

EN

**Numéro 124
du 24 mars
au 6 avril 2021**

Communautés transatlantiques

Numéro 124

En ce moment, une petite banderole s'agite entre deux arbres du boulevard de Ménilmontant, près du cimetière du Père-Lachaise à Paris : « *La Commune a 150 ans* ». Après plusieurs villes de France ou encore à Alger, les 72 jours qu'elle a duré à Paris se résument souvent à une semaine (la fameuse « Semaine sanglante ») et sédimentent une mémoire d'un siècle et demi. *EaN* continue à vous orienter dans ce temps complexe et dans une historiographie fourmillante et très souvent contradictoire. Nous ajoutons même du temps à ce temps, en nous intéressant aux récits d'anticipation qui, dans les années qui l'ont suivie, placent la Commune dans un avenir plus ou moins radieux et ne consentent pas à sa défaite.

Le travail du temps est aussi un travail de l'espace ; nous en sommes d'autant mieux conscients aujourd'hui que les restrictions de circulation, qui privent d'espace, amenuisent aussi le temps. Emmanuel Hocquard avait nommé « Un bureau sur l'Atlantique » son entreprise de traduction de la poésie objectiviste américaine, prolongée depuis par la traduction intégrale, à la fin de l'année dernière, de l'œuvre de Louis Zukofsky par François Dominique et Serge Gavronsky. Cette traduction-

événement s'accompagne d'autres publications importantes pour faire vivre un dialogue qui reste très stimulant pour la littérature d'aujourd'hui.

En Une de ce numéro 124, nous mettons en avant un très beau livre de sociologie où la chercheuse Rose-Marie Lagrave se sert de son propre parcours et de sa vie pour évoquer de façon nuancée et vivante la sociologie des transfuges de classe. *Se ressaisir* est un livre où le grain de la vie donne à la fois de la clarté et de la profondeur au savoir.

Plus rare dans nos colonnes, le rap est ici mis à l'honneur à l'occasion de la sortie d'un livre qui revient sur quarante ans de rap féminin aux Etats-Unis, de Queen Latifah à Princess Nokia, en passant par la figure fascinante de Roxanne Shanté. C'est une histoire contrastée, traversée d'amnésies et d'invisibilisation dans un univers masculin et souvent misogyne.

Et comme chaque quinzaine, vous retrouverez nos chroniques, nos choix de romans français ou traduits, l'actualité des débats en histoire et en philosophie, au rythme d'un article nouveau chaque jour, au moins.

T. S., 24 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 Bouyssi, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Loret, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard, Gilles Lapouge **Numéro ISSN : 2491-6315**

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

À la Une : Séance de traduction collective à l'abbaye de Royaumont © Pierre Gaudin

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 Louis Zukofsky « A » Emmanuel Hocquard et Raquel Orange Export Ltd Abigail Lang**
La conversation transatlantique
par Jeanne Bacharach
- p. 8 Jean Starobinski**
Histoire de la médecine et Le corps et ses raisons
par Catriona Seth
- p. 11 Alain Joubert**
Chroniques de la boîte noire
par Alain Roussel
- p. 13 Abby Geni**
Zoomania
par Liliane Kerjan
- p. 14 Manuel Vilas** Alegría
par Christian Galdón
- p. 16 Philippe Bordas**
Cavalier noir
par Norbert Czarny
- p. 18 La vie dans les poches (4)**
par Cécile Dutheil de la Rochère
- p. 21 Mario Vargas Llosa**
La littérature est ma vengeance. Conversation avec Claudio Magris et L'appel de la tribu
par Stéphane Michaud
- p. 23 Keivan Djavadzadeh**
Hot, Cool & Vicious
par Pierre Tenne
- p. 26 Rose-Marie Lagrave**
Se ressaisir
par Philippe Artières
- p. 28 Demain, la Commune ! Une anthologie (1874-1899)**
par Sébastien Omont
- p. 31 Michel Cordillot (dir.)**
La Commune de Paris, 1871. Les acteurs, l'événement, les lieux
par Danielle Tartakowsky
- p. 34 Les retours de la Commune**
par Jean-Louis Robert
- p. 41 Michel Leiris**
par Jean-Pierre Salgas
- p. 44 Nicole Loraux**
La Grèce hors d'elle
par Marc Lebiez
- p. 46 Cécile Wajsbrot**
Nevermore
par Feya Dervitsiotis
- p. 48 Colette Milhé**
Le mystère de la cagoule
par Jean-François Laé
- p. 51 Mènis Koumandaréas**
La verrerie
par Ulysse Baratin
- p. 53 Pierric Bailly**
Le Roman de Jim
par Norbert Czarny
- p. 55 Maurice Heine**
Un monde mouvant et sans limites
par Alain Joubert
- p. 59 Francisco Suniaga**
L'île invisible
par Albert Bensoussan
- p. 62 Disques (24)**
par Adrien Cauchie
- p. 64 Laurence Bertrand Dorléac** Pour en finir avec la nature morte
par Paul Bernard-Nouraud
- p. 67 Dag Solstad** T. Singer
par Maurice Mourier
- p. 69 Madeleine Lamouille**
Pipes de terre et pipes de porcelaine
par Cécile Dutheil de la Rochère
- p. 71 H. M. Enzensberger**
Poèmes (1980-2014)
par Vincent Pauval
- p. 74 Dans les traces des révolutions arabes**
par Sonia Dayan-Herzbrun
- p. 77 Esquif Poésie (6)**
par Marie Étienne
- p. 80 Nadège Ragaru**
Une histoire des savoirs sur la Shoah en Bulgarie
Korine Amacher, Éric Aunoble et Andrii Portnov (dir.)
Histoire partagée, mémoires divisées. Ukraine, Russie, Pologne
par Jean-Yves Potel
- p. 83 Robert S. Boynton**
Le temps du reportage
par Eugénie Bourlet
- p. 85 Silvia Ferrara**
La fabuleuse histoire de l'invention de l'écriture
par Maurice Mourier
- p. 87 Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini**
Machiavel. Une vie en guerres
par Dominique Goy-Blanquet
- p. 91 Jacques Maritain et Louis Massignon**
Correspondance (1913-1962)
par Richard Figuiier

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](#).

Communautés transatlantiques

« A », l'œuvre du poète objectiviste américain Louis Zukofsky (1904-1978), est pour la première fois totalement traduite en français, par François Dominique et Serge Gavronsky. Cet événement s'accompagne de la republication de l'anthologie Orange Export Ltd., du nom de la maison d'édition fondée en 1969 par le poète français Emmanuel Hocquard (1940-2019) et sa compagne, la peintre Raquel Levy (1925-2014). Hocquard fut l'un des introducteurs et traducteurs d'un certain pan de la poésie américaine moderne en France, dont celui des objectivistes et de Louis Zukofsky en particulier. Cette « communauté transatlantique », analysée par la chercheuse Abigail Lang dans *La conversation transatlantique*, prend corps à travers cette actualité éditoriale où se loge « une part de la mémoire du contemporain ».

par Jeanne Bacharach

Louis Zukofsky

« A »

Trad. de l'anglais par François Dominique et Serge Gavronsky

Nous, coll. « Now », 792 p., 35 €

Emmanuel Hocquard et Raquel Levy

Orange Export Ltd. 1969-1986

Flammarion, coll. « Poésie », 26 €

Abigail Lang

La conversation transatlantique.

Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968

Les Presses du réel, 331 p., 26 €

Nathalie Koble, Abigail Lang, Michel Murat et Jean-François Puff (dir.)

Emmanuel Hocquard.

La poésie mode d'emploi

Les Presses du réel, 392 p., 27 €

Orange Export Ltd. : le nom fait surgir des images de lettres imprimées sur des caissons emplis d'oranges empilées dans les cales des bateaux ou sous les étals des marchés. On y entend le départ, la Méditerranée, le voyage d'import-export, sans lieu propre. Dans *Ma haie* (P.O.L., 1987), Emmanuel Hocquard évoquait avec malice l'importance du fruit dans son travail : « D'aucuns se sont mis sous le signe des pommes. Moi c'est plutôt sous celui des oranges. »

Sous ces lettres secrètes se cache le signe de la petite maison d'édition créée dans un atelier de Malakoff. Née, selon les dires de ses fondateurs, d'un « manque dans l'édition » et surtout d'un désir de « faire des livres ensemble », Orange Export Ltd promeut jusqu'en 1986 des tirages limités à 100 exemplaires, des livres courts et soignés abritant des textes poétiques composés au plomb sur des pages où le blanc et le silence indicible s'étendent entre les signes. Emmanuel Hocquard et Raquel Levy cherchent alors à fournir aux poètes un espace de création différent, plus artisanal et expérimental que ceux que les grandes maisons d'éditions leur offrent alors. Emmanuel Hocquard compose les livres à la main, répondant ainsi à « une idée bizarre de [son] enfance » selon laquelle « les écrivains écrivent leurs livres tout imprimés ». Stéphane Baquey, qui signe la riche préface de l'anthologie, affirme : « Le livre devient un espace critique où est expérimentée une menace pesant sur le sens et la représentation, mais aussi recherché un apaisement, voire une vie heureuse ».

Si, du fait des contraintes éditoriales des grands tirages, l'anthologie ne permet pas de mesurer à sa juste mesure la beauté technique et manuelle de ces livres, elle fait résonner cette vie heureuse et collective, habitée par une forme de simplicité et d'évidence : « Il n'y avait pas d'ordre du jour ; la seule consigne était d'apporter du vin. On échangeait des idées, on parlait de nos lectures, on se prêtait des livres et des numéros de revues.

COMMUNAUTÉS TRANSATLANTIQUES

C'étaient des réunions à la fois très joyeuses et studieuses », affirme le fondateur des éditions. L'ouvrage *Emmanuel Hocquard. La poésie mode d'emploi*, issu d'un colloque consacré au poète en 2017, permet de ressaisir la singularité de cette entreprise collective.

Abigail Lang évoque notamment l'atelier de Malakoff comme un « lieu de sociabilité version moderne des cénacles du XIX^e siècle ». La chercheuse souligne à dessein qu'« il s'agit [aussi] de précipiter des rencontres avec des textes et entre écrivains ». Une véritable constellation de la modernité poétique et artistique se dessine dans l'anthologie *Orange Export Ltd.*, non seulement entre les poètes dont aucun nom n'est aujourd'hui oublié ([Jacques Roubaud](#), [Alain Veinstein](#), [Claude Royet-Journoud](#), [Mathieu Bénézet](#), [Georges Perec](#), [Olivier Cadiot](#), [Anne-Marie Albiach](#), [Bernard Noël](#) ou encore [Franck Venaille](#)), mais aussi entre les peintres (de Raquel à François Deck ou, parmi d'autres encore, Gérard Titus-Carmel).

Le poème d'Edmond Jabès « Des deux mains », initialement accompagné de papiers teints et de peintures de Raquel Levy, est à cet égard particulièrement saisissant. Il laisse entendre une forme de collaboration physique incarnée par ces « deux mains » tendues entre l'absence, le manque et la présence : « *Le corps caressé épanouit la main. Au poing manque la caresse ; manque également la plume. – La plume en-trouvre la main. La main s'ouvre au vocable, s'ouvre à la distance.* » Le texte de Jabès qui clôt son poème, adressé et dédié au couple, restitue l'intensité du lien créé au sein de l'atelier de Malakoff. Jabès y évoque la poésie retrouvée : « *Mots d'abîme, sans espace dans l'immense et insensible espace, voici, chère Raquel et cher Emmanuel Hocquard, que vous avez créé, pour eux, un univers à leur mesure ; leur univers à votre mesure* ». Si l'anthologie *Orange Export Ltd.*, marquée par l'absence des peintures de Raquel Levy et des autres artistes qui ont pourtant dialogué par l'image dans presque chacun des livres édités par Emmanuel Hocquard, apparaît comme un espace amputé de sa part picturale, elle donne cependant à sentir une belle part de la dimension collaborative de cette aventure. On y perçoit la trace vivante d'une hospitalité incarnée par l'objet livre qui, par sa simplicité et ses blancs, ne conserve que l'essentiel.

Cette anthologie incarne ainsi cette « communauté négative » analysée avec acuité par Stéphane Baquey dans sa préface. Habitée par le manque, le « désœuvrement » de Jacques Dupin, « la césure » d'Anne-Marie Albiach, ou la fragilité de Charles Juliet, le livre prend forme sur le blanc et la menace du silence. Le poème de Danielle Collobert, « Survie », écrit peu avant son suicide, incarne cette colonne absente sur laquelle le corps semble se bâtir et disparaître à la fois.

Dans sa diversité et sa richesse, l'anthologie *Orange Export Ltd.* contrevient à l'idée selon laquelle la poésie dite « blanche » des années 1970 serait froide et dénuée d'affect. Elle donne au contraire à entendre la douleur et le désir des corps, une forme de liberté et d'inventivité formelles qui s'entend également à travers une attirance pour d'autres langues, l'anglais notamment. L'ensemble est animé par une conversation vivante avec certains poètes anglophones, parmi lesquels Kenneth White, Cid Corman, ou Keith et Rosemarie Waldrop. Derrière eux et le dialogue qu'ils nouent avec les poètes français, on perçoit l'héritage des objectivistes américains découverts par Hocquard, notamment grâce à l'aventure de la maison d'édition. L'anthologie nous déplace ainsi de l'autre côté de l'Atlantique, et incarne l'un des fragments de cette passionnante « conversation transatlantique » mise au jour par Abigail Lang dans le livre portant ce titre. La parution simultanée de ces ouvrages renoue et incarne ce dialogue jusqu'à présent confidentiel et encore jamais si clairement analysé.

Si, selon Stéphane Baquey, les « livres d'*Orange Export Ltd.* accomplissaient un retour à l'espace du détroit, entre deux rives, Tanger et Gibraltar », ils font signe aussi vers l'Amérique, là où les poètes ne sont pas, selon Hocquard « perchés sur leurs échasses ». Abigail Lang rappelle l'histoire de cette conversation particulière qui se noue à partir de 1968 autour d'un coup de foudre commun. On prend ainsi la mesure de l'intensité de ce moment, entre analyses approfondies et anecdotes, où l'on apprend par exemple qu'« *abasourdie par la découverte de Reznikoff, Liliane Giraudon se détourne un temps de la poésie pour se consacrer à la nouvelle* ». L'étude du geste de traduction de A-9 de Louis Zukofsky par Anne-Marie Albiach permet de saisir la manière dont celui que Roubaud avait qualifié de « poète le plus important de ce siècle » a influencé la poésie française des années 1970.

COMMUNAUTÉS TRANSATLANTIQUES

Abigail Lang tisse avec allant l'impressionnante toile qui relie les poètes modernes français aux poètes américains des avant-gardes et dont on perçoit aujourd'hui l'empreinte.

Ces échanges poétiques franco-américains prennent corps dans des aventures collectives menées notamment par Hocquard à travers Orange Export Ltd. ou d'autres lieux (l'association Un bureau sur l'Atlantique, les séminaires de traduction collective à l'abbaye de Royaumont, les lectures dans le cadre de l'ARC au musée d'Art moderne) qui ont pour lame de fond le renouvellement des formes poétiques. La poésie de Zukofsky, l'alliance qu'elle opère entre l'inventivité formelle et la réflexion politique, représente une source majeure d'inspiration, un « *répertoire particulièrement foisonnant et original* », selon Abigail Lang.

La première traduction française intégrale du monumental « *A* », l'œuvre d'une vie de Zukofsky, soit plus de 770 pages en français, fait résonner la puissance de ce répertoire. Les 24 fragments de « *A* », écrits entre 1928 et 1974, sont traduits et rassemblés en un seul volume où se dessine une étourdissante épopée du sujet engagé dans le monde qu'il écrit. Ses traducteurs, François Dominique et Serge Gavronsky, évoquent dans leur préface l'absorption par le poète de « *tous les objets qui s'offrent à lui au cours du temps* » et sa transposition musicale. On entend résonner les notes de Bach qui se mêlent à la saisie photographique, sur le vif, de paysages de villes et de campagnes, de saisons et de végétaux : « *Printemps où l'énergie captive se libère, / Le vent remue l'herbe neuve / C'est un prélude à la Passion – / « J.S.B., chaque fois qu'on joue ce choral / L'homme se tient alors debout.* » « *A* » constitue selon ses traducteurs un véritable « *canevas historico-biographique [qui] entrecroise des trames musicales, économiques, philosophiques et littéraires* ».

L'accent est mis dans cette traduction sur la musique, et ses auteurs nous enjoignent à « *lire [ce texte] comme la musique* ». On y entend la polyphonie du monde urbain résonner et se mêler à la réalité historique, à celle de l'amour du poète pour Célia, sa femme, et Paul, son fils, ou encore son père. Loin du « *lyrisme froid* » ressenti à la lecture de la traduction d'Anne-Marie Albiach notamment, celle de « *A* » par François Dominique et Serge Gavronsky déplace l'œuvre du poète du côté d'une prosodie empreinte d'une

joie sonore et mélancolique. Les traducteurs nous recommandent de lire à voix haute, pour ressentir en français « *l'emportement* » qui a été leur « *plaisir* » et leur « *parti-pris* ». *A-14* fait ainsi vibrer ensemble la couleur de l'orange (« *Une / orange / notre / soleil / le feu / la pulpe* »), les chants du Hallel, l'image – récurrente – du cheval, ici décharné (« *Cheval dé- / charné terre / froide mourant à* »), à laquelle se surajoute l'image du fils doublée du souvenir de la mort du père (« *L'enfant a pleuré / deux fois, la première / quand on lui a dit / comment il était né / et une autre fois / quand son grand-père / mourut* »). « *A* » nous invite à nous perdre, par la voix, entre les sons, les images, les voix, les drames du XX^e siècle, nous déplaçant physiquement vers un autre monde, une autre vie.

