

EaN

Numéro 123
du 10 au 23 mars 2021



Deux textes brûlants de Maggie Nelson



La Commune n'est pas morte

Numéro 123

Est-ce incongru d'écrire un texte drôle sur une visite à Auschwitz ? Drôle parce que juste, miraculeusement juste. Et finalement bouleversant. Dans *Serge*, le nouveau roman de Yasmina Reza, une fratrie de sexagénaires, les Popper, « font », comme on dit, le voyage en Pologne. C'est l'occasion pour Yasmina Reza, selon Natalie Levisalles, de poser, comme en passant, quelques questions existentielles probablement sans réponse (« *Qu'est-ce qu'une famille ?* », « *Qu'est-ce qu'être juif ?* ») avec une éblouissante virtuosité et une non moins étonnante pertinence. Un rare « *alliage de gravité et de légèreté* ».

En un seul volume sont réunis deux textes de Maggie Nelson (*Jane, un meurtre* et *Une partie rouge*, qui reviennent l'un et l'autre sur l'assassinat de la tante de l'auteure et sur le procès, trois décennies plus tard, de son meurtrier présumé. L'enquête menée bien des années après par Maggie Nelson dans la presse de l'époque ouvre la voie à une réflexion sur la violence qui prend une forme poétique paradoxale « *capable d'égaliser (...) le minimal et le massif, l'extraordinaire et le banal* ». Tiphaine Samoyault parle à ce propos de *non-fiction poetry*. Par la grâce de ce fait divers revisité, Maggie Nelson montre, dans un « *magnifique*

et étrange objet éditorial » comment, au bout du compte, l'écriture peut résister à la violence.

Dans son livre sur *Les braconniers des poubelles*, Mélanie Duclos nous conduit à la rencontre des « biffins » de la porte de Montreuil, de la porte de Vanves, de la porte de Montmartre, les descendants des chiffonniers parisiens de Baudelaire, sans poésie : ce sont, dit Jean-François Laé, « *des pauvres et des estropiés, des migrants et des déclassés du salariat, des bénéficiaires des minima sociaux et des bénéficiaires de rien* » qui cherchent une dernière opportunité de « *gagner le sou* ». À partir d'un journal de bord, aux notations intenses, le regard ethnographique de Mélanie Duclos relance la question des déchets et d'une ville sans pitié.

L'occupation du monde du médiéviste Sylvain Piron est, pour Alban Bensa, un ouvrage passionnant qui s'emploie à retracer la généalogie des notions de l'économie et de l'*homo economicus*, cette « *fiction délétère* ». Plus précisément, l'ouvrage interroge de manière critique les liens entre la vision chrétienne du travail et les notions cardinales d'une « science économique » qui a trop tendance à oublier sa provenance théologique. Sylvain Piron peut ainsi reconnaître sa dette envers *Histoire et mémoire* (Gallimard, 1988) de Jacques Le Goff et sa notion d'« *imaginaire réel* ».

J. L., 10 mars 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, Maïté Bouysy, 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 : Maggie Nelson © Tom Atwood /
Parisiens autour des débris de la colonne Vendôme (1871).
Photographie d'Auguste Braquehais © CC Paris Musées / Musée Carnavalet

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 Maggie Nelson
Jane, un meurtre
et Une partie rouge
par Tiphaine Samoyault

p. 6 Olivier Bétourné
La vie comme un livre.
Mémoires d'un éditeur engagé
par Maxime Patry

p. 9 Willy Vlautin
Devenir quelqu'un
par Liliane Kerjan

p. 11 Éric Fottorino
Marina A
par Erik Martiny

p. 13 Noëlle Châtelet
Laisse courir ta main
par Cécile Dutheil de la Rochère

p. 15 Le vif de l'art (6)
Mark Tobey et Fred Deux
par Paul Bernard-Nouraud

p. 18 Léa et Hugo Domenach
Les Murs Blancs
par Marc Lebiez

p. 20 Mélanie Duclos
Les braconniers des poubelles.
À la rencontre des biffins
par Jean-François Laé

p. 23 Sylvain Piron
L'occupation du monde 2.
Généalogie de la morale
économique.
par Alban Bensa

p. 26 Yasmina Reza
Serge
par Natalie Levisalles

p. 28 Ali Smith
Hiver
par Claude Grimal

p. 30 Jacqueline Lalouette
Les statues de la discorde
par Thierry Bonnot

p. 33 Noémi Lefebvre
Parle suivi de Tais-toi
par Ulysse Baratin

p. 35 Tara June Winch
La récolte
par Sophie Ehram

p. 37 Emily Dickinson
Cent dix-sept poèmes
par Shoshana
Rappaport-Jaccottet

p. 38 Jean-Luc Marion
D'ailleurs, la révélation
par Marc Lebiez

p. 41 Florence Delay
Un été à Miradour
par Stéphane Michaud

p. 43 Reto Hännny
L'ombre de Bloom
par Maxime Patry

p. 45 Pierre Crétois
La part commune.
Critique de la propriété privée
par Philippe Caumières

p. 47 Nathalie Koble
Décamérez !
Des nouvelles de Boccace
propos recueillis
par Pierre Benetti

p. 49 Gisèle Sapiro (dir.)
Dictionnaire
international Bourdieu
par Richard Figuié

p. 51 Bernard Chambaz
Zoner
par Norbert Czarny

p. 53 Matthew Baker
Pourquoi l'Amérique
par Sébastien Omont

p. 55 Sarah Schulman
Le conflit
n'est pas une agression.
Rhétorique de la souffrance,
responsabilité collective
et devoir de réparation
par Pierre Tenne

p. 58 Ludvine Bantigny
La Commune au présent
Jean-François Dupeyron
Commun-Commune (1871)
par Maïté Bouyssy

p. 61 Otto Dov Kulka
(1933-2021)
par Catherine Coquio

p. 70 William Chester Jordan
La prune de ses yeux
par Jean-Paul Champseix

p. 72 Gianfranco Calligaris
Le dernier été en ville
par Gabrielle Napoli

p. 74 Hypermondes (14)
Rich Larson La fabrique
des lendemains
Catherine Dufour
L'arithmétique terrible
de la misère
Amelia Gray Cinquante façons
de manger son amant
par Sébastien Omont

p. 77 Nabil Naoum
L'éclipse et autres nouvelles
par Khalid Lyamlahy

p. 79 Chris Kraus
Baiser ou faire des films
par Jean-Luc Tiesset

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](#).

Deux textes brûlants

Après le merveilleux Bleuets, roman-essai-poème de tous les bleus de l'âme paru en 2019, les Éditions du sous-sol rassemblent en un volume deux textes de Maggie Nelson qui reviennent l'un et l'autre sur l'assassinat de sa tante et sur le procès, bien des années plus tard, du meurtrier présumé. Cet objet est tout aussi troublant et magnifique que le précédent.

par Tiphaine Samoyault

Maggie Nelson

Jane, un meurtre

**trad. de l'anglais par Céline Leroy
et *Une partie rouge***

trad. de l'anglais par Julia Deck

Éditions du sous-sol

221 p. et 216 p. (en un volume), 23 €

Aux États-Unis, les deux textes ont été publiés séparément, à quelques années d'écart, *Jane: A Murder* en 2005 et *The Red Parts* en 2009. Traduit par Julia Deck, *Une partie rouge* a été publié de façon autonome aux Éditions du sous-sol en 2017. Après le succès rencontré par *Bleuets*, Céline Leroy, sa traductrice, s'est attelée à *Jane, un meurtre*, et les deux livres ont été réunis pour la première fois, avec une préface de Maggie Nelson, rédigée (en 2015) à l'occasion de la publication en poche aux États-Unis de *The Red Parts*. Cet étrange objet éditorial, qui offre à ses lectrices et à ses lecteurs deux livres en un, publiés tête-bêche, présente une profonde unité.

Jane, un meurtre évoque de façon poétique le meurtre de Jane Mixer, tante de l'autrice, en 1969, aux abords de l'université du Michigan, meurtre dont le dossier avait été classé. Les conversations avec sa mère, les journaux d'adolescente de Jane, l'enquête dans la presse de l'époque, la réflexion sur la violence, forment la trame narrative et critique de poèmes dont la forme fascine. Ils n'ont rien de poèmes suspendus. Ils ne sont pas « poétiques » au sens commun du terme. Ils ne sont pas non plus romanesques. Si on voulait absolument leur assigner une catégorie, ils relèveraient de ce qu'on pourrait appeler en anglais « *non-fiction poetry* » : poésie qui est pourtant narrative, fidèle en cela à toute une tradition poétique anglo-saxonne, ordinaire et saisissante à la fois. Par exemple :

« Après la découverte d'un septième corps de femme dans un fossé, / la police choisit de ne pas prévenir la famille tout de suite. // Et ils remplacent son corps / par un mannequin de chez J.C. Penney // au cas où le meurtrier reviendrait sur la scène du crime, / ce qui arrive souvent, apparemment. »

Il est pourtant sans doute préférable de ne pas assigner de catégorie à cette écriture, pas plus qu'à celle d'*Une partie rouge* qui, pour raconter le procès de Gary Earl Leiterman, meurtrier présumé de la tante de Maggie Nelson après une enquête ADN menée trente-cinq ans après les faits et ayant conduit à la réouverture du dossier, mêle récit, notations intimes, réflexion philosophique et critique, autobiographie, éléments d'enquête. Car Maggie Nelson travaille constamment, dans sa vie comme dans son œuvre, à bousculer les genres et elle propose une littérature transgenre, capable de penser les identités de genre à plusieurs échelles, pas seulement à celle des individus. Ainsi, *Les Argonautes* (traduit par Jean-Michel Thérout, Éditions du sous-sol, 2018) évoquait la transition de genre de son mari, l'artiste plasticien Harry Dodge, né dans un corps de fille, dans cette même forme interrogative, abandonnant l'esprit de système et tout énoncé définitif, croisant rêves, souvenirs, données autobiographiques, citations, réflexion critique.

Ces croisements, dont la puissance émotionnelle vient des liaisons inattendues et de leur vérité sans autorité, se produisent aussi dans la vie. Quand l'enquêteur chargé du dossier contacte Maggie Nelson en 2005, il a lu *Jane, un meurtre* : « *En toute honnêteté, c'est la première fois que je lis un livre de poésie, m'écrit-il. Et c'est la première fois que mes écrits sont passés au crible par un inspecteur de la police judiciaire, lui répondrais-je avec tout autant d'honnêteté.* » La vérité n'est ni d'un côté ni de l'autre, pas plus



Maggie Nelson © Tom Atwood

DEUX TEXTES BRÛLANTS

qu'elle ne se trouve dans l'histoire de famille qu'on se raconte depuis.

Sa tante, Maggie Nelson ne l'a pas connue puisqu'elle a été tuée quatre ans avant sa naissance. L'autrice s'est donc moins identifiée à elle en tant que sujet violenté qu'elle ne s'est reconnue dans la lacune qu'elle représentait, un silence, des questions en suspens, une vie stoppée. Dans les deux textes, elle indique comment les discours cherchent toujours à combler cette lacune, à donner du sens : les recueils de faits divers, qui s'attardent avec complaisance sur les détails des viols et des meurtres « *de jolies jeunes femmes blanches issues des classes privilégiées* » ; les émissions d'enquêtes à sensation, type *48 Hours Mystery*, qui la contactent pour que sa présence ajoute une touche sentimentale au voyeurisme de la production ; les discours juridiques lors du procès qui se tient à Ann Harbor et pour lequel l'autrice a fait le voyage avec sa mère, discours qui croient apporter certitude et réparation. Même elle, l'écrivaine qui cherche dans les journaux de sa tante à cerner sa personnalité, ses révoltes et ses attentes, est consciente de vouloir occuper un vide.

Les questions les plus simples sont peut-être celles auxquelles on ne peut jamais donner de réponse définitive. Qu'est-ce que faire son deuil ? Pourquoi y a-t-il autant de crimes sexuels ? Qu'est-ce qu'une victime ? « *Pourquoi devrais-je m'inquiéter ?* », demande Maggie Nelson. On pourrait toutes les rassembler en une seule qui

traverse avec intensité ce double livre : de quoi sommes-nous, en vivant, les témoins ? En ne donnant pas à ses textes la forme du témoignage mais en travaillant toute la matière du réel pour en faire advenir des détails inaperçus dans le langage, l'autrice donne du prix à la littérature pour répondre à cette question. Amener les faits dans la langue, ce n'est pas se heurter à eux, ce n'est pas non plus les convertir. Il faut les charger des rêves dans lesquels ils s'emmêlent, des sensations et des émotions qu'ils provoquent, des souvenirs et des oublis qu'ils créent, car tout cela est vrai et sans hiérarchie et seule la poésie est capable d'égaliser ainsi les êtres et les choses, le minimal et le massif, l'extraordinaire et le banal.

Cette histoire de violence est l'occasion pour Maggie Nelson de montrer comment l'écriture peut résister à la violence. Son travail est non-violent, au sens militant du terme, non pas tant parce qu'il proposerait un discours sur les bienfaits de la non-violence, mais surtout parce qu'il défait les partages existants et qu'il le fait sans affirmer et sans enjoindre quoi que ce soit. Le plus intime peut ainsi devenir le plus partageable, et le plus ordinairement factuel le plus émouvant. Les blessures ne se réparent pas tellement, mais quand même. Maggie Nelson, comme Deborah Levy dans *Ce que je ne veux pas savoir*, Anne Carson dans *Autobiographie du rouge* ou encore Hélène Cixous avant elles dans *Le jour où je n'étais pas là*, ne fondent rien. Elles sont simplement de façon brûlante dans leur vie commune et dans le langage.

27, rue Jacob

Dans ses mémoires, La vie comme un livre, Olivier Bétourné redonne vie au monde de l'édition dont il a été un acteur important. Celui qui a commencé sa carrière aux Éditions du Seuil avant d'officialier chez Fayard sera appelé – comme pour boucler la boucle – à revenir au sein de sa maison de cœur : après un passage chez Albin Michel, il sera nommé PDG du Seuil, alors en crise. C'est bien à une visite dans les coulisses du monde éditorial que nous invite Olivier Bétourné.

par Maxime Patry

Olivier Bétourné

La vie comme un livre.

Mémoires d'un éditeur engagé

Philippe Rey, 592 p., 25 €

Se placer en témoin de son univers professionnel, tel est le projet d'Olivier Bétourné. Son livre enregistre avec précision tout un pan de l'histoire éditoriale ; toutefois, il ne s'y limite pas. Si la documentation joue un rôle essentiel dans la construction de l'ouvrage (historien de formation, l'auteur a effectué un travail important sur ses archives personnelles, strictement tenues), c'est bien la vie du « milieu » que nous observons. Mais le matériau présenté, au fond, est moins celui des archives que celui dont se constitue une existence – une expérience faite de situations et de la fréquentation des autres. « *J'ai tenté de croiser une expérience de vie et un engagement professionnel. Cette vie n'est pas seulement la mienne. Elle est nourrie de tous ceux qui m'ont fait, en particulier de ceux dont l'esprit m'habite, de tous ceux aussi contre lesquels je me suis constitué, de ceux encore qui furent mes compagnons de fortune ou d'infortune, bref, tout un monde que je m'efforce de faire revivre à travers des portraits et la peinture de moments clés.* »

Si la jeunesse d'Olivier Bétourné fut habitée par les opinions parentales, Mai-68 et son propre engagement militant, nous entrons avec lui par la petite porte dans une grande « maison », autre nom pour « entreprise » : les Éditions du Seuil. Suite à une lettre adressée en 1977 à Paul Flamand, leur président d'alors (il en aura envoyé à d'autres éditeurs, au nombre desquels François Maspero, dont il se sentait particulièrement proche), le

jeune homme débute comme lecteur avant de devenir l'assistant de Jacques Julliard. Il se verra confier rapidement la collection « Politique ».

La vie comme un livre raconte aussi les rouages internes d'une maison d'édition : la répartition en directions littéraires, le rôle et les positions de chacun en leur sein. « *Je m'instruisais de tout, y compris des rivalités, des jalousies, des alliances circonstanciées, des petites combines du jour. Notre comité, c'était le parlementarisme fait Seuil.* » Positions politiques, relations internes, place de la maison dans le champ éditorial français nous sont décrites. On assiste au retrait de Julliard, à une réorganisation éditoriale au temps des « *grandes orientations* », au départ de Michel Chodkiewicz, alors PDG. L'arrivée de Claude Cherki, bouleversant le fonctionnement du Seuil, aboutit finalement au départ d'Olivier Bétourné pour les éditions Fayard, en 1993.

Il y rejoint Claude Durand, avec qui il entretient des liens forts pendant de nombreuses années. Pressenti pour être son successeur, il dirige notamment la collection « Histoire de la pensée ». Il emmène nombre d'auteurs avec lui chez Fayard, dont Julien Green. Ces années sont celles de la maturité de l'éditeur et du succès dans un cadre nouveau. L'affaire Renaud Camus, qui publie en 2000 *La campagne de France. Journal 1994* (contenant des propos antisémites), abîmera de manière durable les relations entre Claude Durand et Olivier Bétourné, le premier étant favorable au maintien du livre. L'art de la nuance déployé par l'auteur, et plus encore la description scrupuleuse du déroulement des faits, permettront au lecteur de se représenter les responsabilités qui accompagnent l'acte de publication, ou de réfléchir à la notion de censure ainsi qu'à la gestion en interne d'une « affaire ». La rupture sera consommée plus

27, RUE JACOB

tard, lorsque, sur fond d'autres dissensions, en 2006, Bétourné sera remercié par Fayard.

Cette même année le voit arriver chez Albin Michel, où il exerce trois ans, avant d'être sollicité pour devenir PDG des Éditions du Seuil. Malgré une reprise en main réussie (de 2009 à 2018), la maison est rachetée par un nouveau groupe, Média-Participations, Bétourné cédant alors la présidence pour rejoindre le conseil d'administration, où il siège actuellement.

Le tableau du monde de l'édition et des lettres donné par *La vie comme un livre* est subtil et complet, tant les personnes côtoyées – figures intellectuelles de premier plan, écrivains et amis dont Bétourné fut l'éditeur – sont nombreuses ; tant les amitiés, les accords et divergences (voire les luttes intestines) sont éclairés dans leur complexité. Ce livre est composé de mille détails, et ils sont tout. L'objet n'est pas de magnifier une carrière par ailleurs marquante, pas plus que de faire spécifiquement un autoportrait, mais plutôt de dresser un bilan qui, par divers aspects, s'avère également factuel. Les constats effectués nous permettent d'appréhender des questions liées à une époque ainsi que les contraintes relatives au métier d'éditeur. Les leçons tirées de l'expérience, distillées tout au long du livre, s'ajoutent à une description de l'édition dépourvue d'atténuations bienséantes ou d'exagérations caricaturales. Cet ensemble constitue une ressource précieuse pour toute personne qui envisagerait d'exercer le métier d'éditeur.

L'engagement d'Olivier Bétourné se situe avant tout sur le plan éditorial ; ses postures et ses convictions politiques imprègnent nécessairement ses décisions. Il affirme ainsi défendre la qualité intrinsèque des ouvrages publiés, contre une pratique exclusivement commerciale. Si l'équilibre financier doit être maintenu, cela n'exclut pas, pour lui, la mise en place d'une politique de fond qui, pour exigeante qu'elle soit, contribue, à plus long terme, à son prestige (et donc à son rayonnement). On songe notamment aux propos d'André Schiffrin dans *L'édition sans éditeurs*, que Bétourné cite par ailleurs. La nécessité de vendre pour maintenir à flot une maison d'édition, la valorisation des « coups éditoriaux », sont bien présentes dans *La vie comme un livre*. Mais il serait inapproprié d'opposer les ouvrages commercialement rentables et les ouvrages de référence, ces deux catégories ne s'ex-

cluant pas, loin de là. On se rend bien compte que l'éditeur de conviction, s'il ne peut ignorer la logique commerciale que suppose la publication d'un livre, veut maintenir la qualité des parutions. C'est pourquoi la partie consacrée au passage de Bétourné chez Albin Michel, maison dont on comprend en filigrane qu'elle se soucie d'abord du potentiel commercial de ses ouvrages, a pour titre « Trois saisons loin des miens ».

Loin de l'aura idéalisée qu'on accole au monde du livre, on aperçoit donc dans ces mémoires la diversité des enjeux qui le régissent (relations interpersonnelles, économiques...). Si l'auteur dit bien que ce dernier point n'est jamais à négliger, il affirme ses vues dès son passage initial au Seuil : « *c'est bien éditeur que je voulais devenir – et non pas simple rouage bureaucratique d'une machine à produire des livres, aussi prestigieuse fût son enseigne. [...] c'est bien dans ce contexte d'engagement-là, à publier des livres de fond inscrits dans la durée, des livres neufs, engagés et savants à l'occasion, que j'entendais consacrer mon travail d'éditeur* ».

On mesure les changements imposés au monde éditorial français entre le moment où Olivier Bétourné a franchi pour la première fois la porte du Seuil et celui où elle s'est refermée. L'auteur précise ce qui constitue le cœur de son métier : « *Ce que je sais faire le mieux ? Lire, exercer mon jugement sur ce que je lis, en travailler la forme avec son auteur, partager ma conviction de lecteur avec autrui.* » Avec pour objectif : « *Porter l'œuvre que l'on a élue à tous les publics susceptibles d'y accéder* ». Finalement : « *l'essentiel du travail consiste à se lover dans l'imaginaire d'un autre, à en apprendre la grammaire, à en assimiler la logique, à en épouser les apories aussi pour l'aider, si faire se peut, à se hisser au sommet. Il y faut de l'abnégation, de la concentration [...], une détermination de forcené à s'extraire de la jungle dans laquelle une fois encore on a entrepris de s'enfoncer, machette à la main : la jungle de l'altérité, cette confrontation avec une raison qui n'est pas la vôtre mais qu'au sortir de la traversée vous aurez le sentiment d'avoir portée sur un trône comme on élève un roi* ».

La vie comme un livre est donc d'un intérêt certain. Le témoignage que constituent ces mémoires intéressera, au-delà des acteurs eux-mêmes, ceux qui prêtent attention à l'histoire de l'édition, ou qui, curieux, voudraient observer les rouages de la machine éditoriale ainsi que la vie intellectuelle des années passées. La mise en avant



Olivier Bétourné © D.R.

27, RUE JACOB

simplificatrice et facile de la figure de l'éditeur, glorifiée, n'est nullement présente ici : il s'agit avant tout de montrer la réalité du métier, vue de plain-pied. Dans un monde qui se range aux lois creuses de la communication, la chair donnée aux convictions – il faut y insister – nous rassure.

Certains pourraient voir seulement dans *La vie comme un livre* une accumulation de faits vécus. Ce serait oublier que sa véritable richesse se trouve dans la justesse d'un regard ; ce regard s'attarde, s'anime, se nourrit de vies et d'altérités, nous transporte de tempête en accalmie – nous fait passer d'un seuil à l'autre.

Le cowboy qui écoutait du métal

Avec Devenir quelqu'un, l'écrivain américain Willy Vlautin fait la preuve magistrale de son art des combinaisons, non seulement sur les rings de boxe, mais surtout dans la composition d'un roman bâti sur l'alternative. Vainqueurs et vaincus, villes et montagnes, ambition et désespoir, traités avec une rare tendresse, ravivent les promesses toujours recommencées du rêve américain.

par Liliane Kerjan

Willy Vlautin

Devenir quelqu'un

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Hélène Fournier

Albin Michel, 283 p., 21,90 €

Avoir vingt ans dans un ranch perdu du Nevada, voilà qui donne des envies d'ailleurs. Horace Hopper, à cheval avant le lever du soleil, diligent, déférent, lié par une relation quasi filiale aux vieux propriétaires, rêve de devenir champion de boxe. Adieu armoise sauvage, montagnes et moutons. Sur le biceps gauche, tatouées à l'encre rouge et noire, deux inscriptions : « Tueur » et « L'enfer attend » : tout un programme. Mais aussi un paradoxe qui engage la curiosité. Ainsi, Willy Vlautin, comme dans ses romans précédents, dont *Ballade pour Leroy* (2016), très bien accueillis par le public des librairies et des cinémas, combine l'art du portrait et l'appel d'un futur.

Mettant la dynamique de l'espoir insensé du jeune Horace au service d'une action fertile, menée dans la tradition des romans d'apprentissage, avec ses étapes et ses angoisses où alternent solitude, précarité affective et dangers, Willy Vlautin fait vivre avec une bonté hors d'âge la mue d'un jeune Américain mi-blanc, mi-indien païute. Sangs et sons mêlés, voilà ce qui inspire ses trajectoires du trivial à la gloire, cette lente conquête à la dure d'une nouvelle identité. S'enchainent les violents combats à partir des finales des poids légers en 2015 et, lors des pauses, des tranches de vie, au hasard de rencontres éphémères ou plus fondamentales, dont celle d'Eldon Reese, le vieux rancher au cœur généreux qui propose ses maximes : « Tu pars à l'aventure pour te mettre à l'épreuve », ou encore : « Un champion doit savoir prendre

des risques », pour soutenir le débutant idéaliste dans sa fuite en avant.

Les séquences du défi trouvent leur tonalité particulière, faite de sincérité sans forfanterie, d'instants de fébrilité, de boule au ventre et de rage de triomphe, dans le mélange instable qui nourrit le roman et le place en parallèle des choix personnels de Willy Vlautin. En effet, l'écrivain est également depuis une quinzaine d'années le chanteur-compositeur du groupe Richmond Fontaine, ensemble de musiciens de Portland, où il vit actuellement, qui donne des soirées de musique country alternative mâtinée de rock punk. Heureux dans la compagnie du groupe et sur la route, il écrit les paroles et s'accompagne à la guitare électrique. Et cette musique originale rejaillit dans le concert du texte – ambiance country du côté d'Eldon Reese, percussions brutales pour Horace Hopper –, d'autant plus que le titre du roman reprend celui d'une des chansons de l'album de 2016. Le texte développé y trouve un rythme syncopé, une respiration, une chaleur singulière en alternant violence et nostalgie paysanne.

On a comparé Willy Vlautin à Raymond Carver et même à [John Steinbeck](#), il a fait écho aux *Motel Chronicles* de Sam Shepard. Univers glauques, drames des démunis, instants de victoire, tout y est, avec modestie et générosité : l'élan et le courage du prétendant sauvent de la banalité comme du mélodrame et ménagent le désir d'un retour glorieux sur le Little Reese Ranch. À quel prix, la liberté ? Cette fois encore, l'ambition du héros est épique à son échelle, au risque de le détruire, mais il s'agit de faire ses preuves, de se dépasser pour se réinventer. La mystique du rebond et du défi, vissée dans le rêve américain, s'accompagne comme toujours d'une mobilité fiévreuse, d'un changement de nom et de métier, d'une solitude extrême, d'une sévère mise à l'épreuve, avec son lot d'embrouilles, d'arnaques et de dérives.



Willy Vlautin, dans l'Oregon (2009) © Jean-Luc Bertini

LE COWBOY QUI ÉCOUTAIT DU MÉTAL

Willy Vlautin sonne juste, écrit des dialogues simples, rend visibles les nobles et les bas instincts, mais il ne s'attarde pas, passe de l'Arizona au Mexique, évoque les facettes contrastées du Nevada de Las Vegas à Tonopah, avec pour arrière-plan le monde immuable des granges et des chevaux. Toujours sur le qui-vive, ce cinquième

roman touche profondément, car, s'il joue sur les ressorts classiques de la construction de soi et de l'ascension des humbles à partir des aspirations d'un berger – ce cowboy qui écoute du métal –, il met à nu des émotions primitives et une humanité troublante.

L'art du portraitiste

En braquant les projecteurs sur la performeuse serbe Marina Abramović, le dernier roman d'Éric Fottorino met en avant une facette peu explorée dans le roman consacré à l'art visuel : l'art corporel contemporain, ou ce qu'on devrait plus précisément appeler l'art de l'endurance corporelle.

par Erik Martiny

Éric Fottorino

Marina A

Gallimard, 176 p., 16 €

Le livre d'Éric Fottorino évoque la découverte de la performeuse par le personnage fictif Paul Gachet, chirurgien-orthopédiste de passage à Florence avec sa femme et sa fille en 2018 afin de savourer les chefs-d'œuvre de la Renaissance. Au hasard des rues florentines, il croise le regard d'une affiche cadrant le visage d'Abramović.

Rationaliste et réfractaire à l'art contemporain, le bon docteur Gachet se met néanmoins à éprouver une fascination grandissante pour les œuvres extrémistes de la performeuse. Plongé dans les recherches et oubliant dans la foulée tous les peintres renaissants, il découvre qu'Abramović va jusqu'à se brûler l'index. Elle se congèle dans des blocs de glace, à ses risques et périls. Frôlant la mort, elle se met en danger en invitant le public à menacer l'intégrité de son corps dans des performances telles que *Rhythm 0*.

Les mises en scène d'Abramović lui paraissent au premier abord morbides, pour ne pas dire gratuites et masochistes, mais son attirance-répulsion le pousse à tenter d'en saisir les enjeux profonds, au point qu'il finit par remettre en question ses idées préconçues. Gachet découvre aussi ce qu'on pourrait appeler la pratique « christique » de l'artiste serbe, sa mise à l'épreuve des principes d'altérité – la confiance en l'autre, la fraternité radicale, le refus de l'objectivation de l'autre, ces notions qui charpentent la philosophie d'Emmanuel Levinas.

Dans un monde où la « distanciation sociale » nous pousse à redouter le contact avec autrui, Fottorino voit en Marina Abramović une lanceuse

d'alerte qui s'exprime par le biais paradoxal de ses silences prégnants.

Le style de l'écrivain étant aux antipodes du pompeux, il serait injuste de dire que la démarche d'Éric Fottorino a quelque chose de prudhommesque. Le lecteur qui connaît bien l'œuvre d'Abramović pourrait tout au plus percevoir en *Marina A* la réitération de faits notoires. S'il est vrai que Fottorino s'emploie volontiers à recenser une à une toutes les œuvres de l'artiste, le texte réserve au lecteur même averti quelques surprises. Pour celui qui ne connaît Abramović que de loin, en revanche, le roman offre une plongée en apnée dans l'œuvre de la performeuse qui ne le laissera pas indifférent.

Une bonne partie du texte est, certes, souvent plus proche du reportage que de la mise en scène proprement romanesque. Certains personnages, il faut le dire, se retrouvent un peu désincarnés. Il ne s'agit pas là d'un défaut de construction, mais on aurait bien voulu en savoir plus sur l'entourage familial du narrateur. Les proches de Paul Gachet paraissent flotter dans les marges du récit sans s'y ancrer. On pourrait dire la même chose du non-personnage d'Abramović. La belle mise en appétit que nous livre l'auteur crée une attente qui reste légèrement inassouvie. On aurait envie de voir évoluer Marina Abramović, de l'entendre parler en tant que personnage.

Ayant publié *Crown of Beaks* (River Boat, 2020, non traduit), un roman qui met en scène des artistes nord-américains de l'endurance art, je sais combien il est délicat de faire apparaître des artistes encore vivants dans des œuvres de fiction. Mis à part l'artiste philosophe Hervé Fischer qui a bien voulu paraître dans le roman comme personnage, je me suis senti dans l'obligation de recourir à des portraits composites pour m'octroyer une plus grande marge de liberté, en



L'ART DU PORTRAITISTE

renommant et mixant les artistes pour ne pas les rendre trop reconnaissables.

Dans une conception théâtrale du roman, le trouble ressenti par Paul Gachet aurait pu aussi semer un peu plus de désordre dans le nid douillet qui l'entoure, histoire de générer un peu plus de tension dramatique, mais Éric Fottorino n'est pas le genre de romancier qui aime aborder les passes d'armes et les conflits trop déclarés. Dans ses œuvres emblématiques (citons le très touchant *L'homme qui m'aimait tout bas*, Gallimard, 2009), l'écrivain se penche de manière apaisée et réfléchie sur un seul individu pour dépeindre toutes ses nuances. On pourrait dire en définitive qu'Éric Fottorino excelle dans l'art du portrait en action.

Marina Abramović (à gauche) dans « Artist is Present » au MoMA de New York (2010) © CC/Shelby Lessig

Le fait d'être portraitiste hors pair ne l'empêche pas de prendre des risques. Paul Gachet se met en scène dans des situations burlesques (inspiré par l'œuvre de la performeuse, il tente d'offrir une pâtisserie nommée « Le Généreux » à un mendiant et la retrouve, gâchée, à la poubelle). Sans le dire ou le vouloir explicitement, il risque le ridicule, à l'instar d'Abramović. C'est dans ses moments kafkaïens et quelque peu grotesques que *Marina A* se montre, au contraire, le plus personnel.

Il serait dommage de reprocher à l'auteur de s'écarter du droit chemin strictement rationaliste, comme si l'ancien directeur du *Monde* ne pouvait se permettre de prendre des risques littéraires. La tyrannie du réalisme social pèse lourd sur le marché littéraire en France. Remercions les écrivains tels que Fottorino de nous en affranchir.

Main courante

Écrire au soir d'une vie d'écriture pour dégager le sens des livres que l'on a publiés ? Le pari était risqué. Femme de lettres accomplie, Noëlle Châtelet pouvait se laisser aller à la nostalgie et à la tristesse, ou à une certaine complaisance. Pour éviter ces chausse-trappes, elle a choisi une forme déjà éprouvée, le dialogue, mais en la renouvelant. Car le « tu » auquel elle s'adresse dans Laisse courir ta main, c'est elle-même.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Noëlle Châtelet
Laisse courir ta main
Seuil, 272 p., 19 €

Sous la plume de Noëlle Châtelet, la dissociation devient synonyme de légèreté et de jeu. Madame Je et mademoiselle Tu conversent : c'est une heureuse façon de maintenir un peu d'apesanteur. La période est si noire, si lourde. Elle-même le rappelle au cœur de son livre : « 17 mars 2020. Midi. "État de guerre", c'est ainsi que ce fut dit officiellement. »

Le choix du dialogue avec soi ou un autre de papier n'est pas entièrement neuf. Il a quelques modèles discrètement évoqués dans le livre. Le premier est *Enfance*, de [Nathalie Sarraute](#) : « *Te souviens-tu [...] comment la petite fille qu'elle avait été venait, à tout moment, la déranger, la contredire, l'invectiver ?* » On s'en souvient, en effet, c'est un des plus subtils récits d'enfance de la fin du XX^e siècle français.

Les autres sont *Le neveu de Rameau*, où « *la pensée exulte à travers le dialogue* », ou, plus surprenant, *Les nourritures terrestres* de Gide : « *Souviens-toi Nathanaël !... J'aime l'extrême sensibilité du "tu"*, confesse Noëlle Châtelet, *sa force élégiaque et simple tout à la fois. L'accent de vérité qu'il confère aux mots.* »

Protégée par ces fées, Noëlle Châtelet serpente à deux voix suivant un fil chronologique très simple. Elle évoque son enfance et ses parents avec drôlerie puisque tout commence par un squelette et un cochon que l'on dépèce. Puis elle se souvient de son premier mari, le philosophe François Châtelet, et le long deuil qui suivit sa

mort – comme c'était difficile de porter cet habit nommé « veuve ». Il était son professeur : elle avait dix-neuf ans quand elle l'a rencontré, et il avait dix-neuf ans de plus qu'elle. « *Je prends, mort comprise* », lança la jeune amoureuse.

Elle était libre, loin des regards sévères d'aujourd'hui, et elle évoque l'entente qui les unissait, les soirées où l'on refaisait le monde sur fond d'une ferveur alimentée par Deleuze, ou par les Desanti. Jusqu'au jour où elle rencontre Uli, traducteur de ses livres en allemand. « *Uli m'a acceptée toujours pesante de deuil* », écrit-elle avec reconnaissance.

Outre les compagnons de sa vie, elle met en avant ses travaux intellectuels qui, dès le début, ont pour objet le corps. Étudiante, elle a l'occasion de travailler sur les textes philosophiques et politiques de Sade. Peu à peu, elle s'autorise à écrire de la fiction, un terrain qu'elle aborde avec appréhension, abandonnant les barrières rassurantes de l'essai pour découvrir le plaisir du dédoublement, de l'invention et de l'identification à un personnage.

Le corps est toujours son fil directeur. Il revient sous une forme ou une autre dans chacun de ses romans plus ou moins documentés. J'ai été frappée par ce qu'elle dit des rencontres qui ont présidé à son *Voyage au pays de la chirurgie esthétique* (1993) et des réflexions que le livre continue de lui inspirer. Elle est à la fois directe et sans jugement : « *Toucher au corps c'est aussi toucher à l'être. Je n'en démordrai pas.* »

Elle se rappelle un certain Paul, née petite fille, opérée pour devenir homme, se disant hermaphrodite et psychotique, rêvant d'avoir le « *sexe des anges* ». Elle y consacrera un livre : *La tête*



Noëlle Châtelet © Hermance Triay

MAIN COURANTE

en bas, paru en 2002, au moment où le mot « genre », dans son acception plus anglo-saxonne, se surimpose à celui de « sexe ». Ainsi évoluent l'idée du corps, les mots pour le signifier, le regard porté sur la chose sexuelle et la souffrance qui y est liée.

Le dialogue de Noëlle Châtelet permet de prendre de la distance sur ce sujet qui taraude nos

sociétés occidentales et sur d'autres : la mort assistée, qu'elle appelle Interruption volontaire de vie, ou de vieillesse, pour laquelle sa mère et elle ont milité. Sur toutes ces questions graves, elle laisse courir sa main avec bonheur et file allègrement cette métaphore : son livre se lit en effet comme une main courante, c'est-à-dire « *un signalement, sans valeur juridique* ».

Deux de la galerie

Le vif de l'art (6)

Deux artistes au programme d'une promenade dans les galeries parisiennes, qui, contrairement aux musées, sont restées ouvertes : l'Américain Mark Tobey (1890-1976) et le Français Fred Deux (1924-2015).

par Paul Bernard-Nouraud

Tobey or not to be ?

