

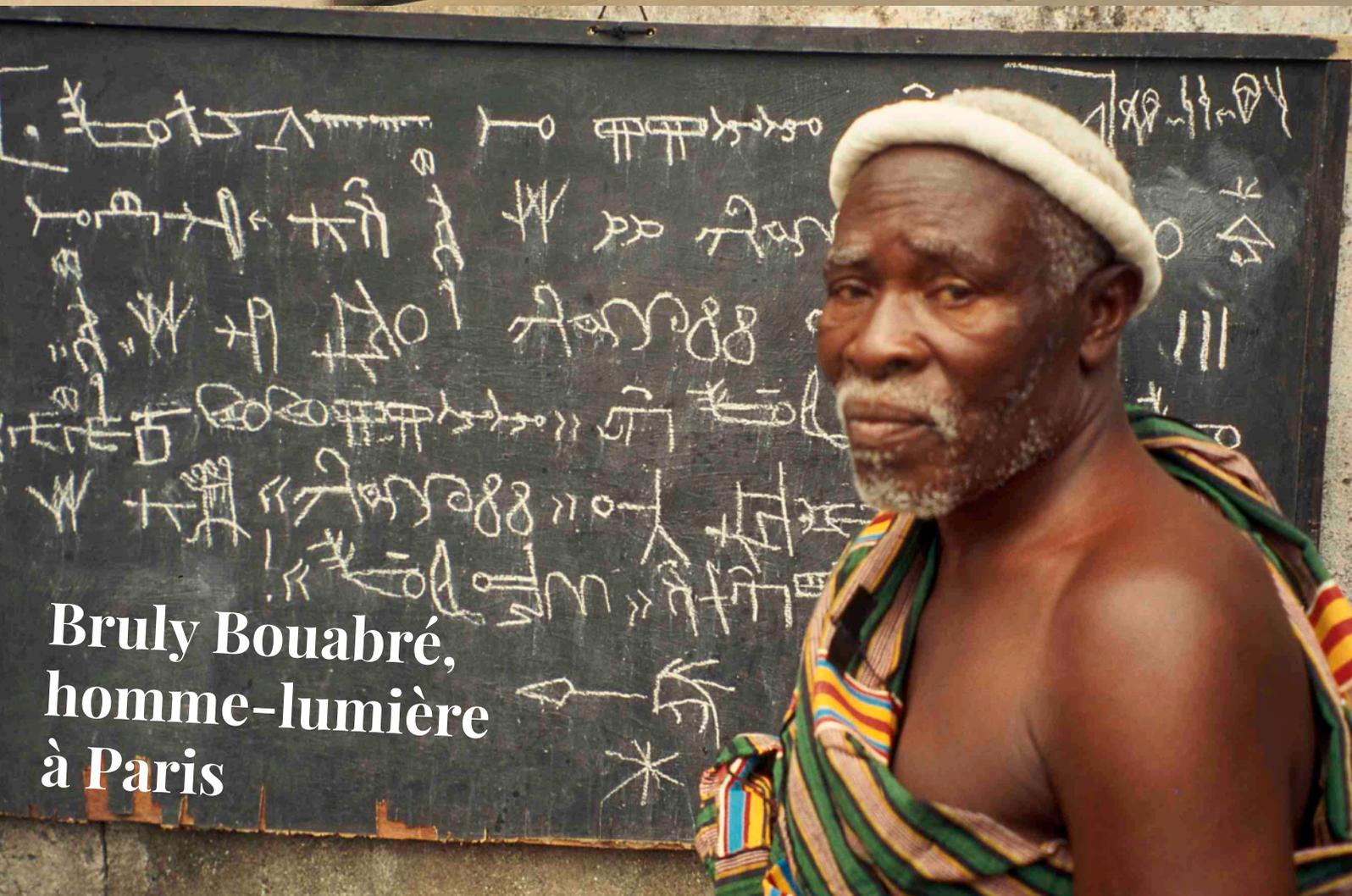
Le N

Numéro 122
du 17 février
au 9 mars 2021

If liberty
means anything at all
it means the right to tell people
what they do not want
to hear



Se repérer dans la forêt Orwell



Bruly Bouabré, homme-lumière à Paris

Numéro 122**Croisements**

Dans l'œuvre de Bruly Bouabré, la rencontre de l'écriture et du dessin rappelle à tout instant que les deux pratiques relèvent d'un même geste. Celui qui a dessiné un syllabaire de la langue bété, l'une des plus parlées de Côte d'Ivoire, est également devenu, comme le rappelle dans nos pages l'écrivain Frédéric Werst, un artiste mondialement reconnu. Les lumières que révèle l'écriture-dessin de son carnet de voyage à Paris sont à découvrir de toute urgence.

Un croisement d'une autre nature entre signes graphiques et picturaux occupe les livres d'or recueillis à l'église de la Madeleine à Paris depuis l'enterrement de Johnny Halliday en 2017. Ce livre d'or en perpétuelle écriture (de 70 000 pages déjà) est au cœur du travail sociologique et ethnologique de Jean-François Laé et Laëtitia Overney, qui étudient à partir de lui l'effet social de la mort du chanteur tout en montrant les résonances d'une écriture de fans qui est aussi une écriture du deuil et de la séparation.

Le roman de Patrick Grainville, *Les yeux de Milos*, fait lui aussi se rencontrer, comme dans ses livres précédents, littérature et peinture et raconte

comment celles-ci contribuent à former des corps, pris dans une histoire éblouissante et dans les rêves des peintres. D'autres croisements encore, entre BD et roman avec Fabrice Caro, entre amitié et documents avec Mathieu Lindon animent les pages de ce numéro 122 d'*En attendant Nadeau*, invitant à en inventer d'autres.

Mercredi 24 février, vous aurez la chance de retrouver un exceptionnel dossier Orwell : non seulement Jean-Jacques Rosat revient sur les trois traductions récentes de 1984 en français (preuve qu'il y a bien actuellement un « moment Orwell », lié à l'arrivée de ce texte dans le domaine public) mais, dans un autre article, il s'intéresse à ses versions graphiques, au nombre de quatre, et aux problèmes posés par le passage en images d'un roman qui cherche à confondre en un seul point de vue l'auteur, le personnage et le lecteur.

Entre temps, les livres qui ont semblé les plus intéressants à nos collaborateurs dans les domaines de la littérature, des sciences sociales, et de l'art permettront encore de patienter avant la réouverture des cafés, des cinémas et des théâtres où nous aurions peut-être l'espoir de nous croiser.

T. S., 17 février 2021

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 : Frédéric Bruly Bouabré à Abidjan (1996) © André Magnin / Statue de George Orwell à Londres (2018) © CC/Ben Sutherland

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Édition

Raphaël Czarny

Chargé de communication

Pierre Butic

Correction

Thierry Laisney

Design graphique

Delphine Presles

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

p. 4 Frédéric Bruly Bouabré

Paris la consciencieuse,
Paris la guideuse du monde
par *Frédéric Werst*

p. 7 Régine Robin

par *Sonia Combe*

p. 9 Jacques Barbaut

C'est du propre
par *Roger-Yves Roche*

p. 11 Daniel et Marianne Halévy & André Spire

Correspondance (1899-1961)
par *Jean Lacoste*

p. 14 Suspense (37)

par *Claude Grimal*

p. 17 Mathieu Lindon

Hervelino
par *Philippe Artières*

p. 18 Patrick Grainville

Les yeux de Milos
par *Yaël Pachet*

p. 21 Fabrice Caro Broadway
propos recueillis par *Erik Martiny***p. 24 Jean-François Laé et Laetitia Overney** « Johnny, j'peux pas me passer de toi »
par *Véronique Nahoum-Grappe***p. 28 Fatima Ouassak**

La puissance des mères
par *Zoé Carle*

p. 31 Éric Richer Tiger Thierry Decottignies Fratrie
par *Sébastien Omont***p. 33 Shane Haddad**

Toni tout court
par *Eugénie Bourlet*

p. 35 Mbarek Ould Beyrouk

Parias
par *Jean-Loup Samaan*

p. 37 Esquif Poésie (5)

par *Marie Étienne*

p. 40 Quand Hofmannsthal créait le Festival de Salzbourg

par *Jacques Le Rider*

p. 43 Alexandre Lecoultre

Peter une so weiter
par *Maxime Patry*

p. 45 Hervé Bel Oscar Lalo

Erika Sattler
La race des orphelins
Jérôme Prieur Vivre dans l'Allemagne en guerre
par *Steven Sampson*

p. 48 Maboula Soumahoro

Le triangle et l'Hexagone
par *Pauline Vermeren*

p. 50 Notre choix de revues (21)

par *En attendant Nadeau*

p. 53 Albert Memmi

Les hypothèses infinies
par *Albert Bensoussan*

p. 56 Leneide Duarte-Plon et Clarisse Meireles

Tito de Alencar
par *Michael Löwy*

p. 58 1984 en images

par *Jean-Jacques Rosat*

p. 62 1984 face à ses traducteurs

par *Jean-Jacques Rosat*

p. 68 Stéphane Beaud et Gérard Noiriel

Race et sciences sociales
par *Michelle Zancarini-Fournel*

p. 72 Joy Sorman À la folie

par *Cécile Dutheil de la Rochère*

p. 74 Simon Reynolds

Le choc du glam
par *Santiago Artozqui*

p. 76 François Sureau

Ma vie avec Apollinaire
par *Jean-Louis Tissier*

p. 78 Cronstadt 1921

par *Jean-Jacques Marie*

p. 81 Carole Talon-Hugon

L'artiste en habits de chercheur
par *Paul Bernard-Nouraud*

p. 85 Katya Apekina

De la vie des poissons en eaux profondes
par *Liliane Kerjan*

p. 87 Robert Jacob

Les formes premières du droit en Occident
par *Marc Lebiez*

p. 89 Jehan-Rictus

par *Maurice Mourier*

p. 91 Nathalie Cau L'attente

par *Carole Ksiazenicer-Matheron*

p. 94 Thomas Melle

Le monde dans le dos
par *Jean-Luc Tiesset*

p. 97 La vie dans les poches (3)

par *Cécile Dutheil de la Rochère*

p. 100 Kofi Agawu

L'imagination africaine en musique

Günther Anders

Phénoménologie de l'écoute
par *Pierre Tenne*

p. 103 Arthur Cravan

par *Linda Lê*

p. 105 Étienne Peyrat

Histoire du Caucase au XX^e siècle
par *Linda Lê*

p. 108 Cyril Pedrosa et Roxanne Moreil L'âge d'or

par *Olivier Roche*

p. 110 Clara Zetkin

par *Sonia Combe*

p. 113 Goliarda Sapienza

Lettre ouverte
par *Feya Dervitsiotis*

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 homme-lumière à Paris

Frédéric Bruly Bouabré (1923-2014) a été l'un des artistes majeurs du XX^e siècle, non seulement en Côte d'Ivoire, son pays, mais encore dans toute l'Afrique de l'Ouest et au-delà. Plus de dix ans après le livre admirable de Philippe Bordas, L'invention de l'écriture (Fayard, 2010), dont on ne saurait trop recommander la lecture à qui voudra en savoir davantage sur cet artiste hors du commun, les éditions Syndicat-Empire et Faro publient un texte de Bruly, Paris la consciencieuse, Paris la guideuse du monde, qui est la relation de son voyage dans la capitale française, en mai 1989. L'artiste est alors invité à l'inauguration de l'exposition « Magiciens de la Terre », organisée par le Centre Pompidou, et qui présentait certaines de ses œuvres.

par Frédéric Werst

Frédéric Bruly Bouabré
Paris la consciencieuse,
Paris la guideuse du monde
 Préface de Jean-Hubert Martin
 Empire/Faro, 368 p., 35 €

Si l'on pouvait présenter l'œuvre de Bruly en deux mots – œuvre irréductible pourtant, et qui fut aussi pionnière que singulière – on dirait qu'elle se situe à la croisée de l'écriture et du dessin. Ou, pour mieux dire, qu'elle est née de la conscience aiguë que dessiner et écrire sont un seul et même geste. Car c'est d'abord comme inventeur d'alphabet que Bruly a été découvert, dans les années 1950 : il avait alors dessiné un syllabaire de plus de 400 signes, destiné à la transcription de la langue bété, celle de son ethnie et l'une des plus parlées de Côte d'Ivoire.

Entré en contact avec Théodore Monod en raison de cette invention, Bruly est ensuite, pendant une quinzaine d'années, employé par l'IFAN (ex-Institut français d'Afrique noire) avant de rejoindre l'université de Côte d'Ivoire. Parallèlement, il collige maint document oral de la culture bété, qu'il enregistre au moyen de son syllabaire ; il compose lui-même d'innombrables contes et poèmes, dans sa langue maternelle et son alphabet aussi bien qu'en français ; enfin, il s'adonne au dessin, souvent sous forme de vignettes ou de cartons de dimensions réduites, vivement colorés et volontiers légendés. C'est surtout pour cette part graphique de son œuvre – mais à laquelle

l'écriture participe de façon essentielle – que Frédéric Bruly Bouabré a été finalement reconnu dans le monde de l'art international, jusqu'à être collectionné et exposé, de Paris à New York ou Tokyo.

Disons-le d'emblée, ce livre est à l'image de l'homme, assurément inclassable. Les éditeurs ont en effet pris le parti de présenter non le seul texte de ce récit de voyage, mais le fac-similé du cahier sur lequel, de retour à Abidjan, Bruly a consigné le souvenir de son court séjour à Paris. Tout, jusqu'à la pagination de l'ouvrage, reproduit le manuscrit autographe, au naturel. À première vue, l'objet paraît relever du brouillon, ratures et fautes d'orthographe incluses. Pourtant, on s'aperçoit vite que la distinction du brouillon et du propre n'a plus cours ici, pas plus que n'est pertinente, chez Bruly, la frontière entre l'écriture et le dessin. Page après page, on suit les modulations de la graphie, systématiquement faite de capitales. Les lettres semblent s'agrandir au gré de l'émotion ; les empattements des T se compliquent ou se simplifient ; la boucle des C s'orne ou non de volutes ; les lignes penchent plus ou moins. L'usage des points d'exclamation et des guillemets est pour le moins luxuriant. On a pu parler d'« art brut » au sujet de Bruly, ce qui est assez contestable : du moins, le texte qui nous est donné à lire est un texte brut, c'est-à-dire *surgi*. Car brut ou naturel, cela ne veut pas du tout dire informe. Tout au contraire, c'est une écriture-dessin, au tracé souvent emphatique, comme le style de Bruly, mais surtout profondément *joyeux*. C'est une déclamation graphique, une épopée crayonnée dans un élan d'enthousiasme.

UN HOMME-LUMIÈRE À PARIS

Le voyage de Bruly à Paris a quelque chose d'une aventure, d'une épreuve initiatique. Si son déroulement linéaire en rend prévisibles les différentes étapes (aéroport d'Abidjan, trajet en avion, arrivée à Roissy, etc.), le regard porté par le voyageur, en revanche, est chaque fois l'occasion d'un puissant étonnement, que le lecteur partage avec l'auteur. Cet émerveillement communicatif est d'autant plus paradoxal que les merveilles entrevues par Bruly sembleront banales aux lecteurs. Bruly avait d'abord envisagé d'intituler son cahier *Un aveugle à Paris* ; il s'est ravisé à juste titre, car jamais il ne cesse d'écarter les yeux. Il le souligne lui-même : « *Mon observation en fut exhaustive !* », note-t-il à propos de l'aéroport d'Abidjan. Et plus loin : « *Je jetai dans l'avion un "curieux regard d'observation"* ».

Cette attention se révèle féconde en épiphanies, et la langue du poète réalise parfois des trouvailles. Les sièges de l'avion deviennent des « *célestes trônes* » ; on n'entend plus, au décollage, que « *le "sacré silence" que les occupants des célestes trônes s'imposaient* » ; l'appareil lui-même est une « *"maison volante" (en expression bété)* ». Cette dernière précision donne à deviner un lien entre le dire métaphorique de Bruly et son propre bilinguisme. Le monde de la technique moderne est un lieu privilégié de ce doublage poétique, où les objets sont désignés à la fois par leur nom français et par la périphrase imagée que l'auteur invente : à l'hôtel, il entre ainsi « *dans le "tuyau-cercueil" de l'ascenseur* » ; dans l'escalator du Centre Pompidou, il apprend « *l'art de "marcher" sur un "chemin marchant"* » ; l'écouteur du téléphone est « *la mystique oreille des hommes blancs* ». Certains ricaneront peut-être de la gaucherie du « *sous-développé* » : aussi bien n'est-ce pas à eux qu'on s'adresse, mais à des humains qui verront comment un humain, dans une situation de nouveauté extrême et souvent de désarroi, a encore le recours du verbe pour surmonter sa gêne ou son angoisse.

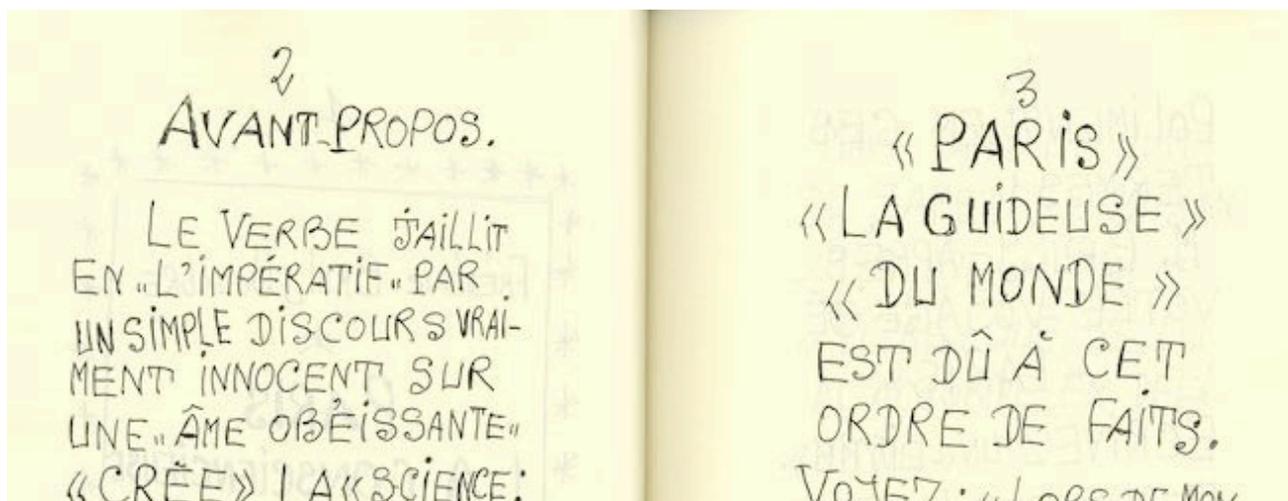
En effet, l'odyssée de Bruly ne va pas sans danger, d'autant plus que l'homme n'est plus tout jeune. La grande capitale occidentale est une mer pleine d'embûches. La première nuit, l'auteur en fait l'expérience : « *Quelle épouvante ! Oui ! Me trouvant "seul" dans ma chambre d'hôtel, je fus l'objet d'une peur subite !* » C'est qu'il a lu un jour « *des livres décrivant des "assassinats" dans des "hôtels"* ». Plus tard, au cours d'une virée en Picardie dont le but est d'aller récolter la

boise que nécessite l'œuvre d'une plasticienne sud-africaine (il y a des détails qui ne s'inventent pas), le poète est de nouveau inquiet : « *Parmi les "bœufs", il ne manque jamais de "furieux dragons ennemis séculaires" de "l'homme" ! Si Pierre est brutalement poignardé de "cornes", que vais-je devenir sur l'heure ?!* »

Le monde que parcourt le regard de Bruly n'est pas seulement poétique : il est tissé de merveilles et de magie. Pourtant, si l'angoisse est à l'affût, des forces bienfaisantes veillent sur le voyageur, et d'abord ses hôtes français qu'il appelle toujours ses « *frères* » ou ses « *fil* ». Mais, plus encore, c'est l'art qui forme sa plus sûre sentinelle. Ainsi, le lit de l'hôtel se métaphorise en papeterie : « *J'ouvris "l'enveloppe-lit" et moi "feuille-humaine-écrite", je m'enfonçais dedans !!* » L'image est lumineuse. De fait, l'aventure à Paris est pour Bruly l'œuvre de son « *heureux destin* », c'est-à-dire de son art du « *dessin* ». Il fait lui-même le jeu de mots. Le dessin est son destin, et sa divinité secourable.

Le caractère poétique, épique et mystique (tout cela ne faisant qu'un) de son voyage ne rend pourtant pas Bruly aveugle aux questions politiques. Entrevoyant, le temps d'une inauguration, quelques figures du pouvoir français d'alors, il en fait le croquis : « *des "perles dorées" en colliers et en anneaux couronnaient cette femme vraiment "royale"* », où l'on aura reconnu Danielle Mitterrand. La déférence n'exclut pas l'humour. Bruly ne se départ jamais de sa lucidité. Devant l'abondance des victuailles exhibées à la cafétéria du Centre Pompidou, il évoque sa « *condition sociale d'homme africain noir qu'une "odieuse pauvreté" fait "végéter" dans une "grotte ordurière", à l'insu de notre "puissante et hypocrite humanité monstrueusement opulente"* ». Il sait que ces quelques jours à Paris ne sont qu'une parenthèse : « *Dans ma vie abidjanaise, je ne mangeais que deux maigres plats journaliers de riz saucés sans "viande"* ».

Pleinement conscient des réalités économiques, le poète n'en reste pas moins un fervent de l'idéal, dont Paris est aussi pour lui le symbole, ce « *Paris de la "grande liberté" et de la réelle égalité humaine* ». Bruly rappelle que l'exposition qui l'accueille – et qui le fera connaître au monde – est organisée dans le cadre « *des festivités décidées à l'honneur du "bicentenaire" de la Révolution française !* ». Son adhésion à ces valeurs des Lumières n'est pourtant pas de pure circonstance : des pages entières de son cahier



Fac-similé du texte de Frédéric Bruly-Bouabré
© Syndicat-Empire / Faro

UN HOMME-LUMIÈRE À PARIS

sont consacrées à chanter, avec un lyrisme vibrant, « la véritable fraternité humaine qui fait "fi" des prestiges qu'on accorde aux "différentes couleurs" de la "peau" ». Le poète, qui se définit lui-même comme « un vieux noir violâtre », tient pour avéré que « la bonté est "incolore" ! ». Pour lui, qui dans sa jeunesse écoutait à Dakar les conférences de Cheikh Anta Diop, la plus fière africanité et un certain universalisme à la française, loin de se combattre, se complètent bien plutôt et se confortent mutuellement. Tandis qu'on lui montre les Champs-Élysées, Bruly se souvient « des dieux-pharaons africains dont les Bétés sont issus ». Mais, « malgré "l'odieux conflit" des "races" ou "couleurs" de "peaux humaines" », il demeure étranger à tout ressentiment comme à toute vindicte, et il ne craint pas d'en appeler à « la sublime bonté d'amour de cœur et d'esprit qui fait négliger la teinture de la peau humaine ! ».

Naïf en politique, Frédéric Bruly Bouabré, comme on a pu le dire de son art ? Ce serait lui faire injure : sa parole, issue d'une vieille tradition et d'un long cheminement propre, n'a rien d'irréfléchi. Ni artiste brut, ni artiste naïf, le poète-dessinateur est un artiste et un homme complet, parce que simultanément un et pluriel. Son invention de l'écriture bété n'entre pas en conflit avec son « trop grand amour de la langue française ». Son africanisme est un humanisme. Pleinement poète et pleinement artiste, il est encore un sage africain dont la pensée reste à découvrir et à divulguer. Mais, comme son art, sa philosophie est une joie et une lumière, ce qui risque bien de la rendre intolérable à notre époque cavernicole. Au moment d'embarquer pour le vol de retour, Bruly médite : « Et ici aussi,

je pose ma "question aimée" de savoir : "Qui n'est pas qui ?! Et qui est qui ?!" ». Il faut un génie lumineux et profond pour poser cette question.

À plusieurs reprises, Bruly expose les principes de sa pensée, qui tient à la fois de la sagesse ancestrale et de l'allégorie cosmogonique. Le premier axiome en est : « Tous les astres sont des "êtres vivants" !! » Si le propos est teinté d'animisme, c'est d'un animisme universaliste où se mêlent les accents d'un universalisme chrétien et, simplement, « humain ». Pour Bruly, « tous les êtres vivants s'entre-mariant et s'entre-engendrent », et de là s'ensuit que la Terre, « être vivant » elle aussi, est « la mère commune » de ce qu'il nomme « la grande humanité ». Dès lors, le poète-philosophe se voit lucidement tel qu'il est, « le parent de chaque membre de la grande humanité ! ». Au terme d'une démonstration logique rigoureuse, il arrive à cette conclusion : « Je proclame que toute personne qui "mange" tous les "aliments colorés" de "7 couleurs" doit raisonnablement avouer la "multicoloration" de sa "propre nature" !!!! »

Prophète de la « multicoloration » – qui n'est ni le multiculturalisme ni le métissage, étant située sur un plan plus fondamentalement anthropologique –, Frédéric Bruly Bouabré nous engage, dans des termes qui sont ceux de l'artiste et non de l'idéologue, à transcender la monochromie identitaire et à nous initier à l'essence prismatique de la « grande humanité » : son unité qui se manifeste, paradoxalement, comme un continuum de nuances distinctes. Et, de même que la lumière porte en elle toutes les couleurs, il nous invite à devenir, comme lui, des hommes-lumières.

Régine Robin (1939-2021)

L'historienne, écrivaine, sociologue et traductrice Régine Robin, née le 10 décembre 1939 à Paris, est morte le 4 février 2021 à Montréal, laissant une œuvre vaste et multiple, qui interpelle les disciplines et les écritures de l'histoire. Pour En attendant Nadeau, son amie l'historienne Sonia Combe se souvient.

par Sonia Combe

Régine lisait régulièrement *En attendant Nadeau* tout comme elle avait lu auparavant *La Quinzaine littéraire*. L'une de nos dernières discussions, avant que la maladie ne la rattrape, avait porté sur deux critiques opposées d'un même roman dans un numéro de l'automne dernier. La littérature est en danger ! s'exclamait-elle. Elle fulminait contre les historiens qui montaient au créneau pour défendre l'Histoire dont s'emparaient des écrivains. Rien d'étonnant pour qui connaît son œuvre. Elle-même était historienne, sociologue aussi, puisqu'elle enseigna la sociologie à Montréal, mais sa reconnaissance, bien au-delà de la France et de ses titres universitaires, était due à son œuvre unique, inclassable.

Certes, avec un ouvrage aussi savant qu'*Histoire et linguistique* (Armand Colin, 1973), Régine s'était imposée comme une spécialiste de l'analyse du discours et elle allait encore le prouver dans bien d'autres écrits. Mais c'est avec *Le cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre* (Complexe, 1979) qu'elle allait imprimer sa marque de fabrique. Avec ce livre devenu livre culte parmi nos amis d'idées, elle allait dépasser sa condition d'historienne et devenir bien plus : une écrivaine.

Régine se fichait des frontières comme des œillères. L'historienne se métamorphosait en romancière au gré de ses humeurs, de ses attitudes. Elle pouvait s'inventer une rencontre avec [Harry Bosch](#), le flic des romans de Connelly à Los Angeles, un oncle à Buenos Aires, un passé de chiffonnière à Prenzlauer Berg, tout cela au sein d'un ouvrage muni de tous les signes requis par l'édition scientifique, notes de bas de page et appareil critique. Elle se jouait de la surprise que provoquait son mélange des genres. Tantôt elle était [Anna Seghers](#), tantôt [Christa Wolf](#), qui furent toutes deux le ciment de notre amitié. L'autofiction lui permettait de parfaire son personnage et chacun de ses livres finit par devenir l'occasion de se raconter. Régine savait parler, se

mettre en scène, comme personne. La librairie Tschann, boulevard du Montparnasse, en fut plus d'une fois le théâtre. Héritage d'un passé militant, elle était aussi une redoutable débattueuse.

Son dernier livre, *Ces lampes qu'on a oublié d'éteindre* (Boréal, 2020), portait sur l'œuvre de Patrick Modiano. Elle-même aurait pu être un personnage modianesque sur toile de fond de l'Occupation à laquelle, enfant cachée, elle avait survécu et que lui rappela le cruel confinement du printemps dernier. Une grande partie de son œuvre est traversée par son rapport à l'Allemagne. Incapable de dire un mot en allemand, elle n'en perdait pas un seul : l'allemand, elle n'avait pas eu besoin de l'apprendre, il s'était superposé au yiddish qu'elle traduisait et auquel elle avait consacré un livre, *L'amour du yiddish* (Le Sorbier, 1984). Pour s'intéresser ensuite, avec *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible* (Payot, 1986), au genre littéraire d'une expérience historique ratée dont elle se désolait. De son engagement, de celui de ce père qui avait vu le cheval de Lénine, elle avait gardé le rejet du nationalisme comme du provincialisme – hexagonal ou autre. Raison pour laquelle le Québec, son pays d'adoption, n'échappa pas à sa critique. Son passé pas si antinazi que ça et son rejet des étrangers, et ses tendances au repli identitaire, furent le sujet de *Nous autres, les autres* (2011), suite de *La Québécoise* (1983) – autant de vérités qui ne lui valurent pas que des amis.

Citadine, elle écrivait dans les « bistrots », comme elle disait, assise au fond, jamais en terrasse. Elle prenait des notes, rassemblait ses idées sur les expos, les films, l'air du temps, avant de retourner à Montréal où elle vivait avec Claude, son compagnon, pour s'enfermer et écrire pour de bon. Montréal, disait-elle, était sa maison de campagne, elle qui n'en possédait aucune et n'aimait guère la campagne. Il lui fallait la frénésie des mégapoles. Ses villes préférées étaient



Régine Robin © Francesca Mantovani

RÉGINE ROBIN (1939-2021)

Paris, sa ville natale, à laquelle elle consacra *Le mal de Paris* (Stock, 2014), New York où, après avoir vibré à la vue de l'échangeur sous le pont de Brooklyn, elle m'entraîna jusqu'aux confins du Bronx lorsqu'elle rédigeait *Mégapolis* (Stock, 2009) – tout comme à Bucarest où, nous échappant d'un colloque, sa curiosité à aller voir toujours plus loin nous fit nous perdre un jour dans un immense camp de Roms d'une misère à ciel ouvert que Paris allait bientôt connaître –, et Berlin, enfin, ville où, avec une sorte de coquetterie que je partage, elle disait ne se sentir bien qu'à l'est. L'est qui n'est plus l'Est mais, retapé, ripoliné comme elle le décrit dans *Berlin Chantiers* (Stock, 2001), une ville dont elle recherchait les

traces de son propre espace temporel, entre nazisme et stalinisme, traces tour à tour effacées pour remonter violemment à la mémoire. Au point qu'ici comme ailleurs l'hypermnésie conduisit à *La mémoire saturée* (Stock, 2003). Dans *Un roman d'Allemagne*, son écrit le plus personnel, elle inventera son ultime roman familial. Avec Emma Epstin comme pseudonyme, la boucle aura été bouclée.

Régine aimait l'idée de boire un verre davantage que le verre lui-même, les opéras de Wagner et les séries américaines. Une amitié intellectuelle avec elle était une chance.

Nom de nom !

Tout ce que les écrivains, poètes, philosophes, critiques ont dit, écrit, pensé, rêvé sur et autour du nom propre se retrouve dans un livre patchwork signé Jacques Barbaut, C'est du propre.

par Roger-Yves Roche

Jacques Barbaut
C'est du propre.
Traité d'onomastique amusante
 Nous, 208 p., 20 €

On sait, ou on ne sait pas, que Jacques Barbaut n'est pas exactement ou plutôt pas complètement ou peut-être pas entièrement l'auteur de ses livres. Qu'il les remplit des mots des autres, comme d'autres leur valise de chemises : citations, notations, collages, traits de plume et d'esprit, lettres en folie, on trouve de tout dans la casse de Barbaut, la littérature majuscule et minuscule, avec toujours quelques noms qui reviennent, au caractère bien trempé : Perec, Debord, Jarry, pour ne citer qu'eux.

Mais le lecteur aurait sans doute dû commencer par le commencement. Car l'auteur qui n'en est pas tout à fait un, en plus d'être poète de naissance, est aussi lecteur-correcteur de métier. Ce qui, raccourci et mis bout à bout, donne : collecteur. Ici de la lettre A (*A AS Anything*), là du H (*H ! Hache ! Hasch !*), et là encore de l'année 1960 (*1960. Chronique d'une année exemplaire*).

C'est du propre, quatrième livre de notre presque non-auteur, ne fait pas exception à sa règle. Car voilà picoré, en quelque deux cents pages, à peu près tout ce que les écrivains, poètes, philosophes, critiques ont dit, écrit, pensé, rêvé sur et autour du nom propre – prénoms, pseudonymes, hétéronymes, aptonymes et autres contraptonymes, guillemets et italiques compris. Et le lecteur de se délecter.

Petit florilège dans le florilège :

« *Maintenant je m'appelle Laurence. C'est mon prénom d'origine. J'ai réussi à ne pas l'égarer. J'ai tout perdu, mais j'ai retrouvé mon nom.* » (Laurence Nobécourt)

« *Swift : monosyllabe dont les trois premières lettres commencent phonétiquement par sourire avant de mimer, en leurs occlusives, le sifflement tranchant d'un rasoir – l'onomatopée d'un scalp.* » (Cécile Guilbert)

« *Dans Le Drame de la vie, j'ai inventé deux mille cinq cent quatre-vingt-sept personnages. Fabriquer leurs noms a été une joie totale ; ils me venaient sans efforts, comme s'ils m'étaient dictés. J'étais Adam nommant les animaux de la terre. Je voulais battre la Bible et ses mille neuf cent soixante et onze personnages.* » (Valère Novarina)

« *Les Noms, disait Artaud, ça ne se dit pas du haut de la tête, ça se forme dans les poumons et ça remonte dans la tête.* » (cité par Christian Prigent)

« *Et Rimbaud utilise son nom comme une arme contre le goût bourgeois de l'héritage de la poésie et le vit comme un destin qu'il ne sait pas. Face à la rime belle, Rimbaud fera du rim beau.* » (Serge Pey)

Un nom propre, c'est un coquillage, dans lequel on entend le bruit de l'être et le bruissement de la lettre. Un signifiant en or, tel le Zátapek de Jean Echenoz, cette « *machine lubrifiée par un prénom fluide : la burette d'huile Émile est fournie avec le moteur Zátapek* ». Un nom propre, c'est un doigt pointé sur quelque chose, qui fait du bien, qui fait mal, qui ne fait jamais rien du tout ; qui gêne aux entournures, qui sépare, qui répare, que l'on colle, bricole : « *Qui est Vadel et qui est Lamarche ? Leur nom est-il légal ou illégal, séparable ou insécable, séparé par un espace, comme les noms de famille composés, ou par un tiret, comme les noms d'usage ?* » (Gaëtane Lamarche-Vadel, *Le double nom*).

Nom propre, parfois très commun, parfois confondu avec le nom d'un autre. Pour en rire : « *Lévi-Strauss, professeur invité à l'université de*

NOM DE NOM !

Berkeley, va dîner au restaurant où il n'a pas réservé. Comme il y a une file d'attente, il donne son nom pour être appelé à son tour, et le serveur, avisé et curieux, lui pose alors cette question : « The pants or the books ? » (Nicole Lapierre, *Changer de nom*). Pour le pire : « Les intimes m'appellent Stan, les familiers Bernard, les indifférents Rodanski et les flics Glücksmann » (Stanislav Rodanski). Gris argent du signifié, monnaie courante ou d'échange, c'est selon : « Avec mon nom, j'ai toujours pensé que j'étais moi-même mon propre père et ma propre mère et que je n'avais besoin de personne pour n'être apparenté qu'à moi-même. » (Jean-Luc Parant)

Mais le nom propre, c'est d'abord et avant tout la signature de la littérature même, ses fondations et son soubassement, ou, si l'on préfère, son épine dorsale. Ce que nous rappelle à toutes les pages le livre dudit, ou desdits auteurs. Comment un livre naît de son nom (la *Recherche* hantée par le *r* de Proust), comment des œuvres naissent sur des noms (encore Proust, Flaubert, Zola et tous leurs personnages aux noms choisis, désirés, ruminés). Comment une auteure dit non à son nom (du père) et dit oui à un autre nom pas si éloigné du premier (Duras/Donnadieu). Comment un auteur naît d'un autre, renaît en cent autres (Stendhal, Pessoa...). Burgelin, Starobinski, Bonnefis, Buisine ont écrit des choses remarquables sur ces nomophobes et autres cas de nomicides.

Le lecteur se souvient peut-être, ou peut-être pas, de cette femme dont parle Freud dans *Totem et tabou*. Il vaut la peine de citer le passage dans son entier : « elle avait pris le parti d'éviter d'écrire son nom, de crainte qu'il ne tombe entre les mains de quelqu'un qui se trouverait ainsi en possession d'une partie de sa personnalité. Dans ses efforts désespérés pour se défendre contre les tentations de sa propre imagination, elle s'était imposé la règle de ne rien livrer de sa personne, qu'elle identifiait en premier lieu avec son nom, en deuxième lieu avec son écriture. Aussi a-t-elle fini par renoncer à écrire quoi que ce soit ». Ainsi va parfois l'écrivain, d'écho de son nom en



Jacques Barbaut © Alexandre Gouzou

écho de son nom : jusqu'à disparaître de son livre...

Rassurons-nous. Pareille mésaventure n'est pas – encore – arrivée à Jacques Barbaut. À cause ou en raison de son nom ? C'est lui qui le dit : « Il pense dans une bulle : mon nom propre est très commun ». Et David Alliot d'ajouter : « *Barboter* (Ty) : Se disait d'un ouvrier typographe qui pillait les caractères dans les casses des autres ouvriers, il barbotait. » Ou alors ? C'est la faute à Roubaud : « Je sais qu'il n'y a rien de plus incertain que l'onomastique des poissons... »

Une amitié stellaire

Il est dans l'ordre des choses qu'avec les années les amitiés naissent, s'épanouissent et se fanent ; il est plus rare que cette fatalité de la vie ordinaire trouve à s'inscrire dans une ample et vivante correspondance qui offre de 1899 à 1961 – disons de l'affaire Dreyfus à la guerre d'Algérie – un témoignage capital sur l'histoire intellectuelle de la France. Grâce à ces sept cents lettres familières échangées entre le poète André Spire et l'historien Daniel Halévy – et son épouse, Marianne Halévy –, nous suivons soixante ans d'une belle amitié qui s'étirole et s'éteint, victime surtout des passions politiques et des enjeux des années 1930.

par Jean Lacoste

Daniel et Marianne Halévy – André Spire
Correspondance 1899-1961.

Des ponts et des abîmes :

une amitié à l'épreuve de l'histoire

Édition établie, présentée et annotée

par Marie-Brunette Spire-Uran

Honoré Champion, 1 154 p., 48 €

Ce sont deux personnalités assez différentes qui se rencontrent au tournant du XX^e siècle. André Spire est né en 1868 ; il vient d'un milieu d'entrepreneurs juifs de Nancy, cultivés et très républicains. Il refuse de reprendre la direction de l'usine paternelle, va à Paris suivre les cours de l'École libre des sciences politiques et entre au Conseil d'État en 1893, où il se passionne pour les questions sociales à une époque où règne un antisémitisme virulent. 1894 : c'est l'arrestation de Dreyfus... Mis en cause en tant que « Juif du Conseil d'État » par un polémiste de *La Libre Parole*, Spire se bat en duel.

Daniel Halévy vient d'un milieu bien différent. Sa famille, en quelques générations, par l'étude et les mariages, a connu une fulgurante ascension sociale : l'ancêtre, Élie, « *obscur cantor* » venu du ghetto de Fürth en Franconie, tient à Montrouge une épicerie qui finance les études de ses cinq enfants, dont Fromental Halévy, le futur compositeur de *La Juive*, et l'historien Léon Halévy. Ce dernier a pour fils le spirituel et mondain Ludovic Halévy à qui l'on doit, avec Henri Meilhac, le livret de *La Belle Hélène* et d'autres merveilles d'Offenbach... Du mariage de Ludovic

avec Louise Breguet (qui n'est pas juive), naissent Élie, le futur historien du peuple anglais et du radicalisme, en 1870, et Daniel (1872-1962). L'enfance de Daniel est heureuse, dans le cadre privilégié de la rue de Douai, qu'il a évoqué dans ses séduisants *Pays parisiens* de 1929.

Mais, plus encore que la différence des milieux, c'est l'opposition des tempéraments qui rend cette amitié si improbable et si belle. Spire est d'une « *spontanéité impétueuse* », d'une grande sensibilité, direct, intransigeant, prompt à s'enflammer devant une injustice. Violent même, au point que Daniel Halévy lui fait cette confidence : « *Soyez violent, cela me fait plaisir, et davantage cela me rend service. J'ai eu trop de bonheur dans ma vie, plus que ma part. Bonheur de culture, d'entour, de société. Je ne peux pas sentir longtemps ni profondément la colère.* » Il voit en André Spire « *une sorte de Chérubin de la révolution ouvrière* ». Pour sa part, il est davantage tenté par l'observation minutieuse des réalités et un calme pessimisme.

Les deux jeunes gens, le mondain de la Nouvelle Athènes et le poète sensible du Conseil d'État, vont pourtant se rencontrer, dans le cadre bien différent des universités populaires, en créant et en animant « l'Enseignement mutuel » et une « Société des visiteurs ». Il s'agit, loin de la charité catholique traditionnelle et du paternalisme patronal, de lutter contre toutes les formes de la misère en donnant à « l'élite » des ouvriers, par des conférences et des causeries – dont la liste et la richesse sont impressionnantes –, les moyens

UNE AMITIÉ STELLAIRE

intellectuels d'améliorer leur sort et de défendre leurs intérêts. Idéalisme, enthousiasme, générosité, improvisation... Il est facile, peut-être, d'ironiser sur cet élan tolstoïen qui envoie ces jeunes gens de la haute bourgeoisie parisienne dans les quartiers les plus pauvres de La Chapelle et du XVIII^e arrondissement de Paris, mais, comme le note Marie-Brunette Spire-Uran, qui a édité avec une minutie exemplaire cette monumentale correspondance, ce sont là les germes d'une politique en faveur de l'éducation populaire qui va s'épanouir avec le Front populaire.

Ont-ils cru ainsi résoudre la question sociale ? Les esprits réalistes savent qu'il vaut mieux avoir des syndicats forts. Charles Péguy, lui, publie en janvier 1900 le premier de ses *Cahiers de la Quinzaine*, il maintient l'utopie sociale des débuts, l'idée socialiste, et n'en démordra pas. C'est donc au moment de l'affaire Dreyfus que les relations entre Spire et Halévy, sous l'égide de l'intraitable Péguy, vont atteindre leur point d'incandescence, ce qui ne va pas sans tensions dans la boutique de la rue de la Sorbonne, tant il est vrai que, comme dira Péguy, « *une amitié peut être orageuse* ».

Mais peu à peu le mouvement s'essouffle, selon la formule, la politique l'emporte sur la mystique et des divergences apparaissent qui ne vont cesser en silence de s'accroître. André Spire lit dans les *Cahiers* d'octobre 1904 « Chad Gadya », une nouvelle d'Israël Zangwill et s'identifie à ce dernier, revendique son identité juive, retrouve le judaïsme de son enfance. Il se tourne vers la poésie avec un recueil intitulé *Et vous riez*, un hommage au peuple – ce « *grand peuple dépouillé, grand peuple malheureux* » – qui associe prolétariat et peuple juif.

Daniel Halévy semble plutôt céder au désenchantement. Il ne renie pas son engagement dans « *l'immortelle affaire* », mais il prend ses distances, notamment dans son *Apologie pour notre passé* de 1910, qui met en rage Péguy. Sans ménagement ce dernier répond par la fureur de *Notre jeunesse*, et la suite, *Victor-Marie, comte Hugo*, qui insiste sur l'abîme de classe entre Péguy et Daniel Halévy : « *Il ne faut pas nous le dissimuler, Halévy, nous appartenons à deux classes différentes et vous m'accorderez que dans le monde moderne où l'argent est tout [...] c'est la plus grande distance qui se puisse introduire* ». Tandis que Daniel Halévy propose *Quelques*

nouveaux maîtres en 1910 (Suarès, Claudel, Péguy et Rolland), André Spire, dans *Quelques juifs*, présente l'assimilation comme un leurre et se réclame du sionisme.

Quand la guerre de 14 survient, André Spire, qui n'est nullement pacifiste, reprend la direction de l'usine familiale de Nancy, tandis que Daniel Halévy s'engage comme infirmier et interprète auprès du corps expéditionnaire anglais. Le patriotisme ici va de soi, même si André Spire plaide plus que jamais en faveur d'un foyer national pour le peuple juif.

Au lendemain de la guerre, il faut se rendre à l'évidence : Daniel Halévy exerce une grande influence dans le monde littéraire par la riche collection des « Cahiers verts » qu'il dirige aux éditions Grasset, et par le salon du quai de l'Horloge, mais il est de plus en plus sensible aux thèses de la droite extrême et André Spire vit cette évolution comme une trahison, sans pour autant rompre avec lui. Une relation ambiguë dont on a d'autres exemples, comme celle entre [Romain Rolland](#) et Alphonse de Châteaubriant.

Ce sont, avons-nous dit, des lettres familières, avec ce que cela implique de détails personnels, de voyages, d'anecdotes, de conseils de jardinage et de souvenirs culinaires. À cet égard, on devine que Marianne Halévy, une personnalité rayonnante, a joué un rôle majeur dans le maintien malgré tout de la relation entre les deux amis. Il est vrai que, plus encore que de la correspondance, c'est du journal inédit de Daniel Halévy dans sa totalité que l'on aimerait disposer, à en juger par les pages sur l'émeute du 6 février 1934, sur une rencontre avec Malaparte, sur une extase à Strasbourg redevenue française... des « choses vues » d'une grande intensité.

Sous le Front populaire, tandis qu'André Spire considère les conflits sociaux comme des facteurs de progrès, Daniel Halévy ne veut y voir que chaos, trouble et désordre. Il en appelle à un pouvoir fort qui maîtrise la « *démocratie des comités* ». C'est vers 1934-1935 que, malgré la diplomatie de Marianne, la crise éclate au grand jour. André Spire reproche à Daniel Halévy de se ranger du côté de ceux qui mettent en péril les « *libertés essentielles* » et installent un État totalitaire. « *Il faut donc que je sois contre eux et contre vous. J'en suis très triste.* »

Puis, sous Vichy, Spire, menacé par le statut des Juifs, part avec son épouse en exil aux États-Unis



André Spire à son bureau (1927) © Gallica/BnF

UNE AMITIÉ STELLAIRE

où, pour vivre, il va enseigner, notamment à la New School for Social Research, et publier un traité sur *Plaisir poétique et plaisir musculaire*. Daniel Halévy, qui ne se sent pas juif – sa mère est issue d'une vieille famille suisse et protestante –, se dit favorable à Pétain, admire Maurras et croit jusqu'au bout à la victoire inéluctable de l'Allemagne. Les deux amis – est-ce encore le bon mot ? – se revoient une dernière fois en 1962, toujours en désaccord, mais toujours attachés l'un à l'autre par une histoire commune.

Nietzsche, dans *Le gai savoir*, parle de ces « amitiés stellaires », qui sont comme deux étoiles qui se rapprochent et puis s'éloignent. La « vieille amitié » entre Daniel Halévy et André Spire fut

sans doute l'une de ces « amitiés stellaires ». Nous garderons une image plus positive de l'œuvre de Daniel Halévy en rappelant le rôle qu'il a joué tout au long de sa vie dans la diffusion, justement, de Nietzsche en France. Outre les textes publiés dans des revues comme *Le Banquet* ou *La Revue blanche* dès 1892, Daniel Halévy et Robert Dreyfus publient en 1893 une traduction pionnière du *Cas Wagner*, et Daniel Halévy publiera en 1909 aux éditions Calmann-Lévy *La vie de Frédéric Nietzsche* – « cet écrivain de plein air et de marche » –, une biographie qui sera rééditée en 1944 aux éditions Grasset et qui se lit encore avec profit en raison des témoignages que son auteur a recueillis à Weimar et en Italie.

Lisons, relisons du noir

Suspense (37)

Ces temps-ci, les éditeurs republient des auteurs classiques du polar, que ce soit W. H. Burnett, le duo suédois Maj Sjöwall et Per Wahlöö, ou Elmore Leonard. Leurs livres se relisent, parfois avec beaucoup de plaisir, parfois moins, mais d'autres livres, eux contemporains, sont également susceptibles de réjouir et d'intéresser, comme les derniers opus de Mick Herron ou Carlo Lucarelli.

par Claude Grimal

William R. Burnett

Little Caesar

Traduction de l'anglais (États-Unis)

par Marcel Duhamel,

révisée par Marie-Caroline Aubert

Préface de Benoît Tadié

Gallimard, 288 p., 18 €

Maj Sjöwall et Per Wahlöö

Le policier qui rit

Trad. de l'anglais par Michel Deutsch

Préface de Sean et Nicci French,

Jonathan Franzen

Rivages/Noir, 336 p., 9,20 €

Elmore Leonard

Swag

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Élie Robert-Nicoud

Préface de Laurent Chalumeau

Rivages, 349 p., 18 €

Carlo Lucarelli

Une affaire italienne

Trad. de l'italien par Serge Quadruppani

Métaillé, 192 p., 20,30 €

Mick Herron

Agent hostile

Trad. de l'anglais par Thomas Luchier

Actes Sud, 334 p., 22 €

Revoici donc *Little Caesar* (1929), dans une traduction revue et corrigée, précédé de quatre intéressantes pages de préface et d'une petite introduction de l'auteur lui-même faite trente ans plus tard : à la « Série noire », on prend son Burnett

au sérieux. Avec raison, puisque le genre lui doit beaucoup. Pour aller vite, William Riley Burnett (1899-1982) a sorti l'histoire de gangsters des « pulps », fait le récit du point de vue des *mobs-ters*, utilisé le crime organisé comme quasi-métaphore du fonctionnement social, libéré le style du style.

Sans doute, mais on s'ennuie un peu à la relecture de *Little Caesar*, histoire de Rico, petit malfrat de Chicago qui va monter dans la hiérarchie du crime avant d'être tué – toute référence à des personnes et événements connus n'étant bien sûr pas fortuite. Voudrait-on nous reclasser « livre d'auteur » un ouvrage de seconde zone assez platement écrit et dénué de rythme ? Ou notre tournure d'esprit est-elle insuffisamment archéologique pour nous enthousiasmer ? Restent quelques belles scènes et les coquetteries vestimentaires du héros (« *costume noir à rayures roses... chemise bleu pâle... cravate à rayures orange et blanches maintenue par une épingle ornée d'un rubis* »), ainsi que ses derniers mots, célèbres grâce au film dans lequel l'acteur Edward G. Robinson les prononce : « *Sainte Mère de Dieu, c'est donc la fin de Rico ?* » (pour être exact, Robinson dit « *Mother of Mercy* », le « *Mère de Dieu* » de Burnett ayant paru trop blasphématoire pour le cinématographe).

Peut-être le lecteur déçu par Burnett trouvera-t-il à se réjouir avec *Swag* d'Elmore Leonard (1976) qui vient d'être republié. Là aussi il s'agit de gangsters, mais cette fois-ci d'un duo dont les aventures sont traitées sur le mode comique, bien que Leonard ne soit là pas encore au plus drôle de sa forme – il n'en est qu'à son deuxième polar (il en écrira une quarantaine). Dans le livre, Frank Ryan, vendeur de voitures à Détroit,

LISONS, RELISONS DU NOIR

rencontre Ernest Stickley, dit Stick, récemment sorti de taule, lorsque celui-ci vole une auto d'occasion sur le parking de son magasin. Ryan décide alors de changer de métier et de fonder avec Stick une petite start-up de vol à main armée qui se révèle assez performante tant qu'elle suit les « *Dix Règles du Parfait Braquage* » qu'il a lui-même établies (Règle 1 : toujours être poli au travail, dire s'il vous plaît et merci). Jusqu'au jour où... C'est vif, amusant, très années 1970 pour les costumes, les mœurs, les décors. De bonnes vieilles recettes romanesques faites pour la comédie y sont utilisées avec inventivité et entrain : le « couple » masculin, l'entreprise criminelle bien huilée qui finit par foirer, les complices peu fiables, la femme fatale, les renversements de situations et les réparties.

Par la suite, Elmore Leonard (1925-2013) devint l'auteur à succès (mondial) que l'on sait et démenagea ses livres et ses malfrats sous des cieux criminels différents, comme Miami, qui le fascinait pour son « *glitzy crap* » et sa culture gangster exotique. *Swag* est déjà un formidable début, et précède des romans encore plus enlevés comme *La Brava* (1983), *Glitz* (1985), *Freaky Deaky* (1988), *Get Shorty* (1990), *Maximum Bob* (1992... ou d'autres, car l'admirateur de Leonard est susceptible d'avoir sa liste personnelle de « favoris ». En tout cas, ceux qui aimeront *Swag* pourront retrouver Stick, en Floride justement, dans *Le justicier de Miami*, écrit sept ans plus tard par un Leonard qui, contrairement à ses habitudes et sans doute par affection pour son sympathique braqueur, le replonge dès sa sortie de prison dans de nouvelles aventures.

Pas de place pour la rigolade dans *Le policier qui rit* de Maj Sjöwall et Per Wahlöö, dernière réédition du roman de 1968. Mais ça on le savait, car les deux excellents inventeurs du « scandi-noir » (morts respectivement en 2020 et 1975) avaient la fibre critique sérieuse et peu d'indulgence pour les maux du capitalisme, même le plus bonhomme et social-démocrate. Mais, comme le plus souvent cette conscience politique s'accompagnait d'un sens aigu des réalités et des contradictions, d'un talent sûr pour raconter des histoires et créer de bons personnages, leurs dix livres (écrits entre 1965 et 1975) mettant en scène l'inspecteur Martin Beck sont de belles réussites.

Le policier qui rit, quatrième enquête de Beck, se déroule dans l'atmosphère agitée d'un Stockholm

secoué par des manifestations contre la guerre du Vietnam. Des tueurs inconnus tuent ou blessent grièvement au fusil mitrailleur le chauffeur d'un bus et les neuf passagers, dont un jeune collègue de Beck qui n'aurait jamais dû se trouver là. La Suède, qui n'avait jusqu'alors jamais connu un tel massacre, est tétanisée. Beck, lui, soumis aux pressions d'une hiérarchie désireuse de voir résoudre l'affaire au plus vite, n'a aucune idée de qui au juste pouvait être visé dans cette attaque et... aucun indice. Bref, c'est très bien. Et pas seulement parce que sans Sjöwall et Wahlöö on n'aurait pas eu de Henning Mankell, d'Ian Rankin, d'[Arnaldur Indridason](#)...

Pour une autre nuance de sombre, on se tournera vers le très plaisant et élégant roman de [Carlo Lucarelli](#), *Une affaire italienne*, où l'on retrouve le commissaire De Luca, absent des librairies depuis une vingtaine d'années. Sa troisième et dernière enquête dans *Via delle Oche* datait en effet de 1996. Il était apparu pour la première fois dans *Carte blanche*, exerçant ses talents sous le fascisme et pendant les derniers jours de la république de Salò, à la fois systématiquement désavoué par les fascistes et haï de ceux qui ne l'étaient pas ; dans *L'été trouble*, à la Libération, il était en fuite, menacé de mort par le CLN (Comitato di Liberazione Nazionale). Dans *Via delle Oche*, réintégré dans la police de Bologne, il se trouvait mêlé à des luttes de pouvoir lors des élections de 1948. À chaque fois, les circonstances historiques, des intérêts puissants, sa propre obstination à croire en la neutralité, rendaient dérisoires sa vertu morale et son intelligence. D'une manière ou d'une autre, il se retrouvait toujours défait ; ce n'est plus tout à fait le cas dans *Une affaire italienne* où, ayant appris du machiavélisme de ses employeurs, il finit par avoir le dessus sur tous ses adversaires.