Cette traduction marque une nouvelle époque et un autre rapport aux poètes objectivistes que celui initié par les poètes français des années 1970. Abigail Lang évoque en effet les particularités d'une traduction qui, à l'époque, insiste sur la part de recherche formelle et qui, par exemple, oublie selon Serge Gavronsky de mettre en valeur la judéité du texte de Zukofsky. Selon Abigail Lang, « *l'extermination des Juifs d'Europe est à l'arrière-plan de la communauté transatlantique qui naît dans les années 1970* ». Ainsi, la diffusion de cette poésie en France « *s'accélère dans les années 1980 au moment où la déportation des Juifs prend en France une place centrale dans la mémoire de la Seconde Guerre mondiale* ». Serge Gavronsky et François Dominique situent ainsi l'œuvre de « *Zuk* » dans une autre perspective, plus historique et biographique, plus incarnée. Ils font alors entendre, à travers les fragments et les collages de voix et de sons, les recherches formelles du poète, le travail de fond sur une identité découpée et multiple, en mouvement.

À la lecture de cette traduction de « *A* », il s'avère que la poésie de Zukofsky accueille les questionnements les plus actuels et laisse entrevoir la permanence et la vivacité de cette conversation transatlantique. Abigail Lang ouvre à la fin de son livre des perspectives passionnantes, en évoquant le désintérêt actuel des jeunes poètes américains pour la poésie française, jugée trop patriarcale et apolitique, incapable d'accueillir et de reconnaître sa propre histoire coloniale. Elle décrit aux États-Unis une « *alliance originale* » où « *des poètes « biculturels ou issus de l'immigration puisent dans leurs langues et cultures d'origines pour écrire un anglais traversé par ces langues et ces traditions poétiques minoritaires* ».



COMMUNAUTÉS TRANSATLANTIQUES

Ces dernières réflexions résonnent avec des questions qui émergent à la lecture de cette conversation transatlantique se nouant entre une certaine poésie française avant-gardiste et une certaine poésie américaine du XX^e siècle, blanche, essentiellement hétérosexuelle et masculine (on citera Lorine Niedecker parmi les objectivistes dont la traduction en français s'est révélée bien plus tardive). Les poètes français des années 1970 ont, semble-t-il, ignoré un autre pan de la poésie américaine, aujourd'hui peu à peu traduit mais encore minoré. On s'étonne en effet de l'absence dans ces échanges de grandes poétesses américaines telles qu'Adrienne Rich ou Audre Lorde, qui ont associé à la recherche d'une langue poétique singulière l'affirmation d'une identité féminine, homosexuelle et noire pour certaines. Ces dernières forment une autre constellation qui ne dialogue que depuis peu avec la poésie française, comme en témoigne par exemple l'anthologie *Je transporte des explosifs on les appelle des mots*, parue en France l'année dernière.

De gauche à droite et de haut en bas : Louis Zukofsky, des poètes français et américains au festival Polyphonix (1981), Raquel Levy et Emmanuel Hocquard

Cette absence au sein de cette conversation transatlantique – dont on peut tout à fait percevoir les raisons matérielles et concrètes (cette poésie féministe circulait autrement, selon d'autres canaux, loin des champs universitaires) – nous renseigne aussi sur sa nature. Si la poésie française, comme le souligne à juste titre Abigail Lang, « *continue à ignorer les ressources poétiques des espaces colonisés et de la francophonie* », la parution simultanée de ces quatre ouvrages nous montre aussi qu'elle semble avoir peiné à intégrer la dimension multiculturelle et minoritaire de la poésie américaine dans son ensemble. Les dernières traductions en français de la poésie américaine objectiviste, comme par exemple celle de « *A* » par François Dominique et Serge Gavronsky, ainsi que la redécouverte récente de la poésie américaine féministe, peuvent témoigner, à l'inverse, d'une ouverture nouvelle à cette part minoritaire et métissée de la poésie états-unienne, et peut-être aussi française.

Actualité de Jean Starobinski

Deux ans après la mort de Jean Starobinski, deux volumes nous font lire ses articles anciens. Centrés sur l'histoire de la médecine, ces textes à l'éblouissante clarté témoignent de l'envergure des centres d'intérêt de l'éminent critique genevois et gardent une actualité encore renouvelée par notre contexte sanitaire.

par **Catriona Seth**

Jean Starobinski
Histoire de la médecine
 Édition établie par Vincent Barras
 Héros-Limite, 112 p., 20 €

Jean Starobinski
Le corps et ses raisons
 Édition et préface de Martin Rueff
 Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle »
 544 p., 26 €

Alors que des librairies historiques sont menacées de disparition, on peut repenser aux grandes tables des PUF place de la Sorbonne, aux soirées à La Hune passées à traquer tous les volumes de la collection Desjonquères. Si ces deux établissements ne sont plus, d'autres résistent encore, comme Shakespeare & Co., dont les ardoises proposaient des petites annonces diverses, fenêtres sur autant de vies imaginées, ou encore la Librairie Compagnie. On se souvient du plaisir que pouvait représenter, à la sortie d'un cours, la découverte, dans l'une des vitrines donnant sur la rue des Écoles, d'un nouveau livre de Jean Starobinski. Est-ce dire que la parution de deux ouvrages sous son nom, au cours des derniers mois, est de nature à combler les lecteurs ? Disons d'emblée que les deux volumes sont très différents.

Paradoxalement, le plus révélateur des deux est aussi le moins épais, une petite *Histoire de la médecine* qui n'aurait sans doute pas été publiée si elle n'avait porté la signature de l'éminent critique. Parue pour la première fois en 1963, à Lausanne, elle répondait à une requête de Nicolas Bouvier, avec qui Starobinski collabora et qui joue ici le rôle de documentaliste. L'ouvrage constitue l'un des volumes d'une sorte d'encyclopédie populaire, avec illustrations et beaux textes. Grâce à son tirage considérable,

bien des gens ont dû découvrir l'auteur par l'intermédiaire de ce livre mieux diffusé que les écrits universitaires. Il s'agit en quelque sorte du Starobinski des non-lecteurs de Starobinski, lequel dit, avec beaucoup de modestie : « *je ne suis spécialiste de rien, ou plutôt j'essaie d'être spécialiste de la non-spécialité – de l'élargissement du contexte – vers la littérature, vers d'autres domaines que le savoir médical, vers le paysage de fond qu'offre le passé* ».

Un parcours rapide mais très lisible propose de tracer le chemin de la médecine archaïque à un « *bilan provisoire* » du XX^e siècle. S'il s'agit d'un ouvrage de vulgarisation, dont le projet n'aurait pas enthousiasmé l'universitaire si nous en croyons l'introduction de Vincent Barras, il n'en reste pas moins que le propos est exigeant et cite des sources variées dans différents domaines, comme Mircea Eliade ou Erwin Ackerknecht. Des allers-retours entre corps humain et corps social s'inscrivent dans une grande traversée non seulement chronologique, mais encore géographique puisque l'Égypte ancienne, l'Inde, la Chine ou la Grèce sont abordées. La part belle est faite à différentes citations, par exemple d'une prière égyptienne ou du serment d'Hippocrate. Starobinski croque, au détour de la fresque tracée, de petites prosopographies. Il remet à l'occasion les pendules à l'heure pour contredire une idée reçue.

Particulièrement fascinant pour nous, le chapitre consacré au XX^e siècle s'ouvre sur une évocation des rayons X. Il faut se rappeler qu'il a été rédigé avant la première transplantation cardiaque réalisée par Christian Barnard en 1967 ou la naissance du premier bébé conçu par fécondation *in vitro*, Louise Brown, en 1978. Starobinski relève des déséquilibres lourds de conséquences pour certains : « *Le problème des avitaminoses paraît avoir perdu de son urgence dans la partie du monde où l'alimentation est abondante et équilibrée. Les préparations vitaminées sont souvent*

ACTUALITÉ DE JEAN STAROBINSKI

pour nous un luxe inutile. » Il le constate, alors même que l'on déplore toujours la présence de la famine dans certaines zones. Les interrogations actuelles sur le rôle de la vitamine D dans la prévention des cas les plus sévères de COVID 19 montrent que cette inquiétude était fondée. Rétrospectivement, Starobinski, qui annonce la chimiothérapie, aurait sans doute modéré l'optimisme avec lequel il assure : « *Opéré à temps, le cancer est la plus guérissable des maladies.* » Il se serait ému aussi du fait que la malaria n'est pas encore vaincue et que la pandémie actuelle occulte trop d'autres problèmes sanitaires graves sur lesquels il conviendrait de se pencher d'urgence. Il aurait eu beaucoup à dire sur la foi en la science ou la méfiance envers celle-ci qui trouve à s'exprimer dans le contexte actuel, et pas seulement chez les « antivax ».

Le second volume, *Le corps et ses raisons*, reprend des textes anciens ou indisponibles de Starobinski, dont certains avaient été réunis par Fernando Vidal (*L'encre de la mélancolie*, Seuil, 2012). Il paraît donc en quelque sorte avec la bénédiction posthume du critique. Ces vingt-six articles ont été publiés pour la première fois entre 1951 et 1996 dans des contextes très divers. Ils sont enchâssés dans une architecture thématique selon trois axes : « Le corps parlant », « Le corps savant », « Le corps écrit », la partie centrale étant subdivisée en trois (« La raison médicale », « Histoire de la médecine », « De quelques cas »). Si Hippocrate, Galien et leurs successeurs sont convoqués, très souvent, même dans un ensemble dont l'histoire de la médecine constitue le fil rouge, la littérature sert de point de départ ou d'aboutissement de la réflexion. Le lecteur croise les noms de Rousseau, bien entendu, mais aussi, parmi d'autres, de Montaigne, de Molière, de Flaubert, de Baudelaire, de Zola, de Michaux, de Supervielle ou de Segalen. Un intérêt particulier est accordé par endroits, on ne s'en étonnera guère, à des figures fictives de médecins ou d'officiers de santé comme le docteur Rieux ou Charles Bovary. L'individu Starobinski affleure à plusieurs reprises par l'intermédiaire de souvenirs personnels comme celui de Maurice Merleau-Ponty dont « *la perte est amère* » ou d'un autre auteur convoqué dans l'article qui entre le plus en résonance avec nos préoccupations actuelles : « Camus : vaincre la peste ». Difficile d'accès jusqu'à présent, ce bref essai a été publié pour la première fois en 1962 dans *Symposium Ciba*. Il débute par une réminiscence à propos

d'un auteur prématurément disparu deux ans plus tôt : « *Deux ou trois fois, à l'improviste, Albert Camus m'a convié à lui rendre visite.* »

L'un des aspects émouvants de l'article est le questionnement, en ouverture, de la valeur et de l'expérience mémorielles, avec le retour sur l'entrevue avec Camus. Starobinski s'y devine proche de Rousseau sur lequel il reste le plus fin des critiques : « *Chacun connaît ces souvenirs lacunaires, qui paraissent d'autant plus incomplets qu'ils nous sont plus précieux. On voudrait pouvoir recréer une présence, mais la mémoire a beau s'efforcer l'image entière ne reparait plus, elle se refuse à l'appel, ses bords sont flous...* »

Tant bien que mal, comme Jean-Jacques tentant de se remémorer la chanson de sa tante Suzon, Starobinski restitue ce qu'il a retenu d'une rencontre pendant l'été 1947, peu après la publication de *La peste*, ouvrage d'emblée salué comme un classique. Il s'était alors intéressé aux volumes placés sur la table du romancier, parmi eux le *Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe auquel Camus emprunte son exergue. Le critique se souvient d'avoir ironisé intérieurement sur le travail de recherche de sources auquel s'astreignent souvent les historiens de la littérature : « *En est-on plus avancé sur l'œuvre d'un peintre, quand on a appris chez quel marchand il est allé acheter ses tubes ?* » Quinze ans plus tard, il regrette de ne pouvoir se souvenir du détail des autres titres – des livres de médecine pour la plupart – qu'avait Camus, un auteur dont il salue l'exactitude scientifique en matière de représentation des phases de l'épidémie d'Oran. Sa réflexion sur le sens de l'œuvre de fiction offre d'intéressantes perspectives, non seulement sur la responsabilité des pestiférés, à la fois bourreaux et victimes, mais encore sur les différents registres de signification.

S'il paraît placer moins haut *La peste* que d'autres récits allégoriques – de Defoe, Melville ou Kafka – que Camus a lus et bien lus, Starobinski est sensible à la qualité d'évocation de l'Algérie, d'un côté, et à la présence d'indications médicales souvent allusives mais qui le frappent par leur justesse, d'un autre côté. Il rapproche la démarche de l'auteur contemporain de celle d'écrivains antiques : pour l'un comme pour les autres, envisager la peste implique d'y accorder une valeur éthique. Certaines des interrogations du critique genevois face aux mesures prises par les autorités dans le roman ont acquis, depuis la rédaction de l'article, une actualité



ACTUALITÉ DE JEAN STAROBINSKI

nouvelle : « Pour Camus, la police, les autorités sont de mèche avec le fléau. Mais, de nos jours, n'est-ce pas à force d'organisation étatique, de mesures techniques et de réglementation collective que l'éviction du fléau a été rendue possible ? L'hygiène publique n'est pas une vaine discipline, et c'est – qu'on le déplore si l'on veut – un service d'État. » Salubre réflexion que celle par laquelle l'article se termine : « sauver des vies suppose que l'on sache donner un sens à la vie, que l'on connaisse le prix de la vie ».

Pour Starobinski, l'histoire de la médecine ne se conçoit que dans le rapport aux sociétés dont elle constitue une expression. Il n'est pas indifférent que certaines périodes aient sacralisé le docteur ou l'homme de science alors que d'autres le ran-

« Homme zodiacal : chaque partie du corps humain correspond à un signe du zodiaque » (bois gravé de 1483)
© Fonds iconographique Nicolas Bouvier, Genève

geaient avec les charlatans et préféraient s'en remettre à des puissances supérieures, que des « médecins littérateurs » aient souhaité communiquer avec leurs patients par le texte et pas simplement par l'auscultation, que le poème sache se faire exploration du corps, mais aussi, à l'occasion, remède. Jamais peut-être les « humanités médicales » n'auront mieux porté leur nom qu'à travers de telles recherches où le partage entre deux disciplines devient une discipline du partage, de l'échange. Pour Starobinski, ainsi qu'il l'écrit en clôture de l'un des textes réunis ici : « L'histoire humaine se crée dans la rencontre avec l'obstacle. » Reste à savoir quelle histoire, mais aussi quelles histoires sortiront de ce que nous appelons pudiquement la « crise sanitaire » actuelle...

L'art du détournement

Au début des années 2000, Alain Joubert a tenu une chronique régulière dans La Quinzaine littéraire. Le principe était de partir de certains romans noirs parfois peu connus mais d'une qualité d'écriture indéniable, des romans qui s'attachaient davantage aux comportements qu'aux états psychologiques et aux états d'âme ; de les évoquer et de les relier à d'autres œuvres, révélant en filigrane la trame cachée, ce que l'auteur appelle la « boîte noire » – à retrouver aujourd'hui en un livre.

par Alain Roussel

Alain Joubert
Chroniques de la boîte noire
Images-échos de Nicole Espagnol
Maurice Nadeau, 168 p., 19 €

Alain Joubert a découvert le [surréalisme](#) en 1952 et, après sa rencontre avec André Breton trois ans plus tard, il participa aux activités du groupe jusqu'à sa dissolution en 1969. C'est dans ce mouvement qu'il trouva le mieux à exprimer sa révolte et à lui donner tout son sens dans de multiples directions, littéraire, artistique, politique et autres. Il en a vécu les passions, les combats, les enthousiasmes et les querelles. Il continue aujourd'hui d'en porter l'esprit, faisant sienne cette nécessité d'une « *re-fonte radicale de l'entendement humain* » souhaitée par Breton.

Rassemblés dans la « boîte noire » d'Alain Joubert, ces écrivains dits populaires, pour peu qu'on les lise attentivement, révèlent dans leurs écrits des souches inconscientes de la société et des individus qui nous interrogent derrière le contenu manifeste. C'est souvent une plongée dans la nature humaine, dans ses recoins les plus sombres. Chaque chronique, dans ses extensions, exprime un thème : le rôle de l'artiste, l'amnésie, la politique, le féminisme, le jazz, le situationnisme... Les rassembler en un livre, pour reprendre les termes de Joubert à propos des nouvelles d'Arthur Machen, « *forme finalement un tout, des éléments communs circulant au travers de chacune d'elles* ».

Partant d'une phrase d'un roman de Christopher Cook, *Voleurs* : « *être un artiste c'est comme être un criminel* », il en tire toutes les implications. La

notion de criminalité que l'on trouve dans le roman noir, il l'applique aux écrivains et artistes qui précisément « *se conduisent en criminels vis-à-vis de toutes les institutions culturelles et commerciales, étatiques ou privées* ». Toute œuvre véritablement novatrice, qu'elle soit littéraire ou artistique, se situe en dehors des règles esthétiques d'une époque ou plus précisément les transgresse, en commençant par remettre en question, de l'intérieur, ses propres moyens d'expression. Ces artistes-là se comportent « *en criminels par rapport à l'art même qu'ils pratiquent, parce qu'ils veulent lui faire rendre gorge, le contraindre à livrer tous ses secrets, ses astuces, ses combines, ses mystères, à rompre ses réticences, ses pudeurs, ses méfiances...* ».