Galerie Jeanne Bucher Jaeger.

Catalogue : Mark Tobey

***Tobey or not to be ?* Édition bilingue
Gallimard, 200 p., 35 €**

Fred Deux

***Les noces de la couleur et du trait*
Galerie Alain Margaron.**

Rue de Saintonge (Paris) – Les aléas ont amené la galerie Jeanne Bucher Jaeger à prolonger une première fois l'exposition qu'elle a inaugurée à la mi-octobre, puis une seconde fois, finalement jusqu'à la fin février. Les aléas, mais aussi l'afflux continu des visiteurs, qui, longuement, viennent regarder l'une après l'autre la quarantaine d'œuvres de Mark Tobey exposées sous la verrière pavillonnaire du lieu. En 1955, en un autre lieu, Jeanne Bucher avait organisé la première exposition consacrée en Europe à l'artiste américain, quinze ans avant sa dernière grande rétrospective française au musée des Arts décoratifs.

Celle d'aujourd'hui est plus modeste, mais son montage trahit manifestement l'ambition de ses organisateurs de remédier au manque de reconnaissance institutionnelle que les dernières décennies ont installé. À côté des œuvres provenant du fonds de la galerie sont accrochées plusieurs pièces prêtées par des collectionneurs, ainsi qu'une peinture « de musée » que conserve le Centre Pompidou, *Voyage inconnu (Unknown Journey, 1965-1966)*. Son format imposant (un peu plus de 2 m de hauteur pour 128 cm de large) est peu commun chez Tobey, de même que l'usage de l'huile sur toile. Pourtant, on pourrait envisager cette peinture comme un vaste abrégé de son œuvre.

Sur un lit brun-rouge, orangé dans sa partie supérieure, terre de Sienne tout en bas, le peintre a disposé une haute constellation compliquée de signes sombres, repassant les craquelures ainsi formées d'embus bleutés, de rehauts rosés et de petits points blancs. L'intrication des tons est telle qu'elle forme une couche épaisse, presque une croûte protectrice, s'arrêtant avant les marges du tableau et qui, en arrivant près de sa limite inférieure, finit par s'estomper en faveur de la base chromatique dont elle dénude une zone rectangulaire avant de la couvrir à nouveau en un mince bandeau d'une surface équivalente, comme si le peintre avait usé d'un tiret pour s'interrompre avant de continuer son ouvrage – de reprendre son souffle.

Unknown Journey a les chatoiements d'un Rothko et l'ampleur d'un Pollock, mais, le rapport de ses lignes à son fond étant plus concentré, Tobey les rend quasiment indiscernables. Loin de lui, cependant, l'idée de les confondre tout à fait, tant le sentiment de la composition reste présent. Au point, quelquefois, de s'approcher énormément de l'idée de synthèse et, en s'y élevant, d'atteindre à une qualité qui pourrait être de l'ordre de la préciosité.

En 1967, l'historien de l'art William Rubin regrettait ainsi que, contrairement à la ligne de Pollock, celle de Tobey demeurât prévisible. Il repérait dans ce défaut d'extravagance l'une des conséquences de sa préférence marquée pour la tempera. *Unknown Journey* nuance certainement ce jugement, mais la décision d'employer par ailleurs presque exclusivement ce liant à l'œuf qu'il mêlait de glu amène bel et bien Tobey à concevoir une peinture où la présence de la matière s'accorde à la possibilité de son absence en renonçant à l'illusion charnelle qui attira vers l'huile tous les peintres depuis la Renaissance.

Étrangeté que l'on est tenté de rapprocher d'une forme de diaphanéité, d'autant plus qu'Aristote

LE VIF DE L'ART (6)

voyait dans la lumière son accomplissement : « *l'entéléchie du diaphane est la lumière* », lit-on dans *De l'âme*. Ce trait distinguant Tobey de la manière plus corporelle de ses contemporains, les peintres de l'Action Painting et ceux de l'expressionnisme abstrait, répond en réalité, jusque dans sa facture même, à la quête spirituelle qui fut très tôt la sienne (il se convertit au bahaïsme dès 1922 et fut inhumé selon son rite) et qu'atteste la cohérence extrême de son style.

Si l'on compare, en effet, *Unknown Journey* aux œuvres qui l'environnent dans l'exposition, pourtant bien plus petites, il est clair que le passage de l'une aux autres s'effectue sans distorsion d'échelle, réalisant ce tour de force de ne jamais déparer l'infime de son aura minuscule. La ponctuation de Tobey observe en toute circonstance un principe de commensurabilité entre les formes qu'il agence, adéquation que le spectateur est tenté d'associer à une correspondance de signes, sans être pour autant en mesure d'en saisir la signification.

Dans le chef-d'œuvre de l'exposition, le champ lie-de-vin qui lui donne sa basse continue génère, on l'a dit, sa propre « infrastructure » : la duplication de son format de tableau sur une surface dont le grouillement graphique délimite l'étendue intérieure. Comme le relève David Anfam dans le catalogue, ce phénomène est inhérent à la superstructure : « *dans la mesure où, par définition, le "champ" est englobant (all-over), il tend à susciter sa contrepartie : la marginalité* ». Soit, d'une part, les parties non peintes, exemptes de traces graphiques qu'il ménage aux bords de ses compositions, et, d'autre part, « l'écriture blanche » (*White Writing*) à laquelle est désormais attaché son nom et qui consiste précisément à produire des lignes « plaquées », au sens de plaques de lignes dont le blanchiment provoque la réunion.

L'écriture blanche de Tobey l'autorise, par exemple, à enfouir les symboles encore visibles d'*Ancient Field* (1954) dans les tréfonds de *White Space* (1955), même s'il faudrait ici préférer à la blancheur de la « *whiteness* » en anglais celle teintée de vide que suggère le mot « *blankness* ». C'est par elle, de surcroît, que le peintre obtient une surface relativement homogène sur le plan chromatique (de près, leur disparité se révèle immédiatement), apparentant ses tableaux à leurs modèles réduits que seraient les tablettes, dont Anfam rappelle l'antériorité historique.

Parmi les plus anciennes, certaines sont devenues partiellement indéchiffrables, soit que le temps en ait érodé l'écriture, soit que la signification s'en soit perdue. Or celles de l'artiste sont pareillement illisibles, comme si le peintre n'y consignait que des formes flottantes (*Floating Forms*, 1954) ou rapportées à elles seules (*Within Itself*, 1959), des mouvements approximatifs (*Mouvement somnolent*, 1959) et des temporalités intermédiaires (*Tablet of the Past and the Future*, 1960), assourdissant, dans ses monotypes de 1961, jusqu'à l'éclat des jaspures qu'il leur prête, comme pour ôter à ses visions toute netteté, et à travers elles supprimer quelque espoir que l'on pourrait nourrir, en méditant sur elles, de s'imaginer en haruspice.

Lorsque le peintre dispose, par exemple, un vaste cercle blanc en forme de cellule (*Space Rose*, 1959), on comprend qu'il livre moins l'image d'un cosmos rendu par lui intelligible qu'il n'échantillonne l'un des multiples ronds plus ou moins zoomorphes de *Circular Composition*, réalisée l'année précédente. Dans *Hidden Spheres* (1967), il en désordonne l'alignement au point qu'au regard du reste de l'œuvre ce collage tient presque du carnaval. Tobey va cependant un peu au-delà du grand renversement lorsqu'il use de cette même forme circulaire en la réduisant à sa dimension nucléale, et troue cette fois le papier de *Pierced Space* (1959). Une fois l'opération terminée, de même qu'il avait ombré de voiles blancs certains bâtonnets rythmant *Punctuations* (1954), Tobey prend soin là de panser d'un point de peinture blanche quelques-unes des menues perforations portées sur son œuvre.

Rue du Perche (Paris) – À l'évidence, Fred Deux ne partage ni ce genre de scrupules ni ce goût particulier pour le poinçonnage. Son art est autrement violent, et pourtant très proche de celui de Tobey, ne serait-ce qu'en raison de leur admiration commune pour « la micro-peinture » de Paul Klee, ainsi que la qualifiait Jean Duvignaud. La galerie Alain Margaron, qui a représenté Fred Deux pendant plusieurs années jusqu'à sa mort en 2015, expose justement des compositions de lui dont la rareté tient à la dimension picturale, ou plus sûrement à la teneur chromatique.

Au reste, tout son œuvre a quelque chose de rare, avec, pour sa part, moins le risque de sembler précieux que somptueux – et quelquefois d'autant plus violent. Les hautes figures de ses *Survivants* de 1983 pourraient être prises dans le même sens que la grande toile de Tobey : comme un repère



© Jean-Luc Bertini

LE VIF DE L'ART (6)

apte à jauger d'après lui le reste de ses œuvres. Il n'est pas certain, toutefois, que celles de Fred Deux fournissent des critères adéquats à ce type de résultat. Ses formes n'obéissent pas aux règles d'une suite fractale, quoique leurs régularités paraissent plus mathématiques que les plus réguliers des entrelacs de Tobey ; elles conduisent l'œil jusqu'à une forme quasi reconnaissable (dans *Les survivants*, des crânes aux orbites enfoncées), puis l'amènent à contempler leur dissolution dans l'immense filet alvéolé où elles sont prises, avant d'entrecouper son parcours de failles dont la longueur suggère la profondeur fendant tout ensemble et les figures et leur réseau.

Les microcosmes de Fred Deux sont pleins d'avortons célestes dont la sous-présence entache la claire expansion de la structure, faisant continuellement glisser le regard du paysage onirique, brumeux, qu'il croit voir, à la planche d'anatomie reproduisant l'écorchure d'un organisme qu'il n'a jamais vu. Glissement qui tient non pas à l'imprécision de l'artiste, lequel ne jurait que par l'encre de Chine et la mine de plomb, mais tout au contraire à son excès de précision, et à la force de propagation qu'il impulse à ses lignages. Car s'il y a, dans le dessin de Fred Deux, des croisements, des chevauchements, presque des hachures, qui participent à l'extension de son réseau

et par conséquent aux « prises » qu'il lui offre, il ne s'y forme pas à proprement parler de nœuds.

Le dessinateur ne superpose pas au support son dessin, mais use de celui-ci pour fissurer celui-là, comme pour le forcer à rendre raison, à avouer son inanité de surface. Aucune des lignes de Fred Deux n'ourle ce qu'elle suture ; il ne se trouve pas chez lui de moelleux, mais des incisions nettes rappelant l'art de la gravure que pratiquait son épouse, Cécile Reims, qui entretenait une défiance analogue à l'égard de la tendresse que le graveur peut être tenté, lui aussi, de donner à ses épreuves lorsqu'il lorgne du côté de la fluidité d'un pinceau.

Ce n'est pas que Fred Deux ait la volonté d'être cassant (l'angle lui est pour ainsi dire étranger). Il cherche seulement à se garder de la propension de tout graphisme à dissoudre ses propres lignes dans une image qui en accomplirait l'achèvement. Ses plis-plaies à lui ne sont pas un moyen d'exposer une blessure qui finirait nécessairement par les recouvrir, ils sont à eux-mêmes leur propre fin – de fins filigranes réticulant leurs desseins propres au travers desquels même ce qui se montre intact ressort blessé désormais, comme survivant à cela même qui le désigne.

La communauté oubliée

Durant trois décennies, la propriété des Murs Blancs, à Châtenay-Malabry, aura été le centre de rayonnement de la revue Esprit et du groupe dont elle était l'émanation. Une demi-douzaine de familles y vivaient en communauté autour d'Emmanuel Mounier puis, après sa mort à quarante-cinq ans, dans le culte de sa mémoire et l'exigence de poursuivre son œuvre intellectuelle et politique. Léa et Hugo Domenach, petits-enfants de Nicole et Jean-Marie Domenach, s'interrogent aujourd'hui sur la signification de cet engagement collectif dont ils se sentent bien loin.

par Marc Lebiez

Léa et Hugo Domenach
Les Murs Blancs
Grasset, 320 p., 20 €

Dans les années 1930, nombre de jeunes intellectuels voulurent repenser la politique et, plus généralement, l'organisation de la société. On se souvient de ceux qui allèrent vers le communisme et de ceux qui se tournèrent vers diverses formes de pensée réactionnaire et de fascisme. Il y en eut aussi qui, issus des mouvements de jeunesse du catholicisme social, tentèrent d'opposer à la république capitaliste une « troisième voie » qui ne fût ni le communisme ni le fascisme.

Sous la direction d'Emmanuel Mounier, né en 1905, la même année que Jean-Paul Sartre, Paul Nizan et Raymond Aron, ces jeunes catholiques créèrent à la fois une revue et un mouvement : *Esprit*. Pour abriter ce mouvement, ils achetèrent une grande propriété à Châtenay-Malabry, une banlieue alors éloignée de la ville et encore très rurale. L'Occupation venue, ils s'engagèrent du côté de la Résistance. Après la Libération, ce petit groupe décida de rendre vraiment habitables les diverses maisons de cette propriété afin d'y vivre en communauté. À la même époque, le groupe des *Temps modernes* se retrouvait dans quelques cafés de Saint-Germain-des-Prés.

La communauté des Murs Blancs devait perdurer plusieurs décennies, le temps qu'à la génération des pères fondateurs succède celle des enfants, nés entre la fin des années 1930 et le tout début des années 1950. Les pères fondateurs sont désormais tous morts et ce sont maintenant leurs

petits-enfants qui se documentent pour écrire cette histoire qu'ils n'ont pas vécue. Leur propos est dénué d'enthousiasme, comme si cette expérience que l'on pourrait envier n'avait constitué qu'un échec généralisé.

Les auteurs de ce livre ont moins de quarante ans et ne connaissent qu'indirectement les actions et les espoirs de leurs grands-parents, par ouï-dire ou par des recherches documentaires face auxquelles ils sont à peu près aussi démunis que pourraient l'être des historiens qui n'auraient jamais vu ni ces lieux ni leurs habitants. C'est d'ailleurs un des aspects les plus touchants de ce livre que de faire sentir combien des enfants peuvent être éloignés de ce pour quoi ont vécu leurs parents. Désormais septuagénaires, les enfants d'Emmanuel Mounier, de Jean-Marie Domenach, de Paul Ricœur, de Paul Fraisse, d'Henri-Irénée Marrou, ont avoué à leurs propres enfants que, pendant qu'ils vivaient collectivement aux Murs Blancs, ils n'ont jamais perçu l'importance intellectuelle et politique qu'avait le mouvement *Esprit* dans les années 1950 et 1960, ni ce que représentait la position de leurs pères dans les champs de la politique, de la philosophie, de la psychologie, de l'histoire de l'Antiquité tardive.

Cela peut se comprendre. Il est plus difficile d'admettre que cette volonté de construire un mode de vie communautaire n'ait laissé aux générations suivantes que des souvenirs négatifs. On se doute bien que des catholiques nés avant la Première Guerre mondiale avaient peu de chances d'être d'ardents féministes. Étaient-ils pour autant encore plus machistes que la masse des hommes de leur génération ? On a oublié combien le caractère exceptionnel du couple



Les Murs Blancs en 1987 © Collection Domenach

LA COMMUNAUTÉ OUBLIÉE

Sartre-Beauvoir a pu scandaliser – de nos jours encore, d’aucuns croient utile de nous informer que l’auteur de *L’Être et le Néant* n’était qu’un alcoolique crasseux et un coureur de jupons.

Comment tenir pour négligeable le courageux combat d’*Esprit*, en phase sur ce point avec *Les Temps modernes*, contre la conception officielle de la guerre d’Algérie, quand les militaires torturaient à mort ceux qui dénonçaient l’usage de la torture, que l’on félicitait les tortionnaires et incarcérait ceux qui protestaient contre leurs pratiques, pourtant grosses d’une défaite morale préjudiciable à une défaite politique !

Cette belle propriété des Murs Blancs n’apparaissait pas en son temps comme un repaire de privilégiés – c’était grand, ce n’était pas luxueux – mais comme le lieu d’une communauté humaine avant même d’être idéologique. Les petits-enfants n’ont retrouvé le souvenir que des cris et des dissensions, comme si n’avait jamais compté ce qu’impliquait la volonté de construire ensemble une manière de vivre, la noblesse de ce projet même, sa valeur humaine, si le mot « politique » est grossier. Tenues jusque dans les années 1970, les conférences mensuelles du dimanche après-midi s’apparentaient davantage aux retrouvailles d’un large groupe d’amis qu’à un événement mondain. Ceux qui, encore lycéens, avaient la chance d’y être amenés par leur famille devenaient qu’ils étaient là devant de puissantes per-

sonnalités. Ils savaient que ces brillants universitaires avaient avec constance combattu l’injustice, sous l’Occupation d’abord, puis contre les pratiques tortionnaires de l’armée française en Algérie. Le lien était manifeste, entre leur choix de vivre en communauté et leurs engagements politiques, plus important, pouvait penser un incroyant, que leur catholicisme. D’autant qu’après la mort de Mounier ces catholiques avaient accueilli le protestant Ricœur et qu’ils se sentaient plus proches des prêtres-ouvriers inscrits à la CGT (voire au Parti communiste) que d’un Vatican qui avait eu des tendresses pour le pétainisme.

Pour les petits-enfants trentenaires qui s’efforcent de retrouver cette histoire, le temps qui a passé a rendu certaines choses incompréhensibles. Après que la revue *Les Temps modernes* a été supprimée par son éditeur, on n’imagine plus qu’une revue ait le poids politique qui fut le sien et celui d’*Esprit*. Le christianisme de gauche s’est dilué dans la mouvance rocardienne avant que celle-ci ne se dissolve. La guerre d’Algérie ne fait plus partie d’un passé proche, et même la plupart des Algériens ont sans doute oublié le sens d’une locution comme « porteur de valises ». Avec la hausse vertigineuse du prix de l’immobilier, « Les Murs Blancs » est devenu un excellent investissement, digne d’une vente à la découpe. L’idée même d’avoir pu vouloir vivre en communauté paraît exotique. Tout cela fait que le livre des petits-enfants Domenach laisse un goût un peu triste.

Les pauvres choses dont certains vivent

Les biffins : des bras qui fouillent des poubelles ; des objets arrachés aux ténèbres ; des mines patibulaires ; un vieux chariot pour accumuler le butin ; le matin qui jaillit brusquement ; le déchet transformé soudain en « objet de valeur » par un simple geste de vente. Mais Les braconniers des poubelles de Mélanie Duclos raconte un autre versant de la vente de rue parisienne : l'histoire d'une lutte collective, entre 2008 et 2013, pour gagner un droit ; ou du moins, pour être autorisé à « monter le marché » quelques jours par semaine, sur un espace donné, qui deviendra « le carré social des biffins ».

par Jean-François Laé

Mélanie Duclos

Les braconniers des poubelles.

À la rencontre des biffins

Syllepse, 214 p., 12 €

Nous y sommes. Sous le pont de la porte de Montmartre. Dans l'ombre et la lumière des marchandises abandonnées, jetées, cassées mais réparables, exposées sur un tapis d'Orient et un « avis aux bricoleurs », naissent le monde de la valeur et les survivants de la valeur. Sans-emploi, retraités, bénéficiaires des minima sociaux ou bénéficiaires de rien, ils sont plusieurs centaines à « déballer » vaisselle, sèche-cheveux, lampes de chevet, vêtements, bijoux ramassés dimanche dernier, un jour de choix pour récupérer dans le XVI^e arrondissement. Parfois les boîtes de sardines se mêlent aux sacs de riz, les jus d'orange aux chaussures élimées.

Porte de Montreuil, porte de Vanves, porte de Montmartre, la vente fait passer de l'ombre à la lumière les pauvres estropiés, migrants ou pas, vieux ou pas, déclassés du salariat, survivants de toutes les crises, qui cherchent une dernière assise sociale pour « gagner le sou ». Les récupérations d'hier n'arrêtent pas d'arriver sur les trottoirs. Les caddies à peine arrivés repartent. Ça s'entasse. Ça circule, ça échange, comme dans un vieux garage tout de vrac. « *C'est aléatoire* », dit Adam qui auparavant enchaînait les CDD : livreur, magasinier, employé de rayon dans un supermarché... Il se rappelle, contrarié, les patrons méprisants ; de l'histoire ancienne à présent : « *Je fais ma petite brocante et on me fout la paix* ».

Or, depuis des décennies la vente est interdite. La police intervient de temps à autre, mais les oisieux reviennent aussitôt après leur départ. On est dans un espace public, il faut des autorisations. « *Qu'est-ce que ces voleurs et ces miséreux viennent faire sous nos fenêtres ?* » Les biffins se rebiffent et tiennent tête aux élus, aux policiers, aux « administrateurs de la ville » qui n'ont de cesse de faire procès à « *ces gagne-petit* ». Ça sent encore les vieux « certificats d'indigence » du début du XX^e siècle. « *On va pas mettre un mec en tôle parce qu'il vend de vieilles chaussures !* », dit un policier. Et pourtant les querelles arrivent, les batailles au sol aussi, car il faut beaucoup discuter pour gagner son mètre carré.

À partir d'un « *journal de bord* », aux notations intenses et violentes, le regard ethnographique de Mélanie Duclos permet de « rejouer » la question des déchets, de la récupération, cette économie de bazar informel, à travers des portraits, des situations où femmes et hommes échangent des combines, des rires et des invitations à « tenir le marché » coûte que coûte. « *Je suis mon propre maître* », dit Sarakolé, un ancien du bâtiment, passant de contrats longs à l'intérim, allant de ville en ville, depuis son arrivée du Mali. Le divorce, le travail perdu, puis la rue, le processus s'enroule pour nombre d'entre eux. Le marché ferait rattrapage ?

C'est ce qu'observe Mélanie Duclos dans ce « droit de vendre » qui rehausse les biffins dans l'échelle des réprouvés. Car les biffins font bonne figure devant cette formidable accusation, un scandale qui pèse sur les réputations aux portes de Paris. Comme sous l'Ancien Régime, les

LES PAUVRES CHOSES DONT CERTAINS VIVENT

marchés d'occasion, de la récupération et de la revente servent d'amortisseurs pour éviter le pire. Comme pour Hakim, qui a multiplié les CDD, tour à tour mécanicien, veilleur de nuit, charpentier, « *un tas d'histoires, des histoires d'argent, de cotisations impayées* », et qui se rattrape aux branches de l'éco-milieu. Ou encore pour Jeanne qui, son même sous le bras, quitte le domicile conjugal : « *je voulais divorcer. Mais plus j'abordais le sujet et plus il frappait fort. Alors j'ai abandonné. Tu sais, c'est bizarre la vie : tu as beau avoir très peur de quelqu'un ou de quelque chose, y a un moment, soudain, tu as un déclic et tu as plus peur. Et tu sais, finalement, c'est le marché qui m'a permis d'avoir moins peur. [...]. Là t'as pas le choix, tu es obligé, tu dois oser pour récupérer et pour vendre. Ça te donne confiance* ».

Avec *Les braconniers des poubelles*, nous sommes à la fois dans un nomadisme journalier de la récupération et dans une longue durée de l'histoire de la pauvreté active. Croisement des destins de classe ? Mélanie Duclos touche à l'articulation entre les anciens ouvriers, les anciens migrants, les hommes à la rue, les jeunes débrouillards, les refoulés du chômage. C'est le travail occasionnel qui fédère cet ensemble de pratiques et ces figures auxquelles il faut ajouter le nomadisme de la récupération. À la figure limite entre travail et chômage, s'ajoute le voyage, marcher dans la ville pour chercher, récupérer, démonter, bricoler, s'endetter, quémander, échanger. Les dimanches sont les meilleurs moments pour récupérer. Le caddie, le meilleur compagnon de route. Avec chacun ses tournées, ses ruelles, ses informateurs de quartier.

Durant tout le XIX^e siècle, ces lieux et ces pratiques portent des noms : la « cour des miracles » à Paris, les « Hoboèmes » aux États-Unis, ces hommes qui suivaient le marché du travail en se déplaçant de ville en ville, en suivant la ligne de chemin de fer, et en dormant dans les zones à côté des rails. Comme l'écrit Robert E. Park en 1930 dans *The City*, les villes américaines étaient « *pleines d'hommes et de femmes qui, pour une raison ou une autre, sont sortis du rang lors de la marche au progrès et qui ont été écrasés par l'organisation industrielle dont ils faisaient jadis partie* ». Les repaires de Hobos, situés près des dépôts de marchandises, dans les banlieues, en sont un bon exemple. Plus proches de nous, on trouve dans

les friches industrielles nombre de récupérateurs, des ramasseurs-vendeurs. Ainsi, deux figures incarnent ce nomadisme américain, le *tramp* et le *hobo*. Le premier groupe, ce sont les manœuvres ordinaires, jeunes célibataires qui vont de travail saisonnier en période de chômage, voyageant sans cesse. Le deuxième groupe comprend ceux qui empruntent clandestinement les wagons de marchandises. Ils sont plus pauvres encore. Parce qu'ils n'ont plus de travail, ils touchent à tout, et apparaissent comme une sérieuse menace.

Vendre à la porte de Montmartre ne se situe pas sur la même échelle, ni en nombre, ni en diamètre de circulation nomade, ni en histoire de vie. Pourtant, une caractéristique commune les réunit. L'activité et la mobilité se sont transformées en un mode de vie. Tout leur temps est absorbé par cette activité. Les figures de ces « survivants » ont pourtant une autre histoire, une tradition familiale de la débrouillardise, une culture professionnelle acquise dans des emplois plutôt qualifiés, une habileté à se lier avec certains habitants et des militants de la cause. Mais quelle cause ? Le droit de vendre ; ou plutôt, le droit de manger, et donc de vendre.

Finalement, le renversement du stigmat opère de cette façon : l'acte de vente écarte définitivement l'acte de charité, car il met en scène une marchandise avec un prix, une négociation, une histoire de l'objet parfois. Le geste importe. Comme les colporteurs du XIX^e siècle, se donner en spectacle et épouser le rôle de vendeur offre un statut provisoire qui permet de bomber le torse, d'offrir quelques mots, de vendre un récit, les yeux dans les yeux. Faire commerce, c'est échapper un moment à la sale réputation, au soupçon d'illégalité, au jugement négatif.

Mais pour cela, il a fallu combattre dans les années 2008-2010 contre les menaces d'expulsion de la porte de Montmartre. « *Vente sauvage !* », entendait-on alors, pour faire fermer le marché. « *D'où viennent ces objets et avec quelle facture ?* », murmure la rumeur du quartier. « *Et cet espace est un espace municipal, où est votre autorisation ?* » Une première lutte qui prend fin en 2009 quand la mairie de Paris finit par mettre en place un espace de marché réservé à ces récupérateurs permettant à un certain nombre d'entre eux d'échapper à l'illégalité et donc à la répression. Les vendeurs à la sauvette cessent d'être suspectés, deviennent des biffins et bénéficient d'une reconnaissance publique.



Marché des « biffins » à Paris © Simon Lecœur

LES PAUVRES CHOSES DONT CERTAINS VIVENT

Ce combat de « *la vente pour manger* » n'est jamais totalement gagné. C'est pourquoi l'association « Sauve-qui-peut », dans le XVIII^e arrondissement de Paris, fait rempart auprès des autorités. Militants, jeunes lycéens et retraités s'associent à cette lutte ouverte pour les biffins. Cette alliance inédite rehausse les vendeurs dans leur affirmation : « *j'ai le droit de vendre, de vivre sans assistance* ». Par là, l'auteure montre que « *commercer opère un mouvement d'égalisation* ». L'acte de vendre offre au vendeur une solide dignité.

Comme l'a montré Georg Simmel, la pauvreté est affaire d'effet de classification, au sens où le classement induit chez les classés des perceptions de soi qui assignent à une place ou une autre. Cela nous rappelle aussi que la dignité humaine s'appuie sur une unité de base du vivant, l'utilité du travail, la force de commercer. Et ce marché est bien un lieu de l'égalité de statut : on discute

les prix d'égal à égal. Et quand bien même la vente serait à perte, sans plus-value économique !

Sur les pas de Maurizio Gribaudi, le journal d'enquête de Mélanie Duclos nous introduit au cœur des échelles relationnelles d'un quartier, dans les rues et les proximités physiques, les anciennes appartenances de métiers ou d'habitudes, des groupes ethniques ou des groupes de sociabilité liés aux guichets sociaux, et nous donne la mesure des variations des tramages sociaux. On comprend dès lors le sens pratique du mot « socialisation ». Il réside dans l'action de se lier à d'autres, de se retrouver régulièrement, de pratiquer du « commerce » quotidien avec un discours, de construire des récits sur des objets récupérés, d'acquiescer un statut provisoire, comme un pied de nez à toutes les accusations qui pleuvent. Avec « *des restes* » et autres « *petits riens* », se crée un éco-milieu dont la densité est ici admirablement dévoilée.

Les morales de l'économie

En 2018, dans le premier tome de L'occupation du monde, Sylvain Piron avait posé les jalons d'une réflexion d'ampleur sur « l'aliénation économique » et sur ses liens à l'histoire chrétienne. Dans ce second volume, de bout en bout vif et passionnant, ce médiéviste de formation élargit son entreprise en ouvrant des pistes nouvelles pour comprendre, à l'aune de l'histoire de la pensée judéo-chrétienne, la morale égocentrée et calculatrice du libéralisme.

par Alban Bensa

Sylvain Piron

Généalogie de la morale économique.

L'occupation du monde 2

Zones sensibles, 448 p., 23 €

De la Genèse aux économistes d'aujourd'hui, en relisant les Pères de l'Église, la scolastique du Moyen Âge et les arguments de la Réforme, ce parcours généalogique passe au crible historique et anthropologique les notions courantes de l'économie. Nous aurions tort de ne les considérer qu'en référence à La Fontaine : « *Intérêt et principal. / La fourmi n'est pas prêteuse / C'est là son moindre défaut* », futur adage de la révolution industrielle. Car bien avant et aussi bien ailleurs (Afrique, Amériques, Océanie, Asie), les notions de travail, de monnaie, de valeur, d'industrie, de risque, de capital ont mobilisé une réflexion politique et véritablement morale sur les meilleures formes de sociétés possibles sans avoir à inventer l'*homo economicus*, cette fiction délétère.

Sylvain Piron cherche à débusquer « *les complices du règne de l'utile* » qui s'imposent peu à peu au XIX^e et au XX^e siècle (d'Adam Smith à Margaret Thatcher). Il se refuse ainsi à faire de la rationalité économique le ressort ultime des motivations des individus en société et à considérer le bulletin de paye comme le seul tyran radicalisé de nos actions. L'histoire montre en effet que l'utilitarisme à la Stuart Mill (1806-1873) n'est que l'aboutissement d'un long processus de déqualification des personnes allant jusqu'à les réduire à n'être que des agents de production déshumanisés, des prolétaires.

Au moyen d'un recours approfondi et érudit à l'histoire et à l'anthropologie religieuses, Sylvain

Piron fait comprendre aussi que « *le savoir le plus abstrait reste malgré tout contraint par l'univers symbolique dans lequel il s'exprime* ». L'auteur s'attache, par l'examen d'une grande quantité de sources inattendues, à « *explorer les mythologies chrétiennes liées au travail dans le but de faire ressortir la profondeur temporelle de nos conditionnements et des idéologies qui nous les inculquent* ».

Le paradoxe qui fait du travail à la fois une malédiction et une nécessité n'a cessé de préoccuper la réflexion occidentale. Jésus a mis au premier plan les plus pauvres gens, voués au travail manuel ou à l'errance au sein d'un monde paysan de surcroît colonisé. Mais l'Église du Christ est une institution tout entière prise dans des hiérarchies sociales centrées sur les intérêts et le pouvoir de ceux qui, suffisamment riches, sont libres de s'adonner au seul travail de l'esprit. Un des moyens de s'extirper de cette contradiction ne serait-il pas, comme y invitent les *Apophtegmes des Pères du désert* qu'examine Sylvain Piron, d'associer le travail manuel à une prière et d'en faire ainsi une sorte d'expiation bénéfique à la fois pour le corps et pour l'âme ?

Abba Lucius, au IV^e siècle de notre ère, répondit à des moines qui voulaient prier sans arrêt : « *Je m'assois donc avec Dieu, après avoir trempé quelques joncs ; et en tissant une corde, je dis : Dieu aie pitié de moi dans ta grande miséricorde. Dans ton immense bonté, efface mon péché* ». Pour Sylvain Piron, le geste technique et le cheminement vers le divin se nourrissent mutuellement. En effet, de « *la temporalité très particulière produite par la tension entre la disparition d'un dieu venu sur terre sous forme humaine et l'attente de son retour naît une béance que tente de colmater l'occupation machinale des mains* ».

LES MORALES DE L'ÉCONOMIE

La collaboration du manuel et du spirituel ou leur opposition frontale ont largement influencé les conceptions ultérieures du travail et de son organisation.

S'occuper du monde matériel ou bien de celui de l'esprit, deux options un temps jointes mais bientôt dissociées avec l'avènement au Moyen Âge d'une société à ordres qui distinguera, comme l'a montré Georges Duby dans *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* (Gallimard, 1978), les gens de prière (*oratores*) des gens de guerre (*bellatores*) ; et ces deux catégories seront opposées à celle des cultivateurs (*agricultores*). Une morale générale de l'abnégation de ces trois ordres les uns envers les autres masque les rapports de force dont les paysans font les frais. La morale bourgeoise du XIX^e siècle insistera elle aussi sur cette idéologie du labeur ouvrier comme sacrifice pour la totalité sociale pensée comme un organisme : chacun à sa place selon sa condition, et les sociétés féodales ou industrielles seront bien gardées. La réflexion politique de Sylvain Piron cherche dans les réflexions de l'Occident d'Ancien Régime et dans des initiatives populaires très contemporaines, comme la démocratie participative, des inspirations pour surmonter cette inégalité structurelle. Comment vivre tous ensemble en paix sans manuels ni intellectuels patentés *ad vitam æternam* ?

Au Moyen Âge, la pensée économique se transforme progressivement pour envisager une meilleure répartition des devoirs et des droits. Ainsi, au tournant de l'an mille, l'expression en latin s'enrichit de l'influence des langues vernaculaires qui, plus proches du terrain, rendent compte des relations sociales alors émergentes. Sylvain Piron examine ainsi « l'effet qu'a produit cette terminologie nouvelle lorsque la réflexion scolastique s'est exercée sur elle ; c'est à ce moment que se dévoile le paysage social qu'impliquait ce vocabulaire ». Cette attention que porte le latin écrit aux parlers régionaux distincts et variés ne peut qu'intéresser les ethnologues, les traducteurs et les écrivains travaillant au plus proche des langues locales et se donnant par là les moyens d'élucider la diversité des apports aux questions philosophiques, politiques et morales dont les élites se targuent d'avoir le monopole. Dans son domaine de prédilection, Sylvain Piron revendique « la pratique de l'histoire intellectuelle et l'attention au sens que les auteurs attribuaient à leur propos afin de rendre compte du

caractère polyphonique et parfois heurté de la textualité scolastique ».

Les profits qu'on peut tirer du travail, avant et après le XVIII^e siècle, sont source d'une tension entre capital privé et bien public. Là encore, la contradiction est ancienne et ne manque pas de préoccuper la pensée scolastique à propos de la circulation des biens. Ainsi la question de la justice dans les échanges est-elle ici explorée à travers la généalogie de mots comme « acheter », « payer », « quitter » ou « escompte », « prêt », « *industria* » et « valeur ». On prend alors conscience des glissements de sens à l'intérieur d'une pensée à la fois économique et sociologique où l'intérêt de l'individu doit composer avec le bien commun. Et Sylvain Piron de revenir à Mauss (« nous n'avons pas qu'une morale de marchands ») et à Polanyi (l'économie enchâssée dans le social). En médiéviste interdisciplinaire, il souligne ainsi combien « les scolastiques méritent d'être considérés comme les ancêtres de toute science sociale ».

Évidemment, l'encadrement du profit par les exigences d'un équilibre minimum entre instances hiérarchisées (classes, ordres, rangs) va être repensé par la Réforme avec une acuité particulière. La tentation est grande pour les commerçants des pays du nord de l'Europe de trouver à partir du XVI^e siècle une légitimité religieuse à l'essor économique et à l'accumulation d'une fortune personnelle. Max Weber a théorisé cette conception toute protestante du salut par l'enrichissement en faisant du travail une éthique religieuse en phase avec l'esprit du capitalisme. Mais Sylvain Piron s'indigne : « le capitalisme n'a pas d'esprit, c'est même l'une de ses propriétés essentielles. Le mot *Geist* doit plutôt s'entendre au sens d'une certaine disposition ou conduite, dotée d'une nuance normative que rendait mieux, par exemple, le grec *êthos* [...] Le *Geist* des *Kapitalismus* que décrit Weber correspond en premier lieu à l'état d'esprit des entrepreneurs puritains de la Révolution industrielle ». Il fallait donc, pour passer de l'image du mercantilisme à celle du don exemplaire, comprendre combien le religieux habite l'économie et aussi sa critique.

Ce livre de Sylvain Piron met en lumière la complexité des rapports de l'héritage chrétien au travail comme s'il fallait sans cesse reculer pour mieux sauter, prendre en compte la vie matérielle des pauvres pour mieux défendre l'idée d'une autre vie, purement spirituelle. Pour comprendre



Bible de Ripoll, Vat. lat. 5729, f. 6r. © D.R.

LES MORALES DE L'ÉCONOMIE

les argumentaires suscités par cette idéologie, il est indispensable de penser les morales de l'économie sans limiter cette dernière à des logiques comptables et à l'illusion de vérité qui les habiterait. Les gens vivent autant de pain que de rapports sociaux et de croyances faisant bloc.

Dans *Histoire et mémoire* (Gallimard, 1988), Jacques Le Goff appelle « imaginaire réel » cet horizon produit par l'histoire, la mémoire et les arts. Cet imaginaire s'inscrit dans des créations juridiques, littéraires et picturales auxquelles adhèrent les membres d'une même société. Leur conception du monde au sens large englobe donc leur compréhension de l'économie. Et Piron d'avertir dans les premières pages de son ouvrage : « l'incapacité dont témoigne la science économique à engager une réflexion critique sur ses postulats est due pour l'essentiel à l'héritage refoulé de sa provenance théologique ».