Une affaire italienne se déroule sous la neige, peu avant Noël dans la Bologne de 1953, évoquée à la perfection par un Lucarelli ennemi des leçons d'histoire ou du folklore vintage, plaies habituelles du roman policier historique. Ici, il dessine une Italie juste sortie de la guerre, secouée par des luttes pour la conquête du pouvoir, subissant le durcissement du conflit entre États-Unis et monde soviétique, en passe d'être séduite par les biens, les modes de vie, et le merveilleux jazz... introduits par le plan Marshall.

Une femme est tuée, son mari l'avait été avant elle dans un accident qui se révèle ne pas en avoir été un. De Luca, sorti du placard où l'a relégué



LISONS, RELISONS DU NOIR

son passé politique, doit mener l'enquête, pressé par ses supérieurs d'arriver à une conclusion qui leur convienne et non d'établir une vérité qui pourrait déranger. De Luca, mélancolique et obstiné comme à son habitude, ne l'entend pas de cette oreille, d'autant moins qu'il sent la « patte » des services secrets italiens dans toute l'affaire. Il y laissera presque sa peau.

L'atmosphère calmement inquiétante, les personnages ambigus, les menées secrètes de mystérieux services, créent ici une tension intéressante sans que Lucarelli ait à forcer le trait. Les soupçons se déplacent au fil de l'enquête de De Luca, même si tout le monde, sauf lui, fait de son mieux pour que rien n'avance. Le commissaire découvrira la vérité, mais de justice il ne sera pas question ; et, pour une fois, on l'a dit, le commissaire réussira, avec un aplomb réjouissant de dernière minute, à ne pas faire les frais des machinations d'autrui.

Pour des aventures tout aussi tordues mais moins mélancoliques, le lecteur pourra se tourner vers le dernier Mick Herron, *Agent hostile*, paru en Grande-Bretagne en 2015 et traduit en français cet automne. Le livre ne fait pas partie de sa célèbre série d'espionnage sur la Slough House (les

services secrets bis) mais en reprend certains personnages – le malheureux J. K. Coe, Bad Sam Chapman, et, surtout, dans un rôle essentiel, la formidablement exécrationnelle cheffe du MI5, dame Ingrid Tierney.

Tom Bettany, ex-agent des services secrets, revient en Grande-Bretagne pour l'enterrement de son fils, Liam, qu'il n'avait pas vu depuis dix ans. La police pense que le jeune homme est tombé accidentellement du balcon de son appartement londonien, après avoir fumé un nouveau type de cannabis un peu trop corsé. Tom n'en croit rien. Ses recherches pour faire la lumière sur la mort de son fils le mènent dans les milieux de la drogue, vers le patron de Liam, un développeur de jeux vidéo, mais elles incommode aussi quelques gros bonnets dont il a déjà croisé le chemin dans une vie antérieure, comme des bosses mafieux et les responsables aux plus hauts échelons du MI5 pour qui il a travaillé. Héros convaincant, qui réussit à être à la fois un dur à cuire et un père en deuil, Bettany se jette dans des situations terrifiantes et désopilantes au fur et à mesure que se déroule une intrigue à double, triple ou même quadruple fond. Tempo parfait, humour noir, dialogues au cordeau, décors londoniens comme si vous y étiez et aviez lu Dickens, fin inattendue. Mick Herron est un as. On le savait.

Archives d'une amitié

Dans un entretien au journal Gai Pied, publié en avril 1981, Michel Foucault essayait de penser ce que pourrait être un journal homosexuel : « le programme doit être vide », dit-il, et développer, sur ce que pour lui est l'amitié entre deux garçons, « un mode de vie ». Trente après la mort d'Hervé Guibert, Havelino de Mathieu Lindon apparaît comme les archives de cette amitié, de ce mode de vie que les deux jeunes gens partagèrent depuis que le philosophe les fit se rencontrer.

par Philippe Artières

Mathieu Lindon
Havelino
P.O.L, 176 p., 18 €

Et c'est bien une écriture des traces, certaines très nettes, d'autres plus lointaines, que propose Mathieu Lindon dans cet étrange ouvrage, si personnel et intime, si désordonné et surprenant aussi comme sont les rues de Rome où cette relation entre les deux écrivains fut quotidienne lors des quatre années à la Villa Médicis où tour à tour ils furent pensionnaires au milieu des années 1980 après la mort de Foucault (1984) et avant celle de Guibert (1991), emportés tous deux par le VIH.

On se souvient de *L'incognito*, roman publié par Guibert en 1989 (Gallimard), sur son séjour à l'Académie de France à Rome, de son regard acide sur cette petite communauté d'élu.e.s ; on se souvient aussi du livre de Mathieu Lindon intitulé *Ce qu'aimer veut dire* (P.O.L, 2011) dans lequel l'écrivain relatait l'occupation estivale de l'appartement « *lumineux* » de la rue de Vaugirard en l'absence de Michel Foucault, mais aussi la manière dont s'inventa entre le fils du grand éditeur et le grand philosophe une forme d'expérience qui passa par la prise d'acides.

Havelino ne ressemble à aucun de ces deux livres, et c'est tant mieux. C'est donc une archive d'un moment de vie ; il y a parfois de la nostalgie, celle des années 1980 à Rome, à Paris, à New York, celle des pizzerias et autres restaurants que désigne avec soin l'auteur et qui ont fermé, celle du personnel de la Villa Médicis, dont la très aimée Evelyne, désormais à la retraite. L'Italie a vécu l'ère Berlusconi, *Libération* n'est dé-



Hervé Guibert, autoportrait © Christine Guibert

sormais lu que par une poignée de lecteurs, la loi Taubira a été votée, la vie « littéraire » est à présent gouvernée par des groupes...

Mais ce que tente Mathieu Lindon est autre chose, ce n'est pas un livre romain de plus. Il écrit l'amitié de deux garçons qui n'ont d'autre préoccupation que d'inventer cette amitié même. Cela peut agacer, cela peut laisser indifférent. Mais, au fil des pages, au gré d'une énième anecdote de leur quotidien de ces Jules et Jim des années sida, apparaît une forme. Et n'est-ce pas ce que l'on demande à la littérature aussi ?

Cette forme singulière, miroir de cette relation tout aussi singulière, atteint à la beauté lorsque Mathieu Lindon, dans la dernière partie de l'ouvrage, mobilise les dédicaces que Havelino a inscrites sur chacun de ses livres offerts à l'auteur. Dans un étrange dialogue avec Guibert mort il y a trente ans cette année, l'auteur, reproduisant les facsimilés de ces dédicaces manuscrites, les accompagnant de quelques lignes qui sont comme des rémanences, fait apparaître *l'image fantôme* de son ami. C'est bouleversant.

L'art et l'ardeur

Milos est le héros du nouveau roman de Patrick Grainville. C'est tout d'abord un petit garçon, né à Antibes, dont les yeux sont si monstrueusement bleus qu'un jour sa petite amoureuse, Zoé, lui jette du sable au visage. Elle voudrait peut-être abîmer cet éclat. C'est le geste d'une petite fille qui ignore encore ce qu'elle réinvente : le geste érotique. Milos s'en tire avec une hypersensibilité oculaire, une peur du féminin, et peut-être une certaine propension à détourner le regard. Ne vous inquiétez pas, il surmontera rapidement ses craintes et honorera plaisamment les femmes qui viendront à lui – Marine, Samantha, Vivie.

par Yaël Pachet

Patrick Grainville
Les yeux de Milos
 Seuil, 352 p., 21 €

Un autre événement détermine l'arc de son destin. Sur la corniche d'Antibes, Milos passe un jour avec ses parents devant le musée Picasso et, juste à côté du musée, il y a le dernier atelier de Nicolas de Staël et cette terrasse d'où le peintre s'est jeté à l'âge de quarante et un ans. Son corps a été retrouvé sur le trottoir par une passante. C'était en mars 1955. Les parents de Milos lui racontent cette histoire. Un même lieu a accueilli le bonheur et le malheur, le triomphe perpétuel du roi Picasso et la mélancolie de l'inconsolé de Staël. Dans l'esprit de l'enfant, une figure hybride surgit : un minotaure avec le corps de Picasso et la tête de Staël, un monstre dont il raconte l'histoire aux femmes qu'il aime, une histoire que les femmes qu'il aime lui racontent aussi.

Le récit est lui-même une figure hybride : il y a l'histoire de Milos, l'histoire de Picasso, celle de Staël, celle de l'abbé Breuil, le décalcomanisque des grottes préhistoriques, et plusieurs bouches qui s'explorent et se renvoient, amoureuxment, le soin d'articuler le discours. L'articulation des corps est indissociable de celle des discours, les bouches conversent, les regards s'échangent, le corps et la parole se désirent l'un l'autre. Cette parole de Milos, cette parole de Samantha qui écrit sur Picasso, ourlée de refrains chantés par le coryphée de Marine, est un flux qui vous rappellera sans doute les heures heureuses d'Ada ou

l'Ardeur de Nabokov, lorsque Ada ajoute par-dessus l'épaule de Van ses remarques doucement ironiques. Ce flux de la parole donne le sentiment d'un roman écrit presque d'entre les bras des amants.

Dans une apparente continuité avec *Falaise des fous* (Seuil, 2018), Patrick Grainville nous propose à nouveau une épopée amoureuse pénétrée d'art. Mais, à la différence de son précédent roman où la grande Histoire, celle de l'affaire Dreyfus, celle de la guerre de 14, jouait un rôle non négligeable dans le destin des protagonistes, ici les personnages se tiennent sans que les dates soient précisées dans une époque moderne relativement épargnée par les grands ravages de l'Histoire, mis à part quelques menaces islamistes discrètement évoquées. L'histoire de Milos, ou plutôt le dédale de ses tourments amoureux, est prétexte à une célébration de l'éros qui n'est jamais séparée de la célébration de l'art pictural. L'écriture de l'auteur dont on connaît l'ardeur y trouve l'occasion de réaliser un vœu : voir fait parler, mais voir fait bander aussi et il n'y a pas de raison de dissocier ces deux plaisirs.

Oui, comme dans son précédent roman, la peinture peut rendre fou, elle pousse certains au suicide, mais, avant une éventuelle hécatombe, elle commence déjà par inspirer au corps une position dans l'espace : assis ou debout devant le monumental *Concert* de Nicolas de Staël, exposé au musée Picasso à Antibes, ou devant *La pissouse* de Picasso peinte à Mougins à une dizaine de kilomètres d'Antibes, dans l'antre du Minotaure (toile exposée aujourd'hui au Centre Pompidou),

L'ART ET L'ARDEUR

on s'arrête, on prend le temps, on attend quelque chose, on regarde. C'est une aventure du corps et de l'esprit, ces deux frères ennemis, ces deux fils conducteurs ralliés dans le câble électrique du regard. L'immobilité du tableau parle à l'*homo erectus*, tenu de suspendre à la fois physiquement et mentalement sa course et son jugement.

Au fond, par sa façon de puiser jusque dans les peintures rupestres calquées par l'abbé Breuil en Namibie et que Milos et Marine vont voir sur place, Patrick Grainville nous invite à nous replacer face aux mystères de la représentation picturale avec notre corps. Cette affaire de la représentation picturale a commencé dans les grottes et se poursuit dans les musées. D'abord un acte de magie ? religieux, déjà ? La couleur s'est libérée des surfaces soumises à la perspective, la figuration s'est progressivement désaliénée, elle s'est rêvée signifiant pur.

Mais si la peinture a suivi une histoire, ou si elle n'a parcouru qu'un long chemin pour mieux nous faire voir les splendeurs de l'art préhistorique, quoi qu'il en soit, la peinture c'est toujours un corps se tenant devant quelque chose, un tableau, en l'occurrence, et il semble que c'est un des thèmes profonds du roman de Patrick Grainville. Le corps devant le tableau est un corps-devenir, un corps pris dans le rêve du peintre et rêvant à son tour de peinture. On est loin du corps « *pratiquant le yoga, c'est-à-dire se détournant du monde extérieur, en fixant son attention sur certaines fonctions corporelles, et en respirant d'une façon particulière* », ce corps qui cherche à éveiller en lui des sensations nouvelles et un sentiment d'universalité, ce que Freud considère comme « *une autre manière de nier le danger dont le Moi se sent menacé par le monde extérieur* » (*Malaise dans la civilisation*). Dans les romans de Patrick Grainville, on se tient devant un tableau et on n'éluide pas le danger, on se risque à la métamorphose de soi que la contemplation d'une œuvre peut déclencher.

« *Le lieu, c'est important, dit Milos, le lieu précis.*

– *Vous avez raison, le lieu, c'est capital, le démon du lieu. Même s'il est désormais enseveli sous des représentations d'espèces marines pour visites pédagogiques.* » Antibes est un lieu et ses démons ont assisté – puissants ? impuissants ? – à l'émouvante fragilité de Nicolas de Staël, à sa

chute finale. Cette grande et haute figure de la peinture (en crise permanente, passant de l'épaisseur à la transparence, de l'abstraction à une figuration peut-être plus audacieuse encore) y aura frôlé sans la troubler l'épuisante vitalité de Picasso, le Minotaure avide, celui qui inventa tout, celui qui ne se lassait jamais d'être Picasso. Les lettres de Staël évoquent un déjeuner commun et une conversation succincte.

L'histoire d'un lieu et des lieux aux alentours qui s'y ajoutent – territoire de Picasso au gré des femmes, Juan-les-Pins, Cannes, Mougins, laissant l'une pleurer à Ménerbes « *dans une de ces cages dorées des demeures et des châteaux qu'il réservait à ses ex quand il voulait être tranquille et en posséder une nouvelle* » – est délivrée par épisodes en respectant la « *vérité polymorphe comme sa peinture* ». « *Picasso, c'est l'amour sans contradiction* ». Alors le récit des amours de Picasso a quelque chose de l'outrecuidance du cubisme : toutes les surfaces demandent à être représentées, aucune ne veut être en arrière de l'autre dans une perspective où les femmes s'éloigneraient l'une après l'autre : non, tout apparaît en même temps, et la narration de Patrick Grainville doit trouver la force d'un sculpteur pour faire voir Picasso.

Pour contrer l'écrasant Minotaure, il fallait Nicolas de Staël, bien sûr, mais c'est peut-être l'abbé Breuil qui réussit le mieux, dans la géométrie du roman, à contrarier la machine à peindre Picasso. En Dordogne, en Espagne, et jusqu'aux sommets des monts du Brandberg, en Namibie, il découvre au tout début du XX^e siècle l'art pariétal et en devient le pape. Il est connu pour ses relevés de la grotte de Lascaux qu'il a désignée comme « *la chapelle Sixtine de la préhistoire* ». Milos et Marine partent en voyage, ils voient la grotte d'Altamira, celle des monts Brandberg, ils y traquent la dame blanche. L'abbé est tout autant que Picasso et Nicolas de Staël une machine désirante. Il trouve sa place naturellement dans cette affaire de peinture, il répond aux angoisses de Milos, à son tourment. Il lui donne un point d'appui.

Bien sûr, Picasso, l'énormité Picasso, menace jusqu'à l'équilibre du roman, il occupe le terrain et fatigue les pauvres humains qui tentent de le circonscrire. On peut tout lui reprocher, son indifférence, ses obsessions, son côté pipi-caca-ziznichons, on peut lui reprocher d'être Picasso, châtrer son nom pour n'en retenir qu'un petit « *Pic* », il est tout de même le plus fort. Il a tout inventé, le surréalisme, le cubisme, mais surtout



Patrick Grainville © Jean-Luc Bertini

L'ART ET L'ARDEUR

il a lui-même résisté aux menaces de ses inventions, au risque qu'elles représentaient pour la représentation. Il a si bien persisté dans son être que sa mort (à l'âge de 91 ans) a comme débordé sur les autres, comme une giclée de foutre, un dernier tour de passe-passe giflant tour à tour son petit-fils Pablito, mort d'avoir avalé de l'eau de javel, son fils Paulo, mort d'un cancer, Marie-Thérèse Walter pendue. Il aura fallu que Jacqueline Picasso se tire une balle dans la tête pour mettre fin à ce défilé lugubre.

Mais, dans le roman, la danse des morts n'est pas triste, elle est une parade, comme celle que Cocteau et Satie composèrent et pour laquelle Picasso dessina un gigantesque rideau. C'est ce spectacle qu'Apollinaire qualifia de « sur-réaliste », utilisant ce néologisme pour la première fois. La parade des artistes est censée ouvrir le spectacle, non le conclure. Mais, dans le roman de Patrick Grainville, c'est pourtant bien de cela qu'il s'agit : d'une parade finale, d'un grand déballage avant fermeture, d'une grande fête des yeux avant que l'obscurité tombe sur le monde, d'une ultime giclée d'images avant la fin annoncée de la représentation. Comme le peintre du roman de

Pierre Michon, *Le roi du bois* (Verdier, 1996), lorsque ébloui par une duchesse sortant de son carrosse, pissant à un certain endroit, sous l'œil souriant d'un homme, il cherche ensuite l'endroit exact, « *la petite place consacrée où je calculai que s'était tenu le prince* », Milos cherche partout la petite place consacrée d'où il aperçoit enfin – parce qu'il a trouvé cet endroit, ce lieu d'être, la solution géométrique de son tourment, comme le sourire du chat rémanent alors que tout a disparu – « *l'anus rond et noir du Nu dans un jardin [rouler] tout seul, respirant le parfait bonheur* ».

Patrick Grainville a réussi à créer cette épaisseur dorée qui recouvre ses personnages « *de pourpre et d'or* », il leur a donné des mots, des mots qui s'ajoutent les uns aux autres, pas seulement dans l'onanisme pulsion du synonyme, mais bien plutôt comme dans un effet de tuilage, l'un appelant l'autre, dans ce qui est moins une surenchère, quoique parfois ça en soit bien une, qu'une façon de réinventer le feu : oui, c'est ça, il frotte les mots les uns aux autres parce que quelque chose doit s'embraser. Sa propre histoire, son roman s'enflamme et se consume. Il nous a aveuglés et rendus heureux.

Entretien avec Fabrice Caro

Fabrice Caro, Fabcaro en dessin, est l'un des rares écrivains français à circuler entre roman et bande dessinée, mais aussi à placer l'humour et le comique au centre de son travail. Après Figurec (Gallimard, 2006) et Le Discours (2018), et quantité d'albums dont le succès Zaï Zaï Zaï (Six Pieds Sous Terre, 2015), il vient de publier le roman Broadway. Il s'entretient avec EaN sur son univers artistique et les liens qui unissent ses pratiques.

par Erik Martiny

Fabrice Caro

Broadway

Gallimard, coll. « Sygne », 208 p., 18 €

Votre œuvre romanesque est publiée dans une collection novatrice dirigée par Thierry Laroche chez Gallimard : la collection « Sygnes », qui regroupe des auteurs de milieux divers (cinéma, arts plastiques, musique, poésie, littérature jeunesse). Vous êtes vous-même issu de la bande dessinée : vous sentez-vous influencé par l'esthétique de la BD lorsque vous écrivez vos romans ?

Pas tellement, pour moi ce sont deux domaines assez cloisonnés, d'où la différence de signature entre Fabcaro et Fabrice Caro, même si on retrouve évidemment un peu mon univers dans les deux. Ce sont deux types d'écriture différents, et même l'un va un peu contre l'autre : en BD je suis elliptique, dans l'efficacité, dans l'humour en priorité, je suis à l'os. Le roman est venu de cette frustration de mots, j'avais envie de faire des choses que je ne peux pas trop faire dans la BD. Et dans mes romans je m'autorise une approche plus sentimentale, l'humour n'y est pas la priorité, même si j'espère que mes romans restent un peu drôles. À la limite, je me sens plus influencé par le cinéma que par la BD quand j'écris.

À quels films pensez-vous en particulier ?

Oh, pas de films particuliers, mais le cinéma de manière générale m'inspire. Après, oui, bien sûr, il y a des totems auxquels je reviens souvent, et la plupart du temps ce ne sont même pas des comédies, je peux être porté par Fellini, Lynch, Godard, Carax, Buñuel, tous ces gens qui donnent

envie de liberté artistique, de tenter des choses, de jouer avec les formes narratives. Et évidemment pas mal de Woody Allen que j'oublie toujours de citer mais qui m'a accompagné toute ma vie.

Vos romans ne paraissent pas particulièrement filmiques. Comme dans vos bandes dessinées, l'arrière-plan est souvent laissé vide. L'action est réduite au minimum. L'aspect visuel ne semble pas primer dans vos romans. Votre narration est très intériorisée, une caractéristique qui sépare justement le roman du cinéma. Cela dit, des cinéastes sont venus vous voir pour mettre en scène vos histoires. Une adaptation de votre roman Le Discours doit d'ailleurs sortir au cinéma.

Oui c'est vrai, je ne suis pas un auteur très graphique, je privilégie la narration plutôt que le graphisme, pour moi le dessin n'est là que pour servir la narration. Pour autant, je trouve plutôt cinématographique ce procédé que j'utilise beaucoup, qui consiste en un plan fixe répété, je ne fais qu'appliquer au support BD le plan séquence fixe que j'affectionne au cinéma et que je trouve très efficace, bien plus que les champs-contre-champs permanents. Et c'est vrai que les décors m'intéressent assez peu. Comme je ne traite en général dans mes récits que de l'intime et du rapport humain, je préfère être centré sur les personnages et je souhaite que les décors ne parasitent pas trop le regard. Oui, bizarrement, mon travail intéresse les cinéastes. Chaque fois qu'ils m'ont approché pour des adaptations, j'avais la même réaction de surprise : « Ah bon ? Tu es sûr ? Mais c'est inadaptable tu sais... » Je ne suis pas le meilleur promoteur de mon travail...

L'humour anglo-saxon a-t-il eu un impact sur vos ressorts comiques ?

ENTRETIEN AVEC FABRICE CARO

Oui, bien sûr. Moi qui suis adepte du *nonsense*, j'ai souvent dit qu'en France on n'a pas tellement une culture de l'absurde, contrairement aux Anglo-Saxons, mais je commence à revenir sur cet a priori en découvrant les retours plutôt positifs sur mon travail... Je cite souvent les Monty Python, bien sûr, les maîtres du *nonsense*, ou Woody Allen donc, mais je crois que ma révélation en matière d'humour absurde a été la découverte des réalisateurs Zucker-Abrahams-Zucker. J'étais ado quand j'ai vu pour la première fois *Y a-t-il un pilote dans l'avion ?* et non seulement je pleurais de rire mais quelque chose en moi se disait : « Mais... on a le droit de faire ça ? » C'était une révélation, on pouvait aller loin dans l'absurde, et jouer avec les codes mêmes du support.

Estimez-vous que, pour le paysage culturel français, la comédie n'est pas un genre littéraire sérieux ?

Oui, et pas que littéraire, c'est vrai dans tous les domaines artistiques. L'humour a toujours été un peu le parent pauvre des arts. Dans l'inconscient collectif, l'humour ça n'est pas sérieux. Alors que pour moi c'est très sérieux. J'ai toujours en tête cette phrase de Fred, l'auteur de BD du très poétique *Philémon*, que j'avais lu adolescent et qui m'avait marqué. Détournant la célèbre phrase de Clemenceau, il avait écrit que l'humour est une chose trop sérieuse pour la confier à des rigolos. Cela dit, j'ai l'air de déplorer que l'humour soit le parent pauvre des arts mais, si je suis vraiment honnête, je crois que je m'en réjouis un peu. Tant qu'on n'est pas pris au sérieux, on peut faire tout ce qu'on veut. Quand on n'a rien à perdre, on peut tout se permettre. La liberté des outsiders. Pour vivre heureux, vivons ignorés.

Vous dites qu'en humour on peut faire tout ce qu'on veut. Ne trouvez-vous pas que le climat culturel actuel impose des limites assez strictes sur le terrain de chasse de l'humour ? Frédéric Beigbeder suggère dans *L'homme qui pleure de rire qu'aujourd'hui on ne peut plus rire que de soi-même, ce que vous semblez faire de manière jubilatoire dans vos romans.*

C'est vrai, aujourd'hui on se dit qu'à la moindre vanne un peu transgressive, une association va vous tomber dessus, moi-même j'ai parfois eu droit à des retours un peu choqués. Pour autant, il ne faut pas se l'interdire, tant pis. L'humour permet tout, si on lâche là-dessus, c'est foutu. Après

c'est une histoire entre soi et soi. Moi je pars d'un principe : je n'aime pas l'humour de moquerie, celui qui ligue les uns contre les autres. Je ne ris pas contre, je ris avec. L'humour doit être un liant, pas une agression. Ça n'empêche pas d'aller loin, on peut très bien pratiquer un humour corrosif mais qui reste une forme de main tendue, il y a une façon de le faire, en tout cas je veux le croire. D'autant que, oui, comme vous le dites, je suis ma première cible, je ne m'épargne pas. C'est le minimum syndical : on peut rire de tout à condition de rire de soi aussi, et accepter que les autres rient de nous. Sinon ce serait comme un combat de boxe où l'un des deux boxeurs dirait : « Alors moi j'ai le droit de cogner mais pas toi OK ? » Ce ne serait pas très équilibré. Personne ne me rabaissera autant que je le fais moi-même, c'est pour ça notamment qu'aucune critique ne me touche, elles sont souvent très en dessous de celles que je m'adresse.

Céline est un des rares écrivains comiques récents accepté en tant que grand auteur. Vous y faites d'ailleurs allusion dans *Broadway*. Avez-vous beaucoup lu Céline ?

Ah ah, comique, vous trouvez ? J'ai eu la grande chance de découvrir ses livres un peu au hasard, vers dix-huit ans, bien avant de découvrir l'homme derrière, pas hyper recommandable, du coup j'ai eu la chance de le lire avec un œil vierge, sans cet arrière-goût amer. *Voyage au bout de la nuit* a été une grande claque pour le gamin que j'étais. J'ai enchaîné sur *Mort à crédit* que j'ai adoré aussi. Puis je me suis intéressé à l'homme et là je dois avouer que ça a un peu gâché la fête, on a beau s'en défendre, on ne peut plus tout à fait le lire de la même façon ensuite...

Quels sont les auteurs qui ont eu le plus d'influence sur votre œuvre romanesque ?

Oh, ça dépend vraiment des périodes, mais mon envie d'écrire mon premier roman, de m'y plonger et de ne faire que ça est venue vers vingt ans, alors que j'étais passionné par un genre d'auteurs qui parlaient d'eux et de leur condition d'écrivain de manière plus ou moins autobiographique, comme Bukowski, Miller, Calaferte, Djian, Brautigan, Fante... Toute cette imagerie romantique à base d'écrivain fauché au pantalon de velours élimé qui tape sur sa vieille machine à écrire en fumant des cigarettes et en buvant de la bière me faisait fantasmer, je voulais être ça – tu parles d'un fantasme... J'avais même acheté une vieille machine à écrire dans un vide-grenier, à l'heure

ENTRETIEN AVEC FABRICE CARO

où tout le monde commençait à se servir du traitement de texte sur ordi. C'est cette culture-là qui m'a forgé, ensuite j'ai lu beaucoup de choses dans tous les styles que j'ai adorées bien sûr, dans les contemporains français je cite souvent François Weyergans, [Grégoire Bouillier](#), Philippe Jaenada, [Éric Reinhardt](#)...

Et du côté de la BD ?

Là aussi ça correspond à différentes périodes de ma vie. Mes premières grandes influences quand j'étais enfant ont été [Tintin](#), Astérix et Lucky Luke. Plus tard, adolescent, j'ai découvert Gotlib, mon maître, ça a été une grosse claque, graphique, narrative... Et puis l'école *Fluide Glacial*, Edika, Goossens, Blutch... Puis, encore plus tard, à la fin des années 1990 début des années 2000, l'arrivée des éditions indépendantes comme L'Association, avec des auteurs comme Trondheim ou Menu, qui m'ont donné envie de revenir à la BD, avec des récits plus intimistes. Je découvrais qu'on n'avait pas besoin d'être un dessinateur virtuose, ou tout du moins « classique », et qu'on pouvait raconter des choses plus personnelles.

Vous taquinez gentiment les oulipiens dans Broadway. Aimerez-vous faire partie de ce type de club littéraire ou vous positionnez-vous aux antipodes de la littérature à contraintes, vous qui semblez tant aimer la liberté ?

Oh, je ne les taquine pas vraiment, c'est plus un petit clin d'œil. J'aime beaucoup l'Oulipo, et je connais un peu [Hervé Le Tellier](#) que j'aime beaucoup aussi. De manière générale, je n'aime pas appartenir à des groupes, je suis un peu trop « ours » pour ça. Mais, oui, bien sûr, l'Oulipo m'intéresse beaucoup, j'adore les contraintes. Parce que c'est ludique et que ma priorité quand je travaille reste quand même de m'amuser, sinon ça n'est pas la peine. Et puis je trouve que, paradoxalement, plus la contrainte est stricte et serrée, plus on a de liberté, parce qu'on va chercher des angles et des ressources qu'on ne serait jamais allé chercher sans cet enfermement. D'ailleurs, en français à l'école, en rédaction, rien n'est pire qu'un sujet libre, quand le prof vous dit : « Racontez ce que vous voulez, un souvenir agréable... », c'est le gouffre, c'est étouffant de ne pas avoir de contraintes – euh en art je veux dire, dans la vraie vie c'est plutôt l'inverse...



Fabrice Caro en concert (2016) © CC/Cédric Jover

Si vous deviez choisir une contrainte pour un projet oulipien, que choisiriez-vous ?

Ça ne serait pas une contrainte littéraire, basée sur la langue, comme par exemple [La disparition](#) de Perec. Plutôt une contrainte de narration, un lieu très restreint sur un temps très limité me plairait bien. Un roman sur un trajet en ascenseur de deux personnes qui ne se connaissent pas, par exemple, j'adorerais faire ça.

Pouvez-vous nous donner une idée de vos prochaines aventures romanesques ?

Non, je n'en ai aucune idée. Là je suis sur une BD que j'aurai bouclée dans quelques mois si tout va bien, et à partir de là je commencerai à réfléchir à un sujet de roman. J'adore ces périodes où je cherche le sujet, l'esprit, l'angle, qui vont me porter et m'habiter pendant les quelques mois d'écriture, c'est une période en même temps très excitante mais aussi un peu angoissante, on se dit toujours : « Et si je ne trouvais rien d'excitant ? » Parce que c'est ça le seul moteur, l'excitation, trouver une idée sur laquelle on a envie de s'amuser pendant cinq ou six mois sans se lasser.

Un Johnny ne meurt jamais

Jean-François Laé et Laetitia Overney ont recueilli le « livre d'or de l'église de la Madeleine » : les écrits déposés par les fans de Johnny Halliday à sa mort, le 5 décembre 2017. Dans ce livre de socio-ethnologie fine et pertinente, attentive, pleine de tact vis-à-vis de son propre objet, le lecteur, la lectrice ont la chance de pouvoir mieux appréhender un événement populaire massif du début du XXI^e siècle en France : l'effet social de la mort du chanteur national.

par **Véronique Nahoum-Grappe**

Jean-François Laé et Laetitia Overney,
« Johnny, j'peux pas me passer de toi ».
Écritures de séparation et mémoire
 Bayard, 230 p., 15,90 €

L'immensité de la foule qui a envahi les rues de Paris lors des funérailles de Johnny Halliday le 9 décembre 2017 a étonné les commentateurs. Cette présence collective spontanée, son « évidence sociale », oblige à redonner à l'adjectif « populaire », à défaut d'une définition sociologique clôturée, toute sa noblesse historique : celle qu'un Victor Hugo a décrite en son temps, lui dont les funérailles furent aussi marquées par le déferlement d'une foule immense, « populaire ».

À partir de cette date, s'est mise en place une forme d'action collective dans le temps, avec rassemblements mensuels à l'église de la Madeleine, lieu de la cérémonie, choix de gestes et de postures, usages maîtrisés du silence et du son, dons d'objets et de textes : un « livre d'or » en perpétuelle écriture est au cœur du travail sociologique et ethnologique des deux auteurs. Entre le 9 décembre 2017 et le 30 décembre 2019, 50 cahiers (soit 70 000 pages) offrent d'innombrables lettres manuscrites, avec leurs signatures, leurs dessins, le tout dans une grande intensité graphique dont témoignent les photographies présentes dans l'ouvrage scientifique qui en est tiré.

Ce livre foisonnant, divers, riche d'hypothèses et de références, se lit d'une traite et fait surgir de nombreuses perspectives. Un jour, « Johnny » meurt, et la distance avec le corps de la star de son vivant – une distance sans cesse contredite physiquement par le rapprochement physique des concerts – est devenue tout à coup séparation

absolue, celle qui rompt la ligne du temps entre un avant perdu à jamais et une séparation pour toujours. C'est bien « l'écriture de la séparation » qui est interrogée ici, et travaillée avec art.

On peut avoir l'impression en lisant ces textes que les fans qui les écrivent sont portés en permanence par la voix, la présence, les paroles de Johnny, inscrits à jamais dans le présent de leur vie ; comme si l'expérience de ses grands tubes emblématiques, faite une première fois puis répétée, sur scène ou sur écran, avait inscrit définitivement une sorte de substance du chanteur en eux, avec ses mots, son corps habité par un rythme qu'il donne mieux qu'à voir, à vivre : présence tellement intrusive à cause de sa séduction extrême, quand l'écart entre le stéréotype d'une image et le réel d'une personne s'écrase dans l'amplitude d'une voix qui, quand elle crie, chante.

Cette voix, du temps de son vivant, était comme baignée de positivité normale ; mais la voix du chanteur résonne autrement après sa mort. Avant, elle naissait d'un corps vivant quelque part, dans un éclat dilaté et rayonnant jusqu'aux extrêmes des horizons intérieurs de l'écoute. Mais après la disparition de son corps, la voix de Johnny, son navire de sons puissants, se déploie orpheline, désamarrée, dans un suspens déchirant, dernier reste de présence du disparu ; et cela change son écho, son silence en fin de portée. La voix de Johnny disparu est comme ravie, captée par la partition de la mort qui semble l'augmenter d'une harmonique supplémentaire, qui nous vient de la nuit des temps et qui rend encore plus tristes les paroles les plus triviales (« *Gabrielle !* »), les plus sexuelles (« *comme un cheval mort* »).

Les écrits des fans sont hantés par les mots des paroles de Johnny, de même que leur apparence

UN JOHNNY NE MEURT JAMAIS

physique tend parfois à la ressemblance avec l'idole. Mettre dans une galette des rois une fève à l'effigie de Johnny est bien une façon de le situer au cœur de ce qui se pétrit dans l'espace familial festif, comme germe précieux et signe du point maximum de l'adoption familiale de « notre Johnny » : sur presque soixante ans de carrière, le lien avec ses fans couvre désormais plusieurs générations, de 11 à 97 ans – écart d'âge des personnes qui signent leurs adresses textuelles à Johnny.

Quel est ce lien spécifique entre les innombrables fans et « leur » Johnny ? Ce sont des fans que cinquante ans de podium n'ont jamais lassés, dans un lien dont la mort change le sens et modifie la forme. La séparation change aussi le geste d'écrire et rend sa nécessité poignante. Jean-François Laé et Laetitia Overney traquent ce lien dans une masse innombrable de personnes et une figure d'artiste sur le podium, à travers cette écriture du manque et de la douleur, qui, dans certaines conditions historiques comme un décès, entre en saison de floraison textuelle. Les auteurs vont s'attarder sur une lettre, une phrase, le sens de la signature personnelle, une image, en utilisant avec beaucoup de pertinence leurs nombreuses références théoriques. Il s'agit d'utiliser les sciences sociales pour « comprendre ce qui se passe », et non d'enfermer la richesse plurielle des pratiques réelles. Ce travail part du terrain, et non de grilles théoriques verrouillées en amont.

Mais revenons aux écrits des fans, que l'art des auteurs permet de mieux percevoir. Leur ton est celui de l'intensité de fond. Car s'adresser à un mort dont la présence remplissait la vie, c'est s'adresser à la nuit, au vide du ciel, à sa propre solitude ; c'est accepter de ne pas être lu : « *je suis consciente que cette lettre tu ne la liras pas. D'ailleurs, qui lit tout ce que l'on écrit ? Aucune idée. Mais de pouvoir le faire est important* ». Écrire avec intensité, en faisant d'emblée le deuil de tout lectorat, n'a rien à voir avec le geste de l'écrivain rêvant de succès. Écrire à celui qui a disparu s'adresse à sa propre mort, et donc à ce qui, dans sa propre vie, est le plus intime de la solitude du « je ». Dans cet espace-là, il n'y a plus de protection tactique, plus de hiérarchie sociale, plus d'échelle entre mépris et intimidation, entre riches et pauvres, entre stars à succès et « anonymes » (« *nous sommes les anonymes* », dit un texte) ; et, plus en profondeur, entre vies « réussies » et vies « ratées » : tous font face au

même chagrin d'amour, à la même mort – l'inégalité de base frappe à la naissance.

Tous sont parfois ivres la nuit, titubant au bord du monde, et, entre une star couronnée de succès, donc d'argent et d'amours – ces trois pôles du bonheur social –, et ceux qui n'ont jamais pu sortir d'une enfance abandonnée, d'une trajectoire marquée par les épreuves, deuils, maladies, précarité, sentiment d'échec, solitude de la prison, l'égalité du face-à-face que pose cette « écriture de séparation » est absolue. Le comble du grand écart existentiel se situe entre ce détenu dont la seule présence affective et presque physique dans sa vie est celle de Johnny, de sa voix, de ses chants, et la star elle-même, saturée d'une surabondance de succès, de biens, de mariages, de maisons, d'amours, de « potes »... mais capable de hurler du sang plein les yeux : « *lui Diego, seul dans sa prison* ». Quand ce détenu écrit à Johnny, c'est dans un face-à-face d'égalité absolue.

La hiérarchie de genre disparaît elle aussi dans la sphère de ce type d'écriture. Les femmes qui écrivent font résonner leur « je » dans un face-à-face d'une intensité égale à celle des hommes, démontrant que la différence de genre est secondaire par rapport à celle de l'identité de la réflexivité humaine. Le tutoiement et le possessif sont les vecteurs de ce lien de totale égalité dans l'intime : « *Mon Johnny, tu as rempli ma vie* ». Les mots choisis sont pleins de résonances. Les lettres reprennent souvent les paroles des chansons. Il n'y a pas que la voix, la mélodie, le rythme, la figure, le corps de la star ; il y a, en plus, le don qu'il effectue de ses mots, repris en chœur en chantant et écrits sur le papier comme venant de soi-même : un « soi » qui a accueilli Johnny en son creux, il chante dans son ventre les choses heureuses et malheureuses de la vie, et rien ne peut faire oublier cette étreinte entre ce qui est ressenti parfois au plus profond des solitudes et le don de son expression violente dans des sons, des phrases et toute une scénographie. Ce qu'a donné Johnny à ses fans, ce sont les mots de leurs malheurs, de leurs chagrins, de leurs ivresses, que sa voix et la musique transforment en la réalité d'une vie digne d'être vécue, si elle est ainsi chantée.

Le plus souvent, Johnny est tutoyé. Mais ce « toi ! » n'a pas la même sonorité psychique que les autres tutoiements d'intimité familiale ou sociale ordinaires. Ce tutoiement adressé à Johnny mort est presque un cri, un geste sous forme de

UN JOHNNY NE MEURT JAMAIS

mot, une main qui se tend vers le grand vide laissé par la mort, comme si toutes ces lettres manuscrites étaient écrites dans le creux insomnique de la nuit, quand, les yeux ouverts sur le noir, l'éveil crucifie la pensée face au tragique de la vie, de l'amour, de la mort. C'est l'espace du grand tutoiement aux dieux, aux puissants, aux êtres aimés : ce levier d'interpellation majeure, le « toi ! », oblige à respecter l'échange et la grave vérité de ce qui se communique dans la lettre au défunt. « *Toi, mon Johnny* »... c'est le ton ici qui ramène tout près de soi le visage de la star, un visage dont la mort a tué la réalité en même temps qu'il en a agrandi la surface.

Les sciences sociales ici sont à l'œuvre pour mieux cerner la naissance en quelques mois de l'invention d'une forme contemporaine d'action collective dont le mot de « rituel » (heureusement tenu à distance par le texte) tendrait à effacer la spécificité. Un rituel se définit par sa répétition codée et anhistorique ; or, ici c'est justement la naissance historique d'une forme sociale qui constitue le terrain de recherche. De même, les termes tournant autour du « cultuel » et du « religieux » ont été, de façon pertinente, maîtrisés. Le culte religieux suppose une institutionnalisation en amont de sa propre liturgie, où le dogme idéologique et le geste approprié s'imposent en tant que norme, alors que, parmi les fans, même sur le site de l'église de la Madeleine et avec l'aide du personnel clérical, tout s'invente et tout naît des acteurs eux-mêmes, tout s'adresse à une figure particulière, dont le style ne correspond pas à la pompe catholique : un Johnny tatoué et souvent agressif, avec « sa gueule »... « *Souvent un seul regard suffit / Pour vous planter mieux qu'un couteau* » (1979) : paroles géniales (de Gilles Thibaut) sur le coup d'œil qui tue. Le talent est aussi ce qui permet l'efficacité de la communication sur le fond d'une expérience minuscule mais universelle, être soi sous le regard d'autrui.

Les fans en deuil vont bien sûr copier les scénographies de la culture contemporaine du deuil dans notre société, historiquement mises en place par l'Église catholique en France ; mais ce qui se vit et s'écrit dans ce contexte appartiendra à un autre registre que celui du pur religieux. Il faut se reporter dans l'ouvrage aux analyses très fines sur la grosse croix baroque portée par Johnny lui-même, sa foi particulière (« *j'en parlerai au diable* »), les formes de foi portées par tous ces usages particuliers du religieux, qui tendent à

accroître la distance entre foi et Église. D'où la présence de nombreux athées dans la foule, qui se déplacent et écrivent eux aussi. Il semble qu'on assiste là non pas à l'explosion d'un retour du religieux, avec pèlerinage et culte votif, mais plutôt à ce qui rend possible dans notre société une forme sociale collective dans le deuil, qui a bien à voir avec le sacré du religieux, mais en dehors de lui, comme s'il était tout simplement impossible qu'une grande émotion collective ne se manifeste pas sur la place publique, en utilisant les outils et les lieux de sa propre culture, autels et bougies, paroles et chants, silences et gestes, parvis des églises. Dénuée de toute organisation institutionnelle, cette immense manifestation de vie et de sentiments populaires a su trouver son expression sur la place publique, en frôlant mimétiquement le religieux sans se confondre avec lui, en touchant le politique sans pour autant s'y inscrire. Il fallait, pour le comprendre, des chercheurs libres de toute idée reçue, ouverts à ce qui naît dans les formes sociales non encore défigurées par la représentation d'elles-mêmes dans le miroir des écrans et des commentaires en bas de page.

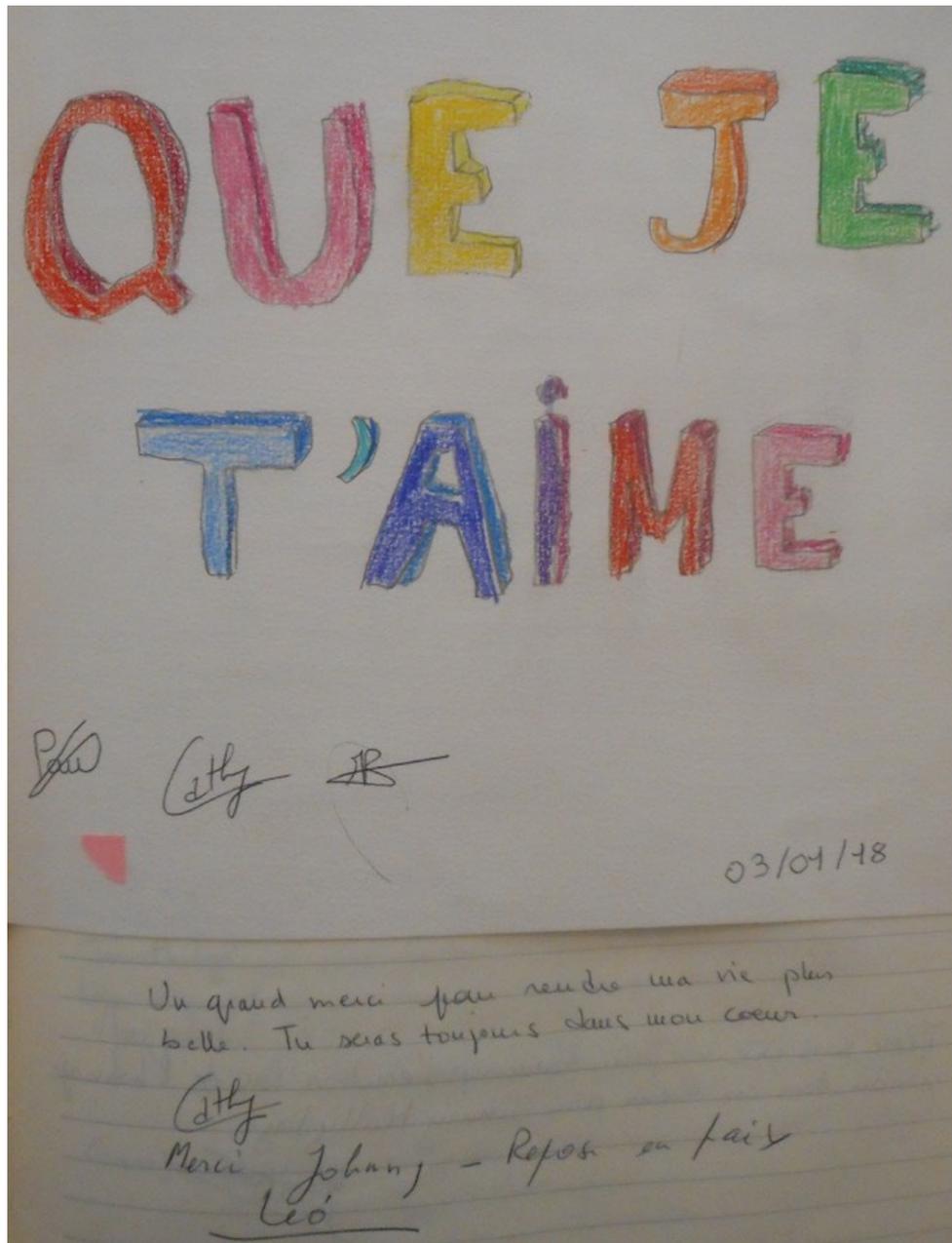
Et si c'était le politique, plus que le religieux, qui était frôlé par la mobilisation des fans de Johnny ? C'est l'immensité de la foule envahissant la capitale lors des funérailles qui a interrogé plus d'un commentateur devant son écran, plus d'un politique jaloux d'une telle ferveur. À leur balcon, ils se sont gratté la tête, signe éthologique de la perplexité : un an tout juste avant les Gilets jaunes, tous ces gens venus de strates sociales hétérogènes, qui étaient supposés être prisonniers du « chacun pour soi », de l'individualisme censé croître depuis le XVIII^e siècle, ne seraient-ils pas aussi des acteurs, tous ensemble, dans le partage de leurs émotions ? Et si, ici, se jouait le signe de ce qui est en général dénié, voire défiguré, une vie morale de ce qu'on appelait jadis « le peuple » ? Une « vie morale » au sens d'un partage évident d'un même système de valeurs fortes, implicites, qu'un chanteur a mis en forme ?

Et si, ici encore, on avait l'occasion de se rapprocher un peu du réel de la vie sociale, de « *tout ce que les pratiques sociales brassent de nouveau, envers et contre tout ce que les pouvoirs entreprennent pour en écraser le sens sauveur* » ? Cette phrase de Pierre Naville (*La passion de l'avenir. Le dernier carnet, 1988-1992*, éditions Maurice Nadeau, 2010) revient en mémoire à lecture de ce travail. Dans un tel mouvement

UN JOHNNY NE MEURT JAMAIS

collectif, l'émotion retrouve son sens littéral de mise en mouvement de tous les espaces, celui de l'intimité réflexive et subjective, celui du corps physique « remué » par la force de l'émotion, enfin les espaces extérieurs et publics envahis par les foules bouleversées. Quand trop d'émotion due à la violence de la vie, c'est-à-dire de la mort, bouleverse les habitants de nos mégapoles contemporaines, on quitte le chez-soi, on tourne le dos aux écrans, on envahit le dehors... A lieu alors une bascule du coefficient de réalité : dans le temps ordinaire de la vie quotidienne, celui des soucis et non pas des tragédies, les écrans bariolés de la publicité semblent porter le réel, et la rue est grise, ennuyeuse... Mais, tout à coup, quand la tempête émotionnelle collective se déchaîne, dans un vaste mouvement de foule, c'est la place publique de la manifestation qui se retrouve investie de la force du réel social ; et les écrans se retrouvent renvoyés à leur régime de seconds artificiels, de pâle reflets, de miroirs souvent déformants.

On peut maintenant, grâce à la lecture de ce « livre d'or », poser la question : qu'est-ce qui se partage, qu'est-ce qui s'échange entre les fans et « leur » Johnny ? Il y a dans la figure de Johnny la représentation d'une forme particulière du malheur social contemporain, celui de la désaffiliation sociale du « jeune », même vieillissant, au sein de l'espace public plutôt urbain. Le chanteur lui donne une expression esthétique sensuelle tonitruante, « terrible », formidable comme sa voix : figure de l'abandon à cause d'une parentalité navrante de nullité (donc de cruauté), à cause des premières précarités qui accroissent la solitude dans la multitude, à cause de la dureté « dans la rue », des coups reçus et donnés, cherchant encore plus ce qui manque toujours, vitesse, « amour »... Le succès d'un Johnny vieillissant, riche et célèbre n'a jamais terni ce stéréotype-archétype dans notre culture du sujet seul et nu face au social écrasant. Les femmes aussi y sont sensibles et sont « fans » à égalité, dans ce partage d'une intense imagerie



Une adresse à Johnny Halliday après sa mort © D.R.

d'époque – comme quoi elles sont bien capables de « se mettre à la place » de l'autre sexuel.

Que de lettres de fans écrivent la douleur, la perte de l'autre, la solitude, la fin de l'amour, comme si les grands succès de la star permettaient d'en dessiner la fresque remarquable, comme si la performance esthétique devenait le véhicule d'une vraie communication sur la douleur de vies gâchées par les destins de toute nature ; et du cœur même de cette douleur, jaillit avec la musique, grâce à elle, la grande fureur désirante du « vivre encore ». Johnny, à travers ses chansons, avec son style propre, offrait à ses fans une manière d'être en guerre contre les grandes douleurs, contre les grandes failles de soi aussi. Une guerre que la force et le talent du chanteur ont transformée en danse de liberté.

L'amour maternel au service des luttes

La puissance des mères a certainement été l'un des essais féministes les plus remarquables de l'automne. Ce livre percutant, écrit par la politologue et militante Fatima Ouassak à partir de son expérience de fondatrice du collectif Front de mères à Bagnolet et de directrice du réseau Race, Classe, Genre, est venu réparer un manque, en rendant visible une écologie féministe portée depuis les quartiers populaires. L'ouvrage se donne à la fois comme le récit concret de la naissance et des luttes du Front de mères, et comme une réflexion sur la stratégie à adopter. C'est autour de la figure de la mère que se structurent ses propositions.

par Zoé Carle

Fatima Ouassak

La puissance des mères.

Pour un nouveau sujet révolutionnaire

La Découverte, coll. « Petits cahiers libres »

272 p., 14 €

Julien Talpin

Bâillonner les quartiers.

Comment le pouvoir réprime

les mobilisations populaires

Les Étaques, 176 p., 9 €

Figure délaissée du féminisme matérialiste, la mère est repensée par Fatima Ouassak comme un sujet politique à construire – un sujet révolutionnaire. Il s'agit là du premier vide comblé. La proposition est forte, elle répond à deux demandes émanant de lieux différents. Elle rencontre tout d'abord les recherches récentes de la nouvelle génération de militantes féministes qui cherchent à réinvestir positivement la maternité. Plus important encore, elle permet de renverser la figure de la mère des quartiers populaires, la maman éplorée qui doit faire tampon entre la colère des jeunes et les institutions répressives. Elle s'appuie sur la même puissance – l'amour maternel – mais la redirige, pour que le désir de protection des mères ne serve plus à « canaliser » les colères politiques – c'est-à-dire à les entraver –, mais à les soutenir et à opérer la transmission. Que la puissance d'amour ne soit plus déroutée pour désarmer les luttes, mais pour les renforcer.

Car la figure de la « maman » des quartiers populaires enserme les mères autant que les enfants et

fait jouer les uns contre les autres. Si les mères sont invitées à tenir leurs enfants, à les « protéger d'eux-mêmes », les enfants de ces quartiers sont de leur côté « désenfantisés ». Et ce processus symbolique leur fait encourir des dangers très réels. Le livre s'ouvre de façon poignante par l'évocation des violences exercées contre ces enfants et adolescent.e.s assassiné.e.s, la trop longue liste des victimes de la répression des quartiers populaires : Fatima Bedar, Malika Yazid, Abdelkader Bouziane, Zyed Benna, Bouna Traoré... En 2017, une enquête du Défenseur des droits a montré que les jeunes hommes des quartiers populaires issus de l'immigration – ou supposés tels – ont vingt fois plus de chances d'être contrôlés par la police. On sait également que c'est lors de ces contrôles qu'ont lieu la plupart des violences policières. Ces réalités sont largement documentées à la fois par les chercheurs en sciences sociales et par les collectifs constitués pour lutter contre les violences policières, que ce soit le Mouvement de l'immigration et des banlieues (MIB), le collectif [Urgence notre police assassine](#), et de nombreux autres, dont le comité Vérité et Justice pour Adama.

Dans ces luttes, la mère n'est pas une figure politique vide. Il n'est que de se rappeler la puissance pathétique et politique du mouvement des mères argentines de la place de Mai pendant la dictature, ou encore, dans la France des années 1980, des mères de la place Vendôme. Pour désenclaver la mère, coincée entre la femme, les parents et la « maman », Fatima Ouassak prend appui sur l'histoire et la mémoire vive des luttes de l'immigration, dans le sillage du MIB et de ses archives patiemment rassemblées par l'agence

**L'AMOUR MATERNEL
AU SERVICE DES LUTTES**

IM'media. En allant chercher du côté de cette histoire, c'est un projet large de transmission qu'elle dessine, qui articule les luttes à venir à une histoire invisibilisée aujourd'hui : « *Ce sont nos résistances que nous devons transmettre. Nous ne devons pas nous enfermer dans des identités figées.* »

L'auteure travaille au plus près ces réseaux de figures symboliques et de discours qui forment un tissu d'injonctions contradictoires au quotidien. Le style, direct, est en lien avec l'angle, matérialiste, qui ancre les propositions de Fatima Ouassak et du collectif dans l'épaisseur des expériences et des obstacles rencontrés pour faire vivre cette parole. Les anecdotes rapportées permettent d'entrer concrètement dans le flux des injonctions permanentes qui sont faites aux mères et aux parents des quartiers populaires. Le passage où les employées de la crèche enjoignent aux parents d'habiller leur petite fille en rose est à ce titre frappant. Il est révélateur de l'imbrication des dominations et de la sexualisation précoce imposée aux filles non blanches, sous couvert de leur « émancipation ».

L'approche matérialiste adoptée permet en outre de déjouer les accusations réduisant le propos à une essentialisation des mères, qui seraient artificiellement découpées au sein d'un sujet politique difficilement construit, les femmes. Au-delà du travail de déconstruction et de réancrage généalogique, le livre se donne en effet également comme une proposition stratégique. Les propositions concernent l'ici et le maintenant : puisque les inégalités persistent, puisque ce sont les femmes qui assument encore la plus grande partie du travail reproductif, elles ont un rôle à jouer dans tout ce qui touche à l'éducation : « *Front de mères signifie que dans les luttes qui concernent les enfants, tout le monde doit se mettre derrière les mères.* » La mère, donc, mais comme pivot dans des luttes ancrées localement, qui permettent une organisation collective sur les sujets d'écologie.

Car *La puissance des mères* vient combler un deuxième vide – ou prétendu tel : celui d'une écologie politique portée depuis les quartiers populaires. Le récit de la genèse du Front de Mères, qui lutte depuis 2016 pour l'alternative végétarienne à la cantine, est à ce titre édifiant. Il met au jour les mille difficultés que rencontrent les mili-

tants politiques de ces territoires pour convaincre de leur sincérité. La forme (le récit d'expérience) donne un aperçu de ces obstacles, à la fois symboliques et matériels, qui constituent le volet « doux » de la répression des mobilisations collectives émanant des quartiers populaires.