Les chroniques nous font découvrir des romans noirs connus ou peu connus, Enrique Vila-Matas, Steven Millhauser, Fredrik Shagen, James Grady, Henning Mankell, Christopher Moore, Serge Frechet, Eoin McNamee, pour ne citer que quelques auteurs. Si Alain Joubert nous donne envie de les lire pour l'histoire qu'ils racontent, il pratique ensuite à leur égard, avec délectation, subtilité et un sens ludique de la liberté, l'art du détournement, si cher aux surréalistes et aux situationnistes, et nous entraîne vers d'autres œuvres parfois fort éloignées mais qui nous parlent d'une certaine modernité. Ainsi prend-il appui sur quelques « thrillers » politiques très documentés évoquant sous une forme romancée des situations bien réelles, tel le « Watergate », pour nous entraîner, sous prétexte de traiter du thème de l'information propre à cette chronique, dans les méandres de l'art, du côté de Duchamp, Miró et surtout de l'écrivain et peintre Gao Xingjian dont il fait une analyse très intéressante de l'œuvre graphique. Citant cet artiste, « *la langue parle*

L'ART DU DÉTOURNEMENT

automatiquement, instinctivement », Alain Joubert écrit : « Il ne s'agit pas, en effet, d'exhumer une vérité préconstituée enfouie au plus profond de l'être, mais d'opérer une conquête sur l'inconnu qui prendra corps à partir de cette expérience des gouffres. Si la main libère l'inconscient, ce n'est pas seulement pour aller sonder les zones d'ombre qu'il enferme, c'est pour lui permettre de jouer le plus positif des rôles et révéler sa force créative, sa capacité d'invention perpétuelle, ses ressorts les plus surprenants. Il s'agit de traduire le jeu de l'inconscient à travers la conscience. On se trouve là très exactement au carrefour où surréalisme et psychanalyse se séparent, leurs finalités n'étant pas de même nature. »

Alain Joubert aime le jazz. Il aime le jazz contre la musique. Il cherche à résoudre cet apparent paradoxe dans son chapitre « I'VE GOT THE BLUES », à partir d'un roman de Christopher Moore, *Le lézard lubrique de Melancholy Cove*. Mais c'est avec Adorno qu'il engage la controverse. Ce dernier détestait le jazz ; pour lui, la musique c'était avant tout la partition, donc l'écriture, ce qui implique qu'un chef-d'œuvre musical doit être figé. À l'inverse, ce que Joubert apprécie dans le jazz, c'est l'improvisation, qu'il met en parallèle avec l'écriture automatique. En dehors du jazz, ce qu'il reproche à la musique, c'est son incapacité à déboucher sur des idées : « au mieux, elle n'est qu'un amplificateur des sentiments de celui qui écoute, ou de celui qui l'interprète ». On peut parler de la peinture, on peut difficilement parler de la musique. Celle-ci échappe aux mots. Il y a en elle quelque chose d'irréductible et l'on peut être en désaccord avec Alain Joubert en affirmant que ce n'est pas le sens, donc la pensée, qui importe dans la musique, mais l'émotion qui ouvre aussi, à sa façon, les « portes d'ivoire et de corne » de l'inconscient et peut-être même de zones de l'esprit humain encore mal explorées, au-delà des mots.

Dans une autre chronique, « Le tango situationniste », Joubert part des difficultés de « l'exercice critique appliqué aux romans noirs » à propos d'*Un doux parfum de mort* de Guillermo Arriaga et du *Tango bleu* d'Eoin McNamee, pour évoquer, en un détour dont il a le secret, la correspondance de Guy Debord entre janvier 1965 et décembre 1968, la période « où les situationnistes donnèrent leur pleine mesure ». Contrairement à d'autres surréalistes, il ne considère pas Guy Debord comme un ennemi mais montre que



© Nicole Espagnol

la démarche des situationnistes est complémentaire de celle des surréalistes. « Les situationnistes et nous avions en effet le même but, nos objectifs convergeaient, notre projet était commun ; seuls les moyens utilisés différaient, les modes d'intervention aussi », écrit-il. S'il intégraient au départ la dimension artistique, le situationnisme s'est tourné par la suite vers « une action politique de plus en plus marquée, de plus en plus pointue, donc de plus en plus efficace ». Reconnaissons au passage qu'il y avait une grande justesse d'analyse chez Guy Debord, et *La société du spectacle*, son livre majeur avec *Panégyrique*, n'a jamais été autant d'actualité, avec notamment les chaînes d'information en boucle et les réseaux sociaux, sans oublier ces bouffons qui, portés par les urnes ou par d'autres moyens, parviennent au sommet de certains États.

Saviez-vous qu'en 1917 Fritz Lang avait écrit un roman d'aventures, *Les araignées*, dont il ferait un film ? C'est par cette porte inattendue que Joubert nous introduit dans le monde de la poésie qu'il aime, avec Louis-François Delisse, Michel Valprémy, Jean-Yves Bériou, [Pierre Peuchmaurd](#), Gisèle Prassinos, Georges-Henri Morin, auxquels il faut ajouter, au fil des chroniques, Jehan Mayoux, [Eugène Savitzkaya](#) et quelques autres.

Les deux derniers textes ne font pas partie de « La boîte noire ». L'un commence par relater la passion de Joubert, dès l'adolescence, pour le cinéma – rappelons qu'il a écrit un livre sur *Le cinéma des surréalistes*, publié chez le même éditeur –, avant de nous emmener en voyage dans les coulisses du roman noir en compagnie de Marcel Duhamel et de la « Série noire », d'un certain Vernon Sullivan, de Léo Malet, de [Jean-Patrick Manchette](#). L'autre texte revient sur le surréalisme, dont l'esprit a hanté tout le livre.

Les « images » qui rythment ces chroniques viennent en écho complice et émouvant : elles sont de Nicole Espagnol (1937-2006) qui fut la compagne d'Alain Joubert.

Une vie en friche

Le deuxième roman d'Abby Geni, Zoomania, tente de remplir son ambitieuse mission de lanceur d'alerte après la catastrophe. L'alliance d'une petite fille et de son frère rebelle militant pour la sauvegarde animale, une cavale de l'Oklahoma à la Californie, police aux trousses, autant de pistes qui perdent la vigueur de la tornade.

par Liliane Kerjan

Abby Geni

Zoomania

Trad. de l'anglais par Céline Leroy

Actes Sud, 357 p., 23 €

La calamité a frappé Mercy, une petite ville de l'Oklahoma : le père, la ferme, les animaux ont disparu, restent quatre orphelins dont Cora la benjamine de six ans qui donnera, trois ans plus tard, le récit des disparitions successives. Cette catastrophe climatique se double bientôt d'un attentat dans l'usine de cosmétiques voisine, l'explosion d'une bombe qui dénonce la maltraitance animale et fait sortir les bêtes de laboratoire. La destruction commence à se jouer sur tous les fronts, au climat s'ajoute la réaction des victimes et des défenseurs de causes. D'entrée de jeu, le roman d'Abby Geni joue sur l'enfance, la fratrie, les lendemains de la catastrophe qui a changé leur frère Tucker : ce mélange délétère va-t-il entraîner une accalmie réparatrice ou une dynamique du sursaut face à une urgence vitale alors que la famille McLoud devient l'image médiatique du malheur installé ? Un troisième pic de radicalité surgira plus tard, à minuit, lors de la libération des animaux du grand zoo du sud de la Californie par Tucker, infiltré dans la place.

En ces temps où il s'agit de [concevoir un monde d'après](#), Abby Geni anticipe des façons de ruser et de faire face, elle traite de rêves et de rébellions, plus particulièrement de violences et de rencontres avec la nature et l'écosystème dont l'humain est à la fois partie prenante et agent destructeur. S'agit-il d'un roman opportuniste ? La question se pose, bien que, de manière plus constante, cette sédentaire de Chicago soit authentiquement fascinée par les environnements extrêmes et la faune sauvage – lions, girafes et

autres albatros –, comme en témoigne son recueil de nouvelles *The Last Animal* (2013), et qu'elle observe particulièrement cette lisière entre l'humain et l'animal, ligne de tous les dangers.

Lancé comme un thriller à suspense écologique, *Zoomania* aligne tous les ingrédients du succès annoncé : la voix d'une enfant avec son amoralité et son réalisme sensoriel, la division d'une famille, la clandestinité, une course-poursuite, des actes flamboyants dont l'attaque d'un poste de *ranger* pour empêcher la chasse aux crotales, l'incendie du magasin d'un taxidermiste, une fusillade pour abattre l'Homme aux poulets, grand industriel de l'élevage en batterie, bref, la déclinaison attendue de ceux qui ont maltraité les animaux à des titres divers. L'aînée, Darlène, veille au quotidien, mais Cora va fuguer pour accompagner son frère Tucker, électron libre en mal d'héroïsme, convaincu que sa mission est de sauver le monde, et elle partage désormais avec lui l'exaltation, le nomadisme et les dangers. Pour autant, Abby Geni ne convainc pas dans cette opposition sommaire de deux modes de vie, la lenteur, à des fins de liaison et de vraisemblance, mine le tout, à commencer par la mise en place de la routine de Cora, de l'école au mobile home, jusqu'à la déflation finale où, en toute banalité, la police retrouve les fugitifs et permet ainsi de reprendre la vie de famille interrompue. Mais la canicule frappe à nouveau la terre calcinée de Mercy.

Linéaire, scandé par les scènes d'activisme violent de Tucker, ce roman n'est pas exempt des tics de composition enseignés par Abby Geni dans ses ateliers de *creative writing*, sans avoir le souffle de *Farallon Islands* (2017), qui a lancé sa notoriété. Si *Zoomania* veut dire l'urgence, proposer une méditation sur la nature, un certain ennui gagne et fait manquer la cible.

La littérature allégée

Les deux derniers livres de Manuel Vilas, Ordesa et Alegría, cartonnent sur le marché littéraire. Le premier, traduit en 2019, a remporté le prix Femina étranger en France ; le second, paru la même année et traduit aujourd'hui, a été finaliste du prix Planeta en Espagne. Célébrés par la critique des deux côtés des Pyrénées, ils sont traduits dans une quinzaine de langues. Ce retentissement contraste avec le parcours de l'écrivain, souvent considéré comme excentrique, marginal, voire élitiste. Comment expliquer ce brusque changement dans la valeur attribuée à l'œuvre de Vilas ? Quelle est la clé de son succès époustouflant ? Ou, plutôt, est-ce vraiment un succès ?

par Christian Galdón

Manuel Vilas

Alegría

Trad. de l'espagnol par Isabelle Gugnion

Éditions du sous-sol, 397 p., 22,50 €

Il y a des livres qui portent en eux leur propre critique. Il suffit de les lire et de les laisser s'exprimer. Ces livres nous écrivent, ils s'adressent à nous ; ils changent notre perception du monde. Le critique est là pour déverrouiller la porte de leur puissance, il se fait le médiateur entre la force de l'écrivain et le désir du lecteur. On pourrait appeler cela, de façon rapide, la littérature.

D'autres livres, malgré leur bonne fortune, transportent du vide. Ils sont bien construits. Ils se lisent passablement, ce qui parfois veut tout simplement dire qu'ils ont déjà été écrits ou qu'on les a déjà lus. Ces livres circulent à grande vitesse ; comme un virus, hélas, ils voyagent d'un pays à l'autre, traversent des continents, séjournent dans des villes, et provoquent des infections massives (majoritairement dans les aéroports). On pourrait appeler cela, de façon parodique, non pas « littérature mondiale », catégorie qui recouvre une vision beaucoup plus complexe, mais « littérature-monde ». Aucun rapport avec le concept de Tout-Monde d'Édouard Glissant : « littérature-monde » peut souligner le caractère homogène, léger, passe-partout d'un type de littérature *alegre* qu'illustre le roman de Manuel Vilas.

Alegría – variant du premier virus, *Ordesa* – contient tous les ingrédients de cette littérature

contagieuse : langage qui vise à être poétique mais reste sentimental, plat, voire simple ; enjeux mémoriels édulcorés, avec la famille au centre ; partage et exhibition de la misère personnelle – version bon marché de la littérature confessionnelle américaine et française (*Yoga* d'Emmanuel Carrère sans l'épisode mythique de l'enfermement) ; tendance à imposer – dans un nouveau moralisme réductionniste peut-être né avec le confinement ? – ce qui serait l'essentiel dans la vie, à savoir la joie (*l'alegría* du titre), l'amour pour les parents, l'équilibre, la sérénité... en gros, le bonheur d'être vivant : « *J'ai fait la découverte de la supériorité de la joie* » ; « *c'était notre mission puisque la matière était triste et que l'arrivée de la vie dans la matière a apporté la joie* ».

Tout semble déboucher sur la joie dans cet « *hymne en prose qui ensorcelle par sa poésie, sa pureté et sa candeur profonde* » (*El País*, repris en quatrième de couverture). Pour faire la promo de son dernier livre, *Ordesa* donc, le personnage, double indiscutable de l'auteur, fait le tour du monde (comme le livre, comme le virus). Il fréquente des hôtels, des aéroports, passe « *de longues périodes aux États-Unis, à Iowa City* » où vit sa compagne, Mo. Le fils de l'écrivain, Valdi (tous les prénoms du roman renvoient à des noms de compositeurs : touche « haute culture » dans un livre qui se vend comme une épopée de la classe moyenne), lui rend visite, ils se promènent tous les deux dans Chicago, où ils se vantent de « *truander le capitalisme* » universel grâce au remplissage (le *refill* gratuit) du Coca d'un Panda Express : « *Valdi s'est levé à trois reprises pour aller remplir son gigantesque*

LA LITTÉRATURE ALLÉGÉE

gobelet de Coca-Cola. Nous avons été trois fois plus malins que le capitalisme universel. »

L'épisode, c'est souvent le cas dans les 107 chapitres du livre, se termine par une célébration infantilissante de la joie, une louange des grands espaces et des lits *queen size* des hôtels américains. Le cliché est total : « *J'ignore pour quelle raison cette immensité nous procure une irrésistible sensation de liberté et de joie.*

Cet après-midi-là, nous avons déambulé dans Chicago.

Nous riions ensemble. Aux éclats.

Nous blaguions.

Tel est le sentiment dont j'ai besoin désormais : la joie »

Clairement, on est face au rire bête du zombie. On passe de l'idée d'extorquer le capitalisme à celle de célébrer ses immensités. Qui truede qui ? On trouve une autre occurrence de ce fou rire complaisant dans une ode chantée à la monarchie espagnole (l'hymne dont parle *El País*). Le passage mérite d'être cité en entier :

« Mais notre roi et notre reine sont des gens bien qui nous accompagnent tout en exerçant de lourdes responsabilités et ils confèrent une véracité historique à nos existences. S'ils se levaient de leurs tombes, des millions de morts espagnols diraient "J'ai vécu sous le règne de Carlos I" ou "J'ai vécu sous le règne de Fernando VII ", et si mon père se levait de sa tombe, il pourrait dire "Ah, moi j'ai passé la moitié de ma vie sous la dictature de Francisco Franco et l'autre moitié sous le règne de Juan Carlos I", et ce seraient de bonnes références pour situer et comprendre leur vie. »

Et juste après :

« Eux, les rois, nous sortent du temps biologique et nous éclairent de la lumière de l'histoire. Je les vois à Majorque, comme tous les ans. Felipe VI et Letizia, accompagnés de leurs filles blondes, grandes, souriantes.

[...]

Je pense aux enfants de milliers de parents qui ne savent pas quoi dire à leurs rejetons. Des pères et des mères sans sérénité, sans orgueil, sans argent, sans dignité, sans rien. Des pères et des

mères que n'ont peints ni Velázquez, ni Goya, ni ceux qui ont pris leur suite. Ces parents feraient bien de regarder Felipe VI pour qu'il leur serve de phare et leur indique comment être père. »

Pas de blague, on passe du fou rire au rire fou : depuis quand la royauté est un modèle de chaleur parentale ? Comme si les rois élevaient réellement leurs enfants ! (Monsieur Vilas, il faut absolument que vous regardiez *The Crown*, la série de Peter Morgan.) D'ailleurs, Juan Carlos I^{er}, symbole de l'unité espagnole, a dû s'exiler aux Émirats arabes unis : le père modèle est visé par une enquête ouverte par la Cour suprême espagnole. Dans sa valise, il transporte un dossier de corruption présumée lors de l'attribution d'un contrat de train à grande vitesse par l'Arabie saoudite (quel bon exemple pour comprendre nos vies !).

Évidemment, il y a autre chose dans *Alegría* : quelques drôleries liées à l'enfance de l'auteur, l'hommage aux parents disparus (dans le droit fil d'*Ordesa*), au fond un hommage au passé (qui ne passe pas) de l'Espagne. Mais, de manière générale, tout cela avait déjà été fait par l'auteur dans *España* (2008, non traduit en français) et dans *On Air* (2012, traduit aux éditions Passage du Nord-Ouest), en prenant toutefois un grand risque formel, en mélangeant les formats et les genres, en usant d'un humour très fin et critique. Pas besoin d'y revenir, et moins encore sur le mode intimiste... Tout semble, à l'inverse, gratuit et faux dans ce roman monotone et répétitif, y compris la notice biographique qui présente l'auteur sur la quatrième de couverture : « *Écrivain et poète né en 1962 à Barbastro en Espagne, écrit l'éditeur, Manuel Vilas est une figure de l'avant-garde de la littérature espagnole* ».

On regrette, si on a le souci de préserver le peu de dignité que ce mot garde encore aujourd'hui, qu'*Alegría* soit vendu comme l'*avant-garde* de la littérature espagnole. Cette légèreté, cette insouciance envers le mot (la vraie allégresse du roman de Vilas) témoigne d'une méconnaissance, assez répandue dans l'édition française, de l'état de l'avant-garde espagnole actuelle. Les œuvres de Luis Rodríguez, Rubén Martínez Giráldez, Julieta Valero, Javier Avilés, Marta Sanz, Paco Inclán, Mariano Peyrou, Alejandro Herмосilla, Chantal Maillard, Alfonso García-Villalba (pour n'en citer que quelques-uns), œuvres, pour le coup, qui redonnent sa dignité à l'expérimentalisme associé à l'avant-garde, n'ont pas été traduites et restent méconnues du lecteur français. Peut-être parce que d'autres y font écran...