L'histoire économique et conceptuelle totale que nous propose Sylvain Piron traverse des dossiers denses mais éclairés par un parcours de pensée audacieux. Cet ouvrage prend en effet la liberté de connexions entre époques et entre mondes différents avec le souci de faire apparaître ce qui a été transmis jusqu'à aujourd'hui et pourrait même nous aider à comprendre le présent. Puissant travail, dans la lignée d'un Reinhart Koselleck, sur la transmission des savoirs, des problématiques, des interrogations qui habitent tant les grands textes fondateurs de notre passé, plus que bimillénaire, que les initiatives citoyennes d'aujourd'hui. L'implication d'un médiéviste inventif dans notre contemporanéité soulève des débats de fond que chacun peut ensuite trancher à sa manière. Décidément, Piron donne à penser.

En balade à Auschwitz

Est-ce qu'on peut dire que c'est là un des textes les plus drôles écrits en français sur une visite à Auschwitz, ou est-ce incongru ? Drôle parce que juste : ce n'est ni une farce ni une fable. Dans Serge, le nouveau roman de Yasmina Reza, il est beaucoup question du voyage en Pologne d'une fratrie de sexagénaires ordinaires. « À part filer du fric aux Polaks, qu'est-ce que vous allez faire à Auschwitz ? », avait demandé le vieux cousin Maurice. Et en effet, qu'aller y faire et pourquoi ?

par Natalie Levisalles

Yasmina Reza

Serge

Flammarion, 234 p., 20 €

Les motivations de Jean, Serge et Nana ne sont pas totalement claires, sinon qu'ils ont été poussés, tirés, houspillés, par la jeune Joséphine, fille de Serge, qui veut, de manière un peu confuse, honorer la mémoire de la famille hongroise de sa grand-mère. Le roman raconte ce que ce voyage a mobilisé et modifié, avant et après. Il décrit la culpabilité de ne pas ressentir d'émotion à la hauteur de l'horreur – cela a déjà été raconté ailleurs. Il y a aussi la déception, à cause d'un mois d'avril exceptionnellement chaud. « *Demain, il n'y aura ni froid ni boue ni hiver. Je le regrette comme n'importe quel touriste regrette de ne pas effectuer sa visite dans les conditions optimales* », remarque Jean.

Le roman de Yasmina Reza (son quatrième, au milieu de nombreuses pièces de théâtre) s'interroge sur ce que c'est qu'une famille. Ce qu'on reçoit et ce qu'on transmet, de gré ou de force. Dans la famille Popper, Edgar et Marta ont visiblement été un couple bancal et des parents pas terribles, pas horribles non plus. Un peu distants, un peu négligents ; et le père a été un peu violent avec Serge, quoique d'une violence qui était dans les clous de l'époque. Quant à Jean, ses lectures préférées étaient *Le Petit Chose* et *Sans famille*. On devine une enfance pas spécialement heureuse, mais personne n'en fait un drame, on ne fait un drame de rien dans cette famille. Ou plutôt on ne fait pas de drame pour les choses importantes. Comme l'anéantissement des familles d'Edgar et de Marta dans la Shoah.

Serge parle aussi de ce que c'est qu'être une fratrie de sexagénaires, de ne se supporter qu'à grand-peine et d'être une fratrie quand même. Jalousie, tendresse, ambivalence, engueulades et réconciliations qui durent depuis un demi-siècle, jusqu'au jour où des paroles impardonnables sont échangées entre la *Judenrampe* et le Sauna (le bâtiment de désinfection).

Les parents Popper formaient donc un couple mal assorti mais ils avaient deux choses en commun : l'anticommunisme et une totale aréligiosité. Pour le reste, lui était pro-Israël, à fond. Elle : « *Qu'est-ce qu'on a besoin d'Israël ? Regarde tous les problèmes que ça crée.* » Jean remarque qu'elle avait « *ce tropisme si peu contemporain de n'être pour rien au monde une victime* » et ne voulait surtout pas être enterrée à Bagneux, « *avec les juifs* ».

Qu'est-ce qu'être une famille ? Qu'est-ce qu'être juif ? Le roman soulève quelques questions existentielles comme en passant, avec une très grande justesse et une éblouissante virtuosité. On dit souvent « virtuosité » pour désigner une certaine superficialité. Pas ici. Les questions existentielles émergent de la crise de la soixantaine des enfants Popper, dernier moment où ils pourront encore faire un ou deux choix.

Jean, l'enfant du milieu, est un cadre sup' qui ne se raconte pas trop d'histoires sur lui-même mais ne fait pas grand-chose de sa lucidité, incapable de savoir de quoi il a vraiment envie. « *Marion dit parfois je crois qu'on devrait vivre ensemble tous les trois. C'est le moment de prononcer quelque chose de décisif. Mais rien ne vient... Elle a raison de me trouver minable* ». Jean est néanmoins grandi aux yeux du lecteur par la profonde affection qu'il porte à Luc, le fils de Marion, un enfant dont la singularité et la solitude

EN BALADE À AUSCHWITZ

l'émeuvent plus que tout. Et le lecteur est à son tour ému par cet homme velléitaire dont la seule résolution ferme est de protéger et de faire grandir ce petit garçon que sa particularité – sur laquelle il n'est pas mis de nom – tient à l'écart des autres. *« Je l'ai vu dans des squares avoir des tristesses. Il allait vers des enfants mais les autres ne le regardaient pas, comme s'il était invisible. »*

Jean est le médiateur de la famille. Quand, au beau milieu de Birkenau, la tension monte entre Nana et Serge – *« Tu n'as pas voulu entrer dans la chambre à gaz, tu n'as pas voulu voir la Judenrampe... »* –, c'est lui qui intervient : *« Pour alléger l'atmosphère j'ajoute, allons voir ces bois. C'est par là le Sauna ? »*

Nana, jeune fille rayonnante devenue mémère un peu casse-pied, a épousé Ramos Ochoa, *« un homme qui met son point d'honneur à ne pas être sous pression et qui vous le fait sentir »*. Tous deux sont très donneurs de leçons, mais ce sont aussi les seuls à s'intéresser au monde autour d'eux. Ils ont un fils, Victor, qui fait l'école Émile Poillot, *« le Harvard de la cuisine »*, et sera le déclencheur d'une crise familiale.

Serge fait des affaires jamais très claires, avec un succès variable. C'est une espèce d'ogre égocentrique, débordant physiquement et psychologiquement, immature, agressif, surtout avec ses proches. Sa fille Joséphine est maquilleuse. *« Je viens de lui payer à prix d'or une formation sourcils, vous voyez où on en est maintenant elle veut aller à Auschwitz, qu'est-ce qu'elle a cette fille ? »* Le jour où il s'en prend à Luc comme son père s'en prenait à lui, Jean pense (mais ne lui dit pas) : *« Serge tu avais le nez rouge, tu ravalais tes larmes, tu es devenu un pauvre type, cinquante ans plus tard un crétin brutal. »*

Jean le médiateur est donc aussi le narrateur de cette chronique familiale. Dans ce roman écrit à la première personne du début à la fin (sauf trois pages au statut intrigant), il y a un extraordinaire sens du dialogue et de l'auto-dialogue (oui, il y a des mots pour ça – monologue intérieur, *stream of consciousness* – mais il s'agit ici d'un monologue où l'on s'adresse à soi-même d'une manière particulière et qui semble demander un autre nom). Un extraordinaire monologue intérieur qui n'aurait pas été édité, autocensuré, un flux de pensées où, comme dans la vraie vie, le trivial, l'important, le flou et l'élaboré sont inex-



Auschwitz (juillet 2010) © Avec l'aimable autorisation du [photographe Frédéric Desmesure](#)

tricablement enchevêtrés. Des idées essentielles apparaissent cinq secondes, mais, comme elles ne sont ni prononcées ni partagées, elles affluent à peine à la conscience et disparaissent avant d'être prises en compte.

Le traitement des ellipses est particulièrement bluffant. Comme lorsqu'on prend des notes lacunaires dans un carnet, compréhensibles pour soi seul, mais qu'on n'est pas sûr de comprendre à la relecture. Premier soir dans la chambre de l'hôtel d'Ozwiecim, ou Auschwitz, que partagent Jean et Serge. *« Il y a des knackers dans le minibar, a dit Serge. – Tu as confiance en Chicheportiche ? – Aucune. – Tu lis quoi ? – Les Naufragés et les Rescapés de Primo Levi... – On ne peut pas dire qu'on a posé beaucoup de questions. – Non. – À aucun des deux. Pas la moindre curiosité. – Non. – On s'en foutait en fait. »*

Que ce soit à la piscine avec Luc qui barbote dans le pédiluve ou dans un déjeuner de famille entre ennui et hystérie, le lecteur reconnaît avec délice et horreur les moments tragicomiques de sa propre vie. Et n'oublions par le dîner sous un haut-parleur qui hurle du Lara Fabian, dans une taverne de Cracovie au milieu d'autres touristes qui ont fait Auschwitz et Birkenau avant d'aller dévaliser Zara et H & M.

Jusqu'à la dernière page, Yasmina Reza réussit miraculeusement à tenir un bouleversant mélange de gravité et de légèreté. Peut-être parce que c'est au fond un roman sur le passage du temps, un roman où même les saisons ont quelque chose à nous dire. *« Quand revient l'été revient le temps. La nature vous rit au nez. L'esprit de félicité écorche l'âme. L'été contient tous les étés, ceux d'avant et ceux que nous ne verrons jamais »*.

La prose de Noël

Hiver, de la romancière écossaise Ali Smith, qui vient de paraître en français, constitue le deuxième volet, après Automne, de son « quatuor des saisons », déjà intégralement publié en Grande-Bretagne entre 2016 et 2020. Ali Smith avait depuis longtemps l'ambition d'écrire un ou des textes qui suivraient le cycle naturel de l'année, et qui appréhenderaient « au plus près », suivant ses propres termes, les événements de la vie de la nation.

par Claude Grimal

Ali Smith

Hiver

Trad. de l'anglais (Grande-Bretagne)

par Laetitia Devaux

Grasset, 316 p., 23 €

Pour ce faire, Ali Smith souhaitait maintenir le temps du roman le plus près possible du temps de l'écriture, et obtenir une publication quasi sans délai après la rédaction du manuscrit. La réalisation d'un tel projet supposait donc une célérité sans faille et pour l'auteur et pour l'éditeur. Smith, qui a toujours confié qu'elle aimait écrire vite, n'eut aucun mal à convaincre ce dernier ; enthousiasmé par l'idée, il se mit au travail avant d'avoir vu une seule ligne du quatuor. Les couvertures furent demandées à David Hockney, qui proposa quatre jolies scènes d'un même chemin du East Yorkshire à quatre saisons différentes. Les tirages reliés toile (avec le bandeau reproduisant les Hockney) furent choisis avec des couleurs adaptées aux moments de l'année (roux, gris clair, vert, jaune). Les représentants furent dépêchés auprès des libraires sans avoir en main un résumé des intrigues puisque Smith ne savait pas encore quelle(s) histoire(s) elle raconterait.

Ce qu'elle avait décidé, cependant, c'est que chaque livre ferait référence à une pièce de Shakespeare, ainsi qu'à des œuvres d'autres écrivains, et à un artiste plasticien – la peintre Pauline Boty dans *Automne*, la sculptrice Barbara Hepworth dans *Hiver*. Ce qu'elle n'avait pas à décider, puisque son talent la mène déjà dans cette direction, c'est qu'il y aurait de la fantaisie et des moments surréels, des personnages pittoresques et un peu allégoriques, des jeux de mots sous toutes leurs formes, des allusions à profu-

sion, des motifs récurrents, des points de vue différents, une prose aussi vive que possible.

Exercice de corde raide, donc. Et belle réussite éditoriale : chaque volume, fort élégant, fut « sorti » dans les temps, et des ajouts de dernière minute purent être intégrés *in extremis* (comme ceux qui concernent l'assassinat de George Floyd et le mouvement Black Lives Matter que Smith voulut voir figurer dans *Summer* alors qu'elle avait déjà remis le manuscrit). Belle réussite pour l'écrivain qui tint son pari, mais qui, modeste, disait après l'effort : « *Je ne sais pas s'ils fonctionnent, ces livres. J'espère que oui* ». Belle réussite critique aussi puisque la presse aima généralement le quatuor, tant pour son « *upcycling* » de vieux thèmes (les saisons avec leurs traditionnelles symboliques), son audacieux survol « du Brexit au Covid », que pour les histoires elles-mêmes qui contenaient toujours des réminiscences des précédents livres mais permettaient cependant à chaque roman d'être lu indépendamment des autres.

Dans *Hiver*, pour résumer une intrigue difficilement « résumable », quatre personnages se retrouvent en Cornouailles pour un de ces dîners de Noël que la tradition littéraire, mais surtout cinématographique et télévisuelle, pense souvent comme un grand moment de révélation, chacun s'y confrontant aux autres, leur disant ses vérités ou ses mensonges, et finissant ou non par se réconcilier avec eux. Le passé des personnages ici évoqué autour de la table familiale et dans les jours qui suivent est également repris au long du roman par des épisodes plus ou moins lointains suggérant des origines possibles à leurs conflits émotionnels et politiques. Au fil des pages s'échangent aussi des points de vue sur l'art, la situation du pays, l'écologie, l'engagement personnel... Fantômes, métamorphoses, hallucinations

LA PROSE DE NOËL

sont de la partie, tout comme Dickens, *Cymbeline*, *Le Dictateur* de Chaplin, un film avec Elvis Presley, les sculptures d'Hepworth, des cantiques de saison, etc. Le livre s'achève bien après Noël, en juillet 2017, sur un discours aux Boy Scouts américains de Donald Trump, nouvellement élu, dans lequel il leur promet qu'ils pourront à nouveau souhaiter « Joyeux Noël ! ». « *You're going to be able to say Merry Xmas again, folks !* » Mais même la note grotesque et sinistre de ces promesses de Noël en plein été n'altère pas la tonalité un peu optimiste du livre, car dans *Hiver* tout se meurt mais tout peut renaître différemment.

Le désordre du roman et son excentricité permettent au lecteur de penser, de s'égarer, de s'amuser, et même de construire un peu l'histoire qu'il souhaite. Cette liberté est une des grandes qualités de l'œuvre de Smith. Mais pas toujours. Sa belle mécanique ne fonctionne pas sans heurts ni pannes. Le rythme, par exemple, a ses ratés : ainsi, au début, le récit a-t-il du mal à prendre la route, piétinant avec quelques scènes peu comiques de critique sociale assez creuses (les visites chez l'opticien, à la banque... même si celles-ci ont aussi d'autres fonctions). Ensuite, les élans fantaisistes du livre accusent parfois la fatigue et cèdent la place à un didactisme appuyé, surtout dans les discussions entre personnages. Smith est alors au bord d'un prêchi-prêcha à la coloration politique sympathique, mais littérairement peu convaincant :

« Ils ont fait leur choix, avait-il dit le jour où elle avait plaint les Européens qui se demandaient s'ils allaient pouvoir continuer à vivre dans ce pays [...] Ils ont choisi de venir ici. Ils ont pris ce risque ce n'est pas de notre responsabilité. »

Ce n'est pas notre choix, avait-elle dit.

En effet, avait-il dit.

Comme les noyés dans la Manche parce qu'ils avaient tenté de fuir la guerre, dont tu as dit qu'on n'avait pas à se sentir responsable parce que c'était leur choix de fuir une maison bombardée ou en feu, et encore leur choix de monter dans une embarcation ayant chaviré ? avait-elle dit. »

Smith, malgré sa finesse et sa grande connaissance des problèmes de la création romanesque, est alors bien platement explicite, tout comme dans les noms qu'elle donne aux personnages et, parfois, aux fonctions qu'elle leur attribue : Art



Ali Smith © Aliin Ferrara

(comme le roi Arthur, comme « art ») qui écrit un blog intitulé « Art in Nature » ; Lux (une immigrée qui aime et lit Shakespeare) qu'Art amène pour Noël ; Sophia (« sagesse », bien sûr), la mère d'Art ; sa tante Iris, messagère peu divine aussi surnommée Ire (elle fut une militante anti-nucléaire des années 1980, et continue la lutte aujourd'hui pour d'autres causes)... La note symbolique n'est pas toujours aisée à tenir, pas plus que la note comique lorsqu'elle se joue dans une tonalité délibérément banale, comme dans les nombreux riffs de jeux de mots (« *I am nobody's child. I am no body's child* », « *Dead/Head/Ahead* ») ou dans des afféteries linguistiques (« *it smiled [...] cheshire catly* »).

Mais ces facilités disparaissent lorsque Smith déploie sa belle prose, celle qui veut « *réécrire la tradition, faire fusionner l'ordinaire, le légendaire, le fictionnel et le réel et donner une dimension épique à la vie de tous les jours, à l'homme de la rue, et vice versa* » (paroles de Smith pour décrire la prose d'un auteur qu'elle admire). Car la romancière met très haut la barre littéraire.

Malheureusement, la version française ne permet pas de percevoir dans les pages d'*Hiver* « *la magnifique turbulence de l'imagination* » chère à Smith, lorsque celle-ci se manifeste. La traduction est négligente (des phrases et des mots sont oubliés ou mal compris) et ne recule pas devant le galimatias (« *elle s'était alors précipitée vers la maison en refermant la porte et l'avait traversée le plus vite possible* » ; « *il avait sauté sur le disque* » pour « *stamped on* ») ; les morceaux de papier sont « *soufflés sur le trottoir* » ; des migrants ont fait « *leur choix de monter dans une embarcation ayant chaviré* », etc. Bref, le texte traduit peine à donner une idée de ce que peut être le talent de Smith, sérieux et fantasque, épris de rapidité et de variation. Le lecteur, comme ces migrants mentionnés par un des personnages du livre, a donc parfois l'impression de se trouver dans une embarcation « *ayant chaviré* ». Dommage.

L'ambivalence des statues

S'en prendre aux statues des « grands hommes » du passé, surtout aux hommes blancs liés de près ou de loin à l'esclavage et à la colonisation, est devenu un moyen d'action de militants revendiquant la prise en compte de l'histoire des vaincus. Avec Les statues de la discorde, l'historienne Jacqueline Lalouette, incontestable spécialiste de la question pour la France depuis la parution en 2018 d'une somme remarquable (Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes (France, 1801-2018), éditions Mare et Martin), propose un essai d'histoire immédiate où elle tente une analyse, à chaud, des multiples actions à l'encontre de certains monuments dont la mort de George Floyd, tué par la police à Minneapolis le 25 mai 2020, ne fut qu'un déclencheur parmi d'autres.

par Thierry Bonnot

Jacqueline Lalouette

Les statues de la discorde

Passés Composés, 240 p., 17 €

Si la mort de George Floyd a provoqué une vague inédite de déboulonnages de statues aux États-Unis, qui a fait tache d'huile dans le monde entier, la France d'outre-mer avait connu trois jours plus tôt, le 22 mai, le même type d'action iconoclaste à l'encontre de deux effigies de Victor Schœlcher, en Martinique. Il n'y a aucun lien de cause à effet entre les deux événements, mais cette coïncidence n'a pourtant rien de fortuit.

Jacqueline Lalouette effectue d'abord un « *tour du monde des statues vandalisées ou détruites* », montrant que presque tous les continents ont été touchés, l'Amérique du Sud et l'Asie n'apparaissant pas dans cette liste – mais l'exhaustivité dans ce domaine est utopique. Elle établit une typologie précise des actions (dégradations, destructions, tags, atteintes plus ou moins irréversibles), des revendications, des personnages visés. Les deux chapitres suivants, les plus substantiels, sont consacrés au cas français, que l'auteure inscrit dans une longue tradition : les destructions de monuments sont « *de vieilles pratiques nationales* », qui ont connu leur apogée pendant la période révolutionnaire suite au décret du 14 août 1792 ordonnant la destruction des statues des rois de France.

L'intérêt de ce travail très systématique est de proposer un inventaire et d'interroger les motivations du mouvement de déboulonnage en mettant l'accent sur la complexité du problème, due pour une bonne part à celle des biographies des statués, ainsi qu'aux enjeux politiques contemporains. Aux États-Unis, par exemple, le mouvement véhiculait un discours beaucoup plus large que la seule critique des généraux sudistes en faveur de l'esclavage. Ils furent évidemment les premières cibles des déboulonnages, exacerbant les fractures actuelles de la société américaine, qui plus est dans une année électorale à haut risque. Mais une statue d'Abraham Lincoln fut également abattue dans l'Oregon – au nom de l'exécution, ordonnée par Lincoln en 1862, de trente-huit Indiens Dakota – et plusieurs Christophe Colomb subirent la vindicte des protestataires – ainsi que Cervantès, Louis XVI, James Cook... La référence à la guerre de Sécession fut donc largement outrepassée.

Ailleurs dans le monde, il y a des figures dont le parcours historique donne logiquement prise aux revendications des antiracistes et des collectifs luttant pour « réparer l'histoire », comme le maréchal Bugeaud, conquérant brutal de l'Algérie, ou Napoléon, qu'on ne présente plus, et Léopold II, roi des Belges colonisateur et exploiteur notoire. Pour d'autres, c'est moins évident, car ils sont associés généralement à une image bienveillante, comme Lincoln justement, ou Gandhi ; mais alors les récriminations concernent certains épisodes précis de leurs vies.

L'AMBIVALENCE DES STATUES

Par contre, qu'une effigie de Jules César soit vandalisée en Flandres – il aurait traité les Belges avec mépris dans *La guerre des Gaules* –, que le buste de Charles de Gaulle à Haumont (Nord) soit affublé de l'inscription « esclavagiste » ou que la petite sirène de Copenhague soit traitée de « *racist fish* » peut laisser perplexe. Cependant, ces cas extrêmes, voire absurdes, ne doivent pas servir à balayer d'un revers de main l'ensemble du problème. Celui-ci ne saurait être compris de façon binaire, en opposant le respect du patrimoine et de l'art monumental au vandalisme inculte. D'autres enjeux se lisent dans ces gestes parfois peu cohérents, rarement inventifs, pas systématiquement irrémédiables – puisque rares sont les statues totalement détruites –, quelquefois énigmatiques, mais toujours liés à des combats politiquement légitimes.

Prenons le cas du maréchal Bugeaud, admiré encore aujourd'hui par l'extrême droite. Certaines de ses actions auraient de nos jours le statut de crimes de guerre, voire de crimes contre l'humanité. Mais on ne juge pas pour de tels crimes un homme disparu en 1849. En revanche, on peut juger et condamner sa statue... à condition de lui accorder un certain crédit, c'est-à-dire une certaine force symbolique. Les dégradations commises montrent bien que les statues sont traitées comme s'il s'agissait de la personne elle-même : on leur coupe la tête, on les asperge de peinture rouge sang, on les souille de slogans — on leur donne en quelque sorte une existence biologique pour mieux les anéantir.

« *Ces représentations de bronze sont traitées comme, en des temps révolus, l'étaient des êtres de chair et de sang ou leurs effigies, pendues ou brûlées si la justice n'avait pas pu s'emparer d'eux* », écrit Jacqueline Lalouette. On ne peut pas humilier un moulage de bronze ; il faut donc admettre qu'il « est » le personnage représenté pour que le geste vindicatif soit efficace politiquement. Finalement, les plus convaincus de l'aura de ces statues sont les iconoclastes eux-mêmes, davantage que les défenseurs du patrimoine monumental qui revendiquent leur protection en tant qu'objets artistiques et documentaires, niant leur portée politique. Et c'est l'action des « vandales » qui redonne aux statues cette charge idéologique oubliée : quel badaud prêtait attention à l'effigie de tel maréchal ou de tel politicien avant qu'elle soit frappée ?

C'est à propos de cas ambivalents que les analyses de Jacqueline Lalouette sont le plus développées, c'est-à-dire sur les statues de personnages historiques a priori exempts de soupçons pour ce qui est du racisme, de l'esclavagisme ou des méfaits coloniaux. L'auteure développe le cas de Victor Schœlcher, à qui il est reproché, non pas d'être un colonialiste, mais d'avoir par son action abolitionniste escamoté les luttes des Noirs pour leur propre affranchissement. Il serait devenu en somme l'image du paternaliste, l'emblème du mâle blanc dominant généreux mais condescendant « libérant » les esclaves d'un joug que d'autres mâles blancs dominants – ses ancêtres – avaient imposé. Schœlcher, dont la statue a été détruite à Fort-de-France, mérite-t-il ou non le procès qui lui est fait ? Sans doute pas, si l'on s'en tient aux « *nécessaires rappels historiques* » que Jacqueline Lalouette oppose à la « *haine anti-schœlcherienne* », déjà ancienne en Martinique. L'historienne décrypte bien les enjeux contemporains, économiques et sociaux, liés aussi à l'émergence de nouvelles générations de militants ne disposant pas des mêmes références que leurs aînés et refusant d'allier la mémoire des esclaves à celle des abolitionnistes. Ils ne prétendent pas faire œuvre d'historiens en abattant les statues du « grand abolitionniste » : ils veulent faire entendre leur colère et construire une autre mémoire. Que l'on trouve leurs actions excessives ou inadéquates est une chose ; mais leur opposer une réponse patrimoniale serait vain.

Tout au long de son livre, Jacqueline Lalouette s'efforce de traiter au cas par cas les statues concernées, de La Bourdonnais à Paul Bert, en passant par Joséphine de Beauharnais, Colbert, Faidherbe, Gallieni, Lyautey, etc. Lorsque l'action contre la statue ne s'est pas limitée à un simple tag, elle reprend les arguments des collectifs, des blogueurs, des polémistes ou des artistes afin de comprendre ce qui est « reproché » aux monuments, constatant le plus souvent que seule une partie de la biographie est visée, évaluant les arguments des uns et des autres, mentionnant également les cas où les autorités ont anticipé en retirant les statues de l'espace public avant toute dégradation. Elle parvient ainsi à conserver une distance historienne équilibrée, au moins jusqu'à sa conclusion où elle laisse poindre une forte réticence, jusqu'à l'exaspération, à l'encontre des outrances de certain-e-s – Françoise Vergès ou Franco Lollia, par exemple, à qui elle reproche approximations et inexactitudes factuelles. Que certains activistes méconnaissent l'histoire est indéniable ; qu'ils disent ou écrivent des



Statue de Lénine à Kharkov, la plus grande d'Ukraine, démolie en 2014 © Jean-Luc Bertini

L'AMBIVALENCE DES STATUES

aberrations également ; que leurs cibles soient mal choisies, cela peut arriver. Que leur lutte en soit totalement délégitimée, c'est une autre affaire. Jacqueline Lalouette ne va pas jusque-là, mais il est clair que ses recherches lui ont rendu les statues tellement familières qu'elle semble manquer parfois de recul – ainsi lorsqu'elle oppose aux « *militants hostiles aux statues* » leurs « *concitoyens attachés à leur patrimoine [...] scandalisés par le fait qu'ils viennent même réécrire leur histoire* ».

Devrait-on conserver dans l'espace public et protéger une statue au nom du patrimoine, seulement parce que les gouvernants du passé ont décidé d'honorer un « grand homme », quelles qu'aient été ses actions ? Peut-on raisonner la colère, juger de sa légitimité, voire de sa sincérité, en lui opposant la rigueur et la pondération historique ? En cela, les possibilités évoquées par le chapitre 4 du livre sont plus convaincantes. Jacqueline Lalouette recense plusieurs monuments existants, qui rendent hommage aux victimes de la traite esclavagiste ou à quelques « *nouveaux héros* » comme Toussaint Louverture, Louis Delgrès, ou les esclaves insurgés de l'île Bourbon. Il s'agit de « *rééquilibrer le récit* » de l'esclavage et de la colonisation, en proposant d'autres formes

d'hommage que la statufication traditionnelle – monuments collectifs, anonymes, interventions artistiques... – et pour éviter la destruction des statues existantes. Un point de comparaison possible aurait été le devenir des statues communistes dans les ex-pays de l'Est, comme à Budapest où les statues érigées par les Soviétiques ont été regroupées dans le Memento Park [1].

Ces enjeux de mémoire sont évidemment contemporains. Comment comprendre sinon que les statues de personnages ayant vécu aux XVIII^e et XIX^e siècles aient attendu le début du XXI^e pour être vilipendées ? C'est aujourd'hui que se cristallise l'hostilité aux célébrations d'hier, parce que c'est aujourd'hui que s'exacerbent certaines inégalités, que certaines formes de racisme, de rejet de l'autre ou de refus de réévaluer certains épisodes de l'histoire deviennent intolérables. Cela n'excuse en rien certains excès, mais cela devrait nous dissuader d'analyser cet iconoclasme exclusivement depuis notre registre scientifique.

1. Voir Anne-Marie Losonsczy, « Le patrimoine de l'oubli : le « parc-musée » des statues de Budapest », *Ethnologie Française*, 1999, t. 29, n° 3.

Entendre des voix

Parle ressemble à un roman, à un poème, à une pièce de théâtre, à du cinéma, à une pièce radiophonique. Dans sa postface, intitulée Tais-toi, Noémi Lefebvre explique au lecteur encore sonné pourquoi il ne s'agit d'aucun de ces genres. Parle, on ne sait pas ce que c'est, et à la rigueur, tant pis. Des voix s'élèvent, parlent des maux de nos temps, les décrivent et s'avouent impuissantes. Une sorte de dialogue contrarié se noue. On s'y entend et la gêne se mêle au rire.

par Ulysse Baratin

Noémi Lefebvre
Parle suivi de *Tais-toi*
 Verticales, 144 p., 14 €

Dans *Tais-toi*, l'autrice prend la parole de manière si savante et si brillante que la critique pourrait aussi bien s'abstenir de parler de *Parle*. Noémi Lefebvre nous coupe l'herbe sous le pied et décourage les tentatives de catégorisation ou d'explicitation. De toute manière, le plaisir pris à lire ce texte inclassable est si grand qu'on oublie d'en identifier la nature. Sans s'aventurer sur les plates-bandes de l'écrivaine s'auto-critiquant, on s'en tiendra avec prudence à évoquer ce que *Parle* fait.

Parle résonne. L'objet est sonore de bout en bout, stylisé avec la folie de la phrase d'une flaubertienne revendiquée. Formant un seul bloc presque uni où se suivent des phrases annoncées par des tirets mais closes par aucun point sinon d'interrogation, l'ensemble fonctionne sur le modèle « selle de cheval, cheval de course, course à pied... ». Références à l'actualité, micro-controverses philosophiques et mise en scène des tics de pensée créent un rythme chaloupé mi-érudit mi-trivial où les énoncés s'agglutinent en une logorrhée :

« – Tout ce qui nous concerne est stocké quelque part dans des banques de données

– C'est la société de contrôle, comme dirait Deleuze

– Nous avons lu Deleuze

– Et Foucault

– Mais nous ne sommes pas sûrs d'avoir tout compris

– Qui a compris Deleuze ?

– Et Foucault, putain

– Mais nous avons retenu la notion de société de contrôle

– Nous ne savons pas si c'est une notion ou si c'est un concept

– Nous ne saurions pas dire »

En naît une ironie dure à saisir, toujours rattrapée par une sorte de tendresse. *Parle* parle d'une certaine classe moyenne pas sûre d'être savante, et en tout cas inquiète. Ça peut faire (beaucoup) sourire.

L'apparence de dialogue aidant, *Parle* compose un rythme et une musique qui donnent envie de le lire à voix haute. Gardienne de son propre texte, Noémi Lefebvre affirme pourtant, dans une note de bas de page de sa postface, que ça « ne convient pas du tout à la lecture de *Parle* ». Passant outre à cette mise en garde, on s'est permis d'essayer, et même plusieurs fois. Ça fait parfois mieux entendre le grotesque contrit de ces propos en apesanteur :

«- Est-ce que nous ne sommes pas un petit peu perdus depuis la fin de l'espoir d'une dialectique de l'histoire ?

– Toutes ces choses nous travaillent »

Mimant la parole, les phrases ne forment pas pour autant dialogue et, s'il y a pseudo-conversation, elle ne débouche jamais sur une certitude. Tout flotte. Une évolution se dégage un peu, les



Noémi Lefebvre © Francesca Mantovani

ENTENDRE DES VOIX

propos paraissent s'adresser à quelqu'un peut-être là, peut-être pas (« *Tu n'avais encore jamais demandé la parole* ») et qui, de toute manière, ne parlera pas. Ça pourrait être un chœur, il pourrait y avoir un coryphée, le doute plane sur leur nombre et de ce brouillage naît l'impression qu'il n'y a personne. Ou chacun ?

«- *Nous ne sommes pas racistes putain*

– *Et nous sommes indignés par l'inhumanité dont nous sommes témoins*

– *Et peut-être complices*

– *Nous sommes tous coupables*

– *Moralement, en tout cas* »

Parle fait entendre des voix impersonnelles traversées par le monde. Et plus elles semblent s'éloigner dans l'indéfinition et l'absence de psychologie, plus elles deviennent nôtres. L'effet d'extériorité radicale provenant de cette stylisation soignée finit par coexister avec la certitude d'avoir soi-même, un jour, prononcé les phrases lues.

Un autre livre a pu donner cette sensation : le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert. Noémi Lefebvre parle beaucoup de Flaubert dans sa postface, mais pas de ce texte-là. Pourtant, l'un et l'autre ouvrage se répondent car, dans chaque phrase, on entend parler en même temps soi-même et la société. Alors, *Parle* pourrait être, pourquoi pas, un dictionnaire ? Peut-être pas d'idées reçues, tant tout y est fuyant, mais certainement de nos désarrois contemporains.

Un roman de réappropriation

Les remous autour de la fête nationale australienne, fixée le 26 janvier en référence à l'arrivée des premiers colons britanniques il y a plus de deux siècles, rappellent à quel point les mémoires sont encore à vif. Tara June Winch a reçu l'équivalent australien du prix Goncourt pour La récolte, une histoire à trois voix ; il faut bien cela pour tenter de mieux cerner l'histoire de ce pays, entre Aborigènes et Européens.

par Sophie Ehrsam

Tara June Winch

La récolte

Trad. de l'anglais (Australie)

par Jessica Shapiro

Gaïa, 384 p., 22,50 €

« *Je suis né au Ngurambang – vous entendez ça ? – Ngu-ram-bang. Si vous le prononcez comme il faut, ça cogne contre le fond de votre bouche et vos mots doivent avoir le goût du sang.* » Au crépuscule de sa vie, Albert Gondiwindi se lance dans la rédaction d'un dictionnaire de sa langue, celle du peuple wiradjuri. Un dictionnaire qui concentre toute une culture et commence par la fin de l'alphabet, comme un pied de nez au temps linéaire enseigné par l'Église chrétienne. À reculons, « *backward* », c'est-à-dire aussi « *un clin d'œil au monde arriéré de Whitefellas dans lequel j'ai grandi* ».

En apprenant le décès de son « Poppy », August, sa petite-fille, revient en Australie après dix ans passés en Angleterre. En partie élevée par ses grands-parents, jamais entièrement remise de la disparition de sa sœur, elle avait choisi cette forme d'exil, miroir inversé de celui des Britanniques, généralement des détenus, autrefois envoyés à Botany Bay. Le moment est dur pour sa famille : une compagnie minière veut prendre possession des terres où ont vécu ses grands-parents.

La troisième voix est celle, surgie du passé, du révérend Ferdinand Greenleaf, un missionnaire né en Allemagne qui révèle dans une longue lettre ses erreurs et ses silences coupables. Les Gondiwindi de l'époque ont fréquenté sa mission, Prosperous, où Albert a été initié à l'Évangile au Foyer pour Garçons.

La voix des Gondiwindi et plus largement du peuple aborigène irrigue le roman de Tara June Winch, particulièrement à travers les entrées de dictionnaire, chaque mot découvrant une coutume, un savoir-faire, un pan de cosmogonie, un épisode de la vie d'Albert, tout cela se répondant et faisant écho au reste du roman. Y figurent en bonne place son épouse, Elsie, ses petites-filles, August et Jedda, mais aussi les ancêtres dont il a entretenu la mémoire et incarné la spiritualité. Les peuples aborigènes forment une des nombreuses civilisations qui ont souffert des contacts avec les colons européens : la fiction s'appuie sur des réalités historiques – les enfants arrachés à leur famille des « Générations volées », l'appropriation des terres, des eaux, des corps aussi. Humiliations, torture, viols, assassinats... le pasteur Greenleaf lui-même en témoigne.

August porte tout cela en elle : enfance morcelée, troubles alimentaires, agressions sexuelles, addictions, disparitions, détentions. En rentrant au pays, qu'est-ce qui lui revient ? En termes de souvenirs, beaucoup de choses ; en termes d'héritage, la fierté retrouvée d'être wiradjuri, une terre à protéger autant pour sa culture que pour sa nature. Quand elle apprend le projet de livre de son grand-père, elle remue ciel et terre pour le retrouver. Quant au projet de mine d'étain qui menace de chasser sa grand-mère de chez elle, il semble que terre et ciel interviennent à leur manière pour le mettre en suspens.

En menant ce qui ressemble à une enquête, parallèlement au travail de deuil de son grand-père (et de sa sœur), August en vient à se réapproprier son histoire, son corps, son identité. La « récolte » du titre, on peut la comprendre dans le sens du diction « on récolte ce que l'on a semé » : ce que la terre donne reflète ce que l'on donne à la terre, non seulement au sens propre, agricole, mais

UN ROMAN DE RÉAPPROPRIATION

aussi au sens figuré. L'Australie a été gérée dans une logique de rendement qui a mis à mal ses ressources et ses habitants, mais le passé rejaillit quand les pelleteuses retournent la terre. On peut aussi comprendre « récolte » dans le sens de « regain », étant donné l'espoir qui germe à la fin du roman. On peut enfin se dire que c'est une approche d'un mot wiradjuri recensé et explicité par Albert Gondiwindi : « *récolter, fléchir les pieds, fouler, dans le sens de marcher, et aussi long, grand – baayanha. En soi, récolte est un drôle de mot – la moisson, les choses que l'homme peut prendre à la terre, ce qu'il a attendu et à quoi il peut prétendre. Une récolte de blé. Dans ma langue, ce sont les choses auxquelles on donne, le mouvement, l'espace entre les choses* ».