Comme l'explique le sociologue Julien Talpin dans son dernier livre, *Bâillonner les quartiers*, les mécanismes d'entrave sont nombreux et accèdent le récit communément admis des banlieues comme « *désert politique* ». Les difficultés pour s'organiser dans des quartiers structurellement sous-dotés sont nombreuses, mais, plus qu'ailleurs, les collectifs et organisations rencontrent la mauvaise volonté des pouvoirs publics : « *coupes de subvention et difficultés à accéder à des locaux de réunion, disqualification des militants et refus de la concertation, amendes et parfois procès* ».

En décrivant précisément ces pratiques, moins documentées que la répression directe et violente, *Bâillonner les quartiers* donne à voir par ricochet la vitalité des luttes dans les quartiers populaires, « *constitués depuis les années 1980 comme espace central de mobilisation* ». À partir d'enquêtes de terrain – notamment à Roubaix – et d'entretiens menés avec des militants venus de toute la France, l'ouvrage se présente aussi comme « *un allié de ces luttes* ». Si la question raciale et celle des violences policières y occupent une place centrale, elles s'articulent à bien d'autres thématiques, qui n'ont que rarement la faveur des médias : droit au logement, contre les rénovations urbaines sans concertation, pour l'insertion professionnelle, l'école et l'accès à une alimentation saine...

Comme le raconte Fatima Ouassak, « *notre première lutte écologique à Bagnolet a été de devenir légitimes pour lutter en matière écologique* ». Or ce sont aussi les habitants des quartiers populaires qui sont les premières victimes des menaces environnementales. L'enjeu est de taille, il s'agit de se réappropriier ces territoires malmenés, pour défaire petit à petit le réseau serré des oppressions qui se déclinent différemment selon les coordonnées locales, et à partir de là créer des alliances : « *Cette proposition se décline dans un projet politique et stratégique précis : agir localement, territoire par territoire, quartier par quartier, école par école, la réappropriation des espaces publics appelant la conscientisation du pouvoir confisqué, et inversement.* »



Fatima Ouassak © Carole Lozano

**L'AMOUR MATERNEL
AU SERVICE DES LUTTES**

La puissance des mères réussit son double pari et ouvre la brèche : tout en donnant à voir ces difficultés matérielles et symboliques, à les éprouver, ce livre tient ensemble ambition théorique et stra-

tégie politique. L'événement éditorial est ainsi à la mesure du geste que propose Fatima Ouassak : celui d'une écologie féministe antiraciste, portée depuis les quartiers populaires mais appropriable par tou.te.s.

Luttes sociales aux frontières du réel

Un deuxième roman peut être une étape délicate. Mais Éric Richer avec *Tiger* et Thierry Decottignies avec *Fratrerie* poursuivent dans la lignée des prometteurs [La rouille](#) (2018) et [La fiction Ouest](#) (2019). Ces deux textes assez sombres ont en partage une écriture capable d'exprimer la violence. Frontale en ce qui concerne Éric Richer, plus sourde et intérieure pour Thierry Decottignies. Leur part de lumière dans cette noirceur naît de personnages ayant le courage de se débattre.

par Sébastien Omont

Éric Richer

Tiger

L'Ogre, 256 p., 20 €

Thierry Decottignies

Fratrerie

Le Tripode, 160 p., 15 €

Tiger se situe en Chine, loin des capitales historiques et des mégapoles ultra-modernes, aux confins du Shaanxi et de la Mongolie intérieure, eldorado minier où l'on meurt d'anthracose. Pour s'y distraire, on parie sur des combats de chiens, ébouillantés s'ils perdent, et on fréquente des prostituées mineures. *Tiger* n'est pas un livre aimable : de la Chine, et un peu de la Russie, Éric Richer ne décrit que des appartements glauques, des stations-service, des clubs clandestins, des parkings. Le seul lieu avec un peu d'humanité est un foyer pour enfants blessés, qui devient le cœur battant du livre. La dureté apparaît comme un choix esthétique assumé : le style est familier, âpre, heurté, à coups de phrases brèves, souvent nominales ; pour décrire les sévices infligés aux plus fragiles ; en accord avec des personnages souvent incapables ou peu désireux de développer. On s'enfonce dans le milieu de la pègre, montrée sans romantisme, et de son envers maudit. Ceux qu'elle considère comme des marchandises : chiens, femmes et enfants.

Une des rares échappées positives conduit au sommet d'un building de Xi'an, capitale régionale en expansion. Zhuizi, le grimpeur des toits qui sert de guide, « s'accroche au parapet d'une main, se penche et fait une vidéo pour alimenter

son feed ». Du toit, on découvre « la ville, bleu électrique, presque ultraviolette dans le déclin du jour [...] fourmilière futuriste ». Enfants et adultes sont fascinés, en un exceptionnel moment d'émerveillement. À ceci près que, quelques pages plus tôt, un enfant du refuge regardait sur sa tablette un autre *rooftopper*, « qui fait des tractions dans le vide au soixante-deuxième étage et qui tombe ». C'est « une vraie vidéo, pas un fake ! », affirme le garçon. De fait, le – vrai – *rooftopper* Wu Yongning est tombé dans ces conditions exactes en 2017.

La force de *Tiger* tient à cette tension entre une fiction par ailleurs très romanesque – telle une Némésis, la vieille chamane Os de Tigre poursuit violeurs et trafiquants de chair humaine – et les éléments de la réalité qu'elle intègre tels des blocs de sauvagerie bruts impossibles à digérer. Ces camionnettes au volant desquelles Esad traverse les frontières européennes, ces camionnettes pleines d'enfants qu'on s'échange sur des parkings discrets, « des filles d'Ukraine ne faisant pas leur âge, troquées contre des filles de chez eux et destinées au marché pédo », ces enfants marqués sur le front d'après leur valeur, torturés et tués pour l'exemple dès qu'ils se rebellent, existent-ils vraiment ? On a peur que oui.

La peur imbibe d'ailleurs cet infra-monde saturé de violence. La chute menace toujours des personnages marchant au bord du vide comme des *rooftoppers* trop confiants ou des somnambules. Pour y échapper, il faut se réfugier ailleurs. Dans l'hébétude qui, sous le poids de la culpabilité, frappe Esad, le bandit russe en exil. Dans le monde délirant d'Os de Tigre, SDF vengeresse. Dans les rêves que note soigneusement Xujin, l'éducatrice au passé d'enfant de secte. Un espoir

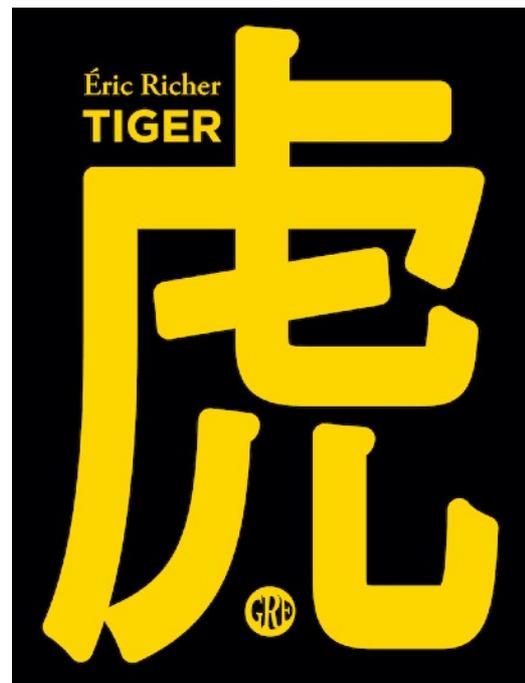
LUTTES SOCIALES AUX FRONTIÈRES DU RÉEL

subsiste, à travers le refuge créé par une femme qui croit à « *ce qui se dit et se répand sur un petit territoire* ». À travers l'amour qui a touché Esad et l'a éveillé à la compassion. Mais de la fin, assez attendue et peu réaliste, on pourrait conclure que cet espoir est illusoire, comme les enfants rêvant que les méchants soient punis.

Dans *La rouille*, Éric Richer faisait déjà, implicitement, le procès d'une masculinité conduisant les femmes à l'exil. Dans *Tiger*, elles n'ont même plus ce choix. Celles qui sont coincées là où dominent des valeurs viriles exacerbées ne peuvent que subir. Le chef d'un réseau pédophile dit à Esad : « *Où que tu ailles, abjure, mon ami, abjure, la voilà ta liberté. Les croyants vivent dans le passé, seuls les pécheurs ont un futur. [...] Pas de honte à avoir, nous sommes nés pour réguler* ». Mais la critique dépasse les délinquants : parlant de la Chine et de la Russie, la patronne du refuge juge que les deux pays « *partage[nt] les mêmes valeurs : poigne, business et revanche* ». Avec une efficacité glaçante, Éric Richer dénonce les conséquences d'un certain système de valeurs appliqué jusqu'au bout de sa logique.

Fratrerie se déroule dans un décor moins lointain, très actuel : manifestations et couvre-feu. Le narrateur vit avec ses trois frères : Seth, grabataire à la suite d'un accident, Thomas, policier, et Matteo, émeutier. Dès le début, le narrateur craque : « *l'angoisse, un matin, une angoisse comme un coup de couteau dans le ventre, m'a décomposé* ». Thomas et Matteo sont le plus souvent dehors, mais lui ne sort pas. Si ce n'est quand Erica, une belle voisine, lui demande de l'accompagner à la supérette. Ensuite, Matteo poignarde un policier. Thomas et le narrateur partent à sa recherche, et on lit leur périple jusqu'à une ville de province où le narrateur échoue, seul. Mais on s'aperçoit vite que, dans ce récit, quelque chose cloche. Si le narrateur rêve parfois, sa voix a tendance à mêler songe et réalité, qui se confondent en un état gris et nauséux de semi-veille que Thierry Decottignies maintient du début à la fin, grâce à une écriture patiente et précise, aussi déterminée que tenue.

Dans *La fiction Ouest*, ce cauchemar basse résolution baignait tout un parc d'attractions au fonctionnement totalitaire. Ici, on se retrouve davantage plongé dans une dépression individuelle. Leurs noms et occupations font de Thomas et Matteo des doubles évidents. Comme ils s'ef-



font et finissent par disparaître, ne sont-ils pas que des avatars du narrateur ? À l'instar de Seth, abandonné sous une couverture verte ? Le protagoniste est victime d'un accident de voiture, contracte la fièvre, tombe d'une falaise après avoir vu un homme mourir de la même chute. Soumis à un intense désarroi, affecté par la souffrance, il ne peut rester complètement dans cette réalité. Ce qui expliquerait qu'Erica fasse ses courses à la supérette sur un cheval sans rênes ni selle.

L'image d'un homme tombant permet de rapprocher *Fratrerie* et *Tiger*, qui partagent plus encore la contamination de la réalité par le rêve comme moyen de se protéger de la violence. Celle de *Fratrerie* est feutrée, mais, prenant un car, le narrateur n'arrive pas à quitter la ville (de même que le héros de *La ville fond* de Quentin Leclerc, autre roman étrange, n'arrivait pas à rejoindre une ville). Sa chambre est occupée par un autre. Il ne parvient pas à sauver un pigeon, qu'il finit par éviscérer. Une jeune femme, Jasmine, maîtrise, quant à elle, la réalité en réorganisant sans cesse sa collection de photos. Elle lui en offre deux. Par ce don, le narrateur pourra peut-être exercer un peu de contrôle sur sa vie.

Fratrerie comme *Tiger* expriment une grande foi dans l'écriture fictionnelle. Pour dire les souffrances des opprimés chez Éric Richer. Pour exprimer un mal-être presque ineffable chez Thierry Decottignies. Dans l'attente « *que la terre [...] entrouvre ses abîmes profonds* », ou que des tigres vous démembreront, comme si, face à une violence trop grande, il fallait se défaire pour renaître.

Le temps d'un match

Toni a vingt ans ; le jour de son anniversaire, elle s'apprête à aller voir un match de football. Ce que raconte Toni tout court tient tout entier entre ces deux faits. Le premier roman de Shane Haddad, court et saisissant, plonge dans les pensées poignantes d'une jeune femme qui devient brutalement adulte.

par Eugénie Bourlet

Shane Haddad
Toni tout court
 P.O.L., 160 p., 17 €

Le premier événement jette Toni dans une journée particulière : son anniversaire plane comme un voile flottant qui l'enveloppe et lui donne une teinte spécifique – on serait en droit d'en attendre quelque chose. Le second événement boucle cette journée, marque son aboutissement, pourrait même combler l'attente de ce quelque chose de spécial, d'intense et d'original, cette attente qu'on éprouve lorsqu'un jour qui nous fait changer d'âge marque symboliquement plus qu'un autre un saut dans le temps.

Ou bien la journée se termine sur un moment qui donne sens à ce jour d'anniversaire, ou bien ce moment pourrait boucler sans la bouleverser cette journée, s'y superposer sans heurt. Cet événement, quel est-il donc ? Ce soir, Toni se rendra au stade pour voir un match de foot. Son histoire tient en une phrase qui contient ensemble ces deux événements : « *C'est son anniversaire et c'est jour de match* ». Le reste tient dans la nature de ce « et », interstice entre le réveil et le coup d'envoi, en cette journée particulière.

Le récit s'apparente à un carnet de pensées brutes accumulées au fil des heures et du cheminement de Toni, consignées avec concision dans des phrases courtes répétées, déclinées, détournées. Ce n'est pas Toni qui se raconte directement mais une voix proche, presque intérieure, qui semble lui être intime et qui, d'un ton précis tout autant qu'extérieur, à la troisième personne, consigne ce jour spécial dans des descriptions fidèles, va même proclamer sa connivence avec le personnage : « *Il vaut mieux porter sur soi le calcaire de la ville plutôt que le sel de la mer. Toni le sait mais Toni peut être têtue. Rien n'en sera dit* ».

Cette voix a quelque chose qui tient presque du scénario, donne les détails scénographiques des décors que traverse Toni en cette journée, de sa routine et de ses pensées bizarrement enrayées. Celles du présent sont envahies par des souvenirs, des sensations qui rappellent brutalement les visions d'une enfant spectatrice, aujourd'hui douloureusement touchée par son passé.

La voix de la narration alterne ainsi avec le « je » des pensées de Toni, explicitées lors de leur première incursion : « *J'aimerais être à leur place, j'aimerais l'avoir lui, quel qu'il soit. Voilà ce que pense Toni. Lui, il serait bien, quel qu'il soit, parce que j'ai beaucoup d'amour à donner. Laissez-vous aller chers voisins, profitez de tout cet amour que vous pouvez suer. Est-ce que Toni pense cela, peut-être, mais elle n'en a pas conscience. Toni a beaucoup d'amour à donner ce matin, et ce qu'elle a entre la gorge et le cœur est toujours là* ». Le jour de ses vingt ans, Toni traverse une déception amoureuse, symbole amer du passage à l'âge adulte. Désormais, il faut exister seule. Cela n'est jamais dit mais c'est bien ce que raconte ce joli récit initiatique, qui oscille entre un journal intime et une poésie scandée, martelée.

Toni est donc seule, mais hantée par des voix : celle de M., l'amant qui l'a repoussée, celles de sa mère, de son père, de son frère, celle d'une « *amie du printemps* » proche de son père, celle d'une voyante, celles d'inconnus, brouhaha dans le métro jusqu'au stade... Ces voix la traversent et rebondissent en de multiples échos à l'intérieur de Toni, qui est toujours seule, voire invisible dans la ville. On la bouscule, on ne l'entend pas. Elle est, en même temps qu'une adulte individualisée, une présence anonyme parmi d'autres.

Le discours indirect libre conjugue les pensées de l'intime et les notations sur un état physique, à la fois dans Toni et hors d'elle. L'observation n'est pas que psychologique, mais physiologique : la



LE TEMPS D'UN MATCH

première chose que ressent Toni en se levant, c'est cette boule coincée entre le cœur et la gorge, et non ce qui serait nommé comme de la tristesse. Sa journée est rythmée par la fatigue, les yeux aveuglés par la lumière, la faim, les haut-le-cœur, les spasmes, les blessures, les chocs. Poils, sang et cheveux dégoutent et obsèdent Toni, si écoeurée qu'on se demande si elle n'est pas enceinte : « *Je n'entends rien. Je ne regarderai pas mon ventre. Toni aimerait entendre les flux, les bulles, les gargouillis, les gaz, les percées, les balbutiements de son ventre. Sentir l'intestin et le foie et les reins travailler. Sentir ses os frotter les uns contre les autres, les os couiner. J'aimerais savoir si quelque chose grandit. À vingt ans peut-être que quelque chose grandit* ». Le rapport de Toni à la nourriture traduit son mal-être de jeune adulte : elle mange des bonbons, des pommes d'amour,

souffre de véritables fringales mais ne peut avaler un vrai repas et vomit plusieurs fois.

Il y a dans *Toni tout court* quelque chose de *La faim* de Knut Hamsun, roman précurseur du flux de conscience, dans lequel le héros affamé jette ses pensées malades au cours d'une journée comme une expérience limite. Mais ici, la déambulation ne doit pas son parcours au hasard. Au gré des étapes (l'université, un festival, le métro...), Toni vise ce match qui la fera vibrer, elle s'adresse même aux joueurs et compare leur état au sien : « *Chers joueurs. Il y a trop de choses qui nous séparent. Je me dis quelle excitation sur le terrain. Chers joueurs il y a des gens pour vous soutenir. Qui vous croient, quelque part, en dehors de toute norme* ». Là se trouve la jonction entre l'enfant et l'adulte, dans cet hommage poétique au football, passion commune qui permet de s'oublier soi et de se réunir, le temps d'un match.

Nostalgie nomade

Parias est le nouveau roman de Mbarek Ould Beyrouk, journaliste et écrivain mauritanien écrivant en langue française. Comme dans ses précédents récits, parus entre autres aux éditions tunisiennes Elyzad, ses personnages subissent les métamorphoses de la Mauritanie contemporaine, pays souvent méconnu où s'affrontent encore les traditions du désert et les mutations induites par une urbanisation inexorable.

par Jean-Loup Samaan

Mbarek Ould Beyrouk

Parias

Sabine Wespieser, 184 p., 18 €

Quelque part au milieu du roman de Beyrouk, un de ces personnages, se remémorant sa vie passée, se lamente : « *nous avons été trop heureux ce soir-là et, les jours et les mois qui ont suivi, nous nous sommes précipités sur le grand méchoui de l'amour, nous avons avalé de trop grosses bouchées de félicité, et nous avons peut-être consommé là toute notre ration de bonheur* ». Ces quelques lignes expriment toute la beauté triste d'un livre qui tourne autour du destin de deux personnages, un père et son fils : deux êtres perdus, condamnés au souvenir d'un passé heureux et révolu.

Nous découvrons tout d'abord le « père », un bédouin qui écrit à sa femme. Dans son long épanchement, il explique comment, par amour pour cette fille de la ville en quête d'ascension sociale, il lui a menti et lui a caché ses origines nomades. Nous voici dans l'intimité de cet homme du désert qui éprouve de la honte et tente de gommer son identité. Sa femme et sa belle-famille le regardent de haut, son beau-frère le traite comme un vulgaire imposteur. Mais, au fil des pages, c'est quelque chose de plus grave qui se dessine : cet homme qui confesse ses erreurs et pleure le bonheur qu'il a perdu se trouve en prison. Cette femme semble, elle, avoir disparu.

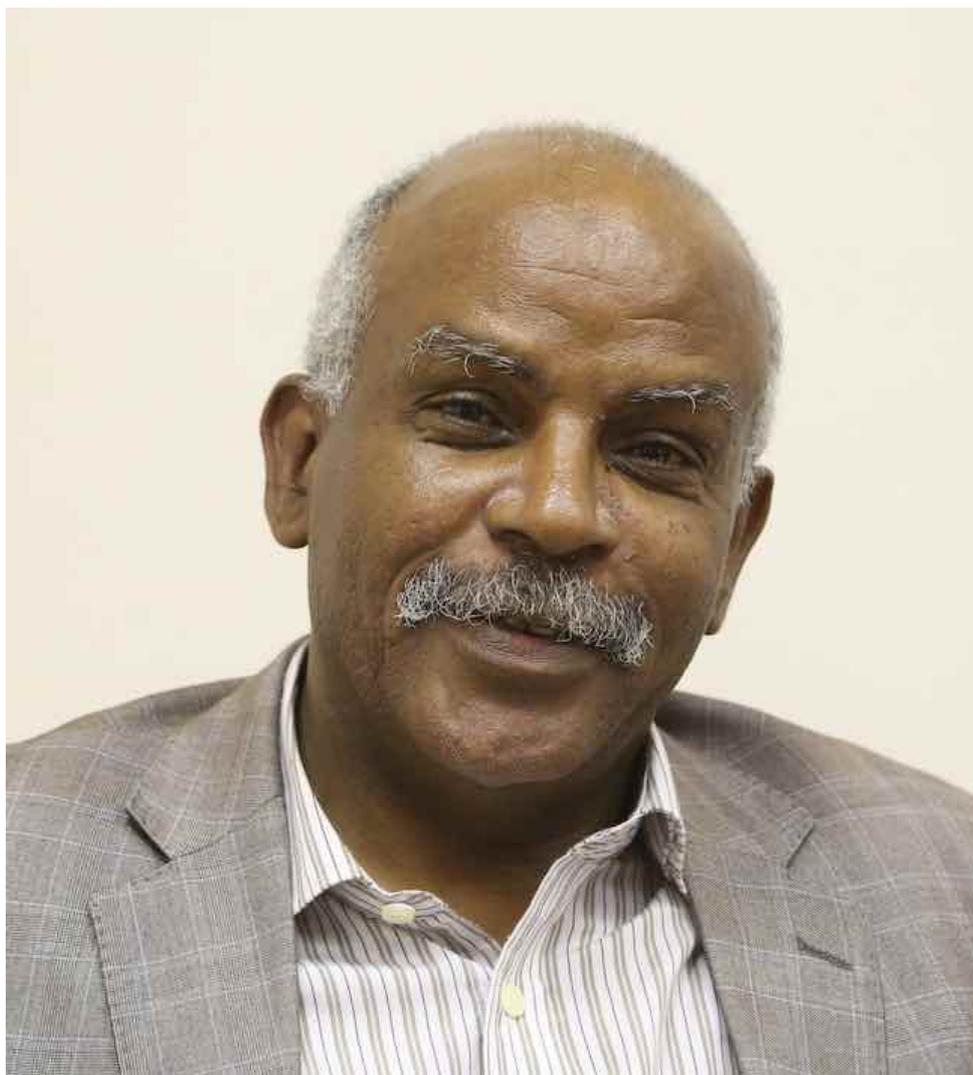
Alors que le père tente de reconstituer le récit de sa vie depuis sa cellule, son fils, qu'on devine à peine adolescent, doit apprendre à vivre sans ses parents. Au fil des chapitres, les trajectoires du père et du fils contrastent tant dans la forme que

dans le fond. Si le monologue paternel s'apparente à la longue élégie d'un homme qui tente de faire taire ses démons, le récit de son fils prend des allures de roman d'apprentissage, avec pour thèmes centraux la sortie de l'enfance, la perte de l'innocence, la difficile entrée dans la société. Se joue aussi autour de ce fils la question d'une identité familiale douloureuse et partagée entre le nomadisme et la sédentarité.

Les récits du père et du fils ont en commun de nous montrer toute la violence d'une société en transition. Une bonne partie du récit se déroule dans un quartier pauvre désigné par un code administratif, « PK7 », une appellation qui ne fait que déshumaniser un peu plus cette vie urbaine faite de violences physiques et symboliques. Même si l'on devine qu'il s'agit de Nouakchott, la capitale mauritanienne, où un cimetière porte ce nom de PK7, aucun nom n'est donné. Même le nom du pays est absent du roman.

C'est d'ailleurs une des marques stylistiques de Beyrouk : tout dans les récits du père et du fils est suggéré, rien n'est affirmé. Il est question de déviance, d'une folie qui habite le père mais nous n'en savons que peu de chose. Ce protagoniste ne dit-il pas à plusieurs reprises qu'aimer une femme comme il a pu aimer sa compagne n'est pas un sentiment naturel mais relève de la folie ? Cette femme, objet de cristallisation que le mari comme le fils ne cessent d'admirer pour sa beauté éblouissante, apparaît entre les lignes comme une figure ambivalente : une femme préoccupée, voire obsédée, par son statut social, distante avec ses enfants et accueillant des hommes chez elle lorsque son mari part travailler à l'étranger.

Bientôt, une violence sourde imprègne le texte. Nous sentons, nous savons que ces personnages



Mbarek Ould Beyrouk © D. R.

NOSTALGIE NOMADE

ont vécu une tragédie qui a brisé leurs vies, mais elle ne nous est suggérée que par l'intermédiaire de ses conséquences, irréversibles. Il faut attendre le milieu du livre pour que cette tragédie prenne forme, et nous surprenne. La description de la nuit où « ça » s'est passé, comme dit le fils, est glaçante.

Face à cette violence, le père comme le fils tentent de se réfugier dans la magie, à commencer par celle des rêves : le père se remémore les siens comme des épisodes véritables de sa vie passée tandis que, en ce qui concerne le moment où « ça » s'est passé, son fils n'a d'autre souvenir que le rêve qu'il fit cette nuit-là. On retrouve aussi dans le récit le monde imaginaire des djinns, ces créatures surnaturelles propres à la mythologie arabe.

En ce sens, le mode de vie bédouin devient un élément rassurant et familier face à l'hostilité de l'environnement urbain. Car, au-delà de ce drame

familial, le récit de Beyrouk prend des airs de fable sociale sur la Mauritanie contemporaine. Les « parias » du titre sont les bédouins, ces populations nomades en voie d'extinction et qui tentent coûte que coûte de préserver les vestiges de leur identité. Sans tomber dans le didactisme des manuels d'histoire, Beyrouk décrit une société fracturée entre ses populations du désert et celles vivant depuis plusieurs générations en milieu urbain.

Dans la cité anonyme, le fils est livré à lui-même, dans la violence physique et symbolique qui régit la vie de son quartier. C'est aussi cette cité, et les aspirations de réussite urbaine, qui semblent avoir mené le père à la folie, qui l'ont arraché à son bonheur. Le roman de Beyrouk dévoile beaucoup de choses sur la Mauritanie mais il a une portée plus vaste. Sans faire apparaître aucun nom, dans un espace réduit au maximum, *Parias* constitue une parabole sur le nomade et les effets de sa sédentarisation forcée.

Passage de frontières

Esquif Poésie (5)

Esquif Poésie a élu pour ce numéro trois livres écrits en français mais publiés en bilingue hors de nos frontières par Claire Malroux, Jean-Paul de Dadelsen et Habib Tengour. En un temps où les interdits sont la règle et le voyage immobile notre seul horizon, la traduction nous autorise des échappées qui nous font reprendre goût aux rencontres et apprécier des œuvres sous un jour différent.

par Marie Étienne

Claire Malroux

Daybreak. New and Selected Poems

Traduction du français et introduction

de Marilyn Hacker

Édition bilingue

The New York Review of Books, 208 p., 15,66 €

Claire Malroux

Météo Miroir

Le Bruit du temps, 101 p., 17 €

À ce jeu des frontières et de leur franchissement, Claire Malroux et Marilyn Hacker sont parfaites. Et complices depuis fort longtemps, puisqu'elles sont toutes deux poètes et traductrices.

Daybreak est une anthologie qui présente un ensemble de poèmes déjà parus en France mais traduits ici à l'intention des lecteurs américains. Il nous a paru judicieux d'en faire état, d'abord parce qu'il est nécessaire et bon d'en rappeler les qualités, ensuite parce que ce passage par une maison d'édition étrangère est comme un miroir qui nous est tendu pour mieux lire ou relire ce dont nous aurions dû conserver la mémoire.

Angliciste (elle a vécu de longues années en Angleterre), Claire Malroux, qui s'est faite la passeuse d'[Emily Dickinson](#), Wallace Stevens, Derek Walcott, Elisabeth Bishop, Anne Carson, et plus récemment d'Henri Cole, a publié de la poésie, au Castor Astral et au Bruit du temps, ainsi que des essais, aux éditions Gallimard et José Corti.

Son écriture poétique, plus sensible à la tradition littéraire de langue anglaise qu'aux expérimenta-

tions formelles de la poésie française, mélange le vers et la prose avec tant d'élégance et d'harmonie que les frontières entre les genres comme entre les pays paraissent avec elle s'abolir.

Sa poésie, du moins telle qu'elle apparaît dans cette anthologie qui rassemble des poèmes de diverses périodes, est à la fois narrative et flottante, autobiographique et impersonnelle. Claire Malroux y a

« *les pieds plantés dans la vie réelle*

la tête abandonnée aux vents de l'imaginaire

et de la solitude ».

Les séquences de *A Long-Gone Sun* racontent sobrement des scènes de l'enfance, la maison à la fois école et foyer, l'école du village pareille à « *une grande nourrice noire* », le grenier où on étend le linge et d'où l'on descend le « *bébé jambon* ».

Si le décor est réaliste, la petite fille est une Alice qui aurait « *bu le contenu de la fiole* », « *de plain-pied avec le vide du ciel* » ; un Chaperon rouge qui « *s'apprête à franchir le pont* », en proie aux terreurs et aux jeux de l'enfance, imaginant que

« *les oiseaux*

préféreront le suicide

en se jetant d'un coup contre le ciel ».

La vie s'écoule, monotone : « *Nous ne sommes pas pauvres / mais plutôt dépossédés des*

ESQUIF POÉSIE (5)

douceurs de la vie », l'enfant et la sœur mangent peu, souffrent du froid, des engelures, jusqu'à l'arrestation du père. La scène est banale, en ce sens qu'elle ressemble à tant d'autres, et terriblement exceptionnelle, pour celle qui l'a vécue et en a conservé une mémoire aussi entêtante qu'un air de musique répété en boucle.

« *Mon père va ouvrir en personne*

quand retentit le long coup de sonnette matinal ».

Le dénouement prévisible laisse l'enfant au bord du « *précipice sans cesse ouvert par l'histoire* ».

Contrairement à cette anthologie, qui reprend des poèmes publiés mais qu'il nous a paru nécessaire de rappeler parce qu'ils sont fondateurs, *Météo Miroir*, dernier livre paru de Claire Malroux en France, marque clairement la préférence de l'auteure pour une poésie qui prend en compte l'histoire et délaisse en partie le *je*, à travers deux idées, deux significations du temps : « *L'un désigne le climat, où le vent joue un rôle clé* », et l'autre, le temps qui passe et que la mémoire nous renvoie.

Mais, comme dans l'ouvrage précédent, la mort, omniprésente, demeure la vedette :

« *Au terme de sa marche le promeneur*

ne distingue aucun chemin vers aucun monde

sinon, écrit Robert Walser,

« *ce chemin unique, dans le sol, dans la tombe* » »

Le livre, bien qu'écrit dans un monde encore sans virus, se fait pourtant étrangement l'écho de ce que nous vivons, livrés à

« *Un jeu incertain plutôt, entre désir et hasard, repli*

et liberté, élan vers le large et affalement de la voile

sur l'absence de traversée

Houle immobile, stérile, sans autre enjeu

que de tester le pouvoir de l'imaginaire »

Le ton est au constat, on ne s'apitoie pas, il est philosophique autant que poétique. Dans un poème éblouissant, inspiré par un vers de Wallace Stevens, « *A wide, still Aragonese* », le vers prend son départ comme un cheval « *luisant de nuit* », puis se déploie en fable, où le passé étend sa flaque et où l'auteur, comme le lecteur, ira

« *tremper son âme*

avant de prendre son élan

incertain si l'attend sur l'autre rive le cavalier qui fut ».

Venons-en à présent à Marilyn Hacker, que l'on a plaisir à citer pour son rôle de passeuse de poètes français qu'elle fait connaître aux États-Unis et en Angleterre ; pour la qualité de ses traductions, si respectueuses de l'original, si imprégnées de lui qu'elles en sont transparentes, cristallines (*Blazons*, Carcanet Press) ; pour ses essais (*Unauthorized Voices*, The University of Michigan Press) ; et pour ses livres de poésie (dont je cite les derniers : *A Stranger's Mirror*, W.W. Norton & Company ; *Tresse d'ail*, Apic).

Tout récemment, cette Américaine de Paris a de nouveau choisi de traduire un poète français et de le faire publier par une maison d'édition anglo-américaine. Je dois dire que l'aller-retour m'a paru séduisant et curieux. D'autant plus que le livre est bilingue. Nous pouvons donc doublement nous réapproprier son auteur : en français dans le texte et modulé en langue anglaise.

Jean-Paul de Dadelsen

That Light, All at Once, Selected Poems

Trad. du français par Marilyn Hacker

Yale University Press, 208 p., 29,17 €

Bien qu'il soit présent dans la collection « Poésie/Gallimard », on ne peut pas dire que Jean-Paul de Dadelsen (1913-1957) soit très connu et très lu en France. Sa personnalité ne pouvait que séduire la voyageuse intempérante, la lectrice curieuse des ailleurs et des langues qu'est Marilyn Hacker.

Né d'un père alsacien dont la famille est allemande et suisse, reçu premier à l'agrégation d'allemand, Jean-Paul de Dadelsen rejoint Londres pendant l'Occupation, il y épouse une Anglaise et

ESQUIF POÉSIE (5)

y revient après la guerre comme journaliste pour *Combat* et pour *Franc-Tireur*, puis comme chroniqueur à la BBC. De retour en France, il collabore au Centre européen de la

Son écriture n'est pas sans relation avec celle de sa traductrice : empreinte de réalisme parfois jusqu'à la familiarité, capable de fantaisie et d'humour, elle s'adresse aux lecteurs comme s'il les avait rencontrés dans un bar ou sur le banc d'un square. Ce qui ne l'empêche pas d'emprunter à la Bible, de se montrer parfois savante et ouverte à des sujets politiques comme le destin européen.

« *La baleine, dit Jonas, c'est la guerre et son black-out.*

[...]

La baleine, c'est la campagne et son enlèvement dans la terre et l'épicerie et la main morte et le cul mal lavé et l'argent,

La baleine, c'est la société et ses tabous, et sa vanité, et son ignorance.

[...]

La baleine est toujours plus loin, plus vaste ; croyez-moi, on n'échappe guère, on échappe difficilement

À la baleine,

La baleine est nécessaire. »

Pour ce qui est de Marilyn Hacker, en attendant de lire, non pas, cette fois, une de ses traductions, mais des poèmes récents, on peut patienter avec son très beau livre, *Tresse d'ail*, publié il y a trois ans par Habib Tengour aux éditions algériennes Apic.

Écrivain, poète, traducteur, sociologue et éditeur vivant entre Paris et l'Algérie, Habib Tengour a eu l'idée, voici quelques années, de créer une collection originale et ambitieuse, « Poèmes du monde », aux éditions Apic, pour faire connaître à ses concitoyens la poésie contemporaine internationale et leur offrir « *des recueils de poèmes originaux du monde entier dans leur langue d'écriture et traduits en français. Le choix des*

textes est le fruit des amitiés et des rencontres avec des poètes traducteurs. Le champ des publications reste largement ouvert à toutes les futures publications », ainsi que l'annonce la quatrième de couverture de chacun des volumes déjà publiés. Parmi les derniers, sortis avant la pandémie, retenons celui de Frédéric-Jacques Temple, *Poèmes en archipel*, et celui de Charles Bernstein, *Pour ainsi dire*, traduit par Habib Tengour.

Habib Tengour

Odysseennes/Odissaiche

Traduzione, Postfazione e Cura

di Fabio Scotto

Puntoacapo, Altrescritture,

Pasturana, 147 p., 15 €

Évoquer un livre écrit en français par un auteur algérien et publié en Italie dans la traduction du poète Fabio Scotto peut paraître déroutant, surtout si, de surcroît, il invite à se perdre, en compagnie non pas d'Ulysse mais de Nausicaa, Calypso et Circé...

Habib Tengour dit avoir fréquenté dans l'enfance à la fois les « Mou'allaqât », poèmes préislamiques arabes, et les figures féminines de l'*Odyssee*, que symbolisait pour lui Silvana Mangano dans le film *Ulysse* de Mario Camerini en 1955.

« *L'évocation de toutes ces femmes n'est pas un simple jeu intertextuel – et j'aime jouer* », écrit Habib Tengour dans sa préface. « *Elle puise sa force dans les blessures d'un vécu individuel et de tout un peuple. Le détour par le mythe installe la distance nécessaire au cheminement cathartique du lecteur (de l'auteur certainement) dans le texte.* »

« *Je l'ai suivi de mon plein gré*

Fuir ce pays misogyne

Retrouver des yeux tendres pour caresser le visage

Dans la rose du matin »

Qui parle ici ? Une héroïne de l'*Odyssee* ou une femme qu'on veut masquer et empêcher d'aimer ? L'œuvre d'Homère du point de vue des femmes serait une tout autre histoire !

Quand Hofmannsthal créait le Festival de Salzbourg

L'éclatante réussite du Festival de Salzbourg, qui, malgré les restrictions imposées par la crise sanitaire, a fêté brillamment son centenaire en août 2020, a fait oublier les difficultés rencontrées au moment de sa fondation. Pour imposer leur projet ambitieux, Hugo von Hofmannsthal et ses amis le metteur en scène Max Reinhardt et le compositeur Richard Strauss (directeur de l'opéra de Vienne à partir de 1919) devaient surmonter les difficultés matérielles de la toute jeune République d'Autriche et les résistances de la population locale qui ne se doutait pas que ce festival allait devenir la poule aux œufs d'or de l'industrie touristique. Dans les textes rassemblés, commentés et traduits par Jean-Marie Valentin, Hofmannsthal présente le programme d'une refondation de l'identité culturelle autrichienne.

par Jacques Le Rider

*Hugo von Hofmannsthal
et le Festival de Salzbourg (1917-1929).
Jedermann
Le Grand Théâtre du monde de Salzbourg
Notes pour un « Xenodoxus »
Traduction, présentation et annotation
par Jean-Marie Valentin
Artois Presses Université, 484 p., 33 €*

Pour son centenaire, en août 2020, le Festival de Salzbourg avait annoncé un programme fastueux prévoyant l'équivalent d'une saison complète d'un opéra, d'un théâtre et d'une salle de concert réunis. Finalement, la pandémie de coronavirus a conduit au report d'une grande partie de ce programme à l'été 2021. Mais les festivaliers ont tout de même eu droit à deux opéras, *Elektra* et *Così fan tutte*, à une cinquantaine de concerts et à la création de deux pièces, *Zdenek Adamec* de Peter Handke et *Everywoman* de Milo Rau et Ursula Lardi, qui faisait pendant au *Jedermann* de Hofmannsthal (adaptation d'un *Everyman* anglais du XVI^e siècle) présenté le 22 août 2020 dans une nouvelle production. Le 22 août 1920, une représentation de *Jedermann*, mis en scène par Max Reinhardt, avait inauguré le premier Festival de Salzbourg.

Le choix de ce *Jedermann*. *Le Jeu de la mort de l'homme riche* fut au départ une solution de fortune : Hofmannsthal, qui n'avait pas encore terminé son *Grand Théâtre du monde de Salzbourg*,

avait proposé cette pièce déjà mise en scène par Max Reinhardt lors de sa création à Berlin en décembre 1911. En août 1920, représenté sur le parvis de la cathédrale de Salzbourg, ce *morality play* prenait un sens nouveau : il s'agissait, selon les mots de Hofmannsthal, « d'opposer à un monde fracturé au-delà de toute expression un état intact » de l'ordre social, de rendre au théâtre le rôle d'institution morale que lui assignait Schiller et d'affronter la situation de crise de l'après-guerre.

Jedermann est un bel exemple de l'art de Hofmannsthal que Friedrich Gundolf, cité par Jean-Marie Valentin, définissait ironiquement comme « le poète des relations, des impressions, des réactions, donnant forme au déjà formé, voyant du déjà vu, épigone de Goethe, plein de goût et de maturité, Protée de la culture ». *Poeta doctus* naviguant sur un océan de références à des textes de l'Antiquité, du Moyen Âge, de la Renaissance, mais aussi à des auteurs contemporains, à la *Philosophie de l'argent* de Georg Simmel et au théâtre symboliste de Maeterlinck. Penseurs nouveaux et vers antiques, la combinaison n'aurait rien d'inhabituel. Ce qui intrigue et déconcerte, chez Hofmannsthal, c'est sa référence à une tradition théâtrale « ininterrompue durant cinq siècles » dont il espère la renaissance « sur le sol austro-salzbourgeois », comme il le dit dans une interview publiée en 1919. Cette tradition, précise-t-il, est le propre « de l'ethnie bavaro-autrichienne dont l'apogée, la culture théâtrale viennoise, a conquis la première place en Europe à côté de Paris ».

QUAND HOFMANNSTHAL CRÉAIT LE FESTIVAL DE SALZBOURG

« *Bavaro-austriaque* » : ce mot bizarre, dont la traduction de Jean-Marie Valentin restitue parfaitement l'inquiétante étrangeté, montre à quel point l'effondrement de l'ancien Empire austro-hongrois et la naissance difficile de son petit État successeur, la République d'Autriche, avaient désorienté Hugo von Hofmannsthal. C'est le même auteur qui, pendant la Grande Guerre, avait exalté l'idée d'une Autriche héritière de la Rome impériale, engagée dans une « *lutte millénaire pour l'Europe* », investie d'une « *mission millénaire confiée par l'Europe* » et animée d'une « *foi millénaire en l'Europe* » (discours sur « L'idée de l'Europe » de novembre 1916), synthèse des civilisations latine, allemande et slave, cœur et rempart de l'Europe centrale depuis les guerres contre les Turcs. Après ces visions grandioses d'une Autriche incluant toute la diversité du monde, l'espace de « *l'ethnie bavaro-austriaque* » dont parle Hofmannsthal en 1919 semble bien étriqué.

Dans la vision de Hofmannsthal, cet espace est « *le cœur du cœur de l'Europe* » et le festival pourra mieux s'épanouir à Salzbourg qu'à Vienne ou à Berlin, car « *l'Europe du Centre n'a pas d'endroit plus beau et Mozart ne pouvait naître que là* ». Dans *Le Grand Théâtre du monde de Salzbourg*, l'œuvre qu'il a conçue spécialement pour le festival et qui sera représentée dans l'église de l'université, la Kollegienkirche, un chef-d'œuvre du grand architecte du « baroque classique » autrichien Bernhard Fischer von Erlach, Hofmannsthal cherche à renouer avec une tradition plus ancienne et plus étrangère au *genius loci* salzbourgeois que celle de Mozart. Il s'inspire de l'auto sacramental de Calderón pour « *réconcilier la ville et sa région avec leur passé le plus vrai* », selon les mots de Jean-Marie Valentin, et l'on pourrait ajouter : pour éloigner Salzbourg et l'Autriche du présent le plus pernicieux.

Le revirement du personnage du Mendiant résume le programme politique et social de la pièce. Le Mendiant apparaît d'abord comme possédé par un redoutable démon révolutionnaire quand il déclare : « *Le monde tel qu'il est doit disparaître, il faut un monde nouveau, / Dût-il auparavant s'abîmer dans une mer de feu, / Un déluge de sang, / C'est ce sang et ce feu qu'il nous faut.* » Puis, divine surprise, le Mendiant spartakiste et nihiliste s'assagit soudain, trouve

son chemin de Damas et se retire dans la forêt comme un ermite. À la Sagesse qui lui demande : « *T'es-tu libéré de ton désir de châtier ? [...] Peux-tu maintenant pardonner à tes frères / La morne part qu'ils ont aux biens insipides de cette terre ?* », le Mendiant répond : « *Tant de joies m'habitent / Et je veux gagner la forêt pour que, plongé dans les éclairs de l'éternité, / Je me tienne rassemblé.* »

On peut interpréter *Le Grand Théâtre du monde de Salzbourg* comme la mise en scène d'une révolution conservatrice placée sous le signe d'un renouveau catholique radicalement antimoderne. Mais, dans la *Lettre de Vienne* publiée en 1923 dans la revue littéraire américaine *The Dial*, un des textes commentés et traduits par Jean-Marie Valentin dans ce volume, Hofmannsthal n'évoque pas la dimension politique de sa pièce. Il parle d'un « *spectacle religieux ou allégorique* » situé « *à mi-chemin de la réalité et du rêve* » et destiné à réveiller chez les spectateurs contemporains « *quelque chose de l'imaginaire des peuples premiers* ». Ces formules rappellent l'essai de 1903, *La scène, image du rêve*, où Hofmannsthal affirmait que le théâtre n'est plus rien quand il cesse d'être « *une chose merveilleuse. Il faut qu'il soit le rêve des rêves* ». Faut-il voir dans *Le Grand Théâtre du monde de Salzbourg* l'irruption des réalités politiques et sociales de l'après-guerre sur la scène, ou plutôt la construction d'un monde onirique où les métamorphoses sont rapides comme l'éclair, où le mendiant qui brandissait sa hache pour tout détruire devient tout d'un coup un sage illuminé ?

Le troisième volet de ce que Jean-Marie Valentin appelle la « *trilogie salzbourgeoise* » de Hofmannsthal aurait dû être un Faust baroque salzbourgeois. L'auteur a travaillé de 1920 à 1925 à ce projet intitulé *Xenodoxus*, que l'on découvre dans ce volume, traduit pour la première fois en français et accompagné d'un commentaire qui permet d'en mesurer l'importance. Ce *Xenodoxus* permet rétrospectivement de comprendre pourquoi, dans l'interview de 1919 déjà citée, Hofmannsthal se réclamait à la fois de l'esprit mozartien et du modèle donné par le *Faust* de Goethe, « *spectacle des spectacles, composé à partir d'éléments théâtraux empruntés à de nombreux siècles, suffisamment riche [...] pour fasciner au même degré le public le plus naïf et l'homme le plus cultivé* ».

Dans les notes de Hofmannsthal, les esquisses fragmentaires de *Xenodoxus* voisinent avec des



**QUAND HOFMANNSTHAL CRÉAIT
LE FESTIVAL DE SALZBOURG**

Création du festival de Salzbourg avec le « *Jedermann* »
de Hofmannsthal (1920)

© Archiv der Salzburger Festspiele/Foto Ellinger

notes de lecture qui témoignent, une fois plus, de la vaste culture de l'auteur (on y rencontre en particulier *L'origine du drame baroque allemand* de Walter Benjamin, dont Hofmannsthal a publié le noyau initial en 1924 dans la revue qu'il venait de lancer). Et l'on voit se dessiner l'histoire du médecin et magicien Xenodoxus allié au Démon et flanqué d'un Kasperl, le guignol du théâtre populaire viennois. Parvenu au pinacle de la carrière universitaire, Xenodoxus l'orgueilleux se prend pour Dieu, sans jamais surmonter la mélancolie où le plonge le pressentiment de sa mort prochaine. Sa face nocturne est celle d'un violeur et semeur de mort qui entraîne à sa perte l'innocente et pure Justina. On remarque cette note de la fin de 1920, qui révèle que Hofmannsthal n'avait pas plus de sympathie pour Freud que pour le protagoniste du *Faust* néobaroque qu'il n'arriverait jamais à terminer : « *En vampire, [Xenodoxus] veut vider les autres de leur substance, les soumettre à son pouvoir, la suggestion (psychana-*

lyse). » Ici, le personnage de Hofmannsthal se rapproche du *Paracelsus* de Schnitzler.

Dans une des ses attaques les plus violentes contre Hofmannsthal et son metteur en scène Max Reinhardt, « La grande escroquerie du théâtre du monde », [Karl Kraus](#) dénonce, en novembre 1922, le pacte conclu à Salzbourg entre l'Église catholique, l'industrie du spectacle et l'industrie touristique, et il s'écrie : « *L'archevêque a voulu que gloire soit à Dieu au plus haut des cieux tarifaires.* » La trilogie salzbourgeoise de Hofmannsthal, restituée par la traduction et l'interprétation de Jean-Marie Valentin, était animée par de plus hautes ambitions et dénonçait précisément le pouvoir de l'argent. Dans cette perspective, on se dit que l'imposant succès économique du festival, devenu l'une des plus solides institutions culturelles européennes, a été la trahison plus que l'accomplissement du grand projet de Hofmannsthal.

Peter, les autres et le monde

Dans Peter und so weiter, qui vient de recevoir le Prix suisse de littérature, Alexandre Lecoultré nous fait déambuler avec un authentique naïf en quête de « la vraie vie ». Un roman qui se distingue par sa verve orale mêlant plusieurs parlers.

par Maxime Patry

Alexandre Lecoultré

Peter und so weiter

L'Âge d'Homme, 128 p., 22 €

« Depuis un certain temps, on veut qu'il devienne quelqu'un, mais Peter il ne sait pas qui. Ils ont beau lui expliquer, il y a un chemin qui le sépare des habitants du dorf, un chemin aux herbes couchées par la pluie. » Peter habite le dorf de Z., près d'un *see* et d'un *fluss*. On découvre de prime abord autour de lui, qui se trouve au Café du Nord, différents personnages avec lesquels il va interagir – une part importante du roman. L'un d'eux l'interroge : « Bernhard lance souvent en rigolant tu commences quand la vraie vie ? Peter ne comprend pas de quoi il parle. Il ne savait pas qu'il y en avait une fausse. » Cette question, le héros du roman d'Alexandre Lecoultré va se la poser littéralement, partant à la recherche de cette « vraie vie » qu'il pense honnêtement pouvoir trouver pour la comprendre.

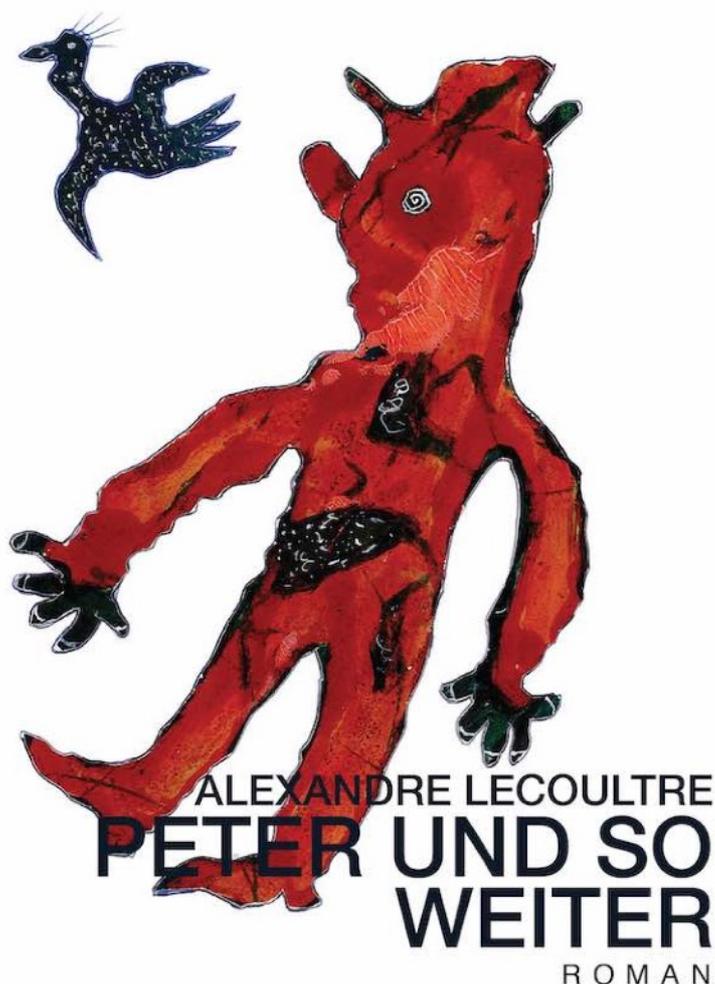
La découvrira-t-il auprès des Petits-bras, qu'il aide de temps à autre ? Sans doute pas : « Pour le coup de main de temps en temps et pour la compagnie, il peut faire ses courses gratis dans l'épicerie, mais il ne faut pas exagérer hein, juste le nécessaire. Et ça t'occupe aussi on lui a dit, comme ça tu ne passes pas tes journées à traîner dans le dorf la fleur sous le nez ou à regarder les trous dans les airs. »

Au cours de sa quête, Peter adoptera une attitude qui lui est apparemment coutumière, la marche et l'écoute de ce qui l'entoure. Ce n'est qu'au sein des murmures du monde, quand ce dernier frémit, que Peter l'habite pleinement. « Il reste juste dans le train à rêver en écoutant les conversations de ceux qui montent et qui descendent, il s'imagine avec eux et après il raconte ces histoires au Café du Nord. Peter il dit c'est un peu sa salle d'attente à lui tout seul dans laquelle entrent et sortent plein d'inconnus. Ça lui suffit. »

Peter, dans son innocence déambulatoire, interroge par son regard. C'est à une dérive que nous assistons. « Et ainsi passe la journée à regarder défiler les arbres et les nuages, les quais de gare, les voyageurs qui montent et ceux qui descendent. Une journée qui roule avec ses petites haltes pour respirer, une journée qui n'a pas de début ni de fin. »

Dans cet univers se fait jour le bruissement des langues qui peuplent la Suisse et qui la constituent, plus particulièrement le schwytzertütsch (le suisse-alsacien). La musicalité orale de l'écriture porte un rythme, le langage se bigarre puis se confond. Derrière ces hésitations, devant cette difficulté à laquelle Peter est confronté pour nommer ce qu'il ne comprend pas d'un monde qu'il ne comprend pas, dans la quête du sens de la vie, les mots parfois s'emmêlent, butent et jouent. « Peter va s'asseoir au banc du châtaignier. Ses fleurs montent en chandelles blanches vers le ciel, sous les grandes feuilles c'est le jeu d'ombres sur les paupières. Peter sent le soleil caresser le visage puis l'ombre le rafraîchir, noch aufwärmen dann frisichen, aufwärmen, rafraîchir, aufwärmen, erfrichen, auffchauffen, erfraîchir, réchauffen, rafrisichen, réwärffer, erfraîchen, auffauffer, errachen, na ja, mmmh. Peter s'est endormi les paumes vertes de chlorophylle. » Au point qu'après un repas trop copieux, lorsque les mots ne parviennent plus à s'extraire, ils jaillissent avec le repas indigeste dans un vomissement. « Allongé sur le côté il voudrait dire au secours mais rien ne sort. Encore ces fichus mots bloqués dans l'estomac. Cette fois il faut vraiment les faire sortir, alors Peter se tâte un peu le ventre pour voir où ils sont et une fois qu'il lui semble avoir trouvé le nœud, paf, il porte un grand coup bien placé et tout sort dans une immense gerbe. »

La narration est entrecoupée d'intermèdes où apparaît une autre voix, qui incite à écouter, voir, sentir ce qui nous entoure, et par là même nous questionne sur la réalité. « Depuis les temps



LITTÉRATURES **L'ÂGE D'HOMME**

PETER, LES AUTRES ET LE MONDE

immémoriaux et pour l'éternité, un seul et même jour sans issue, indéniable, infernal semble se passer de main en main. Dans la nuit qui nous entoure, avance, avec pour unique flambeau cette voix tendue qui dit nos mains, nos pieds, notre sexe notre langue. Où aller ? »

Peter déambule toujours, et le lecteur avec lui. C'est le monde que nous entendons à travers ses oreilles, un monde qui bruisse autant que les langues mêlées et les mots vivants ; un monde du quotidien qui se signifie. « *Le dorf s'offre à la solitude, à l'étrange et au rêve. Le grésillement d'un compteur électrique, un cliquetis au fond d'une cage d'escalier, la brise dans les arbres, un voyageur poussant une valise à roulettes,*

quelques cuisiniers qui discutent accroupis à l'arrière d'un restaurant en fumant une zigi sous leur chapeau blanc. [...] C'est surtout le plaisir du corps qui s'enfonce au hasard, il ne sait pas tant pourquoi il choisit une fois à gauche, links, une fois à droite, rechts. Il va à droite, rechts, laisse le kino à gauche, links, passe les rames de la ligne de tram 4, 7 et 13, longe la papierfabrik, puis une fois en route les pieds donnent la mesure de la partition des rues. »

Peter und so weiter nous enchaîne ainsi dans une exploration sinieuse – toujours à recommencer, puisqu'il s'agit d'ouvrir des yeux curieux sur ce qui nous environne. Un nouveau regard naît dès qu'il se pose quelque part, avec Peter. « *Et ainsi de suite* », comme dit le titre.