Bordas, picaro

S'il avait pu choisir son époque, nul doute que Philippe Bordas aurait vécu le temps des duels. Et comme ses origines familiales le situent non loin du Périgord, il aurait tiré l'épée en compagnie des mousquetaires. Il aime rompre des lances, défier, croiser le fer. Mais son arme pour ce faire est la langue française dont chacun de ses livres célèbre la vivacité et combat l'affadissement. Cavalier noir, son dernier roman paru, est dans la ligne de Chant furieux (2014) et de Cœur-Volant (2016), voire de Forcenés (2008). Il a l'Allemagne des paysages romantiques pour toile de fond et une jeune femme pour héroïne.

par Norbert Czarny

Philippe Bordas
Cavalier noir
 Gallimard, 336 p., 21 €

Son vélo en guise de monture, le narrateur du nouveau roman de Philippe Bordas grimpe sans peiner dans les forêts du Bade-Wurtemberg où il a trouvé refuge auprès de Mylena, « *passante stupéfiante* ». Il l'a rencontrée une première fois alors qu'elle marchait comme une aveugle. Elle avait appris le braille pour se faire à la nuit, aider les enfants aveugles qu'elle rencontrerait au Burkina Faso : « *J'ai mis longtemps à comprendre, sa blondeur éclairant tout, qu'elle ne cessait de prévoir le pire, les infirmités, la noirceur, la mort.* »

Le roman est un double chant d'amour : à la langue française qu'il pratique « *à déviance, à outrance* » et à cette jeune Allemande, « *inactuelle* », dont « *l'hostilité aux leures de la communion* » n'exclut pas l'engagement auprès des plus misérables. Jeune fille, elle a quitté son pays pour soigner, sans grands moyens, à Calcutta ou au Burundi notamment. Elle a étudié la médecine, se faisant une spécialité de la dissection. Mylena est l'aimée que Mémos, c'est le nom du narrateur, décrit et chante, dit parfois comme on décline en blasons. Chaque paragraphe semble un éclat, une épiphanie. Le fragment se découpe comme un corps, le flux demeure, dégagé du superflu.

Mylena est belle mais la beauté de la jeune femme, celle qui se voit, n'est rien auprès de ce qu'elle est, cache, et exprime par ses actes. En ce sens, elle rappelle Natacha, héroïne de *Cœur-Vo-*

lant, dans le Paris des années 1980. Mémos a presque le double de son âge, et cet amour suscite ragots et remarques perfides çà et là, dans Paris qu'ils habitent au début. Il s'en débrouille, elle aussi. Puis ils partent vers la surprenante cabane de la jeune femme.

Cavalier noir est l'étape d'un parcours et se lit en écho à *Chant furieux*. Il en éclaire un moment particulier, lorsque le narrateur, se retrouve à la « Fondation Parménide », en khâgne. L'établissement scolaire est l'un des plus prestigieux de la banlieue sud. Dans *Chant furieux*, Mémos racontait comment il était arrivé là, sur le conseil de sa professeure de philo, alors qu'il partait de Sarcelles vers la Corrèze, pour y étudier dans une école normale d'instituteurs. Déjà on voyait notre héros issu de la « *cité des mauvais parlars* ». Il était une sorte de picaro, pas trop sûr d'avoir trois sous en poche, muni de sa seule bicyclette, et, pour défier et répliquer, de son bagage : Chrétien de Troyes, Villon et Saint-Simon : « *nous vivions parmi vociférateurs et voyous, risquant fiels et venins, braises et brandons* ».

Au début de *Cavalier noir*, il est en chemin. La description du paysage vu du train, entre la gare du Nord et Heidelberg, est imprégnée de tristesse, de la misère visible, et du manque. Une sorte d'aphorisme vaut pour ce monde comme pour tout ce qui touche au contemporain : « *Qui n'a verbe sien ambule sans toit – le murmure des halls est son élément* ».

Cette pauvreté de la langue, Mémos espérait y échapper dans ce fameux lycée qui l'accueille. La promesse de haute langue française devrait s'y accomplir ; il est bientôt déçu. Comme il aime la

BORDAS, PICARO

photo, il sort du chemin tracé, quitte le lycée. Il deviendra photographe, notamment pour *L'Équipe*, partira en Afrique sur la trace des jeunes boxeurs ou des fameux cavaliers noirs, et – on le lit dans *Chant furieux* – suivra, pendant ses cent derniers jours de footballeur, Zinédine Zidane. *Chant furieux* est à tous égards une épopée, genre qui peut rebuter ou susciter la moquerie, à l'heure « des proses d'anémie », avec « ordalie des romans imités de l'anglais et des dialogues de télévision », avec des phrases nominales comme programme minimal. Bordas divise : on aime ou on repousse et c'est très bien ainsi : « *Moi je fais tout à contre-vent, je vais à contre-mont : j'écris à hiatus et roule à dislocation* », écrit-il du bachelier qu'il a été.

Hymne dédié à Mylena, *Cavalier noir* relate surtout le parcours de l'écrivain qui tente d'écrire son combat contre ceux qui affadissent, assèchent ou défont la langue qu'il a découverte dès l'enfance, parmi les « zoniers », « la horde des sous-parleurs nés de famille d'égalé débine ». Tous ces garçons rencontrés dans le nord de Paris, avec qui, comme il le racontait dans *Chant furieux*, il était entré nuitamment dans la cathédrale de Saint-Denis pour admirer les gisants.

La Fondation Parménide est alors dominée par un « maître supérieur », surnommé Hyposthène, en qui on reconnaîtra aisément l'auteur de *Thomas l'obscur* et de *L'écriture du désastre*. Le narrateur voit en lui un « penseur de l'exténuation et de l'anéantissement ». Il s'emporte en décrivant l'effet que produisent sur lui les mots de ses camarades : « *C'étaient des mots gris, déracinés, laissés à surir, près de finir poudre et cendre s'ils étaient prononcés à voix d'homme. Des mots faibles de gorge et de poil, anémiques et fades, laidis de scalpements, qui ne tenaient que sur le fil, en cortège trappiste, procession de pesteux, qu'à l'aide de cordages rhétoriques et de pontages grammaticaux.* » La charge est vive, Bordas ne craint pas la polémique, et, à mon sens, plus que [Maurice Blanchot](#) dont on ne saurait négliger le rôle important dans diverses circonstances, ce sont les épigones, les suiveurs ou les porte-voix qui sont visés. Les lycéens et étudiants ont fait allégeance, les professeurs semblent tous fondus en une professeure de philo, Ménadier. Elle a « zombifié » Ylias, ami du narrateur, victime complète de son emprise, et plus que cela apparemment : « *Elle maniait une langue adverse à la vie pour exercer un charme et attirer vers le*



Philippe Bordas © Jean-Luc Bertini

sacrifice. Elle avait besoin, pour vivre à distance sa propre fascination de la mort, de précipiter une âme innocente dans le cœur des flammes. » Lui-même a failli succomber.

À l'autre bout du spectre, les dandies qui se réunissent sous l'enseigne du Petit-Thouars forment une autre cohorte hostile au narrateur, qui le leur rend bien. Ces « gandins » ou « morgueux » voient en Mylena une proie. Ils se moquent du narrateur dans son « *essai d'écrire le français comme langue entière, rupine et puritaine, ses splendeurs versaillaises et banlieusardes obscènement accouplées* ». Ils aiment surtout jouer les « *Louÿs bis et Sacher ter* », et croient voir en la très simple Mylena l'une de leurs « *Justines à dopamines et Faustines à menthol* ». Leur comportement décadent pourrait s'opposer à celui, desséché, austère, que le jeune Mémos avait connu à la Fondation Parménide. Les deux reviennent au même. Y échapper est salvateur.

Cavalier noir est une cavalcade. Mais, plutôt que les chevaux des compagnons africains de Ouagadougou, c'est le vélo qui sert de monture. En quelques scènes décrivant des échappées à travers les paysages de la forêt allemande sous l'orage, le narrateur réveille un imaginaire déjà suscité par les personnages de *Forcenés*, les Coppi, Bartali, Anquetil, mais aussi Jarry ou Fénéon, passionnés de la « petite reine ». Bordas aime la solitude du cycliste et celle de l'écrivain. L'une et l'autre lui donnent la force de continuer son parcours. Au lecteur de rester dans sa roue.

Quatre garçons dans le vent

La vie dans les poches (4)

Ils sont nés dans les années 1970, ils ont à peine cinquante ans, voilà pourquoi ce sont des garçons. Ils sont dans le vent parce qu'ils occupent un petit carré de surface médiatique et participent à l'air du temps, cette brise composée de milliers de particules dont certaines restent. Ils ont été ou sont potes, pop, et aiment la musique. Ils s'appellent Arno Bertina, François Bégaudeau, Arnaud Cathrine et Vincent Raynaud.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Arno Bertina

Des châteaux qui brûlent

Gallimard, coll. « Folio », 450 p., 8,60 €

François Bégaudeau

Histoire de ta bêtise

Fayard, coll. « Pluriel », 222 p., 8 €

Jésus, les bourgeois et nous

L'Escargot, 125 p., 13,90 €

Arnaud Cathrine

J'entends des regards que vous croyez muets

Gallimard, coll. « Folio », 177 p., 6,90 €

Vincent Raynaud

Au tournant de la nuit

Gallimard, coll. « Folio », 454 p., 8,60 €

Arno Bertina a publié, avant l'émergence des Gilets jaunes, un récit qui contredit la légèreté que les lignes précédentes sous-entendent. Repris en poche, *Des châteaux qui brûlent* demeure un livre puissant et puissamment engagé, un roman social et politique dont la force vient de ce qu'il ne cache rien de deux réalités. L'une est la mondialisation, ici représentée par La Générale Armoricaïne, entreprise de volailles au bord de la faillite. L'autre est la riposte opposable à cette mondialisation, autrement dit : que faire ?

Le roman d'Arno Bertina se distingue parce qu'il se situe du côté de ce faire. Le livre n'est pas une réflexion ni une plainte. Il acte et met en acte. Il donne la parole à tous : les salariés menacés par le chômage ; le secrétaire d'État venu proposer un plan de sortie auquel personne ne croit, séquestré par les premiers ; sa conseillère, syndica-

liste embauchée pour « traduire dans les deux sens, expliquer les salariés au ministre et le ministre aux salariés » ; plusieurs membres du GIGN encerclant l'usine occupée.

Le livre est composé de 73 unités enfermées dans une unité de temps de huit jours et une unité d'espace, l'usine. 73 monologues intérieurs qui intègrent des dialogues, des cris, des doutes, des impuissances, des coups de gueule mais aussi des instants de beauté et de rêve. Arno Bertina se cache derrière sa ronde de personnages, mais sa liberté d'écrivain s'entend dans l'adresse avec laquelle il intègre le fil *Don Quichotte* qui amplifie l'écho du roman tout en y semant le doute : quels sont ces châteaux qui brûlent ? Ou dans l'attention qu'il porte à la composition de son texte : de fines colonnes de mots au corps plus petit, qui viennent d'ailleurs, de la vie amoureuse de tel personnage, d'un ouvrage économique qui pourrait être signé [Thomas Piketty](#), ou du rappel d'un des ingrédients qui composèrent la pâte incendiaire de 1789.



Arno Bertina © Francesca Mantovani / Gallimard

LA VIE DANS LES POCHEs (4)

Des châteaux qui brûlent est un roman qui met en scène l'urgence et appelle le théâtre : la contrainte des unités, la voix, l'oralité, y sont essentielles. Arno Bertina pourrait être qualifié d'*angry young man*, tel un de ces dramaturges et romanciers britanniques révoltés des années 1950 et 1960, mais il ne vient pas de là et ne va pas là. Son style n'est ni strictement réaliste ni naturaliste. Il a un grain de folie et de ferveur. Son récit est inventif. Il foisonne, magnifie le jazz et emporte – parfois il épuise. Il défend l'utopie tout en se défiant du progrès quand il s'agit de puces électroniques : « *Le changement, la nouveauté, c'est la nuit.* ». Les personnages disent une chose et en doutent au moment où ils la disent. *Des châteaux qui brûlent* est un roman non binaire et c'est sa force. Il s'en dégage un vrai sens du commun.

À l'inverse, monsieur Bégaudeau a récemment décidé de se désolidariser de tous – ou presque –, c'est-à-dire des bourgeois, ou « du » bourgeois, dans un ouvrage au titre clair : *Histoire de ta bêtise*. Appréciez l'usage du singulier, « le » bourgeois, bien plus condescendant que « les » bourgeois, banal pluriel qui permet de tout noyer dans la foule. Appréciez aussi l'apostrophe « tu » : le ton est direct, hargneux, arrogant et surplombant.

L'écrivain a le talent de la colère et un peu de drôlerie, mais peut-être à son corps défendant, comment savoir. Il est au centre d'un ring de hockey et il enchaîne les figures : syllogismes, chiasmes, inversions, saltos arrière, répétitions... Les gifles pleuvent, les formules se succèdent. Des sauts de ligne habiles sont ménagés pour mettre en valeur un syntagme (comme il dit) : « *les cheveux de Trump* », par exemple, autocollant scotché au milieu de sa prose.

Bégaudeau a l'œil, il accroche les mille détails de la vie moderne auxquels il est difficile d'échapper : les marques, les boutiques fréquentées, les aliments, les objets, les chanteurs écoutés... Chez lui, tout devient signifiant, mais au fond il se leurre : le sens d'une boîte de corn-flakes bio a moins d'importance que ce qu'il affecte de croire. Comme prévu, il vise en priorité la culture. L'idée que ce qu'il a aimé et découvert soit partagé, simplement apprécié par d'autres ou broyé par la société du spectacle le rend ivre de rage. « *Tu aimes les films de Jacques Demy. Pardon : tu aimes Les Demoiselles de Rochefort et Peau d'âne.* » Car lui aime *Une chambre en ville*



François Bégaudeau (2012) © CC/Frantogian

et *Parking*, du même Demy, deux films plus rares, que les gentils parents ne montrent pas à leurs enfants, pense-t-il.

De fait, il met en avant sa non-paternité comme si c'était un gage de rébellion absolue. L'idée est curieuse. La reproduction biologique est-elle synonyme de reproduction sociale et symbolique ? Je donne ma langue au chat et note qu'il évacue prestement « *la plainte des transclasses des Ernaux, Eribon, Louis et compagnie* ». Il est vrai que le dernier a trouvé un filon qu'il exploite comme le plus cynique des patrons, mais on a le droit d'excepter et d'aimer *Les années* et *Retour à Reims*.

Politiquement, notre polémiste hait Macron, c'est un prérequis, et préfère la « *gueuse de Saint-Cloud* », elle a le mérite de représenter le peuple. Comme il est bon patineur, il ne tombe pas et se relève du côté de Mélenchon, la tête haute. « *J'ose me compter parmi les rares individus dont la pensée n'est pas la stricte projection de leurs intérêts de classe* » : il faut oser l'écrire.

Les plus courageux peuvent continuer le jeu de massacre en lisant l'entretien que l'écrivain a accordé à Paul Piccarreta dans *Jésus, les bourgeois et nous*, petit ouvrage, édité par L'Escargot, maison « *d'inspiration chrétienne* », précise son site. Il dit admirer deux puristes, Bernanos et Bresson. Nous aussi, voilà qui tombe bien, mais nous ne souscrivons en rien à son confusionnisme idéologique.

Plus léger et dépourvu de misanthropie, le recueil de brèves nouvelles d'Arnaud Cathrine ne fâchera personne. *J'entends des regards que vous*



Arnaud Cathrine © Francesca Mantovani / Gallimard

LA VIE DANS LES POCHE (4)

croyez muets se lit comme on siroterait une limonade à la terrasse d'un café si l'air était sans virus. Le garçon se déplace avec son carnet en poche et rapporte des anecdotes, des réflexions qui lui traversent l'esprit, des rencontres faites au hasard de ses déplacements dans le train, le métro ou le Paris Parmentier-Belleville où il vit.

Cathrine n'a pas l'air très heureux. Il règle quelques comptes avec d'anciens camarades qui l'ont humilié, revient souvent sur l'idée de virilité, évoque des nuits sans lendemain. Lui non plus n'aime pas les cadres en cravate (= bourgeois). Sa caissière lui inspire de la pitié, son psy l'aide à tenir. L'auteur est parolier et fredonne, facilement, avec quelques tours dans son sac. « *Je te préviens : je n'ai pas du tout envie de me retrouver dans ton livre. Tu te prends pour Sophie Calle ou quoi ?* », lance-t-il au milieu d'une page blanche. Le livre est souriant.

Le quatrième garçon dans le vent est le moins connu des quatre. Vincent Raynaud est un fin connaisseur de la littérature italienne qu'il traduit et édite depuis plusieurs années, mais *Au tournant de la nuit* est son premier roman, paru une première fois sous le titre *Toutes les planètes que nous croisons sont mortes* (L'Iconoclaste, 2019). Le récit repose sur un pari rythmique et formel téméraire. Il est écrit sans paragraphes, sans retours à la ligne, littéralement sans ponctuation, c'est-à-dire sans point. Les pages sont saturées d'un texte qui dévale, essentiellement scandé par des virgules, lesquelles sont suivies de majuscules quand une nouvelle phrase s'emballe. Au début, vous êtes méfiant et très vite le flot est plus fort que vos réticences.

Un drôle de roman d'apprentissage se dévide alors sous vos yeux ébahis, celui de Tristan Lavarini, fils d'une soprano suédoise célèbre et d'un père sinologue. Tristan et son frère sont élèves au conservatoire de la rue de Madrid à Paris, et vivent dans un monde de culture et de musique. Peu à peu, Tristan se détourne de Mozart et des autres, découvrant le rock, le punk, le post-punk à travers les percussions. Il sera chanteur et meneur de groupes.