August est aussi une femme qui tente de se reconstituer après un passage dans les limbes et de se sentir à sa place : comme l'Alice de Lewis Carroll, elle a la sensation que tout est sens dessus dessous, mais finit par retomber sur ses pieds. Comme Dorothy dans *Le magicien d'Oz* (autre livre pour enfants mentionné dans le roman), après la tornade et les péripéties, elle retrouve sa famille et sa maison. Comme May, la narratrice du premier livre de Tara June Winch (*Swallowing The Air*, non traduit en français), elle côtoie beaucoup de femmes qui résistent d'une façon ou d'une autre : sa grand-mère Elsie qui se moque de la Genèse et « n'[est] la côte de personne », Mandy, la militante écolo, même une ancienne camarade de classe qui lui fait passer en douce des documents sur la mine dans un plat de lamingtons (friandises australiennes).

L'Australie n'est pas seulement cet ailleurs aux antipodes de l'Angleterre, c'est une terre riche de ses propres traditions. Tara June Winch profite du long séjour d'August en Angleterre pour rappeler que ce qui fut une puissance maritime et coloniale dans le Pacifique et ailleurs ne fut autrefois qu'une province reculée de l'Empire romain. L'Australie est également une terre de pionniers, bien que moins auréolée de connotations de terre promise que l'Amérique ; des condamnés britanniques, on l'a dit, des Irlandais, mais aussi des Allemands comme le personnage du révérend Greenleaf. Ce choix n'est pas anodin ; il donne une certaine vraisemblance au fondateur de la mission (inspiré d'un individu ayant existé) mais soulève aussi des questions de loyauté. Greenleaf est arrêté pendant la Première Guerre mondiale ; le sentiment anti-allemand est si fort qu'être devenu sujet britannique



ne le sauve pas de la prison. Le pasteur n'est pas là uniquement comme témoin (voire complice) des brutalités à l'encontre des Aborigènes, ni uniquement comme exemple de présence autre qu'aborigène ou britannique dans le pays, ni uniquement pour évoquer, de près ou de loin, l'idée de génocide. Ce personnage contribue à éloigner le roman d'un manichéisme qui opposerait les bons et sages Aborigènes aux méchants et violents Européens : la famille Gondiwindi n'est pas exempte de pommes pourries et les « Whitefellas » ne sont pas tous des persécuteurs. Greenleaf est un personnage aussi ambigu qu'Eddie Falstaff, le voisin des grands-parents d'August.

La récolte est donc un roman très riche sur l'Australie d'hier et d'aujourd'hui, sur le rapport à l'espace et au temps, à soi et aux autres, à son environnement physique et social, le tout écrit au confluent de plusieurs langues. S'il faut peut-être un peu de temps pour s'accoutumer au rythme étrange d'un personnage qui semble d'abord peiner à avancer dans sa quête, les interventions d'Albert Gondiwindi, qui a un vrai talent de conteur, accompagnent plaisamment la lecture, et celles de Ferdinand Greenleaf intriguent (on s'interroge sur les horreurs qu'il dit avoir vues, « *fascination de l'abomination* », pour reprendre les termes de Marlow dans *Au cœur des ténèbres*).

Le roman de Tara June Winch constitue enfin un réquisitoire contre l'hégémonie culturelle et linguistique ; Albert Gondiwindi a ignoré à sa façon le panneau « *Pensez Blanc. Agissez Blanc. Soyez Blanc* » du Foyer pour Garçons, auquel aurait pu s'ajouter « *Parlez Blanc* » (on pense au « *Speak White !* » entendu par Alain Borer au Canada, comme il l'évoque dans son ouvrage sur la langue française, *De quel amour blessée*, Gallimard, 2014). Son projet de dictionnaire, « *ouvrage en cours d'élaboration* », inséré juste avant la postface, se confond avec le livre ; il contribue à faire vivre l'identité wiradjuri et permet aux nouvelles générations de renouer avec elle.

Emily Dickinson par Philippe Denis

Qu'en est-il, lorsque l'on habite le possible ? Plus de trente ans après sa première traduction d'Emily Dickinson (1830-1886), Philippe Denis traduit, en poète, cent dix-sept de ses poèmes.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Emily Dickinson

Cent dix-sept poèmes

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Philippe Denis. Édition bilingue

Postface de Florian Rodari

La Dogana, 144 p., 29 €

Pour Emily Dickinson, l'aurore, la rosée, l'étoile ou l'existence relèvent du même émerveillement, car « *la vie que nous avons est splendide. La vie que nous verrons la surpassera, nous le savons, Car c'est l'immensité* ». Dès lors, si le « ciel » ne peut être convoité, ni le pommier, ni la couleur d'un nuage, ni même les arbres les plus altiers, demeure la « *Beauté [qui] n'a pas de cause [puisqu'] – elle est –* ». Mais comment se soumettre aux choses les plus humbles, au pépiement de l'oiseau, voire au « *papillon [qui] souffre d'une piètre considération / Même si l'entomologiste / A pour lui haute estime* » ? La densité poétique s'associe à une logique du peu, autrement dit, plus paradoxalement, à ce surcroît non visible d'emblée, qu'Yves Bonnefoy décrit comme « *une respiration qui vivifie la parole par le silence du monde* ». Accepter l'errance comme foyer, écrit Emily Dickinson, assise à sa table à Amherst, elle qui ne connut ni la lande ni les vagues, en sachant que tout peut s'arrêter : les mots les plus vastes peuvent être rayés. Aujourd'hui, elle masque un champignon.

Elle dira la vérité de façon oblique, s'appropriant la rêverie, et l'observation la plus fine. Celle-ci suffirait pour concevoir une prairie. Elle n'est pas recluse, mais solitaire par goût. Notant que « *si nous sommes authentiques, notre stature touche les cieux* », en un mouvement captif, subtil, créatif. Ainsi, ce sont des blocs poétiques. Des constructions monochromes, légères. Des blocs énigmatiques, de quatre à huit vers, posés sur la page comme des notes sur la partition musicale, lui offrant un phrasé, une respiration profonde et lente. Comment traduire cette transhumance

d'une langue à l'autre, leur nécessaire intrication sensible, là où les mots, juxtaposés, séparés souvent par des tirets, apparaissent précis, absolus, novateurs, résolus dans l'ordre choisi, d'une fausse limpidité ? Comment formuler, souligner telle sonorité ou telle autre, voire un passage délicat qui prescrit ou initie ?

Le poète Philippe Denis, qui fut reconnu très jeune par la revue *L'Éphémère* et [André du Bouchet](#), s'est attaché à la traduire depuis longtemps déjà – il fit paraître en 1987 *Quarante-sept poèmes d'Emily Dickinson*, aux éditions de La Dogana –, en apprenant patiemment sa langue, en cheminant progressivement en « terre connue », amassant tour à tour les cailloux d'Emily Dickinson, et gardant le mot à l'oreille, comme l'exigence à l'appui, en construisant un échafaudage à l'aune de l'un de ses ouvrages au titre prometteur, sur une hauteur obstinée. L'affinité, la connivence est ici intacte. Entière mais distante : un poète traduit un autre poète, il s'agit d'un exercice de parole à la hauteur de l'entreprise projetée.

Ainsi faut-il une maîtrise aguerrie pour donner à entendre la proximité de la mort, traduire sa prégnance ; la gravité empreinte d'humour, la fêlure ou la résonance de l'amour, l'espièglerie d'une poétesse férue d'ironie qui adopte un rythme régulier, monotone, essentiel, pour énoncer des pensées métaphysiques, lapidaires, sibyllines, – si difficiles à comprendre d'emblée, bien que leur lexique semble simple. La prouesse de Philippe Denis est de donner le sentiment au lecteur qui découvre les poèmes d'Emily Dickinson qu'ils sont limpides, en veillant à conserver un souffle singulier, et des brèches, à relier les extrêmes, en ajustant ses descriptions au scalpel.

Tant il est vrai que « *ce que je peux faire – je le ferai – / Ne serait-ce que modeste jonquille – / Ce que je ne peux faire doit rester / Ignoré du possible –* »

La Révélation, venue de quel ailleurs ?

Jean-Luc Marion, qui vient de publier *D'ailleurs, la révélation*, occupe une place singulière dans la pensée contemporaine. Héritier intellectuel d'[Étienne Gilson](#), il a fait sien le projet de penser sa foi catholique en toute rigueur philosophique. Il n'ignore pas que Heidegger compare l'entreprise d'une philosophie chrétienne à un « morceau de fer en bois » mais, loin de s'arrêter à cette contradiction, il la prend pour un défi à relever.

par Marc Lebiez

Jean-Luc Marion
D'ailleurs, la révélation
Grasset, 592 p., 29 €

La question fondamentale se pose en termes assez simples mais il est peut-être impossible d'y répondre. Il va de soi qu'un philosophe peut être chrétien, la question est de savoir s'il peut l'être en tant que chrétien. Quand l'abbé Georges Le-maître a conçu un atome primitif de l'univers, il a souligné qu'il le faisait en tant que scientifique et non en tant que prêtre, même s'il savait bien quel usage pouvait être fait de ce concept en termes créationnistes. Après avoir compris qu'il était inutile d'insister, le pape Pie XII sut d'ailleurs conserver une grande prudence. Ce qui est clair pour un physicien ne l'est pas autant pour un philosophe. Il devrait pourtant aller de soi que le strict domaine de la raison ne peut s'ouvrir au surnaturel. Et pourtant, comme toute frontière, celle-ci fut à maintes reprises franchie. Cela vaut-il la peine ? Le risque est que le choix d'un côté se fasse au détriment de l'autre.

La coupure passe moins entre croyants et incroyants qu'entre esprits religieux et philosophes, entre Pascal et Descartes. Attachés qu'ils sont à leurs certitudes, les premiers persistent à juger les seconds « inutiles et incertains ». Jean-Luc Marion s'efforce de combler cet écart et de décrire en termes proprement philosophiques une notion aussi clairement religieuse que celle de vérité révélée. Cela l'amène du côté de la phénoménologie [heideggérienne](#).

Il le fait dans un style piquant au sens des cactus. Est-ce l'héritage des heideggériens de Paris ? Ou, plus lointainement, celui d'une tradi-

tion ancrée chez nombre d'intellectuels catholiques ? Ce n'est peut-être pas une alternative, sachant que Heidegger est né et mort en catholique. Marion partage leur agressivité contre ceux qui n'adhèrent pas pleinement au dogme et peuvent, tout au plus, être de ces « *athées bienveillants* » que l'on ne se cache pas de tenir pour de la menue monnaie. Le ton rappelle celui adopté par saint Ambroise répondant en 384 à cette incarnation de l'idéal intellectuel antique qu'était Symmaque. Celui-ci avait dit : « *le ciel nous est commun à tous, le même univers nous entoure, qu'importe la philosophie par laquelle chacun cherche la vérité ? Un seul chemin ne suffit pas pour accéder à un si grand mystère* ». L'évêque de Milan, alors le plus influent personnage de l'Église, répondit : « *Ce que vous ignorez, vous, nous l'avons appris, nous, de la bouche de Dieu. Ce que vous cherchez par des conjectures, nous en possédons la certitude, reçue de la sagesse et de la véracité de Dieu.* »

Il est difficile d'engager un dialogue avec le porteur d'une pareille intransigeance, quand on se sent plutôt l'héritier de Symmaque. Comment oser intervenir dans un débat vieux de presque deux millénaires, qui a vu se confronter les plus subtils philosophes et théologiens ? Le lecteur d'un tel livre de théologie rédigé par un philosophe de renom se sent d'emblée délégitimé pour émettre des considérations qu'il s'attend à voir étiquetées comme hérétiques ou naïves par celui qui, en tant que penseur catholique, bénéficie de l'incommensurable privilège de détenir la Vérité. Osons quand même en parler.

Puisque le christianisme est une religion révélée (comme toute religion digne de ce nom), s'efforcer de comprendre ce qu'il en est de la révélation touche directement le cœur de ce fait religieux.

LA RÉVÉLATION, VENUE DE QUEL AILLEURS ?

Reste à savoir de quoi l'on parle, et c'est la principale difficulté que rencontre le lecteur. Il y a en effet deux emplois possibles du mot « révélation » en ces matières. L'un, assez général, qui est de qualifier le christianisme, et plus généralement les trois traditions issues de la Bible, de « religions révélées », sous-entendant par là qu'il y a en elles quelque chose qui excède la raison. Mettons : de surnaturel. On peut aussi prendre le mot en un sens plus restrictif et plus précis, et s'attacher aux expériences vécues par Moïse au Sinaï, Paul sur le chemin de Damas, Mahomet écoutant l'ange Gabriel, ce qui est tout autre chose que de découvrir d'un coup que l'on maîtrise le ski. Peut-être ces expériences ont-elles quelque chose à voir avec celles qu'ont connues les divers prophètes et les auteurs de littérature apocalyptique ; la question mérite d'être posée.

Dans le Nouveau Testament, Paul et Jean qualifient ces expériences de « révélation », en usant du mot grec *apocalypsis* qui est l'exact équivalent de notre « dévoilement ». Étonnamment, Marion écarte d'emblée cet usage du mot en arguant qu'il s'est très vite cantonné aux discours que nous disons « apocalyptiques ». C'est oublier des usages comme celui qu'en fait Paul lorsque, dans la deuxième épître aux Corinthiens (12, 2 sq.), il raconte comment il eut des « visions et révélations » quatorze ans auparavant, sans doute lors de son éblouissement sur le chemin de Damas. Marion aurait pu également regarder de près comment Jean présente son Apocalypse, quelle relation il instaure entre le thème de la « révélation de Jésus-Christ » et celui du témoignage.

Il va de soi que Marion connaît bien ces textes et qu'il est évidemment libre de choisir ceux qui importent à sa démarche. Mais la question se pose dans la mesure où il prétend penser la révélation à partir de la phénoménalité : pourquoi, dès lors, ne pas commencer par décrire les expériences de révélation (*apocalypsis*) évoquées en particulier par Paul à propos de lui-même ? Si l'on conjugue le passage des Actes des apôtres (9, 1-19) racontant l'illumination sur le chemin de Damas avec ce que l'apôtre lui-même en dit dans la deuxième épître aux Corinthiens (12, 1 sq.), ainsi qu'à ce qu'il dit (2 Cor, 3, 13 sq.) du voile que portait Moïse et des conditions dans lesquelles celui-ci se « dévoilait », il y aurait matière à une belle description phénoménologique de l'expérience de la Révélation telle qu'elle peut être vécue.

Si Marion contourne ces passages, c'est qu'il s'intéresse à ce qu'il appelle le « concept moderne de Révélation » tel qu'il a été élaboré à partir de Thomas d'Aquin et doit être compris comme reconnaissance d'une incompréhensibilité. En d'autres termes, il s'inscrit dans la logique opposant la rationalité à une révélation dans laquelle ce qui importe, c'est la pensée de la divinité dans ce qu'elle ne peut pas avoir de non rationnel – de surnaturel donc. Au XIX^e siècle, l'Église de Vatican I dit ainsi que « *Dieu révèle au genre humain lui-même [se ipsum] et les décrets de sa volonté éternelle par voie surnaturelle [supernaturali via]* ». C'est donc « *Dieu lui-même qui est révélateur* ». La Constitution dogmatique *Dei Verbum* de Vatican II reste dans le même esprit quand elle proclame « *placuit Deo Seipsum revelare* ». Autant dire que cette révélation est considérée du point de vue de Dieu et pas de l'être humain qui en bénéficie, ainsi quand Paul écrit aux Romains (1, 17-18) que c'est par l'évangile que la justice de Dieu est révélée, ainsi que sa colère – le mot *évangile* ne renvoyant pas ici à un des quatre livres que nous connaissons sous ce titre et qui ont été rédigés après la mort de Paul, mais à leur contenu, la « bonne nouvelle » de l'Incarnation et de la Résurrection. Aux Thessaloniciens (2 Thess, 1, 7), il n'hésite pas à parler de l'apocalypse du seigneur Jésus. La formule apparaît aussi dans la première épître de Pierre (1 Pierre, 1, 7 et 4, 13).

Jean-Luc Marion ne se contente pas des textes auxquels se réfère le magistère de l'Église, il cite aussi des penseurs juifs comme Levinas ou Rosenzweig écrivant que « *la Création est la révélation de Dieu* » et que par suite « *la Création est déjà elle-même la première Révélation* ». Cela, certes, suppose que le monde se trouve d'emblée déjà vu comme un phénomène révélant, donc venu d'ailleurs : « *Qui n'a pas encore été atteint par la voix de la Révélation n'a aucun droit à admettre l'idée de Création comme s'il s'agissait d'une idée scientifique* ». La Révélation concerne l'impossible ou ne compte pas ; la métaphysique ne vise qu'à fixer les limites du possible. Marion peut ainsi demander : « *pour qui la non-contradiction fait-elle loi, sinon pour un entendement fini ?* ». Il s'ensuit, ajoute-t-il, que le miracle ne contredit qu'une possibilité *pour nous*.

Voilà donc un livre important et solide, dont on ne peut mettre en doute la cohérence. Ce monument mérite d'être visité. Même le lecteur qui ne partage pas les certitudes de l'auteur pourra trouver là matière à penser. Il peut certes s'étonner de



**LA RÉVÉLATION,
VENUE DE QUEL AILLEURS ?**

cette glorification de l'impossible, du surnaturel, et se demander s'il n'y a pas d'autres possibilités de penser la transcendance – comme celle des néoplatoniciens et, à leur suite, de l'auteur des traités dits de Denys l'Aréopagite. Marion insiste sur l'absence de tout concept de la révélation

Le philosophe Jean-Luc Marion © J.-F. Paga

avant Thomas d'Aquin ; il pourrait reconnaître qu'il y avait alors des manières pas forcément négligeables de penser la transcendance divine. On peut aussi regretter qu'il ne nous propose pas une phénoménologie de la révélation comme expérience de pensée. Bref, on peut aussi écrire un tout autre livre.

Magies d'un été

Florence Delay excelle dans les formes brèves. L'équilibre chez elle est subtil entre légèreté et profondeur, clôture et expansion. La vraie profusion – celle des échanges et de la vie, d'une hospitalité ouverte aux surprises – s'épanche ici dans la souplesse d'un récit merveilleusement tenu. Une plage de liberté, en ces temps de contraintes et de restrictions.

par Stéphane Michaud

Florence Delay
Un été à Miradour
Gallimard, 112 p., 12 €

« On arrivait à Miradour par une mauvaise route à peine goudronnée qui montait en tournant. » La première phrase du nouveau livre de Florence Delay nous installe dans la douceur du souvenir, au seuil d'une aventure. Miradour, dont les sonorités associent le miracle et les terres du sud-ouest arrosées par l'Adour, lèvera bientôt son secret. Mais il faut d'abord accéder à la promesse. Et la vieille voiture de Madeleine, nous disent les lignes suivantes, s'est plus d'une fois refusée à monter la côte. Marianne, la fille cadette qui accompagnait sa mère depuis Paris, devait alors aller quérir le secours d'un attelage de bœufs pour achever le voyage et toucher au but : une vaste maison de vacances bâtie au milieu des pins, au sommet d'une colline des Landes. La maison est nimbée par l'amour de celle qui y « *resplendit* », Madeleine. Mère de deux jeunes femmes adultes, elle en doit la jouissance à Paul, son mari, qui l'a héritée de son père, riche chirurgien de Biarritz. Elle y règne pour ses hôtes sous le diminutif affectueux de Madelou, contamination de son prénom avec le nom de sa résidence estivale.

En cet été du début des années 1970 où se situe le récit de Florence Delay, Marianne ouvre avec sa mère la demeure, afin d'y accueillir les hôtes annoncés, cinq hommes qui auront à y vivre à leurs côtés. Sa sœur aînée, trentenaire et Parisienne comme elle, préfère pour sa part Biarritz et ses plages, où elle retrouve ses flirts. Afin d'adapter la maison à tant de monde et de ménager à chacun l'espace nécessaire sans restreindre sa liberté, Madelou a fait appel à l'inventivité d'une vieille amie dans la région. Paul, ancien chef du service de psychiatrie à la Salpêtrière et l'une des gloires du milieu médical parisien, que les évé-

nements de 1968 ont poussé à prendre sa retraite, gardera naturellement sa chambre et son bureau, dans lequel il a fait déménager de Paris nombre de livres. Il se consacre à une carrière d'écrivain et l'éloignement de la capitale et de ses Archives historiques lui pèse suffisamment dans l'élaboration du roman qu'il a en cours pour qu'on n'augmente pas la contrariété qu'il éprouve d'un intermède estival auquel il a souscrit par diplomatie conjugale. Madelou a aussi sa chambre, contiguë à celle de son mari au premier étage. Marianne et son ami Octave disposeront d'une chambre au second. Il faut encore loger l'étudiant italien, recruté pour l'été, qui fera office de cuisinier, et le maître d'hôtel d'Octave, tatillon sur l'étiquette comme sur ses prérogatives, qui est venu accompagné d'un partenaire qu'il présente comme son filleul. La réaffectation en pièce d'habitation du fruitier qui, au rez-de-chaussée, prolonge la maison est vite exécutée et les exigences de chacun s'en trouvent satisfaites.

L'adresse de Madelou, vrai génie des lieux, borde dans une large mesure les inévitables conflits. Paul, issu d'une lignée radical-socialiste et double académicien (de l'Académie de médecine et de l'Académie française), n'est pas sans radeurs. Il accepte la judéité d'Octave, le compagnon de Marianne, sans envisager toutefois qu'il entre jamais dans la famille. Son libéralisme admet encore la présence parmi ses hôtes du major-dome d'Octave, pourvu que son homosexualité ne sorte pas des convenances. Historiquement seconde dans son union avec Paul, son mari ayant d'abord promis sa main à une autre avant de se raviser, Madelou s'autorise de cet écart pour cultiver les initiatives et les sorties. Elle favorise l'amour des lettres et des arts qui règne à Miradour, où Gide a jadis été accueilli. Si Marianne achève son second roman, tandis qu'Octave, producteur de films, travaille à un court-métrage sur Raymond Roussel, elle-même traduit Hölderlin. Elle est soutenue dans cette tâche par



Florence Delay, à Paris (2007) © Jean-Luc Bertini

MAGIES D'UN ÉTÉ

un ami allemand et par la correspondance qu'elle échange avec René Char, dont un vers accordé aux *Hymnes* du grand Allemand s'est définitivement fixé dans son esprit : « *L'éclair me dure* ». Madelou bénéficie à l'occasion de l'aide de Marianne qui, sans être germaniste, assouplit sa langue et ses rythmes.

Des personnalités hautes en couleur traversent la scène, à l'exemple d'un cousin de Paul dont la visite est fêtée par Madelou avec enthousiasme. Caractère expansif, il « *s'ébroue dans son salon comme un oiseau dans une flaque d'eau claire* ». Dominicain aumônier des prisons de Marseille, il a fait preuve d'un intrépide dévouement au service des juifs sous Vichy. Octave avoue à son amie, non sans humour, préférer le dominicain à tous les membres de sa « *brillante famille* ».

Comme Clarens dans *La Nouvelle Héloïse* rayonnait autour de Julie, le bonheur rayonne ici autour de Madelou. Mais le renoncement n'est pas, comme chez Rousseau, un préalable nécessaire. La vie triomphe avec ses éclats (une vaine poussée de jalousie chez Octave), les couleurs à la fois ludiques et linguistiques du Pays basque voisin, qui mettent le diable en déroute, rapporte le joyeux dominicain, et la force des éléments,

puisque l'une des plages favorites pour la natation s'appelle la « Mer sauvage ».

La magie chez Florence Delay procède de l'écriture. L'œuvre puise dans la vie qu'elle réorganise à son gré. Elle se soutient d'une énergie encore venue de Raymond Roussel, à qui est empruntée l'épigraphe du livre. La romancière avait consacré avec *Dit Nerval* (Gallimard, 1999) un livre à son père, dont l'auteur d'*Aurélia* et des *Chimères* creusait en miroir le portrait. L'hommage, qui va cette fois à la mère, signe un retour à la veine narrative dont ses derniers livres s'étaient en partie éloignés au profit de vignettes dans *Il me semble, mesdames* (2012) ou *Haute couture* (2018), l'un et l'autre inspirés par la peinture. La liberté avait pu s'incarner en Catalina, la Biscayenne nonne rebelle, évadée du couvent où ses parents l'avaient placée, héroïne du roman du même nom (1994). Elle ne se confond exclusivement ni avec la vierge qui, à la pointe de l'épée aux temps fougueux des colonies de la très catholique Espagne, se fraie une voie dans un monde d'hommes, ni avec les règles de l'amour courtois que mettait en scène l'ample *Graal Théâtre* composé avec Jacques Roubaud. Elle prend la figure d'une mère amoureuse de l'écriture, qu'elle cultive à l'ombre des plus grands.

Un certain Leopold Bloom

Dans un roman rendant hommage à ses maîtres en écriture, l'écrivain suisse de langue allemande Reto Hännny redéploie pour nous l'histoire d'un certain Leopold Bloom. Sa prose, personnelle et musicale, investit et travaille la langue. Il s'agit d'une invitation à (re)découvrir Ulysse de Joyce en faisant un pas de côté ; enchevêtré d'influences multiples, ce livre demeure pourtant avant tout celui de son auteur.

par Maxime Patry

Reto Hännny

L'ombre de Bloom

Trad. de l'allemand par Lionel Felchlin

Éditions d'en bas, 126 p., 15 €

Avez-vous déjà essayé de prendre le déguisement d'un autre ? De revêtir son ombre, de vous y glisser ? Cette ombre, alors, la porte-t-on pour s'ajourner, n'être plus soi, ou pour se composer un habit inédit où apparaissent, saillantes, des pièces ajoutées, raccommodées – ainsi transformées ?

L'histoire que nous conte Reto Hännny a lieu, comme il se doit, le 16 juin 1904. Il s'agit de « *L'odyssée d'un placier en publicité ni sans peur ni sans reproche qui, en partie comme en état de choc [...] erre dans une ville du nord de l'hémisphère nord, où les nombreux bars accaparent la majeure partie de l'abondant temps libre et de l'argent guère assorti au temps libre et où il ne fera pas vraiment nuit à cette période de l'année, où même l'intimité se joue dans l'éclaircie du crépuscule* ». Comme dans le roman de Joyce, on suit le personnage du lever au coucher, et on perçoit brièvement, au bout du compte, le flux des pensées de sa femme – laquelle, à ce qu'en dit la rumeur, se nomme Molly. Quant aux mille événements plus ou moins anodins qui peuplent cette aventure d'une journée, il n'est évidemment pas possible – et nullement question – de les restituer.

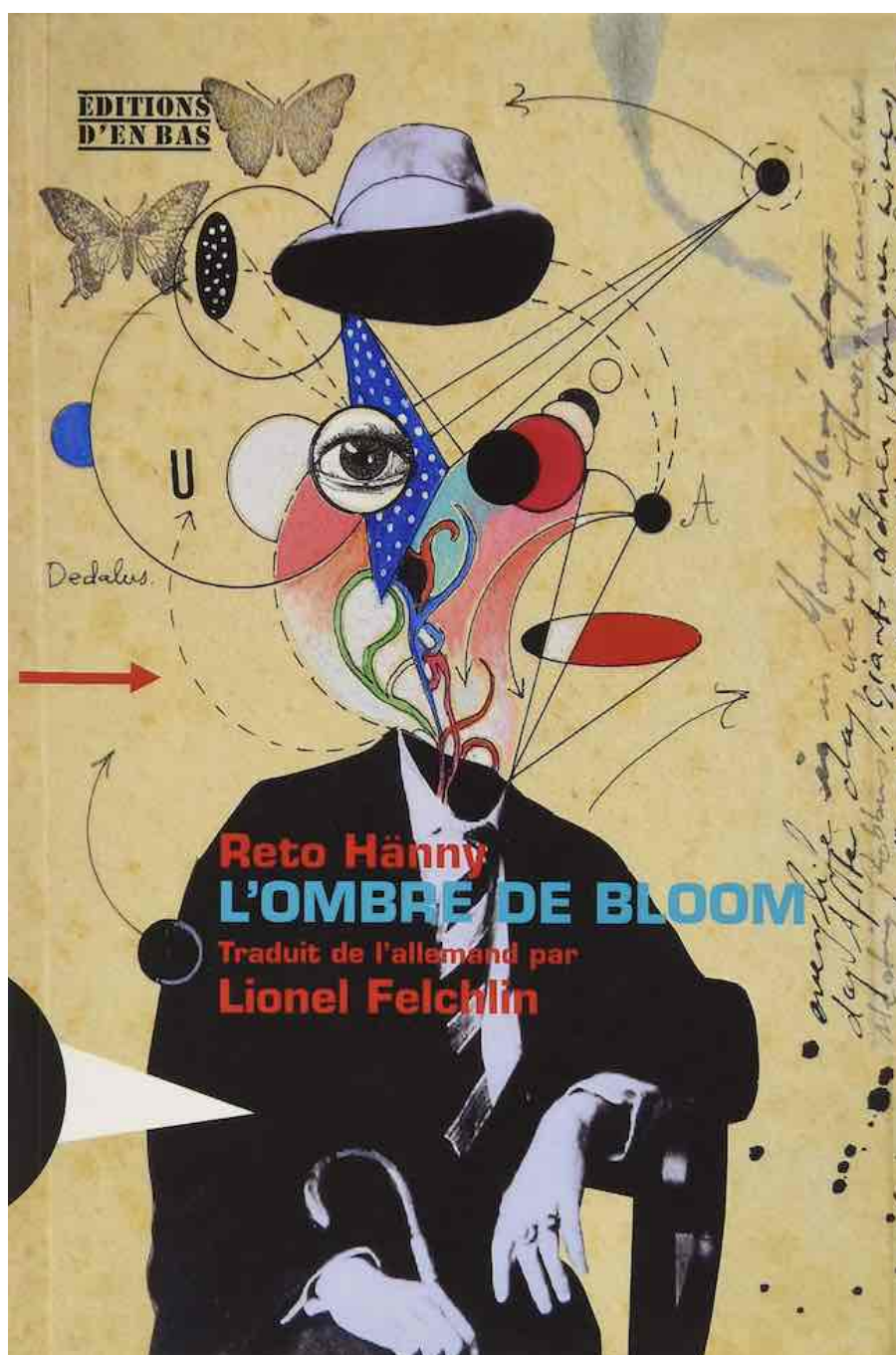
L'hommage de Reto Hännny prend la forme de la réécriture, dont la densité singulière constitue une synthèse précieuse, aussi travaillée que personnelle. Les lecteurs qui n'ont pas encore découvert l'œuvre de Joyce pourront appréhender par son biais certains de ses traits ; les connaisseurs y liront la manière de réinvention propre à Hännny

et, ayant en tête l'original, enrichiront peut-être leur lecture.

L'ombre de Bloom peut donc être lu pour une part comme un lieu d'initiation, pour une autre comme un prolongement, un jeu vis-à-vis du modèle. Mais il ne peut se réduire à cela. Comme le suggérait à propos de l'acte de traduction Umberto Eco dans *Dire presque la même chose* (2007, Grasset), la fidélité à un texte n'est pas la reprise d'un mot à mot, mais d'un monde à monde. L'écrivain qui, réinventant une œuvre inspirante, lui rend un hommage appuyé ne s'écarte pas de cette maxime. Il transpose son univers dans celui de ses prédécesseurs.

Si la monumentale œuvre de Joyce a marqué Reto Hännny dès ses quinze ans, bien d'autres lectures ont laissé « *des traces et des dépôts* » dans ce roman, « *de l'Ancien Testament à Shakespeare, Flaubert, Claude Simon, Juan Goytisolo et d'autres encore* ». L'acte de lecture est additionnel, comme le dit [Alberto Manguel](#) (qui lui fit la lecture) à propos de ce qu'il découvrit au contact de Borges : « *J'appris bientôt que la lecture est cumulative et se développe selon une progression géométrique : chaque nouvelle lecture s'ajoute à ce que le lecteur a lu auparavant* » (*Une histoire de la lecture*, 1998, Actes Sud).

C'est bien ce même processus d'ajouts que déploie Reto Hännny à travers son écriture, dans un condensé qui ne rend le récit que plus intense. C'est là une des clés de ce livre que, contrairement à Leopold Bloom, on tentera de ne pas perdre ou, plus exactement, de ne pas oublier : « *à la porte, c'est fâcheux à double titre, à cette heure toute ensommeillée sous l'arbreciel d'étoiles constellé de fruits humides bleunuit, il se voit forcé, nom de nom, de constater qu'il est là sans la clé de la maison dans la poche, en fait qu'il a laissé la clé, ça commence à lui revenir, le*



UN CERTAIN LEOPOLD BLOOM

matin en partant, dans son pantalon de travail en haut dans la chambre, alors qu'il s'était rappelé par deux fois, ça lui traverse l'esprit, de ne surtout rien oublier ».

Le caractère « synthétique » du roman n'empêche pas en son sein un déploiement discursif qui rappelle, de manière parfois marquante, la phrase de Claude Simon (notamment lorsque, ce fameux matin du 16 juin 1904, Leopold examine le courrier où figure une lettre envoyée par l'amant de Molly). Dans la « Remarque » située à la fin du livre, l'auteur précise : « *En prenant la liberté de modifier spontanément les originaux et*

d'enchevêtrer bien des choses un peu différemment, en accordant toujours la priorité aux composants musicaux de la langue et en les enrichissant de formes surannées et d'expressions dialectales, je me suis servi, en hommage aux maîtres, de pastiches et de paraphrases, issus d'un matériau emprunté à la dérobée, comme générateurs de texte. » Palimpseste de palimpsestes, *L'ombre de Bloom* est peuplé d'ombres, lettres contrastant sur la page blanche, auxquelles le livre a laissé place tout en intégrant leur valeur. Avant tout rythmée, la prose de Reto Hännny, restituée par Lionel Felchlin dans toute son amplitude langagière, polyphonique, n'attend ici que de (re)devenir le palimpseste du lecteur.

L'idéologie propriétaire

Si l'on admet que la pensée critique, au sens non négatif du terme, doit prendre acte de la réalité effective sans l'accepter pour autant, il importe de bien analyser les tendances à l'œuvre afin de manifester ce qui doit être combattu et ce qu'il convient de défendre ou de promouvoir. De ce point de vue, le livre du philosophe Pierre Crétois est précieux. Abordant une question que les mouvements sociaux des dernières années ont placée au centre de leurs revendications – le « commun » –, La part commune donne à comprendre tout en proposant une assise pour des perspectives politiques en train de se dessiner.

par Philippe Caumières

Pierre Crétois
La part commune.
Critique de la propriété privée
Amsterdam, 207 p., 16 €

C'est un fait que la question du commun s'affirme, depuis un certain temps déjà, comme centrale pour qui refuse la dynamique néolibérale à laquelle l'État ne saurait s'opposer puisqu'il en est devenu l'agent. Soyons clair et précisons avec [Pierre Dardot et Christian Laval](#), auteurs d'un important ouvrage sur le sujet (*Commun*, La Découverte, 2014), qu'il ne s'agit nullement de la réaffirmation d'une Idée éternelle (celle du communisme) ayant un temps été occultée, mais bien de l'émergence d'une nouvelle orientation critique s'opposant à ce qu'ils considèrent comme « la tendance majeure de notre époque : l'extension de la propriété privée à toutes les sphères de la société, de la culture et du vivant ».

Le sous-titre de l'ouvrage de Pierre Crétois, *Critique de la propriété privée*, prend ici tout son sens, indiquant clairement qu'il s'inscrit dans un courant de recherches visant « un renouvellement de la théorie de la propriété en droit, en économie et en philosophie ». Une telle option suppose de reconnaître que la notion de propriété n'est pas parfaitement définie, et que le croire, s'imaginer qu'elle va de soi, tient d'une idéologie tenant pour naturel ce qui relève d'une construction sociale. Lutter contre cette pensée, qui reste largement dominante, suppose donc un rappel historique faisant paraître la manière dont s'est affirmée l'idée selon laquelle « la propriété est un

droit naturel (I) acquis par le travail (II) qui récompense un mérite (III) et sur lequel nul n'a le droit d'interférer (IV) ».

Ces quatre thèses constitutives de ce que l'auteur nomme « l'idéologie propriétaire », d'abord affirmées par John Locke au chapitre V de son *Second traité du gouvernement civil* (1690), seront déterminantes pour toute la pensée moderne du droit, comme l'atteste l'article 544 du Code civil, énonçant depuis 1804 : « La propriété est le droit de jouir et disposer des choses de la manière la plus absolue, pourvu qu'on n'en fasse pas un usage prohibé par les lois ou par les règlements ». La tension que manifeste cet article, qui postule l'absoluité d'un droit devant toutefois s'inscrire dans les limites de la loi, vaut comme un indice des difficultés de cette conception classique de la propriété. De fait, l'analyse des conséquences qu'elle induit permet de « récuser l'idée que la propriété soit le droit absolu d'un homme isolé sur ce qui lui appartient ». À considérer les choses de la sorte, on s'avère en effet incapable de régler des conflits de propriété.

Pierre Crétois présente alors avec une grande clarté des débats ayant eu cours outre-Atlantique, afin de faire valoir que, en dépit des amendements proposés par ses défenseurs, le droit absolu de propriété reste incomplet ou indéterminé dans la mesure où l'on ne peut trancher les éventuels litiges par simple référence à ce droit. Cela se perçoit aisément à partir d'un exemple cocasse, souvent cité dans les études juridiques et opportunément rappelé dans l'ouvrage : peut-on interdire à un individu de dresser des poteaux de bois sur son terrain au prétexte qu'ils peuvent déchirer

L'IDÉOLOGIE PROPRIÉTAIRE

le dirigeable du voisin ? Si le juge a pu le penser, c'est bien parce qu'il a retenu une intention morale en considérant que les pieux ne visaient qu'à empêcher l'usage de cet appareil, c'est-à-dire qu'ils n'avaient d'autre fonction que de nuire au voisin.