Regards sur la guerre allemande

Deux romans et un film racontent la Seconde Guerre mondiale de l'autre côté de la ligne Maginot, rompant avec un récit franco-français. Côté roman : Erika Sattler de Hervé Bel, ainsi que La race des orphelins d'Oscar Lalo. Côté cinéma : Vivre dans l'Allemagne en guerre de Jérôme Prieur. Le mal n'est pas seulement « banal », mais diffus.

par Steven Sampson

Hervé Bel

Erika Sattler

Stock, 340 p., 20,90 €

Oscar Lalo

La race des orphelins

Belfond, 288 p., 18 €

Jérôme Prieur

Vivre dans l'Allemagne en guerre

Film de 99 mn. Roche Productions

Considérer la souffrance des « mauvais », est-ce une manière de cautionner l'impardonnable ? Les crimes sous Hitler ont-ils été commis par les « nazis » ou par les « Allemands » ? Si le peuple entier est responsable, c'est à partir de quel tournant, et avec quelle date de péremption ? Les péchés des pères se transmettent-ils aux fils ?

Ces questions-là, et bien d'autres, continueront à être posées si l'on espère insérer l'histoire du XX^e siècle dans l'épopée européenne. Les artistes français aux perspectives larges en ressentent le besoin, comme Hervé Bel, résidant actuellement à Beyrouth. Dans *Erika Sattler*, il imagine l'existence d'une jeune nazie fervente. En janvier 1945, elle a vingt-quatre ans et s'apprête à participer, en Basse-Silésie, à l'évacuation de l'usine où elle travaille, au moment de l'avancée des armées soviétiques. Loin de son mari, elle vient de vivre une idylle d'une quinzaine de jours avec Gerd Halter, commandant SS dont elle approuve la manière de traiter les prisonniers : « *Elle n'éprouvait aucune pitié pour tous ces gens, ennemis de l'État qui, placés dans des circonstances plus favorables pour eux, auraient été cruels, abjects avec elle.* »

L'usine qui l'emploie, la Hermann Fabrik, produit des pièces détachées pour les chars, elle est donc considérée comme une entreprise indispen-

sable à l'effort de guerre. Erika, avec ses collègues et des prisonniers utiles, sera emmenée à la gare de Klonic, où ils prendront le train pour Posen. Hélas, l'évacuation sera semée d'embûches, à commencer par la route défoncée, obligeant le camion à avancer au pas, lorsqu'il n'est pas complètement bloqué.

Qui est Erika Sattler ? Encartée au NSDAP depuis 1940, elle est volontaire dès 1936 pour servir dans la BDM, l'année où, à seize ans, elle tombe amoureuse de la voix du Führer, entendue lors d'un défilé à Munich : « *Des phrases prononcées lentement, d'une voix douce. Un adagio en quelque sorte, le début lent, presque inaudible, d'un quatuor à cordes [...] Soudain, le ton était monté, sa voix avait pris une puissance inattendue. Ce qu'il disait, après tout, avait fini par n'avoir plus d'importance. La voix réveillait en elle des émotions presque musicales, toutes sortes de sentiments, colère, exaltation, tristesse, et joie, une joie indescriptible [...] Cet homme était habité, porteur d'un message extraordinaire. Les gens l'écoutaient bouche bée, les émotions de chacun excitant celles de l'autre.* »

La musique l'emporte-t-elle sur le message ? Que se disent les hommes, leur communication passe-t-elle par la parole, le sens est-il transmis à travers des échanges verbaux, ou plutôt à travers les sens ? À en croire Erika, tout ramène à la séduction, comme sa première rencontre avec Gerd, six ans plus tôt, juste après la nuit de Cristal. Le jeune SS avait parlé politique, racontant l'arrestation et la déportation de cent quarante juifs de Fribourg, envoyés à Dachau pour leur faire comprendre qu'ils devraient quitter le Reich. Erika n'aime pas les juifs – « *qui aimait les Juifs d'ailleurs ?* », se rassure-t-elle – mais là encore le sens se cache ailleurs, la « musique » de l'antisémitisme n'est que ça, une toile de fond sonore : « *Entre les sexes, les mots ne sont que la part émergée du langage. Elle avait bien compris*

REGARDS SUR LA GUERRE ALLEMANDE

qu'elle plaisait à ce SS, et elle-même n'était pas indifférente...»

On songe de nouveau à Woody Allen : « À chaque fois que j'écoute du Wagner, j'ai envie d'envahir la Pologne. » Le mal est-il « banal » ou grisant ? Dans *Portier de nuit*, l'esthétique himmlerienne sert de cadre à la relation sadomasochiste entre une ancienne déportée, jouée par Charlotte Rampling, et son ex-bourreau, le SS incarné par Dirk Bogarde. Le film date de 1974, mais nous n'avons toujours pas enterré notre fascination pour le nazisme, comme en témoigne la loi de Godwin, formulée en 1990. Dans la gentille Europe d'aujourd'hui, aime-t-on les juifs en tant que tels ? Erika Sattler est allemande, donc européenne, elle aussi sait faire preuve de générosité et d'humanisme, comme lorsqu'elle intervient pour aider deux réfugiés allemands, mère et fils, qu'on refuse de laisser monter dans son camion. Elle les sauvera encore à la gare : « *Nous devons nous entraider. Nous sommes tous de la même communauté.* » Quand la mère sera exécutée par des soldats russes, Erika prendra en charge – à vie – le garçon de six ans. Quand on la retrouve vingt-quatre ans plus tard à Nebenwald, près de la Forêt-Noire, on voit combien l'adoption lui a coûté : le garçon ne lui parle presque plus.

La race des orphelins, deuxième roman d'Oscar Lalo, renoue avec cette exploration ambiguë du patrimoine nazi. C'est le journal à la première personne d'une septuagénaire, Hildegard Müller, même si ce n'est pas elle qui l'a écrit, parce que la narratrice a embauché un nègre qu'elle appelle « mon SS » ou « Scribe Suisse », figure qu'elle tient à distance : « *J'ai besoin qu'il soit un monstre froid. Une machine. J'appuie sur PLAY et sa main bouge. Un piano mécanique. Sans musique. Un piano à mots. Je mélodise. Il harmonise. Il accompagne mon filet de voix. Il me fait résonner.* »

Encore des métaphores musicales, encore le nazisme considéré sous l'angle des vibrations qu'il procure, et qu'on ne peut décrire par de simples paroles, lesquelles n'ont pas le pouvoir de pénétrer un corps, de l'envahir, de le faire « résonner ». Hildegard compare son journal à celui d'Anne Frank, le bon témoignage, célébré par l'Europe et le monde entier, parce qu'écrit par une assassinée. Hélas, Hildegard est vivante, pourtant elle réclame le même statut que l'adolescente d'Amsterdam : « *Nous sommes toutes*

les deux des enfants victimes du Troisième Reich ».

Encore la même insistance sur le corps, le même lien entre croix gammée et procréation, comme si la croix hitlérienne avait remplacé le crucifix comme matrice de la civilisation européenne contemporaine. Hildegard est obsédée par l'accouchement : « *Mon scribe écrit en français. Il y a quelque chose d'insoutenable à écrire en allemand. Je dois m'accoucher ailleurs.* »

De quoi l'accouchement est-il le nom ? Hildegard est née du programme Lebensborn. Elle explique que l'amour entre ennemis donne « *des bébés sales* ». Son texte entier est alors sali par les conditions de sa naissance. Comme l'Europe elle-même ? Et, comme avec l'argent sale, ces bébés ont besoin d'être blanchis. C'est ce qu'elle essaie de faire en demandant à son SS de salir des pages blanches. Mais pas trop : il n'y a qu'un paragraphe par page dans le roman d'Oscar Lalo, ce qui laisse crémeuse et virginale la majeure partie de la surface.

Qui étaient les parents de la narratrice ? Un inceste ? se demande-t-elle : étaient-ils, à leur insu, frère et sœur ? Il y avait trente-quatre maternités SS pendant la guerre, dont neuf en Norvège, c'est dans l'une de celles-ci que sa mère a dû être accusée de « *collaboration horizontale* ». Ou peut-être a-t-elle été violée. Hildegard identifie trois possibilités pour l'accouplement parental : « *Jeune Allemande accouplée à un homme sans identité lors de ces fameuses soirées. Étrangère engrossée de gré ou de force par un SS, on lui promettait un accouchement en toute discrétion ; une question de vie et de mort. Ou femme de SS tombée enceinte de son amant ; on garantissait la même discrétion absolue.* » Trois hypothèses qui reviennent au même : n'avoir été officiellement conçue par personne.

Que sont devenus les rejetons de ce programme élaboré par Himmler en parallèle avec la solution finale ? Hildegard croit appartenir à la « *race des orphelins* », mais en tant que « *négalif de tous les orphelins survivants* ». Elle entreprend des recherches sur sa naissance, butant sur une impasse. Sa date de naissance restera arbitraire, elle aurait voulu qu'on lui attribuât le 29 février 1943, jour n'ayant pas existé. Comme ça, elle aurait eu la certitude « *de ne pas être née ce jour-là* ».

La « non-naissance » – l'inceste ou le viol en tant que figures du vide – est-elle une allégorie de



*Une fenaion effectuée par la Ligue des jeunes filles allemandes, dans le Brandebourg (1939)
© CC/Bundesarchiv, Bild 183-E10868 / CC-BY-SA 3.0*

REGARDS SUR LA GUERRE ALLEMANDE

notre époque ? La question de l'absence se pose autrement dans *Vivre dans l'Allemagne en guerre*, film de Jérôme Prieur qui sera diffusé sur France Télévisions puis contenu dans un coffret ARTE Éditions, avec ses trois œuvres précédentes sur l'Allemagne des années 1920 et 1930, dont *Les jeux d'Hitler, Berlin 1936*. Le film est construit à partir de lettres et de journaux intimes de l'époque, en grande partie tirés du livre de Nicholas Stargardt, *La guerre allemande* (Vuibert, 2017). Ces témoignages sont accompagnés d'images tournées entre 1933 et 1945, qu'il s'agisse de films amateur ou de productions de la propagande.

Les images sont terribles, non seulement par la destruction qu'elles montrent – on voit des clochers d'églises s'effondrer sous les bombes, des immeubles réduits en poussière, des soldats amputés et des cadavres abandonnés dans la rue –, mais aussi parce qu'elles révèlent un quotidien tantôt travaillé par la privation et l'angoisse, tantôt intime, joyeux, sensuel et... fier. Contemporain de l'Europe d'Auschwitz, Majdanek, Sobibor et Treblinka, il y avait un autre espace, celui

des peuples animés par des idéaux, prêts à faire d'énormes sacrifices, et souvent ignorants de l'ampleur des crimes en train d'être perpétrés contre les juifs.

Ici, c'est la véritable histoire du continent : celle des gagnants. Comme l'a dit Jean-Claude Milner, dans la mesure où Hitler a atteint son objectif prioritaire – détruire la civilisation juive européenne –, il a gagné. En 1939, il y avait onze millions de yiddishophones dans le monde. Aujourd'hui, cette culture est morte, n'en déplaise aux adeptes de séries télévisées culte comme *Unorthodox*. Le film de Jérôme Prieur brûle par le portrait qu'il fait de cette absence, irréparable.

La « race des orphelins », est-ce l'ensemble des Européens habitant dans un vaste cimetière ashkénaze, civilisation ayant planté les racines du continent ? A-t-on tué le père ? Pour conclure, une autre musique, des Stones (*Sympathy for the Devil*) : Mick Jagger demande qui a tué les Kennedy et donne la réponse : « *It was you and me.* »

Qui suis-je si je suis Noire ?

Avec Le triangle et l'Hexagone, Maboula Soumahoro prend part à une réflexion qui aborde, depuis les années 2000, l'identité à travers le prisme de l'histoire coloniale française, et plus spécifiquement « l'identité noire ». Le titre met en exergue l'interdépendance de l'histoire française hexagonale, c'est-à-dire continentale et européenne, et de l'histoire transatlantique, par l'intermédiaire de cette autre figure géométrique qu'est le triangle représentant les déplacements liés au commerce et à la traite entre l'Europe, l'Afrique et les Amériques, depuis le XV^e siècle.

par Pauline Vermeren

Maboula Soumahoro
Le triangle et l'Hexagone.
Réflexions sur une identité noire
 La Découverte, 160 p., 16 €

Dans ces *Réflexions sur une identité noire*, Maboula Soumahoro souhaite témoigner des effets contemporains de l'ancrage de la race dans les corps. Une race aujourd'hui sans races qui, dans les sociétés postcoloniales du Nord au Sud, continue de déterminer les rapports sociaux, politiques et économiques. De ces histoires au sein de ce que Paul Gilroy nomme l'« Atlantique noir », naît une diaspora noire mettant face à face l'avènement historique de la mondialisation et les épreuves subjectives de dispersion, d'éclatement, d'éloignement, tout comme celles de (re)connexion et de stratégies de résistance.

L'idée de diaspora noire ou africaine, selon qu'on insiste sur la fabrication du sens politique et social de la couleur de peau et du phénotype ou sur l'origine des populations concernées, contient en elle l'histoire de l'asservissement, de l'exploitation, des discriminations mais aussi des révoltes des populations perçues comme noires de l'Afrique et des Amériques. L'identité noire est ainsi inextricablement liée à une expérience de la race dont la notion fait débat aujourd'hui, et à sa légitimité à être un objet d'étude pour les sciences humaines et sociales en France [1].

La race circule de façon polémique dans les débats, non plus à partir d'un caractère biologique et essentialiste des « races humaines », telles qu'elles

étaient étudiées au cœur du XIX^e siècle avec l'anthropologie raciale, mais en tant que construction sociale, politique et économique. Ce constat de la difficulté à traiter les questions raciales à l'université française est d'autant plus frappant qu'elles sont largement étudiées dans les pays anglo-saxons et notamment aux États-Unis, où Maboula Soumahoro a passé une partie de sa vie.

À partir de ce cadre historico-politique, la particularité de ce livre consiste à se demander ce qu'un récit personnel, une expérience individuellement vécue qui pose la question existentielle « qui suis-je ? », donne à voir du fonctionnement d'un système et d'une histoire collective. Une histoire que Maboula Soumahoro place au centre de sa subjectivité et de sa famille, ivoirienne d'origine, une histoire empreinte de ses allers-retours aux États-Unis et inspirée par le rap français. « *Je constitue donc mon objet d'étude* », dit-elle. Une « identité noire » qui se réfère à la fois à elle-même et à toutes les personnes qui y sont assignées.

Maboula Soumahoro défend une conversation entre « *la grande et les petites histoires* », en faisant interagir l'histoire personnelle de la migration et du voyage avec ce que Jean-Frédéric Schaub a appelé « l'histoire politique de la race » (Seuil, 2015), mais à partir des questions suivantes : « *quel est le rapport entre le vécu et la production d'idées ?* » ; « *à quel moment et dans quelles circonstances le vécu personnel peut-il devenir un objet intellectuel digne d'intérêt scientifique ?* ».

Se demander à quelles conditions l'expérience vécue peut être un objet d'analyse scientifique,

QUI SUIS-JE SI JE SUIS NOIRE ?

c'est finalement introduire l'idée d'une subjectivation politique qui met le sujet à l'épreuve des luttes politiques en vue d'un processus d'émancipation. Plus spécifiquement, c'est défendre la capacité de s'affirmer en tant que sujet et revendiquer une identité face à une situation de domination postcoloniale. Cela vient ébranler l'usage de la notion d'identité qui se heurte à son caractère figé, notamment dans les luttes politiques, ce qui contribue à une opposition desdites identités et leur fait perdre toute complexité et toute multiplicité.

Il pourrait être intéressant ici d'explorer les pistes proposées récemment par [Norman Ajari](#) (*La dignité ou la mort. Éthique et politique de la race*, La Découverte, 2019), qui met en avant l'impact de la race sur les vies humaines au-delà du décompte des chiffres de la sociologie des discriminations. « *La revendication d'une appartenance raciale n'est pas une affaire d'identité* », dit-il, « *c'est la compréhension des conséquences présentes d'une histoire de violence, de déshumanisation et d'abrégements de la vie* ». C'est en ce sens que la notion d'identité est « *embarrassante* », selon le mot de Vincent Descombes, également au regard d'une politisation des identités. Maboula Soumahoro défend la production d'une identité noire par l'histoire coloniale et esclavagiste, car elle se concentre sur ce que l'histoire collective fait à la construction identitaire individuelle. L'expérience quotidienne est marquée par l'avènement d'un nouvel ordre sociopolitique qui révèle « *les identités noires et blanches, créées simultanément et en opposition maximale* ». C'est ce que l'historien Pap Ndiaye formulait en 2008 (*La condition noire. Essai sur une minorité française*, Calmann-Lévy). Ces ouvrages cherchent à faire émerger un champ d'études encore inexistant en France : les *black studies* ou encore les *racial studies* américaines.

Mais ce livre propose de faire un pas de côté face aux normes de l'écriture scientifique, puisque l'auteure utilise le pronom « je » au sens où « *le personnel est politique* ». Cet entrelacement des genres, de l'intime et du politique s'inscrit dans une approche du travail académique qui n'est plus seulement celle de l'objectivité et de la neutralité scientifique, ou encore de la distance critique, mais est éclairée et incarnée par le récit de soi, par le corps de ce « je » perçu comme noir. En affirmant que « *l'universalisme n'existe pas, il est lui-même situé* », ce choix d'écriture s'inscrit dans une forme de réflexivité du savoir qui fait réfé-

rence d'une part à celle des auteurs postcoloniaux dont le récit autobiographique s'entremêle à l'analyse scientifique et, d'autre part, à la « *théorie du positionnement* » des féministes africaines-américaines (Patricia Hill Collins, bell hooks).

La « *charge raciale* » qui consiste, de la part des personnes défavorablement racialisées, à s'épuiser à « *expliquer, traduire, rendre intelligibles les situations violentes, discriminantes ou racistes* » auprès de la classe dominante est d'autant plus pesante que la race et les identités postcoloniales restent des sujets polémiques encore difficiles à nommer, à penser et à discuter dans l'espace français, hexagonal et transatlantique. La *silenciation*, une expression utilisée récemment par Maboula Soumahoro, désigne un processus par lequel on se dédouane de la question raciale par le silence. Quand elle n'est pas dite, comment se dire soi-même ? Le silence de la langue française sur les événements de l'Histoire fait ainsi écho à l'épreuve du choix de la langue de l'auteure (français, dioula, anglais) et aux nouveaux silences qu'elle peut créer.

Si *Le triangle et l'Hexagone* permet de questionner les liens intimes et inextricables entre lutte politique et production du savoir, on peut se demander jusqu'à quel point il faut parler de soi pour donner à comprendre la violence exercée sur les corps postcoloniaux. En sortant de la forme académique attendue, le livre de Maboula Soumahoro contribue certes à la compréhension de nos mondes d'aujourd'hui, mais cette mise en partage de la spécificité d'une expérience vécue aurait gagné en force en creusant davantage une analyse plus théorique de la situation décrite. De même, certains titres des parties font référence à des ouvrages, à des citations musicales ou à des faits ; il aurait été pertinent d'explorer plus rigoureusement le sens de ces « *circularités oxymoriques* » ou encore du « *chronotope* » évoqués par exemple dans le premier chapitre.

En donnant à penser l'expression d'un récit personnel, *Le triangle et l'Hexagone* contribue à la compréhension d'une forme de subjectivation politique noire et permet d'ancrer une présence au monde dans l'Histoire, en rendant compte pour la science de l'importance de « *la parole des corps* », au cœur des discussions sur l'épistémologie des savoirs.

1. **Magali Bessone, *Sans distinction de race ? Une analyse critique du concept de race et de ses effets pratiques*, Vrin, 2013 ; Sarah Mazouz, *Race*, Anamosa, 2020.**

Notre choix de revues (21)

Nos collaborateurs partagent leurs lectures de revues : un numéro très actuel de Sensibilités, les revues de poésie K.O.S.H.K.O.N.O.N.G. et L'Ours blanc, une livraison de TransLittérature consacrée à l'autotraduction.

par En attendant Nadeau

Susette Gontard, la Diotima de Hölderlin
Lettres, documents et poèmes
édités par Adolf Beck
Trad. de l'allemand par Thomas Buffet
Verdier, 192 p., 18 €

Sensibilités, n° 8

En pleine pandémie, le huitième numéro de la très belle revue *Sensibilités*, éditée par Anamosa, questionne : « Et nos morts ? » Au moment du bouclage de ce numéro, la mort a surgi de manière brutale dans notre quotidien, le nombre de victimes est égrené chaque jour à la radio ou à la télévision, et la population vit ce qu'elle ne sait pas encore être son « premier » confinement. L'interrogation de la relation des vivants aux morts était le point de départ initial de ce travail, interrogation que l'actualité a rendue peut-être encore plus nécessaire, ou à laquelle la maladie a donné un éclairage différent, ou supplémentaire. La disparition de Dominique Kalifa, à qui Quentin Deluermoz et Hervé Mazurel consacrent un texte, membre du conseil scientifique de la revue, a également fait résonner violemment le numéro avec la réalité.

La revue s'impose alors à nous par son thème mais aussi par sa beauté. Le numéro est merveilleusement paré des arbres de l'artiste Anne-Laure Sacriste, d'une série de gravures imprimées sur du papier japonais. Les photographies de Cloé Drieu prises alors qu'elle assistait trois jours durant à la cérémonie du quarantième jour de deuil de Ja'far-Qoli Rostami sont somptueuses. Raphaëlle Guidée s'intéresse au travail de Stéphanie Solinas qui a recensé et photographié, au Père-Lachaise, les tombes sur lesquelles une photographie du défunt s'était effacée, dans un article remarquable dans lequel la référence à Vinciane Despret, spécialiste du deuil et des oiseaux, résonne étonnamment. Les reproductions

de planches de *La Mode illustrée*, journal de la famille consacrées aux habits de deuil qui accompagnent l'article de Valérie Albac sur les pratiques vestimentaires du deuil au XIX^e siècle, les photographies du cimetière de la Miséricorde à Nantes, dans lequel Thomas Giraud a déambulé pendant l'automne 2019, la réflexion de Saskia Meroueh sur la manière dont le tatouage est une commémoration des défunts « *par corps* » après les attentats de Manchester en mai 2017, autant d'éléments qui font de la lecture de ce numéro une expérience intellectuelle mais aussi esthétique.

On ne peut faire justice à la richesse de ce numéro quand on l'évoque aussi rapidement ; il faudrait en effet évoquer la relecture critique par Stéphanie Sauget de la thèse centrale de [Philippe Ariès](#) sur le « *déni de la mort* », ou encore le travail précis et documenté d'Emmanuel Saint-Fuscien sur les différentes minutes de silence à l'école après les attentats de janvier et de novembre 2015. Le dernier numéro de *Sensibilités* est une nourriture indispensable à nos cœurs et à nos cerveaux, et l'insertion d'un texte de fiction, nouveauté de ce numéro, de Maylis de Kerangal, « Un oiseau léger », illustré par Laetitia Benat, rappelle la place de la littérature comme lieu de tissage puissant entre les vivants et les morts. C'est aussi de cette manière que l'on peut continuer à parler avec eux, quand les morts, eux, nous parlent « *par les yeux* », écrit Georges Didi-Huberman. C'est à partir d'un ouvrage de Melina Balcázar que le philosophe réfléchit à la manière dont, au Mexique, les vivants font vivre les morts par l'image. Saluons encore la qualité et la richesse d'une revue dont nous attendons avec impatience le prochain numéro. **G. N.**

K.O.S.H.K.O.N.O.N.G., n° 19

La revue qu'édite Éric Pesty porte l'un des titres les plus mystérieux qui soient : *K.O.S.H.K.O.N.O.N.G.* C'est un terme indien

NOTRE CHOIX DE REVUES (21)

« *qui, donnant son nom à un lac du Wisconsin, signifie "le lac qui est la vie" »*. Dans sa présentation, Jean Daive, son directeur, la présente comme « *une revue qui veut prendre en compte toutes les résonances de la langue et l'urgence, toutes les désaccentuations possibles et l'alerte* ». C'est « *une revue de l'ultimatum* ». De petit format, une vingtaine de feuillets agrafés, un très beau papier crème épais, elle s'apparente à une intervention poétique et intellectuelle.

S'il faut chercher son sommaire, c'est sans doute pour confronter, immédiatement, le lecteur au texte, à son suspens, aux traces mystérieuses ou évidentes qui s'impriment dans l'œil du lecteur. Pour cette dix-neuvième livraison, on découvre, dès la couverture, un entretien (dont plusieurs épisodes à suivre sont annoncés) entre Jean Daive et l'écrivain et cinéaste allemand [Alexander Kluge](#) (dont *EaN* a plusieurs fois rendu compte). Riche, dense, exigeant, l'artiste s'y interroge, par une auto-exégèse, sur la place du langage, des formes qu'il adopte, dans la façon dont on perçoit le réel, dont on le déforme. Il y affirme : « *« Il y a en nous deux organes distincts avec lesquels nous essayons de reproduire ce qui nous apparaît comme étant la réalité. L'un est ce que les sens, le souvenir, l'observation nous disent : une pure capacité de différenciation, des séries de différences. Et le second est notre réaction subjective à cela : l'antiréalisme du sentiment. »* Dans l'époque que l'on vit aujourd'hui, son exigence, la profondeur de sa pensée, la manière dont il articule une relation, une transmutation par le langage de la réalité, dont il assume une inobjectivité fertile, tout cela fait beaucoup de bien.

En regard de l'entretien, on lira des textes poétiques assez forts de Luc Bénazet, Claude Royet-Journoud, Pauline Von Aesch, Marlène Dumas et Gendün Chöphel. Quelle ouverture de spectre en si peu de pages ! Les poèmes sont donnés à lire d'une manière étonnamment directe, éruptive, en assumant leur étrangeté ou l'incompréhension qu'ils peuvent provoquer. On les lira dans le prolongement des propos de Kluge, comme des décalages, des interrogations, des angoisses, qui trouvent un lieu d'expression accueillant, qui nous posent des questions franches et croient que les textes peuvent nous aider à entendre des voix, des langages et des idées qui hantent le monde.

H. P.

L'Ours blanc, n° 25 et 26

L'Ours blanc, revue littéraire suisse « *à parution irrégulière* » fondée en 2014, publie des textes résolument dérangement, qui échappent aux cadres ordinaires par leur teneur ou tout simplement leur format. Volontairement réduit aux dimensions d'un petit cahier au prix très accessible de cinq euros, chaque numéro est consacré à un seul et même auteur (ou une seule autrice) dont il publie *in extenso* des textes ou des poèmes qui trouveraient difficilement leur place dans une autre structure éditoriale. Les deux numéros de l'été 2020 (n° 25 et 26) sont consacrés respectivement à Dieter Roth, artiste germano-suisse mort en 1998, et à Vincent Broqua, écrivain et professeur à Paris VIII.

Dans les poèmes de ce dernier perce l'intérêt pour ce qu'on appellera, faute de mieux sans doute, l'art expérimental, une écriture qui débusque la poésie brute au ras des choses la libère et en célèbre la force : « *mettre orange avec bleu / faire entrer cercle en trapèze / voler les ailes coupées / enflammer la glace* ». Quant à Dieter Roth, il fut un artiste d'avant-garde parmi les plus prolifiques ; écrivain, performer, photographe, peintre, il voyagea beaucoup, exposa dans de nombreuses galeries, et créa en 1990 une fondation à Hambourg. Le *Curriculum de 5C années* traduit ici en français est une rareté, peut-être un fruit déjà tardif de Fluxus ou de l'activisme viennois : « *Oui, ce furent des années douloureusement parcourues, galopées, richement badigeonnées de moutarde taraudante, les pains du destin, durs sous la dent, dégouttant d'une sauce de sang et de soucis. Mais il n'y avait pas de quoi s'étonner, pas même de quoi vomir, en comparaison de ce qui arriva ensuite, pour ainsi dire.* »

L'Ours blanc offre ainsi un espace unique à des textes et à des auteurs d'accès difficile, qu'on peut considérer comme des héritiers des surréalistes, des dadaïstes, des mouvements iconoclastes des années 1960, voire de l'Oulipo. Le lecteur, décontenancé, est invité à remettre ses habitudes en question et à reconsidérer sa pratique de la lecture. Et, en suivant ce lien toujours bien vivant avec les avant-gardes du siècle passé, on ne s'étonnera pas de trouver dans le comité de rédaction des performers organisateurs de soirées de poésie sonore. **J.-L. T.**

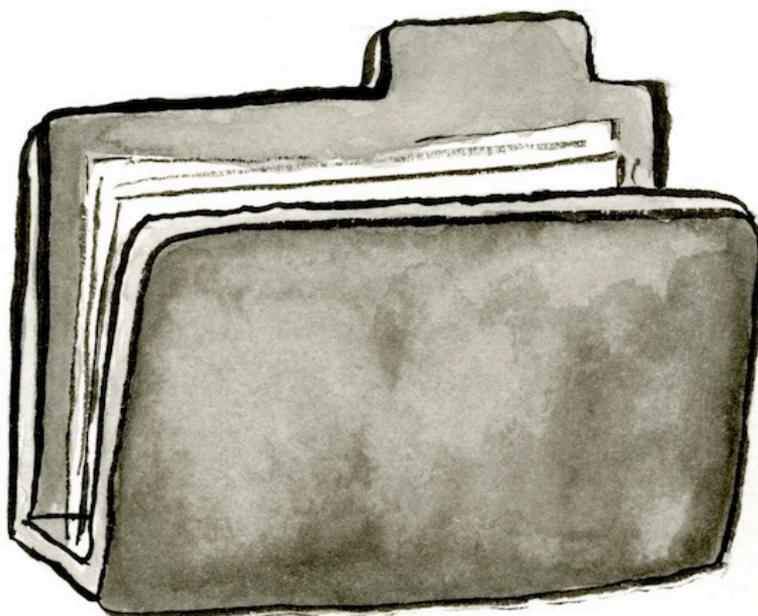
NOTRE CHOIX DE REVUES (21)***TransLittérature*, n° 58**

TransLittérature est la revue de l'Association des traducteurs littéraires de France et paraît tous les six mois. Ce qui frappe, c'est que c'est une revue qui met au centre la pratique, qui la privilégie avec une netteté militante. Si, évidemment, de nombreuses questions théoriques sur la traduction s'y posent, elles sont toujours passées au tamis de l'expérience, de la réalité du geste traductif, du travail effectif des traducteurs. C'est un équilibre pas si facile à trouver : ne pas se limiter à une sorte d'atelier pratique et ne pas s'enliser dans des débats intellectuels désincarnés. On la lit comme si on était dans un laboratoire, au plus près du travail des traducteurs.

Le cinquante-huitième numéro propose un dossier sur l'une des questions les plus stimulantes qui soient : l'autotraduction. Cette pratique, dont on nous signale l'accroissement depuis vingt-cinq ans, redéploie les enjeux théoriques de la traduction en abolissant certains des traits définitionnels habituels. Le jeu de miroir est devenu intérieur, intime, il obéit à un autre régime de responsabilité, il questionne le statut des textes. Introduit par un texte global de Rainier Grutman, on lira ainsi dans ce dossier un entretien passionnant avec Anne Weber, traductrice de Pierre Michon, qui traduit elle-même ses récits entre le français et l'allemand (on se souvient en particulier de son beau livre *Vaterland*, paru en 2015),

entretien dans lequel elle revient sur les liens entre écriture propre et opérations de traductions sur un corpus intérieur. S'y ajoute une intervention courte de Corinna Gepner et une étude sur l'autotraduction chez Pierre Lepori ainsi que la reprise d'un article de Nancy Huston sur Romain Gary paru dans *Plaid* il y a presque vingt ans. On notera la présentation d'un site italien récemment créé par Fabio Regattin (de l'université d'Udine) qui entreprend de mettre à notre disposition des fiches et des questionnaires consacrés à l'autotraduction.

On trouvera dans cette livraison les rubriques habituelles et, en particulier, une lecture consacrée à une revue particulièrement attachante, *La Mer gelée*, expérience franco-allemande accueillie par Le Nouvel Attila et l'équipe de Benoît Virot, et le commentaire de notre camarade Santiago Artozqui sur l'essai de Tiphaine Samoyault paru au tout début du premier confinement, *Traduction et violence* (Seuil), dans lequel, dans une réflexion inscrite dans le phénomène de la mondialisation, l'autrice « refuse le paradigme irénique qui voit la traduction comme un instrument de paix ou de rapprochement entre les peuples, et propose de la penser comme un acte plus proche du réel. C'est-à-dire plus complexe et plus violent ». On notera, pour finir, l'hommage émouvant, qui ouvre le numéro, de Pierre Bondil à Freddy Michalski, traducteur remarquable de James Ellroy, James Lee Burke, Jim Thompson ou Jim Nisbet. **H. P.**



Albert Memmi : la droiture

Cent ans, et que sais-je ? se sera peut-être dit à son terme, dans son doute systématique et son infinie pensée, l'écrivain franco-tunisien Albert Memmi (1920-2020), lui qui a pris la plume à la veille de sa seizième année pour ne la reposer qu'à un fil de son centenaire.

Parachevant une œuvre abondante de romancier – dont la pétrifiante Statue de sel, préfacée par Albert Camus –, de sociologue et d'essayiste – dont le paradigmatique Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur, « géométries passionnées » selon son préfacier Jean-Paul Sartre –, voire de poète avec ses émouvantes Coplas d'un jeune homme amoureux – parues quand le vieil homme approchait de la fin du jour –, voici le premier volume (1936-1962) de son imposant Journal.

par Albert Bensoussan

Albert Memmi

Les hypothèses infinies.

Journal I, 1936-1962

Édition de Guy Dugas

ITEM/CNRS Éditions, coll. « Planète libre »

1 432 p., 45 €

Ce premier volume océanique autant qu'exhaustif, en attendant la suite, présente donc, dans toute sa complexité et son étrangeté, ce qu'on appelle, d'Amiel à Gide et de Julien Green à Léautaud, un *Journal*. L'édition en a été établie par l'universitaire Guy Dugas, auteur naguère d'un *Albert Memmi : écrivain de la déchirure*, et qui avait publié en 2019, en avant-goût, son *Journal de guerre*, en fidèle serviteur et ami de celui qui se définissait comme « un Juif tunisien de culture française ».

S'il est un trait marquant chez cet écrivain, c'est la droiture du jugement. Conscient dès son plus jeune âge qu'il a quelque chose à dire et à écrire, il nous éclaire d'un « rayon qui n'a de cesse » (beau vers de Miguel Hernández) et qui irradie sur plus de huit décennies, avec une pensée qui ne s'écarte jamais de la pleine conscience du présent et de sa circonstance. Sans doute faut-il ancrer cette vocation dans le métissage culturel de l'auteur dont la langue maternelle était le judéo-arabe tel que le parlaient dans la *hara* (ghetto) de Tunis son père artisan et sa mère analphabète. Lui qui n'oublia jamais le sarcasme d'un maître d'école qui, chaque fois que le jeune Albert ouvrait la bouche, ne manquait pas de

s'écrier « *l'Afrique vous parle* », dut à l'enseignement lumineux de Jean Amrouche, son professeur de français au lycée Carnot de Tunis et métis exemplaire (« *franco-algérien-kabyle-chrétien* »), l'éveil à la littérature, tout comme il dut à Camus et Sartre la naissance à l'écriture.

Ce *Journal* de Memmi, Guy Dugas le définit comme une « *Genèse infinie* », tant il fourmille de projets et d'idées qui peu à peu prendront forme et feront livres, au point que c'est à lui, se plaît-on à rêver, que Malherbe a promis son bel alexandrin : « *Et les fruits passeront la promesse des fleurs* ». C'est pourquoi l'exégète parle aussi du « *journal comme laboratoire* ». Mais dans ce flot de richesses, il y a toujours alternance de « *journal intime* » et de « *journal extime* » – selon l'heureuse expression de Michel Tournier.

Sans jamais renoncer au retour sur soi et aux siens, c'est bien vers les autres que se penchera le penseur qui inventa deux termes pour désigner deux axes majeurs de sa réflexion, la *judéité* et l'*hétérophobie*. Si, malgré toute la justesse de ses *Réflexions sur la question juive*, Sartre lui paraît réducteur, les œuvres majeures que constituent *Portrait d'un Juif* et *La libération du Juif*, en passant par *Le Juif et l'Autre*, permettent de mieux cerner ce problème identitaire dans l'énoncé de termes tels que judaïsme, judaïcité et « *judéité* », un mot dont la définition tient dans cette note de son *Journal* : « *Le juif n'a pas la liberté de se choisir juif ou non-juif, il est juif, il ne lui reste plus qu'à être librement juif* » ; et, s'il estimera plus tard, le 10 février 1962, que « *la religion est [...] une espèce de névrose* », il livre déjà, le 17 février 1942,

ALBERT MEMMI : LA DROITURE

ce constat rassurant : « *Le judaïsme est avant tout une éthique* ». De même inventera-t-il le terme savant d'*hétérophobie*, unissant dans une même stigmatisation juif, arabe, noir, homosexuel et femme, tous objets de mésestime et de colonisation, qu'il définit à la façon d'un théorème comme la phobie de l'Autre, la haine des Uns envers les Autres... et vice versa. Albert Memmi n'aura jamais cessé de dénoncer, sous toutes ses formes et sur toutes ses cibles, le racisme.

L'extrême cohérence de cette pensée apparaît dès la première phrase de ce *Journal*, datée de septembre 1936 – il n'a pas encore seize ans : « *Un singulier effet du commerce et de son jeu "normal" est que nous sommes obligés d'exporter les bonnes choses, les meilleurs produits de notre sol ou de nos mains et d'en garder ceux de qualité inférieure. Par exemple en Tunisie, les meilleurs raisins sont choisis, triés pour être envoyés en France. En Chine, le meilleur riz est expédié à l'extérieur, le peuple mange le riz de qualité inférieure. Plus grave encore il y a le dumping. Dans ce cas-là, les produits sont meilleurs et coûtent meilleur marché que dans leur pays d'origine, car les producteurs veulent conquérir le marché. Est-ce que les hommes ne sont pas à plaindre ?* »

Voilà comment un adolescent saisit déjà l'enjeu économique de la colonisation, sait l'étendre au-delà de sa Tunisie natale à toute la planète, perçoit la mécanique torve du commerce international, et enfin se prend de pitié pour les hommes, ces « colonisés ». Et en décembre de cette même année 1936, le jeune homme semble avoir tout compris du monde qui s'ouvre à lui et où il sait bien qu'il n'aura d'autre place que celle d'un déclassé : « *Le monde n'est qu'un malentendu* » – un mot que Camus portera à la scène. Faut-il qu'il soit né philosophe, lui qui tentera l'agrégation de philosophie mais reposera son stylo devant sa feuille blanche tant il se sent hors jeu, étranger à ce petit monde parisien et à ces concurrents trop bien de leur personne : ce sont les pages initiales de *La statue de sel*.

C'est qu'il a des yeux pour voir l'imposture et, l'année suivante, il note, en précoce sagesse : « *Les hommes depuis tant de siècles pensent en vase clos. Ils ne font que tourner dedans* ». Et il s'en étonne, tant la chose lui semble courante, universelle : « *les mots "cynique" et "naturel" sont synonymes* », se dit-il. Ses yeux s'ouvrent donc très tôt sur le combat social : lui qui se défi-

nira toujours comme un homme de gauche, assistant à une grève du Monoprix de Tunis fin 1937, il jette sur son cahier cette réflexion qui ne manque pas de résonance à l'heure des multiples manifs : « *la police est là quand il s'agit de grève, de menus faits, mais jamais quand il y a une bagarre ou un assassinat* », certes avec toute l'âpreté de la jeunesse (il a dix-sept ans, n'est-ce pas ?). Raideur ou intransigeance, sa position face au suicide qui, on le sait, a toujours tracassé l'adolescent au seuil de l'existence, lui fait noter : « *Si la vie ne me satisfait plus, je me suicide. On [Édouard Sfez, ajoute Memmi dans la marge] m'a dit que c'est une lâcheté que de se suicider, car on n'a pas le courage de porter des chaînes trop lourdes. [...]* Un condamné à la prison ou au bagne à perpétuité ne ferait-il pas mieux de se suicider ? » Eh bien ! comment s'étonner qu'Albert Memmi, sur le tard, ait été membre du comité d'honneur de l'Association pour le droit de mourir dans la dignité ? Une grande cohérence de pensée et d'attitude surgit à chaque page de ce profus *Journal*.

Memmi a toujours placé la vérité, ou sa quête, au-dessus des dogmes, des diktats, de la pensée unique, et c'est en cela qu'il fut toujours, en même temps qu'un défenseur à tout crin de la liberté, un homme libre. À preuve cette interrogation du 25 juillet 1937 : « *A-t-on le droit, même si l'on est membre d'un parti quelconque, de se taire, de ne jamais dire quelque chose de différent de la ligne du parti sous prétexte que cela nuira au parti ?* » Ce qui ne l'empêche pas de poser la question la plus importante, alors que la Tunisie est déjà sous la botte italienne : « *Accepterais-je de mourir pour des convictions politiques ? La vie vaut-elle d'être sacrifiée pour une idée quelconque ?* » Et certes, c'est un jeune homme qui s'interroge, qui dit même manquer de courage, alors que nous savons que, quelques années plus tard, il se portera volontaire pour partager le sort des travailleurs forcés juifs que les Allemands avaient raflés dans Tunis, aidés en cela, là comme à Paris, par la police française, et surtout par les membres du SOL (Service d'ordre légionnaire) œuvrant pour ce qu'ils appelaient « la France nouvelle » – et l'on rappellera que, de novembre 1942 à mai 1943, les forces de l'Axe occuperont la Tunisie et que, le 6 décembre 1942, le haut commandement allemand demandera aux leaders de la communauté juive de leur fournir une liste de 2 000 Juifs : « *Il y a une quinzaine de jours, les S.O.L. font irruption dans un immeuble et, revolver au poing, font évacuer tous les appartements juifs. Ils étaient, je crois, au nombre de dix ou douze. Les malheureux n'eurent le droit*

ALBERT MEMMI : LA DROITURE

d'emporter ni linge, ni couverture, ni même des provisions de bouche. Je me demande où commence le banditisme et où finit la réquisition. »

Reste la littérature, indispensable recours, inappréciable secours, et ce désir souverain qu'a le jeune Albert de lire et de se découvrir. Son admiration en 1943 va à André Gide et à ses *Faux-monnayeurs*, Gide dont la « grande intelligence n'exclut pas des sentiments troubles qui relèvent de la psychanalyse », mais c'est au personnage du roman qui tient un journal intime qu'il cherche à s'identifier, le 13 février 1943 : « Édouard dans *Les Faux-monnayeurs* écrivait dans son journal qu'il n'était jamais sincère, qu'il jouait continuellement. C'est exactement ce que je ressens. J'ai toujours l'impression que je me regarde vivre, ou plutôt qu'une partie de moi-même regarde vivre l'autre. [...] Je peux désirer ardemment quelque chose, mais il reste toujours en moi une partie qui regarde l'autre désirer. »

Peut-être percevra-t-on là l'influence de Jean Amrouche, maître de Memmi et grand ami de Gide, et l'on se souviendra des précieux entretiens radiophoniques des deux hommes sur les ondes françaises, tout comme on se reportera au précieux ouvrage édité par Guy Dugas : *André Gide, Jean Amrouche : Correspondance 1928-1950* (Presses universitaires de Lyon, 2010). Dans ce sillage, on notera aussi la lecture de Montherlant, dont l'œuvre avait un grand retentissement en Algérie et en Tunisie, mais ce qui intéresse le Memmi devenu trentenaire (23/09/1953), c'est avant tout la « technique » de l'auteur des *Bestiaires* : « Au fond, je ne travaille pas assez ma technique. Montherlant (*Le Démon du Bien*) avoue l'usage constant d'un carnet de notes. Gide (*Les Faux-monnayeurs*) id. Il faut que je pense plus minutieusement à mon travail, que je barbouille constamment comme un peintre fait des croquis. »

Il y a là comme une mise en abyme, car ce *Journal* de Memmi renvoie ici à la confection du journal intime et à sa nécessité. Alors, bien sûr, beaucoup d'écrivains défilent dans ces pages, dont Aragon et ses *Beaux Quartiers* : « Chapeau ! », écrit-il, le 22 mars 1955, sans éviter ce coup de griffe : « Quel que soit l'agacement que provoque l'homme, c'est indiscutablement un grand romancier ». Autre coup de griffe, *Les gommes* de Robbe-Grillet dont il dit en 1962 : « L'ennui me gagne au bout de 20 pages. C'est vraiment le comble : avoir réussi à ennuyer avec un roman policier ». Au-delà des

contemporains, on grappille cette savoureuse appréciation de l'auteur dont il faisait ses orges au lycée : « Si Montaigne avait fait de la Psychologie, il n'aurait jamais écrit *Les Essais*. Car, doutant de l'originalité de ce qu'il découvrait en lui-même, il aurait eu moins de souci de le noter. » Au passage, on aperçoit Maurice Nadeau, qui parcourt ces pages à maintes reprises, et dont Memmi a plaisir à noter, le 18 septembre 1954 : « Maurice Nadeau : "La Statue de sel est un grand livre." »

Ce *Journal*, de par sa structure même ou sa vocation, est foisonnant, bouillonnant, désordonné, touchant à tout, de la moindre vétille quotidienne aux immenses défis politiques, du simple mouvement d'humeur à la projection d'une théorie, fait de menus constats et de pensées grandioses, dont il serait vain, voire impossible, de faire étalage dans les limites d'un compte rendu forcément sommaire. De ces milliers de signes, on retiendra non pas cette envie d'écrire et de tout dire, mais cette impossibilité de ne pas le faire, car c'est vraiment ce qui explique l'immensité d'une écriture qui, au jour le jour, et dès ses seize ans, conduit l'écrivain à se pencher encore sur le métier la veille de son centenaire. On retiendra alors cette seule notation, en 1957, capable d'expliquer toute la démarche de ce *Journal* : « Je suis acculé à dire exactement, à tout dire, parce que c'est ma seule arme. »

Tout commence en définitive en juin 1942, quand, levant les yeux au ciel et mesurant l'immensité sans bornes – ce que les kabbalistes de Safed nommaient *Ein-Sof* (« sans-limite »), c'était leur définition de la divinité –, dans une attitude et une réflexion qui renvoient, peut-être, au regard lumineux d'Auguste Blanqui dans *L'éternité par les astres*, Albert Memmi note dans son *Journal* : « Toutes les hypothèses infinies sont justifiées. Il y a seulement d'autres mondes et jamais une fin. »

Ce qui nous ramène à une seule hypothèse, la vie, l'avvers de l'unique problème philosophique sérieux selon Camus, le suicide, dont Albert Memmi défendait l'option dans son adolescence. Cet infini-là, cette absence de fin dans la succession des mondes, donc des êtres et des choses, nous reconduit finalement à cette acceptation raisonnable de la vie, voire à sa sacralité – l'un des dogmes du judaïsme –, et qui illustre magnifiquement la sagesse d'un homme dont la pensée, étendue sur un siècle tant secoué de cahots, de désastres et d'utopies foulées aux pieds, nous éclaire tout à la fois sur la misère humaine et l'infinie bonté.

La lutte acharnée de Frère Tito

Comme l'observe le philosophe brésilien Vladimir Safatle dans sa préface, ce livre est important. Non seulement parce qu'en racontant l'histoire de Tito de Alencar (1945-1974), enlevé et torturé par la dictature avant son exil en France et son suicide, Leneide Duarte-Plon et Clarisse Meireles nous aident à mieux comprendre l'histoire contemporaine du Brésil et de l'Amérique latine ; mais aussi et surtout parce que, dans le contexte brésilien d'oubli forcé, « l'usage de la mémoire est un acte politique majeur ». C'est aussi l'opinion du frère Xavier Plassat, l'ami de Tito lors de ses dernières années, pour lequel cet ouvrage est un « acte de mémoire insurgente », apte à réveiller chez ses lecteurs « la capacité d'indignation ».

par Michael Löwy

Leneide Duarte-Plon et Clarisse Meireles
Tito de Alencar.
Un dominicain brésilien martyr de la dictature
 Préface de Vladimir Safatle.
 Avant-propos de Xavier Plassat.
 Trad. du portugais par Leneide Duarte-Plon
 et Clarisse Meireles
 Karthala, coll. « Signes des Temps », 308 p., 29 €

Ce que racontent Leneide Duarte-Plon – auteure d'un autre ouvrage mémorable, sur la torture comme arme de guerre, de l'Algérie au Brésil (non traduit en français) – et Clarisse Meireles, c'est la tragique histoire de ce jeune dominicain brésilien, Tito de Alencar, qui paya de sa vie son engagement contre la dictature brésilienne (1964-1985). Militant de la Jeunesse étudiante chrétienne (JEC), entré dans l'ordre dominicain en 1966, Tito partageait avec ses frères du couvent de Perdizes, à São Paulo, une même admiration pour Che Guevara et Camilo Torres, et le désir d'associer le Christ et Marx dans le combat pour la libération du peuple brésilien.

Cette radicalisation de la jeunesse chrétienne est bien antérieure au concile Vatican II : dès 1962, des militants de la JEC, lecteurs d'Emmanuel Mounier et du père Lebreton, vont fonder un mouvement socialiste humaniste, l'Action populaire. Tito était proche de ce courant, qui était hégémonique dans le mouvement étudiant, et il contribua à l'organisation clandestine, en 1968, du congrès de l'Union nationale des étudiants dans le village

d'Ibiuna. Comme tous les délégués, il sera arrêté par la police à cette occasion, mais bientôt libéré.

Suite au durcissement de la dictature militaire en 1968 et à l'impossibilité de toute protestation légale, l'aile la plus radicale de l'opposition à la dictature prendra les armes. La principale organisation de lutte armée contre le régime sera l'Action de libération nationale (ALN), fondée par un dirigeant communiste dissident, Carlos Marighella. Un groupe de jeunes dominicains – Frei Betto, Yvo Lesbaupin, et d'autres – va s'engager aux côtés de l'ALN, sans prendre les armes mais en apportant un soutien logistique ; sans être de ceux qui collaborent directement avec Marighella et ses camarades, Tito de Alencar est solidaire de leur engagement. Comme eux, il croit que l'Évangile contient une critique radicale de la société capitaliste ; et, comme eux, il croit à la nécessité d'une révolution. Comme il l'écrira plus tard, « *la révolution c'est la lutte pour un monde nouveau, une forme de messianisme terrestre, dans lequel il y a une possibilité de rencontre entre chrétiens et marxistes* ».

Le 4 novembre 1969, pendant la nuit, le commissaire Fleury et ses hommes envahissent le couvent de Perdizes et arrêtent plusieurs dominicains, dont « Frei » Tito. La plupart seront torturés et leurs aveux permettront à la police de tendre un piège à Carlos Marighella et de l'assassiner. Tito n'avait pas les coordonnées de l'ALN et répondait par la négative à toutes les questions. Il fut deux fois soumis à la torture, fin 1969 et début 1970, d'abord par Fleury, ensuite dans les

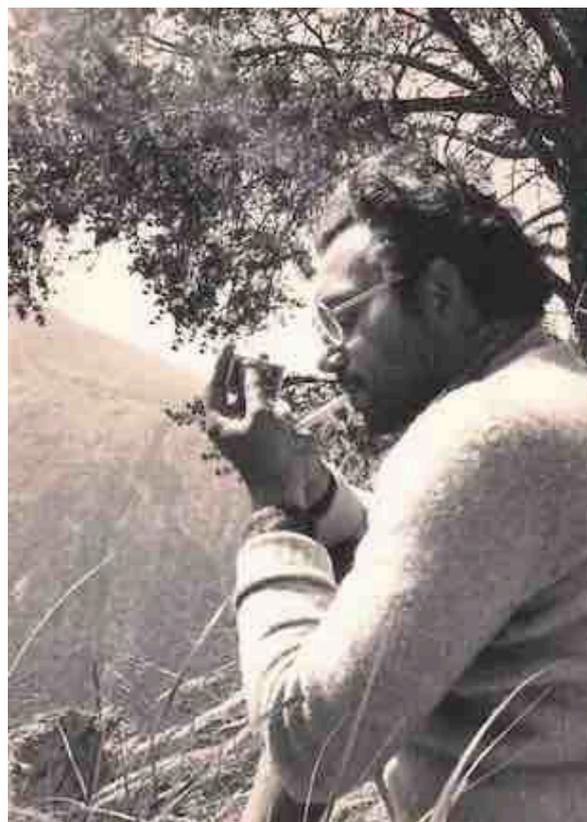
LA LUTTE ACHARNÉE DE FRÈRE TITO

locaux du service de renseignement de l'armée brésilienne – désigné par les militaires eux-mêmes comme « *la succursale de l'enfer* ». On l'a pendu dans le *Pau de arara* – poings attachés aux pieds et une barre de fer sous le genou –, on l'a frappé, soumis à des chocs électriques dans tout le corps, y compris dans la bouche, attaché à la « Chaise du Dragon », une installation en fer connectée à l'électricité. Pour échapper à ses bourreaux, Tito tente de se suicider avec une lame de rasoir. Interné dans l'hôpital militaire, il reçoit la visite du cardinal de São Paulo, Agnelo Rossi, un triste personnage solidaire des militaires et qui refuse de dénoncer les tortures infligées aux dominicains.

Envoyé finalement dans une prison « ordinaire », Tito écrit un récit de ses souffrances qui sera publié par la revue américaine *Look* et distribué au Brésil par les militants de la résistance, avec un retentissement considérable. Le pape Paul VI finit par condamner « *un grand pays qui applique des méthodes d'interrogation inhumaines* » et remplace Agnelo Rossi par Paulo Evaristo Arns, nouveau cardinal de São Paulo, connu pour son engagement en défense des droits de l'homme et contre la torture.

Quelques mois plus tard, des révolutionnaires enlèvent l'ambassadeur suisse et l'échangent contre la libération de soixante-dix prisonniers politiques, dont Tito de Alencar. Le jeune dominicain hésite à accepter, tant l'idée de quitter son pays lui est étrangère. Les soixante-dix seront bannis du pays et interdits de retour. Après un bref séjour au Chili, Frei Tito s'établit chez les dominicains au couvent Saint-Jacques à Paris. L'exil est pour lui une grande souffrance : « *C'est très dur de vivre loin de son pays et de la lutte révolutionnaire. Il faut supporter l'exil comme l'on supporte la torture.* » Il participe aux campagnes de dénonciation des crimes de la dictature, et se met à étudier la théologie et les classiques du marxisme : « *J'accepte l'analyse marxiste de la lutte de classes. Pour qui veut changer les structures de la société, Marx est indispensable. Mais la vision du monde que j'ai comme chrétien est différente de la vision du monde marxiste.* » Le dominicain français Paul Blancquart, connu pour ses options « à la gauche du Christ », le décrit comme « *le plus engagé et le plus révolutionnaire des dominicains* ».

Cependant, avec le passage du temps, Tito donne des signes de plus en plus inquiétants de déséqui-



Tito de Alencar dans les Alpes françaises, photographié son ami Daniel Béghin (été 1974)
© Archives personnelles Magno Vilela

libre psychique. Il se croit suivi et persécuté par son tortionnaire, le commissaire Fleury. On lui propose, en 1973, un lieu plus tranquille : le couvent dominicain de L'Arbresle, dans le Rhône. Il devient l'ami du frère dominicain Xavier Plassat, qui tente de l'aider, et il suit un traitement psychiatrique chez le docteur Jean-Claude Rolland. En vain. Après le coup d'État au Chili, en septembre 1973, il devient de plus en plus angoissé, convaincu que Fleury le persécute encore, et que les dominicains, ou les infirmiers de l'hôpital psychiatrique, sont les acolytes du commissaire. Finalement, à bout de forces, désespéré, le 8 août 1974, il choisit le suicide par pendaison.

Faisant fi du droit canonique (qui excommunique les suicidés), les dominicains l'enterrent dans leur couvent. Plusieurs années après, en 1983, Xavier Plassat fait transporter ses restes à Fortaleza, au Brésil, où vit sa famille, et où il reposera définitivement. Lors de ses obsèques, on vit à Fortaleza, près du palais épiscopal, une énorme banderole : « *Tito, le combat continue !* » À partir de cette date, le frère Xavier Plassat va s'établir au Brésil, où il deviendra l'organisateur de la campagne contre le travail esclave de la Commission pastorale de la Terre : « *mon travail ici est un héritage laissé par Tito* ».