Les grandes phases de sa vie de comète se découpent suivant les seize chapitres que contient le livre. Tout est écrit au présent, sauf de brefs intermèdes en italique. Le fil est chronologique, les époques sont reconnaissables : la normalité de cette succession chrono-biologique achoppe sur l'anormalité de cette écriture qui refuse toutes les respirations traditionnelles : les dialogues, les scènes, les épisodes, sont mangés par cette prose qui se précipite vers la falaise.

Au tournant de la nuit est un curieux oiseau romanesque. Le livre est long, dense, mais il va vite, il est rapide, staccato, urgent. Son rythme est cardiaque, entre pulsation et folle pulsion de vie. Il a de la violence mais une violence assourdie, sa note de fond est élégiaque. Il fait entendre une extrême sensibilité et une conscience aiguë de la finitude. Tristan meurt jeune, terrassé par un « *infarctus massif* » sur la pelouse de Regent's Park alors qu'il s'est retiré, « *plus désengagé que jamais* ».

Le livre s'achève comme un tombeau, par une épitaphe en trois temps qui célèbre les plus grands musiciens selon Tristan-Vincent Raynaud, de Stockhausen à Prince en passant par Messiaen, John Cale et Sonic Youth. Nous avons relu plusieurs fois la liste de noms : elle ne comprend pas les Beatles. Peut-être parce qu'ils ont gardé une fraîcheur enfantine et une insouciance éblouissante. Nous vivons des temps plus acides.



Vincent Raynaud © Stéphane Remael

Vargas Llosa, politique ou littérature ?

Extrême, semble-t-il, la tension chez Vargas Llosa entre la vision libérale du monde, qui déchiffre les conflits selon une grille de lecture idéologique (elle fut jadis socialiste pour le Nobel de littérature 2010), et la représentation qu'en donne le roman où bouillonnent les passions et les pulsions. Deux ouvrages de l'écrivain péruvien, un essai et un volume de conversations distants d'une décennie, qui sortent conjointement en traduction chez Gallimard, jettent une vive lumière sur un conflit que la création tranche, en dernière instance, en faveur de la part obscure qui est à la source de l'art.

par Stéphane Michaud

Mario Vargas Llosa

L'appel de la tribu

Trad. de l'espagnol (Pérou)

par Albert Bensoussan et Daniel Lefort

Gallimard, 334 p., 22 €

Claudio Magris et Mario Vargas Llosa

La littérature est ma vengeance. Conversation

Trad. de l'italien

par Jean et Marie-Noëlle Pastureau,

trad. de l'espagnol (Pérou)

par Albert Bensoussan et Daniel Lefort

Gallimard, coll. « Arcades », 96 p., 12 €

Au lendemain de son échec au second tour de l'élection présidentielle péruvienne, en juin 1990, où il représentait le parti libéral face au populiste Alberto Fujimori, Mario Vargas Llosa avait fait connaître sa renonciation définitive à toute ambition politique et son investissement sans réserve en littérature. Jamais plus il ne briguerait de mandat électoral et ne retournerait dans l'arène publique. Il se consacrerait à son œuvre qu'il lui avait fallu un moment mettre de côté.

On assiste en effet, dans les mois et les années qui suivent, à une efflorescence puissante du roman et du théâtre, qui se traduit par de nouveaux chefs-d'œuvre (*La guerre de la fin du monde*, *La fête au bouc*, *Le Paradis – un peu plus loin*, etc.). Si la politique demeure une passion viscérale chez l'auteur dont l'adolescence et l'entrée dans la vie adulte se sont déroulées sous l'arbitraire du régime autoritaire du général Odría, c'est par la plume qu'il intervient désormais dans le champ

politique. Comme journaliste d'abord, pratique à laquelle il s'était initié dès le plus jeune âge. Ses articles dans la presse, qui embrassent les langues, les pays et les continents, ne se limitent pas à la littérature et aux arts. Ils prennent parti dans la vie des nations et les grandes questions internationales. Ils acquièrent une nouvelle audience avec les chroniques régulières que Vargas Llosa tient à partir de 1991, soit depuis aujourd'hui trente ans, dans le grand quotidien madrilène *El País*. Elles forment le laboratoire de sa réflexion politique. Maints éléments nourriront des recueils tels que *Contre vents et marées*, *Les enjeux de la liberté*, *Un barbare chez les civilisés*, pour ne citer que quelques exemples accessibles en traduction française. Rassemblées en langue espagnole sous le titre *Piedra de toque* [Pierre de touche], ces chroniques, jointes à celles que l'écrivain avait auparavant données dans son pays, forment une section des Œuvres complètes.

Dès son éphémère engagement au sein de la cellule marxiste illégale et souterraine de l'université San Marcos de Lima, au début des années 1950, Vargas Llosa, dont les convictions sartriennes devaient être plus durables, avait été soucieux de sortir le débat politique latino-américain de sa pauvreté intellectuelle. Trente ans plus tard, établi en Europe et ayant rompu avec le régime castriste, le projet ne l'a pas quitté. En avril 1989, il consacre un papier à Karl Popper, à l'ouverture que représente sa pensée, fondée sur l'exercice de la raison critique et la libre discussion. Il y voit un indispensable préalable à l'abandon de dogmes imposés d'en haut, au surgissement de la vérité et à l'avènement de jours meilleurs. En juin 1989, Vargas Llosa présente alors le livre lumineux qu'est à ses yeux *La société ouverte et ses*

VARGAS LLOSA, POLITIQUE OU LITTÉRATURE ?

enemis, qui accuse Platon et ses successeurs totalitaires, dont Marx serait le plus illustre représentant, d'être les adversaires de la liberté.

Les bases sont alors posées pour une défense et illustration de la voie libérale, au sens strict et radical, en tous points étranger aux accommodements latino-américains que professent mollement les divers régimes en place dans le sous-continent. Ennemi de l'immobilisme et des compromis, instruit par l'expérience, le libéralisme, qui équivaldrait à une vraie révolution politique et économique, serait la seule voie susceptible de tirer le tiers-monde du sous-développement. Suit, en 1992, une présentation de la triade Popper, Hayek et Isaiah Berlin, trois penseurs modernes que Vargas Llosa dit avoir découverts vingt ans auparavant, lorsque ses yeux ont commencé à se déprendre de leurs illusions socialistes.

Destiné à un large public et d'une lecture aisée, *L'appel de la tribu* présente six théoriciens majeurs du libéralisme, outre Adam Smith, le fondateur au XVIII^e siècle. Les *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* (1776) de cet Écossais austère voué à l'enseignement et à l'étude, ami du philosophe David Hume, font date, même si la réalité sociale a considérablement changé depuis lors. Ortega y Gasset (1883-1955) introduit dans le tableau une composante hispanique. Contemporain de l'éphémère république espagnole en faveur de laquelle son engagement fut bridé par l'anticléricalisme du régime, c'est un essayiste et philosophe dont Vargas Llosa admire la langue, et chez qui il salue le démocrate et l'européen convaincu. Sa méconnaissance de l'économie, regrette-t-il, limita son libéralisme.

Hayek (1899-1992) et Karl Popper (1902-1994), deux maîtres natifs de Vienne, émigrés en Angleterre, sont aussi deux grands universitaires que Vargas Llosa a pu rencontrer personnellement. Son admiration pour eux est à peine entamée par ces deux brèches dans leur éclat que constituent le combat de l'un contre l'irrationalisme, dont l'auteur relève qu'il est à la source de créations artistiques exemplaires chez Jean de la Croix et Rimbaud, et les diatribes de l'autre, lors d'une conversation privée, contre Kafka, Musil et Joseph Roth. Avant d'en venir au troisième grand pilier du libéralisme et représentant du monde universitaire anglais, Isaiah Berlin (1909-1997), Letton immigré

et éduqué en Grande-Bretagne – dont il souligne l'intensité de la rencontre privée qu'il eut comme diplomate anglais à Leningrad avec la poétesse Anna Akhmatova en 1945 –, Vargas Llosa brosse le portrait intellectuel de Raymond Aron (1905-1983), qu'il a vu et entendu à Paris, et finit sur son ami Jean-François Revel (1924-2006), journaliste et essayiste politique, pourfendeur de Lacan et de Lévi-Strauss, d'Althusser et de Foucault. La galerie de portraits est d'autant plus vivante que l'auteur ne cache pas les éventuelles faiblesses et contradictions des personnages.

Ouvrage engagé, *L'appel de la tribu* ne craint pas la polémique. En ce sens, l'auteur est fondé à le considérer comme un complément intellectuel à ses Mémoires. Publiés en 1993, sous le titre *Le poisson dans l'eau*, ceux-ci s'arrêtaient avec la campagne présidentielle de 1990. La passion qui affleure sous l'analyse justifie le terme d'autobiographie avancé en ouverture du livre. Subjectif dans ses goûts, l'écrivain ne cache guère ses préférences et ses rejets. On savait son peu d'affinités avec Roland Barthes, par exemple. Cela vire ici au règlement de comptes.

On saura gré à Claudio Magris de l'entrée qu'il propose dans l'œuvre fictionnelle de son ami Vargas Llosa, dans cet échange publié sous le titre *La littérature est ma vengeance*. La polarité que l'écrivain triestin y réveille, admirateur du souffle épique et des mouvements passionnels qui la soulèvent comme de ses éblouissantes plages humoristiques et lumineuses, rend justice à la multiplicité des points de vue qu'elle adopte et à sa part de générosité. Elle s'accorde à l'émoi, qu'on rapportait plus haut, ressenti par Vargas Llosa face à l'insensibilité esthétique de Hayek et de Berlin. Le lecteur hispaniste, qui a eu le privilège de découvrir le grand roman guatémaltèque de Vargas Llosa publié en 2019 *Tiempos recios* (en attente de publication chez Gallimard dans la version française établie par les mêmes traducteurs, Albert Bensoussan et Daniel Lefort), sait d'autre part, sur l'exemple du renversement par la CIA du président démocratiquement élu Jacobo Árbenz, les excès auxquels se prête le libéralisme économique des États-Unis.

Avec Claudio Magris et Vargas Llosa lui-même, gardons à l'œuvre sa pluralité. La figure d'Ulysse, que Vargas Llosa a portée au théâtre et incarnée sur scène à travers *Ulysse et Pénélope* en 2006 et 2007, est un double de l'écrivain multiforme, habile et rusé, *polutropos* dit Homère, adepte des aventures et ouvert à tous les défis.

Les rappeuses ont une histoire

Hot, Cool & Vicious explore quarante années de rap au féminin aux États-Unis. La perspective de Keivan Djavadzadeh, marquée par les approches de genre et intersectionnelle, restitue avec talent le rôle majeur et souvent oublié des rappeuses dans le mouvement hip-hop, donnant en français une première synthèse sur le sujet.

par Pierre Tenne

Keivan Djavadzadeh

Hot, Cool & Vicious. Genre, race et sexualité dans le rap états-unien

Amsterdam, coll. « Les prairies ordinaires »
236 p., 18 €

Mais où est passée Foxy Brown ? En 1997, alors que les ventes de l'album *It Was Written*, du New-Yorkais Nas et de son collectif The Firm, peinent à décoller en France, NTM sort un remix de leur titre « Affirmative Action ». Les rappeurs français intercalent leurs interventions entre celles de la version originale, pour un remix connaissant un succès immédiat, sans incidence d'ailleurs sur les ventes de Nas. Ce remix, pratique alors assez courante des échanges du hip-hop de part et d'autre de l'Atlantique, présente toutefois une particularité par rapport à la version originale, qui comptait trois intervenants (Nas, AZ et Foxy Brown) là où la version de NTM n'en conserve que deux, éjectant du titre la seule femme, Foxy Brown. On pourrait arguer de questions de format – les *singles* d'autrefois n'excédant guère les cinq minutes nécessaires au passage à la radio –, mais l'anecdote reste révélatrice d'une invisibilisation majeure des femmes dans la diffusion du hip-hop de la période. Invisibilisation que le livre de Keivan Djavadzadeh s'attache à réparer de façon salutaire.

Avant d'en arriver à Foxy Brown, *Hot, Cool & Vicious* rappelle l'histoire féminine du hip-hop, largement oubliée, dès les premiers titres – la date canonique d'apparition du genre étant 1979, avec la parution de « Rapper's Delight » du Sugarhill Gang, malgré une préhistoire riche, de la *black poetry* des Last Poets à Gil Scott-Heron ou même à certaines interventions médiatiques de Mohammed Ali. Keivan Djavadzadeh rappelle à quel point les femmes participent à l'embrassement du hip-hop depuis les ghettos noirs états-

uniens, exhumant des artistes aujourd'hui largement méconnues (Lady D, Lady B, The Sequence) qui ont enregistré et commercialisé leur musique dès 1979. De cette date jusqu'à nos jours, le livre brosse une histoire féminine du rap très convaincante, virtuose par sa synthèse et riche d'anecdotes significatives.

Ces quarante années constituent une histoire contrastée, traversée aussi bien d'amnésies que de la minoration systématique des femmes dans un univers masculin et viriliste. Amnésie dans le cas d'années 1980 pour lesquelles on ne redécouvre que depuis peu le rôle tenu par les femmes. Ainsi de la *battle* classique faite par Roxanne Shanté, alors âgée de quatorze ans : UFTO, un trio de Brooklyn, produit le titre « Roxanne, Roxanne », dans lequel les rappeurs s'en prennent à l'adolescente qui refuse leurs avances, crime de lèse-virilité. Des rivaux déçus par le trio organisent alors une réponse invitant Shanté à réaliser une « Roxanne's Revenge », où elle imagine, au cours d'une improvisation sidérante, la réponse que ferait Roxanne à ces trois hommes qui s'en prennent à son indocilité. Le titre possède une postérité immédiate et majeure : tout d'abord en suscitant un nombre important de déclinaisons par d'autres artistes de l'histoire de Roxanne, imaginant les points de vue des médecins, de ses parents ou de ses sœurs ; et surtout en participant au développement des *diss songs* et autres *battles*, dont Keivan Djavadzadeh rappelle l'histoire féminine.

Les guerres des Roxannes, récemment redécouvertes aux États-Unis à travers le film *Roxanne Roxanne* (2017), inaugurent le fil rouge le plus passionnant de cette histoire du rap féminin proposée par le livre : celle d'une dialectique complexe entre la misogynie explicite de la culture hip-hop et les réponses qu'apportent constamment les rappeuses, du retournement du stigmatisme jusqu'à l'opposition féministe. Les conflits

LES RAPPEUSES ONT UNE HISTOIRE

d'usages (musicaux, littéraires, politiques) autour du terme *bitch* deviennent l'emblème de cette dialectique, les rappeuses s'appropriant précocement l'injure sexiste au moment de l'essor du *gangsta rap* initié par les Niggaz Wit Attitude (NWA, groupe de Los Angeles ayant largement contribué aux succès du genre à partir de 1987-1988) : apparus en réaction, des groupes féminins détournent les codes virilistes des *gangsta* (*Bytches With Problems, Hoes With Attitudes*), tandis que certaines rappeuses attaquent frontalement cette victoire du sexisme dans la culture hip-hop (comme Queen Latifah), voire brouillent les frontières sexuées et raciales dans une culture hypermasculiniste (comme Bo\$\$).

Keivan Djavadzadeh développe cette tension fondatrice pour comprendre l'expression artistique et politique des femmes dans un univers particulièrement sexiste. Selon un plan thématique, son livre fait rayonner ses notions et ses thèses, qui empruntent avec profit aux pensées états-unienne et française des études de genre, postcoloniales et intersectionnelles : le rapport des rappeuses à la sexualité est ainsi perçu à la fois dans sa dimension noire, dans un contexte d'« émasculatation » des Afro-Américains par le racisme structurel du pays (Angela Davis, Robert Staples) et dans sa dimension genrée. L'approche historique permet aussi de faire apparaître les mutations du thème chez les rappeuses, allant jusqu'aux revendications les plus récentes d'une identité queer ou bisexuelle comme pour Princess Nokia, ce qui restait impensable pour Queen Latifah dans les années 1980 et 1990. Sur ce sujet, les deux derniers chapitres consacrés à la politisation et à la question féministe sont teintés d'un salubre optimisme, l'auteur soulignant l'émancipation réelle des rappeuses et leur rôle de plus en plus moteur dans les débats publics, au-delà de leur rapport à la domination masculine s'exerçant encore dans le milieu hip-hop.

Hot, Cool & Vicious donne ainsi aux rappeuses états-uniennes une histoire, une mémoire et une dignité qui restaient à écrire en français. L'approche synthétique, le plaisir mélomane palpable et l'attention aux débats intellectuels et politiques actuels permettent d'ancrer la question dans de nombreux débats où elle fait indéniablement mouche. Les seules réserves occasionnées par cette lecture sont autres, plus d'ordre méthodologique, mais méritent qu'on s'y arrête.

En effet, l'auteur caractérise ainsi les rappeuses qui seront l'objet de son étude : « *toutes les rappeuses ayant obtenu un ou plusieurs disques ou singles d'or ou de platine aux États-Unis* » ainsi que la « *visibilité d'une rappeuse dans l'espace médiatique* ». Ces deux critères signifient que Keivan Djavadzadeh n'étudie pas le « rap états-unien » comme annoncé, mais les stars affiliées à celui-ci par l'industrie musicale, ce qui n'est pas la même chose – que penserait-on d'une histoire de la littérature fondée sur les ventes de livres et les apparitions médiatiques ? Surtout, la question des disques de certification (disques d'or, platine, etc.) illustre une rupture fondamentale pour l'histoire récente de la musique enregistrée, tue par l'ouvrage : la dématérialisation et l'essor du *streaming* ont bouleversé profondément ces systèmes de comptage tout en cherchant à conserver les systèmes anciens pour des raisons commerciales évidentes. Par exemple, depuis 2013, aux États-Unis, cent visionnages de vidéos en ligne pour un artiste comptent comme un téléchargement, soit un achat de single ou d'album. Ce faisant, le rapport aux œuvres dans leur matérialité même (la chanson, l'album, le single) n'a absolument rien à voir avec celui en vigueur dans les années 1980 et 1990 : les stars des années 2010 comme Nicki Minaj ou Cardi B n'ont pas fondé leur succès sur les mêmes bases matérielles que leurs aînées, de Roxanne Shanté à Lil' Kim ou Foxy Brown. Significativement, Princess Nokia a sorti l'an dernier un double album qui n'est disponible qu'en téléchargement, sans l'annoncer par un plan de communication.