Après avoir montré les impasses des tentatives de fonder l'appropriation privative par le travail, toujours tributaire de ressources qu'il n'a pu produire lui-même, ou par le mérite, dont l'analyse montre très vite qu'il est un concept des plus indéterminés, Pierre Crétois s'emploie à dénoncer ce qu'il nomme en clin d'œil à Marx une « *robinsonnade* ». Il s'agit pour lui de montrer que les biens ne peuvent jamais être envisagés simplement en eux-mêmes, isolés ou séparés de l'environnement ou de l'écosystème dans lequel ils s'inscrivent. Cela suppose la remise en question d'une des oppositions les plus évidentes pour les juristes, puisqu'elle semble dériver directement de la *summa divisio* distinguant les personnes et les choses, l'opposition des droits personnels reliant les hommes entre eux et des droits réels les reliant à leurs biens. Si les premiers sont envisagés à partir de conventions ou de contrats, ce ne serait pas le cas des seconds ; ce que l'auteur réfute en considérant que « *l'hypothèse d'un contrat* » est « *la plus convaincante d'un point de vue philosophique* » pour justifier le droit de propriété. Il faut bien voir, en effet, que ce droit se distingue de la simple possession dans la mesure où il se trouve respecté par tous. Autant dire qu'il s'affirme ainsi comme droit sur les autres (droit d'imposer le respect du mien) avant d'être droit sur les choses – ce qui en fait toute la spécificité.

Pierre Crétois fait alors valoir que le fondement de l'obligation faite à chacun de respecter ce qui appartient à autrui « *ne peut pas être seulement moral, mais doit être également (et peut-être avant tout) politique, c'est-à-dire collectivement discuté et accepté* ». Il retrouve ainsi Rousseau pour qui seul le contrat social peut être source du droit de propriété, lequel se trouve de la sorte subordonné au bien commun. C'est là un point central qui, laissant entendre qu'il y a « *toujours irréductiblement du commun dans le propre* », conduit à un changement de la conception des droits de propriété. Ceux-ci ne peuvent plus être simplement compris comme « *des droits de se séparer* », mais doivent être perçus comme « *des règles d'organisation reliant les membres d'une communauté humaine* ». Aussi n'est-il pas

étonnant que notre auteur fasse référence à l'économiste institutionnaliste John Commons (1862-1945), dont les idées ont eu une grande influence, notamment sur Elinor Ostrom, qui a travaillé à une économie politique des communs et dont Pierre Dardot et Christian Laval assurent qu'elle renoue « *avec les traditions de pensée du socialisme qui faisait de la coopération l'antidote à la logique capitaliste de la concurrence* ».

Pour finir, Pierre Crétois tâche de repenser notre rapport aux choses en insistant sur le fait que ce qui importe est « *la jouissance de leurs fonctionnalités* » et que « *s'approprier les choses est, de ce point de vue, indifférent* ». C'est là une thèse stimulante, mais qui pourrait bien marquer les limites de *La part commune* : tout se passe, en effet, comme si l'idéologie du propriétaire qui y est dénoncée avec vigueur n'était qu'une expression d'une signification imaginaire centrale, au sens que [Cornelius Castoriadis](#) donne à ce terme, structurant les sociétés occidentales modernes tout comme elle façonne les mentalités des individus, de sorte que sa remise en cause ne peut être envisagée isolément.

C'est ainsi qu'on peut s'étonner de la peine prise par l'auteur à mettre en lumière les conséquences intenable, d'un point de vue moral, des vues de l'économiste anglais Ronald Coase, connu pour avoir tenté de régler le problème des « externalités négatives », c'est-à-dire les effets nocifs pour l'environnement de l'activité d'un agent économique, dans le seul cadre marchand. Ses analyses lui valurent certes le prix Nobel, mais cela n'en dit-il pas davantage sur une époque prenant au sérieux l'image de l'*homo economicus* ainsi que le caractère autorégulateur des marchés que sur leur pertinence ?

On peut également s'interroger sur l'importance accordée par Pierre Crétois aux thèses soutenues par Amartya Sen et [Martha Nussbaum](#) concernant les « capacités », c'est-à-dire les aptitudes à la réalisation ou les possibilités effectives pour chacun d'être et d'agir librement, qui, si pertinentes qu'elles soient en ce qui concerne le bien-être individuel, semblent insuffisantes pour une réactivation de la politique comprise, toujours avec Castoriadis, comme activité collective visant l'institution comme telle. Mais cela n'enlève rien à l'intérêt de l'ouvrage, cela montre seulement que l'implacable déconstruction de l'idéologie du propriétaire qu'il présente semble déborder ses intentions.

« Décamérez ! », un an après

Il y a un an, du début à la fin du premier confinement en France, EaN a accueilli chaque jour une traduction créative du Décaméron de Boccace. Pour accompagner nos lecteurs, pour donner une forme à ce qui nous arrivait. L'ensemble vient de paraître en volume. Trois questions à la médiéviste et traductrice Nathalie Koble, à l'initiative de ce projet où la littérature médiévale devient matière à écriture contemporaine.

propos recueillis par Pierre Benetti

Nathalie Koble

Décamérez ! Des nouvelles de Boccace

Préface de Tiphaine Samoyault

Macula, coll. « Anamnèses.

Médiéval/Contemporain »

288 p., 106 ill., 28 €

Comment, un an après, voir cette expérience d'écriture ?

Comme un cercle vertueux, qui tient de l'entrelacs, et de l'ellipse. Une échappée – qui rappelle que, si les arts sont nécessaires, c'est d'abord au quotidien. *Décamérez !* traduit en effet d'abord une expérience d'écriture, qui fut improvisée du jour au lendemain au printemps dernier pour répondre à une autre expérience, inouïe et paradoxale, celle de cet enfermement qui nous a été imposé : une solitude partagée, à échelle humaine.

Aux événements que l'on traverse aveuglément, on trouve souvent des précédents dans l'Histoire, et la littérature propose parfois des antidotes efficaces. Boccace avait conçu son *Décaméron*, en pleine peste noire, comme un antidote, contre la maladie, l'isolement, et la peur, l'absence de communauté. La force de vie de ce livre expérimental n'est pas seulement de fiction, elle repose sur une expérience, qui tient dans une formule littéralement magique : l'improvisation d'un rituel quotidien – dans un lieu clos, partager chaque jour des histoires venues du dehors, à plusieurs. C'est tout le contraire d'un journal de confinement, c'est en quelque sorte un « Sésame, ouvre-toi » inversé : de l'intérieur, ouvrir sur l'extérieur, refaire le monde par la parole. La formule est ancestrale, elle est portée dans la lit-

térature par un nom, une figure féminine : Shéhérazade. Elle révèle un trésor avec l'outil le plus commun, le plus immatériel, le plus simple d'emploi : la langue.

En renouant avec le livre de Boccace, *Décamérez !* voulait en transposer l'expérience dans le monde d'aujourd'hui. Pendant les 54 jours du confinement de printemps, une nouvelle, *translatée* comme on disait au Moyen Âge (c'est-à-dire réécrite et déplacée), a été partagée avec la rédaction d'*En attendant Nadeau* et [mise en ligne par le journal](#), pour la communauté virtuelle de ses lectrices et lecteurs, au jour le jour.

Il s'agissait, pour échapper à la solitude et au décompte accablant des morts, de démultiplier les liens avec les moyens de notre contemporain. La littérature n'est pas un conservatoire de paroles factices, elle est une indiscipline, qui peut s'exprimer dans l'urgence quotidienne.

Cela dit, ce n'est pas tout à fait un anniversaire : on ne peut que nous espérer pour le printemps prochain un quotidien un peu moins virtuel...

Que fait la forme du livre aux textes, initialement publiés en ligne ? Ont-ils changé entre-temps ?

Le livre doit son existence à la lecture d'une éditrice enthousiaste, Véronique Yersin (dont le nom, par ailleurs, est lié au chercheur qui a découvert le bacille de la peste !). Il ouvre sur une autre communauté, celle d'une maison d'édition, et permet d'autres modalités de lecture.

L'été dernier, en me penchant sur le livre de Boccace avec un peu de recul, je me suis rendu compte qu'il reposait sur une structure complexe,

TROIS QUESTIONS À NATHALIE KOBLE

qui déjoue le simple enchaînement des nouvelles au fil des jours. Le moteur secret de Boccace, à mon sens, c'est Dionée, ce personnage au nom androgyne (en grec, il renvoie à la déesse-mère), dont l'histoire, toujours la dernière, est libre de toute contrainte thématique. Dionée, le plus jeune et le plus enjoué des conteurs de la troupe, représente l'invention de la vie, la vitalité de l'aléatoire, en évitant au cercle du jour de se refermer sur lui-même. Il conjure le risque d'enfermement.

Le livre papier – dont on dispose, que l'on feuillette – permet de rejouer autrement cette combinatoire infinie. Sa mise en page, qui a été soigneusement travaillée, met en évidence des échos, et la force fécondante de l'anachronie, sur laquelle repose mon propre travail. Les chapitres qui entourent les nouvelles dans le livre facilitent ces nouveaux déplacements, entre les textes et avec leurs multiples modèles, entre les temps.

La transformation d'un partage virtuel improvisé en livre n'allait toutefois pas de soi, à mes yeux. Ce livre devait respecter deux préalables pour restituer l'expérience avec tout son sens. D'une part, préserver les textes dans leur inachèvement et l'urgence de leur écriture (il ne s'agissait pas de les récrire « sagement », à tête reposée, ni de compléter le recueil par les nouvelles de Boccace laissées en suspens). Les textes ont été à peine retouchés ; ils ont été augmentés d'index et d'une préface, et Tiphaine Samoyault m'a fait l'honneur d'un précieux compte rendu d'expérience, en tant que rédactrice, mais aussi et surtout comme première lectrice.

D'autre part, et le défi était plus difficile, il fallait garder la trace des liens multimédias qui accompagnent les nouvelles dans la version en ligne : la toile permet toutes sortes d'ouvertures, elle accuse jusqu'au vertige la pente de la rêverie. C'est de cela qu'est fait le *Décamérez* ! : depuis ma chambre, la réécriture a été très vite le prétexte à la multiplication des fenêtres, le support d'un partage d'écrans.

Le livre édité a préservé ces échos, qu'on a même amplifiés : des références absentes de la mise en ligne (notamment tous les liens soumis à droits d'auteur) sont présentes dans le livre, qui se trouve accompagné de plus d'une centaine d'images, anciennes et contemporaines. Nous avons aussi sollicité des artistes d'aujourd'hui et

croisé les arts (photographie, peinture, musique, danse, théâtre, cinéma...).

Par quels moyens faire exister l'art des médiations et des circulations entre les formes (roman/poème), les genres (poésie/narration/satire), les arts (musique/littérature), du Moyen Âge à aujourd'hui ?

Les mondes médiévaux nous donnent des leçons d'invention mais aussi de transmission et de travail artistique transverses, en communauté – à méditer, à refaire. Le manuscrit médiéval aussi croise les pratiques d'écriture (copie, traduction, amplification, invention), les formes, et les modes d'expression.

Le *Décaméron* de Boccace, en particulier, n'est pas seulement un recueil de nouvelles : comme beaucoup de fictions médiévales, c'est un livre multimédia. Dans le récit-cadre, chaque journée s'achève sur un poème, chanté par un des personnages de la troupe : le livre est donc également une anthologie poétique, il appelle la musique.

En elle-même, chaque nouvelle est à la croisée de plusieurs traditions textuelles, dont la diversité est étourdissante : l'invention de Boccace est hybride, elle repose sur une mémoire partielle, traversante et créatrice, qui donne voix à toutes les classes sociales, sur tous les tons. Une leçon d'amour, et d'humour, vraiment salutaire. La traduction créatrice peut rejouer ces libertés à sa façon.

Enfin, les manuscrits, en italien ou dans les multiples traductions auxquelles le livre a donné lieu dès le XIV^e siècle, sont aussi les supports d'une riche illustration à plusieurs mains, qui témoigne de la vie des communautés du livre au Moyen Âge : elles transmettent et transforment l'œuvre en s'adaptant aux moyens qu'elles ont à leur disposition, et à leur temps.

Au fond, le *Décamérez* ! a tenté, avec les moyens de notre époque, de s'inspirer de ces dispositifs de production anciens. Ces modèles nous séparent du mythe qui fait de l'écriture littéraire un travail simplement solitaire, enfermé. Il paraît qu'en arabe Shéhérazade signifie « née de la ville » : de multiples façons, son nom prône déjà les hybridations, les bifurcations – la traversée.

Propos recueillis par Pierre Benetti

Bourdieu en dictionnaire

À quoi reconnaît-on qu'un auteur est devenu un classique, au sens de T. S. Eliot : quelqu'un qui a la capacité de changer le sens des œuvres qui le précèdent ? On publie des inédits, la correspondance, on construit « l'œuvre » en corpus... Rien de mieux qu'un dictionnaire pour achever de construire le monument et pour instituer la légitimité d'une nouvelle discipline commençant par le nom de l'auteur et se terminant par le suffixe « logie ». Pour la « bourdieulogie » ou « bourdiologie » (selon qu'on parle oc ou oïl, les spécialistes en décideront) et en langue française, nous en sommes déjà au deuxième avec ce Dictionnaire international Bourdieu.

par Richard Figuiet

Gisèle Sapiro (dir.)

Dictionnaire international Bourdieu

CNRS Éditions, 964 p., 39 €

Ce dictionnaire-ci, proposé sous la direction de Gisèle Sapiro, dépasse en volume et en ambition celui de Stéphane Chevallier et Christiane Chauviré (Ellipses, 2010), puisqu'il n'a pas voulu en rester aux concepts structurants de l'œuvre, mais a souhaité en cartographier en quelque sorte le réseau : celui d'abord de la vie et de la formation (ce dictionnaire a une forte connotation biographique) de son auteur (le petit Béarnais devenu sommité internationale des sciences sociales), celui des objets (l'Algérie fondatrice par exemple), des méthodes et de la collaboration avec tel ou tel (et non des moindres : Jean-Claude Passeron, [Luc Boltanski](#)...), des institutions (universitaires et éditoriales) qui l'ont reçu ou qu'il a créées (centre de recherches, collections, association Raisons d'agir, etc.), sans oublier sa reprise de la tradition sociologique (Durkheim, Weber, Merton, Parsons).

Il n'existe pas de dictionnaire Durkheim, encore moins Weber, mais des dictionnaires de sociologie (dont un publié par le Seuil en coédition avec le Robert). Si l'on propose un dictionnaire Bourdieu, c'est donc que l'on considère que cet auteur ne peut se réduire à une série, mais qu'il fait événement, comme chez Kant l'acte libre, qu'il inaugure une série par son « génie » (catégorie hautement suspecte sociologiquement). Mais l'objet « Bourdieu » convient-il à la forme dictionnaire ?

Sans avoir le temps de faire une enquête, nous trouvons des dictionnaires consacrés aux grands noms d'une discipline (dictionnaires des philosophes, des sociologues, on l'a dit) ou aux disciplines elles-mêmes. L'existence d'un dictionnaire Bourdieu semble signifier que son objet ne se dissout pas dans le disciplinaire et le prosopographique. Peu de dictionnaires sont entièrement centrés sur un auteur ; en général, il s'agit de dictionnaires littéraires (comme le Proust ou le Flaubert des éditions Honoré Champion). Citons, pour ce dernier ouvrage, la présentation qui en est faite par ses promoteurs : « *ce dictionnaire propose un "tout Flaubert" à partir des axes principaux de sa vie et de son œuvre : noms de personnes et de lieux, aspects biographiques, sans oublier l'écriture et ses techniques, puisque Flaubert a révolutionné l'art du roman avec son approche spécifique de la prose comme "travail"* ». Par ironie, le *Dictionnaire Heidegger* des éditions du Cerf (2013) est un peu construit comme celui qui nous retient. En revanche, le dictionnaire consacré à Freud aux PUF est freudien, nuance de taille : « *"Dictionnaire freudien" parce que, de même que l'inconscient est une découverte de Freud, la psychanalyse est sa création. Tous les concepts qui s'y rencontrent sont, de fait, des concepts freudiens, seraient-ils récents* », précise la quatrième de couverture. Mais il s'agit dans ce cas d'un dictionnaire conceptuel. Que serait un dictionnaire « bourdieusien », terme dont on connaît par ailleurs la nuance très négative dans certains milieux intellectuels ?

Tout dictionnaire a une ambition encyclopédique, dont la structure se fonde sur un réseau

BOURDIEU EN DICTIONNAIRE

sémantique se déployant dans le renvoi d'une notice à l'autre. Élaborer un dictionnaire Bourdieu, ce n'était pas franchir un pas de plus dans la « canonisation » (voir l'article p. 102-103) du texte et de l'homme, ni « *assurer aux textes canoniques la fausse éternisation d'un embaumement rituel* » (*Méditations pascaliennes*), c'était faire jouer la forme dictionnaire, autant qu'il était possible, dirait Aristote, pour rendre raison d'une trajectoire, de la « socio-genèse » d'une pensée, de l'ensemble des positions occupées, et, surtout, de la trace que la signature Bourdieu laisse, presque vingt ans après sa mort, non seulement en sociologie mais dans l'ensemble du champ des sciences humaines et sociales ou de ce que l'on nomme, de plus en plus souvent et avec raison, « la science sociale » au singulier.

De ce point de vue, ne peut-on pas reprocher à la liste des entrées, non seulement de ne pas faire preuve d'originalité par rapport à d'autres dictionnaires à « sujet » unique, mais aussi de trop « coller » à l'objet (ses maîtres, ses concepts, ses écrivains préférés, etc.), proximité par ailleurs justifiée par Gisèle Sapiro quand elle évoque la destination pédagogique du dictionnaire ? Mais cette remarque ne touche pas seulement la table des matières, elle vise les articles eux-mêmes qui souvent (trop souvent ?) tissent entre elles des citations de l'œuvre. Là encore, la dimension pédagogique a sans doute primé. Était-il réalisable de mettre en avant une formule, sans doute introuvable, plus innovante et propre à constituer une « socio-analyse » – au sens que donnait Pierre Bourdieu à ce terme volontairement issu de la psychanalyse – d'un pan entier du monde social, celui de la recherche en sciences sociales, de ses institutions et de tout ce qui le rend possible ? En s'appuyant sur des « rubriques » plutôt que sur des notices, et en doublant l'ouvrage d'une version numérique évolutive (comme le *Dictionnaire Montesquieu*, ENS de Lyon) ? Un seul exemple : nous savons que Pierre Bourdieu en matière d'édition avait un plan, une stratégie, qu'il aurait voulu mettre en œuvre aux éditions du Seuil et qui aurait touché aussi bien les sciences sociales (la collection « Liber ») que la littérature. Ce n'est pas la mort qui l'en a empêché, mais bel et bien la logique de l'évolution de la maison d'édition.

On peut également observer que cet immense chantier est publié par un éditeur sans lien avec Bourdieu, mais où la directrice du volume dirige une collection, « Culture et société ». Ce qui ex-



Pierre Bourdieu © D.R.

plique la proposition de piloter cette entreprise venue d'un éditeur de la maison. La réponse positive de Gisèle Sapiro à cette sollicitation a dû être facilitée par le fait qu'elle savait pouvoir compter sur la participation des auteurs de la collection. Concernant ces derniers et les autres rédacteurs de notices, on sait qu'à la mort de Bourdieu la famille s'est divisée, que la vie du sociologue a été marquée par les conflits et les ruptures ; le tour de force est ici de sembler réunir ceux qui se réclament de son héritage, même si quelques absences étonnent. Mais pourquoi lisser ainsi tous les conflits internes et externes ?

Devant l'extraordinaire richesse du legs Bourdieu, la « famille », toute la famille, aurait pu constituer une sorte de dictionnaire « Bourdieu » comme il pourrait y avoir un dico « Nicolas Bourbaki ». Autrement dit, avec lui, c'est un groupe, ce n'est pas l'homme seul, c'est un « intellectuel collectif », c'est une aventure qui, dans la deuxième moitié d'un siècle tourmenté, a toujours cherché à construire une « anthropologie totale » au moment même où l'économisme généralisé semblait la rendre impossible.

Tout ce qui précède relève davantage de l'écriture tout haut (comme on pense tout haut) que de la critique. Il faut rendre hommage à Gisèle Sapiro, à son équipe et à l'éditeur de nous avoir procuré cet instrument. Trois regrets : l'un, structurel, qui résume ce qui est dit plus haut (il manque au moins une entrée à ce monument, celle précisément de « dictionnaire Bourdieu », qui nous aurait expliqué réflexivement pourquoi, comment et avec qui un tel dictionnaire). Deux autres regrets plus personnels : pourquoi un article « Platon » et pas une notice « Aristote », dont la présence dans l'index n'est pas remarquable ? Manque également une entrée « Moralistes du Grand Siècle », tant Bourdieu a les allures d'un La Bruyère moderne.

Déclaration de tendresse

« Soult, Masséna, Davout, Kellermann. Pourquoi a-t-on donné des noms de vainqueurs à ces lieux incertains ? Elle était là, notre patrie. »
La phrase est tirée des Boulevards de ceinture, de Patrick Modiano.
En lisant Zoner, le récit de Bernard Chambaz, on peut à la fois la confirmer et la contredire : les « boulevards des maréchaux » ont quelque chose d'incertain mais quelques-uns de ces grands soldats ont été des vaincus. La mort cruelle de Brune, en 1815, en témoigne. Chambaz l'historien le rappelle. Quant au piéton qui marche sur les pas de Fargue, Calet et Queneau, il raconte bien d'autres choses et épuise, à sa façon, un lieu parisien.

par Norbert Czarny

Bernard Chambaz
Zoner
Flammarion, 224 p., 19 €

Avant d'être le titre du plus célèbre poème d'Apollinaire et des terrains vagues établis autour des anciennes fortifications de Paris, « zone » désigne une ceinture que portaient les femmes au Moyen Âge. Zoner, c'est, pour commencer, se coucher. Et puis trainer, et déambuler, vagabonder. C'est un beau verbe, au sens où il dérive d'abondance, comme ce qu'il désigne. On aime, selon le mot de Calet, « *flâner pour récolter, des souvenirs personnels, en poudre, en grains [...] des fragments d'histoire de France, des fraises des bois* ». Pour les fraises des bois, il faudra repasser ; pour le reste, on aura son content en lisant *Zoner*, de Bernard Chambaz.

L'auteur fait trois fois le tour de cette ceinture parisienne aujourd'hui doublée par le périphérique. Ses vadrouilles lui permettent « *d'avancer par retouches et reprises, au gré de ce ravaudage à quoi ressemble un peu – tout compte fait – ce qu'on nomme la littérature* ». Flâneur, cycliste, coureur à pied, mais d'abord poète et romancier, Chambaz a plus d'un rayon à sa bicyclette. Mais ici il fait vivre la pulsation d'un grand cœur sous sa semelle puisqu'on ne saurait zoner sans battre la semelle, selon l'expression consacrée.

La première fois, il marche de la porte d'Italie vers le nord-est, la deuxième, il roule à moto, de nuit, vers l'ouest, la troisième, très brève, il survole les lieux en utilisant Google Maps. Le plus

important de ses trajets reste le premier, d'une porte à l'autre, de la gare à Bercy, ou d'Auteuil à Saint-Cloud. La Cité universitaire donne lieu à un chapitre en soi, peut-être parce que cet îlot à la lisière de Paris est ce que le même Modiano considérerait comme une principauté, un lieu à part supposant le franchissement d'une frontière. Les vertus de ce lieu à l'écart étaient nombreuses. L'un des personnages d'*Une jeunesse* y connaissait justement un bain de jouvence.

Chambaz chemine donc sur ces boulevards le long des immeubles bâtis au siècle précédent souvent en brique, mais pas seulement, puisqu'on distingue des hôtels particuliers souvent plus anciens et des voies privées inaccessibles au péquin moyen. Les rues adjacentes l'intéressent, qui fuient vers Vitry, Les Lilas ou Issy.

Un tramway circule depuis quelques années, dont les stations portent des noms, souvent connus, comme Alexandra David-Néel vers la porte de Vincennes ou Delphine Seyrig porte de Pantin, parfois ces noms se trouvent ainsi sortis de l'oubli. Se rappeler les noms propres, et Bernard Chambaz le fait de façon systématique, c'est feuilleter, au sens où on lit, le Temps qui passe. Mais c'est aussi faire de la ville un feuilleté, un ensemble de strates qui se superposent ou s'effacent.

Ces noms sont de toutes sortes : des bienfaiteurs côtoient des savants, des aviatrices se mêlent aux résistants souvent morts fusillés ou déportés. Il y faudrait les plaques qu'a photographiées Philippe Apeloig mais, bon, un bouquet de fleurs fanées sert de rappel, à l'occasion. Ces noms rassemblés,

DÉCLARATION DE TENDRESSE

sans ordre bien clair, ce sont aussi les contradictions et les paradoxes qui s'accumulent. Dans les cités de banlieue ou les zones pavillonnaires, les noms de fleurs, de poètes ou de cinéastes semblent donner une cohérence. Il convient de lire ces noms accolés comme on lit le poème « Hôtel Hilton », de Queneau : l'énumération fait sens, ou prend le sens qu'on voudra bien lui donner.

Chambaz peut au moins suivre une ligne : celle des maréchaux. Il y a ceux qu'il aime ou admire, pour leur dévouement, leur honnêteté et souvent leur courage, comme Poniatowski, Macdonald ou Ney, ceux qu'il apprécie moins comme Davout, ou dont il dénonce le comportement, tel Soult ou Masséna. Au fond, ce sont les hauts et les bas de l'histoire de France et les noms de Changarnier ou Lamoricière pourraient rejoindre celui de Bugeaud, doté d'une avenue proche de l'avenue Foch. Tous trois se sont distingués lors de la conquête de l'Algérie. Heureusement, la ville honore aussi Angèle Mercier, résistante, matricule 31851 à Birkenau, morte dans le camp, et Farhat Hached, dont je découvre l'existence (il n'est pas le seul dont j'apprends qui il était et ce qu'il a fait), syndicaliste tunisien assassiné au début des années 1950. En somme un « précurseur » de Ben Barka. Lounès Matoub a sa rue, et on peut le citer : « *Quel que soit le nombre d'étoiles qu'ils feront tomber, le ciel ne bougera pas.* » On ne sait qui a tué le chanteur kabyle ; on peut le deviner.

Le périple parmi les noms est aussi une balade des yeux. L'auteur reprend la fameuse injonction de Verne, que Perec citait aussi : « *Regarde de tous tes yeux, regarde !* » Et tout est à voir, à contempler, observer ou noter. Cela dit, comme le disait le même Perec épuisant son lieu parisien, ce n'étaient pas l'église, le commissariat ou l'hôtel des finances qui l'intéressaient, mais « *les gens, les voitures et les nuages* ». Il convient donc d'avoir le nez levé vers le ciel, vers les tours d'Italie dont l'auteur peine à compter les étages, d'observer les scènes de rue, de voir les murs. Ainsi de ce tag, près de la porte des Poissonniers : « *Une frite, si elle a pas de mayo, elle peut pas aller à la piscine.* » Yves Pagès pourrait l'ajouter à son très plaisant *Tiens, ils ont peint !*

Certains bâtiments ou espaces renvoient à l'histoire personnelle de l'auteur. Il a vécu adolescent boulevard Brune ; il y est revenu adulte. Il a beaucoup fréquenté les stades pour pratiquer le rugby ou l'athlétisme. Il se rappelle un certain



Porte d'Italie © Jean-Luc Bertini

professeur Poirier, connu comme écrivain et professeur au lycée Claude-Bernard où étudiaient les garçons, quand les filles fréquentaient le lycée La Fontaine. Non loin de là, près du stade Jean-Bouin, une école le trouble : on y prépare des « bachelors » et des « mastères » dans le domaine du sport. Le Tremplin, juste à côté semble une caricature : « *un véritable hub de l'écosystème sportif à Paris qui rassemble les start-up de l'industrie du sport* ». Le Parc des Princes n'est pas loin. On fera le lien entre les business, ou pas.

Les lieux d'une certaine mémoire ne sont jamais loin non plus, que Chambaz désigne : le stade Pierre-de-Coubertin, porte d'Auteuil, a été le 17 octobre 1961 un centre de détention pour les manifestants algériens. Ailleurs, l'ancien musée des Colonies est devenu le musée national de l'Histoire de l'immigration. Ce qu'on apprend à l'intérieur dément ce que montre la façade, avec son « *bas-relief sous le signe d'une abondance idyllique* ».

Et puis ces boulevards, cette zone qu'aurait pu chanter un Apollinaire d'aujourd'hui, énumérant par des « il y a » ce que l'on voit de la ville, c'est aussi une misère qui a peu changé depuis Blaise Cendrars décrivant les lieux comme une « *couronne d'épines à double tortil posée sur la grâce émaciée de Paris* ». Il n'est qu'à lire les chapitres consacrés à la porte de Montreuil, au boulevard Ney et à la porte de la Chapelle. Dans *La clôture*, Jean Rolin la disait déjà, telle qu'elle s'étale, telle qu'elle se vit dans des marges de plus en plus visibles et c'est effrayant.

La boucle est bouclée, l'auteur rentre chez lui, remontant l'avenue d'Italie, achetant pour son amoureux un joli bouquet à trois francs six sous. Quant au lecteur, muni de ce bréviaire aussi riche que léger, il ira baguenauder sur les pas d'Henri Calet et de Léon-Paul Fargue. Mais pas sur leurs semelles, cependant.

Futurs américains

Il est toujours grisant d'ouvrir un livre en étant persuadé que ce sera « bien », et, page après page, d'être surpris, enthousiasmé, heureux de découvrir une voix singulière qui sonne juste, un écrivain important. Premier livre de Matthew Baker, Pourquoi l'Amérique dessine en treize nouvelles un portrait fidèle, aigu, sans complaisance, de la société américaine. Mais, le point de vue étant subtilement décalé, souvent grâce à une légère anticipation, un univers familier se révèle comme on ne l'a jamais vu. Maîtrisant constamment l'équilibre entre utopie et dystopie, Matthew Baker mène une satire sociale tout en nuances, humaniste et très drôle.

par Sébastien Omont

Matthew Baker
Pourquoi l'Amérique
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Santiago Artozqui
Fayard, 558 p., 23 €

Pourquoi l'Amérique s'inscrit dans la longue tradition littéraire de la chronique américaine. Ces histoires ne ressemblent pas vraiment à celles de Carson McCullers, Raymond Carver, J. D. Salinger ou [Harper Lee](#), et pourtant on y pense comme à une saveur réinventée au milieu de nouveaux ingrédients. Chaque nouvelle se déroulant dans un ou plusieurs États différents, Matthew Baker balaie l'étendue du pays-continent, dans toutes ses dimensions, géographiques et sociales. Mais à cette chronique plutôt affectueuse se mêle la préoccupation de dénoncer les travers d'une société allant droit dans le mur – que ce soit par l'épuisement des ressources et la surconsommation, la marchandisation galopante, le racisme, la brutalité masculine, les défaillances parentales, le terrorisme et les traumatismes des vétérans, ou l'intolérance sous toutes ses formes.

Le choix d'un avenir indéterminé mais assez proche, où la société américaine n'a guère changé, sinon dans ses valeurs, permet de la montrer sous un jour inhabituel. Ainsi, dans « Témoignage de Votre Majesté », la déconsommation est devenue le conformisme social. L'héroïne se retrouve ostracisée au lycée parce que sa riche famille cède volontiers aux joies du shopping, celui-ci étant décrit exactement comme pourrait

l'être la boulimie. De même, dans « Rites », l'oncle Orson provoque un scandale en refusant de se suicider à soixante-dix ans comme tout le monde. Par ses larmes, il gâche l'immolation de sa sœur. « *Nos ancêtres, tes ancêtres, se sont battus pour ces droits* », lui reproche son neveu en colère.

La société de Matthew Baker est en gros la nôtre, mais certains défauts se sont accentués – culte de la célébrité, superficialité, publicité, superstition – ou au contraire ont été corrigés. Dans « Perpétuité », l'emprisonnement a disparu au profit de la privation totale ou partielle de souvenirs. « Une grande famille heureuse » montre une éducation rationnelle, universelle et enfin entièrement confiée à des professionnels. La subtilité de l'auteur est que sa critique implicite vise aussi bien les tares évidentes que les solutions extrêmes adoptées pour les corriger. Autant le sectarisme *redneck* que le politiquement correct. Tout cela sans jamais être manichéen, avec un détachement presque poétique. En laissant le lecteur tirer ses propres conclusions. En lui racontant des histoires arrivant à des personnages complexes et touchants, tel le colérique et instable Kaveh, chauffeur routier et ancien d'Afghanistan, redresseur de torts dans « La tournée », ou la déterminée Daniela d'« Une grande famille heureuse » dont on n'oubliera pas l'odyssée jusqu'aux Everglades pour avoir le droit d'être mère.

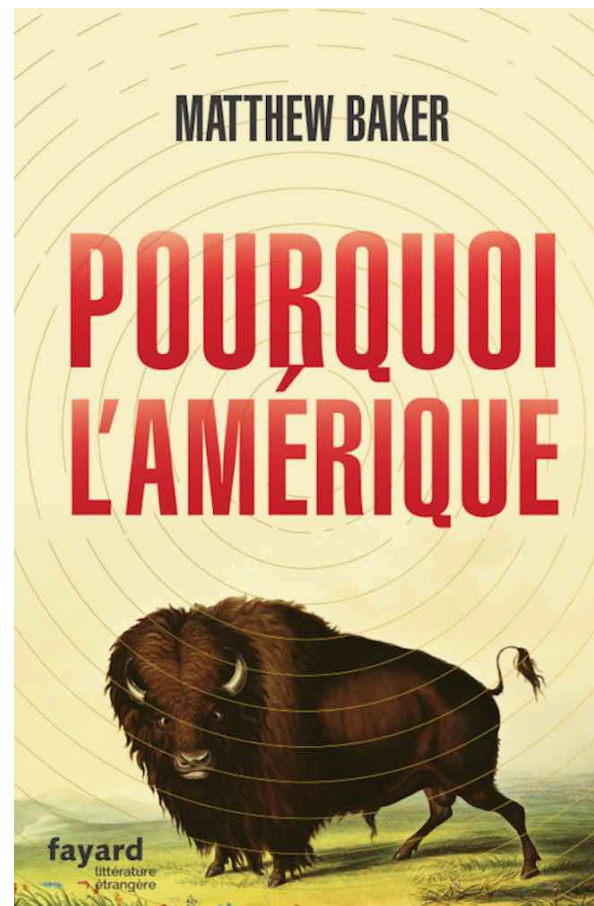
La persécution scolaire – et plus généralement l'exclusion – est certainement le thème qui revient le plus souvent, devenant emblématique du conformisme. Naomi, l'infirmière des « Âmes perdues », souffre de l'ostracisme que lui fait

FUTURS AMÉRICAINS

subir Emily, la reine de beauté de la maternité de luxe où elles attendent d'accoucher, comme un écho immature du microcosme lycéen. « *Je ne peux pas décrire ce que ça implique d'être à la fois gros et au lycée* », avoue le narrateur d'« Apparition ». Le harcèlement se trouvait déjà au cœur de la première nouvelle, « Mots de combat ». Harcèlement héréditaire, puisque, avant leur nièce Emma, le narrateur et surtout son frère Stewart l'avaient subi. Ou presque involontairement provoqué, puisque Stewart dit de lui-même : « *J'entre dans une pièce et même si je ne pipe pas mot, même si je ne regarde personne, tous les gens présents ont le sentiment qu'ils me détesteraient s'ils me connaissaient. Ma simple présence les irrite* ».

Sans négliger l'émotion, Matthew Baker fait preuve de deux grandes qualités. D'abord, la finesse dans l'analyse psychologique et dans la construction, perceptible dans la qualité de ses chutes. On ne dévoilera pas celle de « Mots de combat », mais elle justifie l'acharnement du persécuteur. Celle de la dernière histoire, « À lire en sens inverse », est encore plus crève-cœur. Quant à la blonde Emily dans « Âmes perdues », son hystérie cache un trouble plus grave. La deuxième force de *Pourquoi l'Amérique* est son humour pince-sans-rire et décalé, sensible dans la traduction de Santiago Artozqui. Dans « Le sponsor », Brock, qui croit « *en trois choses dans la vie : les protéines, le grand amour et soulever de la fonte* », doit faire appel à Simon, « *le gamin gothique du quartier [...] qui se faisait botter le cul avec une régularité pathétique et qui n'avait jamais eu le moindre ami* ». Simon est devenu « *directeur du département publicitaire pour Barbie* ». Dans une société où la publicité est partout, il acceptera de devenir le mécène du mariage de Brock en échange d'une inversion symbolique des rituels de persécution : courgettes contre cœur de cochon.

Les satires de *Pourquoi l'Amérique* allient le sérieux au loufoque. Hilarante, la présentation naïve de la sécession d'une petite ville du Texas, entre chronique locale et brochure de l'office du tourisme, ne fait pas oublier que les États-Unis sont présentés comme « *une dystopie ploutocratique* », où au moindre désaccord peut intervenir une « *milice de nationalistes hyperémotifs, l'air excités, perturbés et prêts à en découdre. Un spectacle terrifiant* ». Ce qui, quelques semaines



après l'assaut du Capitole par les partisans de Trump, prend évidemment un sens particulier.