1984 en images

La toute récente entrée de 1984 de George Orwell dans le domaine public n'a pas libéré seulement l'énergie des traducteurs.

Les dessinateurs et leurs scénaristes sont entrés dans la danse.

Pas moins de quatre versions graphiques ont surgi en trois mois.

Classique du XX^e siècle et œuvre culte, récit réaliste et vision de cauchemar, tableau d'un futur possible qui n'est offert au lecteur que pour qu'il l'empêche d'advenir, 1984 invite à la mise en images.

par Jean-Jacques Rosat

George Orwell

1984

Adaptation par Fido Nesti

Trad. de l'anglais par Josée Kamoun

Grasset, 224 p., 22 €

1984, d'après l'œuvre de George Orwell

Scénario de Jean-Christophe Derrien

Dessin et couleurs de Rémi Torregrossa

Soleil, 120 p., 17,95 €

1984

Adaptation de Xavier Coste

d'après le roman de George Orwell

Sarbacane, 224 p., 35 €

1984, d'après George Orwell

Adaptation de Sybille Titeux de la Croix
et Amazing Ameziane

Le Rocher, 232 p., 19,90 €

Le roman d'Orwell pose, cependant, aux bédéistes un problème particulier et délicat : bien qu'il soit écrit à la troisième personne, le lecteur y est placé, de la première à la dernière phrase, dans la tête de Winston, le personnage central. C'est à travers son regard qu'il découvre le monde de *1984*, à travers ses pensées qu'il le comprend, et en le suivant comme dans son dos qu'il s'y déplace. *1984* est écrit tout entier selon les techniques de la focalisation interne. Il y a, pour employer le vocabulaire de Dorrit Cohn, « convergence » entre la voix du narrateur et celle du héros jusqu'à la fusion presque totale entre eux (*La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, 1981).

Mais dans un récit par l'image, cette convergence des points de vue est impossible : sauf quand il s'agit d'images mentales (rêves ou souvenirs), le dessinateur n'est jamais dans la tête du héros.

Quand Winston écrit à son bureau, c'est depuis un certain point de l'espace et sous un certain angle qu'il le représente ; et quand le personnage souffre sous la torture, il regarde son visage et dessine un rictus. Or le choix de la focalisation interne, et de la fusion qu'elle produit entre les points de vue du héros, du narrateur et du lecteur, est au cœur du projet indissociablement littéraire et politique d'Orwell. Son intention est triple.

Tout d'abord, faire prendre conscience à ses lecteurs, qui vivent depuis des générations dans une démocratie – certes loin d'être parfaite, mais foncièrement libérale –, de l'abîme qui sépare les univers totalitaires du leur, en les immergeant en imagination dans l'un d'entre eux par le truchement d'un de ses habitants qui cherche obstinément à en comprendre le « comment » et le « pourquoi ». L'idée que les États démocratiques feraient peser sur leurs citoyens des formes de contrainte tout à fait analogues à celles des États totalitaires et qu'il n'y aurait entre eux, tout au plus, que des différences de degré, est une de celles qu'Orwell n'a cessé de combattre avec détermination et énergie à partir de 1941.

Ensuite, faire éprouver au lecteur toute la gamme des émotions et des états mentaux par lesquels passe un être humain quand ses mots, ses gestes et jusqu'à ses pensées sont contrôlés en permanence par un pouvoir qui, à tout instant, a droit de vie et de mort sur lui. Orwell a construit toute sa pensée sur des expériences politiques qu'il a personnellement vécues et qu'il a racontées, des expériences de domination ou de fraternité (en situation coloniale en Birmanie, dans la « dèche » à Paris et à Londres, avec les mineurs de Wigan, dans la guerre en Catalogne). Cette fois, il veut faire vivre à son lecteur l'expérience de la domination totale et de la dépossession de soi par un pouvoir absolu.

1984 EN IMAGES

Enfin, faire comprendre de l'intérieur à son lecteur les deux métamorphoses successives de Winston : son auto-éducation morale, sentimentale et politique dans les deux premières parties ; sa rééducation (en réalité, sa destruction) par O'Brien dans la troisième. À la toute dernière page du roman, le narrateur se détache de son héros et le regarde pour la première fois de l'extérieur : l'esprit de Winston appartient désormais tout entier au Parti, aucune convergence n'est plus possible. Là meurt la littérature (1).

Conscients du problème, Xavier Coste et le tandem Derrien-Torregrossa ont, dans leurs versions respectives, fait basculer le récit à la première personne (du moins dans les deux premières parties – pour les séances de torture, ce n'était plus possible) afin de favoriser l'identification au héros. Mais cela ne suffit évidemment pas. C'est par les images elles-mêmes, leur mise en page et leur articulation avec des éléments de texte tirés du roman, que les bédéistes doivent relever le défi : immerger le lecteur dans l'univers de *1984* et lui faire ressentir ce que vit le héros.

Est-ce pour avoir trop soumis ses images aux phrases du livre, et son propre découpage à celui du roman ? Le dessinateur brésilien Fido Nesti n'y est pas vraiment parvenu. Son travail est pourtant impressionnant. Il a commencé par élaguer le roman pour en tirer une version abrégée, qui conserve un bon tiers du texte (c'est considérable !) et sa division en chapitres. Sa version graphique n'est pas une adaptation : le texte est bien celui d'Orwell, dans la traduction de Josée Kamoun. (Par un arrangement avec Gallimard, les éditions Grasset ont pu faire paraître cette version trois mois avant les autres, s'assurant ainsi un facile succès commercial.)

Ensuite, Fido Nesti a inscrit chaque phrase dans le haut d'un cartouche, dans lequel il a dessiné une image qui y correspond. Les vignettes – ainsi constituées chacune d'une phrase et d'une image – sont le plus souvent du même petit format et réparties sur un gaufrier symétrique : neuf cases par page. Dans un tel dispositif, les images ne racontent pas : elles illustrent un texte qui se suffit à lui-même ; et elles s'y accrochent phrase par phrase alors qu'il est continu. Il en résulte que le lecteur est contraint à un curieux va-et-vient : à chaque fin de phrase, il doit regarder l'image correspondante, rompant ainsi la continuité du texte ... qu'il doit renouer aussitôt quand

il passe à la phrase suivante. Les épisodes s'enchaînent, respectant la chronologie du roman, mais (sauf peut-être ceux de torture) aucun n'est rendu saillant ; et comme ils sont tous à égalité, le récit est sans rythme, ni ligne directrice. Aucun visage n'est marquant, même celui de Big Brother, comme s'ils étaient anonymes. Certes, le monde environnant (rues, immeubles, bureaux, cantine, appartements) est sordide et glauque, ce qui est fidèle au roman, et les espaces où vivent les protagonistes sont aussi étroits et serrés que les vignettes du livre. C'est un univers gris et grinçant. Mais il reste étranger. Le lecteur n'y est pas pris, englouti. Il n'a simplement aucune envie d'y entrer.

Ayant opté pour un format court (120 pages, moitié moins que les autres versions), Jean-Christophe Derrien et Rémi Torregrossa ont choisi de se concentrer sur l'intrigue, particulièrement sur la relation entre Winston et Julia. Dans cette version, *1984* devient l'histoire d'un homme et d'une femme qui luttent sans espoir pour vivre librement leur amour face à un système politique despotique, ennemi du sexe et de toute intimité, qui les entrave à chaque instant et finira par les détruire en usant des moyens les plus cruels et les plus ignominieux. Le récit est rythmé, bien conduit ; le trait, précis ; l'articulation entre bulles et images, claire et efficace. Les planches sont d'un beau noir et blanc. Lors de la première étreinte dans la clairière, les couleurs surgissent et, comme dans le roman, Julia peut dénouer sa ceinture rouge de la ligue anti-sexe et la jeter au loin dans un geste iconique et libérateur. Le personnage d'O'Brien surprend. C'est bien « *un grand gaillard à la forte carrure* », comme le décrit le roman, et « *sa silhouette est impressionnante* ».

Mais, curieusement, O'Brien porte une barbe épaisse et il a moins les allures d'« *un gentilhomme du XVIII^e siècle offrant sa tabatière* » que celles du prophète décomplexé d'une nouvelle religion ésotérique. Renseignement pris, il a pour modèle le grand acteur Donald Sutherland dans son incarnation du président Snow, le tyran cruel, manipulateur et sanguinaire de *Hunger Games* (2012-2015). Cette série de quatre films culte est elle-même l'adaptation cinématographique d'une trilogie romanesque – une fantasy dystopique signée Suzanne Collins, qui porte le même nom et que tous les adolescents aujourd'hui ont lue.

Quant au visage de Big Brother, qui vous regarde en quatrième de couverture, il ressemble à s'y

1984 EN IMAGES

méprendre à celui d'un autre despote, Adam Sutter, qui exerce son pouvoir maléfique dans un autre film culte, *V for vendetta* (2006), une fantasy dystopique également. Quand on saura que le personnage d'Adam Sutter y est incarné par le même John Hurt qui, vingt-deux ans plus tôt, était... Winston dans l'adaptation cinématographique de *1984* réalisée par Michael Redford, on commencera à prendre la mesure de ce que sont les jeux de l'intericonicité autour de *1984*. Le roman d'Orwell a eu dans la littérature mondiale une multitude de descendants, qui ont eux-mêmes engendré des films, dont les bédéistes de *1984* tirent aujourd'hui quelques-unes de leurs images les plus saillantes. La boucle est bouclée (2). Et c'est évidemment pour le public de ces livres et de ces films que cette version, intelligente et attachante, a été conçue – une belle entrée dans l'univers du roman.

Xavier Coste, lui, a structuré son récit autour du conflit entre l'individu et la toute-puissance d'un État qui l'asphyxie avant de le détruire. Pour faire ressentir au lecteur les expériences intérieures que vit son héros aux différentes phases de cet affrontement, il déroule une succession d'ambiances et d'atmosphères qu'il crée en attachant souplement à chaque épisode un décor et un coloris. Dans les espaces publics et bureaucratiques, règne une architecture moderniste typique des années 1960, associée à des fonds jaunes : vastes halls avec leurs ascenseurs de verre suspendus, esplanades venteuses où des cohortes de fonctionnaires se croisent sans se regarder, couloirs et escalators interminables. Quand les hélicoptères balaient les façades avec les faisceaux de leurs projecteurs, quand se déchainent les minutes de la Haine, et dans les caves du ministère de l'Amour où l'on cogne sans relâche, un bleu sombre se mêle au gris. Pour protéger leur relation et leur intimité, Winston et Julia n'ont qu'un arbre au pied duquel ils font l'amour, les ruines d'une église bombardée où ils se parlent pendant des heures, et une pauvre mansarde où ils abritent leurs corps nus et frêles – tous également colorisés d'un bordeaux triste et doux.

Mais Coste – que « *ce projet d'adaptation du chef-d'œuvre d'Orwell a habité pendant quinze ans* », comme il l'écrit en page de garde – sait que ce livre va plus loin : au fond du gouffre. Au terme de sa « rééducation », le corps rigide de Winston, ligoté sur son lit de torture, est celui d'un Christ mort, couché sur son linceul, comme

l'ont peint Holbein et Philippe de Champaigne. C'est celui du « *dernier homme* », ainsi que le nomme O'Brien. Tout au long du livre, le rouge – un rouge brutal, celui de l'affiche depuis laquelle Big Brother veille et surveille – n'apparaît que très ponctuellement. Mais, dans le dernier chapitre, quand Winston n'est plus qu'un pantin dont on a remodelé le corps et le cerveau, ce rouge submerge soudain les pages et les sature de sa violence : plus rien n'existe que le pouvoir. Ce livre demande qu'on le lise lentement, qu'on s'arrête ici ou là en laissant traîner son regard et filer ses pensées. Il s'en dégage alors une force et une émotion qui sont le signe que l'artiste-dessinateur a touché quelques-uns des ressorts les plus intimes du roman.

Dans le monde de *1984* recréé par Sybille Titeux de la Croix et Amazing Amaziane, la politique est partout et la terreur, permanente. Le visage massif d'un Big Brother-Staline est omniprésent. Le récit est rythmé par des planches pleine page où de puissantes affiches, habilement détournées de celles de la propagande de guerre britannique des années 1940, happent le lecteur : « *Help Oceania !* » Aucun lieu, aucun acte n'échappe à ce climat de terreur. Quand Winston et Julia font l'amour pour la première fois dans la clairière, ce n'est pas une idylle bucolique ni une parenthèse dans l'herbe verte. L'arbre et leurs corps se découpent en un noir très dur sur un sol bleu gris, et l'intensité de leur désir est celle de morts en sur-sis qui se jettent l'un vers l'autre comme on crie sa révolte. « *La crainte et l'hostilité se retrouvaient dans chaque émotion, rappelle le récitatif en encadré (la voix off du narrateur). Leur union avait été un combat, leur plaisir une victoire. C'était un acte politique.* » Ils ont vaincu le Parti, mais ils ne s'en sont pas affranchis ; ils ont fait l'amour contre lui ; la politique était toujours là.

Pour peindre ce monde de la surveillance, du soupçon et de l'emprise, où les jeux du regard (évitement, complicité, affrontement) sont affaire de vie et de mort, le dessinateur use du gros plan, avec beaucoup d'intelligence. Dans les pages consacrées à la rééducation du dissident, il en déploie toute la puissance cinématographique. Autour du visage de Winston, rivé à son lit de torture, immobile donc, mais terriblement expressif, celui d'O'Brien tourne, s'éloigne, se rapproche, l'ombre d'un sourire narquois sur les lèvres. Toujours en surplomb, bien sûr, toujours dominant. Par moments, sa main entre dans le cadre : 4 doigts. « *Tu dois en voir 5* », répète-t-il inlassablement. À mesure qu'on avance dans la



« 1984 » de Sybille Titeux de la Croix
et Amazing Ameziane © Éditions du Rocher

1984 EN IMAGES

scène, l'emprise d'O'Brien se renforce, inexorablement. Jusqu'à cette pleine page où son visage fusionne avec celui de Big Brother sur l'affiche en noir et blanc. « *O'Brien is watching you.* » Il est difficile de faire éprouver au lecteur avec plus de force et de justesse ce qu'est concrètement le contrôle des esprits.

Certains estimeront peut-être qu'en ancrant *1984* dans les années 1940 la scénariste et le dessinateur ont enfermé le roman dans son époque, qu'ils auraient été mieux inspirés de le dépoussiérer et d'en offrir une version *up-to-date* : redessiner Big Brother en capitaliste de l'ère numérique, en Bill Gates, par exemple, comme le suggèrent Célia Izoard et Thierry Discepolo dans leur postface à la traduction parue chez Agone. On peut en douter. Dans le roman d'Orwell, Big Brother arbore bien la moustache de Staline, pas la chevelure d'Henry Ford, le magnat capitaliste emblématique de l'époque. Ne nous trompons pas de roman. C'est dans *Le meilleur des mondes* de Huxley que « *Notre Ford* » est devenu Dieu.

Mais Staline est mort, dira-t-on. Assurément. Mais, à Moscou et à Pékin, ses héritiers assumés sont bien vivants. Ils sont les oligarques totalitaires de la troisième ou quatrième génération. Avec une grande intelligence, et de la même manière que O'Brien dans le roman, ils ont repris de Staline ce qui leur a paru utile et se sont débarrassés du reste, adaptant leurs méthodes à notre époque et à l'état de leurs pays respectifs. Et ils paraissent avoir, eux et leurs successeurs, un bel avenir devant eux – notamment à Pékin. Parce qu'elle est la plus politique, la version « historique » de Titeux de la Croix et Ameziane pourrait bien être aussi la plus contemporaine.

1. Voir George Orwell, « Où meurt la littérature » dans *Tels, tels étaient nos plaisirs et autres essais (1944-1949)*, Ivrea & l'Encyclopédie des Nuisances, 2005.
2. Mes remerciements à Raphaël Rosat pour son coup d'œil et ses précieux renseignements.

1984 face à ses traducteurs

Soixante-dix ans après sa parution en anglais, en 1949, 1984 de George Orwell, traduit une première fois en 1950, est tombé dans le domaine public en France ; une période de retraductions s'est alors ouverte, tandis que l'histoire de Winston est sans cesse mobilisée par de multiples discours. Mais que devient la pensée politique d'Orwell dans ses différentes traductions ?

par Jean-Jacques Rosat

George Orwell

1984

Trad. de l'anglais par Célia Izoard

Postface de Thierry Discepolo et Celia Izoard

Édition établie par Thierry Discepolo

et Claude Rioux

Agone, 450 p., 15 €

George Orwell

Mil neuf cent quatre-vingt-quatre

Trad. de l'anglais et édité

par Philippe Jaworski

Gallimard, coll. « Folio Classique »

512 p., 8,60 €

George Orwell

La ferme des animaux

Trad. de l'anglais par Philippe Mortimer

Libertalia, 168 p., 13 €

George Orwell

La ferme des animaux

Trad. de l'anglais par Philippe Jaworski

Gallimard, coll. « Folio », 176 p., 4,50 €

Pendant soixante-huit ans, les choses sont restées simples : lire *1984* en français, c'était ouvrir la traduction d'Amélie Audiberti, publiée par Gallimard en 1950 (un an après la parution du livre en anglais). Pour penser la politique, le totalitarisme et le contrôle des esprits avec les concepts forgés par Orwell, il y avait un vocabulaire bien établi, compréhensible par tous : *Big Brother*, *novlangue*, *double-pensée*, *police de la pensée*, *crime par la pensée*... L'éditeur eût-il seulement pris la peine de faire corriger les quelques dizaines d'erreurs grossières, de contresens patents et d'omissions qui l'obèrent, et de toiletter une poignée d'imprécisions ou de maladroites, que

cette traduction aurait pu devenir la traduction classique de référence – datée, certes, mais plus que respectable.

En 2018, les éditions Gallimard ont lancé une « nouvelle traduction » (comme il est écrit en couverture), celle de Josée Kamoun. *Néoparle* et *obsoparle*, *mentopolice* et *mentocrime*... divers mots bizarres ont fait leur apparition dans le lexique franco-orwellien. J'ai exprimé dans ces colonnes mes plus vives réserves à l'égard de ces choix, et de la désinvolture avec laquelle la traductrice, dans le souci de rajeunir le texte, traitait les pages politico-philosophiques.

Et voilà que deux autres traductions viennent de paraître. La première, à nouveau aux éditions Gallimard, est signée Philippe Jaworski. Elle a d'abord été publiée, en octobre dernier, dans un volume de la Pléiade dirigé par lui (Marc Porée en a rendu compte ici même). Elle y est accompagnée d'une notice extrêmement riche, où l'on trouve une analyse littéraire tout à fait remarquable ; c'est, à ma connaissance, la première jamais écrite en français à ce niveau sur ce roman. Trois mois plus tard, cette traduction a reparu séparément dans la collection de poche « Folio classique ». Dans cette édition, les pages de la notice de la Pléiade consacrées aux questions de langue et de traduction sont intégralement reproduites en annexe. Et on retrouve dans la préface du traducteur certaines de ses analyses littéraires, extrêmement condensées.

Mais il y a un sujet sur lequel Philippe Jaworski se fait soudain beaucoup plus affirmatif : « *La société de surveillance d'Océanie n'apprenait rien de vraiment nouveau au lecteur de la fin des années 1940, écrit-il, et rien qui ne sera aujourd'hui vite reconnu par le lecteur qui a lu Hannah Arendt, Claude Lefort, Michel Foucault*

1984 FACE À SES TRADUCTEURS

ou tel témoignage d'un rescapé du nazisme ou des camps staliniens. » Le jugement est sans appel : Orwell est un pamphlétaire, un moraliste, un satiriste, un héritier de Swift et de Dickens, un grand romancier... mais pas un penseur. Sur les ressorts ultimes des régimes totalitaires, sur leur nature et leur nouveauté radicale comme systèmes de pouvoir, il ne nous dit rien que nous ne sachions déjà. Comme on le verra, ce point de vue n'est pas sans effet sur les choix du traducteur.

L'autre nouvelle traduction, due à Celia Izoard, est publiée par les éditions Agone – dernier maillon de la lignée de ces petits éditeurs indépendants, militants et compétents (Champ libre dans les années 1980, Ivrea et l'Encyclopédie des Nuisances dans la seconde moitié des années

1990, et Agone, donc, depuis 2008) qui, pendant ces décennies où Gallimard se contentait de réimprimer le bestseller, ont progressivement fait traduire la quasi-intégralité de l'œuvre d'Orwell (les livres de reportage, les romans, les essais, les centaines d'articles, la volumineuse correspondance), l'ont donnée à lire à des publics divers, et ont ainsi rendu possible la reconnaissance d'Orwell comme un auteur de premier plan – un classique pour tous.

Quatre traductions en français de *1984* se côtoient donc aujourd'hui sur les tables des libraires de France. Mais, comme le montre le petit tableau ci-dessous, s'agissant de ses mots, concepts et phrases clé, elles diffèrent considérablement. Il vaut la peine d'examiner quelques-uns de leurs choix, car ils mettent en jeu la compréhension du roman et l'usage politique que ses lecteurs peuvent en faire.

ORWELL	AUDIBERTI	KAMOUN	JAWORSKI	IZOARD
Big Brother is watching you	<i>Big Brother vous regarde</i>	<i>Big Brother te regarde</i>	<i>Le Grand Frère vous surveille</i>	<i>Big Brother te regarde</i>
newspeak	<i>(le) novlangue</i>	<i>néoparler</i>	<i>néoparle</i>	<i>(la) novlangue</i>
Thought Police	<i>police de la pensée</i>	<i>mentopolice</i>	<i>police de la pensée</i>	<i>police de la pensée</i>
Doublethink	<i>double-pensée</i>	<i>doublepenser</i>	<i>doublepense</i>	<i>doublepensée</i>
Thoughtcrime	<i>crime de penser</i>	<i>mentocrime</i>	<i>délit de pensée</i>	<i>crime de pensée</i>
Proles	<i>prolétaires</i>	<i>prolos</i>	<i>prolétos</i>	<i>proles</i>
Controlled insanity	<i>Folie dirigée</i>	<i>Démence maîtrisée</i>	<i>Folie contrôlée</i>	<i>Psychose administrée</i>

1984 FACE À SES TRADUCTEURS

Enfin, un traducteur (Philippe Jaworski) ose *Grand Frère* ! Le maintien injustifié de *Big Brother* pendant soixante-dix ans a vidé de son sens le nom du Chef et a fait de celui-ci un être mystérieux, qui ressemble davantage à une divinité extraterrestre ou à une machine monstrueuse qu'à un être humain. La similitude entre le Parti qu'il dirige et l'Organisation secrète des oppositiionnels (réelle ou fictive), la Fraternité (*Brotherhood*), était rendue invisible. Et surtout, on avait oublié que le Chef ne doit pas seulement être craint : il faut aussi l'aimer. « *Il aimait le Grand Frère.* » C'est la dernière phrase du livre, l'aboutissement de la rééducation de Winston. Face à l'insécurité absolue qu'engendre l'univers de terreur et de haine qu'Il a lui-même créé, le Grand Frère est l'unique protecteur. Curieusement, en traduisant « *is watching you* » par « *vous surveille* », Philippe Jaworski perd ce paradoxe et cette ambivalence. Car le Grand Frère ne surveille pas seulement ; il veille aussi, nuit et jour, sur tous et sur chacun. C'est ce qu'oublient toutes les interprétations du roman qui le réduisent à la description d'une société de surveillance. Xi Jinping est bien meilleur lecteur. C'est grâce à Lui que la Chine a remporté la grande victoire contre le covid ; en retour, tous les Chinois lui doivent reconnaissance et affection.

Pourquoi vouloir substituer *néoparle* à *novlangue*, et *doublepense* à *double-pensée* ? Parce que, explique Philippe Jaworski, *newspeak* et *doublethink* ne relèvent pas de l'anglais standard, mais d'une langue nouvelle en cours de fabrication : le *newspeak*, précisément. Dans cette langue minimale, toute différence entre nom et verbe est abolie. Il n'y a plus que des mots racines indifférenciés, ni noms ni verbes ou les deux à la fois (*speak*, *think*), et leurs dérivés (*newspeak*, *doublethink*). Pour parvenir – problème délicat – à en offrir des équivalents français, Philippe Jaworski, comme il le dit lui-même, a décidé de ne pas traduire directement mais de transposer au français le procédé de fabrication appliqué à l'anglais par les grammairiens imaginaires de *1984* : il commence par faire de « parle » et de « pense » des mots racines indifférenciés, puis il en dérive « néoparle » et « doublepense », et le tour est joué. C'est ingénieux, subtil, mais ça ne marche pas. Pour une raison bien simple : en français, la différence entre nom et verbe est irréductible ; il n'y a pas de place pour des mots racines indifférenciés. Prenons un exemple rudimentaire. Qu'ont fait les

internautes francophones avec les « *like* » des sites anglophones ? Ils ne sont pas allés inventer un mot racine équivalent, « aime » : ç'aurait été ridicule et personne ne l'aurait utilisé. Spontanément, sur la base du mot racine anglais « *like* », qu'ils ont conservé, ils ont créé un verbe français, « liker », et le substantif correspondant, « un like ».

Si le *newspeak* n'était que la parodie swiftienne d'une langue de bois mécanisée et poussée à l'extrême, si Orwell n'avait imaginé que des exemples aussi grotesques que ceux qu'il donne dans l'appendice du roman (comme *doubleplus-cold* pour dire « excessivement froid »), la fabrication de ces chimères verbales inutilisables que sont *néoparle* et *doublepense* serait sans conséquence. Mais *newspeak* et *doublethink* ne sont pas des exemples amusants d'une pseudo-langue délirante. Ce sont des concepts fondamentaux, forgés par Orwell pour servir à la description et à la compréhension des mécanismes intellectuels du contrôle des esprits. Ils n'ont leur équivalent chez aucun autre penseur du totalitarisme, ni chez Arendt, ni même chez Lefort. Il vaudrait mieux que, dans leur traduction française, ces concepts élaborés par le rationaliste, empiriste et défenseur du sens commun qu'était Orwell ne se présentent pas sous des noms impossibles.

Bien sûr, dans le roman, ces concepts sont la création d'oligarques imaginaires et d'intellectuels à leur service. Mais c'est la conséquence du dispositif sur lequel repose *1984* : Orwell place toutes ses idées sur la nature et les ressorts des régimes totalitaires dans la bouche ou sous la plume de dictateurs d'une nouvelle génération, plus lucides sur eux-mêmes et sur les bases réelles de leur pouvoir que les dirigeants nazis ou bolcheviques. Il n'a pas créé *newspeak* et *doublethink* pour qu'ils restent enfermés dans une langue imaginaire ; il voulait les faire entrer dans la langue anglaise, et il y a réussi. *Néoparle* et *doublepense*, eux, sont construits pour demeurer dans le monde clos de la fiction et ne jamais entrer dans le français standard.

1984 est une satire politique : elle vise le monde réel ; elle est écrite pour que ses lecteurs fassent, dans ce monde réel, un usage réel de ses mots. Alors que les substantifs *novlangue* et *double-pensée*, créés par Amélie Audiberti, sont si facilement compréhensibles et assimilables qu'ils ont été depuis longtemps adoptés par d'innombrables locuteurs et auteurs francophones, *néoparle* et *doublepense* sont si étrangers à la langue

1984 FACE À SES TRADUCTEURS

française qu'ils paraissent relever d'un jargon ésotérique ou du vocabulaire d'une secte philosophique. Si un journaliste entreprend de raconter comment les firmes qui fabriquent des insecticides ont créé des fondations spécialement destinées à chercher toutes les causes possibles du déclin des populations d'abeilles... à l'exception de leurs propres produits, c'est *double-pensée* qui tombera naturellement sous sa plume, certainement pas *doublepense*. Et, pour mieux faire entendre à ses lecteurs que l'expression « aux-couleurs-de-la-Chine » est un opérateur langagier qui, accolé à « démocratie », permet aux dirigeants chinois de faire en sorte que ce mot signifie désormais « dictature », il suffira à un analyste politique de dire : « c'est un procédé typique de novlangue », et ses lecteurs auront compris. S'il avait employé *néoparle*, il les aurait plongés dans la perplexité.

La traduction de Jaworski réserve d'autres surprises. En diverses occurrences, il altère le sens du texte sans qu'on en comprenne la raison. Quand O'Brien proclame devant Winston : « *We are the priests of power* », il traduit : « *Nous sommes le clergé du pouvoir* ». Pourquoi écarte-t-il « prêtre » ? Jugerait-il plus pertinent de voir le commissaire politique comme le rouage d'une institution que comme le membre d'une caste sacerdotale ? Mais ce n'est pas l'idée d'Orwell. Ce qui soude entre eux les dirigeants du Parti dans 1984, c'est une mystique du pouvoir. Durant les séances de rééducation qu'il inflige à Winston, O'Brien ne cesse de lui dire qu'il va le purifier, le rendre parfait et sans tache, avant bien sûr de le liquider : il ne sera pas un martyr, mais une victime sacrificielle, qu'il faut préalablement débarrasser de ses souillures. On peut juger cela inapproprié, ou reculer devant de pareilles idées. Mais c'est ce qu'écrit Orwell. De même, pourquoi Jaworski traduit-il *thoughtcrime* par *délit de pensée* (et non, comme cela semble aller de soi, *crime par la pensée*), ce qui l'entraîne ensuite à traduire *thought criminal* par *malpenseur* ? Pourquoi affaiblir délibérément ce concept, jusqu'à le fausser, alors que le roman nous explique que le *thoughtcrime* – avoir, par exemple, le projet de tenir un journal à l'abri du télécran – est « *le crime essentiel* [essential crime] *qui contient tous les autres* » ? On se perd en conjectures.

Et puis, il y a l'entrée en scène des *prolétos*. Pour désigner les prolétaires – la classe des sans-parti, 85 % de la population –, Orwell utilise une forme

abrégée de *proletarians* en vigueur depuis des décennies : *the proles*. Ce mot, explique Philippe Jaworski, « *est relativement neutre en anglais* ». Il refuse de le traduire par *prolos* (ce qu'a fait Josée Kamoun), car il juge ce terme « *chargé de connotations méprisantes ou comiques* ». (On pourrait discuter ce point : la pratique qui consiste pour un groupe dominé à retourner avec fierté un terme péjoratif n'est pas rare. Mais admettons.)

Qu'est-il proposé à la place ? *Prolétos*, qu'il emprunte à l'espéranto, où *proleto* signifie *prolétaire*. Cette solution laisse pantois. Le mot sonne comme un sobriquet, et il est tout sauf neutre. On le croirait inventé par des mondains de la Belle Époque venus s'encanailler à Belleville, et prononcé dans l'entre-soi avec un petit sourire amusé, tout de condescendance et de mépris. La traduction de *proles* n'est pas une question secondaire, car le slogan « *if there is a hope, it lies in the proles* » court comme un leitmotiv au fil du roman. Quand Winston, dans les premiers chapitres, déambule dans les quartiers populaires, cette formule lui apparaît comme « *une palpable absurdité* ». Mais, au terme de son cheminement intellectuel et moral (1984 étant, à certains égards, un roman d'éducation), juste avant d'être arrêté, quand il regarde depuis la fenêtre de sa mansarde l'imposante blanchisseuse qui chante dans la cour en étendant son linge, il a réussi à lui donner un sens : le Parti est la mort, les prolétaires sont la vie ; ils chantent, le Parti ne chante pas ; ils ont sauvé quelque chose de la décadence commune ; ils sont l'avenir. Il importe qu'à cet instant le mot pour désigner les prolétaires ne porte aucune marque de mépris.

On se tourne alors vers l'autre nouvelle traduction, celle de Celia Izoard, dans l'espoir d'une solution. Mais c'est pour découvrir... qu'elle n'a pas traduit : elle a conservé le mot *prole*. Cette incompréhensible reculade a un effet immédiat : « *prole* » en français sonne comme le nom d'une espèce de fleur ou de papillon. Les prolétaires seraient-ils d'une autre espèce que les membres du Parti ? Il est vrai que, dans ce système de caste qu'est la société de 1984, les dominants et les dominés ne se mélangent pas. Mais la question de savoir ce que signifie « être humain », et qui le demeure encore dans l'univers totalitaire, est un des enjeux du roman. « *Les prolétaires ne sont pas des humains* », chuchotent entre eux les membres du Parti. Au terme de son parcours, à l'instant d'être arrêté, Winston retourne cette idée : l'inhumanité, c'est le Parti ; l'humanité, ce

1984 *FACE À SES TRADUCTEURS*

sont les prolétaires. On en vient à penser que Celia Izoard aurait été mieux inspirée de rester dans les traces d'Audiberti, comme elle l'a fait pour les autres mots clé, et de s'en tenir à « prolétaires ».

Pour le reste, la traduction de Celia Izoard est, de loin, la plus scrupuleuse des quatre ; mais cette modestie devant le texte se paie parfois d'une certaine gaucherie et, plus généralement, d'un manque de rythme et de relief. Le *plain style* d'Orwell – ce style simple et familier qui est sa marque de fabrique – n'est pourtant pas un style plat : il est incisif, direct, rugueux, brutal parfois ; les images sont concrètes ; les phrases, denses. En créer un équivalent français est beaucoup plus difficile qu'il n'y paraît. D'autant que traductrices et traducteurs ont sous les yeux la maxime première de l'auteur, exprimée dans « La politique et la langue anglaise » (repris dans *Tels, tels étaient nos plaisirs et autres essais*, Ivrea & l'Encyclopédie des Nuisances, 2005) : « *Ce qui importe avant tout, c'est que le sens gouverne le choix des mots, et non l'inverse. En matière de prose, la pire des choses que l'on puisse faire avec les mots est de s'abandonner à eux.* » Autrement dit : ne laissez jamais les mots s'envoler d'eux-mêmes, encore moins s'engendrer les uns les autres. Orwell ne laisse pas de grands espaces de fantaisie à ses traducteurs ; leurs marges de manœuvre sont étroites.

Une autre maxime, tirée du même essai, vise à calmer les ardeurs théoriciennes : « *N'utilisez jamais une expression étrangère, un terme scientifique ou spécialisé si vous pouvez leur trouver un équivalent dans la langue de tous les jours.* » Elle devrait protéger contre les tentations de la sur-traduction et de la surinterprétation. Celia Izoard n'y échappe pas toujours – par exemple, quand *controlled insanity* devient sous sa plume « *psychose administrée* ». « *Folie contrôlée* » était-il trop simple ? Est-ce un écho de l'idée selon laquelle une société totalitaire est le paroxysme de la « société administrée » hyper-rationnelle ? (Cette vision classique, qui vient notamment d'Adorno, court en filigrane dans la postface qu'elle a cosignée avec Thierry Discepolo. Mais ce n'est certainement pas celle d'Orwell.)

En tout cas, par la faute de cette surcharge interprétative, on passe complètement à côté d'une idée qui, pour être très simple, n'en est pas moins

une des plus fortes et des plus originales du roman. Les dirigeants totalitaires ont construit un univers délirant, où ils prétendent contrôler le passé (en le réécrivant) et la réalité extérieure (en décidant du vrai et du faux jusque dans les sciences de la nature). La folie est inhérente aux régimes totalitaires ; elle y est structurelle, et c'est parmi leurs dirigeants qu'elle culmine. Mais, comme dit Orwell, réalité et vérité n'en continuent pas moins d'exister dans leur dos. Pour conserver leur pouvoir, ils doivent garder un pied dans le réel. Et, pour cela, contrôler la folie qui est en eux. Sans en guérir toutefois, car elle est indissociable de leur pouvoir absolu. C'est un problème que tous les systèmes totalitaires, d'hier et d'aujourd'hui, ont rencontré. Les Khmers rouges ont sombré pour n'avoir pas maîtrisé leur démence. En Chine, au contraire, après les dix années de folie mal contrôlée de la Révolution culturelle, Deng Xiaoping a repris les choses en main. Sans renoncer à la folie, bien entendu : encore aujourd'hui, le massacre de la place Tian'anmen (1989) n'a jamais eu lieu.

La situation éditoriale de *La ferme des animaux*, l'autre bestseller orwellien, est un peu semblable à celle de *1984*. Pendant très longtemps, il n'y a eu qu'une seule traduction, celle de Jean Quéval (Ivrea, 1981, plus tard reprise en « Folio »). Deux nouvelles traductions viennent de paraître coup sur coup. D'abord, celle du même Philippe Jaworski dans la Pléiade, immédiatement rééditée, elle aussi, en format poche. Mais la notice et toutes les notes ont disparu ! Les jeunes générations seraient-elles si remarquablement informées sur l'affrontement Staline-Trotsky, sur le stakhanovisme ou sur la conférence de Téhéran en 1943 (parodiée à la dernière page du roman) qu'elles n'auraient besoin d'aucune information pour décrypter cette satire allégorique et chronologique de la révolution russe et de ses suites ? Ou souhaite-t-on qu'elles le lisent comme « un conte de fées » (c'est le sous-titre du roman), au premier degré ?

Une autre traduction de *La ferme des animaux*, par Philippe Mortimer, vient de paraître aux éditions Libertalia. On y trouve les indispensables notes de bas de page, mais aussi (en annexe) les deux préfaces écrites par Orwell pour ce livre, et surtout (intégralement citée dans la préface du traducteur) sa lettre du 5 décembre 1946 à Dwight Macdonald où il explique, avec la plus grande précision, la signification politique qu'il donne à son roman. L'évolution de la révolution russe, conclut-il, « *était entièrement prévisible*



Statue de George Orwell à Londres (2018) © CC/Ben Sutherland

1984 FACE À SES TRADUCTEURS

[...] en raison de la nature même du parti bolchevik. Ce que j'ai tenté de dire, c'est : « Vous ne pouvez pas faire la révolution si vous ne la faites pas vous-même. Il ne peut y avoir de dictature bienfaisante » ».

Comme on voit, contrairement à ce que voudrait nous faire croire une interprétation conservatrice de la pensée d'Orwell assez répandue aujourd'hui, il ne dit pas : « Toutes les révolutions abou-

tissent à des dictatures ». Il dit : si vous ne voulez pas que la révolution à laquelle vous aspirez dégénère en dictature, faites-la vous-même et ne laissez pas les dictateurs s'en emparer. Comme toujours chez lui, il n'y a ni déterminisme, ni loi de l'histoire. L'issue dépend de nous. Orwell est, comme Machiavel, un penseur de la contingence et de la volonté. Parmi les penseurs de gauche, c'est une qualité plutôt rare.

Les erreurs d'un livre

Dans Race et sciences sociales, le sociologue Stéphane Beaud et l'historien Gérard Noiriel reprochent à une partie du mouvement antiraciste d'avoir « racialisé » la question sociale et fustigent l'approche intersectionnelle choisie par de nombreux chercheurs. Pour En attendant Nadeau, l'historienne Michelle Zancarini-Fournel, qui a notamment écrit une Histoire populaire de la France et une Histoire des féminismes de 1789 à nos jours [1], analyse les multiples erreurs et oublis d'un livre qui a délibérément choisi le terrain de la polémique.

par Michelle Zancarini-Fournel

Stéphane Beaud et Gérard Noiriel
Race et sciences sociales.
Essai sur les usages publics d'une catégorie
 Agone, coll. « Épreuves sociales », 432 p., 22 €

Avant d'analyser le contenu du livre de Stéphane Beaud et Gérard Noiriel, respectivement sociologue et historien reconnus, il paraît indispensable d'évoquer, dans une démarche généalogique, des textes qu'ils ont produits de longue date pour alimenter le débat public sur l'usage dans la recherche des catégories de classe, de race, de genre et d'intersectionnalité. Il est nécessaire par ailleurs d'analyser le contexte de publication de ce dernier ouvrage et sa réception potentielle au moment où, entre 2020 et 2021, le président de la République, le ministre de l'Éducation nationale et le ministre de l'Intérieur, des universitaires et, après la parution de ce livre, la ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche ont dénoncé et fustigé certains chercheurs et chercheuses sous le vocable « d'islamogauchistes », appelant à une police de la recherche dans le monde universitaire.

Je précise que je connais depuis longtemps Gérard Noiriel (rencontré il y a plusieurs décennies dans des séminaires d'histoire sociale au Centre Pierre Léon à Lyon) ainsi que Stéphane Beaud. Je les ai fréquentés tous deux dans des colloques, séminaires et jurys de thèse. J'ai lu et je possède dans ma bibliothèque leurs ouvrages, auxquels je me réfère à l'occasion, mais ce dernier livre m'a sidérée, à la fois par sa réalisation, son agencement et son argumentaire, et également par le choix assumé par les auteurs de publier un tel

livre dans le contexte politique et scientifique actuel.

Les premiers textes signés en commun sur le même sujet par Stéphane Beaud et Gérard Noiriel datent de mai 2011, après « l'affaire des quotas » dans le football français – la limitation préconisée par la Direction technique nationale de la Fédération française de football du recrutement de joueurs binationaux. Dans *Libération* ou dans *Le Monde*, les deux auteurs dénoncent « l'occultation des réalités sociales au profit des discours identitaires », un langage qui oppose « les Blancs aux non-Blancs ("Noirs et Arabes") », et « un enfermement identitaire de la fraction déshéritée de la jeunesse populaire ». Cette « racialisation » du discours social par « les politiciens, les journalistes, les intellectuels, bref les professionnels de la parole publique » remonterait, selon les auteurs, aux années 1980, et aurait été « accompagnée et cautionnée » par « une partie du mouvement antiraciste ».

Dix ans plus tard, l'argumentaire du livre *Race et sciences sociales* a peu changé. S'y ajoute, outre l'affirmation récurrente d'une posture affirmée de leur scientificité d'intellectuels qui se tiendraient à l'écart et en surplomb du débat public, la mise au pilori d'un certain nombre de chercheurs et chercheuses sans véritable discussion sur leurs publications ; certains – les plus jeunes – ne sont même pas nommés individuellement, mais désignés en groupe, en particulier ceux et celles qui ont réalisé un numéro de la revue *Mouvements* en février 2019. Comme s'ils et elles n'avaient pas d'identité personnelle, mais étaient coupables d'effectuer leurs recherches dans une démarche militante et non scientifique. Je cite ici les noms

LES ERREURS D'UN LIVRE

des responsables du dossier de *Mouvements* – Abdellali Hajjat et Silyane Larcher – puisque Stéphane Beaud et Gérard Noiriel les invisibilisent ainsi que leurs coautrices. D'autres, plus âgés, désignés nommément, sont épinglés – [Didier Fassin](#), [Éric Fassin](#), Pap Ndiaye, [Pascal Blanchard](#), auxquels s'ajoute François Gèze, éditeur à La Découverte qui les a publiés pour la plupart. Leur forfait, aux yeux de Stéphane Beaud et Gérard Noiriel, serait de privilégier dans leurs recherches les questions de race (et secondairement de genre) au détriment de la classe et de discréditer les sciences sociales par leur engagement politique.

Le 29 octobre 2018, Gérard Noiriel avait posté sur son [blog](#) un texte de « Réflexions sur la gauche identitaire » dans lequel il citait l'introduction de son *Histoire populaire de la France*, parue en 2018 : « *le projet d'écrire une histoire populaire du point de vue des vaincus a été accaparé par des porte-parole des minorités [je rétablis ce qui a été coupé sur le blog : (religieuses, raciales, sexuelles) pour alimenter des histoires féministes, multiculturalistes ou postcoloniales] qui ont contribué à marginaliser l'histoire des classes populaires* ». Accessoirement, je suis surprise de voir les femmes assimilées à une minorité sexuelle et leur histoire qualifiée « *d'histories féministes* » marginalisant les classes populaires ; mais le cheval de bataille de Gérard Noiriel sur son blog est avant tout l'intersectionnalité promue par la « gauche identitaire » – reprise de l'expression du chercheur états-unien Mark Lilla –, qui aurait abandonné la classe au profit de la race et du genre. Les responsables seraient à chercher dans le tournant néolibéral de 1983 des socialistes au pouvoir et dans l'action d'une partie des antiracistes (sur lesquels je reviendrai). L'argumentation est reprise quasiment mot pour mot dans le livre publié en 2021.

L'argumentaire est identique dans un article de Stéphane Beaud et Gérard Noiriel, « Impasses des politiques identitaires », publié dans [Le Monde diplomatique](#) en janvier 2021 et constitué de deux passages accolés de l'introduction et de la conclusion de leur livre à venir. Cet article a suscité débats et réactions sur les réseaux sociaux, tout en constituant une excellente rampe de lancement pour un ouvrage publié un mois plus tard. Sa lecture pose une question lancinante : pourquoi récidiver dans ce contexte spécifique si particulier de « *chasse aux sorcières dans*

l'université », en donnant une caution de « gauche » à la délégitimation des recherches sur l'imbrication des différentes dominations (définition de l'intersectionnalité qui prend bien en compte « la classe » puisque que le mot même a été forgé pour la défense juridique d'ouvrières noires d'une usine automobile de Détroit) ?

« *La question raciale a resurgi brutalement au cœur de l'actualité, le 25 mai 2020, lorsque les images du meurtre de George Floyd, filmé par une passante avec un smartphone, ont été diffusées en boucle sur les réseaux sociaux et les chaînes d'information en continu. L'assassinat de ce jeune afro-américain par un policier blanc de Minneapolis a déclenché une immense vague d'émotion et de protestations dans le monde entier.* » Ainsi commence le livre de Stéphane Beaud et Gérard Noiriel – le décor étant planté autour de « l'américanisation » et des réseaux sociaux fustigés par ailleurs – et dès la deuxième phrase la scientificité des auteurs auto-affirmée de façon récurrente tout au long de l'ouvrage peut être questionnée. Le « *jeune afro-américain* » George Floyd avait en réalité quarante-six ans. L'image d'un « *jeune afro-américain* » évoquerait plutôt aujourd'hui un adolescent à capuche, les mains dans les poches et prêt, aux yeux de la police, à commettre un délit. Bien sûr, il pourrait s'agir d'une étourderie, mais, comme des erreurs factuelles se reproduisent une trentaine de fois dans l'ouvrage, on s'interroge sur le sens à donner à celles-ci comme, par exemple, celle de la mention du « *Civil Rights Act (adopté en 1965)* » (p. 182) alors que la date exacte de cet acte fondamental pour la déségrégation raciale aux États-Unis est 1964, comme on l'apprend dans l'enseignement secondaire.

Le livre se divise en trois parties distinctes. Les auteurs indiquent dans une note que les trois premiers chapitres ont été écrits par Gérard Noiriel, la deuxième partie (chapitres 4 et 5) rédigée en commun ; la troisième partie de l'ouvrage est consacrée, sous la plume de Stéphane Beaud, aux footballeurs de l'équipe de France (de l'affaire des quotas à la question de la grève des Bleus en 2010 en Afrique du Sud). Stéphane Beaud avait déjà publié sur ce sujet plusieurs articles et un livre, *Traîtres à la nation ? Un autre regard sur la grève des Bleus en Afrique du Sud* (La Découverte, 2011). Certains protagonistes évoqués dans cette troisième partie de *Race et sciences sociales* ont contesté des propos ou des attitudes qui leur ont été attribuées dans ce livre, en particulier Mohamed Belkacemi (évoqué p. 322-323) qui

LES ERREURS D'UN LIVRE

affirme dans [un texte publié sur Mediapart](#) : « *je ne suis pas votre beur* » et donne une leçon de sociologie sur la nécessité d'une enquête de terrain qui aurait évité bien des erreurs le concernant. Mes connaissances sur le football étant limitées, je m'abstiendrai d'autres commentaires sur cette troisième partie.

Les deux premiers chapitres sont consacrés au rappel de l'histoire de l'introduction du mot « race » dans les débats publics et dans les sciences sociales qui se politisent sous la Troisième République. Après la Première Guerre mondiale, l'immigration européenne a été privilégiée, même si les Polonais, par exemple, ont conservé leur « *logique communautaire* » contraire aux principes républicains d'unité de la nation (p. 91). On peut se demander si ce que Gérard Noiriel a qualifié, à juste titre, à propos des antisémites des années 1930, de « *logique de l'inversion qui consiste à présenter les dominants comme des dominés et les dominés comme des agresseurs* » (p. 111), ne pourrait pas s'appliquer à la situation du temps présent.

Le chapitre 3 condense à la fois erreurs factuelles, théoriques et interprétatives. Prenant Gramsci comme « *fil conducteur* » de ce chapitre, l'auteur prête à ce dernier des mots et expressions qu'il n'a pas forgés : « *hégémonie culturelle* », « *conquête de l'opinion publique* » et « *alliance entre le prolétariat et les classes moyennes* » (p. 141). Le choix d'introniser Gramsci comme « *fil conducteur* » sans l'utiliser réellement relève essentiellement d'un simple effet de distinction.

Gramsci n'est pas mobilisé pour justifier l'interprétation de l'histoire des années 68 selon laquelle l'hégémonie des forces de gauche aurait été battue en brèche par la critique du Parti communiste français, menée par des étudiants de 1968 avec leur slogan « tout est politique » (slogan dont ne trouve aucune trace dans « La Sorbonne par elle-même », numéro spécial en octobre 1968 de la revue *Le Mouvement social* réalisé par Jean-Claude et Michelle Perrot, Madeleine Rebérioux, Jean Maitron), par les « nouveaux philosophes », lesquels auraient dénoncé le totalitarisme « *pour discréditer la lutte de classes* » (p. 156), qui émergent à la suite de la parution en 1973 de *L'Archipel du Goulag* d'Alexandre Soljenitsyne ; ou encore par les antiracistes qui seraient en cause à l'occasion de la

démolition au bulldozer d'un foyer de travailleurs maliens par un maire communiste : « *la marginalisation du PCF dans le combat antiraciste eut lieu à la fin du mois de décembre 1980, lorsque la municipalité communiste de Vitry-sur-Seine décida de détruire au bulldozer un foyer de travailleurs immigrés abritant trois cents maliens. Le consensus antiraciste se manifesta à nouveau à cette occasion, mais au détriment d'un parti qui était encore à l'époque le premier parti ouvrier de France* » (p.156), le dénigrement du PCF étant le pilier de l'argumentation pour expliquer la disparition de la classe au profit de la race. L'auteur fait une interprétation erronée – « *une analyse de discours dont les acteurs sont absents* » (p. 185) – de la phrase de Colette Guillaumin (« *Non, la race n'existe pas. Si, la race existe. Non certes, elle n'est pas ce qu'on dit qu'elle est, mais elle est néanmoins la plus tangible, réelle, brutale, des réalités* ») qui démontre que la race est à la fois une construction sociale et une expérience vécue par un certain nombre de personnes minoritaires, que Colette Guillaumin caractérise en 1972 de « *racisées* ».

L'histoire du mouvement antiraciste est dévoyée par une série d'erreurs (p. 145-147). Les étudiants de Nanterre n'ont pas découvert le bidonville « *pendant les événements de 1968* » mais bien avant (voir les photographies conservées à La Contemporaine). La mobilisation contre l'assassinat de Djellali Ben Ali à la Goutte-d'Or en novembre 1971 (voir le *Journal* de Claude Mauriac, *Le temps immobile 3. Et comme l'espérance est violente*, 1976), tout comme les grèves de Pennaroya de 1971 et 1972 animées par la CFDT et les *Cahiers de Mai* (voir les articles de Laure Pitti), n'ont rien à voir avec le Mouvement des travailleurs arabes (MTA) qui n'existait pas encore. Le MTA, qui n'est pas « *une section autonome de la Gauche prolétarienne* », s'est formé à partir de juin 1972 dans un processus de séparation des « *militants arabes* » d'avec la Gauche prolétarienne (accentué par la condamnation par cette dernière de l'attentat de Munich par des Palestiniens en septembre 1972) (p. 145). Il faudrait lire sur ce point les analyses d'Abdellali Hajjat, qui a soutenu son DEA sur l'histoire du MTA sous la direction de Stéphane Beaud ! Au passage, le film *Dupont Lajoie* – dont on peut discuter l'analyse – est d'Yves Boisset, et non de Claude Sautet (p. 148).

On sait aussi que ce ne sont pas « *les jeunes des quartiers nord de Marseille* » (p. 162), mais l'association SOS Avenir Minguettes de Vénissieux,

LES ERREURS D'UN LIVRE

soutenue par la Cimade de Lyon, dirigée par le pasteur Jean Costil et le père Christian Delorme, protagonistes de la grève de la faim lyonnaise d'avril 1981 contre la double peine, qui a pris l'initiative de l'organisation de la Marche pour l'égalité et contre le racisme d'octobre à décembre 1983. Ils avaient décidé de partir de Marseille parce que le mouvement antiraciste y était bien implanté et pour que la marche couvre l'ensemble du territoire français. Et ce ne sont pas eux et elles qui se sont auto-intitulés « Marche des Beurs » mais bien les médias.

On pourrait taxer mes remarques de poin-tillisme ; cependant, l'exigence de neutralité savante et de scientificité revendiquée tout au long du livre par les auteurs – et attestée dans les notes par leurs publications antérieures – est contredite par ces nombreuses erreurs et leur interprétation orientée. Or il existe une série d'études sérieuses (aucune n'est citée) sur ces différentes configurations socio-historiques qui auraient pu leur éviter ces bévues.

Mais ce qui frappe en fin de compte dans ce livre, outre la délégitimation des jeunes chercheurs et chercheuses « adeptes de la question raciale » (p. 203) et « qui se trompent de combat » (p. 250), c'est tout ce qui est « mis à l'écart de la discussion », comme disait Pierre Bourdieu. Le concept de classe n'est jamais interrogé, ni dans sa définition, son extension et ses contours, ni dans l'historicité de son usage dans la production scientifique historique et sociologique. Plus étonnant encore, les mutations économiques et sociales dues au système capitaliste néolibéral depuis quarante ans ne sont pas prises en compte dans les explications : la délocalisation des activités industrielles, le chômage de masse malgré les luttes pour l'emploi contre les fermetures des entreprises, l'effondrement de pans entiers de l'activité économique, le développement du travail précaire, tous ces éléments qui expliquent le déclin de l'influence de la classe ouvrière, bien documenté par l'historien [Xavier Vigna](#). Les antiracistes, qui ne sont pas à l'origine de ces profondes transformations, ne sont pas non plus responsables des discriminations et des violences policières, dont il n'est fait aucunement mention.

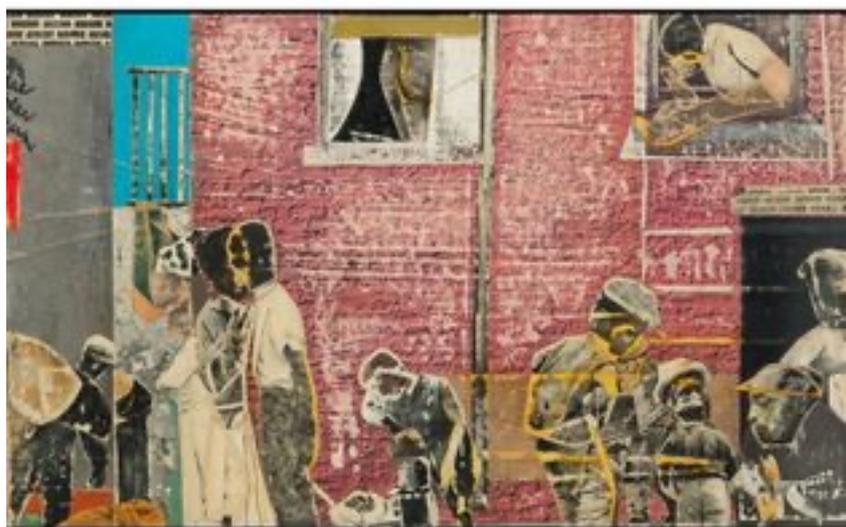
Méconnaître et mettre en cause les mouvements antiracistes d'aujourd'hui qui dénoncent « un racisme systémique » (expression reprise dans le



Stéphane Beaud & Gérard Noiriel

Race et sciences sociales

Essai sur les usages publics
d'une catégorie



AGONIE • COLLECTION ÉPREUVES SOCIALES

jugement d'un conseil de prud'hommes en 2019), c'est refuser de voir que, dans les slogans de novembre 2005, sur les pancartes des manifestations ou encore dans le discours d'Assa Traoré place de la République à Paris le 13 juin 2020, s'exprime une exigence d'universalité plurielle pour que la République française soit conforme à sa devise de liberté, d'égalité et de fraternité. Publier un tel livre dans le contexte politique actuel en France est, pour le moins, une ultime erreur.