En choisissant de ne pas intégrer cette question dans son propos, *Hot, Cool & Vicious* perd quelque peu en précision et en profondeur puisqu'il ne critique pas les catégories forgées par l'industrie musicale elle-même. Outre l'exemple éloquent des chiffres de vente, cette question est également esthétique et culturelle : l'essor d'un hip-hop commercial, versant dans une forme de variété, a mené nombre d'acteurs à distinguer récemment entre rap et *urban music*, le premier renvoyant explicitement à la culture hip-hop et le second à une musique plus ancrée dans les circuits commerciaux et industriels. La critique d'un rap dévoyé par les sirènes du commerce étant chez les rappers et rappeuses aussi ancienne que le genre lui-même, et il va de soi qu'il ne s'agit guère de défendre ici une quelconque définition rigide et orthodoxe du rap...

Cela dit, la plupart des artistes des dix dernières années étudiées par Keivan Djavadzadeh sont



« WAP » par Cardi B et Megan Thee Stallion (2020) © D.R.

LES RAPPEUSES ONT UNE HISTOIRE

typiquement concernées par cette question, exception faite peut-être de Princess Nokia : le succès de Nicki Minaj est très clairement lié à son intégration d'instrus dance et pop dans sa musique, poursuivie jusque dans son album *Queen* (2018) pourtant perçu comme un retour aux sources hip-hop. De même pour Cardi B ou Megan Thee Stallion, dont la musique et la notoriété auraient mérité d'être mieux historicisées par rapport à leurs aînées, qui rappaient dans un monde où les cloisons esthétiques étaient plus étanches et plus défavorables au hip-hop.

Dès lors, certaines analyses soulèvent de vrais problèmes de définition, comme celle faisant de Beyoncé l'avant-garde d'une revendication féministe dans le hip-hop, alors que l'artiste reste attachée au genre du R&B, malgré ses liens intimes et esthétiques avec certaines stars du rap. La focale sur les stars introduit un autre angle mort : l'invisibilisation implicite des autres rappeuses états-uniennes, évoluant justement hors des projecteurs. Cette omission est doublement problématique : en premier lieu, elle tait l'existence d'un autre rap féminin, engagé, conscient, plus précarisé et parfois moins exclusivement noir. D'autre part, un constat assez rude n'est pas fait :

celui de la permanence d'une misogynie structurelle presque plus criante encore dans les milieux indépendants que dans la musique commerciale ; l'histoire du rap « alternatif », longue et profuse, n'est pas encore faite au féminin. Enfin, les bouleversements occasionnés ces dernières années par des stars se réclamant du féminisme masquent le maintien d'une domination masculine dans l'ensemble du monde hip-hop. La question pourrait être soulevée autrement : comment expliquer que les discours féministes et la promotion d'artistes femmes soient aujourd'hui un ressort majeur, certainement louable, d'une industrie du spectacle sortant l'artillerie lourde ? Et comment expliquer que cette promotion le soit moins, ou peut-être de façon moins visible, dans le rap indépendant et « conscient » ?

Sans doute est-ce là matière à d'autres livres, qui trouveront dans ce travail pionnier de Keivan Djavadzadeh un outillage précieux pour penser et documenter ce sujet passionnant. *Hot, Cool & Vicious* permet en effet de retrouver Foxy Brown et toutes les autres dans une analyse enfin équilibrée, et appelle après les stars à une restitution du rôle de toutes les femmes qui ont un jour décidé de rapper.

De sa vie au savoir

Le programme que s'est fixé Rose-Marie Lagrave (née en 1944) est d'une extrême exigence : s'appliquer à elle-même les mêmes procédures d'objectivation qu'elle a utilisées pour étudier les autres en sociologue, non pour raconter sa vie mais pour produire du savoir. Son livre *Se ressaisir* n'est donc ni un récit autobiographique ni une auto-analyse, mais bien une étude d'une sociologue sur elle-même, une enquête austère, sans complaisance, qui examine un à un les éléments qui ont fait d'elle une « transfuge ».

par Philippe Artières

Rose-Marie Lagrave

Se ressaisir.

Enquête autobiographique d'une transfuge de classe féministe

La Découverte, coll. « L'envers des faits »

438 p., 22 €

Ce parcours a conduit une petite fille d'une famille rurale bretonne à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), au centre de Paris, un des hauts lieux de l'université française. Rose-Marie Lagrave s'est prise elle-même comme sujet d'étude avec tous les risques que cela comporte (complaisance, biais affectifs... et bien sûr la fameuse « illusion biographique ») ; et principalement celui de ne pas trouver. Car, disons-le, l'une des grandes qualités de cet ouvrage à bien des égards singuliers, c'est que la chercheuse nous plonge au cœur de ses interrogations, à commencer par l'intérêt scientifique d'un tel projet. Ce doute est permanent et tend à rendre la lecture d'autant plus intéressante, car il ne s'agit pas pour l'autrice de monter sur le fil du funambule mais bien de traverser. De tenir debout, pour filer la métaphore du beau titre de l'ouvrage, *Se ressaisir*.

Ainsi, l'autrice place sur sa table de travail l'ensemble des textes qui pourraient se rapprocher de sa démarche : des égo-histoires initiées par Pierre Nora (notamment celle de Michelle Perrot, la seule, remarque Rose-Marie Lagrave, à évoquer le monde social dans lequel elle a grandi), l'*Esquisse pour une auto-analyse* de Pierre Bourdieu dont elle fut très proche mais dont elle dit aussi combien, dans cette tentative, le professeur au Collège de France se fait « peu disert sur ses filiations ».

Son entreprise n'est pas littéraire comme les autobiographies d'[Annie Ernaux](#) ; de même, si elle a été intéressée par le *Retour à Reims* de Didier Eribon (2009), Rose-Marie Lagrave réalise que son entreprise n'a en fait pas de précédents – la quasi-totalité des analyses de transfuges sociaux sont faites par des fils ou des filles d'ouvriers. Plutôt que de marcher dans les pas de Rousseau (« *Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi. Moi seul* »), elle décide dans chacun des trois « âges » qu'elle examine de se penser dans des groupes. Rose-Marie n'est donc jamais seule. Elle est d'abord avec ses frères et sœurs (ils sont treize), ensuite avec ses camarades à l'école et au lycée, puis avec ses collègues, avec les femmes de sa génération...

Ce « je » qui s'étudie évite toujours le psychologique, il tient son cap. De ce point de vue, la première partie du livre qui « examine » l'enfance et l'adolescence est exemplaire. La sociologue a ainsi mené une série d'entretiens avec les membres de sa famille. Là encore, il ne s'agit pas de leur donner la parole pour ne pas les « spolier » de leur existence – même si le livre n'est pas sans tendresse – mais bien de comprendre. Comprendre notamment pourquoi le parcours de Rose-Marie Lagrave n'est pas « exceptionnel ». Il est « intelligible » : paradoxalement, la nombreuse fratrie et la place que la maladie a occupée dans cette famille ont été des facteurs qui ont eu un rôle dans sa transformation sociale. De même, prenant totalement à revers son lecteur et elle-même, la sociologue analyse le rôle du catholicisme – à la fois soutien et frein – dans ce processus.

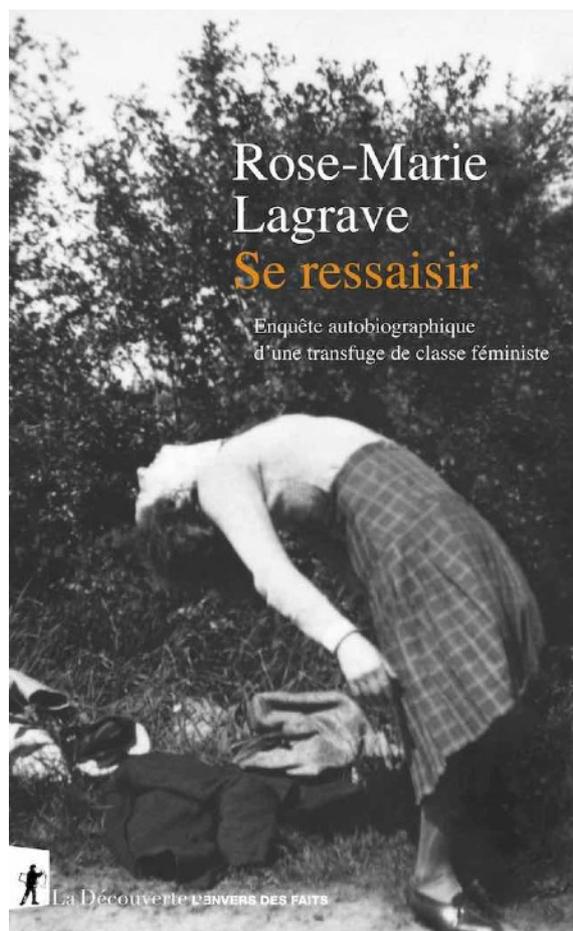
Si Rose-Marie Lagrave mène des entretiens, elle fait aussi un usage absolument extraordinaire des

DE SA VIE AU SAVOIR

« archives domestiques », nous livrant parfois des extraits de ses lettres, mais surtout, la plupart du temps, les utilisant comme un matériel pour avancer dans son enquête, au point de sembler oublier qu'elles sont d'elle et que c'est sur elle qu'elle travaille. Les pages sur son frère aîné, Claude, enfant autiste désigné par le père comme « saint Claude », sont emblématiques de cette méthode, par l'examen à blanc que fait l'autrice de ce que la présence de cet individu « différent » produit sur la famille. La sociologue excelle en effet méthodologiquement. Lorsqu'elle considère son entrée à l'école de Trécy, elle procède comme pour ses parents et grands-parents avec ses enseignant.e.s. Elle dessine les trajectoires de monsieur et madame Morvan. Mais elle ne s'en exclut pas – elle est sur la photo de classe –, isolant certaines scènes de vie que l'on peut considérer avec elle comme des événements dans son parcours de « transfuge » mais qu'elle ne constitue pas en biographèmes. Ainsi en est-il du voyage à Caen pour l'examen d'entrée en sixième avec M. Morvan – il faut insister sur la manière dont Rose-Marie Lagrave « travaille » ses souvenirs d'enfance ; jamais, alors que la tentation aurait pu être grande, elle n'en donne une lecture psychanalytique. Elle ne revisite pas ce souvenir en le surlignant au moyen de concepts sociologiques. Ce n'est pas une hagiographie sociologique qu'elle écrit, elle fait toujours une place à son lecteur.

Cette attention aux détails, aux petits gestes, aux rencontres aussi, est encore plus forte dans son étude sur son itinéraire à l'EHESS. Rose-Marie Lagrave livre un véritable tableau de cette institution. Elle « ressaisit » les logiques à l'œuvre, l'initiation aux codes mais aussi les formes de résistance qu'elle a pu développer ; elle objective la manière dont elle s'y est inscrite, par les marges et la périphérie, chargée à partir des années 1990 de développer les échanges et les relations avec les universités des anciens pays du bloc communiste, à Prague, à Varsovie. Elle introduit et développe, avec quelques autres, les études sur le genre boulevard Raspail. Elle milite aussi beaucoup, mais en parle peu ici, préférant étudier les processus d'inclusion et d'exclusion.

Dans la dernière partie de l'ouvrage, la sociologue pousse la mise à nu sociologique jusqu'à son terme en examinant sa situation actuelle et l'âge qu'on désigne comme « la vieillesse ». Dans un double mouvement – un autoportrait et la confrontation de celui-ci au regard des autres –, l'enquê-



trice transgresse tous les tabous, celui du corps, celui de la sexualité ; elle interroge même le silence féministe sur ce sujet. Difficile d'aller plus loin dans ce que Foucault désignait comme le fait de « se placer à la verticale de soi-même », pense-t-on alors.

Mais, dans la conclusion, c'est le statut même de « transfuge » que Rose-Marie Lagrave met en crise, montrant de manière très convaincante qu'être transfuge n'autorise à rien, et surtout pas à s'en prévaloir ; non seulement cela ne doit pas être érigé en une fin absolue, mais le mettre en avant, c'est nourrir une logique qu'il faut combattre, celle du « mérite » qui ne tend qu'à laisser penser que le « transfuge social » ne serait que le fruit d'une volonté individuelle, autrement dit d'une exceptionnalité. Et l'enquête de la sociologue de se clore sur le constat que la situation de transfuge est un processus et non une identité que l'on pourrait revendiquer ou porter comme une médaille. Preuve s'il en était besoin que Rose-Marie Lagrave ne change pas et aime à pratiquer une sociologie qui dérange. Dans l'exposition sur l'amour dont elle était la commissaire à La Villette en 2006 avec [Arlette Farge](#), n'avait-elle pas choisi de montrer un retable photographique d'Erwin Olaf intitulé les « vieilles désirantes » ?

La Commune après la Commune

72 jours qui ont 150 ans

La Commune peut-elle se reproduire ? Comment ? À quelles conditions ? Quelles seraient les erreurs à éviter ? Les textes très divers rassemblés dans Demain, la Commune ! se posent ces questions à coups d'anticipations dans les années qui suivent 1871, en même temps qu'ils témoignent de la résonance de l'événement, des angoisses et des espoirs qu'il a provoqués.

par Sébastien Omont

Demain, la Commune !

Anticipations sur la Commune de Paris de 1871.

Une anthologie (1874-1899)

Textes réunis par Philippe Éthuin

Préface de Jean-Guillaume Lanuque

publie.net, coll. « archéosf », 304 p., 23 €

Les textes réunis par Philippe Éthuin vont d'un court article d'Alphonse Allais à une pièce en alexandrins et à un conte politique, en passant par une chanson d'Eugène Pottier, l'auteur des paroles de « L'Internationale ». Les quatre autres textes sont des anticipations imaginant ce qui pourrait arriver plus ou moins loin dans l'avenir. Paradoxalement, la Commune de Paris historique apparaît peu dans ces œuvres. Associée aux bouleversements de 1870 – défaite contre la Prusse, siège de Paris et changement de régime –, elle intervient en creux, par l'onde de choc qui continue à inquiéter une époque incertaine. Ces textes, écrits rapidement, fébrilement pour certains, disent d'abord la fragilité de la III^e République naissante, la crainte ou le désir d'une nouvelle guerre et la frousse de la révolution. Puis, une fois la république stabilisée et les plaies un peu refermées par l'amnistie de 1879-1880, la question du programme révolutionnaire réapparaît.

L'apaisement se laisse sentir dans l'article d'Alphonse Allais de 1899, à l'occasion d'un banquet anniversaire du 18 mars. L'auteur présente sa position sur 1871 en ouverture du texte : « *Ainsi que Clemenceau le fait pour la Révolution, j'admets la Commune en bloc, et je professe à l'égard de cette magnifique insurrection, panachée pourtant d'un fort cabotinage et de quelque démente, un intérêt sans bornes* ». Cependant, il ne traite que d'une anecdote, antérieure de vingt ans à la Commune. À ce banquet, Allais ren-

contre Jules Allix, une des personnalités les plus étranges de l'insurrection, plusieurs fois interné à Charenton pour déséquilibre mental avant 1871, et porté à la mairie du VIII^e arrondissement à moitié par sa propre initiative, à moitié par le suffrage populaire. Victime d'une escroquerie, il s'était fait vers 1850 le promoteur des « escargots sympathiques », théorie selon laquelle un lien persisterait entre deux escargots donnés, ce qui permettrait de communiquer à distance. En 1899, vingt-huit ans après la Commune, on peut en plaisanter. (Notons que l'escroc avait comme préfiguré l'intrication quantique, exploitée en science-fiction par Liu Cixin dans *Le problème à trois corps* ou par Ken Liu dans *L'homme qui mit fin à l'histoire*. De là, peut-être, la présence de l'article d'Allais dans un volume d'*Anticipations sur la Commune de Paris*.)

Tout à la jubilation d'une revanche imaginaire sur l'Allemagne, la courte pièce de Jules Bailly « Un mariage en 1886 » (1875) ne s'intéresse pas vraiment à la Commune, sinon comme à un mal supplémentaire ayant ajouté aux souffrances du siège. Les communards y deviennent des figures d'effroi, presque irréelles dans leurs excès démoniaques : « *Parle-moi des guerriers affreux de la Commune / Chevauchant, dans Paris, le soir, au clair de lune* ». Succubes sataniques, ils propagent les « *périls de la terreur maudite* ». Le référentiel est entièrement religieux : « *La Commune en délire aux drapeaux odieux / Nous imposa bientôt ses autels et ses dieux. / Qui pourrait oublier jamais ses saturnales, / Ces sifflements d'obus, ces clameurs infernales, / Ces tours brûlant la nuit ainsi que des flambeaux, / Tous ces canons braqués au milieu des tombeaux, / Sous l'œil du Dieu vivant, dans le haut cimetière ?* » Paris étant plus loin comparée à la « Babylone » de l'Apocalypse, on comprend alors les excès de la Semaine sanglante. Déshumanisés, privés de toute dimension politique, assimilés à

LA COMMUNE APRÈS LA COMMUNE

des serviteurs de l'antéchrist selon un système de valeurs partagé par bon nombre des officiers de l'armée française, les communards n'ont plus qu'à être détruits.