L'écriture de Matthew Baker se caractérise enfin par la présence de listes, de longues énumérations. Loin d'être anecdotiques, elles servent par exemple à décrire la compulsion d'achat dont est affligée la protagoniste de « Témoignage de Sa Majesté ». Mais certaines expriment également la durée du quotidien, l'écoulement du temps. Ou elles ont une valeur polémique, comme celle, interminable, de toutes les avanies subies par des femmes que se remémore l'héroïne d'« Une sale journée en Utopie » : « *chacune avait été opprimée depuis son premier souffle jusqu'à son lit de mort* », conclut-elle. Au terme de sa réflexion, elle décide de rejeter le grand amour que lui a proposé l'un des derniers hommes sur Terre.

D'une construction aussi travaillée que discrète, profondément émouvantes, limpides et joyeusement humoristiques, les nouvelles de Matthew Baker auscultent les lambeaux du rêve américain, tout en dessinant un chemin qui, sous les États-Unis, permettrait de retrouver « *l'Amérique* » – nom choisi par les sécessionnistes de la nouvelle éponyme pour désigner leur nouveau pays, plus conforme à un idéal foulé aux pieds.

Un altruisme bien compris

Après un essai consacré à La gentrification des esprits (éditions B42, 2018), l'écrivaine new-yorkaise Sarah Schulman poursuit son travail théorique et militant dans un livre ambitieux consacré à une question importante des débats actuels : le conflit. À partir d'une forme intelligemment innovante, Le conflit n'est pas une agression propose une réflexion désarçonnante et convaincante, qui saisit jusque dans ses impensés un objet pourtant immense. Ce livre paru aux États-Unis dès 2016 ouvre des voies possibles pour prolonger les luttes incarnées par MeToo et de nombreux mouvements récents qu'il permet de critiquer avec fécondité.

par Pierre Tenne

Sarah Schulman

Le conflit n'est pas une agression.

Rhétorique de la souffrance,

responsabilité collective

et devoir de réparation

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Julia Burtin Zortea et Joséphine Gross

B42, 296 p., 23 €

On ne sait toujours pas si ce titre (*Conflict Is Not Abuse*, en anglais) désigne une question, une démonstration, ou peut-être même un principe moral. Peu importe, à vrai dire, tant il guide une réflexion que Sarah Schulman veut « *indisciplinée* » jusque dans son ambition vertigineuse : repenser l'ensemble de nos relations, à partir de ses expériences de romancière, militante, femme, queer, etc., mais hors de bien des cadres – notamment disciplinaires, donc.

Ce récit de pensée à la première personne suit dès lors un plan singulier, explorant en première partie la question de l'intime pour évoluer ensuite vers une critique de « *l'incitation à l'escalade* », qui mène enfin à une dénonciation des violences d'État à partir de l'exemple de ce que l'autrice nomme « *la guerre israélienne à Gaza* », en 2014. Précisons d'emblée que Sarah Schulman use de termes polémiques pour désigner cette guerre, au cours de laquelle elle s'est personnellement et publiquement engagée, et qu'elle use du terme de « *génocide* » pour qualifier l'action israélienne. Il serait malheureux que son point de vue, hautement clivant et critiquable, disqualifie un propos réellement ouvert à la contradiction et

cherchant à ouvrir la possibilité de désaccords fructueux.

L'ensemble du livre pourrait d'ailleurs être ramené à des polémiques souvent stériles, que Sarah Schulman affronte avec un courage et une éthique rares. La première partie (« *Le soi conflictuel et l'État abusif* ») postule ainsi une importance croissante d'identités victimaires dans notre présent, corollaire d'une systématisation abusive du sentiment d'agression. Dès lors, Sarah Schulman critique vertement le statut donné à la parole des victimes, notamment – mais non exclusivement – des femmes : « *Il suffit que je prononce ces quelques mots – “j'ai été agressée”, “elle a été agressive” ou encore “c'était une relation abusive” – pour qu'on me donne immédiatement raison : quelqu'un abuse de moi, je suis en danger et je mérite donc le soutien sans faille du groupe* ».

Apparaît ainsi une critique forte, fondamentale, de pratiques qui, depuis le mouvement MeToo, ont conquis une aura nouvelle. Sarah Schulman, militante féministe et queer depuis quarante ans, estime assez clairement que ces pratiques sont au mieux inefficaces, plus probablement néfastes. Son livre regorge ainsi d'anecdotes personnelles ou de récits à la troisième personne dont la fonction est de relativiser les agressions ressenties par ou commises contre des individus discriminés ou membres de minorités. Cet angle choisi par l'autrice peut provoquer de prime abord un malaise : la dénonciation de ce que d'autres auteurs nomment un « *âge identitaire* » ou une logique « *victimaire* » à l'œuvre dans les mouvements féministes ou antiracistes est devenue une pièce

UN ALTRUISME BIEN COMPRIS

d'importance dans l'arsenal réactionnaire cherchant à délégitimer de nombreux combats.

La réussite première de l'ouvrage est donc de mettre les pieds dans le plat sur de nombreuses questions touchant à une forme d'impensé problématique dans ces mouvances intellectuelles et politiques, puis de le résoudre avec une clarté et une radicalité redoutables. La résolution proposée par Sarah Schulman repose tout d'abord sur la forme qu'elle choisit pour déployer sa pensée : entièrement subjective. Matière du texte à travers des souvenirs amoureux, militants, sexuels, professionnels, littéraires, cette subjectivité se déploie peu à peu à travers le recours à d'autres paroles, incluses dans une narration à la première personne : la conflictualité dont traite le livre se retrouve au cœur de sa narration, de part en part dialogique, permettant une mise en jeu des points de vue et des désaccords qui est autant une virtuosité littéraire qu'une prouesse réflexive. Surtout, le texte démontre sans cesse un engagement propre à cette manière d'écrire et de penser qui fait beaucoup pour résoudre les interrogations nombreuses soulevées par la lecture : un tel engagement du « je » fait ici la preuve qu'il peut être une voie magnifique pour une parole universelle, inclusive si l'on veut, passionnante à n'en pas douter.

La forme même de cette pensée indisciplinée se fait plus innovante encore lorsque Sarah Schulman évoque la question de la « *guerre de Gaza* » à partir d'un matériau rarement convoqué de cette façon. L'ensemble de ce long chapitre repose en effet sur la restitution de plusieurs fils de discussion ayant eu lieu sur ses réseaux sociaux personnels alors même que les combats faisaient rage. Si le procédé peut être facilement dénigré, il paraît faire ici entièrement mouche. Le propos de Sarah Schulman se fait ornement d'un espace de discussion pluriel, pour faire émerger les sens de cette conflictualité, sans rien omettre de ses malhonnêtetés, de ses impasses et de sa trivialité. Une profondeur assez saisissante apparaît dans cet espace de dialogue remanié, celui d'une forme de discussion aussi méprisée qu'elle est massive. Sans préjuger du média, Sarah Schulman observe ce qui s'y joue. Les réseaux sociaux sont devenus un espace où la discussion achoppe bien souvent sur cette agressivité des acteurs, ce qui est un constat banal, mais que Sarah Schulman pense autrement : l'agressivité des réseaux sociaux est un refus de la conflictualité fonctionnant notamment par la définition de soi comme victime et

de l'autre comme agresseur. Au-delà de la démonstration, la forme et la matière de sa pensée offrent un intérêt saisissant à des écrits qu'on a coutume de juger insignifiants sans les étudier.

Ce respect envers ces énoncés « pour rien » n'est pas un artifice, il se trouve bien au cœur du livre. Sarah Schulman pense le conflit dans une intimité intégrant nos échanges numériques, notamment les mails et les SMS, percevant dans ces derniers les formes privilégiées de relations « dysfonctionnelles » à l'origine de sentiments d'agression, qui peuvent selon elle être levés par cinq minutes passées au téléphone – elle n'oublie pas de prendre de nombreuses précautions quant aux accusations d'idéalisme qu'on pourrait lui adresser en retour. L'approche du conflit par ces relations triviales et largement hors champ des travaux intellectuels permet au livre de s'ancrer dans une matérialité concrète et communément partagée, amplifiant la force littéraire de ce « je » qui nous parle depuis un quotidien familier.

Au-delà de ses trouvailles littéraires et de sa capacité à trouver des objets ignorés parce que banals, *Le conflit n'est pas une agression* résout heureusement les interrogations qu'il suscite par la radicalité de son propos. Pourquoi doit-on, selon Sarah Schulman, critiquer cette propension à se définir comme victime, imposant à l'autre d'être agresseur, ou potentiel agresseur ? En premier lieu, pour revitaliser la différence entre « conflit » et « agression » : à partir de la pratique de travailleuses sociales de New York, l'autrice caractérise le premier terme par la mutualisation de la responsabilité, le second par l'absence de réciprocité : il n'existe pas de « *relations de violence ou d'agression réciproque* ». Schulman en déduit une double critique : face à une agression, la négociation et la discussion n'ont pas lieu d'être puisqu'une seule partie en est responsable ; face à un conflit, la discussion entre les acteurs est l'unique moyen de trouver un compromis pour en sortir.

La confusion que dénonce l'autrice entre les deux termes entraîne ainsi une condamnation forte de l'emprise des systèmes judiciaires et policiers, c'est-à-dire de l'État, dans notre compréhension de nous-mêmes et de nos rapports interpersonnels. Si l'on se définit abusivement comme victimes, on se soumet en réalité à l'État jusque dans nos rapports intimes. De ce point de vue, l'analyse du système législatif canadien à l'égard des personnes séropositives est passionnante : le Canada a adopté des lois assignant en définitive toute personne séronégative à une présomption

UN ALTRUISME BIEN COMPRIS

de qualité d'agressé, faisant des séropositifs des agresseurs en puissance. L'acceptation de ces lois introduit ainsi une judiciarisation des rapports sexuels et intimes par les individus eux-mêmes.

Dès lors, la critique de Sarah Schulman n'accuse pas les victimes, celles et ceux qui se définiraient abusivement ainsi. Elle cherche plutôt à mettre au jour une intrusion inquiétante de l'État dans les foyers et les consciences. L'exemple le plus éloquent est celui de l'appel à la police comme solution privilégiée du règlement de conflits au sein d'une famille ou d'un couple. Les statistiques prouvent que cette solution s'est imposée relativement récemment, dans le dernier quart du XX^e siècle, avec pour Sarah Schulman un bien-fondé apparemment incontestable : les mentalités et le consensus social n'acceptent plus guère de se taire lorsque l'on maltraite un individu, souvent une femme ou un enfant, dans la sphère privée. Mais cette fausse évidence masque une absurdité plus fondamentale : « *Ce pouvoir donné à la police de "stopper la violence" produit une crise de sens. Car la police est souvent la source de violences* ».

Dès lors, la tendance à une « *exagération des préjugés* » par des individus se présentant abusivement comme victimes n'est plus seulement la reconnaissance légitime d'agressions autrefois cachées, mais bien l'intégration d'une logique punitive et de production de violence étatique dans l'intime. Sortir de la confusion entre conflit et agression devient une urgence pour se réapproprier soi-même et les autres dans des relations qui ne soient plus médiatisées par des logiques policières ou juridiques, que l'autrice dénonce comme intrinsèquement productrices de violences et d'agression. Cet appel salutaire renvoie même à une éthique qui n'est pas sans échos philosophiques majeurs, de manière explicite avec Arendt et le droit d'apparaître ou plus implicitement dans des passages pouvant rappeler Levinas.

Plus simplement, *Le conflit n'est pas une agression* en appelle constamment à un altruisme bien compris, en dénonçant le fait que l'exagération du préjugé par les individus est liée à la demande que nous faisons aux gens de justifier la compassion que nous pouvons leur octroyer : « *en affirmant qu'une personne est une agresseuse, on se donne le droit de la punir sans limite aucune. Devoir gagner le droit de faire reconnaître sa souffrance implique que l'une des deux parties a entièrement raison, tandis que l'autre a entière-*



Sarah Schulman © D.R.

ment tort. Si l'on attendait de deux personnes en conflit qu'elles se penchent sur la situation de manière complexe, si on les encourageait à faire cela, s'ensuivraient des discussions et une négociation, et personne n'aurait plus à justifier sa souffrance en se victimisant. Il est dans l'intérêt de tous-tes de chercher à adopter cette position ».

Cette pensée du conflit intervient dans un contexte intellectuel où la notion est particulièrement en vogue, au croisement des débats intellectuels, artistiques et politiques. Le succès récent des travaux de Chantal Mouffe, [Roberto Esposito](#), [Barbara Stiegler](#) parmi tant d'autres ; les nombreuses critiques faites à l'espace communicationnel de Habermas ou aux écrits de [John Rawls](#) ; les nouveaux slogans des mouvements politiques, féministes, antiracistes – tout cela souligne un air du temps intellectuel singulièrement préoccupé de conflit. La négation du conflit, plus ou moins malhonnête, est devenue un mécanisme lassant des discours réactionnaires, portés par un universalisme et un idéal démocratique à bout de souffle intellectuel, mais aussi à bout de matraques. Dans un tel contexte, *Le conflit n'est pas une agression* ouvre des pistes nécessaires de réflexion, dont la force réside aussi dans cet appel à une cohérence, une lucidité et une exigence rendues particulièrement sensibles et pénétrantes par cette littérature pensante qu'invente Sarah Schulman et par laquelle, viscéralement optimiste, elle fait face sans concession à nos intimités traversées de violences. Ce qu'elle ouvre est alors la possibilité d'une réparation. Le terme laisse souvent dubitatif, mais il est rarement incarné à ce point.

La Commune n'est pas morte

Ce mois de mars 2021 est marqué par les 150 ans de la proclamation de la Commune de Paris, que rappelleront diverses lectures d'EaN dans les semaines à venir. Mais, tout d'abord, comment dire la Commune aujourd'hui ? Qu'en retenir sans polémiquer pour polémiquer et sans redire ce qui fut ressassé ? Deux historiens affrontent le problème : Ludivine Bantigny avec La Commune au présent et Jean-François Dupeyron avec Commun-Commune.

par Maïté Bouyssy

Ludivine Bantigny

La Commune au présent.

Une correspondance par-delà le temps

La Découverte, 398 p., 22 €

Jean-François Dupeyron

Commun-Commune (1871)

Kimé, 408 p., 28 €

Encenser hors de tout réalisme et commémorer un futur du passé sans avenir ennuie. On a déjà tant dit, tant bataillé camp contre camp et dans la certitude voilée que le temps des cerises ne reviendrait pas, que se positionner comme *actor* à jamais engagé, et pas seulement en commentateur *auctor*, est difficile. Pour le résumé des faits et perspectives, la très bonne mise au point historiographique récente de la [revue L'Histoire](#) suffit pour dire les marqueurs présents de la recherche et pour poser l'inextinguible rêve de démocratie directe en proie aux répressions les plus sordides.

Or il n'en reste pas moins que le désir d'arracher aux érudits un mouvement qui ne cesse de réinventer ses normes et de susciter des enthousiasmes se nourrit de quelques auteurs toujours cités : [Jacques Rougerie](#), William Serman, Robert Tombs et, plus récemment, Éric Fournier pour son regard sur la mémoire et les usages de la Commune, ou [Quentin Deluermoz](#) pour l'élargissement des échanges aux circulations européennes de théories, d'acteurs et de pratiques, en sus des synthèses de Laure Godineau et de Michel Cordillot qui redonnent du grain à moudre à tout un chacun. Mais rien n'arrête ce que proclama Eugène Pottier en 1886 : « *Tout ça n'empêche pas, Nicolas, / qu'la Commune n'est pas morte !* » (autre tube – avec *La semaine sanglante* de Jean-Baptiste Clément – de 1968, chanté jusqu'à plus soif

par Francesca Solleville, Marc Ogeret, ou Germaine Montero).

La longévité politique de la Commune tient au désir d'émancipation, au travail des utopies socialistes en germe, au rêve d'autonomie démocratique polymorphe et plus encore aux supports de mémoire qu'ont représentés les partis socialistes et communistes. Le vécu des protagonistes du moment a été lu et relu en un temps où le lectorat s'élargissait. On connaît ces acteurs alors jeunes, car ceux qui n'ont pas été fusillés ont perduré dans la vie militante. On en connaît les bonnes plumes (Lissagaray, Louise Michel, Jules Vallès), mais les auteurs moins talentueux ne se découvrent pas sans émotion et des textes majeurs ou mineurs ne cessent d'être retrouvés et réédités (voir, par exemple, ceux d'[Alix Payen](#)). Cet impact répond à la haine du camp adverse qui n'a pas moins produit et perduré dans ses dogmes injuriant tout ce qui est peuple ou insurgé, « la canaille ». De plus, tout a été renseigné, de procès et de tribunaux en débats parlementaires. On a les interrogatoires, les instructions, les reconstitutions. En outre, les supports de pierre que sont les coins de rue présentent le passé concentré autour du Père-Lachaise et du mur des Fédérés selon le triangle BMG (Belleville-Ménilmontant-Gambetta), qui cristallise nombre de glissements culturels sur les hauteurs parisiennes ignorées jusque-là.

Dès lors, revivifier le désir présent de comprendre « le commun » des temps passés dans sa positivité non abolie conditionne les productions du cent-cinquantième de la Commune. De nouvelles générations veulent savoir, les stratagèmes littéraires les plus affirmés sont vite perçus comme éculés, ceux des contempteurs comme ceux des adulateurs d'un éphémère printemps de démocratie directe plus encore que sociale. Comme on n'a pas le droit de priver les néophytes de leur

LA COMMUNE N'EST PAS MORTE

possible enthousiasme en les renvoyant au seul *Canon Fraternité* de Jean-Pierre Chabrol (Gallimard, 1970), on se doit d'écrire cette histoire. Mais comment ne pas tomber dans la démagogie obscène des appropriations abusives ?

C'est par la bande et de manière très différente que Ludivine Bantigny et Jean-François Dupeyron ont abordé l'affaire. La première s'intéresse aux figures de ce passé, à des obscurs et des sans-grade comme aux vedettes. Elle fait une place accrue aux femmes (une quinzaine). La fiction de la lettre dans la simplicité de la conversation ininterrompue permet un retour sur ce qui a fait date et redonne sens à ce dont on ne saurait faire le deuil. Parti de sa réflexion sur l'école de la Commune (*La vie scolaire. Une étude philosophique*, Presses universitaires de Nancy, 2017, et *À l'école de la Commune de Paris. L'histoire d'une autre école*, Raisons et Passions, 2020) et sur l'impossibilité d'une école démocratique détachée d'une volonté politique et d'une société qui n'en ont cure, Jean-François Dupeyron remet à plat la disparate de ce moment avec un implacable souci de pédagogie qui lui fait sans cesse mesurer la tension et la fluidité des tendances diverses au fil des pratiques et des déclarations. On saisit ainsi la moindre action dans l'empirie d'injonctions parfois contradictoires. C'est cela, le vrai de la pensée d'un temps indifférente aux futurs théoriciens en mal de décerner bonnes et mauvaises notes, généralement selon les variantes du marxisme ambiant, lui-même sans cesse remodelé.

De Ludivine Bantigny nous retiendrons un style, des phrases courtes, une maîtrise de la bibliographie, le sens de la glose. Quand elle s'en tient au commentaire de la fiche archivistique, le ton reste vif, on est séduit, sûr de la justesse de son approche, d'autant que son premier travail sur l'AIT (Association internationale des travailleurs), la première Internationale, lui a donné de l'aisance à broser ces « *figures aussi intéressantes qu'inattendues* » pour reprendre le mot d'un protagoniste belge. L'historienne livre ainsi le portrait de famille accroché à des noms ancrés dans l'archive, donnant vie au dictionnaire de Bernard Noël (1971). Mais quand le commentaire est un peu long, la sincérité argumentaire se perd en lieux communs et l'émotion possible devient manière. Difficile exercice donc que de tenir la ligne pour qui s'engage sur cette voie mais sait les vertus de *La proclamation de la Com-*

mune d'Henri Lefebvre (1965), un ouvrage de philosophe « *bien informé [...] robuste, profond* », dit-elle, car sensible aux atmosphères, au vécu, à la joie du temps. Sur la pente inverse, celle de la déploration, rien n'est aussi prenant que les récits de procès, ces moments où l'individu qui n'est qu'un élément d'un projet commun joue – en solitaire et au singulier – sa tête.

La Commune au présent n'omet pas de signaler toutes sortes de créations contemporaines liées à la Commune, tant ce terreau hante nos imaginaires : romans, BD, mais aussi films et téléfilms. À Montreuil, c'est dans les locaux de Méliès – qu'Armand Gatti a transformés en théâtre – que fut tourné en 2000 *La Commune (Paris 1871)* de Peter Watkins, que Jacques Rougerie se donna la peine de présenter à Belfort. Les lieux font sens. Multiples sont les interférences de ce passé assemblé en joyeux patchwork remouliné. La projection vers le présent en oublie ce qui, avant la Commune, en donna aussi les conditions de possibilité : des actions, des traditions et pas seulement des souvenirs de la Révolution française mais de 1848 – autre chantier non moins prometteur.

En héritière dévoyée de Walter Benjamin, Ludivine Bantigny pratique un dérèglement voulu du passé dans la pointe et le jeu de mots, les potacheries des slogans, ceux des Gilets jaunes et du collectif Plein le dos après Nuit debout de la place de la République rebaptisée « de la Commune ». Tous s'en donnent à cœur joie et on sait bien qu'à chaque occupation le lycée Thiers de Marseille se rebaptise « de la Commune » (en 1968), et plus récemment « Louise Michel », car il faut bien jouer au féminin. D'Athènes au Kurdistan avec les femmes en armes du Rojava aujourd'hui, hier tout autant dans l'emblématique Barcelone de 1936 comme à Nantes en 1968, la longue litanie des révoltes se tresse de la même quête de justice ancrée dans le besoin de survie et d'élaboration d'un commun libéré.

Après avoir été appâté par la lecture de Ludivine Bantigny, il est bon de se plonger dans le livre de Jean-François Dupeyron qui a pour lui l'authenticité d'une démarche sourcilleuse d'analyse sans hiérarchie dogmatique. Son inventaire de la pensée critique du temps rend à chacun son dû, son parcours, ses engagements antérieurs et ses fonctions. C'est alors que l'improbable du moment permet de penser une société possiblement autre qui impliquerait chaque institution, chaque segment de la société. Les idéologies porteuses de ce meccano de la pensée traversent des débats de

LA COMMUNE N'EST PAS MORTE

« sortie du marxisme » et l'apport des Anglo-Saxons. Le temps de la réflexion est donc aussi celui de notre société qui tend à saisir « la multitude » dans son conatus spinoziste, et ses interrogations sont parfois proches de ce qui s'entend chez Frédéric Lordon.

Jean-François Dupeyron ne cesse de solliciter ce qui situe le social dans la dépendance des tendances émancipatrices soumises au poids des autorités et à l'indifférence de la société globale. Ainsi va le réexamen des appartenances. Passons sur ce qui nous égare, quand la production des témoins et commentateurs, des historiens et des polémistes, n'est citée que par la dernière édition, ce qui remet toute généalogie de la pensée dans une subreptice anarchie. Le livre est suffisamment explicite pour être utile, posant d'entrée de jeu les trois obstacles que représentent les légendes noires, rouges et tricolores avant d'approcher, tableaux à l'appui, tout ce moment d'action collective transgressive qui n'est pas que lutte de classe mais bien lutte plébéienne s'auto-organisant selon les nécessités et sans aucune connotation péjorative.

Bien sûr, revenir sur le poids des métiers et de la défense corporatiste ou même nationale dans un cadre de proximité n'entame en rien la dimension sociale ou révolutionnaire des phénomènes. Il est en revanche cavalier de passer par la dernière publication anglo-saxonne pour définir comme proto-capitaliste l'organisation du travail d'alors quand cela fut traité sans fin par tous les historiens (du XX^e siècle) traitant du XIX^e siècle, sans faire référence au fort peu connu Rémi Gossez. Disons que cela témoigne de la très saine volonté du politiste de qualifier et de comprendre ce qui rendit possible ce moment de rupture animé de réalisations portées par des travailleurs aux fonctions et aux capacités multiples. L'auteur donne la notice du temps, ses institutions, celle de la Garde nationale et les résultats des élections, arrondissement par arrondissement. Il déploie les thèmes de Jacques Rougerie et chaque hypothèse, chaque constatation aide à penser le réel d'une situation inédite qui excède ce qui se sait.

Réinscrire les faits contrôlés dans leur difficulté à s'établir donne du souffle à cet essai substantiel qui tente de sortir d'une histoire des idées réductrice. Car ce sont bien des forces contradictoires animées d'intentions qui correspondent à des utopies forgées de longue main, toutes présentes et actives, qui s'incarnent par et dans l'événement



*Foule autour des débris de la colonne Vendôme, Paris (1871). Photographie d'Auguste Braquehais
© CCo Paris Musées / Musée Carnavalet*

ment imprévu. Cela, Jean-François Dupeyron le montre constamment. Parmi tant d'autres personnages, le relieur Eugène Varlin fait trait d'union, non moins que Blanqui l'Enfermé, mais à un tout autre titre, avec toutes les expériences du XIX^e siècle, en général trop ignorées du grand public, et par conséquent vrai terreau de chantiers à venir tant elles furent riches d'inventions, d'expériences, de modèles, car c'est là que se forgèrent les conditions de possibilité de ce qui survint. Varlin était à l'œuvre dans les Marmites, des soupes solidaires et non de charité, qui pouvaient nourrir quotidiennement 8 000 personnes à Paris. Cette figure dit plus que l'échec d'une aurore sans suite marquant la fin des révolutions du XIX^e siècle.

Jean-François Dupeyron sait ce qu'on doit de socialiste ou pas à l'AIT, les modérés restant plutôt apolitiques, et les plus proudhoniens effroyablement hostiles aux femmes et au travail des femmes. Le socialisme plus politique côtoie les blanquistes, les libres-penseurs et les républicains. Classés, catalogués, réinscrits dans leurs fonctions au comité central de la Garde nationale ou lors des élections municipales, tous les protagonistes reprennent leur dimension au fil de la combinaison aléatoire des actions possibles. L'urgence de la défense d'un Paris assiégé et, contradictoirement, l'imaginaire d'une proposition nationale d'autonomie pour tous exigent de ne pas s'en tenir aux évidences voisines du stéréotype.

Un siècle et demi plus tard, nous en sommes toujours là, dit la chute du livre de Jean-François Dupeyron. Et, pour qui veut lire et relire la Commune, lisons, relisons, citons... Lissagaray, impérissable monument d'histoire totale. De la Commune, chacun en saura toujours assez pour raconter, à travers elle, son Paris et sa propre convention récitative.

Otto Dov Kulka (1933-2021)

Le 29 janvier 2021, deux jours après l'anniversaire de la libération du camp d'Auschwitz, devenu Journée internationale de la mémoire des victimes du génocide et des crimes contre l'humanité, l'historien Otto Dov Kulka nous a quittés. Il avait quatre-vingt-sept ans, et se battait contre un cancer qui s'était déclaré vingt ans plus tôt. Le public français avait découvert sa voix par un livre singulier et même tout à fait extraordinaire, paru en 2013 dans la belle traduction de Pierre-Emmanuel Dauzat (Albin Michel) : Paysages de la Métropole de la Mort. Réflexions sur la mémoire et l'imagination.

par Catherine Coquio

Jusque-là, Otto Dov Kulka était connu surtout d'une communauté internationale de chercheurs, celle des historiens de l'antisémitisme européen, du nazisme et de la « solution finale ». Au terme d'une brillante carrière universitaire, l'historien avait tourné le dos à l'ascèse de la « distance » scientifique pour réveiller une expérience de lointaine enfance, enfouie des années durant : il avait vécu onze mois dans le « camp des familles » tchèques de Birkenau, où il avait été déporté à dix ans. Expérience privée d'archive, car ce camp fut entièrement « liquidé » en juillet 1944. Un de ses Blocks, celui des enfants, le *Kinderblock*, avait abrité une activité culturelle qui prolongeait les équivoques du ghetto-vitrine de Theresienstadt – mais cette fois à moins de 400 m des crématoires de Birkenau. Ce camp siglé « BIb » et surnommé « *Familienlager* » avait été bâti à la hâte à l'été 1943 près de l'entrée principale de Birkenau. Il se trouvait non loin du *Zigeunerlager* créé sur le même modèle dès janvier 1943, où s'entassèrent 7 000 familles. Le camp tzigane devint vite un mouvoir de masse et un vivier pour les expériences de Mengele, qui supervisait les deux camps. Autre chose se déroula dans le camp des familles tchèques, et plus singulièrement dans son *Kinderblock*, « *centre culturel de ce camp unique* », dit l'auteur.

Camp unique. Livre unique. Le lecteur de *Paysages de la Métropole de la Mort* est mis en présence de deux singularités en même temps : celle d'une expérience historique collective et celle d'une écriture individuelle, issue d'un homme qui, pour passer le « *fleuve infranchissable* » de ce passé, quitte la méthode du « savoir » historien sans pour autant rejoindre la « littérature » – du moins pas la « littérature de l'Holocauste », à

laquelle il se sentait étranger. Or sa puissance de suggestion relève d'une force éminemment poétique. Et précisément parce que ce texte cherche sa voie, ou sa porte d'entrée, dans un vibrant et trouble entre-deux-rives, il jette une lumière nouvelle, précieuse, profonde, sur l'histoire et la littérature à la fois. Une lumière critique. Plus rare encore, il le fait, non au cours d'une démonstration argumentée, mais par flux et reflux, éclats et ellipses, du fond même de cette puissance poétique. C'est pourquoi il importe de revenir sur ce livre incandescent, et sur le destin très singulier de son auteur, à présent qu'il n'est plus là pour nous parler [1].

Pour ce livre à nul autre pareil, Otto Dov Kulka avait d'abord travaillé à la voix, en enregistrant ses souvenirs sur magnétophone pendant dix ans – de 1991 à 2001, dit-il –, et en notant ses rêves et pensées dans un journal intime. Le livre, qui débute avec des taches de noir sur fond blanc, images subliminales des morts tombés dans la neige lors de l'évacuation de Birkenau, s'achève avec deux rêves notés en 2001 et 2002. Entre le prologue et cette fin, un certain nombre de scènes s'animent en dix chapitres, surgies de couches différentes de mémoires superposées et glissantes, liées chacune aux visites du survivant dans les « paysages de la Métropole de la Mort ». Le premier retour à Birkenau, en 1946, lors du procès de Cracovie où il témoigna à quatorze ans, ne se réveille qu'après la visite qu'il fit seul en 1978, en marge d'un colloque polonais. Mais ce retour s'était décidé alors qu'il errait dans les pourtours de Jérusalem en contemplant l'antique Porte scellée, dite « Porte de la Miséricorde ».

OTTO DOV KULKA (1933-2021)

Lorsqu'elle surgit ainsi, la mémoire ne fait pas que « raconter ». Un champ de tension fait parler et penser en écoute flottante. La conscience longe les précipices, se penche sur leurs bords et, privée de la « méthode » de l'historien, s'accroche au langage du mythe. La réflexion l'incorpore et le manipule à la manière d'un jeu distancié, engendrant ce que l'auteur appelle sa « mythologie privée » – formule ironique et quasi liturgique, comme le sont « Métropole » et « Grande Mort ». Les paysages de Birkenau et ses camps satellites, la Vistule et les bords de la Baltique forment un pays soumis à la Loi de la « Grande Mort » : celle de l'anéantissement programmé, vécu comme présent sans fin d'où l'enfant, devenu lui-même éternel, ne pourra jamais sortir tout à fait. Il lui faut redescendre sans fin dans l'Hadès nazi, au cœur de la Métropole, pour indéfiniment chercher l'issue. Il lui faut rejoindre ses camarades engloutis sans lui – mais aussi le docteur Mengele, qui lui, n'a jamais disparu : dans un des rêves, l'enfant visite Birkenau longtemps après et découvre que le guide du camp n'est autre que Mengele. « Où étiez-vous donc passé toutes ces années ? », demande l'enfant. « J'étais ici. J'ai toujours été ici », répond Mengele.

Dans la succession de ces paysages revisités à l'état de ruines, l'écriture oscillante et circulaire produit un effet d'hypnose, et même d'emprise tenace. Impossible d'ouvrir ce livre sans le lire d'une coulée. Et impossible ensuite d'oublier son ton, son rythme, ses images. Une voix d'outre-monde parle, ranime les fantômes par visions ajustées, du lointain au proche et du proche au lointain, livrant une série de méditations corrosives : sur l'insolite assimilation de l'histoire par celui qu'elle aurait dû faire disparaître, sur la valeur éthique de la culture, sur la transmissibilité aléatoire d'une « mythologie privée ». Transmission qui tente de s'effectuer pourtant, à l'aide de scènes ensommeillées que le commentaire réveille, déplace et réendort, figées dans l'aura d'allégories brouillées. *Paysages de la Métropole de la Mort* est un livre inoubliable parce qu'hypnotique, et vertigineux. Il ensorcelle son lecteur et le fait penser, emporté dans la brèche que l'historien a ouverte en lui-même, explorant son « circuit » extra-scientifique qui lui fait tout questionner à la fois : le sens d'une survie collective, la capacité de résister par l'art, le vertige de la justice, l'infirmité de la littérature, le pouvoir et l'impuissance de l'histoire, l'existence de Dieu. Avec la figure d'un destin opaque se dessine un

monde de questions ouvertes, livrées à la manière d'un liquide en fusion : ça déborde, ça brûle. De quoi était faite cette expérience qui poussa l'historien à cesser de l'être ? Que s'était-il donc passé dans ce « camp unique » et son « centre culturel », le *Kinderblock* ?

De Theresienstadt au Block des enfants de Birkenau

On connaît bien à présent l'histoire de Theresienstadt, le vertige de l'imposture nazie retournée par les Juifs tchèques en résistance ardente. Nous avons tous vu ou entrevu quelque chose de son éblouissante archive, celle des dessins et poèmes d'enfants, ou encore des spectacles donnés au cœur de la ville-forteresse propre et fébrile dans le film de propagande *Theresienstadt. Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, que dut tourner Kurt Gerron avant d'être déporté à Auschwitz.

En 2001, W. G. Sebald a fait entrer cette histoire en littérature par la grande porte de l'*Unheimliche* post-mémoriel avec *Austerlitz*, et quinze ans plus tard Hélène Gaudy empruntait la voie ultratemporelle de l'enquête dans *Une île, une forteresse* (Inculte, 2016). L'exceptionnelle production issue des « foyers » – enfants et « *madrichim* » (éducateurs) – que Lilian Atlan avait ritualisée en 1989 dans *Un opéra pour Terezin* occupe un chapitre entier de *L'enfant et le génocide* (2007), avec un large choix de traductions littéraires de Stéphane Gailly [2]. Plusieurs textes ont été traduits ou retraduits depuis : le *Journal 1941-1942* de Petr Ginz, rédigé avant que son auteur crée et anime à Terezin la revue *Vedem* (Seuil, 2010), ainsi que l'étonnante pièce métaphysico-politique de Hanus Hachenburg, *On a besoin d'un fantôme* (Rodéo d'âme, 2018) : deux auteurs de quatorze et treize ans, actifs dans le même foyer de Terezin où s'était formée une « République des enfants » sur le modèle russe « *Chkid* », qui furent tués à Birkenau en 1944. En 2019, deux films ont été consacrés à cette poignante résistance par l'art : celui de Baptiste Cogitore, *Le fantôme de Theresienstadt*, centré sur Hanus Hachenburg, où témoignent plusieurs survivants (George Brady, Zdenek Taussig, Dita Kraus), et celui de Chochana Boukhobza, *Terezin. L'imposture nazie*, chronique du camp-vitrine nourrie de l'archive enfantine et de témoignages oraux – dont celui d'Otto Dov Kulka. Celui-ci apparaît de nouveau dans la « suite » qu'a réalisée Chochana Boukhobza l'an dernier, *Kinderblock* (2020), film d'animation réalisé à partir

OTTO DOV KULKA (1933-2021)

d'œuvres de survivants du camp des familles. Celle en particulier du peintre-poète Yehuda Bacon, dont la parole de gamin vieilli conclut le film de manière poignante.

L'histoire du camp des familles de Birkenau et de son *Kinderblock*, négligée par les historiens français, commence ainsi à être connue, mais elle reste plus âpre que celle de Terezin, et son espace-temps privé d'archives tend à sombrer dans l'inimaginable. L'un des éducateurs devenu écrivain, Otto B. Kraus, a raconté cette résistance collective désespérée dans *The Painted Wall* (1995), roman paru en tchèque en 1993 et en anglais à Tel Aviv : il a paru en français en 2013 sous le titre *Le mur de Lisa Pomnenka*, accompagné d'un essai, *Le leurre et l'espoir* [3], où je revenais sur le double leurre de Terezin et de Birkenau, sur les formes résiduelles d'espérance ou de foi qui s'y manifestèrent, et sur le chemin que se fraya la mémoire des survivants entre Israël et la Tchécoslovaquie communiste.

Le témoignage majeur d'Otto B. Kraus, chronique des derniers mois du camp des familles, était servi et desservi par sa mise en fiction, mais il interrogeait l'énigme qu'avait été cette persistance des gestes du jeu, du rite et de l'art au *Kinderblock*. Persistance dont témoigne le livre récemment paru de celle qui fut son épouse (*Moi, Dita Kraus, bibliothécaire d'Auschwitz*, Michel Lafon, 2020), dont l'écrivain catalan Antonio Iturbe a tiré un roman, *La bibliotecaria de Auschwitz* (Planeta, 2012). Comment cette activité a-t-elle pu durer des mois ? Quel sens lui donnait son ambiguïté ? Que signifiait le voisinage des crématoires et des ateliers de poésie que raconte Kraus, ou l'*Ode à la joie* de Beethoven entonnée dans les latrines de Birkenau, qu'interroge Kulka ? Derrière le « secret nazi », il y a eu une énigme juive, ou simplement humaine, qui résiste elle aussi à l'entendement. Mais cette résistance-là est nourrie de l'autre, celle qui, à travers le leurre, cherchait une lumière effective.