1. **Michelle Zancarini-Fournel** est l'autrice, avec **Bibia Pavard** et **Florence Rochefort** de *[Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours](#)* et de *[Les luttes et les rêves. Une histoire populaire de la France de 1685 à nos jours](#)* (La Découverte, 2016).

Dans leurs images

À la folie est le fruit d'une enquête menée par l'écrivaine Joy Sorman. Pendant un an, une fois par semaine, elle a suivi la vie d'un pavillon psychiatrique, avant de relater par écrit ce qui l'avait marquée : la personnalité des soignés et des soignants, et les protocoles mis en œuvre par ces derniers. Il en résulte un travail bien fait et raisonné que le lecteur pourra compléter par un recueil de textes écrits par des « fous » et découverts à la bibliothèque de Sainte-Anne : la lecture de ces Textes sans sépulture est stupéfiante car elle bouleverse toutes nos catégories de pensée, ou presque.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Joy Sorman

À la folie

Flammarion, 288 p., 19 €

Textes sans sépulture

Écrits recueillis par Laurent Danon-Boileau

Fario, 93 p., 15 €

Un mercredi de l'an 2019 (ou 2018), Joy Sorman s'est donc présentée à l'entrée du pavillon 4B d'un hôpital psychiatrique dont le nom demeure caché, ainsi que celui des patients. Le ton est plus ou moins neutre, la voix est sincère. L'auteure a bichonné l'incipit de son reportage en soulignant sa naïveté et les images fantasmagiques qui peuplaient son esprit : « *J'imaginai un bloc de silence [...] j'imaginai une ombre étale [...] j'imaginai qu'on m'arrêterait à l'entrée* ». Elle est à la fois fascinée, légèrement apeurée, ignorante de la réalité de l'enfermement et consciente de l'être.

Elle a lu pourtant, c'est évident, mais *À la folie* n'est pas un ouvrage intellectuel, les références livresques sont peu nombreuses et la théorie n'est pas le propos de l'auteure. Son approche est directe, « en immersion » comme le dit une époque – la nôtre – pour laquelle « le réel » est devenu un seuil à ne pas dépasser.

Autre seuil, celui qui séparerait les fous des non-fous : Joy Sorman ne le remet pas vraiment en question. Elle tourne autour en observant les usages, en interrogeant les uns et les autres et en prolongeant leurs réponses par ses réflexions. Ils n'ont pas de nom de famille mais ils sont là, captifs, bouleversants, parfois effrayants : Franck,

Maria, Youcef, Robert... Ils ont été diagnostiqués schizophrènes, paranoïaques, bipolaires. L'auteure les décrit sobrement : la chevelure, la couleur de peau, les tatouages, les tremblements. Elle est empathique mais garde une certaine distance, ne feint pas la complicité ou l'amitié.

Joy Sorman a écouté chacun, et souvent elle mêle sa voix à la leur en rapportant leurs propos directement, sans guillemets, en les coulant dans sa prose à elle. Ailleurs, elle est plus en retrait, soit parce qu'elle décrit simplement, soit parce qu'elle réfléchit à ce qu'elle a entendu et observé.

La parole donnée aux malades est poignante, parfois désespérante, mais çà et là pointe l'intuition que partir dans un pays nommé folie est la liberté de chacun, voire, un fragile espace de « bonheur ». Non qu'elle idéalise. Joy Sorman souligne avec force la dimension sociale de la folie telle qu'elle la découvre à l'hôpital : les riches, explique-t-elle, ont des psychiatres de ville et des cliniques privées. Elle souligne surtout, et c'est là qu'elle est le plus convaincante, la disparition de l'espoir et de l'effusion qui ont illuminé les années 1970.

C'est le versant engagé de son texte, qui ne s'en remet pas aux grands noms mais aux soignants : infirmiers, intermédiaires, « cadres de santé », médecins. Tous disent leur impuissance, leurs doutes, leurs frustrations, mais aussi l'amour de leur métier et l'amour de leurs fous. Adrienne, par exemple, qui affirme : « *J'ai un truc avec les fous, je leur donne de la joie de vivre* » ; ou Catherine qui regrette l'époque où l'on « *allait au restaurant, on s'habillait pour la fête de la musique [...] on faisait vraiment de la réinsertion* ».

DANS LEURS IMAGES

Que s'est-il passé ? Nous le savons, c'est toujours la même plaie : réduction des coûts ; pouvoir des gestionnaires ; glissement vers la chimie à l'efficacité traître ; mépris officiel pour la thérapie par le dialogue et la confiance ; résignation des familles ; et, depuis quelques années, pénétration de l'intelligence artificielle. Tout ce que permettent les ordinateurs, tout ce qu'ils effacent, annihilent, écrasent et font mourir est proprement affreux. Est-ce ça le monde que nous voulons : « *Un schizo tout seul avec une montre connectée au poignet* » ? Le livre de Joy Sorman ne s'en tient pas à ce noir constat. Il s'achève sur une note plus indécise et plus ouverte, même s'il est un peu trop bien agencé, appliqué, et semé de ce vocabulaire mécaniste très en vogue aujourd'hui, de verbes tels que « dégonder » et « débrider ».

À ceux qui croient à la vertu de la littérature plus qu'à celle de l'enquête, on recommande de lire les *Textes sans sépulture* recueillis par Laurent Danon-Boileau, psychanalyste et professeur de linguistique – son introduction est un modèle de justesse et de grâce. Le volume est mince, il rassemble une série de textes très courts, de tous genres, écrits entre 1850 et 1930 par des personnes internées à Sainte-Anne. Il s'agit d'une réédition – le livre a paru une première fois en 1980 – mais elle valait la peine.

Cette fois-ci, l'expérience n'a rien d'une immersion dans le réel, ou alors dans un réel d'un autre type, plus impalpable, infiniment troublant, proche de ce continent de pays appelés Poésie, Art, Imaginaire. Les écrits se succèdent, sans titre, sans nom ni signature, sans aucun appareil. Ils sont sans sépulture en effet, nus, prêts à errer comme les âmes en peine qui nous les ont offerts.

Ils malmènent toutes les frontières, tous les paradigmes que nous avons en tête quand nous lisons. Un auteur ? Garant de quoi ? Au nom de qui ? Et quel genre ? Poésie, prose, expression de soi libre et sans contraintes ? Il faut les lire parce qu'ils sont hallucinants au sens propre. Souvent ils sont d'une grande beauté. Plus souvent encore ils sont désarmants. Étranges, hantés, souffrants, pleins de termes inexistantes ou déformés.

« *Depuis trente ans pas une seconde de ma vie je n'ai cessé d'emmémorier et de tout observer.* »

« *Une ride échanquée, un miroir vengé, une sphère arrosée pour purifier une chancre.* »



Appelons-les des vers. Ils ne sont pas tombés de nulle part. On y reconnaît la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. D'abord il y a des dates, des références temporelles et spatiales. Il y a aussi des références à Dieu, à Satan, à Jésus ou à l'Être suprême, signes d'une religion qui irrigue profondément la société et la pensée, folie et raison comprises, une grille qui protège et reconforte au moins autant qu'elle contraint. Il y a aussi toute la richesse de la langue de ce tournant de siècle lointain mais pas si lointain, peu importe que nous nous méfions du « c'était mieux avant ». Le réchauffement climatique n'a pas affecté que la terre, il semble avoir affecté les mots.

Enfin, il y a des échos retentissants avec la littérature. « *Je suis errante et vagabonde* », écrit une femme : comment ne pas entendre la voix de Gérard de Nerval ? Ailleurs, c'est l'écriture automatique qui semble devancée ou la poésie dada, anticipée. Curieuse expérience que la lecture de ces textes : on les dirait littéraires, mais ils ne le sont pas. Ou pourquoi pas ? Et s'ils l'étaient ? Une membrane si fine les sépare de ce que nous appelons poésie. Rien n'y est métaphore, tout y est ainsi, tel quel, jailli brutalement.

Il semble que nous soyons en deçà du sens, hélas, il y a pire que l'absence de sens, le plein de souffrance. « *Grésillement infernal par tout le corps. [...] Lire est une souffrance atroce puisque toutes mes facultés intellectuelles sont détruites. La vie n'est plus en moi, ce n'est que de la mort vivante, toujours de plus en plus atrocement atrocissime.* » Ces textes sans sépulture laissent sans voix. Ils forcent le respect et interdisent la complaisance.

Am-stram-glam...

En popularisant la transidentité, le glam a sidéré une société occidentale jusque-là réfractaire à cette réalité qui remettait en cause son modèle social. Dans Le choc du glam, premier livre des éditions Audimat, le critique anglais Simon Reynolds raconte avec passion l'histoire de ce mouvement musical et l'influence qu'il exerce encore aujourd'hui.

par Santiago Artozqui

Simon Reynolds

Le choc du glam

Trad. de l'anglais par Hervé Loncan

Audimat, 702 p., 20 €

Les éditions Audimat reprennent résolument la profession de foi de la revue du même nom dont elles sont issues, éditée depuis 2012 par le festival Les Siestes Électroniques : « Une écriture sur la musique libérée des contraintes d'actualité et des formats de la presse périodique ». La démarche augure d'une approche féconde qu'on est heureux de voir appliquer au monde du rock et de la musique populaire.

Du point de vue de la forme, la maquette de ce premier opus est originale – la quatrième de couverture affiche en premier lieu un énorme code-barre et le prix ; son texte, qui commence dès la première page de couverture, est si long qu'il pourrait quasiment faire office de préface ; quant à la tranche, elle arbore le nom de l'auteur, le titre du livre et l'index suivant : « *Bowie, T.Rex, Roxy Music, Alice Cooper, New York Dolls, Slade et leurs héritiers et héritières* ». Il est donc dommage que le nom du traducteur, Hervé Loncan, n'y ait pas trouvé place – cela aurait été parfait, d'autant que sa traduction, tâche toujours épineuse quand il s'agit de musique populaire, est excellente.

Contrairement à de nombreux ouvrages sur l'histoire du rock, *Le choc du glam* ne se limite pas à une simple recension de faits et d'anecdotes enfilées comme des perles téléologiques pour nous mener d'un bout à l'autre de la période considérée, en l'espèce des années 1960 à nos jours. Le projet est plus ambitieux, et sa réalisation, disons-le tout de suite, plutôt réussie. En effet, tout en restant concentré sur son sujet, une histoire du glam, Simon Reynolds le remet dans une perspective historique et l'inscrit dans l'évolution de la société occidentale. Par exemple, à propos de

Transformer, l'album de Lou Reed produit par Bowie et Mick Ronson où figurent trois classiques – « Vicious », « Perfect Day » et « Walk on the Wild Side », il écrit : « En 1972, *Transformer* revendiquait avec panache, à travers son imagerie et ses paroles, ce que tant d'universitaires théoriseront plus tard et plus sobrement, à savoir l'idée que l'identité sexuelle est une construction active et non une caractéristique innée. [...] Il faut néanmoins rappeler que dès 1972, Esther Newton affirmait très clairement dans *Mother Camp* [que] le genre n'est pas lié au corps avec lequel vous êtes né, c'est un code qui peut être appris et désappris ».

Ici comme ailleurs, l'auteur, qui décrit ce que pouvait être la transidentité dans le New York des années 1960, prend soin d'éviter le piège de l'irénisme : « *L'appropriation par les musiciens pop des domaines féminins de la mode et de la beauté n'était pas tant le signe d'un respect des femmes qu'une extension du domaine de la vanité, un nouveau terrain de jeu pour l'ego masculin.* »

Dans le même passage, Simon Reynolds élargit son point de vue et n'omet pas de mentionner les problèmes raciaux. En se référant au célèbre gimmick « *And the coloured girls go...* », il indique que c'était « *une phrase rétrograde et presque injurieuse, même en 1972. D'ailleurs, les choristes n'étaient absolument pas noires, mais tout ce qu'il y a de plus blanches et anglaises...* ». Il brosse ainsi un tableau complet de l'époque, et mêle à son propos des considérations de sociologie et d'anthropologie qui le rendent plus riche, mais sans jamais noyer le lecteur dans un jargon pénible à absorber. De fait, le ton est plutôt journalistique, au point que l'on a parfois l'impression de lire un article de *Rock & Folk* de 700 pages, ce qui n'est pas désagréable quand on est adepte du genre.

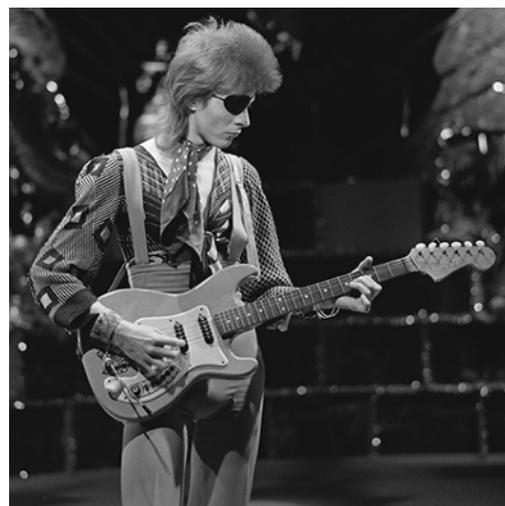
Simon Reynolds raconte la vie d'une multitude d'artistes, mais il en est un que l'on retrouve tout

AM-STRAM-GLAM...

au long du livre : David Bowie. À travers ses identités successives – David Jones, David Bowie donc, mais aussi Ziggy Stardust, Aladdin Sane, The Thin White Duke, ou simplement Bowie... –, ce cas étaye la thèse de l'auteur, selon laquelle le glam a traversé le temps et exerce aujourd'hui une influence sur tous les secteurs de la musique populaire et sur la société dans son ensemble (la fin de l'ouvrage met en avant « les héritiers et les héritières » du mouvement, Lady Gaga, Beyoncé...).

Au fil des chapitres qui lui sont consacrés, David Bowie, que l'on voit tour à tour se passionner pour le théâtre, l'ésotérisme, les sciences occultes, les mondes parallèles et, bien sûr, les innombrables genres musicaux qu'il a visités, est l'objet d'un traitement représentatif de l'approche de Simon Reynolds : chercher à restituer la complexité d'un individu plutôt qu'à écrire son hagiographie. Par exemple, quand l'auteur traite des rapports ambigus que la star a entretenus tout au long de sa carrière avec les idées d'extrême droite, il le fait de façon détaillée, sans occulter cette facette ni la réduire à une simple posture d'esthétique décadente. Il rapporte qu'à plusieurs reprises au cours des années 1970 Bowie « se livre à une série de déclarations douteuses, irréfléchies et à la limite du délire concernant Hitler, le nazisme et le besoin urgent d'un leadership fort au Royaume-Uni et en Occident en général ». Plus loin, il cite les propos que Bowie a tenus en 1975 : « *J'aurais fait un putain de bon Hitler [...] un excellent dictateur. Très excentrique et franchement barré [...] Je ferais marcher le pays au pas et j'en ferais un putain de grande nation* ». Un an après, Bowie affirme sa conviction « *profonde en faveur du fascisme* ».

Alors, tout cela fait masse, même si l'on connaît par ailleurs l'intérêt de Bowie pour la république de Weimar et la décadence berlinoise qu'il a tenté de réincarner avec son pote Iggy à quatre décennies de distance, de même que son addiction à la cocaïne, qui, consommée en quantité industrielle, a tendance à fausser quelque peu le jugement. Mais par ailleurs, dans une conférence de presse de 1972, Bowie déclare à propos de Lou Reed, également présent, et de lui-même : « *Une société qui permet à des gens comme Lou et moi d'avoir pignon sur rue est plus ou moins perdue. Nous sommes des types perturbés, paranos, de vrais désastres ambulants. Si nous sommes le fer de lance de quoi que ce soit, ce n'est pas néces-*



David Bowie en 1974 © CC/AVRO

sairement de quelque chose de bon. » Simon Reynolds restitue la complexité du personnage et prend le temps de nous faire comprendre que les dites déclarations, trop récurrentes pour être considérées seulement comme des erreurs de jeunesse, ne résument pas non plus la pensée de Bowie, qu'il assimile plutôt à un nihilisme théâtralisé et pas toujours très lucide.

L'autre protagoniste de ce livre, celui par qui le glam arrive, c'est Marc Bolan. Aujourd'hui un peu oublié, il vendait plus de disques que Bowie au début des années 1970. Lui aussi était androgyne, dandy et extraverti, ou du moins s'était-il glissé dans ce personnage, car, adolescent, il était mod ; jeune adulte, il s'était lancé dans la musique avec un groupe du nom de John's Children, qui jouait le plus fort possible des chansons où « *l'on ne distinguait pas la moindre trace d'un véritable accord* » ; puis il avait adopté un style hippie acoustique underground en professant son mépris des choses matérielles avant de se tourner vers le glam et d'écrire des chansons sur « *la Rolls-Royce qu'il s'était offerte (même s'il ne savait pas conduire)* ».

Bref, l'époque était celle des possibles, et bien des artistes (Alice Cooper, Gary Glitter, Iggy Pop, Roxy Music, les New York Dolls...), qui découvraient en même temps que leur public le pouvoir des médias, avaient du mal à établir une frontière nette entre la réalité et les personnages qu'ils mettaient en scène. Pour être tout à fait honnête, les intérêts financiers des maisons de disque, l'idolâtrie des fans et la consommation de grosses quantités de drogue(s) ne les y aidaient guère. Cela dit, pour le rock, c'était un âge d'or dont *Le choc du glam* peint une fresque aussi détaillée que passionnante.

Apollinaire, un ami qui nous fait du bien

Tandis que, confinés, nous lisions au printemps dernier son imposant L'or du temps, François Sureau, confiné lui aussi, écrivait un essai, Ma vie avec Apollinaire. Il y retrouvait le poète qui avait animé le dernier chapitre de son livre. Continuité, donc, mais aussi actualité : c'est le moment épidémique et l'isolement associé qui le conduisent à ce supplément, cet alliage à L'or du temps. Et même si l'auteur déclare ici : « Je n'aime pourtant pas lire un article écrit sur l'un de mes livres », il prend le lecteur fidèle à témoin : « Apollinaire ne m'a jamais abandonné. Je pouvais compter sur son amitié ».

par Jean-Louis Tissier

François Sureau
Ma vie avec Apollinaire
Gallimard, 158 p., 16 €

François Sureau
La chanson de Passavant
Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard »
224 p., 7,50 €

Le virus de la grippe, dite espagnole, avait mis brutalement fin à une vie déjà affectée par une grave blessure de guerre. Mourir avant l'armistice... Depuis le 7 novembre des échanges avaient lieu entre les Allemands et les Alliés pour mettre fin aux combats. Le 9 novembre, Guillaume II abdique, la nouvelle à Paris provoque des manifestations vengeresses aux cris de « À mort Guillaume ! ». Ce slogan accompagne Giuseppe Ungaretti qui apportait à son ami des cigares toscans au 202, boulevard Saint-Germain. La mère et l'épouse lui présentent un gisant : « *Le visage couvert d'une étoffe. Les premiers signes d'altération apparaissent* ». Ce Guillaume-là laisse des amis affligés, et des poèmes à revivre.

Vivre avec un poète : François Sureau raconte que, dès son adolescence, les poèmes d'Apollinaire l'ont accompagné, et il trouve comme initiateur [Pascal Pia](#) dont le *Apollinaire par lui-même* (en 1954, dans la collection « Écrivains de toujours » des éditions du Seuil), vif de ton et d'images, court-circuite l'anémique Lagarde et Michard. Guillaume devient un ami de quarante ans, celui qui est là, en livres et en *live*. François Sureau récuse pour Apollinaire le biographique

savant, tâche accomplie. Il procède en tressant les fils de la vie du poète et de la sienne. La vie complice, comme compagnonnage, à demi-mot : « *C'est la maclotte qui sautille* » (dans le poème « Marie »).

Remarquons que c'est aussi une manière de se joindre aux amours et aux amis de Guillaume. Marie Laurencin avait retenu en 1909 sept figures autour de Guillaume. Jusqu'à la guerre, d'autres figures les rejoignent : [Picasso](#), Cocteau, [Breton](#), [Cendrars](#), [Aragon](#), Max Jacob, [Picabia](#), formaient un cercle magique dont on peut a posteriori se rêver tangent.

Un aîné de François Sureau, [Julien Gracq](#), mentionné ici à deux reprises, a reconnu cette amicalité de Guillaume. Lui-même confie son recours au poète : « *Dans les jours de disgrâce il ne reste pour moi que deux ou trois fontaines-petites mais intarissables – il me suffit de me redire la première strophe de Marie pour que le monde, instantanément, retrouve les couleurs du matin* ».

On retrouve dans *Ma vie avec Apollinaire* l'attention aux lieux qui balisait *L'or du temps*. François Sureau rappelle la « *composition du lieu* » préconisée par Ignace de Loyola pour prier. La prière est aussi un exercice d'anamnèse. Apollinaire a été le flâneur des deux rives parisiennes et le visiteur de l'Europe, du « monde d'hier ». François Sureau observe que « *l'érudition d'Apollinaire était légère, imprévue, variée* ». Ajoutons que souvent elle procède des lieux, à Paris ou ailleurs, elle invite à la déambulation, au détour ou au raccourci. « *Voici le soir. À Saint-Merry c'est l'Angelus qui sonne.* » Le lecteur de *Calligrammes* à la BPI tend l'oreille au musicien.

UN AMI QUI NOUS FAIT DU BIEN

« Le 5 décembre 1914, Guillaume signait au 38^e régiment d'artillerie de campagne de Nîmes son "engagement pour la durée de la guerre". La guerre en effet, comme l'épidémie, a un temps qui n'est qu'à elle. » Apollinaire le passeur des frontières a choisi son camp, son destin. À la mobilité de l'époque dite belle succèdent la fixité, l'enlèvement, les servitudes et les grandeurs du front, qui arment les convictions de François Sureau. Ses poèmes à lui, textes « d'OPEX », au Cambodge, en Bosnie, en Afghanistan, regroupés dans *La chanson de Passavant*, accèdent aujourd'hui à la collection « Poésie/Gallimard ».

Ce consentement à la guerre et à la fraternité d'armes rapproche encore Guillaume et François Sureau, qui se rappelle que, le 11 novembre 1978, à l'initiative de son colonel, il a défilé à Sedan en tenue bleu horizon. D'abord amusé, il trouve finalement ce *revival* déplacé mais il est consolé par la venue d'une amie : « seule L. de V. me rendait à cet instant présente l'amitié de Guillaume, non ce drap bleu et lourd que j'avais hâte de retirer ». Son ami a connu la Grande Guerre, lui, un « aspirant », est un double, se qualifiant de « *soldat pour le songe* ». Au-dessus du lit mortuaire de Guillaume, les visiteurs ont noté le tableau que Picasso lui avait offert pour son mariage récent, *Le garçon bleu*, « qui semblait porter, mais sans insigne de grade, la tenue des soldats ».

« *Hommes de l'avenir, souvenez-vous de moi* » : Apollinaire avait suggéré l'anamnèse. François Sureau lui répond par cet essai décalé. Une contribution à la critique apollinarienne ? Non. Celle-ci, déjà considérable, biographique, littéraire, a connu l'effet centenaire de 1918. Cette masse érudite risquait d'ensevelir une seconde fois Guillaume. Le livre de François Sureau, à partir de ces sommes, distille une eau de vie qui nous ramène à l'essentiel, nos exemplaires usagés de ses œuvres.

Aujourd'hui, [un site](#), via textes, dessins, photos et sons, nous guide dans le monde d'Apollinaire, le numérique prolonge l'interactivité initiée par Guillaume. Jean Mistler, sous la coupole de l'Académie française, le 13 décembre 1984, avait



Guillaume Apollinaire, « le poète assassiné » © Gallica/BnF

rendu hommage à Apollinaire, en sollicitant « *l'admirable édition* » de Michel Décaudin. *Alcools* ne peut pas s'éventer dans un tel flacon. François Sureau, élu académicien en octobre dernier, s'assure cependant aussi de l'assentiment de son ami, en rapportant qu'après la publication de ce recueil Apollinaire a déclaré « *que le but de tout écrivain véritable était d'écrire dans la Revue des deux mondes et d'entrer à l'Académie française* ». Un viatique pour le pont des Arts, vers le fauteuil n° 24 ?

La révolte de Cronstadt

Il y a cent ans, le 1^{er} mars 1921, une insurrection éclate à Cronstadt, île dressée au milieu du golfe de la Baltique, à une trentaine de kilomètres à l'ouest de Petrograd, et qui en défend l'accès. Près de 20 000 hommes sont entassés sur les navires immobilisés par les glaces et dans les forts. Au bout de dix-sept jours, la révolte sera écrasée par l'Armée rouge. C'est à cet épisode tragique qu'est consacré Cronstadt 1921, aux éditions Les Nuits Rouges, qui ont auparavant publié le riche livre de Stephen Smith sur la révolution dans les usines en Russie (Petrograd rouge) et republié les souvenirs de l'anarchiste américaine Emma Goldman sur ses deux années passées en Russie (L'agonie de la révolution). Les éditeurs proposent ici une chronique à seize voix, de participants (Trotsky, Petritchenco le président du comité révolutionnaire des insurgés), de témoins (Alexandre Berkman, Emma Goldman, Victor Serge) et d'historiens divers aux points de vue contrastés. Un choix conclu par une postface intitulée : « L'espoir raisonné d'un socialisme libertaire ».

par Jean-Jacques Marie

Cronstadt 1921.

Chronique à plusieurs voix de la révolte des marins et de sa répression

Les Nuits Rouges, 216 p., 12,50 €

Au début de 1921, la Russie soviétique, ruinée et épuisée par quatre années de guerre et trois années de guerre civile, est exsangue. Sa monnaie est devenue virtuelle – la valeur du rouble a diminué de 20 000 % depuis 1917, et à Petrograd 92 % du salaire des ouvriers est payé en nature. Les trains, bloqués par les insurrections de la Sibérie occidentale et de Tambov, ne parviennent plus à Petrograd, qui manque de combustible et de pain. À Cronstadt, les marins s'agitent, ébranlés par les lettres qu'ils reçoivent de leurs parents qui râlent contre la réquisition de leur maigre bétail, de leur moisson et même parfois de leur linge de corps. Au cours de l'automne 1920, 40 % des communistes de la flotte de la Baltique ont rendu leur carte du Parti.

Le parti bolchevik est quasiment suspendu dans le vide, entre une classe ouvrière épuisée, décimée, affamée, mécontente, et une paysannerie révoltée, désireuse de vendre librement les produits des terres que la révolution lui a données.

La vague révolutionnaire qui a balayé l'Europe a empêché l'intervention militaire des grandes puissances de renverser le Parti. La révolution mondiale avortée l'a donc sauvé, mais son assise intérieure se réduit de plus en plus.

Pour pallier le manque de pain, le 21 janvier 1921, le gouvernement décide de réduire d'un tiers les rations alimentaires de Moscou, de Petrograd et d'Ivanovo-Voznessensk, grand centre de l'industrie textile moribonde, et de Cronstadt. La mesure exaspère les ouvriers, les matelots et les soldats affamés. Fin janvier, le soviet de Petrograd, confronté à la chute brutale des arrivages de ravitaillement, réduit certaines rations alimentaires et les normes de livraison de pain. Mécontents, des traminois et des ouvriers débrayent le 9 février. Dans les unités de la garnison où les soldats manquent de bottes et de pain, mendiant parfois dans les rues, la grogne se répand. La rarefaction brutale des matières premières et du combustible pousse le soviet de Petrograd à fermer le 11 février une centaine d'usines. Le 24 février, 2 000 ouvriers manifestent à Petrograd. Lénine déclare aux militants de Moscou : « *Le mécontentement a pris un caractère général* ». Le pouvoir ne parvient pas à en endiguer l'extension. Le lendemain, Grigori Zinoviev, président du Komintern, déclare la loi martiale dans la ville.

LA RÉVOLTE DE CRONSTADT

La nouvelle des troubles de Petrograd parvient à Cronstadt. Le 26, des délégués de l'équipage de deux cuirassés ancrés dans l'île, le *Petropavlovsk* et le *Sebastopol*, descendent dans les usines en grève, en reviennent excités, et tiennent, le 1^{er} mars, un grand meeting sur la place de la Révolution. Après six heures de débats agités, l'assemblée adopte, à la quasi-unanimité des 15 000 marins et soldats présents, une résolution qui réclame la réélection immédiate des soviets à bulletin secret, la liberté de parole et de presse pour les anarchistes et les socialistes de gauche, la libération de tous les détenus politiques ouvriers et paysans, l'abolition de tous les organes politiques et détachements de choc dans l'armée et les usines, et des détachements de barrage qui confisquent les produits de la campagne achetés illégalement, l'égalisation des rations alimentaires, la liberté totale d'exploitation du paysan et de l'artisan n'exploitant pas de main-d'œuvre salariée. Cette vision d'une société de petits paysans et d'artisans libres se répand sous le slogan « Les soviets sans communistes », qui n'y figure pas, mais résume assez bien son contenu. Le 2 mars, les révoltés passent de la protestation à l'insurrection en créant un comité révolutionnaire provisoire.

Zinoviev, affolé, télégraphie à Lénine que les marins ont adopté une résolution « S-R-cent-noirs », sans lui en communiquer le texte (« S.R. » sont les initiales des Socialistes-Révolutionnaires, parti antibolchevik, et les Cent-Noirs une organisation ultra-réactionnaire et antisémite, organisatrice de pogromes au début du XX^e siècle). Le lendemain, un communiqué signé Lénine et Trotsky dénonce la résolution en reprenant cette formulation que Lénine abandonnera bientôt. Lors d'une réunion, le 13 mars, il affirmera : « *Cronstadt : le danger vient de ce que leurs slogans ne sont pas socialistes-révolutionnaires, mais anarchistes.* »

Un appel aux insurgés lancé le 4 mars par le Comité de défense de Petrograd, présidé par Zinoviev, menace de « canarder » les insurgés « *comme des perdrix* », mot souvent attribué, à tort, à Trotsky. Ce dernier, dans un ultimatum, le 5 mars, exige la soumission immédiate des mutins, que la double menace exaspère, et ordonne en même temps de préparer l'écrasement de la mutinerie. Les insurgés espèrent enflammer les ouvriers de Petrograd, dont la majorité, affamés, las de la guerre civile, et souvent indifférents au sort de ces marins qui

perçoivent une ration alimentaire double de la leur, ne bougent pas.

Mais Cronstadt peut s'étendre au continent, transformer les révoltes paysannes éparses en insurrection généralisée et favoriser une intervention des puissances occidentales. D'ici à la fin du mois, les glaces qui enserrant l'île et ses navires vont fondre, l'infanterie ne pourra plus l'attaquer, et l'île, contre laquelle les 12 000 marins de Petrograd, plus ou moins solidaires de leurs camarades, ne sont pas mobilisables, sera accessible aux bateaux étrangers, dont la marine de guerre anglaise. Le sort du régime est en jeu. Lénine va écraser la mutinerie, en cédant partiellement ensuite à ses demandes.

Le 7 mars au soir, Toukhatchevski lance 20 000 hommes à l'assaut de la forteresse qui les repousse. Au congrès du parti bolchevik qui s'ouvre le 8 mars sous ces auspices, Lénine déclare qu'à Cronstadt « *on ne veut ni les gardes blancs, ni notre pouvoir et il n'y en a pas d'autre* ». Quelques coups de canon et lâchers de tracts et de bombes inefficaces sur Cronstadt rythment les jours qui passent. Les insurgés dénoncent dans leur journal, les *Izvestia de Cronstadt*, « *le feld-maréchal Trotsky* », « *le dictateur de la Russie communiste, violée par les communistes* », le « *sanguinaire feld-maréchal Trotsky, debout jusqu'à la ceinture dans le sang des travailleurs* », « *le tigre Trotsky assoiffé de sang* »... Un marin le compare à un vampire : « *Trotsky avait encore envie de boire du sang ouvrier dont il n'était pas rassasié [...]* Il a décidé de boire encore un verre du sang ouvrier et paysan ». Un appel du comité révolutionnaire exilé prêtera « *au gremlin Trotsky* » l'ordre imaginaire de « *fusiller la population de Cronstadt âgée de plus de 10 ans* » (un peu plus tard il fera descendre la barre aux « *plus de 6 ans* »).

Le 15 mars, Lénine déclare que le peuple est épuisé, « *la paysannerie ne veut plus continuer à vivre de la sorte [...]* il faut accorder la liberté d'échange sous peine de voir le pouvoir soviétique renversé ». Il fait voter un changement de politique économique. L'assaut final de Cronstadt commence le 17 mars au matin, sur la glace crevassée par les obus, au milieu d'une tempête de neige. Le soir, les dirigeants de l'insurrection, s'enfuient avec près de 7 000 insurgés en Finlande où ils sont entassés dans des camps. L'assaut s'achève le 18 mars au matin, après de farouches combats de rue à la baïonnette et à la grenade. Certains insurgés évoqueront 60 000 morts dus à l'assaut, soit plus que la population



LA RÉVOLTE DE CRONSTADT

tout entière de l'île. Après l'écrasement de la mutinerie, la Tcheka (la police politique) arrête environ 6 500 mutins, dont elle fusille un peu plus de 2 000. Dans son *Staline*, écrit en 1939-1940, Trotsky qualifia l'écrasement de la révolte de « *nécessité tragique* ». Quelques semaines plus tard, la dernière révolte paysanne, celle de Tambov, est écrasée elle aussi. Commence le temps des débats, acharnés, sur la portée de la révolte et de sa liquidation. Ce volume des Nuits Rouges y contribue efficacement.

Une remarque, néanmoins. Les éditeurs, évoquant le sort de Petritchenco, écrivent : « *Il est réputé être entré en contact avec des membres de l'émigration tsariste, mais rien n'a été prouvé de façon certaine, et, en tout cas, il n'y eut aucun lien organisationnel entre eux.* » L'affirmation est discutable. Petritchenco et quatre autres anciens insurgés communiquent à David Grimm, représentant en Finlande du général contre-révolutionnaire Wrangel, alors stationné à Bizerte sous la protection du gouvernement français, une lettre datée du 31 mai 1921, proposant une alliance au général blanc [1].

Pour les cinq signataires, « *des actions isolées ne permettent pas de renverser les communistes* ». Ils veulent donc « *s'unir avec tous les groupes antibolcheviks à des conditions* » fondées sur « *l'expérience tirée de leurs trois années de lutte contre le communisme* ». Ils proposent un accord en six points, dont certains inacceptables pour les Blancs comme le maintien de la terre aux paysans, la liberté des syndicats et le refus des épaulettes d'officiers. Pour séduire Wrangel, les cinq hommes affirment : « *le soulèvement de Cron-*

stadt avait comme seule fin de renverser le parti bolchevik ». Ils insistent sur l'importance tactique du slogan « *tout le pouvoir aux soviets et pas aux partis* » qui « *constitue une manœuvre politique adéquate car elle suscite la scission dans les rangs des communistes et est populaire dans les masses [...]* Sa signification politique est très importante, car il arrache aux communistes l'arme qu'ils utilisent habilement pour réaliser les idées communistes ». Ils ajoutent : « *après le renversement des communistes nous jugeons indispensable l'instauration d'une dictature militaire pour lutter contre l'anarchie possible et garantir au peuple la possibilité d'exprimer librement sa volonté dans le domaine de l'édification de l'État* », garantie que les dictatures militaires offrent rarement. Le général Wrangel ne répond pas. Petritchenco, en octobre, proclame avec le général monarchiste Elvengren un « *comité des organisations combattantes du Nord* », qui ne verra jamais le jour.

Ce livre, qui fournit de nombreux éléments de connaissance et d'analyse de l'insurrection, de ses causes, de ses buts et de son écrasement, oublie de signaler ce texte et cette décision, restés certes sans effet mais qui confirment à leur manière, semble-t-il, l'analyse de Lénine sur l'impossibilité d'une troisième voie entre les Rouges et les Blancs. Mais, comme le souligne la dernière réplique de *Certains l'aiment chaud* : « *Nul n'est parfait* ».

1. Voir Paul Avrich, *La tragédie de Cronstadt* (Seuil, 1975) et Ida Mett, *La commune de Cronstadt* (Spartacus, 1977).

La science de l'art

Dans L'artiste en habits de chercheur, la philosophe de l'art Carole Talon-Hugon s'inquiète du rapprochement de l'art et de la science, symptôme pour elle d'une « atmosphère intellectuelle proclamant l'effacement des frontières du vrai et du faux, du fait et de la fiction, de l'idéologie et du savoir ». Mais, de prime abord, la visée polémique de ce livre n'a rien d'évident. Le répit que commence par accorder Carole Talon-Hugon à ses lecteurs leur permet d'examiner ses objets et de connaître les raisons de sa vindicte contre les artistes. Ces dernières s'estompent très vite, et le bien-fondé de la polémique avec elles.

par Paul Bernard-Nouraud

Carole Talon-Hugon

L'artiste en habits de chercheur

PUF, 192 p., 14 €

Passé le résumé de la carrière du chef cuisinier Ferran Adrià, devenu artiste puis chercheur, résumé auquel elle attribue la valeur d'un apologue, Carole Talon-Hugon présente en une vingtaine de pages claires, précises, informées, toute une série d'initiatives artistiques réalisées au cours des vingt dernières années qui, par-delà la diversité de leurs sujets, entendent contribuer à la connaissance de pans plus ou moins approchés et connus de la réalité historique, sociale et politique.

Cela va du génocide des Tutsi du Rwanda (collectif Goupov, *Rwanda 94*, 2000) aux archives de l'un des premiers procès de la Cour pénale internationale relatif à des crimes de guerre commis en République démocratique du Congo (Franck Leibovici et Julien Seroussi, *Bogoro*, 2016), en passant par les recherches judiciaires du groupe Forensic Architecture, formé en 2010 ; du souvenir occulté d'un camp d'internement pour gens du voyage à Saliers, en Camargue, sous l'Occupation (Mathieu Pernot, *Un camp pour les Bohémiens*, 2001), à celui de la « bataille » d'Orgreave qui, en 1984, sous Margaret Thatcher, opposa des mineurs grévistes aux forces de l'ordre dans la périphérie de Sheffield (Jeremy Deller, *Orgreave*, 2001).

Aux yeux de Carole Talon-Hugon, tous ces projets appartiennent au type de l'art dit documentaire, qu'elle définit comme « *un ensemble d'œuvres qui se spécifient à la fois par un trait :*

l'usage de documents, et par une intention : ajouter au savoir du monde ». Elle relève en ce sens que, d'une part, le discours que tiennent les artistes qui s'y engagent « *emprunte beaucoup au lexique des sciences sociales lorsqu'il est question de leurs matériaux, de leurs objectifs et de leurs méthodes* » et que, d'autre part, « *le lexique du questionnement [y] est omniprésent* ». Elle constate de même que, dans ce cadre, « *l'artiste n'est pas seulement présenté comme un historien, un sociologue ou un anthropologue, mais aussi comme l'épistémologue de ces disciplines, qui s'interroge notamment sur la notion centrale de document, sur la capacité de celui-ci à restituer le réel, ou, au contraire, à le construire* ».

Jusque-là, au regard de l'« état des lieux » que constitue le chapitre premier du livre, rien dans son analyse ne laisse supposer que ce phénomène désormais bien ancré dans le paysage artistique contemporain puisse soulever quelque difficulté ; d'autant moins que Carole Talon-Hugon paraît plutôt encline à en décrire la vitalité. Même la pointe d'agacement que l'on devine chez elle à propos de la récurrence de formules telles que « l'artiste questionne » ou « l'œuvre interroge » dans les plaquettes de présentation d'exposition et dans les communiqués de presse ne prête guère à conséquence. Ces formules traduisent le plus souvent l'irrésolution de galeristes et de commissaires d'exposition n'osant ni prononcer le mot de « critique » ni reconnaître l'innocuité d'une œuvre. Plus fondamentalement, il se pourrait aussi que l'interrogation permanente corresponde à une époque désorientée, en quête de réponses, ou bien encore, de la part des artistes, à un étonnement face au monde qu'une philosophe serait bien en peine de leur reprocher.

LA SCIENCE DE L'ART

Telle est pourtant bien son intention, que l'on décèle une première fois lorsqu'elle qualifie d'« *apparat discursif* » ce type d'explications avant de regretter que « *le plus souvent, les discours sur l'art documentaire ne plaident pas pour une collaboration sur fond de différences et de complémentarité, mais se livrent à une attaque en règle de la méthode et des réquisits de la science* », au point que l'art documentaire est finalement vu par elle « *comme une machine de guerre contre le savoir scientifique* ». Le retournement est brutal ; et, au vu du tour que prennent les pages suivantes, il est définitif.

Reste que si la charge paraît un peu sévère, voire excessive, elle parvient encore à s'explicitier en s'articulant à un nœud théorique cherchant à « *savoir comment une même œuvre peut poursuivre en même temps un but épistémologique et un but épistémologique* ». Autrement dit : jusqu'à quel point une œuvre d'art peut prétendre produire une connaissance scientifique et, simultanément, la critique informée de cette même connaissance. Selon Carole Talon-Hugon, il est bien évident qu'elle ne le peut pas. Non que l'opération soit théoriquement impossible, mais parce que l'art n'est pas la science, et que la vérité qu'un artiste est susceptible de délivrer ne peut être de même nature que celle de la science – pas plus, par conséquent, qu'elle ne peut s'adresser à cette dernière avec quelque légitimité, d'autant moins si elle poursuit un objectif critique. Il ne s'agit pas, précise-t-elle, de subordonner une vérité à l'autre, mais simplement de délimiter les juridictions de chacune ; même si l'on commence à comprendre que, en tant que philosophe de l'art, la sienne jouit de compétences élargies.

Certes, Carole Talon-Hugon n'ignore pas que l'art a depuis longtemps cherché à documenter le réel. Cependant, l'exemple des écrivains français qui poursuivirent ce but au XIX^e siècle ne saurait être comparé à celui de leurs émules contemporains, car, écrit-elle, « *vu depuis 2020, il y a beaucoup moins d'écart entre les romans historiques de Lamartine, Vigny ou Hugo et ceux de Zola, qu'entre tous ceux-ci et Entre chagrin et néant, où Marie Cosnay rapporte des comptes-rendus d'audience de sans-papiers* ». Ce dont on ne saurait disconvenir – chronologie oblige – mais dont on ne saisit pas non plus très bien la pertinence argumentative – l'anachronisme aidant. Car, si l'on peut bien admettre également qu'« *en dépit de toutes les déclarations théoriques de*

leurs auteurs, les romans réalistes et même naturalistes ne se bornent pas à la restitution neutre et à l'expérimentation objective de la vie », ce n'était pas l'opinion du procureur impérial qui convoqua Gustave Flaubert et son éditeur devant le tribunal, ni le sentiment de l'Académie à l'égard de la peinture de Gustave Courbet qu'elle écarta du Salon. La comparaison n'a donc ici de véritable sens qu'à cheviller la « *perspective historique* » qu'offre ce deuxième chapitre à sa conclusion, selon laquelle « *l'art documentaire s'inscrit dans cette lignée mais ne ressemble vraiment à rien de ce qui s'est fait jusqu'ici* ».

« *L'examen critique* » qui s'ensuit repose sur cette dissemblance radicale redoublant en quelque sorte historiquement la différence (statutaire, quant à elle) entre l'art et la science, et qui aboutit à considérer que « *l'art documentaire apparaît pour ce qu'il est : un oxymore* ». Cela pour deux raisons au moins, estime Carole Talon-Hugon, la première tenant au fait « *qu'on ne s'improvise pas chercheur et que les compétences de l'artiste ne sont pas celles du scientifique* », la seconde venant de ce que « *la manière qu'a l'art de se référer au monde n'est pas celle de la science et qu'à plusieurs égards, la forme artistique contredit l'intention scientifique* », si bien, écrit-elle, que « *la conciliation de ces deux fins hétérogènes est impossible ; on ne peut servir deux maîtres à la fois* ».

Tranchante, l'assertion a, dans ce contexte, quelque chose de soudainement incongru – une dureté qui trahit la raideur croissante avec laquelle son autrice exprime désormais ses positions. Elle avance ainsi que les artistes documentaires « *ne prônent pas une coproduction de savoir, mais un remplacement du savoir scientifique par un savoir artistique* », puis que cette prétention constitue « *une menace pour les sciences sociales* », celle, soutient Talon-Hugon, d'« *une sorte d'anarchisme épistémologique* », dont « *le risque pour la science est connu : c'est celui du relativisme sceptique et ses ombres portées éthiquement calamiteuses que sont le révisionnisme et le négationnisme* ».

Il n'est pas dit que l'autrice de *L'artiste en habits de chercheur* écrive cela légèrement ; il est cependant certain que ses glissements successifs l'ont conduite à ce type de dérapage. Sans doute vaut-il d'ajouter que, pas plus que les résultats de leurs recherches ne sont pris scientifiquement en défaut par Carole Talon-Hugon, aucun des artistes cités précédemment par elle n'est associé

LA SCIENCE DE L'ART

aux délits qu'elle mentionne ; les origines intellectuelles de ceux-ci sont en revanche énoncées avec la plus grande clarté dans le chapitre suivant, le quatrième, intitulé « Généalogie d'une imposture ».

La faute en revient, selon Carole Talon-Hugon, du côté de l'art, aux avant-gardes historiques, dada en tête, qui ont conduit à une « *désartification de l'art* », et, du côté de la science, au tournant linguistique de la *French Theory*, qui a provoqué « *la dérégulation des sciences humaines* ». Causes lointaines, vieilles respectivement de plus d'un siècle et d'un bon demi-siècle, mais qui auraient néanmoins retrouvé une jeunesse au cours des deux dernières décennies par le phénomène conjoint de la « *pollinisation* » des énoncés critiques universitaires au sein des mondes de l'art, et, en retour, de « *l'institutionnalisation de l'imposture* » dans les sphères universitaires.

Carole Talon-Hugon se réfère en l'occurrence à la mise en conformité des systèmes européens de l'enseignement supérieur amorcée en 1998 par le processus dit de Bologne. Lequel, rappelle-t-elle, « *a sommé les écoles d'art d'organiser en leur sein des activités de recherche pour intégrer l'espace européen de l'Enseignement supérieur. Elles ont ainsi dû intégrer, souvent dans la douleur et la résistance, ces nouvelles finalités et les changements considérables en termes symboliques mais aussi administratifs et juridiques que signifiait le passage en LMD* » (c'est-à-dire la tripartition de tout cursus diplômant en licence, master et doctorat) ; les écoles d'art devant désormais être en mesure, comme n'importe quelle autre université, de délivrer à leurs étudiants des diplômes allant jusqu'au niveau du doctorat.

Compte tenu des réserves que cette harmonisation a suscitées, il serait assez logique qu'au moins sur ce point la critique de Carole Talon-Hugon trouve des partisans jusque parmi ceux qu'elle désigne comme ses adversaires. Ce qui serait sans doute le cas si son propos n'était pas uniquement tendu par une volonté certaine de maintenir le débat sur le plan de la polémique. Cette résolution est particulièrement frappante lorsqu'elle cite à ce sujet les propos de deux de ses collègues enseignant à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, l'artiste Sylvie Blocher et le sociologue Geoffroy de Lagasnerie.

S'appuyant sur son expérience avec l'une de ses étudiants en thèse, la première déclare que « *le*

champ de l'art ouvre d'énormes possibilités pour peu que l'on accepte d'élargir la pensée critique à des formes multiples et diverses, ce qui n'empêche en rien le sérieux de la recherche » ; le second (que l'on a tout de même connu plus véhément) pointe de son côté la tendance à l'« *universitarisation* » des écoles d'art qu'introduit cette réforme, et avec elle un nouveau « *risque structurel, celui d'un retour à une forme d'académisme, ou de fondement académique de l'art* ».

Considérations qui valent immédiatement à chacun, de la part de Carole Talon-Hugon, les commentaires suivants : « *Mais le problème le plus grave naît de la volonté d'importer ce modèle obscur de recherche-crédation dans le domaine académique. Car l'appel au rapprochement du monde de l'art et de celui de la recherche, si l'on y regarde de près, signifie moins l'imposition de finalités scientifiques à l'art que l'imposition de procédures non scientifiques à la science* » ; ce à quoi elle ajoute : « *En bref, on l'a compris, la symétrie de façade de la recherche-crédation cache une profonde asymétrie : l'art n'est pas présenté comme un autre lieu pour la recherche mais comme son seul lieu authentique* ». Or, même en y regardant de loin, c'est l'exact inverse qui s'est produit, et en bref comme en longueur ce n'est en aucun cas ce que l'on peut déduire de la citation des propos de Lagasnerie.

Pour le dire autrement, et un peu absurdement puisqu'il le faut, le processus de Bologne a contraint les écoles d'art à adopter un modèle universitaire qui n'était pas le leur ; il n'oblige pas les philosophes à réaliser un film ou à concevoir une installation pour obtenir le grade de docteur dans leur discipline. C'est donc bien à une académisation et à une disciplinarisation de l'enseignement artistique que l'on assiste depuis plusieurs années, en France comme ailleurs en Europe, et non à son contraire, quelle que soit l'importance que prennent, dans certaines facultés, les tentatives d'expérimentation en sens inverse.

Quant aux effets dérégulateurs sur les sciences humaines et sociales induits par le processus de Bologne depuis la fin des années 1990, le passage à la LMD à partir de 2002 ou l'adoption de la loi LRU sur les libertés et les responsabilités des universités, ils sont d'un ordre un peu différent, et bien moins théoriquement déterminés que ne le laisse entendre Carole Talon-Hugon ; et puisqu'elle met le pied dans cette porte, il serait bien dommage de pas l'ouvrir complètement.

LA SCIENCE DE L'ART

Tout étudiant qui, au cours des dernières années, a nourri le désir saugrenu de se lancer dans une recherche doctorale en sciences humaines et sociales sait, d'un savoir qui pour n'être pas scientifique n'en est pas moins bien réel, pour ne pas dire matériel, que ces différentes réformes n'ont en aucun cas délité la discipline académique dont la philosophe redoute la dilution. À l'université comme en dehors d'elle, la précarisation a tout au contraire renforcé l'atmosphère déjà semi-féodale de toute une partie du système français, fait d'hommages, d'adoucissements et de répartition des cours sur le mode des apanages. Cours aujourd'hui dispensés dans leur majorité par des professeurs qui n'en sont pas, ce qu'ignorent le grand public et même la plupart des étudiants. Les charges de cours qu'on leur confie sont des vacances, dont l'obtention dépend socialement de la surface de leur réseau et, contractuellement, soit de leur statut de doctorant (donc de leur dépendance universitaire), soit de leur capacité à prouver qu'ils travaillent par ailleurs (donc en fonction de leur dépendance extra-universitaire). On conçoit aisément que cette situation ne leur permette pas de se consacrer pleinement à la recherche ; et que certains titulaires soient par conséquent dans leur bon droit lorsqu'ils ne les admettent pas comme des chercheurs de plein exercice, car enfin n'est pas chercheur qui veut. C'est pourquoi la loi dite de programmation pluriannuelle de la recherche adoptée cette année, que les maîtres de conférences et les professeurs des universités ont suspectée avec raison de vouloir précariser leur statut et fragiliser leur carrière, ne concerne la multitude des vacataires que de loin. C'est pour cela aussi que, dans cette foule, nombreux ceux qui furent surpris à sourire de l'émoi qu'elle occasionna parmi leurs « collègues » les plus éminents.

Or, si un tel excursus devait trouver ici sa place, c'est précisément parce qu'on ne peut manquer de sourire d'un livre qui voit dans l'art documentaire la principale menace planant aujourd'hui sur les libertés académiques, comme si le temple dont il s'agit de préserver l'intégrité n'avait pas été ruiné de l'intérieur, pierre après pierre, et depuis longtemps, sans que les gardiens en fussent avertis. De même qu'à quelque chose d'amusant la naïveté (feinte ou réelle, peu importe) consistant à ne pas discerner dans l'énumération des sujets dont s'emparent les artistes dits documentaires la liste de ceux qu'a négligés depuis vingt ans le « savoir officiel » », que Carole Talon-Hugon regrette de voir de plus en plus contesté. Inquiétude plus justi-



Exposition du cuisinier et artiste Ferran Adrià au Palau Robert, à Barcelone (2012) © CC/Kippelboy

fiée, celle-ci, que la polémique que cette question déclenche chez elle. On commence, en effet, à percevoir des signes d'irrévérence, des demandes de comptes et d'explications jusque dans les amphithéâtres et les couloirs. Il ne s'agit évidemment pas d'inventer « une guerre » (il y a décidément des mots qui n'ont rien à faire dans certaines discussions) mais bien d'instaurer un nouveau rapport de force, qui soit aussi un lieu de discussion.

Paradoxalement, le livre de Carole Talon-Hugon peut y contribuer, dans la mesure où sa démarche se retourne sur le genre même qui la véhicule : l'essai, qui, pour être épistémologique, est d'autant moins épistémique qu'on lui donne, comme ici, une tournure essentiellement solipsiste. Pour s'en convaincre, il n'est que de lire, sur le même sujet, l'ouvrage collectif qu'ont dirigé en 2016 Sandra Delacourt, Katia Schneller et Vanessa Theodoropoulou : *Le chercheur et ses doubles* (éditions B42). Si de leur livre se dégage une tonalité différente, qu'on oserait dire souriante, c'est qu'il fait entendre le bruit du dialogue en restituant celui qu'elles ont entretenu, une journée durant, avec des artistes qui se reconnaîtraient probablement plus ou moins nettement dans la notion d'art documentaire. Quoiqu'il en soit, leur discussion est riche, non consensuelle, tâtonnante quelquefois ; leur méthode d'échange d'autant plus rigoureuse qu'elle est critique, veillant avec un soin extrême sur les faits que chacun étudie à sa manière, et qu'il s'agit de rendre à la fois dénués de préjugés et pourvus de leur complexité. Peut-être le savoir qu'ils et elles coproduisent n'est-il pas toujours, en effet, de l'ordre de la science proprement dite, mais plutôt de la sagesse, de ce savoir-savoir dont la véritable finalité est d'être partagé.

L'écrivain vampire

Avec De la vie des poissons en eaux profondes, l'Américaine Katya Apekina aborde les tensions de la vie familiale et l'ombre de la maladie mentale chez des parents écrivains et leurs deux filles partagées entre New York et la Louisiane. Fugues et personnages-satellites composent une mosaïque étonnante sur le tourment et la fragilité, l'effroi et l'espoir.

par Liliane Kerjan

Katya Apekina

De la vie des poissons en eaux profondes

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Pierre Ménard

Flammarion, 411 p., 23 €

Traductrice de Maiakovski, née à Moscou, scénariste à Los Angeles, Katya Apekina passe de la nouvelle à son premier roman. Férue de littérature russe, dont elle aime en particulier Boulgakov, Gogol et Nabokov, elle joue de sa double sensibilité et de la tradition, mêlant ici histoire de l'Amérique et histoire de famille. Qui plus est, cette débutante s'interroge non seulement sur l'art d'écrire mais aussi sur la face obscure des écrivains.

D'emblée, le climat est à la fois très littéraire et très lourd : Marianne, la mère qui écrit des poèmes, vient d'effectuer une nouvelle tentative de suicide ; ses deux filles adolescentes, Edith et Mae, se replient de Louisiane à New York. Décor sombre, la ville est croquée en 1997 par une nuit froide, hantée de sans-abris et d'ambulanciers. Dennis Lomack les accueille. « *Écoutez-moi bien, nous dit-il d'une voix émue. Je comprends que vous me considériez de prime abord comme un étranger. Mais je ne suis pas un étranger. Je suis votre père.* »

Cet homme est écrivain, charismatique, séducteur, une sorte d'icône culturelle urbaine dont le portrait va se développer au fil des épisodes. À l'origine, un couple d'auteurs face aux contingences de la vie ordinaire, aux inégalités, à la tyrannie et au vertige d'un métier. À ses médecins, Marianne dit que son mari l'avait habituée à s'en remettre à lui pour juger de sa valeur artistique et qu'il a considéré ses écrits « *avec générosité, mais uniquement parce qu'ils ne lui portaient pas ombrage, sans les estimer pour autant*

d'une qualité ou d'une médiocrité particulière ».

Elle le perçoit clairement comme un écran entre elle et le monde et, là, Katya Apekina songe en particulier à Ted Hughes et Sylvia Plath, dont les renommées lui paraissent inégales aux yeux d'une critique partisane.