À cette représentation, Eugène Pottier oppose en 1886 sa chanson « Elle n'est pas morte », dédiée justement « Aux Survivants de la semaine sanglante ». L'image du massacre militaire y domine : « On l'a tuée à coups de chassepot, / À coups de mitrailleuse » ; « Comme faucheurs rasant un pré, / Comme on abat des pommes, / Les Versaillais ont massacré / Pour le moins cent mille hommes. » L'exagération a valeur polémique, mais Pottier se fait aussi très factuel : « On a bien fusillé Varlin, / Flourens, Duval, Millière, / Ferré, Rigault, Tony Moilin ». Tous exécutés sommairement, sauf Ferré, condamné sur la base d'un faux. Pottier rappelle également le rôle joué par la presse et certains écrivains dans la diabolisation de la Commune : « Les journalistes policiers / Marchands de calomnies, / Ont répandu sur nos charniers / Leurs flots d'ignominies. / Les Maxim' Ducamp, les Dumas, / Ont vomi leur eau-forte » (il s'agit ici d'Alexandre Dumas fils). Mémoire contre mémoire, celle des communards est moins chimérique.

« La Commune de Malenpis » d'André Léo en 1875 et « Histoire de la décadence d'un peuple (1872-1900) » d'Émile Second en 1872 regardent vers l'avenir immédiat. D'horizons politiques différents, les deux auteurs cherchent, par la dystopie, à détourner les lecteurs de la monarchie. Journaliste communarde exilée, André Léo représente sous forme de conte la décadence d'une commune libre se laissant séduire par la royauté, ses ors, son or et son ordre illusoire. Les habitants n'y gagneront que davantage d'impôts, une police, une armée et la guerre. Ils en sortiront par une révolution. L'intérêt du texte est d'identifier les maux qui guetteraient un régime communaliste : des dirigeants non révocables accrochés à leur poste, un enseignement figé, le conservatisme, les intérêts individuels.

On sait peu de chose sur Émile Second, si ce n'est qu'il manifeste des convictions républicaines aussi modérées que fermes. Sur un mode catastrophiste, il décrit tous les malheurs qui frapperont la France si elle choisissait de revenir en monarchie, comme le laisse craindre la majorité royaliste élue en 1871. Jusqu'à la disparition du pays. Émile Second rejoint André Léo sur le pacifisme, l'importance de l'éducation –

qu'il veut obligatoire et gratuite – et la Suisse considérée comme un modèle. Quant à la Commune, il l'interprète selon ses convictions républicaines : « le but réel de cette insurrection, ce qui fit sa puissance, c'est qu'elle voulait la République véritable et non une République provisoire gouvernée par des monarchistes qui conspiraient ouvertement pour la renverser ». Même s'il dénonce les « excès » de la Semaine sanglante, l'émeute rejoint vite les poubelles de l'histoire : « La Commune fut vaincue comme le sont tous les mouvements populaires, parce qu'ils n'ont pas été prévus et organisés ». On sent Émile Second gêné par un mouvement qu'il va curieusement jusqu'à envisager comme instinctif, privé de volonté : « Elle fut une revendication inconsciente des classes qui souffraient, en même temps qu'une sorte de vengeance contre ceux qui avaient livré Paris ». Pour lui, cette crispation, cette crampe insurrectionnelle deviendra nécessairement hors sujet en république. Au contraire, André Léo la considère comme un horizon désirable mais difficile à établir ; pour en favoriser la pérennité, elle en indique à l'avance les écueils.

Si « Un mariage en 1886 » n'était qu'un monument – involontaire – érigé à la bêtise belliciste et littéraire, « Au bout du fossé !! La Commune de l'an 2073 » de René de Maricourt (1874) manifeste beaucoup plus de qualités, une certaine drôlerie et surtout une imagination hardie. Jean-Guillaume Lanuque souligne à juste titre dans sa préface : « Au-delà de son caractère d'anticipation et de jalon menant aux dystopies « classiques » (Nous Autres, 1984, etc.), ce texte, par certains de ses aspects (dont un président robotique) s'inscrit pleinement dans le « merveilleux scientifique » ». « Au bout du fossé !! » constitue un des tout premiers exemples de science-fiction dystopique.

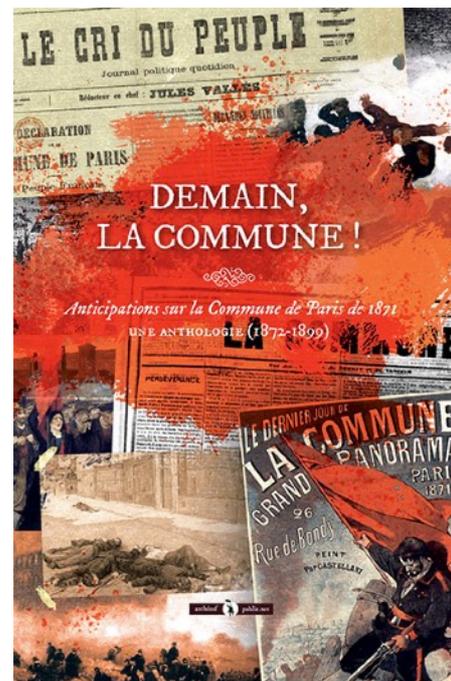
En se projetant plus loin dans l'avenir que les autres auteurs, René de Maricourt s'autorise une vision plus audacieuse. À l'opposé de l'utopie agreste d'André Léo, il pousse à l'extrême la nature urbaine de la Commune. Après s'être reproduite et avoir cette fois réussi, elle est devenue un État indépendant, une ville de quarante millions d'habitants englobant toute l'Île-de-France jusqu'à Provins et Senlis. La surpopulation y impose de rationner l'espace, sous forme d'immeubles géométriques annonçant les grands ensembles. Tout comme l'air, respiré en bouteilles. Régis Messac reprendra cette idée en 1937 dans *La cité des asphyxiés*, mais cette fois comme un moyen d'oppression des classes laborieuses. Ted Chiang, dans la nouvelle éponyme d'*Expiration* (2020), en fait un signe de l'entropie du monde.

LA COMMUNE APRÈS LA COMMUNE

Maricourt amplifie jusqu'à l'absurde la logique égalitaire de la Commune pour la dénoncer. Ses Parisiens de 2073 doivent savoir tout faire, mais sans jamais dépasser la médiocrité. Ils portent tous les mêmes perruques et les mêmes vêtements grisâtres, se tiennent tous légèrement voûtés pour ne pas stigmatiser les laids et les vieillards. Dans cette dictature du même, la révolution advient, mais réduite à une pantalonnade où l'on met en pièces un président-robot. René de Maricourt ne semble pas avoir été conscient de la force de son texte, qu'il désamorce par une pirouette finale : tout cela n'était qu'un rêve... Il est dommage qu'il n'ait pas tenu compte de ce que Gustave Flaubert lui écrivit un jour : « *L'Art ne doit pas faire joujou* ».

Plus tardifs, « Le triomphe de la révolution » (1890) de Michel Zévaco et « La cité de l'égalité » (1896) d'Olivier Souëtre se révèlent aussi être des rêves. Comme ils souhaitent, quant à eux, l'avènement de la révolution, on peut y voir un signe qu'ils ne croyaient pas vraiment que cela se produirait rapidement. Dans son article publié dans *L'Égalité*, Zévaco rejoue la Commune en racontant comment les révolutionnaires s'emparent de Paris en une nuit. L'objet du texte est énoncé dans sa conclusion : « *nous aurons ainsi répondu à ceux qui nous disent sans cesse : Que ferez-vous au lendemain de la Révolution ?* ». Il s'agit surtout d'exposer un programme. Dans la préface, Jean-Philippe Lanuque indique que « *le soin apporté aux détails du nouvel ordre est également caractéristique d'un socialisme qui se veut pleinement scientifique, non sans ironie* ». « *La gestion des affaires nationales et l'organisation de la production et de la consommation* », vastes domaines, sont notamment confiées à un « *conseil national de statistique* », composé de délégués élus par les régions.

La victoire de la nouvelle Commune est plus circonstanciée par Olivier Souëtre, chansonnier et officier fédéré blessé au fort d'Issy. Son récit est une uchronie dont l'histoire diverge de la nôtre en 1879. La révolution sociale y naît comme une force irrésistible, liée au refus d'une nouvelle guerre. Elle se poursuit en une guérilla préfigurant les conflits du XX^e siècle, puis en une fraternisation avec les soldats allemands. La fraternisation comme moment décisif de la révolution se retrouvait aussi chez André Léo. Elle rappelle évidemment la journée du 18 mars 1871. Les anciens communards répètent dans leurs fictions la



Commune, comme pour la conjurer de se reproduire. Souëtre détaille les accomplissements de cette société idéale : égalité des sexes, union libre, éducation collective, fusion des races en Algérie, et même création d'une mer intérieure rendant le Sahara cultivable.

Plus qu'ils ne reviennent sur l'événement de 1871, les textes de *Demain, la Commune !* s'en font l'écho, le prolongent. Si le souvenir des atrocités est présent, qu'elles soient réelles – rappelées par Eugène Pottier – ou largement fantasmées – par le réactionnaire Bailly –, les angoisses et les attentes du futur dominant, avec avant tout la crainte d'une revanche franco-allemande, évoquée par André Léo, Émile Second, Olivier Souëtre et Jules Bailly, le seul à s'en réjouir. S'y ajoute, aussitôt après 1871, la conjuration d'un retour de la monarchie. Percent aussi chez René de Maricourt le spectre d'une dictature égalitaire ou chez André Léo le souci que l'utopie soit trop exigeante pour être de ce monde. Cependant, Michel Zévaco et Olivier Souëtre esquissent un horizon révolutionnaire, même s'il ne paraît pas tout proche.

Cette anthologie bienvenue permet d'accéder à des textes peu connus, comme s'y emploie l'excellente collection des éditions publie.net, « archéosf », et de sonder les imaginaires politiques de l'époque, secoués par un événement protéiforme, difficile à saisir par des fictions qui préfèrent tourner autour. En outre, surtout à travers les textes de René de Maricourt et d'Olivier Souëtre, on peut y observer les prémices du récit d'anticipation moderne comme moyen littéraire de traiter du politique.

Portraits de la Commune

72 jours qui ont 150 ans

Les commémorations se succèdent, suscitant tour à tour leur content de publications renouvelées. S'agissant de la Commune de Paris, satisfaire aux exigences éditoriales n'était pas un mince défi. La Commune a été précocement et durablement dotée d'une historiographie à ce point pléthorique et conflictuelle qu'elle pourrait relever d'un « vertige des foisonnements » (Alain Corbin) de nature à hypothéquer toute synthèse et laissant peu d'espace à l'inédit. Pour les 150 ans, le défi a été relevé, avec un succès qu'il faut saluer d'entrée de jeu, par un collectif de trente-cinq historiens réunis autour de Michel Cordillot dans le volume La Commune de Paris, 1871. Les acteurs, l'événement, les lieux.

par Danielle Tartakowsky

Michel Cordillot (dir.)

La Commune de Paris, 1871.

Les acteurs, l'événement, les lieux

Éditions de l'Atelier, 1 438 p., 34,50 €

Le centième anniversaire de la Commune de Paris, en 1971, avait été marqué par la parution du deuxième volet du *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, imaginé et dirigé par Jean Maitron. Quelque 75 000 biographies, couvrant une séquence ouverte par la création de l'Association internationale des travailleurs (AIT) pour s'achever avec la Semaine sanglante, s'offraient de la sorte aux chercheurs comme aux curieux en autorisant des approches inédites. Un demi-siècle plus tard, l'ouvrage coordonné par Michel Cordillot se veut un « *renouveau dans la continuité* ».

Michel Cordillot dit sa dette immense vis-à-vis de Jean Maitron comme de l'historien [Jacques Rougerie](#), qui doit au tournant qu'ont constitué ses travaux d'être l'unique historien bénéficiant ici d'une des « mises au point ». L'ouvrage prend un solide appui sur tous les acquis de la recherche devenus canoniques mais épouse aussi bien la dynamique d'une histoire en mouvement en faisant une large place à des travaux récents ou parfois même en cours, autorisant des découvertes – ainsi, entre autres exemples, « la flotille de la Commune » ou le rôle de l'ambassadeur américain Washburne. Là où l'on consulte un

dictionnaire, les choix éditoriaux adoptés valent à cet ouvrage, assurément susceptible de lectures partielles ou transversales, de pouvoir être lu de bout en bout avec un intérêt jamais démenti malgré sa taille imposante. Tant il est vrai qu'il ne s'agit aucunement d'une réédition, serait-elle revue et corrigée.

Cette appropriation spécifique tient d'abord à ce que les éditions de l'Atelier nous offrent là un « beau livre », fort d'une maquette aérée et d'illustrations de qualité, au premier rang desquelles ce mode d'expression majeur qu'ont été les affiches mais également des photographies de la plupart des militants retenus, photographies dont il est signifiant d'apprendre que certaines ont été transmises il y a peu par des familles les ayant pieusement conservées au fil des décennies.

Elle tient ensuite à la décision prise de circonscire la présente édition à un échantillonnage raisonné de quelque 500 notices biographiques ; sans aucun dommage dès lors que toutes sont aujourd'hui consultables en ligne dans leur intégralité sur le site du Maitron. Les notices sélectionnées ont, en outre, été réécrites pour intégrer les apports de travaux récents, s'agissant, par exemple de Beslay, le « bourgeois de la Commune », de Louise Michel ou de Louis Blanc, et pour présenter une unité de ton et de démarche. La sélection, dont les auteurs ne cachent pas qu'elle a été difficile, a été guidée par le souci de donner à voir l'extrême diversité des parcours ayant pu mener à l'engagement communard. Les acteurs majeurs, naturellement tous présents,

PORTRAITS DE LA COMMUNE

voisinent dès lors avec des hommes et des femmes dont les rôles, parfois plus modestes, n'excluent pas des trajectoires souvent étonnantes et font place aux anonymes à la faveur d'une très belle idée : sous l'espèce de la photographie d'un mort non identifié qui, sous la lettre X, s'impose en la figure du communard inconnu.

Les auteurs s'interdisent toute approche univoque du « communard » dont la définition demeure « *un exercice complexe* », écrit Michel Cordillot. Se succèdent plutôt au fil des pages des vies marquées par la diversité des engagements initiaux et des métiers, des vies fauchées lors d'exécutions sommaires n'ayant pas exclu d'ultérieures condamnations à mort par contumace, pour que « *l'expiation soit complète* » selon les exigences de Thiers. Des vies affectées à ce point par la déportation que nombreux sont les condamnés dont le décès suit de peu l'amnistie.

À moins que ces vies ne témoignent d'étonnantes capacités de survie. Tel Pierre Charbonneau, déporté à Nouméa, qui réalise une bibliothèque primée d'une médaille de bronze à l'Exposition universelle de 1878 ou le peintre Charles Capellaro, pareillement déporté, honoré de deux médailles d'argent lors d'expositions à Nouméa et Sidney. Des déportés volontaires pour combattre l'insurrection des Kanak coexistent avec d'autres ayant soutenu leur combat et la « repentie » Félicie Gimet qui finit par prendre le voile, avec le « prêtre rouge », Émile Perrin, témoignant de rapports à la religion qui ne sauraient se résumer à l'exécution des otages...

La diversité des trajectoires n'exclut naturellement pas des lignes de force et des ensembles structurés, résumés au fur et à mesure par des listes récapitulatives des journaux et journalistes, femmes et francs-maçons dont le nombre impressionne, Polonais et Belges – les étrangers les plus représentés – et, dans de précieuses annexes regroupant les communards par institutions ou par fonctions, s'agissant des services publics ou des chirurgiens des bataillons. Ces transversales et d'autres, dont les métiers ou les appartenances politiques, font également l'objet de précieuses « mises au point ».

Ces dernières, intercalées par blocs entre des ensembles de biographies de taille équivalente, constituent la troisième novation essentielle au regard de la matrice publiée il y a cinquante ans. Un premier ensemble, intitulé « Aperçus histo-

riques », met en place les « causes », structures et événements majeurs en se gardant d'un strict événementiel que la multiplicité des fronts tenus ou initiés par les communards en 72 jours contribuerait à rendre abscons. « Les mesures sociales et services publics et action politique », abordés ensuite, introduisent de passionnantes réflexions sur les questions de l'État et de la propriété puis font place aux « protagonistes et aux lieux », que nous avons déjà évoqués. Deux derniers ensembles sont consacrés aux « débats et controverses » surgis tant à chaud qu'à froid, dont le rapport entre la Commune et la République ou le socialisme puis à « l'après Commune », avec une place majeure faite à l'exil, aux ruines et aux reconstructions de Paris. Chacune des contributions constitutives de ces cinq ensembles s'achève par une bibliographie « pour aller plus loin ».

Les cartes interactives des lieux d'habitation des communards, de leurs cafés, des barricades et d'autres encore, consultables sur le site du [Maitron](#), offrent au lecteur de passionnants outils pour appuyer ou prolonger sa lecture.

Le titre de l'ouvrage, *La Commune de Paris, 1871*, et son sous-titre, *Les acteurs, l'événement, les lieux*, pourraient faire craindre qu'il ne s'inscrive étroitement dans la conjoncture courte des 72 jours d'une Commune par ailleurs réduite à sa seule expression parisienne. Il n'en est rien. Plusieurs décennies de recherches privilégiant les interactions de cet événement avec la moyenne durée de l'histoire politique, sociale, urbaine, militaire tant française qu'étrangère, incorporées à la démarche, et les multiples croisements qu'autorise le parti pris éditorial contribuent bien au contraire à un décloisonnement qui est une des caractéristiques essentielles de l'ouvrage.

Ce décloisonnement est d'abord politique, puisque les auteurs ont choisi d'intégrer au corpus les composantes du « tiers parti conciliateur », dont Clemenceau, qui tenteront vainement d'obtenir de Versailles des négociations. Il est chronologique dès lors que les biographies se focalisent sur le moment Commune, aboutissement central de l'existence des individus concernés ou point de départ d'engagements ultérieurs, mais s'attardent autant que nécessaire sur les liens intracommunautaires, de voisinage ou de métiers comme sur les événements ayant contribué à catalyser l'engagement – au premier rang desquels 1848, 1851, l'enterrement de Victor Noir, les grèves de 1870 aux usines Schneider, quand ce n'est pas l'héritage de 1793.