17 517 Juifs furent envoyés de Terezin dans le « BIIb » en trois vagues de transports – septembre 1943, décembre 1943, mai 1944, pour une durée de six mois au terme de laquelle chaque transport était soumis au gazage. Ils étaient tchèques pour la plupart mais aussi, à la fin, hollandais, allemands et autrichiens – parmi eux Ruth Klüger et sa mère. À l'arrivée, les déportés conservaient leurs vêtements civils, leurs cheveux et leurs bagages ;

hommes, femmes et enfants vivaient séparés mais les enfants rejoignaient les mères pour dormir. Au cours de cette vie en sursis, les déportés étaient encouragés à mener une vie sociale et même culturelle – sous certaines conditions, dont l'usage exclusif de la langue allemande –, en vue d'une éventuelle visite de la Croix-Rouge, qui n'eut jamais lieu. Une fois que le CICR eut visité Theresienstadt le 23 juin 1944, et que son représentant suisse eut écrit à son homologue de Berlin qu'il en gardait un « *excellent souvenir* » et jugeait ses « *conditions de vie satisfaisantes* » – il dira avoir été mystifié dans le film de Claude Lanzmann *Un vivant qui passe* – le camp BIIb ne servait plus à rien. Le *Zigeunerlager* fut lui aussi liquidé peu après (août 1943) afin de faire de la place aux Juifs de Hongrie.

De septembre 1943 à juillet 1944, une vie sociale juive eut lieu, à la fois désespérée et ardente, dont le foyer fut le Block des enfants (il y en avait en fait deux, pour les moins de huit ans et les plus de huit ans). Des cours de toutes disciplines, des ateliers de jeux et d'activités artistiques y furent organisés pour 600 enfants, à l'initiative d'un jeune homme sportif et germanophone, Alfred Hirsch dit « Fredy », qui s'entoura d'une équipe de « *madrichim* » issus de mouvements de jeunesse juifs : ils s'efforcèrent de protéger les enfants du chaos inhumain qui les entourait en leur faisant respecter des valeurs de solidarité et de dignité, cultiver le sport et l'étude, les rites et le jeu, encourageant la créativité artistique : pièces de théâtre, expositions de sculptures, concours poétiques, peintures murales – ce « *painted wall* » créant un « îlot » trompeur mais humain.

Le camp était géré par les Juifs sous l'étroite surveillance des autorités nazies, qui applaudissaient de bon cœur aux spectacles. « *Les SS les traitaient avec respect, plaisantaient avec eux, jouaient avec les enfants* », écrira Rudolf Vrba, alors secrétaire du « camp de quarantaine » voisin. Évité par la résistance polonaise, le leurre resta impénétrable aux Juifs tchèques jusqu'à ce que le premier convoi fut envoyé à la chambre à gaz le 8 mars 1944, nuit de la « *grande conflagration* », dit Kulka. Hospitalisé alors, lui et les malades furent maintenus en vie pour ne pas inquiéter les médecins, nécessaires aux convois suivants. L'enfant passa donc à travers mais il vit partir à la mort tous ses camarades et une partie de sa famille, et arriver les deux convois suivants, promis au même sort. Tous, adultes et enfants, se savaient dès lors condamnés.



Otto Dov Kulka, dans le documentaire
« Die vorletzte Freiheit. Landschaften
des Otto Dov Kulka » de Stefan Auch (2018)
© Avec l'aimable autorisation de Stefan Auch

OTTO DOV KULKA (1933-2021)

La vie culturelle ne cessa pas pour autant : elle sembla s'absolutiser en se dégageant de toute perspective d'avenir, dans une forme de présentisme tragique. C'est cette énigme qu'ont tenté d'éclaircir Otto B. Kraus et Otto Dov Kulka, l'un du point de vue de l'éducateur – devenu alors professeur, nourri de la lecture de Viktor Frankl – l'autre du point de vue de l'enfant devenu chercheur. Or cet enfant s'était initié en même temps à l'absence d'espoir et à l'histoire grecque, au chant choral et à l'humour noir, aux piles de cadavres à éviter chaque matin et à l'éclat foudroyant du ciel bleu parsemé d'avions-jouets à l'annonce de la libération.

Langage du mythe et porte messianique

Le temps mythique où nous plonge *Paysages de la Métropole de la Mort* s'apparente à un bain de jouvence et de malédiction, mêlant angoisse archaïque et irradiation lumineuse. Ce texte étrangement poétique, où se réfléchit à grande distance le métier d'historien, n'est cependant pas littéraire, et l'auteur renâcle à entrer dans une « *littérature de l'Holocauste* » à l'égard de laquelle il éprouve un profond malaise : je me réfugie dans Kafka, dit-il, et le Kleist de *Michael Kohlhaas* semble jouer un rôle similaire. Le refuge est aussi dans la poésie, citée à des moments cruciaux, qui vient cristalliser la « mythologie privée ». Mais la prose tâtonnante de Kulka secrète sa propre poésie, un rythme dont la fouille s'éblouit par instants dans une totale suspension du sens. Un sous-texte biblique et mystique trame son écriture, tout près du langage du mythe, inscrit à son verso ou surgi de sa nuit : après le rêve de Mengele vient celui du « Chagrin de Dieu », dont la glose tourne au *Musivstil*, centon judaïque familier aux lecteurs de poésie juive médiévale, de Kabbale et de Rosenzweig. Tout le livre est secrètement travaillé par la *Critique de la violence* de Walter Benjamin et son contrepoint entre violence mythique et violence théologique. Le Kafka qui inspire Kulka est celui dont débattaient Benjamin et Scholem à l'heure du départ de ce dernier en Palestine. Cette prose pleine d'échos vibrants et pensants entrelace partout l'histoire et le mythe, la terreur et l'illumination. Une écriture se tisse dans un langage visuel et un rythme lent, créant un mouvement oscillant, une lumière clignotante, sourdement messianique.

Le texte est ponctué de photos en noir et blanc, prises par l'auteur ou empruntées aux archives

des camps ou à certaines œuvres, entraînées dans cette géographie de la Mort où le monde entier paraît absorbé : plan du complexe d'Auschwitz et de l'estuaire de la Vistule, vestiges désolés de Birkenau, tas de chaussures éventrées envoyées d'Auschwitz au Stutthof, marais, forêts et maisons au bord de la Baltique, etc. La « Métropole » est à l'image du camp tel qu'il apparaît à Kulka en 1978 : « *Enterré mais néanmoins expansif, comme une sorte d'immense tombe, d'horizon en horizon* ». Or, cet espace infernal, qui fait citer la gare ferroviaire de Londres empruntée à l'*Austerlitz* de Sebald, se dilate jusqu'en Israël. Il atteint Jérusalem par sa porte la plus oubliée, la « Porte d'Or » ou « Porte de la Miséricorde », celle qui fut scellée lors de la construction du mur ottoman, et par laquelle, d'après les vieilles légendes, le Messie devait entrer dans Jérusalem – de sorte que l'histoire guerrière d'Israël esquisse un scabreux échange de signes avec les vestiges de Birkenau.

Le texte est traversé par le motif kafkaïen de la Porte de la Loi : porte à la fois ouverte et fermée, faite pour tous et pour un seul à la fois, indiquant une sortie possible et impossible. Une de ces portes interdites et promises est sans doute celle de l'art. Une autre, plus fondamentale puisqu'une vie s'y est jouée, est celle du « savoir » historien. L'histoire était-elle ma « *porte de la Loi ?* », demande Kulka. Le livre médite sur le « *passage sûr* » qu'avait cru trouver en lui l'historien, méthodiquement accroché au temps linéaire et au document, et sur cette longue esquivé qui aura été salutaire un temps : une vie. Sans cette croyance durable en une « *mission* » scientifique, dit-il, le « *message* » de la grande Mort aurait écrasé son porteur. Et si cette porte devait se refermer, ajoute-t-il, il croit avoir vu briller au-delà une « *lumière nouvelle* ». La totalité du savoir historien est ainsi placée sous les lueurs de la « *faible espérance messianique* » dont parlait Benjamin. Mais cette lumière est-elle autre chose que la leçon sur les Thermopyles reçue par l'enfant au *Kinderblock* ? Et qu'a-t-elle à voir avec *L'Ode à la joie* que faisait chanter Imre aux enfants, bras grands ouverts ?

D'Otto Deutelbaum à « Otto Dov Kulka » : le nom de la mère

Le livre a paru en 2013 en quatre langues : français, hébreu, anglais, allemand – certains fragments avaient été édités par Heinz Brüggemann, historien de la littérature avec qui Kulka avait longuement échangé sur Kafka, Sebald et

OTTO DOV KULKA (1933-2021)

Benjamin [4] –, et un an plus tard il parut en tchèque. Kulka maîtrisait toutes ces langues : né dans une famille germanophone de Tchécoslovaquie, il vivait en Israël depuis 1949, enseignait à l'Université Hébraïque de Jérusalem depuis 1985, et publiait ses travaux en allemand et en anglais. Il en cosigna certains avec ses amis Eberhard Jäckel et Ian Kershaw – qu'il remercie à la fin de ses *Paysages* pour le dialogue mené avec eux, et il exprime une gratitude particulière pour Saul Friedländer, qui le premier l'encouragea à publier ses écrits « *extrascientifiques* ». D'origine tchèque lui aussi, l'auteur de *L'Allemagne nazie et les Juifs* et de *Reflets du nazisme* avait accompli beaucoup plus tôt le saut mémoriel en écrivant dès 1978 *Quand vient le souvenir*, nouant le passé intime à sa vie présente. En 2013, l'acte transgressif qu'effectuait Otto Dov Kulka venait à la fin de sa vie, et c'est son propre impératif catégorique qu'il transgressait : celui d'une totale séparation de l'expérience personnelle et du travail d'historien.

Pourtant, cette expérience était inscrite dans sa signature, publique et secrète à la fois : « Kulka » était le nom de jeune fille de sa mère, Elly Kul-kova, et c'est ce nom que son père et lui firent inscrire sur leurs papiers d'identité lorsqu'ils revinrent tous deux de Pologne sans elle. Lorsqu'il naquit le 16 avril 1933 à Novy Hrozenkov, village de la région de Vzetin, Otto s'appelait « Deutelbaum », nom du premier époux de sa mère, dont elle divorça quand il avait cinq ans. L'homme qui l'avait conçu était Erich Schön. Elly, Erich et Otto avaient été déportés à Auschwitz dans des circonstances différentes : arrêté comme résistant par la Gestapo dès 1939, envoyé à Dachau puis *Neuengamme*, Erich Schön fut déporté à Auschwitz en octobre 1942. La même année, Otto et Elly furent enfermés à Theresienstadt, de même que Rudolf Deutelbaum, sa fille Eva de onze ans et sa nouvelle épouse, Ilona, qui, eux, furent tous trois déportés et tués à Treblinka en octobre 1942 : Elly avait choisi de rester à Terezin avec Otto plutôt que de partir avec Eva, son aînée [5].

À Birkenau, Erich retrouva Elly et Otto, et parvint à les faire hospitaliser afin qu'ils échappent au gavage. Otto et son père s'échappèrent le 23 janvier 1945 lors des « *marches de la mort* » – « *voyage nocturne* » par lequel débute *Paysages*. Elly, elle, avait été transférée au Stutthof enceinte, y avait perdu son enfant, s'était évadée lors de l'évacuation, mais avait succombé à une typhoïde dans une ferme où elle s'était réfugiée –

ce qu'Otto apprit bien plus tard. Revenu avec son fils en Tchécoslovaquie, Erich épousa la veuve de son beau-frère tué à Auschwitz, Gabriela Kul-kova, et adopta en 1946 ce nom de « Kulka ». C'est sous le nom d'Erich Kulka qu'il signa dès 1946 un des tout premiers livres sur Auschwitz, *L'usine de la mort*, qui fut largement diffusé dans toute l'Europe communiste, et qu'il témoigna au procès de Francfort puis au procès Eichmann. En 1968, il partit en Israël, fuyant l'invasion soviétique et la politique antisémite. Otto y habitait depuis près de vingt ans : il y était parti seul, à seize ans, dès 1949, s'était installé dans un kibboutz du nord du pays, et avait fait ajouter à son nom le « Dov » hébreu. Quand Erich Kulka arriva à Jérusalem, Otto Dov Kulka était devenu un jeune historien israélien.

La disparition de la mère de l'auteur occupe une place centrale dans *Paysages de la Métropole de la Mort* : de l'adieu laconique qu'elle adressa à l'enfant avant d'être emmenée vers la « cité satellite » du Stutthof, sans autre signe que son dos tourné et la toile grise de sa robe voltigeant au loin, aux recherches qu'il fit pour retrouver le village où elle avait été enterrée, en passant par la lettre d'adieu qu'elle avait fait parvenir au père le 30 juin 1944, où elle appelait à venger le « *sang des innocents* ». Devenu un vieil homme, Otto Dov Kulka entend résonner dans cette lettre le « *langage de la prière* » (*Hashem yikom dam nekiim*), mais aussi un « *appel à la justice comme méta-dimension* » : appel qui, quoique adressé à son époux et évoquant son fils, transcendait le destin familial en « *se déployant dans ce prodigieux système de la Grande Mort qui règne sur tout, et qu'on ne saurait affronter directement* ». Elle avait pu ouvrir cette brèche « *en personnifiant cette réalité* », rapportée au « *petit garçon condamné à mourir* ». Mais son appel ne pouvait que « *flotter* » dans cet univers bouclé par la Loi, comme toute étincelle d'espoir ou de soulèvement – et l'auteur fait ici allusion au soulèvement qui se prépara au camp des familles, mais échoua avec le suicide de Fredy Hirsch, qui recula devant la perspective d'un massacre impliquant les enfants.

Kulka fait alors discrètement apparaître la nécessité de l'art : l'art peut faire cesser le « *flottement* » de « *l'appel métadimensionnel* » en l'arrimant dans une forme. Dans *Paysages*, la prière maternelle est relayée, décuplée et comme traduite par un poème féminin : le premier des trois textes qu'une jeune fille tchèque avait confiés à un Kapo au seuil de la chambre à gaz, la nuit de mars 1944 où 3 800 Tchèques condamnés

OTTO DOV KULKA (1933-2021)

chantèrent les trois hymnes, national, sioniste, socialiste – nuit tragique que raconta aussi Zalmen Gradowski dans *Au cœur de l'enfer*. « Nous, les morts, accusons ! », disait ce poème apocalyptique. Ces trois poèmes féminins, que le père récupéra au camp et publia dès 1945 [6], sont reproduits par le fils en 2013 sans commentaire ou presque – juste avant le chapitre consacré à sa mère. Il n'y reproduit pas la « merveilleuse lettre » d'Elly à Erich, mais précise qu'elle se trouve à Yad Vashem. La pudeur du fils hérite de tous les silences, mais celui-ci n'est plus une esquivé.

De l'historien à l'écrivain

Une fois remonté à la surface, le lecteur veut comprendre l'itinéraire qui mena à un tel « écrit extra-scientifique », observer comment l'« autre circuit » se dessina dans le temps d'une carrière d'historien. En 1958, Otto était parti étudier l'histoire et la philosophie à l'Université Hébraïque de Jérusalem. Il entama des recherches sur l'antisémitisme allemand – sa première publication en 1961 portait sur Wagner – et soutint une thèse en 1975 sur « *La « question juive » dans le Troisième Reich, sa signification dans l'idéologie et la politique nazie et son rôle dans la détermination du statut et les activités des Juifs* » [7]. Ce travail lui fit étudier un temps à la Goethe Universität de Francfort, ville où il s'était rendu dès 1964 pour témoigner au procès d'Auschwitz : dans sa déposition, il insiste sur la dimension culturelle et politique du *Kinderblock*, « centre de la vie spirituelle » et QG de l'équipe dirigeante, où se préparait la résistance. Il évoque aussi le « mystère de leur privilège » au sein de Birkenau, « non éclairci encore » ([enregistrement disponible](#)). C'était le 30 avril 1964.

Vingt ans plus tard, Otto Dov Kulka publia un long texte dans un volume collectif sur les camps nazis : « Un ghetto dans un camp d'extermination. L'histoire sociale juive au temps de l'Holocauste et ses limites ultimes » [8]. Il y récapitulait « l'histoire politique » du camp des familles, examinant les « preuves » de l'imposture nazie, la principale étant la correspondance entre Eichmann à l'Office central de sécurité du Reich et la Croix-Rouge de Berlin, et entre celle-ci et la Croix-Rouge de Genève, montrant que la création du camp était destinée à une vitrine humanitaire prolongeant Theresienstadt ; mais son sujet central est le « phénomène remarquable » du « maintien des structures, des

activités et des valeurs de la société juive » en l'absence de toute perspective d'avenir – et c'est ce versant-là du texte, au-delà du « savoir », qui résonne aujourd'hui : « ici, dit-il, les valeurs et modes de vie historiques, fonctionnels et normatifs, furent transformés en quelque chose de l'ordre de valeurs absolues ». Ici le texte s'arrête net et revient aux « documents » relatifs à la liquidation. Le vide qu'ouvre l'ellipse sur les « valeurs absolues » sera comblé par les interrogations sur la « méta-dimensionnalité » des conduites de résistance culturelle, qui traversent *Paysages de la Métropole de la Mort* – où l'étude de 1984 est reproduite en annexe, allégée d'une partie de ses notes.

Otto Dov Kulka fut recruté l'année suivante au département d'histoire juive de l'Université Hébraïque de Jérusalem, invité à Harvard comme *visiting professor*, puis nommé en 1988 à la chaire israélienne d'histoire juive Sol Rosenbloom. En 1997, il édita avec deux collègues allemands un volumineux recueil de documents sur les Juifs dans l'Allemagne hitlérienne de 1933 à 1939, qui fut primé par Yad Vashem et l'Institut d'études juives [9]. Deux ans plus tard, sa carrière d'enseignant s'arrêta pour raisons médicales mais il poursuivit ses travaux, et en 2004 parut une monumentale exégèse des rapports secrets nazis relatifs aux Juifs dans l'opinion publique allemande, réalisée avec Eberhard Jäckel [10].

Otto Dov Kulka fait partie de la génération d'historiens héritiers de Yehuda Bauer et d'Israel Gutman, lesquels, à l'heure où Yad Vashem s'enlisait dans des conflits stériles, donnèrent un nouvel élan à la recherche à l'Université Hébraïque de Jérusalem, créant un Institut du judaïsme contemporain et un département d'histoire orale [11]. Au sein de cette « école israélienne » qui travailla en contact étroit avec la recherche américaine (George Mosse, Saul Friedländer), Kulka s'est singularisé par son analyse du foyer idéologique de l'antisémitisme hitlérien, observant l'enchevêtrement des repoussoirs juif, chrétien et bolchevique, soulignant la dimension messianique sécularisée de « l'antisémitisme rédempteur » – formule partagée avec Friedländer. Soumettant l'histoire juive aux exigences usuelles de la compréhension historiographique, analysant la rupture à partir des éléments de continuité, il évitait le terme « Holocauste » et préférait parler de « l'histoire des Juifs sous le national-socialisme » et de la « solution finale », et voyait la singularité nazie se manifester dans l'éradication de l'élément juif

OTTO DOV KULKA (1933-2021)

dans la culture européenne. « L'esquive » a donc nourri une méthode historiographique, un lexique et un choix d'objets en amont ou aux abords de l'extermination : l'idéologie et la politique antijuives, l'attitude de la population allemande et celle de la société juive vis-à-vis de leurs dirigeants respectifs. En 2013, Kulka invite à saisir une « *dimension de silence* » dans son « *attitude de distance stricte et impersonnelle propre à la recherche* », due à son « *choix de couper le passé biographique du passé historique* ». En se mettant à explorer librement ses souvenirs en 1991, il s'attaquait à cette paroi étanche en pratiquant sur lui-même une forme unique d'histoire orale.

Durant ces années, Otto Dov Kulka ne cessa de lire philosophes et poètes. Et c'est à un duo de poètes qu'il confie le commentaire du dernier rêve, « Chagrin de Dieu » – rêve, dit-il, « *sur la présence physique de Dieu – au crématoire* ». Dans ce tout dernier chapitre de *Paysages de la Métropole de la Mort*, où un « *rabbin de douleur* » répond à son père révolté par la foi religieuse qu'il ne faut pas poser la question de l'existence de Dieu, se trouvent mêlés Job, Abel et Caïn, et la figure du « *Margrave de la Métropole de la Mort* », à travers la poésie de Dan Pagis et de Gershon Ben-David. L'un, poète hébreu originaire de Bucovine, et l'autre, poète et penseur de langue allemande, étaient tous deux de très proches amis, et le premier tentait en vain de traduire le second, butant sur la figure du « *Margrave* ». Or le poète Gershon Ben-David, né Georg Lekhovitz, avait aussi été le tout premier historien du camp des familles : au début des années 1960, celles où Otto Dov Kulka, apprenti historien, errait sur les pourtours de Jérusalem à la recherche de son enfance enfouie, Gershon Ben-David, ancien enfant caché, orphelin réfugié en Israël, s'était composé une famille d'adoption avec les adolescents survivants de Birkenau, en particulier Otto Dov Kulka et Yehuda Bacon, qui l'avaient initié à leur humour noir, « *langage vernaculaire* » du *Kinderblock* [12]. Le jeune poète s'était lancé dans le travail de collecte de témoignages oraux auprès des survivants, enfants et éducateurs, soutenu par le département d'histoire orale de l'Université Hébraïque de Jérusalem, et encouragé par Kulka lui-même [13]. Le titre de ce travail soutenu en 1970 fait saisir leur proximité : *Cultural Life and Educational Activities in the Theresienstadt Ghetto (1941-1945) and in the Special (« Family ») Camp for There-*

sienstadt Jews at Auschwitz (1943-1944) [14]. Ce travail pionnier, qu'on désigne en Israël comme la « collection Ben-David », est devenu la source majeure des travaux relatifs à cet épisode, qu'ils relèvent de la littérature ou de l'histoire.

Gershon Ben-David est mort précocement, en 1975. Vingt ans plus tard, alors qu'il visitait les enfers de sa « mythologie privée », Otto Dov Kulka publia un magnifique volume en hommage à son ami disparu, imprimé en allemand et en hébreu : sous le titre *In den Wind werfen. Versuch um Metabarbarisches* [15], explicitement inspiré du *dictum* d'Adorno sur la poésie barbare après Auschwitz, il contenait une trentaine de poèmes de Ben-David accompagnés de deux textes critiques de Susan Bernofsky et d'Anne Birkenhauer, mais autre chose encore. Sous les poèmes de son ami courait, sur le mode talmudique, une frise d'extraits de textes bibliques et midrashiques, de témoignages oraux recueillis par Gershon, de documents nazis, de dépositions judiciaires : c'était l'œuvre de Kulka. Le graphisme de la couverture beige et noire, d'une sobriété constructiviste, rappelait celles des revues d'enfants de Terezin.

Il est troublant d'apprendre que l'année où l'historien ouvrit en lui la brèche des images de mémoire fut aussi celle où son cancer se déclara. Mais cette coïncidence n'est qu'une des « *questions ouvertes* » égrenées dans *Paysages de la Métropole de la Mort*. Seule peut y répondre la couleur du ciel qui s'était incrustée en lui un jour d'été 1944 – celui où le camp fut liquidé, et où des avions gris argent apparurent dans le bleu, « *salutations de mondes lointains* » qu'il commente ainsi au seuil du chapitre des Portes de la Loi : « *Il n'est presque pas de sentiment d'un retour à ce monde sans le sentiment du retour à ces merveilleuses couleurs, à cette expérience tranquille, magique, engageante, de ce ciel bleu de l'été 1944 à Auschwitz-Birkenau. Le seul bleu qui soit à sa place, éclipsant toute autre couleur, imprimé dans ma mémoire comme la couleur de l'été, la couleur de la tranquillité, la couleur de l'oubli – de l'oubli momentané, est cette couleur d'un été polonais en 1944. [...] Ce retour, même s'il est dissocié de l'autre retour sombre et sans issue, est en soi un retour sans issue. La couleur est la couleur de l'enfance, une couleur d'innocence, une couleur de beauté. Et c'est aussi une loi immuable à laquelle on n'échappe pas. On n'échappe pas à la beauté, au sentiment de la beauté à l'apogée et au sein de la Grande Mort qui gouverne tout* ».

OTTO DOV KULKA (1933-2021)

1. Un film a été consacré à Otto Dov Kulka en 2018, qui n'a jusqu'ici été diffusé qu'en Allemagne, en Israël et en République tchèque : Stefan Auch, *Die vorletzte Freiheit. Landschaftendes Otto Dov Kulka ; The Freedom Last But One. Landscapes of Otto Dov Kulka*, 65 mn.
2. Voir Catherine Coquio et Aurélia Kalisky, *L'enfant et le génocide. Témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2007.
3. Otto B. Kraus, *Le mur de Lisa Pomnenka*, traduit par Stéphane et Nathalie Gailly ; Catherine Coquio, *Le leurre et l'espoir. De Theresienstadt au Block des enfants de Birkenau*, L'Atalante, 2013
4. « In Search of History and Memory. Landschaften der Metropole des Todes », in *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, hrsg. von Heinz Brüggemann und Günter Oesterle, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2009, p. 551-575.
5. Les détails de cette histoire familiale ont été donnés par une jeune historienne thèque, Anna Hajkova, dans un article malveillant qui reprochait à Otto Dov Kulka son silence sur la disparition d'Eva et Rudolf Deutelbaum, sa sœur et son père légal : « Israeli Historian Otto Dov Kulka tells Auschwitz story of a Czech Family That Never Existed », hcommons.org 30 octobre 2014, et opendemocracy.net, 18 novembre 2014.
6. *My mrtvi zalujeme!*, Vsetin, 1945, coédité avec Ota Kraus.
7. « The « Jewish Question » in the Third Reich. Its Significance in National Socialist Ideology and Politics and its Role in Determining the Status and Activities of the Jews ».
8. Paru dans Ysrael Gutman et Avital Staf (dir.), *The Nazi Concentration Camps : Structure and Aims, the Image of the Prisoner, the Jews in the Camps*, Jerusalem, 1984.
9. Otto Dov Kulka (hrsg.), Anne Birkenhauer, Esriel Hildesheimer (Mitarbeiter), *Deutsches Judentum unter dem Nationalsozialismus. Dokumente zur Geschichte der Reichsvertretung der deutschen Juden 1933-1939*. Le livre, paru aussi en anglais (*German Jewry under the National-Socialist Regime*), a été couronné en Israël par le Buchman Memorial Prize et le Wiznitzer Prize.
10. *Die Juden in den geheimen NS-Stimmungsberichten 1939-1945*, Droste Verlag, Düsseldorf 2004, 896 p., avec un CD-Rom et 3 744 documents annotés ; *The Jews in the Secret Nazi Reports, on Popular Opinion in Germany 1933-1945*, Yale University Press, New Haven and London, 2010 (1 064 p.).
11. Dan Michman, « La recherche sur la Shoah : existe-t-il une « école israélienne » ? *Revue d'Histoire de la Shoah* 2008/1 (n° 188), p 93-115.
12. Voir Catherine Coquio, « « Nous, enfants et Madrichim ». Les voix du camp des familles : une polyphonie insulaire en quête de rituel », dans Fleur Kuhn et Cécile Rousselet, *Les expressions du collectif dans les écritures juives d'Europe centrale et orientale*, Inalco Presses, 2018.
13. Échange personnel avec Otto Dov Kulka, 7 janvier 2013.
14. Paru dans les catalogues d'archives orales de l'Institut d'études juives contemporaines de l'Université Hébraïque de Jérusalem (« Ben-David collection », 1970, Oral Division Catalogue n° 3).
15. Gershon Ben-David, *In den Wind werfen. Versuch um Metabarbarisches. Gedichte*. Herausgegeben von Renate Birkenhauer und Otto Dov Kulka. Mit einer Übersetzung ins Hebräische von Abraham Huss sowie Essays von Susan Bernofsky and Anne Birkenhauer, Jerusalem, Straelener Manuskripte Verlag, 1995.

La conversion comme politique

La Butte aux Sarrasins en Normandie, La Cave Sarrazine dans le Gâtinais, La Fontaine des Sarrasins en Île-de-France et bien d'autres toponymes du même genre ne seraient pas forgés par la malice médiévale ou dédiés au blé noir, mais pourraient bien désigner des lieux d'habitation de musulmans convertis et implantés dans le nord de la France par Saint Louis qui pourvoyait généreusement à leurs besoins. Ce fait peu connu est retracé par William Chester Jordan, professeur à Princeton, dans son ouvrage La prune de ses yeux.

par Jean-Paul Champseix

William Chester Jordan

La prune de ses yeux

Trad. de l'anglais par Jacques Dalarun

EHESS, 167 p., 19,80 €

Ce titre vient de la phrase célèbre, issue de la Bible, qui affirmait que le monarque tenait à ses sujets comme à la « *prune de ses yeux* » et, parmi eux, tout particulièrement aux convertis. Selon les calculs de l'historien, il y aurait eu au moins mille cinq cents musulmans concernés, qui auraient accepté le baptême et l'exil. L'ouvrage de Jordan, fort bien documenté et agréable à lire, ouvre ainsi un champ d'études peu exploré qui ne peut que susciter l'intérêt.

Saint Louis, qui effectua deux croisades (en 1248-1254 et en 1270), dont la première se solda par la captivité, la seconde par la mort, mettait au-dessus de tout la conversion. Il est vrai que le XIII^e siècle fut celui de l'évangélisation, aussi le monarque espérait-il un mouvement général de christianisation des musulmans. En 1244, les Turcs du Khwarezm envahissent Jérusalem. La septième croisade se profile avec des chants qui évoquent le baptême du sultan de Turquie. À l'instar des Britons, Anglo-Saxons, Goths, Scandinaves, Slaves et autres Francs qui s'étaient convertis jadis, on se plaisait à croire que les musulmans vaincus « *se rendraient spontanément aux fonts baptismaux* ».

Ce « *rêve de conversion* » s'était concrétisé à Tolède au XI^e siècle et à Valence au XIII^e. La convention romanesque, de son côté, prédisait que « *de belles princesses musulmanes dont le teint virait au blanc, déjà chrétiennes de cœur,*

cèderaient, hypnotisées, à des chevaliers courtois et victorieux, et se convertiraient ». On imaginait aussi la conversion des princes musulmans subjugués par leur maîtresse chrétienne... Les canonistes, moins euphoriques, soulevaient toutefois certains problèmes car le droit canon interdisait des degrés de consanguinité que l'endogamie musulmane acceptait. Et quid de la polygamie ?

Dans son enthousiasme à convertir les musulmans, Louis IX était prêt à se mettre en faillite parce qu'il croyait que « *la récompense divine, en cas de succès, serait incommensurable* », d'où l'accusation malveillante, qui persista longtemps, que le coût des croisades avait ruiné le royaume. Une première vague de baptisés partit en 1253 pour la France. Quand Louis s'embarqua de nouveau, l'année suivante, il fut accompagné d'un fort contingent de soldats convertis. Ceux qui devaient parfaire leur formation chrétienne suivirent peu après, en majorité des pauvres. D'autres volontaires se présentèrent à Acre jusqu'en 1291, année de l'abandon du port qui provoqua un « *sauf-qui-peut général* ».

Qui furent les convertis ? Des civils vulnérables, des blessés, des personnes compromises, des veuves, des handicapés, des orphelins. Pour les esclaves, le baptême valait affranchissement, ce qui était tentant. Il y eut aussi des combattants et même des commandants honteux d'être captifs mais aussi découragés par les guerres intestines entre musulmans. Les émirs s'engageaient alors à combattre aux côtés des croisés. Louis IX assurait même que la conversion pouvait permettre d'accéder à la chevalerie et d'obtenir des terres en France. Certains, pourtant, feignaient et attendaient l'occasion de s'enfuir. Cependant, selon Jordan, la plupart de ces conversions furent volontaires et pas

LA CONVERSION COMME POLITIQUE

seulement motivées par les gratifications, car changer de religion était une décision grave qui coupait totalement de sa communauté d'origine.

Pour qu'ils persistassent dans leur résolution, Louis ne voulait surtout pas que les « Sarrazins » restassent en Terre sainte, car il convenait de les éloigner du monde musulman. Même le sud de la France n'était pas approprié, car trop proche de l'Espagne et de la Méditerranée. En outre, Louis se refusa à créer une ville nouvelle que l'Église aurait pu contribuer à fonder mais qui aurait eu l'aspect d'un ghetto. Il préféra disperser les convertis dans la France du Nord, dans une vaste zone qui allait de Bourges à Saint-Omer et de Coutances à Laon.

De cette façon, ils devaient s'intégrer et apprendre plus rapidement les us et coutumes ainsi que la langue. Des mariages avec les locaux étaient récompensés par des cadeaux. Néanmoins, à n'en pas douter, ce fut certainement une épreuve pour ces personnes dont la méconnaissance des mœurs du royaume devait être presque totale. L'alimentation avec la substitution du beurre à l'huile d'olive, la consommation de nouvelles céréales comme le seigle, le millet et l'avoine, tout cela demandait un temps d'adaptation. Et que dire du porc omniprésent ?

Toutefois, le plus éprouvant fut le froid, et une distribution annuelle de manteaux fut prévue. De leur côté, les récents baptisés durent abandonner les vêtements à rayures qui évoquaient le diable. Ils devaient se demander où ils étaient tombés, car les années 1257-1259 furent marquées par une famine due à des conditions climatiques exceptionnellement mauvaises, et, en 1258 et 1260, des tempêtes destructrices soufflèrent. Cela leur fit-il regretter leur choix ?

En tout cas, rien n'interrompit le versement des allocations promises, car le roi assurait aux convertis un logement et une pension à vie proportionnels à la taille de leurs familles. En cas de problème, ils pouvaient s'adresser à ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui un médiateur. On sait que, dans cette optique, Louis IX, avant de partir en croisade, avait institué une structure de contrôleurs de l'administration destinée à contrer les abus. Ces protecteurs, souvent hommes d'Église cultivés, veillaient sur l'état psychologique des baptisés, réglaient d'éventuels problèmes de voisinage et intervenaient en cas d'en-



Louis IX sur une nef pendant la septième croisade
© BnF, département des manuscrits

trave à l'embauche. Comment les convertis furent-ils accueillis ? On l'ignore. On sait seulement que certains s'enfuirent, en particulier dans l'Orléanais où il fut même question d'affaires criminelles...

Les lignées de convertis demeurèrent longtemps dans le domaine royal. Le système dura une cinquantaine d'années car les enfants mâles, nés musulmans, avaient droit eux aussi à une pension lorsqu'ils quittaient la maison familiale. Il en allait de même pour les filles si elles restaient célibataires. En cas de mariage avec un chrétien de naissance, elles perdaient l'allocation. Les destinées ne se ressemblent pas. Alors que Jean Sarrasin devint clerc responsable des comptes du Trésor de Louis IX, et Dreux de Paris agent de liaison chargé des ex-musulmans, plus tard, au début du XIV^e siècle, des descendants de familles converties, dans le Rouennais, durent recevoir des aumônes pour survivre. À la même époque, Johan Sarrasin est sergent à pied du Châtelet à Paris, pendant que Gobert, perceuteur des revenus royaux, obtient le titre administratif de « châtelain ». Paris fit prospérer les couturières baptisées, jadis dames de compagnie des femmes nobles, dans l'industrie de la soie avec des tissus « de style sarrasin ». Quant à certains garçons arabophones, ils furent destinés à devenir prêtres en vue de futures croisades !

De fait, la seconde croisade de Louis s'effectua en Tunisie car les élites européennes voulaient voir dans leurs homologues tunisiens un réservoir de convertis potentiels. Une rumeur persistante affirmait que le Bey n'attendait qu'« *un petit encouragement* » pour recevoir le baptême. Or, Saint Louis ne tarde pas à contracter le typhus. Qu'a-t-il pu penser de tous ses malheurs, lui qui ne rêvait que de servir Dieu ? Il faut enfin révéler que Saint Louis ne mourut pas à Tunis mais s'échappa du camp chrétien car les anges avaient levé le voile qui l'empêchait de voir la vérité... et il devint, enfin, un pieux sage musulman. C'est ce que nous conte la rumeur d'en face.