À l'évidence, le travail sur la forme caractérise ce premier roman qui se découvre comme une mosaïque avec ses motifs dominants éclairés par des compléments fractionnés. Katya Apekina renonce aussi bien au confort de la troisième personne du narrateur omniscient qu'à l'unité de temps et au développement linéaire. Ainsi les passages dédiés à Mae seront-ils écrits au passé, ceux d'Edie au présent. Très attachée à la multiplicité des points de vue, elle croise cette famille nucléaire éclatée avec une dizaine de témoins, de visiteurs et de proches observateurs, des voisins, des hôtes de passage qui aèrent latéralement le récit. S'y ajoutent aussi des lettres anciennes, des extraits de journal de bord, des bulletins médicaux, des notes, soit les pièces à conviction d'une vie, des documents primaires, comme s'il fallait faire contrepoint à la fiction pour donner des espaces au non-dit et à la contradiction. Chaque section répond à la précédente par réfraction, tout concourt à renseigner, à nuancer ce qui n'aurait été que l'instantané d'une crise, d'une saison et d'un nœud œdipien. Et pour prolonger ce discours sous-jacent sur la représentation, les deux adolescentes deviendront, l'une photographe plongée dans la magie de la chambre noire, et l'autre cinéaste.

L'aphorisme du titre d'origine tient toutes ses promesses : plus on descend en eaux profondes et plus c'est laid. Reste le fil de l'histoire d'un bouleversement et d'une recomposition : comment les deux sœurs vont-elles se comporter face au désastre familial ? Comment faire un choix entre un père et une mère ? Des vignettes brèves, de petites scènes de la vie quotidienne à New York,

L'ÉCRIVAIN VAMPIRE

que Katya Apekina connaît bien pour y avoir vécu ses années de collège, apportent pittoresque et vigueur. De même, ses années passées à La Nouvelle-Orléans vont donner la réplique à l'aventure new-yorkaise, confortant sa technique du vis-à-vis et ajoutant une dimension politique par l'évocation des Freedom Rides de 1961 et du combat violent pour les droits civiques. Dennis, Marianne, Jackson McLean, son père, ont été des militants maltraités.

À la fin de la première partie, Edith veut retrouver sa mère, la maison et la Louisiane, introduisant le motif récurrent de la fugue, si bien que l'action se relance sur deux lieux et deux espaces-temps. On reconnaît l'influence de Boulgakov dans *Le Maître et Marguerite*, son recours à la multiplicité des lignes narratives pour rendre compte de la complexité d'une réalité diverse selon qui la vit et qui l'observe : les deux sœurs présentent une vision dédoublée du monde, une double tentative d'explication qui permet des allégeances contradictoires et des passions familiales opposées. En lisière rôdent la maladie mentale, la fragilité héréditaire, la mémoire toujours vive. Katya Apekina ne lésine pas sur la complexité des sentiments et des émotions : tout jugement ou événement s'éclaire à travers des vignettes multiples, parfois violentes, des mises à l'épreuve, la mort, la vengeance voire l'immolation.

Demeure la question-clé : à quel prix est-on écrivain ? D'emblée les poncifs de la jeune muse inspirant le poète, comme se plait à penser Dennis dans une lettre à Marianne, sa jeune épouse, ou dans un entretien avec un journaliste, sont jetés aux orties, d'emblée la supériorité et l'influence du genre masculin sont contestées. Certes, la réussite de Lomack est patente, le romancier, traducteur de contes russes, est devenu objet de thèse, les femmes le courtisent, les droits d'adaptation sont achetés par le cinéma qui lui fait fête, prétexte à une scène satirique. Mais il y a surtout l'envers de la page, les eaux profondes et troubles, car, au fil des témoignages, ses amis devenus modèles à leur insu font part de leur stupéfaction et se brouillent lorsqu'ils découvrent des portraits à peine voilés



et peu flatteurs. « *Des anecdotes d'ordre intime, des confidences que je lui avais faites sous le sceau du secret se trouvaient étalées sur la place publique, paragraphe après paragraphe. C'était profondément blessant.* » La trahison, l'indiscrétion sans scrupule, le côté suceur de sang, n'embarrassent pas Lomack, l'auteur à succès, par ailleurs acharné et solitaire, obsédé par la date butoir de la remise des manuscrits. Univers délétère que Katya Apekina allège par une courte troisième partie située à Los Angeles en 2012 : un moment d'apaisement, après le feu et la purgation, au terme de ce parcours chaotique de la filiation et de la création.

La genèse orale du droit

Quand un livre s'intitule Les formes premières du droit en Occident, le potentiel lecteur qui n'est pas juriste est tenté de passer son chemin. Ce en quoi il aurait tort, car l'objet de ce livre de Robert Jacob est bien plus général. Si le droit relève, par essence, de l'écrit, comment concevoir que des sociétés sans écriture aient pu connaître quelque chose de tel ? En posant cette question, le juriste et historien nous fait assister à la naissance d'un usage de l'écriture, dont il s'avère que ce n'est pas seulement un usage parmi d'autres.

par Marc Lebiez

Robert Jacob

Les formes premières du droit en Occident.

La parole impérieuse

PUF, 540 p., 32 €

La genèse du droit romain n'est compréhensible que si l'on y voit un héritage de formes archaïques issues d'un temps qui ne connaissait pas l'écriture. On ne saurait donc l'appréhender sans se lancer dans une anthropologie historique de la parole conçue comme un engagement. Quelque chose comme le pouvoir des mots. Encore faut-il que certains mots, certaines formules, bénéficient d'une garantie qui leur donne un poids particulier.

Le point de départ du raisonnement de Robert Jacob est l'idée que toute société un tant soit peu développée a besoin de passer des contrats, internes et externes, ceux-ci relevant généralement du traité de paix entre deux groupes. Un contrat ou un traité est le fruit d'une négociation préalable et il nécessite des garanties sur lesquelles les deux parties puissent s'accorder. Il nous est assez difficile d'imaginer avec quelque chance de pertinence de quoi il pouvait retourner à l'époque préhistorique, et même durant cette protohistoire définie par la coexistence de peuples maîtrisant l'écriture et de peuples en ignorant l'usage – mettons : les Grecs et les Gaulois. Les documents écrits des uns ont pu nous informer sur les comportements des autres, mais guère sur la manière dont ceux-ci parvenaient à se passer de l'écriture.

L'anthropologie, dit Robert Jacob, s'est depuis longtemps intéressée au fait que « *les sociétés sans écriture [...] ont développé sur la parole, sur les façons de la donner et de la recevoir, de la transmettre, de la conserver, de se la représenter*

et de la penser, des constructions culturelles d'une complexité et d'un raffinement que les civilisations de l'écrit ont perdus ». Du côté de l'anthropologie, la bibliographie est, en la matière, considérable, mais les historiens s'en sont trop peu inspirés parce que ces « *hommes du texte* » ne cherchent à atteindre leurs « *objets qu'à travers des traces écrites* », faute de disposer des « *outils conceptuels qui leur permettraient de saisir l'univers de l'oralité dans son épaisseur* ». Notre historien du droit va donc envisager les choses d'un point de vue anthropologique.

Il a à l'esprit l'exemple de Milman Parry et Albert Lord qui, dans les années 1930, ont pensé que l'écoute des bardes serbes les aiderait à comprendre comment les aèdes des temps archaïques avaient élaboré le matériau littéraire dont sont issues les épopées homériques. On peut assurément douter de la pertinence de la démarche de Parry et Lord s'agissant d'Homère dont ils niaient l'existence. Mais l'essentiel est ailleurs en ce qui concerne l'histoire des institutions juridiques. Dans ce domaine, en effet, nul ne conteste qu'un texte aussi ancien que la loi des Douze Tables soit la transposition de tradition orales antérieures. L'enjeu porte sur l'émission et la reproduction des normes, et sur la technique mobilisée dans ce but. C'est là qu'intervient l'anthropologie. Or on dispose en la matière d'un fait historique bien documenté, mais que l'on ne pense ordinairement pas à exploiter dans cet esprit. Il s'agit des traités conclus aux XVII^e et XVIII^e siècles entre des puissances européennes et des tribus indiennes d'Amérique du Nord.

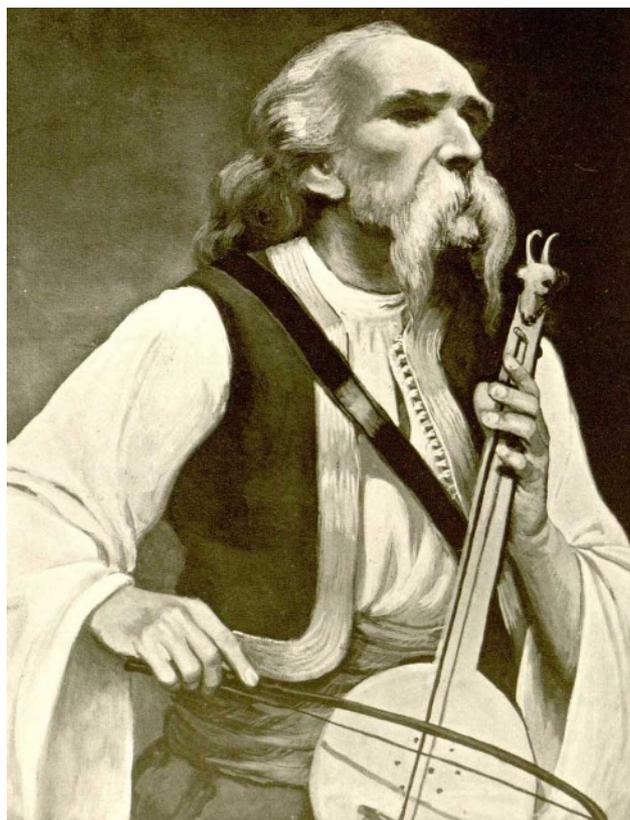
Il y eut en effet à l'époque une intense activité diplomatique entre diverses nations indiennes et les Néerlandais, Français et Anglais qui « *jouaient* » à qui s'approprierait New York et

LA GENÈSE ORALE DU DROIT

élargirait sa zone d'influence aux dépens de l'autre. Les historiens spécialisés connaissent les comptes rendus que firent les négociateurs européens, c'est-à-dire aussi la manière dont ils ont perçu le comportement des Indiens, comment ceux-ci négociaient et conservaient la mémoire des traités passés. Si l'on s'intéresse à cet aspect-là des choses, on peut donc voir sur cet exemple rare le fonctionnement juridique rigoureux d'une société qui ignore l'écriture. On se doutait que c'était possible ; on voit comment cela a pu se faire en pratique. Les travaux d'anthropologues – à commencer par le [Claude Lévi-Strauss](#) des *Mythologiques* – aident à lire des pratiques dont la logique ne paraît pas d'emblée tout à fait évidente, comme l'opposition, de portée quasiment juridique, du cru et du cuit. On prend ainsi conscience que les convives d'un repas rituel destiné à garantir un accord, à lui donner force de loi, partageront du bouilli puisque c'est le même jus, alors que les morceaux grillés séparent les commensaux comme ils se séparent les uns des autres.

Cette étude des pratiques indiennes est présentée comme un « préliminaire ». C'est plus que cela car Robert Jacob en fait la justification anthropologique de sa démarche : chercher dans les institutions de la Rome archaïque ce qui pourrait apparaître comme jouant le même rôle que des institutions « juridiques » indiennes. On sait ainsi par Tite-Live que, dans le rituel de conclusion des traités, il était question d'un vase. Comme la phrase paraissait étrange en la circonstance, les traducteurs de cet historien ont été tentés d'évacuer la difficulté en donnant au mot *vas* une extension aussi large que vague. Il faut le regard de l'anthropologue pour prendre conscience du fait que « *confier à un vase le contenu d'une promesse jurée, le remettre aux dieux de la terre, le déposer en un temple, ont été des usages répandus de par le monde* », y compris dans l'Antiquité chinoise.

On peut aussi s'arrêter sur cet étrange mot latin *jus* que nous retrouvons dans beaucoup de mots liés à l'univers de la justice et qui est perdu en ce sens juridique dans les langues modernes. L'étrangeté tient certes à cette perte, mais surtout à l'existence d'un parfait homonyme qui désigne tout autre chose : le liquide produit de l'extraction d'une substance végétale ou animale. Il semblait aller de soi que le hasard s'est joué de la langue pour créer exactement le même mot à propos d'un jus de fruit ou d'un bouillon de viande qu'à propos d'un acte juridique. Or voici que Robert Jacob



Le barde serbe Filip Višnjić (1767-1834). Aveugle, il était appelé le « Homère serbe »

montre de façon convaincante que le hasard serait incriminé à tort car on est bel et bien devant le même mot. C'est que la parole *jurée* ne prenait sa force qui oblige que dans le cadre d'un sacrifice, lequel se concluait par un repas pris en commun puisque la chair des porcs ou des bœufs offerts en sacrifice à la divinité était ensuite mangée par les hommes qui engageaient leur parole ainsi.

Nos connaissances précises du droit romain ne sont guère antérieures au dernier siècle de la République. Même des praticiens du droit aussi avertis que Cicéron n'avaient que des connaissances vagues de ce qu'avait pu être la genèse de leur législation. Une fois que l'on s'est approprié les outils intellectuels de l'anthropologie, il serait tentant de les plaquer sur la réalité romaine archaïque. Plutôt que de s'abandonner aux facilités de la comparaison entre des situations clairement différentes, Robert Jacob s'approprie une méthode dont il montre avec brio le pouvoir herméneutique. Des façons de parler et des façons de faire qui paraissaient sans rapport apparaissent d'un coup profondément solidaires. Ce faisant, le passage de l'oralité à l'écriture en est éclairé. Et, avec lui, le plus inattendu : ce qu'il en était d'un système élaboré que fondait la seule oralité. Ce bel exercice intellectuel concernant la genèse du droit ouvre des horizons insoupçonnés, sur un vaste champ.

Poésie populaire à la Belle Époque

Né en 1867 à Boulogne-sur-Mer d'une Anglaise et d'un professeur de danse qui abandonne rapidement femme et enfant, rudoyé par sa mère, sorti de l'école à 14 ans muni du certificat d'études primaires, échappé à 18 ans vers Paris, Gabriel Randon, qui prendra dix ans plus tard le beau pseudonyme de Jehan-Rictus, traîne dans Paris jusqu'à la trentaine une galère faite de petits boulots et de dèche permanente. Ses deux principaux recueils, Les soliloques du pauvre et Le cœur populaire, sont réunis, avec tout ce qui permet d'en saisir la richesse linguistique.

par Maurice Mourier

Jehan-Rictus

Les soliloques du pauvre

suivi de *Le cœur populaire*

Édition de Nathalie Vincent-Munnia

Préface de Patrice Delbourg

Poésie/Gallimard, 400 p., 9,50 €

Chemineau souvent à la rue, maigre et famélique, ce poète par vocation se veut d'abord un classique dont les maîtres sont Victor Hugo, naturellement, puis les parnassiens et les symbolistes. Des rencontres dans le milieu alors effervescent des petites revues (José-Maria de Heredia, Albert Samain, Saint-Pol-Roux) qui, contrairement à ce qu'on pourrait penser, était plutôt accueillant aux artistes sans le sou, permettent à Jehan-Rictus de publier ses premiers vers. Mais c'est quand il décide enfin de miser sur les cabarets pour lesquels il écrit et où il récite des poèmes d'une tout autre inspiration, prolétarienne, qu'il se voit reconnu par la fine fleur de la littérature du temps : Catulle Mendès, Jean Lorrain, Remy de Gourmont, [Mallarmé](#).

On peut s'en étonner. Comment ces intellectuels élitistes, de haut parage, de haute exigence, ont-ils pu reconnaître pour un des leurs l'usager de l'argot des ouvriers parisiens et des prostituées, le contempteur de la bourgeoisie, le sympathisant de deux extrêmes gauches aussi différentes que le socialisme et l'anarchisme ?

C'est que, dans le tohu-bohu vivifiant de ces débuts de la République, la richesse de l'offre politique, esthétique, spirituelle, la virulence des oppositions, le goût de la nouveauté formelle, font du Paris des lettres un laboratoire d'expériences incomparable. Et puis le tout petit milieu de ceux qui s'intéressent à la poésie, fond et forme, bien

que profondément bourgeois d'un point de vue social, ne s'en distingue pas moins de la masse des bourgeois assis par une situation économique bien plus précaire, donc par une sensibilité plus grande à la condition du « peuple ».

Or celle-ci est effroyable, surtout à la ville, où le luxe le plus provocant s'étale tandis que, comme l'écrivait déjà Baudelaire un demi-siècle plus tôt, avec sa sensibilité lucide et brutale, « *la mortalité* » s'étend sur « *les faubourgs brumeux* ». Le travail abrutissant de douze heures par jour six jours sur sept est considéré partout non seulement comme la condition normale de l'ouvrier, mais surtout comme sa sauvegarde contre le vice, la boisson, la violence, la prostitution des filles, la réduction du sort de la femme exténuée à la production sans joie de moutards morveux victimes des beignes du père qui rentre régulièrement saoul.

Et pourtant, même les poètes à qui leur statut objectif de machines à alimenter une presse foisonnante mais aux tirages minuscules (à moins d'être des héritiers, comme nombre d'entre eux, ou d'avoir un métier comme Mallarmé, ils sont des oiseaux mal perchés) permet d'entrevoir un pan de cette misère, même ces poètes-là ne sont pas loin d'encenser l'époque 1900, celle du progrès, de la fée Électricité qui émerveille tout le monde, cette époque où règne la froufrouante femme 1900 dont le souvenir fera saliver même un rebelle comme [Cendrars](#). Il faut donc un singulier alignement des astres pour qu'une œuvre qui prend uniquement les pauvres et leur malheur pour sujet voie le jour et connaisse le succès.

Encore peut-on être assuré que ce succès, dans un temps où l'attention des lettrés se porte comme jamais sur les ressources esthétiques des langages particuliers, voire excentriques ou exotiques (on

POÉSIE POPULAIRE À LA BELLE ÉPOQUE

connaît la passion de Remy de Gourmont, de [Huysmans](#), et avant eux de Baudelaire, pour « [le latin mystique](#) », la curiosité des symbolistes pour les français non conventionnels des provinces), se fonde d'abord sur l'emploi que Jehan-Rictus fait de l'argot parisien. Dans ce domaine, exploitant le seul capital que dix ans de trimard au ras du pavé lui ont permis d'amasser, il ne manque pas de science, et les cinquante pages du glossaire de cette édition sont bienvenues, qui recensent et résolvent la plupart des difficultés lexicales des deux recueils principaux de Rictus, *Les soliloques du pauvre* (1897) et *Le cœur populaire* (1914) – que l'on peut accompagner de l'excellente édition de son *Journal*, paru aux éditions Claire Paulhan en 2015.

La lecture de cette langue verte est du reste bien facilitée par le paradoxal souci du poète pour la réception par la bourgeoisie de ses textes destinés d'abord à être récités, par lui ou par d'autres, devant un public de riches ou de semi-riches oisifs ravis de s'encanailler au Chat noir d'Aristide Bruant, ou à être transformés en chansons (la dernière année de sa vie, en 1933, il est au répertoire de la grande chanteuse réaliste Marie Dubas).

Comme il revendique à juste titre son statut de poète et non pas de chansonnier, que les modèles de ses débuts pratiquent le haut langage parnassien ou symboliste, Jehan-Rictus ne plaisante pas avec la rigueur rythmique et syntaxique de l'octosyllabe, dans le maniement duquel il se révèle virtuose. Il ne faut donc que peu de temps au lecteur d'aujourd'hui pour s'accoutumer à son usage presque systématique des abréviations, de la prononciation figurée (parisienne) de certains mots courants, de l'apocope, de la contraction.

Le fond de cette poésie souvent poissarde, parfois étrangement marquée par certain souci d'élégance (ce que mon maître en linguistique Georges Gougenheim appelait « *la loi du parler supérieur* »), c'est la lutte des classes, l'opposition frontale entre nantis et va-nu-pieds (le thème des ribouis, des grolles, des godillots, des « flaquants » troués est omniprésent, car le pauvre est d'abord un marcheur cherchant désespérément un gîte). Des appels au renversement de l'ordre social, à la révolution des « *pov'bougres* » comme dit Anatole France dans *L'île des pingouins* (1908), affluent parfois mais ce sont des accents de rage sensibles au climat d'anarchisme insurrectionnel de ces années agitées qui s'y font entendre, plutôt que l'écho de théories socialistes bien étayées.

JEHAN RICTUS

Les Soliloques du pauvre *suivi de* Le Cœur populaire

Préface de Patrice Delbourg
Édition de Nathalie Vincent-Munnia



nrf

Poésie | Gallimard

Comment en serait-il autrement ? Jehan-Rictus n'est pas un penseur mais un témoin bien embouché, véhément et talentueux, d'une situation qu'un retour à la compassion évangélique de Jésus pourrait résoudre (voir la très éloquente suite, mais aussi très proche d'un christianisme social modéré, du « Revenant » dans *Les soliloques du pauvre*, pages 77 à 107) ou comment diluer la revendication politique dans un recours à l'inusable Messie.

On ne se montrera donc pas trop surpris par l'évolution de cette poésie, au départ authentiquement subversive, vers un conformisme remplaçant la révolte légitime des dominés par la croyance dans les pouvoirs rédempteurs de l'hygiène, comme en fait foi le très curieux « Conseils », dernier poème du recueil tardif *Le cœur populaire*, où le poète enjoint à l'ouvrier, certes puant à cette époque où l'eau manque dans les taudis, de se convertir à une trempette au moins hebdomadaire.

Texte qui en somme pourrait se résumer ainsi : lave-toi les pieds (et le reste, détails peu ragoûtants à l'appui) et tu sortiras de ta condition d'esclave. C'est un peu court et, il faut bien le dire, peu sympathique. Lisez ce zèbre pour sa langue riche et fleurie, son idéologie schlingue un peu le paternalisme et la sacristie.

Le ciel malgré tout

Dans le remarquable livre de Nathalie Cau, L'attente. Dans les camps de personnes déplacées juives, 1945-1952, l'écriture scientifique (celle de la thèse dont l'ouvrage est issu) rappelle souvent la performance dont il est avant tout question dans cette réflexion sur les formes théâtrales en yiddish parmi les DP's (displaced persons) juifs des camps de transit en Allemagne, après 1945.

par Carole Ksiazenicer-Matheron

Nathalie Cau

L'attente.

Dans les camps de personnes déplacées juives, 1945-1952

Préface d'Annette Becker

Éditions du Détour, 352 p., 26 €

Nathalie Cau écrit par exemple : « *Ainsi la scène révèle-t-elle sa nature, non pas prélevée au réel par l'instant du déclenchement mais organisée, mise en scène pour l'œil du photographe et la postérité. Le cliché reproduit ici semble conforme à la scène originale, la composition satisfaisant notre sens de l'équilibre. Les noirs et les blancs progressent avec le sens, depuis le pied de l'image obscurci vers lequel tombe le regard défait d'Hitler/Haman jusqu'à la clarté du sourire vainqueur et du ciel malgré tout* ».

Il en va ainsi des minutieux commentaires de photographies, précieuses traces matérielles de cette vie collective précaire, livrée à une attente qui semble se prolonger indéfiniment au sortir de la guerre, et qui se déroule encore essentiellement dans l'espace du camp : celui de Belsen, en zone anglaise, où l'armée britannique filme la cérémonie publique d'incendie d'une baraque ornée d'un gigantesque portrait de Hitler, devant l'assemblée des rescapés ; celui de Föhrenwald, cadre d'une pièce de Leivick créée à partir du sort des DP's lors de son premier voyage en Europe pour visiter les ruines, ou encore celui de Landsberg am Lech, près de Munich, en zone américaine, où Hitler, qui y est incarcéré en 1924, a dicté *Mein Kampf*. Après 1945, ces camps, et bien d'autres, emblématiques des atrocités de la période récente, sont pour la plupart recyclés en centres de rassemblement pour les réfugiés en attente de rapatriement, et les personnes déplacées juives d'Europe de l'Est, qui n'ont plus de foyers ni de

patrie où rentrer, s'y entassent pendant des mois, parfois des années.

Les clichés en noir et blanc de George Kadish ont fixé certains moments clé des rares réjouissances de ces hommes, femmes et enfants en transit, entre l'horreur de l'extermination encore palpable et le futur incertain d'une émigration ardemment espérée mais pas forcément facilitée par les pouvoirs en place, surtout lorsque se pose concrètement le problème de l'émigration juive en Palestine et de la création d'un futur État. Ce sont certaines de ces photographies, reproduites au fil des pages et commentées de façon très subtile par l'auteure, qui scandent les procédés d'*ekphrasis* auxquels recourt l'écriture littéraire, d'une poésie et d'une précision comme affûtées au tranchant de l'événement, dans un ouvrage par ailleurs très solidement documenté au plan historique.

Les clichés les plus troublants sont ceux consacrés au Pourim de Landsberg, en mars 1946, un rituel mi-profane mi-religieux, qui substitue au personnage traditionnel d'Haman, le persécuteur archétypal du *Rouleau d'Esther*, de multiples effigies d'un Hitler d'opérette, souvent entouré de personnes du camp ou d'acteurs professionnels, dont les différentes troupes circulaient à l'époque d'une zone alliée à l'autre, revêtus des habits rayés de la déportation, dont ils ont été pour la plupart des témoins directs :

« *L'homme en uniforme rayé s'adresse au dictateur tandis que les spectateurs qui les entourent – de très près maintenant, visages et torsos se pressent à toucher le corps du dictateur déchu – laissent voir des sentiments contradictoires : au large sourire de l'homme à casquette du premier plan s'oppose la mine préoccupée de son voisin immédiat. À l'exception des deux protagonistes costumés, tous les regards sont tournés vers le photographe. L'image confirme ce que semble*

LE CIEL MALGRÉ TOUT

vouloir montrer l'effort d'un troisième personnage, figure oblique surgie juste au-dessus de l'épaule droite d'Hitler. Il tord le cou pour que son sourire, aussi, imprime la pellicule : "Mir zaynen do !" ("Nous sommes là !") »

Ce que délimite précisément la description, c'est bien une « *image malgré tout* », mais en un sens pratiquement opposé à celles récemment analysées par Georges Didi-Huberman, dans un ouvrage qui a fait polémique mais dont le modèle fraie incontestablement la voie au commentaire photographique chez Nathalie Cau. Car l'image, ici, inverse le sens du projet d'extermination et en montre l'échec (relatif), à travers la mise en scène imaginaire, produite par les survivants eux-mêmes, d'un « jugement » et d'une exécution vengeresse du « persécuteur ». On pense à la première version en yiddish de *La nuit* d'Elie Wiesel, et à sa description, dans les toutes premières pages, des raids vindicatifs des jeunes rescapés juifs dans la ville allemande limitrophe.

Or, à l'arrière-plan de cette incarnation « poignante » de l'image, le « ça a été » du réel historique est dialectisé, nous dit Nathalie Cau, sans être ni oublié ni racheté par le rituel parodique du jeu de Pourim, ancêtre du théâtre juif et mise en scène carnavalesque de la violence des sociétés environnantes. L'un des développements les plus subtils de la notion de performance, selon l'interprétation de Nathalie Cau, est consacré à tenter d'approcher la nature énigmatique de ce « *re-enactment* », qui n'est pas simple « reconstitution », ni surtout « *mimèsis* » au sens aristotélicien du terme. Le caractère au départ rituel et l'aspect souvent parodique du théâtre yiddish aident peut-être à saisir ce qui se « joue » dans ces pièces faisant référence au passé proche de l'extermination ou dans ces défilés festifs débordant de façon transgressive et ludique sur l'espace du camp et, au-delà, de la ville allemande, encore à peine dénazifiée : ce n'est pas une « *catharsis* », nous dit fortement Nathalie Cau, car cela supposerait un schéma tragique et l'identification partagée aux personnages ; la mort en masse génocidaire n'est pas une « tragédie » mais un crime contre l'humanité, qui s'est construit et légitimé sur la « *non-reconnaissance du semblable* » et exclut par conséquent la libre circulation des identifications propres à la fiction.

Or c'est finalement à un éloge paradoxal de la fiction en tant qu'exercice de liberté et de recon-

naissance de notre commune humanité qu'aboutit la prise en compte de ces formes de représentation, à l'arrière-plan desquelles planent lourdement la mémoire du désastre et la question testimoniale. Auschwitz ne peut être « imité », et encore moins « racheté » par la représentation, qui vise avant tout à une forme d'activisme de la présence collective, liant de façon autoréférentielle les acteurs et les spectateurs juifs, au sein d'une communauté d'égaux s'auto-affirmant en tant que « peuple ». Telle est la thèse, forte et éclairante, de ce livre qui hérite des débats très vifs des dernières décennies à propos des rapports entre vérité et fiction quand on représente des événements traumatiques de l'histoire récente.

Particulièrement frappante dans l'évocation de Pourim 1946, la notion de performance englobe de nombreux autres exemples, toute la première partie de l'ouvrage étant consacrée aux représentations de théâtre ou de cabaret yiddish dans les zones anglaise et américaine et la dernière aux spectacles sportifs, aux bals, aux concours de beauté ou aux spectacles d'enfants, dont beaucoup se réclament de l'effort sioniste de renaissance nationale et de préparation à une vie collective oubliée du passé diasporique, principalement en Palestine ; elle se définit avant tout par la notion de présence : réciprocité des interactions entre regardants et regardés, incarnation et manifestation exacerbée des signes corporels, égalité ludique des participants et performativité des significations.

Mais la notion de performance délimite aussi un « présent » singulier, cet entre-deux de la vie de transit, remplie de la tension chargée d'attente messianique et prophétique. Comme la lecture de la *Megillah d'Esther* pour Pourim, qui initie la célébration, juste après l'autodafé symbolique du *Mein Kampf* de Hitler à l'entrée du camp, le rapport au texte est constitutif de la mémoire culturelle et procède de cette reviviscence de la présence collective niée par l'ennemi. Dès lors, le commentaire, chez Nathalie Cau, sans jamais délaissé ce présent d'un regard comme collé aux détails de l'évocation, se fait dialectique et particulièrement attentif à ce qu'elle appelle le « *tressage des temps* » impliqué par la « représentation ».

Car ce présent des survivants, inconfortable et précaire, est incorporé dans la mémoire du groupe, qu'elle soit religieuse ou simplement atavique. Le « *nous sommes là !* » issu du chant bundiste de Hirsch Glick, circulant dans les ghettos et les camps, équivaut à ce que Robert Antelme – référence elle aussi très présente dans

LE CIEL MALGRÉ TOUT

l'ouvrage – revendiquait comme l'appartenance « biologique » à l'espèce humaine, défaisant en soi le projet d'extermination, le « *je ne veux pas que tu sois* » dont parle Adorno dans un texte célèbre.

Ainsi le douloureux paradoxe de ces scènes égrenées en yiddish, ou s'inscrivant en caractères hébraïques sur des affiches faites exprès pour l'occasion, celui d'une langue (voire de deux, avec l'hébreu) et d'un peuple restés *malgré tout* survivants, transcende-t-il le cadre de sa localisation polémique (le sourire vainqueur de l'homme à casquette ou l'air défait de celui qui joue Hitler), pour se réinsérer dans la longue durée de l'histoire et de la mémoire juives, dont Nathalie Cau produit une analyse inspirée en glosant de façon remarquablement inventive sur les analyses de Y. H. Yerushalmi dans *Zakhor*.

Pour reprendre les termes de David Roskies, c'est bien à l'une des nombreuses et traditionnelles « réponses » à la catastrophe que recourent ces spectacles, dont certains mobilisent des troupes professionnelles, qui renouent ainsi avec un répertoire d'avant-guerre, et dont les textes servent à souligner la continuité culturelle, malgré la destruction irrémédiable de la langue et de ses locuteurs. Les classiques de l'entre-deux-guerres prennent cependant des résonances nouvelles et sans doute complexes, lorsque les codes de l'avant-garde russe ou berlinoise sont convoqués par la troupe du Katzet Teater, de Sami Feder ou celle du Minkhener yiddisher Teater d'Israël Becker, l'acteur que l'on peut voir, ainsi que certains membres de sa troupe, dans le film *Lang iz der Weg*, de 1949, tourné précisément dans l'enceinte du camp de Landsberg.

Côtoyant les reprises du Dibbouk d'An-Ski ou du Golem de Leivick, ainsi que des pièces à succès de *Sholem Aleykhem* qui ont fait la fortune du théâtre d'Art de Moscou, on trouve aussi des pièces évoquant plus directement l'histoire récente, où d'anciens déportés se griment en costume de SS tandis que d'autres revêtent le costume rayé des camps. Cette troublante incarnation se place par conséquent sous le signe du rituel de Pourim, avec son retournement carnavalesque de situations et la revanche symbolique que le texte biblique ne manque pas de projeter tout au long de l'histoire des persécutions.

Ainsi, loin d'analyser la mémoire convoquée par la performance comme un renvoi anhistorique à



des schèmes intemporels, Nathalie Cau extrait des analyses de l'historien Yerushalmi tout le potentiel d'*agency* mobilisable par l'intermédiaire du *re-enactment*. Pratique analysée comme politique, à travers la citation de son modèle religieux et traditionnel, dans la mesure où elle « rejoue », sans confusion, à un plan distinct de celui de l'histoire et de l'événement, incommensurable par ses dimensions inédites, une partition à la fois ancienne et nouvelle, disant l'abîme du présent avec les mots du texte, dans l'espoir encore fragile d'un futur possible en terre d'Israël.

Si l'option d'une terre à soi en Palestine semble s'imposer massivement dans les sources explorées par le livre, on peut légitimement se poser la question d'un plus grand pluralisme politique parmi les rescapés. Mais, en l'état de cette recherche, la création d'un État juif semble pratiquement l'unique ressource mobilisée par la communauté endeuillée.

Ce livre à la fois très personnel et très historien commence et se clôt par de très beaux passages autobiographiques, qui semblent attester les résonances à la fois singulières et universelles de cette histoire collective encore largement méconnue. Il nous faut peut-être revoir les films de Jonas Mekas, entendre résonner sa voix rocailleuse et nostalgique pour trouver un équivalent émotionnel proche de ce phrasé si prenant dans le livre de Nathalie Cau. Ou alors regarder une fois encore *Welcome in Vienna* !

La manie et l'écriture

Thomas Melle, atteint de bipolarité, nous offre un texte inclassable, ni roman, ni autobiographie, ni chronique d'une maladie, à moins que ce ne soit tout cela à la fois. Le monde dans le dos est plus qu'une analyse, un retour sur la déferlante maniaque qui s'abat sur lui sans crier gare, emportant toutes les digues protectrices, avant de refluer en abandonnant derrière elle les fragments épars d'un « moi » qu'il lui faut rassembler. Il s'agit de faire ressurgir, quand le calme revient, ces vestiges à demi enfouis, cadencés dans un recoin de la mémoire ; de trouver les mots, de les écrire pour survivre, pour vivre tout simplement. Et le lecteur, à la fois ébranlé par ce qu'il lit et fasciné par la maîtrise de la narration, assiste à la lente résurrection d'un auteur qui manifeste un talent des plus originaux.

par Jean-Luc Tiesset

Thomas Melle

Le monde dans le dos

Trad. de l'allemand

par Mathilde Julia Sobottke

Métailié, 320 p., 21,50 €

Le récit couvre plusieurs années, entre 1999 et 2016, de la première manifestation violente du trouble bipolaire jusqu'au moment où l'auteur se prend à croire sa guérison possible. Car la maladie, qui fait alterner une phase dangereusement euphorique avec une chute brutale dans la dépression, laisse au malade des périodes de rémission plus ou moins longues, durant lesquelles il reste seul avec un passé encombrant, un présent équivoque, un avenir aléatoire. Thomas Melle raconte comment trois crises successives ont oblitéré son jugement et décuplé son activité cérébrale, mais, étant donné que « *la manie efface en grande partie les souvenirs* », il en est réduit à fouiller sa mémoire, interroger celle de ses amis, lire la littérature médicale, examiner les comptes rendus cliniques le concernant. Moins pour comprendre que pour tenter de remettre de l'ordre en lui-même et rétablir la cohérence d'une personnalité mise à mal durant la phase maniaque.

Une « perte » significative inaugure *Le monde dans le dos* : l'auteur vend, brade et dilapide sa bibliothèque personnelle lors de la crise de 2006, se débarrassant dans son exaltation destructrice d'une culture qui l'opresse autant que son passé de bibliophile. Collectionner, amasser des objets

ou des connaissances, autant de poids qui l'empêchent de se libérer. Bien sûr, il le regrettera plus tard. Mais, lorsque les émotions se font incontrôlables, « *le cerveau sans maître s'enfuit* ». Il ne suffit pas de connaître le mécanisme de la maladie bipolaire, ni d'en savoir les possibles origines héréditaires : le texte de Thomas Melle est une approche par l'écriture de cet étranger en crise qui n'est autre que lui-même, qui explose littéralement dans la sollicitation irrépressible de l'activité neuronale, et s'affranchit brusquement des règles communément admises pour obéir à une autre logique – jusqu'à ce que, infailliblement, la dépression finisse par s'installer.

Quand les contours du moi se fissurent sous la pression hyperactive, floutant les limites qui le séparent du monde extérieur, le malade dispose avec l'informatique d'un redoutable outil pour démultiplier ses facultés : « *Les mails. Aucun moyen de communication n'est plus séduisant et fatal quand on est dans une phase maniaque* ». Ce que Thomas Melle décrit plus tard comme « *la trappe par laquelle j'étais tombé dans la maladie* ». Un clic sur l'ordinateur suffit à envoyer un message à des milliers de personnes, sans possibilité de retour... Tout commence donc comme une mauvaise blague d'étudiants, par le piratage d'un blog qu'on alimente de propos incongrus. Puis c'est sur son propre site que se manifeste à tout vent une « *performance égocentrique* » grisante, qui va bien au-delà de la plaisanterie. Thomas Melle ira jusqu'à annoncer sa propre mort dans la notice de Wikipédia qui lui est consacrée !

LA MANIE ET L'ÉCRITURE

Toute frontière est alors brouillée, toute limite dépassée, et le bruit du monde entre en lui, capté par ses « antennes » ultrasensibles. Chaque information, présente ou passée, ne paraît s'adresser qu'à lui, la plus anodine des chansons renferme un message qui lui est destiné : « *J'ai le monde entier dans le dos, et aussi toute l'Histoire* ». C'est comme si on lui en voulait depuis toujours, comme s'il était la cause de tout (y compris des catastrophes du siècle), comme si l'on attendait en sa personne le « *messie le plus perfide de tous les temps* », à la fois « *victime de l'esprit universel* » et « *justicier de l'avenir* » – et prêt à redresser les torts à coups de batte de baseball ! Faut-il s'étonner s'il rencontre en plein délire psychotique des personnalités mortes ou vivantes du monde de la politique, des arts ou du spectacle, se trouve face à face avec Thomas Bernhard, renverse un verre de vin sur le pantalon de Picasso, couche avec Madonna, etc. ?

C'est avec l'innocence du délire qu'il commet ses frasques, saccage, détruit, change de domicile, et, si certains de ses amis veulent l'aider, la plupart de ceux qu'il côtoie supportent difficilement sa présence. On rejette les fous et, même quand on les soigne, on commence par les enfermer. Ce qui déclenche une série de fuites, de dérobades, de voyages que Thomas Melle s'efforce de reconstituer dans ce livre. Dans la solitude pourtant surpeuplée de sa démence, la musique l'accompagne toujours, des chanteurs et des groupes de rock industriel, des rythmes électroniques qui doublent, interprètent ou traduisent sa présence douloureuse au monde. Il efface ses traces, disparaît, se perd dans des villes que, parfois, il connaît. Si quelqu'un finit par lui venir en aide, il n'y voit guère qu'une agression de plus, au mieux un geste inutile. Et lorsque la dépression succède à la phase maniaque en un reflux brutal, la honte s'empare de lui, le laissant penaud et désemparé, encombré de lui-même, envahi par une insondable tristesse.

Thomas Melle est encore peu connu en France. On apprécie d'autant plus l'heureuse initiative de Nicole Bary, qui dirige la collection « Bibliothèque allemande » des éditions Métailié, ainsi que l'excellent travail de la traductrice, Mathilde Julia Sobottke. La maladie, qui chez lui est au centre de tout, aurait pu faire obstacle à son activité littéraire, mais, loin d'anéantir sa créativité, elle s'est pour ainsi dire glissée dans son œuvre, jusqu'à en devenir l'instigatrice. Elle ne l'a pas

empêché d'écrire pour le théâtre, de traduire de l'anglais, d'être remarqué et d'obtenir des récompenses. Thomas Melle, âgé aujourd'hui de quarante-cinq ans, s'est passionné dès l'enfance pour la lecture, l'étude et l'écriture ; les années l'ont enrichi d'une culture solide et éclectique qui transparaît à chaque page, joignant le plus classique au plus moderne. Mais cela s'est fait au prix de difficultés et de doutes liés à son trouble psychique qui trouvent ici leur écho, invitant le lecteur à s'interroger sur la raison même de la rédaction et de la publication d'un texte qui n'est pas, comme l'était 3000 €, une « simple » fiction littéraire.

Car Thomas Melle renonce dans ce texte à l'habillage qui permet habituellement de s'abriter derrière des personnages, devenus pour lui « *des sosies et des revenants de moi-même* [qui] *sillonnet tout ce que j'ai écrit et publié jusqu'ici* ». Ce livre-ci, dont le sujet, dit-il, s'est littéralement imposé à lui, est bien une « *tentative de [se] libérer de cette réincarnation éternelle* », une thérapie. Mais Thomas Melle y voit d'abord une condition à la poursuite d'une œuvre menacée de se tarir, suivant à la lettre le conseil de l'écrivain Thomas Jonigk : « *Si ça te pose un problème, fais de ce problème ton sujet* ». Il lui faut donc sonder la maladie qui va de pair avec sa vocation. Mais, au-delà de son cas individuel, ce qu'il explore nous concerne tous, tant il paraît vrai que « *personne n'est maître de sa propre maison ni ne l'a jamais été* » : la voie de la littérature est ainsi ouverte.

Thomas Melle ne conçoit pas d'écrire en état de transe, pas plus qu'il ne croit la mélancolie sœur du génie ni la maladie mère de la création, quand bien même nombre d'artistes et écrivains auraient frôlé – ou dépassé – les limites de la « folie ». En fouillant son mal-être, il accède néanmoins aux zones grises mais riches de la conscience d'où peut surgir une œuvre, à condition de faire un effort de clairvoyance, et en prenant la distance suffisante : car « *il faut dix ans de recul pour pouvoir écrire sur une chose vécue* ». On peine à trouver à ces pages (qui ne s'apparentent pas au récit d'une névrose) quelque modèle ou filiation qui permettrait de les ranger sous une rubrique établie ; mais leur valeur littéraire est incontestable, évidente, tant par la qualité de l'écriture que par la variété des tons. La franchise du propos reste sous le contrôle de l'écrivain, soucieux du mot et de l'image justes, artisan scrupuleux de son propre récit.

Une tension souvent douloureuse s'instaure entre la souffrance et l'espoir, elle résonne dans les



Thomas Melle © Dagmar Morath

LA MANIE ET L'ÉCRITURE

mots d'un auteur qui, au terme de plusieurs rechutes, veut se donner les moyens d'une guérison définitive. La maladie est pour Thomas Melle un malheur, et rien d'autre. Lucide, il décrit comment elle s'est mise en travers de ses projets, au point de ruiner une vie qu'il n'est parvenu à sauver que dans l'écriture : « *Ces textes sont devenus ma vie. En dehors de ça, je n'en ai pratiquement pas. Un*

jour, peut-être, ça s'améliorera, peut-être pas ». Mû par la nécessité de faire le point, Thomas Melle veut écrire en même temps « *une histoire culturelle en miniature, l'antiroman d'apprentissage qu'aurait dû être Sickster* » – un roman non traduit en français. Au lecteur de juger si l'objectif est atteint, serait-ce partiellement. À moins que ce ne soit la promesse d'un roman à écrire ?

Soif d'absolu

La vie dans les poches (3)

C'est une entreprise autobiographique immense, un chantier de vingt ans, une œuvre en six volumes dont les cinq premiers existent en poche. Le sixième et dernier vient de paraître, il s'intitule Fin de combat. Passons rapidement sur l'état civil de l'écrivain-combattant à l'origine de ce géant ouvrage. Il se nomme Karl Ove Knausgaard, il est né en 1968, il est norvégien, il est marié et a quatre enfants. Sa vie est ordinaire, elle ne connaît ni la guerre ni l'héroïsme. Alors en quoi ces 3 600 pages sont-elles extraordinaires ? Pourquoi s'y perdre, y perdre du temps, son temps, le temps ?

par Cécile Dutheil de la Rochère

Karl Ove Knausgaard

*Mon combat : La mort d'un père (I),
Un homme amoureux (II), Jeune homme (III)
Aux confins du monde (IV)
Comme il pleut sur la ville (V)*

Trad. du norvégien par Marie-Pierre Fiquet
Gallimard, coll. « Folio »

784 p. et 9,70 € pour le vol. V

La longueur, d'abord. Oui, il faut s'abîmer dans ces cinq livres infiniment longs, il faut accepter d'oublier le reste, la France, le confinement, la bouilloire qui siffle, l'efficacité, l'argent, les écrans, les réseaux, les *breaking news*... Il faut avoir le goût de la lecture au sens de gratuité, indolence, évasion près de soi et à mille lieues. Il faut avoir envie d'écouter cette musique qui tinte au fond de soi et signale une autre vie, plus souterraine, plus intérieure, plus libre, ma vie et celle de cet inconnu nommé Knausgaard qui me la rapte en l'incorporant à la sienne.

Il faut accepter cette donnée jadis évidente, aujourd'hui méprisée : une œuvre très longue ne saurait être une œuvre régulière, à la cadence parfaite, maîtrisée de bout en bout, sans temps morts. Des temps morts, il y en a plein dans ces cinq volumes. Des dialogues interminables et banals. Des scènes de la vie quotidienne, familiale, conjugale, matérielle et pratique. Des allers-retours dans les rues de Bergen et de Stockholm... Un matériau usuel, gris comme les jours qui s'égrènent et les nuits qui s'enchaînent.

La vie est ainsi faite, souffle la voix de Knausgaard, de cette superposition de temps et de cadences, de ces variations d'intensité, de ce sentiment d'ennui qui alterne avec les moments de joie et les instants de crise... C'est exactement « ça », ces fluctuations, ces hauts et ces bas, que son œuvre autobiographique suit et déroule. Ces centaines de pages, ces milliers et milliers de mots épousent la vie, c'est-à-dire les mouvements de cette vie, ses flux, ses reflux.

La forme est là, pourtant. Elle se dégage au sein de chaque livre, et davantage encore quand on passe de l'un à l'autre. Les six volumes de *Mon combat* n'obéissent pas à un ordre chronologique. Leur succession ne mime pas celle du développement du corps et de l'esprit : volume-un-enfance, volume-deux-adolescence, volume-trois-jeunesse, etc. Chaque livre a son économie, son architecture, et peut se lire de façon autonome. Chacun se concentre sur une saison de la vie de l'écrivain et possède sa clé, sol, fa ou ut.

Les livres se croisent et il arrive qu'ils reviennent sur un même épisode, mais sous un jour si différent que seule une intelligence artificielle, une lecture purement comptable, pourrait parler de répétition. La pure répétition existe-t-elle dans une vie ? La conscience de chacun, la perception, la façon d'éprouver, de traverser et de se remémorer chaque instant est unique et l'abolit.

Le premier volume, *La mort d'un père*, commence par la fin : la description de l'arrêt du battement d'un cœur. Suivent plusieurs pages d'une

LA VIE DANS LES POCHEs (3)

réflexion sur la mort dans nos sociétés. Puis survient « Un soir » et, quelques lignes plus loin, « Je ». Karl Ove Knausgaard a huit ans, il regarde la télévision, un naufrage a eu lieu, il vient de voir les contours d'un visage. Hanté par cette image, il va se confier à son père dans le jardin.

Ce premier souvenir permet de dévider le fil autobiographique d'un volume qui mêle plusieurs périodes de la vie de l'auteur et se suffit à lui-même. *La mort d'un père* contient en germe les cinq tomes qui suivront. Il est traversé par de nombreuses méditations sur ce que l'écriture fait advenir, et par cette image du visage, sublime, qui revient quand l'auteur s'observe dans la glace, quand il médite sur les autoportraits de Rembrandt (Knausgaard a une formation en histoire de l'art), ou un jour, alors qu'il travaille et observe le parquet : « *Je vis que les nœuds et les cernes du bois formaient l'image du Christ avec sa couronne d'épines.* »

L'œuvre de Knausgaard tient autant par le *Je* que par ces « apparitions », ces instants où l'ailleurs surgit et casse la langueur des travaux et des jours. Ils apparaissent également dans le deuxième volume, *Un homme amoureux*, plus journalier. Knausgaard s'est séparé de sa première épouse et rencontre celle qui deviendra la mère de ses enfants. Ce livre-là met en scène un père qui vit dans une Suède dont le conformisme l'exaspère, d'autant que lui-même se plie aux usages d'une société où l'égalité et la justice sont l'horizon ultime. Assister aux accouchements, aller à la crèche, faire les courses, être obligé de discuter avec les mères et les pères de famille...

L'écrivain se décrit rageur, aimant mais horripilé, étouffé par le « *rail des routines* », souffrant de l'impression d'être privé de sa virilité, aspirant à plus de sens. « *Qui méditait encore sur l'absurdité de la vie ? Les adolescents.* » Des pages emportées et libres brisent le roman du quotidien, mais aussi des pages plus apaisées, admiratives, ainsi quand est évoqué l'art de Tarkovski filmant une table et des « *tasses se remplissant lentement de pluie* ». Nous avons besoin de contemplation, nous avons besoin que cesse l'action, rappelle en sourdine Knausgaard qui observe de son balcon les gens, les êtres que nous sommes.

Le troisième volume, *Jeune homme*, est plus serene. Il est entièrement consacré à l'enfance et à l'adolescence de l'écrivain. Son frère et lui ont

grandi sur l'île de Tromøya, au sud de la Norvège. Les parents, enseignant et infirmière, nés en 1944, sont l'image type de la génération qui incarne et croit à la nouveauté et à la société planifiée. Mais le livre abandonne très vite la réflexion sur l'esprit du temps pour céder à l'art de raconter – un art qui tient du don, du talent que les fées vous offrent à la naissance, que Knausgaard possède et manie comme une baguette magique.

Les camarades, les manuels que l'on protège sous l'œil bienveillant de maman, les piques du grand frère, les filles, ces créatures mystérieuses et attirantes, les livres d'aventures que l'on dévore goulûment... Mais aussi les ondins, ces petits génies des eaux, « *ils attrapent les enfants et les noient* », encore là, en ces années de social-démocratie triomphante, venus du fond de la mythologie nordique, merveilleux, terrifiants, tapis dans les rêves et les océans de Knausgaard.

Comment l'écrivain peut-il convoquer un tel matériau avec une telle acuité, une telle précision, autant de scènes, de détails, de personnes ? Lui-même se pose la question dans l'ultime ligne du livre et parle de « *mémoire absolue* » comme on parle d'oreille absolue. Le lecteur referme ce troisième tome en se disant que cette mémoire exceptionnelle est un cadeau, mais aussi un poids, une douleur, une source de tourments. Les souvenirs et l'écriture semblent excéder l'homme. Ce flot de mots et de réminiscences est si puissant qu'on le dirait puni et désigné par les dieux pour témoigner du monde tel qu'il est.

Quelque chose souffle en lui et souffre, un élan vital cruel et mêlé d'orgueil, une extrême sensibilité, une pensée qui ne cesse jamais, le bourdonnement de la conscience qui interdit la paix. Knausgaard est un homme qui pleure et serre les poings. « *Quand ce qui me motive depuis que je suis adulte, à savoir l'ambition d'écrire un jour une œuvre unique, est menacé [...] cette pensée me ronge de l'intérieur comme un rat : il faut que je me sauve, le temps passe, s'échappe [...] pendant que moi, qu'est-ce que je fais ?* »

Qu'est-ce qu'il fait ? Il vit, il écrit, il refuse de s'inscrire à l'université. Voilà ce qu'il raconte dans le quatrième volume, *Aux confins du monde*. Il quitte tout pour enseigner à des enfants d'un minuscule village de l'extrême nord de la Norvège, tourmenté par sa virginité et les pressions du désir, rejetant avec la fureur de la jeunesse le matérialisme et l'autorité, nourri de 33-tours et de livres, buvant plus que de raison, épris d'absolu.



Karl Ove Knausgaard © MT Slanzi

LA VIE DANS LES POCHEs (3)

Là encore les souvenirs se pressent, l'exactitude sidère, l'énergie de la fin de l'adolescence explose les pages.

Le lecteur-la lectrice découvre les carnets d'un père qui sombre dans l'alcoolisme et la mère raisonnable à qui le fils oppose un besoin « *d'ordre spirituel, putain !* ». Et lui-elle a envie de se battre, comme l'écrivain, contre lui parce qu'il lui vole son attention et son temps. Comment fait-il pour « me » happer avec cette force, et encore en ce cinquième volume, *Comme il pleut sur la ville*, où nous voilà embarqués à Bergen, de nouveau dans le sud de la Norvège, où débute la « carrière » d'écrivain de Knausgaard ?

Un sujet, un verbe, un complément... une virgule, un point... une phrase, un phrasé, et me voilà prise, la prose court au fil des pages comme

si c'était la chose la plus naturelle au monde, avec l'évidence, l'éclat du ciel et des nuages que partout l'écrivain note. La qualité et la fluidité de la traduction de Marie-Pierre Fiquet sont remarquables : l'équilibre parfait entre les temps du passé, entre le « on » et le « nous » ; le balancement entre une belle langue classique, riche, non datée, et une langue post-68, plus insolente et plus farouche. Et le rythme, le mouvement, la longueur de la route à reproduire... Il regarde peu le sol à ses pieds, il lève les yeux et décrit les pins, les troncs hauts, les aiguilles, et la lumière du Nord, si belle, bleue, argentée, irisée, noire en hiver, avant, longtemps avant la renaissance de la nature, dans un pays où les saisons sont encore violemment contrastées. Une clarté sombre illumine l'œuvre de Knausgaard, un idéal de plénitude et de sens presque brutal.

Afrique, Europe : penser d'autres musiques

La collection « La rue musicale » proposée par les éditions de la Philharmonie de Paris continue de publier, traduire, rééditer des ouvrages puissants et nécessaires qui tendent tous à donner en français les moyens d'émanciper la musique de ses pesanteurs intellectuelles. Après la question féministe (Susan McClary) et la déconstruction du répertoire classique occidental (Christopher Small), deux traductions d'ouvrages majeurs poursuivent cette entreprise ambitieuse. En ouvrant les moyens d'une musicologie africaine décolonisée, à travers *L'imagination africaine en musique* de Kofi Agawu. En suggérant une révision possible de la pensée musicologique du XX^e siècle, grâce à *Phénoménologie de l'écoute* de Günther Anders.

par Pierre Tenne

Kofi Agawu

L'imagination africaine en musique

Trad. de l'anglais par Thierry Bonhomme,
avec la collaboration de Laurent Bury
et Claire Martinet

Éditions de la Philharmonie,

coll. « La rue musicale », 640 p., 19,90 €

Günther Anders

Phénoménologie de l'écoute

Édition établie par Reinhard Ellensohn

Trad. de l'allemand par Martin Kaltenecker
et Diane Meur

Préface de Jean-Luc Nancy

Postface de Reinhard Ellensohn

Éditions de la Philharmonie,

coll. « La rue musicale », 448 p., 16,90 €

Lorsque, dans les années 1950, les premiers enregistrements ethnomusicologiques des polyphonies pygmées parviennent en Europe et en Amérique du Nord, un saisissement est palpable, qui traverse toutes les musiques dites occidentales : Steve Reich avoue immédiatement s'être emparé de cette influence (parmi d'autres) pour mettre en œuvre sa musique de phases, Ligeti confesse y avoir trouvé des parallèles avec son propre traitement de la polyphonie, puis Herbie Hancock tente une espèce de *sample* avant l'heure sur « Watermelon Man » (1973). Les enregistrements des années 1960 et 1970 réalisés par Simha Arom (puis Pierre Sallée) font des polyphonies pygmées un élément précoce d'une culture musicale

à la fois mondiale et en voie de décolonisation, ouvrant la possibilité d'une musique africaine enfin émancipée des clichés qui l'assignent constamment à son exotisme, ses percussions, voire sa spontanéité fruste.