Rêve romain

Publié pour la première fois en français en 2021, Le dernier été en ville, découvert par la merveilleuse [Natalia Ginzburg](#), est le premier roman de Gianfranco Calligaris. Paru en Italie en 1973, ce livre a connu une histoire éditoriale houleuse mais a été très tôt considéré comme un roman culte. On comprend aisément pourquoi en découvrant en français, dans une traduction due à Laura Brignon, ce splendide roman construit autour de Leo, jeune Milanais lettré et sans ambition qui erre dans Rome à la fin des années 1960, fasciné par la ville tout comme par la belle et énigmatique Arianna. Chef-d'œuvre de poésie et de finesse, Le dernier été en ville est un délice de lecture.

par Gabrielle Napoli

Gianfranco Calligaris

Le dernier été en ville

Trad. de l'italien par Laura Brignon

Gallimard, 212 p., 19 €

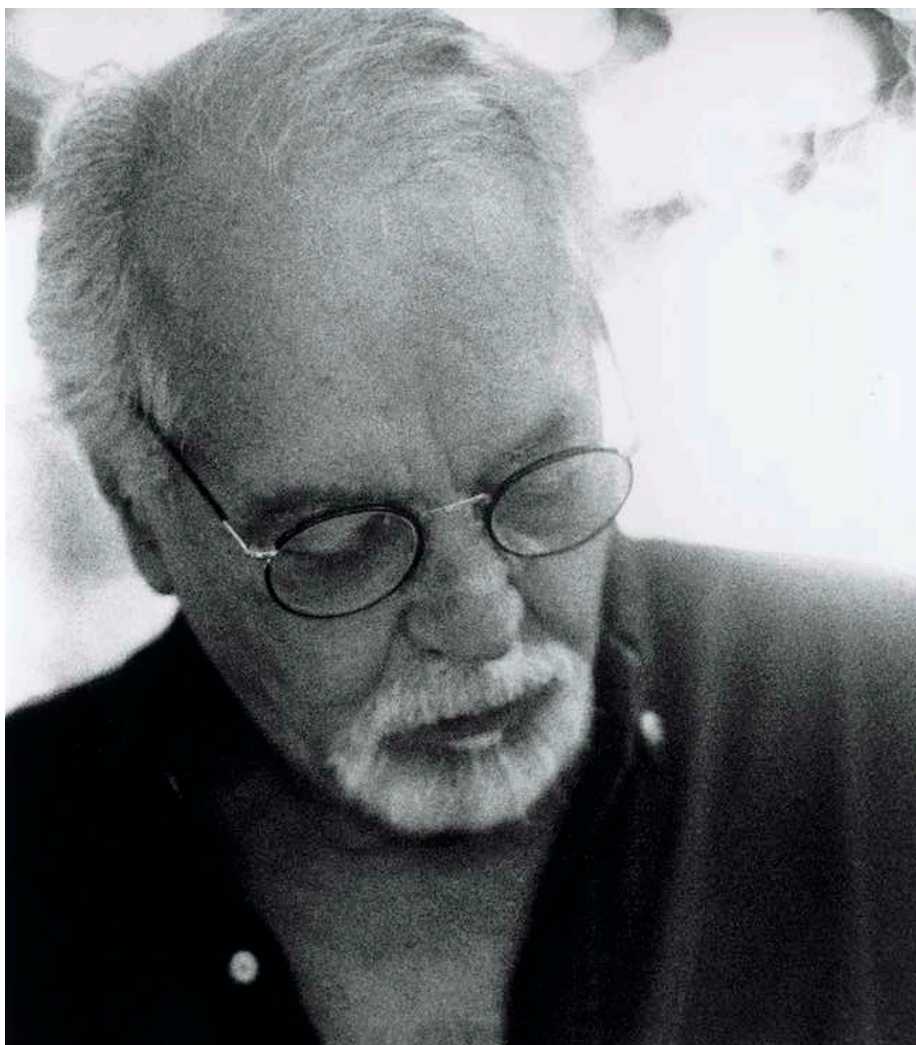
Leo quitte Milan pour Rome, où tout semblait possible, ville qui porte en elle une « *ivresse particulière qui brûle les souvenirs* ». Il y mène une existence erratique et plutôt décousue, se laissant porter au gré des rencontres. Pas ou peu de projets, pas d'argent, des emplois subalternes dans le milieu du journalisme. Mis au ban d'une famille milanaise respectable, il erre de salon en salon, va au cinéma, boit trop ou s'abstient au contraire drastiquement, porte un regard mordant sur les cercles artistiques de l'époque, sur le pouvoir de l'argent, sur les faux-semblants et les impuissances de l'amour. Souvent accompagné de Graziano, son grand ami, et sans doute le seul, un inconditionnel du *Dernier des Mohicans*, il tente d'écrire avec lui un film, par un été brûlant, et ce n'est qu'un épisode parmi beaucoup d'autres, l'un des plus réussis en ce qu'il allie cocasserie et grandeur.

Le roman tout entier est cinématographique. Notons d'ailleurs que Gianfranco Calligaris est aussi scénariste. On suit Leo et ses pérégrinations, on voit et vit chaque détail. La dernière scène du roman frôle le sublime, mais dans un silence feutré, « voilà, c'est tout ». On évolue de plan en plan, on pense évidemment sans cesse à [Fellini](#) ; la vie de Leo ressemble souvent à s'y méprendre à un long rêve. En épigraphe, [Ferenczi](#) et T. S. Eliot, un psychanalyste et un poète,

semblent inscrire tout le roman dans cette double filiation du rêve et de la poésie.

C'est un voyage à Rome que ce *Dernier été en ville*, un voyage intime et profond, voyage des sens, dans une lumineuse mélancolie. Car si tristesse il y a, c'est une tristesse douloureuse et douce à la fois, sans esthétisme. Parce que ce qui compte avant tout, dans tout ce que le jeune homme entreprend, c'est le plaisir. Cela peut paraître assez contradictoire, quand on mesure le degré de désenchantement et de mélancolie de ce personnage qu'on a du mal à quitter à la fin du roman. Et pourtant, malgré la douloureuse solitude, malgré la violence avec laquelle il s'enfonce dans la destruction, ravagé par le chagrin de la perte, Leo est aussi un personnage rayonnant. C'est de ce contraste mystérieux que naît la magie du roman de Gianfranco Calligaris, et sa sensualité.

Tout est sensible, comme cette fin de la première nuit partagée avec Arianna dans les rues de la ville : « *Un silence cristallin enveloppa le boulevard. Sur le côté, les maisons semblaient tapies sur les trottoirs et, bien que le ciel restât noir, sans nuances, on sentait que la nuit prenait lentement la direction de l'aube parce que c'est après trois heures que la nuit remonte de ses abîmes, ruisselante de rêves.* » Chaque instant de l'existence de Leo est rempli d'une sensualité inouïe qui fait de lui un être vibrant mais aussi soumis à une retenue que l'on devine torturante. Ce déchirement intérieur reflète son amour pour la magnifique et bouleversante Arianna, qu'il aime plus que tout mais à qui il ne peut quasiment rien manifester. Cette femme est une



Gianfranco Calligarich © D.R.

RÊVE ROMAIN

apparition perpétuelle, elle irradie le jeune Léo qui demeure impuissant tant il l'aime, probablement : « *Elle arriva avec moins de vingt minutes de retard sur le trottoir écrasé de soleil. Ses talons s'enfonçaient dans mon cœur. Elle portait une robe à rayures blanches et bleues, je n'avais jamais rien vu d'aussi frais.* »

Le dernier été en ville est un roman d'amour, amour pour Arianna, très certainement, mais pas uniquement. Leo aime son ami Graziano et le regard qu'il pose sur lui est d'une immense tendresse, il aime son ancienne amante, Claudia, il aime la ville puissante et fragile, la mer, la littérature, le parfum des lilas qui est aussi le parfum d'Arianna. Il aime la vie, celle à laquelle on s'abandonne, sans complaisance, c'est-à-dire celle que l'on accepte de vivre dans toutes ses anfractuosités, y compris les plus inquiétantes.

Ce premier roman est d'une tendresse exceptionnelle dans la douleur, curieuse union qui suscite à la fois émotion et désir, le désir de pouvoir porter

un regard sur la beauté de chaque instant sans que la peur de souffrir nous arrête. C'est ce à quoi parvient Leo, dans une acceptation lumineuse de ce qui survient, au gré du hasard, des rencontres, des insuffisances et des failles de chacun, sans aucune résignation pourtant. La nostalgie désenchantée du roman ne flirte jamais avec l'amertume ou le ressentiment. Rome au mois d'août, le « mois noir », que Leo déteste, demeure pourtant d'une beauté sidérante : « *Sous le soleil assassin, la ville était déserte, les rues vides et les places pavées sonores couvertes d'une couche de poussière incandescente. L'eau se faisait rare et les fontaines s'effritaient, révélant leur grand âge, avec leurs pansements de plâtre et les touffes d'herbe jaunâtre qui pointaient hors de leurs lézardes. Les chats se cachaient à l'ombre des automobiles et vers le crépuscule seulement, les gens commençaient à sortir des maisons pour se réunir autour des étals de pastèques, en attendant le vent.* » Ce « dernier été en ville » est inoubliable.

Nouvelles imaginaires

Hypermondes (14)

L'effet de surprise, de déstabilisation, propre aux littératures de l'imaginaire s'épanouit particulièrement bien dans la forme brève. Trois recueils parus récemment en témoignent. Rich Larson renouvelle les thèmes du cyberpunk, proposant une science-fiction à la fois très romanesque, dense, et sombre quant aux évolutions technologiques et sociales dans un futur proche. Catherine Dufour se tient plus près encore de notre présent pour donner à ces évolutions, par une ironie mordante, une perspective clairement politique et féministe. Dans des histoires très courtes, Amelia Gray développe un fantastique aux frontières de l'absurde et du gothique pour remettre en question le quotidien, souvent à travers l'intimité du corps. Trois preuves que des œuvres fortes et audacieuses peuvent s'écrire aujourd'hui dans la concision de la nouvelle.

par Sébastien Omont

Rich Larson

La fabrique des lendemains

Trad. de l'anglais (Canada)

par Pierre-Paul Durastanti

Le Béal', coll. « Quarante-Deux »

516 p., 23,90 €

Catherine Dufour

L'arithmétique terrible de la misère

Le Béal', 384 p., 19,90 €

Amelia Gray

Cinquante façons de manger son amant

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Nathalie Bru

L'Ogre, 216 p., 19 €

La fabrique des lendemains ne dépare pas l'exigeante collection « Quarante-Deux » des éditions Le Béal', dans laquelle on trouve le meilleur de la science-fiction contemporaine : [Greg Egan](#), [Ken Liu](#), [Peter Watts](#), Nancy Kress. Avec une efficacité narrative impressionnante, le Canadien Rich Larson décrit un avenir poisseux et coupant, mais comme éclairé de l'intérieur par la persistance des sentiments. Des images immédiates naissent à la lecture, au point qu'on voit déjà le film qui pourrait en être tiré.

L'Intelligence Artificielle revient sous différentes formes susceptibles de succéder à une humanité

finissante : applications supposées pallier ses imperfections (« Don Juan 2.0 »), androïdes (« Toutes ces merdes de robots »), êtres numériques souffrant de solitude (« Circuits », « De viande, de sel et d'étincelles »). Le transhumanisme construit aussi bien un supersoldat (« Indolore ») qu'une minorité méprisée, des Néandertaliens recréés génétiquement pour servir d'employés soumis ou d'amusement, voire pire (« Carnivores »). Rich Larson insiste sur la confiscation du progrès scientifique par les nantis (« Veille de contagion à la maison noctambule ») ou sur « le marionnettisme », l'accaparement des corps pauvres par ces mêmes privilégiés (« Une soirée en compagnie de Severyn Grimes »).

Chez Rich Larson, la montée de l'obscurantisme est articulée à cette instrumentalisation des avancées technologiques en faveur d'une caste, ou à la catastrophe écologique (« Il y avait des oliviers », « L'homme vert s'en vient »). « L'usine à sommeil » imagine un télétravail délocalisé permettant de ne même plus importer de travailleurs immigrés pour effectuer les tâches non qualifiées des pays développés. Outre la qualité de l'écriture, ces dénonciations sociales se font toujours au sein de véritables histoires, sans sacrifier l'émerveillement créé par l'imagination de l'auteur.

La physique quantique fait naître de l'étrangeté poétique dans « Porque el girasol se llama el girasol » et « Faire du manège ». La première nouvelle raconte le franchissement clandestin d'un

NOUVELLES IMAGINAIRES

mur-frontière par une mère et sa fille, guidées par un passeur maîtrisant la « marche quantique ». Hispaniques, elles fuient pour ne pas se faire tuer comme le père de l'enfant, mais on comprend peu à peu qu'elles passent le Mur, non pour entrer, mais pour sortir des États-Unis. Cette simple inversion en suggère autant qu'un long roman.

Les liens affectifs sont au cœur des histoires, en particulier les liens filiaux, mais aussi les relations amicales ou amoureuses, y compris homosexuelles. Les personnages recherchent presque toujours l'empathie, y compris avec d'autres formes de « vie », ce qui les rend mémorables et complexes, tels Finch le Néandertalien, Valentin le prophète renégat, Ku l'enquêtrice chimpanzée, « Quatre Courants Chauds » l'ingénieur poulpe ou Eris, la conductrice de taxi née sans bras au sein d'une colonie néoprimitive. En général, les autres êtres paraissent plus sages que les humains. Un des derniers Hommes déclare au robot Sculpteur Sept : « *Tu es un meilleur être humain que moi* ». Un avenir reste possible.

Publiées chez le même éditeur, rassemblées dans *L'arithmétique terrible de la misère*, les nouvelles de Catherine Dufour sont assez proches de celles de Rich Larson, avec davantage de dérision, et une dimension sociologique et politique encore plus accentuée. « En noir et blanc et en silence », avec ses clones élevés pour le rajeunissement des riches, aurait d'ailleurs pu figurer dans *La fabrique des lendemains*. « L'arithmétique de la misère » est à peine de la science-fiction, tant elle décrit une banlieue Nord et des non-politiques publiques proches de celles d'aujourd'hui. La manière dont sont traités les « réfugiés climatiques » ne peut pas ne pas entrer en résonance avec la récente évacuation de la place de la République par le préfet Lallement... et, dans l'excellent « Pâles mâles », publié à l'origine dans le recueil collectif *Au bal des actifs – Demain le travail* (La Volte, 2017), « l'orientation à treize ans » n'est pas sans évoquer la récente réforme du lycée par Jean-Michel Blanquer. L'héroïne est une « *seekfinder* », une catégorie si précaire que, tout en travaillant, elle doit chercher un nouvel emploi pour les jours suivants, Evette finit par chuter au rang de « 24 h », la durée de ses contrats. Le « *seekfinder* » doit toujours avoir en tête le rapport temps/rémunération, qu'il aime son travail ou pas, qu'il fasse des vidéos sur YouTube ou nettoie des chambres d'hôtel. Les filles s'en sortent moins bien ; même

avec bac + 6, l'orientation à treize ans, pour elles, c'était « *les sciences molles ou le care* ». En une image frappante, à mesure que le loyer augmente et qu'elle ne peut plus le payer, les cloisons du studio d'Evette se rapprochent.

Catherine Dufour applique la physique quantique aux sensations, par lesquelles dans *L'arithmétique terrible de la misère*, l'émerveillement, le *sense of wonder* passe souvent. « Glamourissime ! » invite à revivre les sensations éprouvées par d'autres dans le passé grâce aux « *particules de Bohm-Liu* », en référence à Ken Liu, auteur de l'impressionnante novella sur la mémoire *L'homme qui mit fin à l'histoire*. Tandis que « l'ASMR » est un « *massage cérébral* », un « *art vidéo s'adressant aux tympans* ». Quant à « Tate Moon », elle présente une créatrice d'art climatique liant « *une sensation à un son, une pensée à une texture ou à une impression de vitesse* » ; inaugurant sa nouvelle exposition dans un musée sur la lune, Dominique Gonzalez-Foerster exprime son regret d'un monde dans lequel le trop-plein a laissé place au vide. Retrouver les sensations, c'est garder le souvenir de ce qui a disparu. « Ennemy isinme » met en scène un collégien inventant une application qui fait se lever des fantômes poétiques là où des gens sont morts. L'art rend visible ce qui n'est plus.

Catherine Dufour use du paradoxe comme d'un puissant levier : dans « Sans retour et sans nous », un robot au comportement absurde oblige un personnage dépressif à s'occuper de lui et donc à « *apprendre à cohabiter* ». Deux histoires policières, « Un temps chaud et lourd comme une paire de seins » et « La tête raclant la lune », inversent les stéréotypes : les ghettos sont blancs, « *les noms cossus* » deviennent « *Ndiop, Sissoko* » ; les femmes se livrent à des violences conjugales, « *les femmes tuaient les hommes parce que la société exprimait que c'était dans l'ordre des choses* ». Par contrecoup, les injustices faites aux minorités et aux femmes apparaissent en pleine lumière sans qu'il soit besoin de commentaires. Le même procédé est systématisé dans « Coucou les filles » avec une tueuse en série commettant tortures et meurtres sexuels sur des hommes. Là encore, le point de vue nouveau révèle à quel point *American Psycho* ou des romans comparables sont complaisants dans les violences infligées aux femmes. Les trois textes sont saisissants.

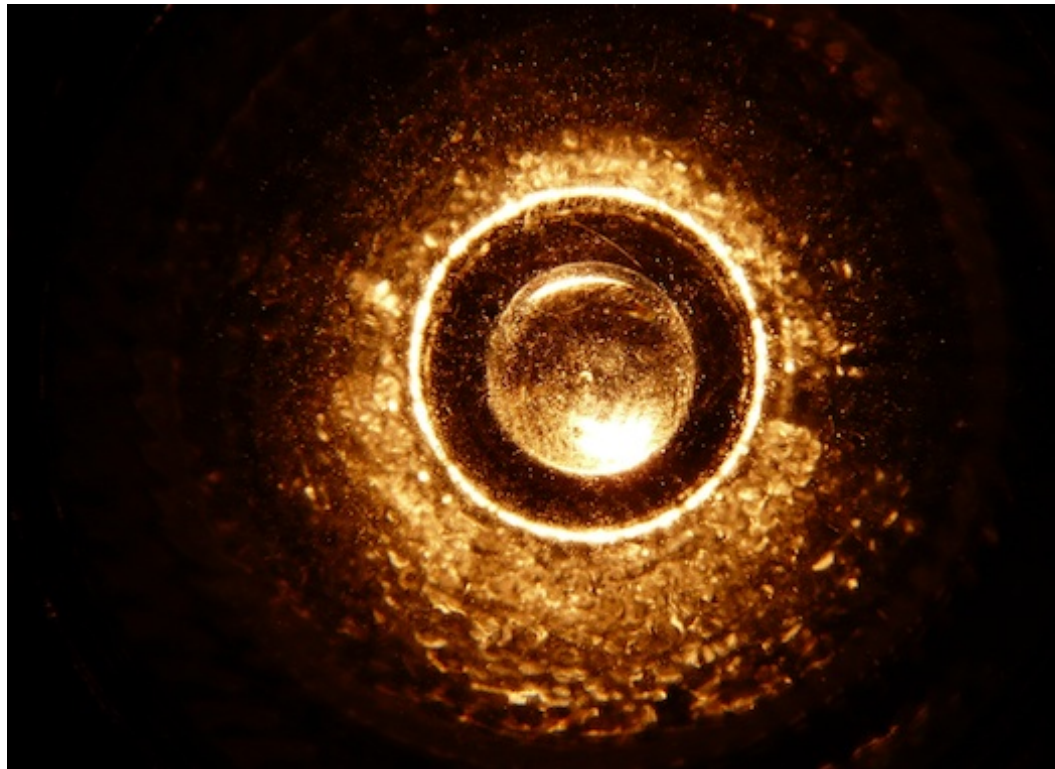
Si les nouvelles d'Amelia Gray ne relèvent pas de la SF, mais du fantastique, elles font sourdre

NOUVELLES IMAGINAIRES

une violence, une dureté du monde comparable, grâce à l'absurde, à force de décalages déroutant la logique et nous faisant douter des cadres banals où se déroulent les histoires. *Cinquante façons de manger son amant* contient ce genre de phrases : « « Mark », un prénom qui évoquait le plus souvent un seau de peinture noire lancé contre un mur de prison ». La décision de Mark et d'Emily de vivre en se laissant flotter dans le présent les conduit à vider entièrement leur appartement, puis à perdre leur emploi. Ne reste plus à Mark que des souvenirs menaçants de frelon et d'accident (« Le moment présent »).

Ce quotidien rongé par une étrangeté exsudée de sa propre normalité baigne la plupart des nouvelles : un couple loue une jeune fille pour une nuit, mais la séquestre dans le système d'aération de sa maison, où elle peut tout juste ramper. Elle pleure et supplie les premiers jours, puis semble accepter cette vie, et le mari finit par la rejoindre. Ces histoires s'inscrivent le plus souvent dans l'Amérique profonde, celle des petites gens, des *losers*, explorée par tant d'écrivains américains. Elles commencent comme une nouvelle réaliste de Raymond Carver, mais quelques pages plus loin – la plupart des textes sont très courts – on se retrouve complètement déportés, souvent arrêtés sur le seuil de l'horreur, qui reste derrière la porte fermée mais qui n'en est pas moins inquiétant.

« Le passage de l'Ouest » s'ouvre sur une adolescente pauvre migrant vers l'usine à rêves d'Hollywood. Dans le bus, la narratrice la prend sous son aile pour la protéger d'un prédateur potentiel. Sans qu'aucun élément soit explicitement effrayant, on en arrive à se dire finalement que la fille aurait mieux fait de suivre le type louche. Tandis que son mari dort sur le canapé, l'héroïne de « La mort de James » ne fait qu'essayer de débloquer un broyeur d'ordures avec un couteau. Pourtant, combinée au titre, la conclusion – « Elle n'avait ni la force ni les compétences pour réparer le problème. Tant de choses étaient hors de son contrôle » – suggère une issue sinistre.



Le corps est souvent le terrain privilégié du bizarre. La nouvelle éponyme du recueil en français se présente comme une liste qui pourrait être l'histoire d'un couple en même temps qu'un manifeste féministe : « *Quand il te demande de baisser d'un ton à la soirée de Noël, verse-lui du vin dans l'oreille et bois ce qui en sort [...]* *Quand il te dit que tu vas lui manquer, enfonce-lui une cuillère dans le nombril* ». Quant à la nouvelle qui a donné son titre anglais au recueil, *Gutshot* – traduit par « Touché aux tripes » –, elle voit Jésus intervenir pour rassurer un blessé grave. Les morts parlent à travers des boutons de fièvre, des boursouflures, on se gratte, on s'arrache la peau. Une grosseur finit par se répandre dans toute une pièce, devient la pièce. Dès qu'il parle, un employé des postes vomit et beaucoup de personnages ne prennent pas leur traitement. Chez Amelia Gray, le quotidien est absurde et fragile, et il finit par paraître naturel de s'écraser des plats sur la joue. Sommes-nous ces pantins soumis à un chaos intérieur qui finit par infecter l'extérieur (ou l'inverse) ? On dirait bien que oui.

Rich Larson, Catherine Dufour et Amelia Gray nous offrent trois manières différentes de concentrer du sens pour nous donner de notre monde des aperçus neufs selon des angles inhabituels, des vues rapides capturant l'ineffable. Depuis un système d'aération, un studio rétrécissant ou l'IA conviviale d'un train s'évadant d'un circuit fermé.

Les mystères de l'autel

Installé à Paris, l'écrivain égyptien Nabil Naoum a eu l'idée de construire ses nouvelles autour et au-delà de l'église comme lieu de rencontres sensuelles ou insolites. En onze textes empreints d'un subtil mélange de rencontres imprévues et de désirs déroutants, il donne à lire un recueil glissant de l'épiphanie à l'obsession.

par Khalid Lyamlahy

Nabil Naoum

L'éclipse et autres nouvelles

Trad. de l'arabe (Égypte) par Luc Barbulesco
Actes Sud, 96 p., 14 €

Lieux de culte et de mémoire, espaces de recueillement ou de contemplation, les églises ont souvent donné lieu à des flâneries littéraires, par-delà l'expérience strictement religieuse ou spirituelle. Relire [Huysmans](#), par exemple, permet de mesurer la portée esthétique et symbolique qui sous-tend l'imaginaire de l'église.

Le titre original du recueil, « Les églises de Paris et autres nouvelles », annonce la répartition des onze textes qui le composent. Les six premières nouvelles, qui se déroulent dans le sillage d'églises parisiennes (Saint-Sulpice, Saint-Médard, Saint-Jean-de-Montmartre, Saint-Nicolas-du-Chardonnet, Saint-Paul et Saint-Eustache), sont suivies de cinq autres qui en prolongent l'ambiance à la fois étrange et intrigante.

Les nouvelles parisiennes explorent la dynamique imprévisible des relations humaines. Dans la première nouvelle, « Le miracle de Saint-Sulpice », un narrateur logé rue Bonaparte épie puis fait la connaissance d'une employée du ministère des Finances. Ensemble, ils déambulent dans les rues de Paris et leur échange, au dénouement inattendu, est guidé par « le don de l'écoute attentive ». Dans « Saint-Jean – L'éclipse », un narrateur attend à la terrasse d'un café de Montmartre une femme qui l'a quitté quelques années plus tôt. Entre angoisse et solitude, le texte interroge la résurgence impromptue du souvenir : « *On n'est pas à l'abri des retours de la mémoire, qui nous saisissent, et nous ramènent, parfois, aux jours anciens de la félicité* ».

Au détour des pages, Naoum examine de manière subtile la banalisation de la violence et la

persistance des fractures sociales et idéologiques. Dans « Les reliques de Saint-Médard », le père Jean-Paul Marthier, confronté au vol et à la mutilation des objets de culte de son église, s'interroge : « *Jusqu'à quand les cœurs de ceux qui sont privés de la grâce resteront-ils obscurcis ?* » Une autre nouvelle souligne au passage les limites de ces théories socialistes « *dont les premiers éléments demeurent encore fixés dans les mentalités, génération après génération, dans les pays du Tiers-Monde* ». Ailleurs, l'auteur met en lumière le fossé qui sépare « *ceux qui croient en une puissance invisible, incarnée par le salut de l'humanité, et ceux dont l'évangile est seulement la lutte des classes, le hasard, et l'évolution* ». Derrière les moments d'illumination ou de rupture, surgit au centre de chaque nouvelle une critique espiègle des paradoxes et des tensions qui infléchissent les expériences individuelles ou collectives.

Dans la première partie du recueil, l'église devient l'espace d'une quête rythmée par le hasard et la symbolique des rencontres. De la place Saint-Sulpice à la place des Abbesses, et de la place du Châtelet à la Cité des Arts, Paris est une « *ville-musée* » qui révèle silences et frustrations. La lumière, souvent vive et éloquente, est un motif récurrent. Les notions de « grâce » et de « félicité » éclairent les expériences de personnages souvent tourmentés. Chez Nabil Naoum, on vient à l'église « *pour expier [des] désirs inconscients* » mais aussi pour échapper au brouhaha du monde et se découvrir dans le miroir de l'autre. Sur la placette de l'église Saint-Médard, des marchands de fruits et légumes, des Marocains, des Algériens et des Égyptiens, offrent « *généreusement de leur marchandise* » au prêtre qui les accueille à son tour l'été dans la « *délicieuse fraîcheur* » de l'église. Un moment de dialogue œcuménique, comme l'évidence d'une tolérance trop souvent ignorée ou passée sous silence.

LES MYSTÈRES DE L'AUTEL

En traversant le recueil, le lecteur est confronté à la mise en abyme de certains fragments narratifs et au dédoublement de personnages aux destins parallèles ou similaires. Nabil Naoum restitue des tranches de vie et brouille les repères, partant presque toujours du principe que « *l'expérience est seule à pouvoir distinguer entre l'imaginaire et la réalité* ». On comprend dès lors l'attention méticuleuse qu'il porte aux détails et aux objets : une horloge, un livre, une relique ou un pied pressant la pédale d'un piano. Ingénieur et critique d'art, l'auteur s'attarde sur les motifs architecturaux et reproduit avec délicatesse les ambiances envoûtantes des lieux. L'écriture de Nabil Naoum relève elle-même de l'épiphanie : une suite de rencontres improbables, d'événements miraculeux ou de révélations brèves et soudaines. Au fil des nouvelles se tisse un réseau de triangles amoureux, de bonheurs furtifs, de désirs en correspondance ou en conflit, autant d'expériences à la frontière du mystique et du rationnel.

Dans les nouvelles de la seconde partie, l'épiphanie semble laisser place à des atmosphères plus déconcertantes qui relèvent souvent de l'obsession : le désarroi d'une « *intellectuelle progressiste* » qui tente de soigner ses chagrins d'amour auprès d'un ami ermite entouré de chats, l'intrusion envahissante d'un homme dans la vie de son ancien camarade de jeunesse, ou encore la brutalité d'une agression où « *un employé ordinaire et respectable* » prend la mesure de « *sa capacité à supporter la violence et l'humiliation* ». Entre désirs lancinants et hantises inquiétantes, Naoum raconte la manière dont une simple apparition suffit à éveiller des douleurs enfouies ou à déstabiliser des lignes de vie déjà vulnérables. Dans la dernière nouvelle du recueil, « La tentative », un narrateur prend l'apparence d'un autre pour tenter d'exaucer un rêve de séduction.

Dans un style à la fois sobre et déroutant, Nabil Naoum forge des récits d'amours inaboutis et de relations contrariées, le plus souvent du point de vue masculin. Dans la plupart des nouvelles, les femmes sont d'ailleurs enfermées dans la spirale de convoitises obsessionnelles. On regrette, par moments, la manière dont certaines sont réduites à être l'objet d'un désir égocentrique et possessif, voire agressif, à l'image de tel homme priant pour avoir « *une femme qui [peut] à la fois satisfaire le corps et ne pas faire souffrir l'esprit* » ou de tel autre qui en vient à penser que la violence est la « *seule manière pour elle de céder à un*



Église Saint-François-d'Assise, dans le XIX^e arrondissement de Paris
© Jean-Luc Bertini

homme ». Certes, le recueil parle d'expériences-limites et de vacillements émotionnels ou comportementaux mais l'image de la femme n'en sort pas indemne.

On retiendra tout de même l'expérience troublante de la lecture et la somme de ces ambiances saisissantes qui tissent la trame de fond du recueil, sublimée par la traduction remarquable de Luc Barbulesco, traducteur de grands romanciers arabes dont Édouard Al-Kharrat, Elias Khoury ou encore Rachid el-Daïf. De l'épiphanie à l'obsession, il n'y a qu'un pas, qu'on franchit en refermant le recueil comme on quitte le silence feutré d'une église pour embrasser le vacarme insoutenable du monde.

Après *La fabrique des salauds*

Après La fabrique des salauds, en 2019, Baiser ou faire des films est le second roman de Chris Kraus traduit en français. Même si la langue, souvent truculente, reflète bien l'époque et le lieu de l'action, on regrette que le titre choisi occulte l'aura de mystère et de poésie dont l'allemand Sommerfrauen, Winterfrauen (« Femmes d'été, femmes d'hiver ») entoure le récit, qui déborde d'ailleurs rapidement l'argument narratif initial : la tâche, confiée par son professeur à un jeune étudiant allemand en cinéma, Jonas Rosen, consistant à réaliser à New York un film sur le sexe. Dans cette ville cosmopolite et mythique où les rescapés de la Beat Generation ont désormais des rides et des cheveux gris, le jeune homme aux amours hésitantes a aussi rendez-vous avec son passé.

par Jean-Luc Tiesset

Chris Kraus

Baiser ou faire des films

Trad. de l'allemand par Rose Labourie

Belfond, 336 p., 22,50 €

Le roman commence en 2018, alors que le héros vient de mourir. Sa fille, Puma Rosen, trouve dans ses papiers « *trois vieux journaux intimes jaunis* » écrits lors d'un séjour que son père fit à New York plus de vingt ans auparavant, et elle décide de les publier comme « *un hommage au XX^e siècle qui touchait alors à sa fin, à ses contemporains si lointains, si grisants et grisés d'eux-mêmes* » : un jugement bien arrêté (non dépourvu de perfidie) pour encadrer et recadrer ces pages venues d'une époque révolue, elle-même dépositaire d'une époque encore plus révolue, celle de la jeunesse rebelle des années 1960 dont les derniers représentants sont observés d'un œil indulgent, mais aussi critique, humoristique ou sarcastique. Chris Kraus avoue à la dernière page du livre sa tendresse particulière pour ces années 1990 : en contrepoint de ce qu'il appelle « *l'époque malade qui est la nôtre* », il y voit une « *décennie d'exception qui, sans être rayonnante de santé, fut une convalescence pleine d'espoir où, l'espace d'un moment, tout semblait possible* ». Un avis tranché, où perce aussi un brin de nostalgie...

Mais, comme si les époques s'emboîtaient les unes dans les autres à la manière de poupées russes, ces pages nous plongent aussi dans le passé encore plus lointain des années 1940 en Europe, quand le

grand-père nazi de Jonas se rendit coupable des crimes qui continuent d'empoisonner un demi-siècle plus tard l'existence de son petit-fils : la succession des générations s'inscrit ainsi dans un continuum de l'Histoire qui menace parfois de mettre en péril le flux naturel de la vie, comme le fait l'ouragan qui s'abat sur la ville à la fin du récit, formidable tempête quasi shakespearienne.

C'est en septembre 1996 que Jonas Rosen s'envole pour New York, où cinq de ses camarades doivent le rejoindre « *pour tourner des films d'avant-garde sur Éros et sur le désir* ». Il laisse à Berlin sa compagne, Mah, une infirmière d'origine vietnamienne qui l'a soigné après son accident de moto – accident aux séquelles indélébiles, car la tête de Jonas, comme celles du narrateur et du hippie de *La fabrique des salauds*, est blessée, réparée, et ce qu'il nomme par dérision son « *ciboulot-en-porcelaine* » le contraint à une vigilance constante et réduit son espérance de vie. Les traumatismes que Jonas porte en lui en raison d'un passé familial difficile à assumer trouvent ainsi leur équivalent symbolique dans la perte de son intégrité physique.

Une fois sur place, Jonas se met en quête d'un hébergement et fait connaissance avec un monde new-yorkais où les émigrés successifs ont apporté leurs langues et leurs cultures. Il éprouve la violence quotidienne des quartiers délaissés, rencontre l'*underground*, fréquente un microcosme où cohabitent intellectuels et artistes désabusés, mais toujours animés par l'esprit de la Beat Generation, avec sa musique, ses films, ses écrivains avant-gardistes comme Jack Kerouac (déjà mort

APRÈS LA FABRIQUE DES SALAUDS

alors), Allen Ginsberg ou William Burroughs (qui vont mourir en 1997). Et Jonas, qui a déjà réalisé un court métrage dans lequel le chancelier Helmut Kohl, enlevé par la Fraction Armée rouge, est démembré à la scie, n'est pas en reste pour ce qui est de l'esprit frondeur ! Chris Kraus décrit cet univers libertaire haut en couleur avec un humour et une verve malicieuse que ne renieraient ni les auteurs américains contemporains, ni la tradition rabelaisienne, ni la farce populaire. Sa langue, où même le trivial est tempéré par une bonne dose d'humour et de drôlerie, est bien rendue dans la traduction de Rose Labourie, elle a cette liberté de ton qui allie dans les dialogues la fureur et l'émotion, l'extravagance et le sérieux.

New York marque un tournant dans la vie de Jonas, contraint d'opérer plusieurs choix déterminants pour ses projets professionnels immédiats et pour sa vie personnelle. Côté travail, un autre film est en projet, beaucoup plus sérieux que le film prévu dont la charge érotique finit par se réduire fort décemment au lobe de l'oreille : un film sur le génocide juif qu'il se refuse obstinément à faire. « *Je ne tournerai pas de film à la con sur les nazis !* », ne cesse-t-il de répéter. Mais tiendra-t-il parole jusqu'au bout ? Sa « tante » Paula que nous découvrirons bientôt finit par lui dire (après Schopenhauer) : « *Tu es libre de faire ce que tu veux, mais tu n'es pas libre de vouloir ce que tu veux* ».

C'est que le jeune homme, issu comme l'auteur d'une famille allemande des pays baltes, ne s'est jamais remis du choc éprouvé en découvrant la personnalité double et trouble de son grand-père : celui qu'il appelait affectueusement « Apapa » fut aussi commandant SS, à la fois complice et auteur de crimes contre l'humanité. Une telle hérédité est d'autant plus encombrante que Jonas lui ressemble beaucoup physiquement, et qu'il craint d'avoir aussi hérité de son caractère, de cette « *haine transgénérationnelle qu'un druide celte a implantée dans notre patrimoine génétique au temps des invasions barbares* ».

Ce criminel a pourtant sauvé une jeune Juive de la mort, il est allé jusqu'à faire d'elle la nurse de ses enfants – parmi lesquels le père de Jonas : une clémence exceptionnelle que seule peut expliquer la principale intéressée que la famille Rosen appelle depuis ce sauvetage inespéré « tante » Paula, et qui termine ses jours à New York, rongée par un cancer. Toujours séillante et optimiste malgré l'âge et la maladie, elle est prête à entraîner Jonas

dans un improbable *roadtrip* à travers le pays, dans la bonne tradition américaine. Mais elle est surtout impatiente de lui montrer le témoignage qu'elle a fait au consulat d'Allemagne à New York concernant son « protecteur », se sachant dépositaire d'une mémoire qui disparaîtra avec elle. Ce sera aussi pour Jonas l'occasion d'en apprendre davantage sur son arrière-grand-père, le père d'Apapa surnommé « Le Mestre », professeur d'art réputé dans les années d'avant-guerre.

Comme dans *La fabrique des salauds*, Chris Kraus s'oblige à une recherche rigoureuse quand il parle des événements dans lesquels sa propre famille fut impliquée : le document qui occupe quelques pages au centre du récit, loin d'être une pure invention, est inspiré « *d'authentiques témoignages et interrogatoires* », comme il est dit dans les remerciements qui clôturent le livre (et qui contiennent aussi une invitation explicite aux historiens à revenir sur les années de l'administration nazie à Riga).

Si Jonas doit choisir entre le film érotique et le film sur les nazis, un autre choix l'attend encore : celui entre deux femmes, car son éducation sentimentale est largement inachevée. À l'Institut Goethe, il se lie avec Nele, une de ces « *femmes d'été* » fantasques et gaies qui « *ont l'habitude qu'on prenne leurs rêves au sérieux* », l'opposé exact de Mah, la « *femme d'hiver* », réfléchie, « *fiable et responsable* ». Avec laquelle des deux Jonas décidera-t-il de vivre et de fonder une famille ? Peut-il assumer le risque d'avoir un enfant qui porterait à son tour les gènes tant redoutés d'Apapa ? Ce n'est que dans les dernières pages du roman que Jonas trouvera une solution inattendue à ce problème épineux.

Comme Jonas, tout être humain est le maillon d'une chaîne héréditaire qu'il n'a pas choisie, et le roman de Chris Kraus gagne une dimension existentielle en explorant l'espace de choix et de liberté dont tout être dispose. Mais *Baiser ou faire des films*, c'est d'abord l'âme d'une ville d'où partit jadis un formidable élan de jeunesse qui ébranla le monde. En donnant vie à un temps qui peine à passer tandis que disparaissent peu à peu ceux qui l'ont connu, Chris Kraus tire en même temps plusieurs fils d'une même intrigue qui s'assemblent progressivement, mettant cette fois encore une fiction nourrie de ses expériences et de sa propre histoire au service de la vérité : « *Cette histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre* », a-t-il prévenu dès le début, empruntant ses mots à Boris Vian.