Un demi-siècle plus tard, cette aventure des musiques pygmées n'y a rien fait : il n'est pas rare d'entendre ou de lire encore que les musiques africaines sont d'abord affaire de rythme, que seule la colonisation a apporté en Afrique une complexité plus grande, voire des créations polyphoniques. Le retard du discours musical par rapport à d'autres formes d'expressions culturelles et intellectuelles est patent, continuant dans les journaux et parfois certains livres supposés spécialisés à évoquer l'« ancestralité » et l'« exotisme » des musiques jouées au sud du Sahara. Le livre de Kofi Agawu, paru en anglais en 2016, revendique une lutte contre cet héritage colonial des consciences musicales africaines et mondiales, en fournissant une synthèse de la question à la fois accessible, documentée et actuelle.

L'imagination africaine en musique s'impose comme une grande œuvre, appelée à faire date sur la question. Kofi Agawu réussit en effet à formuler un discours neuf, pénétrant, qui, par le jeu des renvois et des références, parvient même à suggérer une exhaustivité émancipatrice en une matière qu'il est pourtant impossible d'épuiser. Ce faisant, il intègre (au moins) un siècle de pensée et de pratiques de la musique africaine en l'ouvrant sur d'autres horizons, dans une approche thématique qui fonctionne constamment à

PENSER D'AUTRES MUSIQUES

merveille. À titre d'exemple, le passage sur les instruments de musique africains synthétise en quelques pages plus d'un siècle d'organologie en en discutant aussi bien les prémisses que les conclusions, et offre l'un des rares traités accessibles en français sur cette question de spécialiste, devenue inaccessible depuis *Origine des instruments de musique* (1936) d'André Schaeffner (d'autres auteurs ont cependant consacré à la question des travaux ces dernières années, comme Monique Brandily ou Antoine Manda Tchewba).

Ce développement assez technique est également l'occasion pour Agawu d'appliquer sa démonstration générale à la question des instruments de musique, en montrant les limites des classifications plaquées à l'époque coloniale (la classification Hornbostel-Sachs, déjà critiquée par Schaeffner mais encore parfois en usage aujourd'hui) pour mieux faire émerger la spécificité des musiques d'Afrique comme fondamentalement hétérogènes, contrairement à des musiques savantes occidentales en quête d'homogénéité – si Agawu ne l'évoque guère, sans doute les musiques classiques arabes, arabo-andalouses, perses, voire certaines traditions indiennes ou chinoises, pourraient-elles être classées de façon comparable en fonction de leur recherche d'homogénéité.

L'ouvrage de Kofi Agawu multiplie ainsi les développements musicologiques concrets et érudits autour desquels s'articule une démonstration fonctionnant sur deux plans : d'une part, une révision des héritages coloniaux et postcoloniaux ; de l'autre, l'affirmation d'une musicologie africaine dont le but est explicitement, en conclusion, de permettre à l'Afrique et au monde de s'approprier enfin ses musiques. La première dimension de l'ouvrage le colore d'un militantisme bienvenu dans le cas de la musique, où la question reste étonnamment peu débattue et problématisée, tout en conduisant à une insistance parfois lassante sur l'égalité de dignité des musiques africaines par rapport aux traditions d'autres cultures. Lassante, car ces répétitions militantes introduisent un (très léger) doute sur l'entreprise principale de l'auteur, qui est de donner les moyens d'une musicologie africaine qui ne soit plus ethnomusicologie mais discours musical africain sur les musiques d'Afrique, et partant sur toute musique : pourquoi tellement insister sur le fait que « *l'imagination formelle de la musique africaine est digne d'admiration et mérite d'être étudiée* » quand on le

prouve en six cents pages plus que convaincantes ? Cela montre bien le travail à accomplir pour réellement décoloniser les sons...

Par ailleurs, cet objectif avoué de défense et illustration des musiques africaines conduit à mettre l'accent sur certaines traditions à des moments précis du développement. Les polyphonies pygmées constituent ainsi un fil rouge implicite d'une part non négligeable du discours, sans que leur relative exceptionnalité quantitative et qualitative sur le continent soit clairement indiquée au lecteur : le chapitre sur l'harmonie, magistral, repose notamment sur ces exemples qu'il paraît délicat de généraliser au continent. Si l'auteur ne tombe pas dans cet écueil, l'affirmation de la dignité des musiques africaines, hautement nécessaire dans la bataille des idées postcoloniales, paraît parfois brouiller l'affirmation plus puissante encore d'un discours musicologique africain qui n'a guère besoin de référent extra-africain pour exister légitimement.

Qu'est-ce qu'une telle décolonisation des discours musicaux autorise ? Avec Kofi Agawu, l'invitation à bouleverser son regard et ses tympans est invasive : où situer la musique dès lors qu'on s'extrait des pratiques occidentales du concert ? Réside-t-elle dans le rite, dans le spectacle de divertissement, dans les pratiques du quotidien ? Que faire de la terminologie européenne consacrant une esthétique de la complexité, de la sophistication, un certain être sonore des émotions quand on s'intéresse aux ensembles de xylophones Chopi ou au Sabar sénégalais ? Comment penser les formes musicales sans plaquer sur elles les rondos et autres menuets enseignés sans être réellement déconstruits dans tous les conservatoires occidentaux ? La richesse des thèmes traités déroule ainsi une autre écoute et une autre pratique musicale, qui n'est pas seulement une restauration de la dignité de l'Afrique mais aussi une invitation à réinventer l'oreille de tous et toutes, partout ; décomposant les distinctions érodées entre musiques savantes et populaires, complexes et simples, rythmiques et harmoniques, écrites et parlées.

De ce point de vue, l'appel de Kofi Agawu à penser depuis l'Afrique une musique vécue autrement rencontre avec force la parution précédente de la collection « La rue musicale », à savoir les écrits musicaux de [Günther Anders](#), notamment ses écrits de jeunesse, rassemblés dans une *Phénoménologie de l'écoute* qui peut se lire comme une déconstruction radicale de l'ontologie



PENSER D'AUTRES MUSIQUES

musicale de l'Occident contemporain. Le jeune Anders en appelle ainsi dès 1930 à une critique de « l'objet » musical au profit d'une pensée des « situations musicales » : « vouloir décider qu'il s'agit [...] de la "musique elle-même" ou de faits "subjectifs" [...] impliquerait toujours une décision préalable sur l'ontologie de la musique, un problème qui, pour peu qu'on le pose, est immédiatement formulé dans les termes qui sont ceux de l'objectivité musicale [...]. Une telle ontologie s'occupera alors, pour reprendre les termes de saint Augustin, de la "chose que l'on chante" et non de la "performance du chant" ».

Cette critique précoce d'une musique essentialisée est fascinante à plus d'un titre en ce qu'elle cible l'une des tensions intellectuelles majeures de l'Occident relativement aux créations sonores (la musique est-elle ce que l'on joue, ce que l'on écrit, ou encore autre chose ?) tout en s'opposant en creux à la musicologie qui triomphait alors dans les universités germaniques, et bientôt anglo-saxonnes. Ces années 1920-1930 sont, en effet, celles du triomphe d'une musicologie revendiquant une structure scientifique naissante,

« Les Maîtres chanteurs au jardin du Luxembourg », dessin de Günther Anders, Paris, 1927 © Literaturarchiv de l'Österreichische Nationalbibliothek, Vienne

qui exerça par l'intermédiaire d'Heinrich Schenker une influence immense sur l'ensemble du XX^e siècle, et favorisa également une approche plus objectiviste et ontologique de la musique. Cet héritage lourd de conséquences, rarement explicité et dont la connaissance reste réservée à un cercle très restreint de spécialistes, trouve ici un démenti à la hauteur de l'ignorance des élites musicales occidentales du XX^e siècle, et pas seulement dans les milieux de la musique dite classique.

Dès lors, l'exhumation des écrits de jeunesse de Günther Anders fournit à la pensée européenne ou occidentale les moyens d'une histoire révisée des discours sur la musique, permettant de répondre au défi lancé par Kofi Agawu : une autre musique est possible à entendre, à jouer, et à penser, depuis l'Afrique ou depuis une histoire européenne elle aussi à réinventer. Comme l'ensemble des parutions de « La rue musicale », c'est bien vers cet horizon utopique et merveilleux que nous invitent ces deux ouvrages conjointement et chacun de son côté ; celui d'une musique libérée.

Arthur Cravan, l'art du scandale

André Breton, dans son Anthologie de l'humour noir, loue la conception toute nouvelle de l'art et de la littérature qu'avait Arthur Cravan (1887-1918), pseudonyme de Fabian Lloyd, neveu d'Oscar Wilde, conception qui est celle « du lutteur forain ou du dompteur ». Rémy Ricordeau, réalisateur de plusieurs films sur des figures surréalistes ([Benjamin Péret](#), [Francis Picabia](#)) publie un ensemble de textes et de documents autour de cette « terreur des fauves ».

par Linda Lê

Rémy Ricordeau

Arthur Cravan. La terreur des fauves

40 photographies et documents

Postface d'Annie Le Brun

L'Échappée, 234 p., 19 €

Dans la mesure même où Cravan professe que « *tout grand artiste a le sens de la provocation, ses moyens sont l'aveu cynique et l'injure* », il s'en est pris à Apollinaire, a insulté Marie Laurencin, s'est moqué d'André Gide dans *Maintenant*, revue dont il était le directeur et l'unique rédacteur. Breton voyait en lui un précurseur des dadaïstes et des surréalistes.

Mais la grande affaire, qui occupa beaucoup Cravan, fut de démontrer qu'Oscar Wilde était toujours de ce monde, et de vivre sans avoir une « situation ». Il avait été, selon ses dires, cavalier d'industrie, marin sur le Pacifique, muletier, cueilleur d'oranges en Californie, charmeur de serpents, rat d'hôtel, bûcheron, champion de boxe, chauffeur d'automobile à Berlin, etc. De ces expériences, il tira une conclusion pas si sombre : « *La vie est atroce.* »

« *Je me fous de l'art* », disait celui qui était né à Lausanne en 1887 et devait disparaître au large du Mexique en 1918, après avoir été boxeur professionnel, inventeur de la critique d'art pugilistique, conférencier expert dans l'art de l'invective. Dans *Notes*, vraisemblablement ses derniers écrits, il affirmait avoir du vif-argent dans les veines. Il disait aussi avoir le pays dans sa mémoire et traîner dans son âme les « *couleurs de cent villes* ».

Cravan avait eu pour amis Picabia et Cendrars. Il avait quelque chose d'Alfred Jarry. Ses succes-

seurs les plus insignes s'appellent Guy Debord, qui lui rendit hommage dans son film *Hurlements en faveur de Sade* (avec Gérard Lebovici, il fit publier les *Œuvres* de Cravan aux éditions Ivrea), et Matthieu Messagier qui prit plaisir à se réclamer de lui.

Tout en mettant en garde le lecteur : « *Il y a danger pour le corps à lire mes livres* », il se considérait comme unique dans la « *surproduction contemporaine* » : « *J'ai vécu à une époque où je pouvais avoir parfois l'ivresse de penser que personne n'était mon égal* », disait-il ici, et ailleurs : « *Qu'il vienne, celui qui se dit semblable à moi, que je lui crache à la gueule* ».

Le livre que consacre Rémy Ricordeau à ce « *fou des fous* » a la beauté d'un poème qui échappe aux règles et le ton incisif de celui qui était toujours en bisbille avec les artistes de sa connaissance. Le cœur de cet objet littéraire qui pourrait se définir comme une « *romance des lutteurs* » renferme les « *lettres d'amour et de désertion* » de celui qui avait vagabondé à travers le monde, en Allemagne, en Italie, aux États-Unis, au Mexique... Jusqu'au jour où il se procura une frêle embarcation et se perdit en mer, en novembre 1918, sans que personne sût quoi que ce fût des circonstances de sa disparition. Les lettres d'amour sont adressées à Sophie Treadwell, journaliste et dramaturge, et à la poète d'avant-garde Mina Loy.

Mina Loy faisait partie du cercle où figuraient T. S. Eliot, [Ezra Pound](#), William Carlos Williams. Elle donnait à Cravan le surnom de Colossus, à cause de sa taille impressionnante. Ils se rencontrèrent à New York. Elle était belle, incandescente, talentueuse, lui passionné, sans concession et pressé de vivre. L'année qui suivit leur rencontre, ils se marièrent à Mexico, où ils



Arthur Cravan © D.R.

ARTHUR CRAVAN, L'ART DU SCANDALE

s'installèrent, Cravan pourvoyait à leur subsistance en étant professeur de boxe. Les lettres de Cravan à la poète sont exaltées. Ce qu'elles laissent entrevoir, comme l'écrit Annie Le Brun dans sa postface, c'est un horizon où la révolte se nourrit de l'amour comme de la « *seule utopie réalisable, ici et maintenant* ». La lecture de ces lettres électrise. Elles sont certes enflammées, mais elles ont aussi des accents de liberté et un je-ne-sais-quoi de sauvage qui enivrent.

Leur manière de vivre, de prendre la fuite, de faire des coups d'éclat est leur réponse à cette

assertion de Cravan qui dit que l'art est bourgeois, « *et j'entends par bourgeois un homme sans imagination* ». Il y a de la rébellion dans cette union qui magnifie la passion tout en étant hors la loi, en restant dans la contestation. « *Je me suis retiré dans une tour d'acier* », avait écrit Colossus à [Félix Fénéon](#), mais cette tour d'acier a une issue secrète : l'extravagance, qui a sauvé de la monotonie routinière un Arthur Cravan aux écrits explosifs.

Vers le Caucase compliqué...

Le livre de l'historien Étienne Peyrat constitue une étude précise et méthodique sur une région jugée « compliquée » et mal connue. En effet, il est d'usage de penser que le Caucase est un ensemble montagneux et fermé, sous influence russe puis soviétique. Il est vu également comme un espace cloisonné par des identités fortes et belliqueuses. Ce n'est évidemment pas la guerre récente entre l'Arménie et l'Azerbaïdjan qui modifiera cette conception. Pas plus que les dissidences de l'Abkhazie et de l'Ossétie du Sud en Géorgie. Pourtant, Emmanuel Peyrat, avec clarté, développe chaque période historique et donne une image toute différente de cette région qui forme peut-être une entité discutabile.

par Jean-Paul Champseix

Étienne Peyrat
Histoire du Caucase au XX^e siècle
Fayard, 364 p., 23 €

Depuis le XVI^e siècle, les Ottomans et les Persans se disputent le Caucase, les Russes n'entrant dans le jeu qu'avec Pierre le Grand. Des troupes régulières se substituent alors aux cosaques et, pour Catherine II, la conquête est une priorité. L'avancée russe atteint, côté perse, la rive de l'Araxe, au sud de l'Arménie et de l'Azerbaïdjan actuels. Côté ottoman, la frontière descend jusqu'à Batoumi et Kars. Cette dernière ville sera toutefois rendue à la Turquie en 1921. Ces conflits s'accompagnent de répressions et de migrations massives qui en annoncent d'autres.

Géographiquement, le Caucase est une double montagne séparée par une vallée. Au nord, se trouve le Grand Caucase, resté dans le giron russe (Daguestan, Tchétchénie, Ingouchie) ; au sud, le Petit Caucase, aux confins de la Turquie et de l'Iran (Géorgie, Arménie, Azerbaïdjan). Le Caucase, à la fin du XIX^e siècle, était inclus dans les trois empires : russe, ottoman, perse qadjare. Ces espaces impériaux étaient « *tout sauf hermétiques* », loin du modèle des États nations. De plus, l'éloignement du centre leur conférait une certaine autonomie. Peyrat nous met en garde contre une vision trop identitaire de la région car, si les formes nationales d'identification vont se cristalliser progressivement, elles sont, longtemps, « *en concurrence avec des éléments reli-*

gieux, géographiques, linguistiques et sociaux ». Mosaique de peuples, le Caucase était surnommé « la montagne des langues ».

Pendant les années qui précèdent 1914, un *modus vivendi* empêche les enjeux caucasiens de se transformer en conflit. La guerre remet la diversité ethno-religieuse au cœur de la géopolitique régionale, et une violence de masse se déploie, en particulier sur les confins ottomans. Une lutte d'influence et d'enrôlement s'était développée entre l'Empire ottoman, qui promettait aux Arméniens une indépendance sous suzeraineté s'ils ralliaient la Porte, et le tsar Nicolas II dont les appels – qui portaient davantage – s'adressaient également aux Kurdes et aux Assyriens. Le catholicos d'Arménie Gevork V, qui ne cachait pas ses inquiétudes pour les populations arméniennes, ne fut pas écouté... « *Le départ d'Arméniens vers la Transcaucasie tsariste, monté en épingle par l'administration turque locale, devient synonyme de trahison collective.* » Les revers face aux Russes surprennent les Turcs qui comptaient sur un soulèvement des populations musulmanes. Les erreurs stratégiques et la déficience d'équipement – des dizaines de milliers de soldats turcs meurent de froid – incitent à chercher des boucs émissaires. Les minorités grecque, assyrienne, yézidie (300 000 victimes) et surtout arménienne sont visées. Les élites sont arrêtées, et un plan de déportation est élaboré vers les déserts de Syrie et d'Irak, qui fera entre 800 000 et 1 million de morts. Il est à remarquer que les fonctionnaires turcs, jugés souvent « tièdes », sont remplacés par les représentants locaux du

VERS LE CAUCASE COMPLIQUÉ...

« Comité union et progrès » Jeunes-Turcs. Sans qu'elles atteignent cette ampleur, les troupes russes exerceront des représailles sur les populations musulmanes (plusieurs milliers de morts, 50 000 réfugiés) mais sans soutien officiel.

L'espace frontalier des années 1920-1930 connaît un déclin progressif des interactions. La république de Mustafa Kemal émerge progressivement alors que le pouvoir soviétique, qui a repris la majeure partie de l'ancien Caucase tsariste, impose les structures communistes. Pendant ce temps, la dynastie qadjare est évincée au profit des Pahlavis. Les relations, bonnes au commencement, se dégradent. Les migrations se tarissent, le commerce et les échanges culturels s'étiolent dans un climat de méfiance idéologique.

La notion d'entre-deux-guerres n'est pas pertinente, car la région n'est pas impactée au même titre que l'Europe ou le Moyen-Orient par la Seconde Guerre mondiale. Rappelons, toutefois, que les Caucasiens envoient des conscrits en nombre sur le front contre les nazis. La Turquie et l'Iran restent neutres mais suscitent la méfiance (l'Iran est d'ailleurs occupé par les Britanniques et les Soviétiques).

La guerre froide constitue une rupture puisque l'Iran et la Turquie optent pour le camp occidental dès 1946-1947, à la suite des visées expansionnistes soviétiques. Les frontières se militarisent, ce qui n'empêche pas « *une vie souterraine des confins* ». La critique de Staline effectuée par Khrouchtchev provoque en Géorgie, terre natale du dictateur, des manifestations de protestation qui appellent même à réhabiliter Beria, géorgien lui aussi. Les autorités moscovites comprennent que les confins ne réagissent pas comme le centre. Des manifestations de nationalisme s'observent chez les officiers géorgiens et chez les Azerbaïdjanais qui déclarent l'azéri langue officielle.

Puis vint l'année 1979, avec la révolution islamique en Iran et la guerre de l'URSS contre l'Afghanistan. Ce à quoi s'ajoute le coup d'État turc de 1980. Les repères sont alors brouillés et des enjeux religieux surgissent : l'Iran appelle à la solidarité islamique jusque dans les mosquées soviétiques. Dans le conflit Irak/Iran, le Kremlin tergiverse puis soutient Saddam Hussein. Et, face à la propagande islamique, il n'hésite pas à réveiller un sujet tabou : « l'Azerbaïdjan du Sud »,

séparé du Nord par l'Araxe, et qui formait un ensemble unifié en 1945-1946, lors de la brève république azérie.

Alors que le mur de Berlin n'est pas encore tombé, les Arméniens demandent le rattachement du Haut-Karabakh à l'Arménie. À Moscou, les avis sont partagés dans une véritable « *guerre intestine* ». En 1988, le soviétique suprême du Karabakh opte pour le rattachement, en opposition avec le parti communiste local, loyal à Bakou. Le politburo moscovite condamne cette résolution. La région, peuplée à 75 % d'Arméniens, devient le centre d'une crise qui contamine toute la zone. À Soumgaït, en Azerbaïdjan, meurtres, viols et pillages affectent les Arméniens qui déplorent des centaines de victimes. Le Haut-Karabakh décrète sa sécession le 12 juillet 1988. Un processus d'exode accompli dans la violence se produit : 200 000 Azerbaïdjanais quittent l'Arménie que gagnent 350 000 Arméniens. Cette fragmentation du Caucase correspond paradoxalement à une ouverture des frontières de l'URSS, à preuve l'accord turco-soviétique. Les relations se dégradent vite : l'Azerbaïdjan organise un blocus, l'Arménie isole l'enclave du Nakhitchevan. Ainsi, les frontières internes de l'URSS deviennent réalité. Les protagonistes demandent alors l'ouverture des frontières internationales, à la fois facteur de survie économique et élément identitaire. En 1990, de nouvelles violences de masse achèvent de faire disparaître la minorité arménienne en Azerbaïdjan. La répression par l'armée soviétique fait des centaines de blessés alors que le coup d'État conservateur raté à Moscou accélère le délitement des structures politiques. L'année suivante, la Géorgie, l'Arménie et l'Azerbaïdjan déclarent l'indépendance. Chaque État va alors construire « *son propre récit de filiation* ». De fait, « *la réflexion face aux difficultés pratiques de la sortie d'empire manque* ». Elles concernent tout d'abord la route, le chemin de fer, le réseau électrique, les oléoducs et les gazoducs.

Peyrat remarque que ces fragilités territoriales ne sont pas sans similarité avec la fin de la Première Guerre mondiale. Ainsi, les troubles dans le Caucase du Nord s'aggravent avec la Tchétchénie, l'Ingouchie et le Daguestan, qui multiplient les défis à l'autorité de Moscou. Autre dimension du parallèle : l'incertitude de la politique des puissances voisines : en 1992, par exemple, la Turquie accepte de vendre à l'Arménie 100 000 tonnes de céréales et brise, de fait, le blocus azerbaïdjanais. L'échec des politiques de rupture

CARTE DU CAUCASE



VERS LE CAUCASE COMPLIQUÉ...

immédiate avec la Russie explique pourquoi le Caucase du Sud demeure une sorte d'orbite post-soviétique. Il est vrai que les élites, en particulier militaires, ont une formation commune. En 1993, l'Azerbaïdjan et l'Arménie adhèrent à la Communauté d'États Indépendants (CEI) voulue par les Russes et confient, en 1994, le règlement pacifique du problème du Haut-Karabakh au Groupe de Minsk, avec l'efficacité que l'on sait... Ainsi, plus qu'un renouvellement, c'est une reconversion des élites qui se produit, assortie d'un retour à l'autoritarisme dans la seconde

moitié des années 1990. Toutefois, la langue russe décline considérablement, de même que le nombre de ressortissants. En revanche, la présence des Caucasiens s'intensifie à Moscou.

Ainsi, les projections qui envisageaient une disparition des particularismes du Caucase par son intégration à un voisinage européen normalisé et à un nouveau Moyen-Orient ne se sont pas réalisées. La région est même passée, malheureusement, d'un statut périphérique à celui d'une zone tampon où Russie, Turquie et Iran jouent un rôle encore prépondérant. Et l'histoire est loin d'être terminée.

Il était une fois un livre

Le dessinateur Cyril Pedrosa, plusieurs fois primé pour Trois ombres ou Portugal, et Roxanne Moreil, libraire de son métier, meneuse de projets avec l'association nantaise Maison Fumetti et auteure, cosignent L'âge d'or, un récit utopiste et moderne, une flamboyante épopée médiévale en deux tomes parus respectivement en 2018 et 2020 aux éditions Dupuis.

par Olivier Roche

Cyril Pedrosa et Roxanne Moreil
L'âge d'or
 Dupuis, coll. « Aire libre », 2 vol.
 232 et 192 p., 32 € chacun

L'âge d'or est « *une légende que l'on se raconte et qui donne de l'espoir aux gens* ». Il s'agirait aussi d'un livre, un livre porteur de nostalgie et d'espoir. « *Un livre perdu au pouvoir si grand qu'il pourrait changer la face du monde* », nous avertit le dossier de presse des éditions Dupuis. Un livre « *assez puissant pour déchaîner la tempête et la révolution, la force d'une utopie qui donne envie de croire en l'avenir* ». Mais ce livre n'est pas un mythe, « *c'est un objet, un livre qui existe vraiment, et cet objet en lui-même a des pouvoirs particuliers* », c'est un véritable trésor...

L'âge d'or constitue le pivot central de l'histoire que nous content Cyril Pedrosa et Roxanne Moreil. Le roi est mort. La princesse Tilda, son héritière légitime, souhaite apaiser le royaume et soulager le peuple. En effet, des révoltes ont éclaté, qui ont été réprimées dans le sang. Mais Tilda est victime d'un complot. Destituée par son frère, elle doit fuir, condamnée à l'exil, accompagnée de quelques fidèles. Blessée, elle sera recueillie dans un phalanstère de femmes caché dans la forêt, avant de reprendre la route et de trouver des alliés pour reconquérir son trône. Pourtant, l'orgueil aveuglera cette souveraine un temps éclairée. La scénariste n'ayant pas voulu faire un personnage féminin idéalisé, la princesse oubliera ses rêves d'égalité... Et, alors que des poignées de gueux affamés rêvent de liberté et tentent de fuir leur vie de servage, partout dans le royaume, les partisans de l'âge d'or clouent des affiches sur les portes des cités : « *L'âge d'or. Ami. Souviens toi. Des hi-*

vers passés. Jamais des tyrans. Rien ne fut donné. Engage-toi ! ». Tout cela ne pourra mener qu'à une lutte fratricide et à la guerre : « *Les vagues d'un océan de flammes et de fer, qui déferlent, emportent les digues, et rien, plus rien ne peut les arrêter...* »

Domination, volonté émancipatrice, révoltes, insurrections, alliances et trahisons, jeux de pouvoir et utopie politique, les parallèles entre la bande dessinée de Cyril Pedrosa et Roxanne Moreil et la série au succès phénoménal *Games of Throne* (HBO 2011-2019) sont nombreux. Tirée du cycle de romans *A Song of Ice and Fire* (*Le trône de fer*) de George R. R. Martin, grand lecteur de Machiavel et de Shakespeare, *Games of Throne* peut se lire comme « *une grande saga politique* », « *une réflexion romanesque mais très charpentée sur toutes les manières de prendre, conserver, renverser, démocratiser ou accaparer le pouvoir* » (*Le Monde*, 19 avril 2019). Les deux œuvres nous interrogent sur la sortie du féodalisme, la « défamilialisation » bourdieusienne, la nature de nos institutions et nos angoisses face à l'ordre et à l'avenir du monde. Ce Moyen Âge nous semble d'une étonnante modernité. C'est pendant cette période que le mythe de l'âge d'or est devenu promesse. Soumis à un état de domination figé dans le temps, les hommes se souvenaient de ce passé prospère, où régnaient l'innocence, l'abondance et le bonheur. Ils se sont alors mis à rêver d'un monde meilleur, de justice et de paix, d'un âge d'or à venir. Dans un entretien donné à *L'Humanité* le 16 novembre 2020, (« *L'Âge d'or, de Roxanne Moreil et Cyril Pedrosa, ou comment rendre audible l'utopie politique* »), le dessinateur et la scénariste s'expliquent : « *L'Âge d'or est en réaction avec un moment de l'histoire contemporaine où il n'était plus possible de dire de manière audible qu'on pouvait souhaiter un idéal, avoir des espoirs d'utopie et de profonds*

IL ÉTAIT UNE FOIS UN LIVRE

remaniements du monde sans être de suite renvoyé à un archaïsme ou à tous les échecs. »

L'âge d'or porte en lui toute la nostalgie et l'espoir des combats menés. Mais si l'on se trouve transporté dans une saga médiévale de fantaisie, « *qui ressemble aux contes de Perrault ou au Moyen Âge de Johan et Pirlouit* », explique Cyril Pedrosa, ce roman graphique est également une fable politique sur l'utopie. « *Ce titre, L'âge d'or, nous l'avons voulu comme une promesse faite au lecteur. C'est la mémoire des combats des hommes pour leur émancipation* », résume le dessinateur lors d'un entretien avec un journaliste de l'AFP. Cyril Pedrosa est un auteur engagé dans le mouvement social. Anticapitaliste, écologiste, féministe, il est l'un des cofondateurs du groupement des auteurs de bandes dessinées du Syndicat national des auteurs compositeurs (SNAC). « *À chaque fois qu'il y a la possibilité de s'engager pour le collectif, il y va !* », [témoigne un des ses amis](#).

L'idée du livre est venue pendant la campagne électorale pour l'élection présidentielle de 2017. Cyril cogite sur l'histoire de la gauche et l'échec du hollandisme. Un instant politique qui se téléscopie dans son esprit avec l'invention d'une princesse. Avec Roxanne, ils essayent d'imaginer son histoire. « *Nous étions intéressés par cette période féodale avec cette disparité entre les classes sociales. Nous avons envie de montrer qu'on peut sortir d'un état de domination qui semble parfois immuable.* » Sans s'appuyer sur des faits historiques précis mais en s'en inspirant, *L'âge d'or* fait écho à un monde qui avait vocation à être éternel mais qui pourtant a été renversé. « *Nous sommes peut-être aujourd'hui dans la même situation. Nous voulons un monde radicalement différent. Nous ne savons pas comment mais nous allons y arriver. Ce discours simple n'est pas facile à faire entendre* », souligne dans *L'Humanité* Cyril Pedrosa. Et Roxanne Moreil d'expliquer leur volonté de réhabiliter l'utopie politique : « *une révolution populaire qui aboutit, une communauté de femmes vivant en autarcie totalement horizontale et égalitaire* »... La transposition dans un Moyen Âge fantasmé leur a permis de ne pas s'autocensurer et leur a donné « *l'opportunité d'être un peu lyrique et enlevé* », de construire une véritable aventure divertissante, tout en abordant des problématiques contemporaines.

Le personnage du révolutionnaire Hellier, que nous avons découvert déguisé en femme sous le nom de Frida dans le phalanstère, prône la révolte pour retrouver l'âge d'or. Mais, comme le pense l'un des compagnons de la princesse : « *Qui s'affiche sous un double visage cache un double discours. Ne soyez pas si naïf. Il excite le peuple avec l'âge d'or et toutes ces chimères ridicules pour servir son ambition.* » « *Lorsque nous avons commencé l'histoire, raconte Pedrosa, la tentation du héros providentiel était très forte. Mais nous n'avons pas envie de dire qu'un homme ou une femme allait nous sauver mais qu'ensemble nous allions peut-être pouvoir le faire.* » La sortie du premier tome, en 2018, vendu à près de 70 000 exemplaires à ce jour, a été suivie d'une critique abondante et enthousiaste, pointant en particulier l'aspect féministe de l'album. Roxanne Moreil, qui a construit les forts caractères féminins de l'histoire, constate : « *Le livre a eu cet écho parce qu'il est arrivé pendant les prémices de #MeToo. Nous avons répondu un peu par hasard à un mouvement global. Nous sommes imprégnés par toutes ces révolutions. Nous parlons des rapports de domination et de la société actuelle.* » Lauréat du prix Landerneau BD 2018 et du prix BD Fnac France Inter 2019, *L'âge d'or* est curieusement passé sous les radars de la sélection officielle d'Angoulême trois années de suite. Peut-être parce qu'il s'agit de bien plus que d'une simple bande dessinée...

Le dessinateur s'est inspiré des retables, vitraux, tapisseries et enluminures médiévales. Des scènes évoquent les tableaux de Pieter Brueghel. La narration se passe souvent de mots (« *Tout cela... ce ne sont que des mots* », dira le prince, découvrant les promesses de l'âge d'or dans son agonie). Les mêmes personnages apparaissent sur différents plans à l'intérieur d'une même case. *L'âge d'or* est une œuvre d'art féérique et fluide, un livre flamboyant à lire et à contempler pour « *reconquérir la joie* », comme l'espère Pedrosa, cité dans *Libération*. Jouant de transparences et de superpositions, certaines planches sont résolument abstraites... Comme ces étonnantes dernières pages où l'on découvre une partie du texte du livre-trésor : « *Ami... Garde en souvenir les hivers passés... jamais des tyrans rien ne fut donné... mais conquis dans les combats menés. Depuis l'aube du premier jour... nous semons les plaines d'un nouveau monde... où, sous la courbe lente du soleil... l'Ombre ne fait que passer.* »

Clara Zetkin, la femme de demain

On peut être reconnaissant à l'historienne et journaliste Florence Hervé d'avoir rassemblé les écrits de la communiste allemande Clara Zetkin (1857-1933), initiatrice de la Journée internationale des femmes, le 8 mars. Accompagné d'éléments biographiques, ce recueil de textes qui rappelle sa détermination en faveur de la cause des femmes est également instructif sur l'histoire et la faillite du mouvement ouvrier allemand de la première partie du siècle dernier. Il est aussi émouvant par ce qu'il révèle de l'amitié de Clara Zetkin avec Rosa Luxemburg.

par Sonia Combe

Florence Hervé (dir.)

Je veux me battre partout où il y a de la vie.

Textes de et sur Clara Zetkin

Textes initialement publiés dans

Batailles pour les femmes (Éditions sociales)

édités par Gilbert Badia, Régine Mathieu

et Jean-Philippe Mathieu,

révisés par Marie Hermann

Textes inédits traduits de l'allemand

par Marie Hermann

Hors d'atteinte, 252 p., 19 €

La célébration de la Journée internationale des femmes le 8 mars est tombée en désuétude. Inaugurée en 1911 à l'initiative de Clara Zetkin, elle n'avait guère été suivie que par les pays communistes, pour l'être de moins en moins depuis la chute du système soviétique. Comme l'écrit dans un texte précédent Florence Hervé, « *vilipendée à l'Ouest* », Clara Zetkin avait été « *encensée à l'Est* ».

En Allemagne de l'Ouest, non contente de la qualifier d'« *antiféministe notoire* » puisqu'elle subordonnait la lutte des sexes à la lutte des classes, la grande prêtresse du féminisme, Alice Schwarzer, demandait la suppression de la Journée internationale des femmes. En RDA, en revanche, le 8 mars, jour non férié mais festif, était observé au pied de la lettre. À tel point que les femmes est-allemandes, tenant pour acquises les dispositions en leur faveur, se seraient autorisés davantage de choses ce jour-là. Les chauffeurs de taxi se plaignaient des avances que leur faisaient les femmes le soir du 8 mars, certaines allant, comme le relata un jour la romancière Christa Wolf, jusqu'à leur pincer la nuque !

Pourquoi, en effet, ne pas se permettre le renversement des rôles le temps d'une journée sur les 365 qui composent l'année ? Clara Zetkin n'alla certes pas jusque-là, mais elle montra la voie.

Clara Zetkin ne prit jamais le temps d'écrire son autobiographie, elle avait bien d'autres choses à faire, et ce jusqu'à son dernier souffle, à Arkhangel'skoïe, près de Moscou, où elle était soignée. Ce qui lui valut le privilège – qu'elle n'avait certainement pas demandé – d'être enterrée sous les murs du Kremlin. En janvier 1933, six mois avant sa mort, par l'action et la cécité conjuguées des partis ouvriers allemands les plus puissants d'Europe, les nazis étaient parvenus à renverser la république de Weimar et avaient pris le pouvoir. On lira dans sa correspondance le peu d'estime qu'elle avait pour le chef du KPD (parti communiste allemand), inféodé à Staline, Ernst Thälmann, dit « Teddy », que les nazis assassinèrent à Buchenwald en août 1944.

Née en Saxe en 1857 dans une famille attachée aux idéaux de la Révolution française, Clara Eissner est encouragée par son père, instituteur et organiste protestant, à faire des études. Elle deviendra à son tour institutrice à Leipzig. Devenue la compagne de l'exilé russe d'origine juive Ossip Zetkin, elle prendra son nom sans l'épouser et le suivra à Paris où il a été contraint de se réfugier en raison de l'interdiction des organisations socialistes dans l'Empire allemand. À Paris, le couple a deux enfants, donne des cours de langues, fait des traductions et écrit des articles pour la presse socialiste.

Expulsés en 1887 de leur appartement du Ve arrondissement pour n'avoir pu payer leur loyer,

CLARA ZETKIN, LA FEMME DE DEMAIN

emportant seulement les livres et les habits qu'ils avaient sur eux, les Zetkin bénéficieront de la solidarité des compatriotes d'Ossip, errant « *d'un Russe à l'autre* » dans Paris, comme Clara l'écrivit à Wilhelm Liebknecht, le père de Karl. Ils se consacrent à l'étude de la théorie marxiste, fréquentent, outre les autres exilés, les socialistes français Paul et Laura Lafargue (fille de Marx). Clara rencontre Louise Michel, qu'elle dépeint en « *Garibaldi féminin* », et découvre le fardeau de la double journée de la mère de famille, qu'elle décrit le 22 mars 1896 au socialiste allemand Kautsky : « *Je suis couturière, cuisinière, blanchisseuse, etc. bref, bonne à tout faire. En plus, il y a les deux petits voyous qui ne me laissent pas une minute de répit. À peine avais-je tenté de me plonger dans l'étude du caractère de Louise Michel qu'il m'a fallu moucher le n°1 et, à peine étais-je assise pour écrire, qu'il a fallu donner la becquée au n°2. À quoi s'ajoute la vie de bohème.* »

En 1889, Ossip Zetkin meurt de la tuberculose. Clara se retrouve seule. L'action politique la sauvera du désespoir. On lui demande de préparer le Congrès socialiste international de Paris de juillet 1889, au cours duquel est décidée la fondation de la II^e Internationale. Dans son intervention, celle qui connaissait la double journée explique que le travail est la condition essentielle de l'émancipation des femmes. Controversé, son discours déterminera désormais sa carrière politique. Certes, elle subordonne alors la libération des travailleuses à l'instauration d'une société socialiste, et son féminisme vise surtout à déconstruire les préjugés et les clichés attachés aux femmes au sein du mouvement socialiste : les ouvrières feraient baisser les salaires et le travail mettrait leur vie en danger, ce serait même « *une des causes de dégénérescence de la race humaine* ». Ferdinand Lassalle, fondateur de l'Association des travailleurs allemands, n'avait-il pas déclaré que la place des femmes était à la maison et non à l'usine ? Du fameux triptyque *Kinder-Küche-Kirche*, il ne manquait guère que l'église. Clara Zetkin travaillera toute sa vie, par nécessité et par conviction. Rentrée en Allemagne après l'abolition des lois contre les organisations socialistes, elle devient journaliste et militante à temps complet. Elle prône l'organisation politique et syndicale des travailleuses. Dans un article publié en 1893, elle montre à quel point elle est en avance sur son temps en écrivant : « *Les travailleurs doivent cesser de voir avant tout dans les travailleuses des femmes susceptibles d'être courti-*

sées selon leur jeunesse, leur beauté, leur sympathie et leur gaieté, et avec lesquelles on pourrait se permettre d'être brutal ou intrusif selon son propre niveau d'éducation. »

Les attaques sont incessantes. Le monde ouvrier est alors loin d'être exempt de misogynie, assez près de rejoindre l'empereur Guillaume II qui voyait en Clara Zetkin « *la sorcière la plus dangereuse du Reich allemand* », quand Louis Aragon, dans *Les cloches de Bâle* (1934), verra en elle « *la femme de demain* ». L'idée qu'elle puisse entrer au Reichstag effraie. On se moque d'elle comme de Rosa Luxemburg, avec qui elle s'est liée d'amitié dès leur première rencontre, en 1898. On raconte que toutes deux aimaient se désigner comme « *les deux seuls hommes de la social-démocratie* ». La cause des femmes n'est pas celle de Rosa, qui en admet la légitimité mais la délègue à Clara. Triplement discriminée, comme femme, comme juive et comme handicapée (elle boitait légèrement), Rosa Luxemburg n'accordait pas d'attention à elle-même. Cette répartition des rôles leur convient à toutes deux. Chacune accorde une confiance absolue à l'autre.

Prônant l'amour « *sans prêtre ni mairie* », Clara Zetkin voit dans le divorce « *un signe de grande exigence morale d'une personnalité moderne refusant de subordonner son humanité vivante à des relations matérielles* ». Elle milite pour le partage des tâches ménagères et de l'éducation des enfants, de même que pour la libération des prostituées de l'opprobre sociale. Elle lutte pour l'abolition de l'article 218 du code pénal du Reich interdisant l'avortement. Clara et celles qui partagent ses idées sont traitées par une partie de la presse socialiste de « *vieilles féministes rouges [qui] ont encore mis sur le tapis la question rabâchée du droit de vote* », ce qu'en effet elles n'auront de cesse de faire, inspirées notamment par des manifestations d'ouvrières aux États-Unis en 1908 et 1909. Un an plus tard, malgré l'opposition du parti social-démocrate allemand, elles imposent à Copenhague, où se tient la Deuxième conférence internationale des femmes socialistes, l'adoption d'une Journée internationale des femmes, d'abord fixée le 19 mars, puis le 8 à partir de 1921, en souvenir de la grève des ouvrières du textile à Petrograd le 8 mars 1917.

1914 : la guerre menace et Clara Zetkin s'emploie à mobiliser contre elle. « *Il faut que le puissant engagement des masses laborieuses pour la paix réduise au silence dans les rues les clameurs patriotiques assassines.* » Lorsque la majorité des

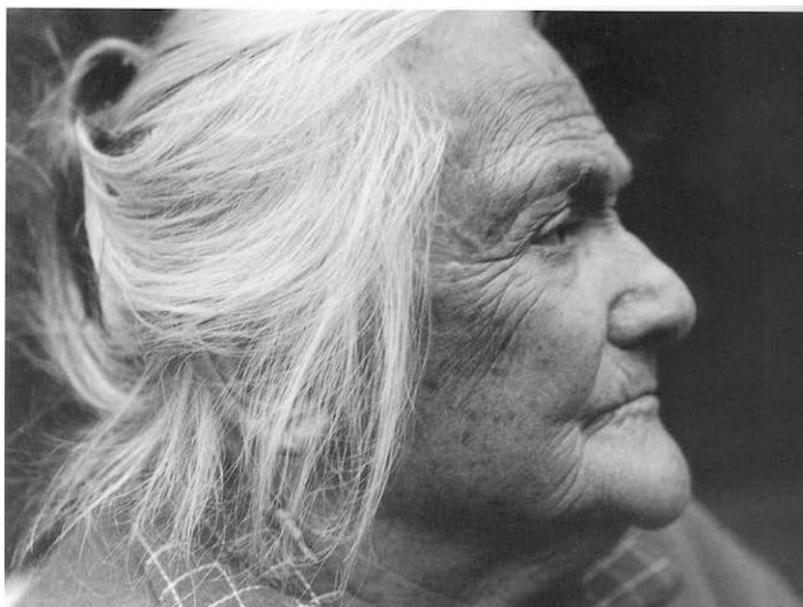
CLARA ZETKIN, LA FEMME DE DEMAIN

socialistes vote les crédits de guerre au Reichstag, à l'exception notamment de Karl Liebknecht, elle dit avoir songé à se suicider. Traquée pendant la guerre, elle est espionnée et menacée par les autorités, tandis que ses fils et son nouveau compagnon sont mobilisés ; on va même jusqu'à empoisonner ses chiens. Elle continue à œuvrer contre la guerre dans la clandestinité en distribuant des tracts. Brièvement emprisonnée pour tentative de haute trahison, elle rompt avec les socialistes allemands et dirige ses espoirs vers la révolution en Russie. Elle fera plusieurs séjours à Moscou, se liera d'amitié avec l'épouse de Lénine, Nadejda Kroupskaïa, ainsi qu'avec la bolchevique Alexandra Kollontaï qui défend elle aussi la cause des femmes dans le jeune État.

Quand la révolution allemande éclate en novembre 1918, Clara Zetkin collabore de plus en plus étroitement avec Rosa Luxemburg. En janvier 1919, après avoir été arrêtée, cette dernière est retrouvée noyée dans le Landwehrkanal, à Berlin. Karl Liebknecht a lui aussi été assassiné par la police berlinoise. « *Mathilde*, écrit Clara à Mathilde Jacob, leur amie commune, *comment pourrions-nous supporter de vivre sans Rosa ?* » Elle avoue, pour survivre, s'abîmer dans le travail, comme d'autres le font avec « *le champagne ou un tord-boyaux* ». Dans sa dernière lettre à Rosa, écrite le 13 janvier 1919, soit deux jours avant la date officielle de sa mort, elle écrit de façon prémonitoire : « *Ma très chère, mon unique Rosa, est-ce que cette lettre, est-ce que mon amour te parviendront encore ? Mon amour en a-t-il encore le droit, en suis-je digne ? [...] Hier les journaux annonçaient que ces malfaiteurs de gouvernants t'avaient mise en prison. Je suis effondrée. [...] Ma si chère, mon unique Rosa, je sais que tu partiras fière et heureuse. Je sais que tu n'as jamais souhaité mourir autrement qu'en te battant pour la révolution* ».

Membre du parti communiste créé en opposition à la social-démocratie, Clara Zetkin sera souvent en désaccord avec sa direction. Elle critique le « *système de clique* » établi autour de « *Teddy* », y voit la possibilité de devenir « *tyrannique et mégalomane* ». Elle analyse la base sociale du fascisme auquel adhère une partie du prolétariat, prône l'unité et pense que les combats de rue auxquels se livrent les partis ouvriers entre eux et contre les nazis sont inutiles.

En 1920, elle se rend clandestinement au congrès de Tours où se crée la section française de l'In-



Clara Zetkin photographiée par Lucia Moholy en 1931 © D.R.

ternationale communiste, ancêtre du PCF. Dès 1928 elle réside régulièrement en URSS où elle est soignée. Elle met à profit ses périodes de convalescence pour visiter le pays, se rend notamment à Tbilissi, en Géorgie, pour encourager le mouvement des femmes musulmanes en faveur de leur émancipation. Vit-elle ce qui se tramait alors en Union soviétique ? C'est possible. Elle aurait été, dit-on, « *le seul homme* » (encore une fois !) à s'opposer à Staline sur sa politique d'intervention dans la II^e Internationale.

Lorsqu'elle retourne en Allemagne, Clara Zetkin est toujours plus isolée au sein du KPD dont elle dénonce l'absence de démocratie dans les débats. Peu avant la défaite finale devant le parti nazi, fin 1932, elle critique l'ensemble du mouvement ouvrier allemand pour ne pas avoir reconnu à temps le danger du national-socialisme. La presse nazie la couvre d'insultes, « *juive communiste* » (elle n'est pas juive, mais il est bien connu que tous les communistes sont supposés l'être), « *salope* », « *moscovite* »... Cela ne la dissuade pas de continuer à prononcer des discours devant des salles parfois remplies de chemises brunes, y compris au Reichstag, privilégiant toujours l'adresse aux femmes. Elle meurt à l'âge de soixante-quinze ans, en 1933.

Pendant quarante ans, à Berlin-Est, la rue longeant l'université Humboldt, parallèle à l'allée des tilleuls (*Unter den Linden*), porta le nom de Clara Zetkin. Lors de la réunification de l'Allemagne, sur intervention du chancelier Helmut Kohl, on eut tôt fait de la débaptiser. La rue porte désormais le nom de Dorothee, une obscure princesse du Brandebourg.

Un exercice de liberté

On ne saurait ici séparer la femme de l'œuvre, le fond de la forme : Goliarda Sapienza (1924-1996), c'est une voix, unique et flamboyante, qui fend les décors. « Goliarda Sapienza » ou, quasi littéralement, le « gai savoir ». Pour qui la lit, son nom devient talisman et promesse d'un équilibre entre violence et dérision. Les éditions du Tripode, engagées dans la publication de ses œuvres complètes, font paraître Lettre ouverte, son premier texte publié en 1967 en Italie.

par Feya Dervitsiotis

Goliarda Sapienza

Lettre ouverte

Trad. de l'italien par Nathalie Castagné

Le Tripode, 240 p., 17 €

Lettre ouverte est le fruit d'une crise : à quarante ans, la comédienne d'avant-garde, proche de Luchino Visconti, ancienne résistante, veut cesser d'être « *ankylosée* [...] à dire des mots ambigus » et mettre fin à ce combat intérieur de vingt ans opposant l'enfant en elle au « *grand conformiste caché dans mes veines* ». Là où, pour certains, écrire revient à tordre le réel à leur guise, à le geler en une forme, l'écriture permet à Goliarda Sapienza de balayer toute persistance du fascisme.

S'armant de « *ce doute qu'une femme porte toujours avec elle* » ([Carnets](#), 2019), Goliarda Sapienza déclare qu'il n'y a de certitudes que dans le doute, que pour s'ancrer dans le monde et la société il faut passer par lui. Elle n'écrit « *ni pour faire un exercice de belle écriture [...] ni par besoin de vérité* » mais pour mettre de la lumière et du mouvement là où il n'y a qu'obscurité figée. D'un constat initial (« *m'ont été dits, comme à tout le monde du reste, plus de mensonges que de vérités* ») découle la nécessité de sonder son passé. Pour faire table rase de ces mensonges qui font partie d'elle-même, elle s'entoure d'objets appartenant au passé, s'enferme dans une pièce, et se déconstruit par l'écriture.

Lettre ouverte montre une pensée qui avance en tâtonnant, par le biais de ces points de jonction fragiles et concentrés que sont ses nombreux et courts chapitres : comme pour ne pas perdre le fil, chaque nouvelle entrée commence par la dernière idée évoquée dans le chapitre précédent. Lettre « ouverte », car sans plan préétabli. L'écriture

semble guidée par le hasard de souvenirs et de connexions libres, recomposant des fragments d'une enfance et d'une adolescence au sein d'une famille socialiste anarchiste en Sicile. Incantatoire, le texte fait revenir les personnes qui ont fait Sapienza : Anna la rempailleuse de chaises, qui lui inspire l'attente de la « *Révélation. D'être "utile"* ». *La révélation d'être une "élue" de Dieu ou de Marx pour racheter, c'est le mot, "racheter l'humanité"* » ; Nica, son amie à l'imagination généreuse, qui est peut-être son entrée dans la littérature, et dont plusieurs phrases mystérieuses résonnent encore en elle : « *Ne va pas dans les vignes au fil de midi : c'est l'heure où les corps des défunts, vidés de leur chair, avec une peau fine comme du papier de soie, apparaissent dans la lave* » ; sa mère, qui « *parlait avec les hommes comme un homme* », et dont l'injonction « *Toi, Goliarda, tu n'es pas une petite femme* » l'a construite en tant que femme.

Par ce texte, Sapienza compte instaurer « *un minimum d'ordre* », et se débarrasser des « *choses laides qu'il y a ici dedans* », accumulées au fil des années : « *J'ai la bouche pleine de leur poussière* ». En lectrice de Proust, elle fait intervenir le passé dans les objets du présent, créant un point de fusion entre les temporalités. Ce passé, tel qu'il remonte à la surface de son présent, dévoile un monde de connexions souterraines, de synesthésies intimes mais puissantes : « *C'était l'odeur de jasmin de mon père : et si l'avocat avait cette odeur, ce devait être déjà la nuit* ». Parfois, l'illusion s'interrompt, la présence du passé s'estompe et elle se « *retrouve dans cette pièce à revoir des papiers, des notes, sans indication précise* ». Le plus souvent, la magie prend, très fortement, et la trop grande présence de ce passé confine au cauchemar : « *J'ai mordu à la tête de cette pieuvre qui m'entraînait dans une mer d'émotions anciennes, mais les pieuvres sont dures*

UN EXERCICE DE LIBERTÉ

à mourir et l'encre de sa cervelle me brouille la vue et ses ventouses tiennent solidement. »

De l'individualisme solipsiste proustien, Goliarda Sapienza fait une politique. Ces mensonges qu'elle traque dans son passé familial, elle les relie à ceux présents dans le langage, les habitudes, les automatismes qu'il faut également exorciser puisque ce sont eux qui nourrissent le « nazi-fascisme » qui nous empoisonne de l'intérieur. Dans ses *Carnets*, une dizaine d'années plus tard, Sapienza dit s'adonner régulièrement à une révision de son vocabulaire, afin d'éliminer les mots qui seraient « dévoyés » par l'usage (cela n'est pas sans rappeler, plus proche de nous, le dernier livre de Sandra Lucbert, enquête sur les « paroles gelées » qui servaient le management meurtrier de France Télécom). Sapienza déplore que, lorsqu'une voix rebelle s'élève (elle pense à Stendhal), « la société, suivant l'exemple de l'Église, le célèbre avec des notes, des études, des essais » jusqu'à ce que « filtré de la sorte, son cri nous arrive comme une lumière morte ».

À rebours de ces détournements, Sapienza recherche et offre une immédiateté radicale. *Lettre ouverte* est un exercice de liberté dans la pensée. Déliée intellectuellement et émotionnellement, elle a suffisamment de souplesse pour pouvoir « toucher le fond du désordre ». Loin d'une injonction néolibérale à embrasser béatement toute évolution, l'art de la joie selon Sapienza consiste à descendre dans le « chaos » si cela permet de débusquer les micro-présences du fascisme. À commencer par ses parents, farouchement antifascistes mais qui « se sont retrouvés à combattre le fascisme avec la même rigidité et la même rhétorique que lui ». Ou bien dans la stérilité de ses propres efforts pour maintenir une certaine droiture idéologique.

Lettre ouverte, qui se penche sur son « désordre de petite-bourgeoise », existe parce qu'elle s'est préalablement délivrée du sujet des femmes : « Ces femmes, je le vois aujourd'hui, m'ont fermé la bouche pendant de nombreuses années. Comment ? Je vous explique : puisqu'elles étaient déshéritées, victimes de la société, je fus obligée de les aimer, de connaître leurs histoires, de les mettre sur un petit autel, d'allumer des cierges et de ne penser qu'à elles, de n'écrire que sur elles. » Contrairement à sa mère, « rendue étrangère à toi-même », Goliarda Sapienza prend soin de faire tomber les « digues que ton intelligence avait élevées entre toi et toi ».



Goliarda Sapienza © Fond Goliarda Sapienza

Loin de se braquer sur des principes moraux, de camper sur des positions, Goliarda Sapienza, héritière de Montaigne, « essaie » sans cesse et dans tous les sens, s'efforce de maintenir une pensée en mouvement, questionnant tout et refusant les lieux communs. Elle croit aux mots et à la communication – capable de faire société – qu'ils véhiculent. L'écriture est présentée comme un espace de vie opposé à une recherche sans écriture (« cette recherche solitaire m'amenait à la mort ») ; le livre devient le lieu de l'honnêteté, de la parole vraie, loin des langues figées, terreau infertile pour pensées ankylosées. Cette parole, « dé-fascisante », est « à vous adressée », et elle signe un renouveau : « Aujourd'hui je renais ou peut-être je nais pour la première fois. »

Pour *Lettre ouverte*, Nathalie Castagné a retravaillé entièrement sa traduction initiale (parue en 2008 aux éditions Viviane Hamy) et l'a nourrie des autres textes exhumés depuis. L'écriture de Goliarda Sapienza continue donc d'évoluer en français – ce qu'elle aurait certainement apprécié. On y retrouve, en germe, la force amoralisée et rebelle qui explose dans *L'art de la joie*, clé de voûte de cette cathédrale atypique qu'est son œuvre, somme romanesque fabuleuse à laquelle elle consacra presque dix ans et qui, de son vivant, ne trouva jamais d'éditeur. Sa reconnaissance tardive, posthume et indirecte a eu lieu avec la traduction et la publication en français, en 2005, de *L'art de la joie*, qui l'a rendue enfin célèbre en Italie. Cette reconnaissance tardive tient peut-être à la nature de son itinéraire d'écrivaine complexe, bouleversante et téméraire, qui ne cherche jamais à se conformer aux exigences du publiable. L'écriture n'est jamais le tout pour Goliarda Sapienza, qui termine sa *Lettre ouverte* en affirmant vouloir « me taire pour quelque temps, et m'en aller jouer avec la terre et mon corps ».