PORTRAITS DE LA COMMUNE

Les biographies s'attachent également à la multiplicité des devenirs de ceux qui, du moins, eurent la chance d'en avoir. Journalistes et élus en nombre, relevant de toutes les composantes divisées du mouvement ouvrier en reconstitution, séduits pour les uns par le boulangisme dont d'autres, plus nombreux, furent de virulents adversaires, dreyfusards ou antidreyfusards, s'agissant des plus jeunes, inventeurs rêvés ou parfois reconnus telle la lingère Émilie Cadolle qui crée l'ancêtre du soutien-gorge... Ce décloisonnement chronologique, qui vaut d'embrasser près d'un siècle, s'opère également à la faveur de celles des mises au point qui s'attachent, en amont, au télescopage des temporalités républicaines, sociales, patriotiques à l'origine de la Commune, puis, en aval, à l'enchevêtrement des temps. Temps court des ruptures, urbaines, socio-professionnelles et bien sûr politiques, découvertes au retour d'exil ou de déportation mais également temps long de ce qui s'est imposé comme « *un lieu de réflexion essentiel [...] des fondements de l'ordre social, de ses modalités de transformations, de l'analyse des révolutions ou de l'expression historique de l'émancipation* », d'autant plus durable que « *chaque configuration apporte son lit de questions nouvelles* ».

Le décloisonnement ouvert par cette parution est encore et enfin géographique, à divers titres. Une carte consultable sur le site du Maitron donne à voir l'assise nationale des lieux de naissance des communards, non sans informer plus globalement sur la population parisienne. Et quoique les auteurs aient choisi de ne retenir que les biographies de communards parisiens en s'en expliquant, les communes de province sont largement évoquées par plusieurs mises au point comme par les biographies des commissaires dépêchés en province ou autres délégués. La présence et le rôle d'un Cluseret ou d'un Flourens sur les champs de bataille de la guerre de Sécession, dans les rangs de l'armée piémontaise, aux côtés des fenians irlandais ou des insurgés crétois et, en regard, la présence de centaines d'étrangers dont Garibaldi, Dombrowski ou tant d'autres dans Paris assiégé ou insurgé, le rôle de l'AIT, en amont comme en aval, et les multiples réseaux internationaux de soutien, élargissent l'horizon à tous les continents en inscrivant avec force l'événement Commune dans les bouleversements globaux du monde d'alors. Bien loin d'un isolat.



Aurore Hortense David, brosière et communarde
© CCo Paris Musées / Musée Carnavalet

Kaléidoscope, dira-t-on. Assurément, à la condition d'ajouter aussitôt qu'une telle approche assumée nous paraît on ne peut mieux adaptée à ce « sphinx », comme l'a dit Marx en son temps : de nature à appréhender les aspérités, les contradictions et les jeux d'échelles qui lui furent consubstantiels, sans tenter de lisser ce qui n'a pas lieu de l'être. Ainsi conçu, cet ouvrage d'une grande clarté, rédigé dans une langue qui l'est également, permet de circuler, d'articuler en évitant les écueils du lénifiant, du consensuel a priori ou de l'émotionnel. Susceptible d'une pluralité d'usages et de lectures, il est propre à instruire autant qu'à séduire le néophyte comme l'amateur éclairé ou le chercheur.

Les retours de la Commune

72 jours qui ont 150 ans

Le cent-cinquantième anniversaire de la Commune s'accompagne d'un renouvellement de son historiographie. On ne cherchera pas ici à évoquer la mémoire de la Commune, immense champ d'étude.

Notons seulement que l'abondance des publications entre 2020 et 2021 ne peut se dissocier d'un retour en force de la mémoire de la Commune dans la société française que l'on pourrait constater par une multitude de signes. Parmi les nombreuses publications, cinq livres montrent l'évolution de l'histoire de la Commune.

par Jean-Louis Robert

Quentin Deluermoz

Commune(s) 1870-1871.

Une traversée des mondes au XIX^e siècle

Seuil, coll. « L'univers historique »

448 p., 25 €

Karl Marx et Friedrich Engels

Sur la Commune de Paris.

Textes et controverses

Précédé de *Événement et stratégie*

révolutionnaire de Stathis Kouvélakis

Éditions sociales, coll. « Les essentielles »

432 p., 20 €

Roger Martelli

Commune 1871. La révolution impromptue

Arcane 17, 200 p., 18 €

Marc César et Laure Godineau (dir.)

La Commune de Paris. Une relecture

Créaphis, coll. « Silex », 592 p., 27 €

Éléonore Reverzy

Témoigner pour Paris.

Récits du Siècle et de la Commune (1870-1871).

Anthologie

Kimé, 588 p., 30 €

Mémoire et histoire, le jeu des deux concepts est particulièrement complexe, s'articulant profondément aux usages politiques que l'on peut faire de l'un et l'autre. Le grand livre fondateur de Marx, *La guerre civile en France*, daté du 30 mai 1871, était d'abord un manifeste de soutien à la Commune et aux communards vaincus. Mais il proposait une première analyse historique – sans doute

avec les limites de l'exercice dans l'immédiateté de l'événement. La dernière ligne dit tout ou presque : « *Le Paris ouvrier, avec sa Commune, sera célébré à jamais comme le glorieux fourrier d'une société nouvelle.* » La Commune est lue à travers le prisme de la lutte des classes, qui est au cœur de l'histoire. Elle est une aube, les prémices de la révolution prolétarienne à venir. Bien sûr, Marx proposait aussi une analyse de la nouvelle forme de pouvoir établie par la Commune qu'Engels allait vingt ans après baptiser, introduisant le texte de Marx dans une nouvelle édition allemande de 1891 : « *Regardez la Commune de Paris. C'était la dictature du prolétariat.* »

La thèse marxiste s'est toujours située à la limite de l'histoire et du politique. Elle a conduit à de nombreux grands travaux qu'on ne saurait tous énumérer mais dont le principal reste la belle somme de Jean Bruhat, Jean Dautry et Émile Tersen, parue à la veille du centenaire (*La Commune de 1871*, Éditions sociales, 1970). Cependant, la thèse marxiste fut remise en cause par nombre de travaux de l'historiographie des années 1970 : la Commune n'avait pas été un gouvernement de la classe ouvrière, car la majorité des 80 élus étaient des petits bourgeois. La Commune n'avait pas été socialiste, ni même une avancée vers le socialisme. Ses mesures économiques et sociales étaient restées très limitées. Elle avait été patriote, républicaine, sociale, sans plus...

Au fond, Marx avait créé un mythe, un mythe calculé ou une « transfiguration » de manière plus subtile pour reprendre l'expression de [Jacques Rougerie](#). Dans sa belle étude érudite récente, [Stathis Kouvélakis](#) cite effectivement Engels écrivant en 1884 : « *Le fait que dans la Guerre civile les tendances inconscientes de la Commune*

LES RETOURS DE LA COMMUNE

aient été portées à son compte comme des plans plus ou moins conscients était, dans les circonstances, justifié, voire nécessaire. » Mais l'auteur montre en même temps que le discours communal s'est traduit en actes, au moins en actes de droit. À bien analyser les écrits de Marx, penser que le « véritable secret » de la Commune c'était d'être « le gouvernement de la classe ouvrière » signifiait pour lui que la Commune avait brisé l'État bourgeois et mis en mouvement par là une ouverture démocratique à l'action de la classe ouvrière, amorçant le nécessaire État nouveau.

La thèse marxiste rencontra aussi une opposition dans la mouvance libertaire ; en 1881, Kropotkine proclama aussi que la Commune était une révolution sociale, mais surtout le premier essai d'une révolution contre tout gouvernement, même s'il se proclamait démocratique. La meilleure preuve en étant la décapitalisation de Paris. Ces divisions apparurent lors des premières commémorations au mur des Fédérés. Suivre le dialogue entre marxistes de toute obédience et libertaires de toute obédience nous mènerait trop loin. Notons cependant que, dans une courte mais très claire et savante synthèse récente, sous-titrée *La révolution impromptue*, Roger Martelli tend à rapprocher les points de vue en appelant à mettre un terme à cette guerre des mémoires.

L'histoire savante est-elle venue alors apposer le sceau de ses vérités incontestables sur ces mémoires chaudes ? Beaucoup d'historiens l'ont dit. Ainsi, Michel Cordillot, qui vient de coordonner un dictionnaire biographique, écrit que « l'histoire véritablement scientifique de la Commune de Paris a pris le pas sur les lectures téléologiques ou idéologisées de l'événement ». L'histoire permettant dès lors de débattre sereinement sur un sujet toujours chaud en 2021. Mais nous verrons que, à fleurets mouchetés sans doute, les historiens sont loin d'être unanimes sur la lecture de l'événement.

L'histoire officielle, « universitaire », qui sera notre propos principal ici ne s'intéressa que tardivement à l'histoire de la Commune. Il y eut des pionniers, qui se situaient d'ailleurs loin ou aux marges de l'Université et dont il faut se souvenir des noms, comme celui de Prosper Lissagaray, journaliste communal dont *l'Histoire de la Commune de 1871* (publiée à Bruxelles dès 1876, rééditée à La Découverte en 2004), bien documentée, militante et d'un grand esprit critique, fait encore référence. Plus tard, notons le grand

archiviste Georges Bourgin qui fut l'auteur du premier « Que sais-je ? » sur la Commune en 1953, ou Henri Guillemin qui échoua à obtenir un poste à la Sorbonne et qui fit treize conférences télévisées sur la Commune en 1971.

Celui qui en 1988 succéda à Georges Bourgin comme auteur de la collection « Que sais-je ? » fut Jacques Rougerie, lui parfaitement institutionnalisé dans l'université. Ce brillant normalien a fait toute sa carrière à la Sorbonne, au Centre d'histoire économique et sociale longtemps animé par Ernest Labrousse. C'est dire que le marxisme ne lui était et ne lui est pas étranger. Mais l'historien est d'abord un défricheur d'archives ; il fut un des tout premiers à plonger dans les grandes sources de première main que l'armée versaillaise avait constituées (ses travaux sont désormais réunis dans le volume de poche *La Commune et les Communards*, Gallimard, coll. « Folio »).

De cette plongée Jacques Rougerie ressortit avec une histoire renouvelée de la Commune. Étudiant la composition sociale du peuple communal et du gouvernement de la Commune, il contesta le caractère ouvrier dominant de ce gouvernement. Étudiant les aspirations des communaux de base, la révolution par en bas et non plus par en haut, il montra l'extrême importance pour eux de la République. En ce sens la Commune devenait une insurrection d'abord républicaine et clôturait le cycle des révolutions du XIX^e siècle. Elle était plus un crépuscule qu'une aurore. Cette thèse entrant en conflit direct avec celle que défendait alors le Parti communiste, l'opposition fut vive en 1971 qui vit deux colloques s'opposer, l'un universitaire et l'autre du Centre d'études et de recherches marxistes. On doit ensuite à Jacques Rougerie toute une série d'articles et de communications remarquables qui font encore référence, sur les Internationaux, sur la démocratie communalde, etc., où il nuance sensiblement ses premières conclusions. Cependant, il n'a jamais achevé la thèse d'État qu'il avait commencée.

Puis la Commune de Paris fut victime, du moins en France, du déclin de l'histoire sociale. C'est dans les pays anglo-saxons que se produisit le premier renouveau. C'est là que parurent de beaux travaux, malheureusement rarement traduits en français, sur les femmes et la Commune, les artistes, les clubs, les quartiers, qui investissaient cette histoire par le bas souhaitée par Jacques Rougerie.

Mais c'est du livre de Robert Tombs *Paris, bi-vouac des révolutions. La Commune de 1871*

LES RETOURS DE LA COMMUNE

(Libertalia, 2014) qu'il nous faut parler un peu longuement car il propose une vue globale de l'événement cherchant à lui donner sens et place dans l'histoire. Bien que ce travail soit pour l'essentiel déjà ancien – il s'agit de la traduction de *The Paris Commune* paru en 1999 –, l'auteur a enrichi sa version initiale d'une partie des travaux récents et des problématiques les plus actuelles. On aura aussi une bonne idée de son approche dans sa contribution à un fascicule que la Mairie de Paris a consacré à la Commune à l'occasion du 140^e anniversaire, en 2011.

Le livre de Robert Tombs est assurément une très bonne synthèse sans qu'il y ait là un apport de connaissances bien neuves, sauf sur certains points. On pourrait dire que, fondamentalement, la thèse de l'historien conservateur britannique est que la Commune, et particulièrement la guerre civile, est une tragédie « *à la fois inévitable et inutile* » – mots qu'il emploie dans le fascicule de la Mairie. Au fond, dans une grande marche des sociétés vers le libéralisme politique et économique, la Commune n'a guère de place. Et Robert Tombs ne reconnaît à la Commune qu'une part limitée dans l'établissement définitif de la République – fût-elle modérée – en France. Pour lui, le choix républicain de Thiers et les divisions des monarchistes sont premiers.

Bien entendu, on ne saurait réduire la synthèse de Robert Tombs à cette idée mais elle le conduit à essentialiser de nouveau la Commune comme un « crépuscule ». La Commune n'était pas l'aube annonçant les nouvelles révolutions sociales, elle était un gouvernement de citoyens plutôt que de prolétaires. Au mieux, les communards représentaient des communautés diverses qui exprimèrent leur solidarité dans la Garde nationale pendant le siège et pendant la Commune. Ses mesures étaient d'abord politiques, marquées par la haine de l'Empire et de ses auxiliaires, armée, Église... Ses mesures économiques et sociales furent limitées par l'adhésion des communards à la propriété.

Robert Tombs n'adhère guère non plus aux nouvelles analyses proposées par certains historiens qui veulent voir dans la Commune les prémices d'une démocratie originale ou d'une participation des femmes et des étrangers à la vie politique et sociale. L'historien britannique ne mésestime pas cependant l'aspiration qui s'était développée depuis 1848 pour une république démocratique et sociale, en particulier à Paris, dans les grandes

villes et dans certaines campagnes. Il y a bien là un corpus d'idées qu'il reconnaît. Mais les circonstances prennent le dessus à ses yeux. Très vite plongés dans la guerre civile, les communards agissent d'abord en fonction des nécessités de cette lutte qui divise. L'histoire que l'on fait n'est ainsi plus celle que l'on croit faire. Les tendances s'opposent de plus en plus vivement. Ce carrefour républicain qu'était la Commune sera alors suivi de multiples routes, du boulangisme à l'anarchisme...

La tendance à minimiser toute la révolution conduit l'auteur à s'appuyer sur quelques errements méthodologiques sérieux. Ainsi, Robert Tombs fait la part belle aux déclarations des communards lors de leur comparution devant les cours martiales. Or beaucoup (tous ne sont pas des Louise Michel !) ne cessent, pour obtenir l'indulgence de la cour, de dire qu'ils n'adhéraient pas à la Commune, qu'ils n'étaient à la Garde nationale que pour la solde, etc. Des déclarations sans valeur solide pour tout historien tenant de la méthode critique si prégnante dans l'historiographie française. Il en va de même pour son estimation du nombre de victimes de la répression pendant la Semaine sanglante. Robert Tombs s'en tient aux sources officielles, refuse les autres, et conclut à quelques milliers de fusillés. Dans un travail qui n'est pas définitif et un livre récent sur lequel *EaN* reviendra, *La Semaine sanglante. Mai 1871. Légendes et comptes* (Libertalia), [Michèle Audin](#) conclut par un examen rigoureux des sources à un minimum de 15 000 morts.

Ce travail, qui a donc de sérieuses faiblesses, donne cependant avec clarté à lire l'essentiel des questionnements de l'historiographie contemporaine. On regrettera qu'une autre remarquable synthèse, celle de John Merriman (*Massacre : The Life and Death of the Paris Commune*, Basic Books, 2014), n'ait pas été traduite en français ; l'historien américain inscrit sa recherche dans un courant historiographique qui ne croit pas que le système libéral soit la fin de l'histoire, et donne une lecture progressiste de la Commune. Loin de Robert Tombs, tout un courant de l'historiographie – longtemps essentiellement présent aux États-Unis – voit dans la Commune les prémices ou un moment d'une révolution culturelle. On sait que tout un pan de la nouvelle histoire américaine s'était fondé sur une relecture de l'histoire des dominés et des dominations : histoire des femmes, des Noirs, des minorités sexuelles. Cette histoire s'associe volontiers à une lecture, déjà relativement ancienne, de la Commune comme une révolution libertaire (libertaire plus

LES RETOURS DE LA COMMUNE

qu'anarchiste, tant il est impossible d'écrire que la Commune, gouvernement élu et ne cessant d'édicter décrets et arrêtés s'imposant, parfois durement, aux citoyens, fût anarchiste).

L'idée que la Commune est d'abord un moment de libération, d'émancipation de toutes et tous avait été largement développée par Henri Lefebvre dans un essai dont le riche contenu dépassait son titre (*26 mars 1871. La proclamation de la Commune*, Gallimard, 1965, et La Fabrique, 2018). Le philosophe marxiste y montrait la révolution, du moins à son début, comme une explosion de pratiques urbaines non formalisées, trouvant son sens dans un inconscient collectif s'exprimant dans une fête libératoire. Le fait que son livre ait été réédité en 2018 souligne bien la résonance actuelle de cette thèse. Un des travaux les plus considérables allant dans ce sens (malheureusement non traduit) est la recherche que Martin P. Johnson a consacrée aux clubs et groupements de base (*The Paradise of Association: Political Culture and Popular Organizations in the Paris Commune of 1871*, University of Michigan Press, 1996). Le plus récent est sans nul doute le livre de [Kristin Ross](#) sur l'imaginaire de la Commune (La Fabrique, 2015). Un lien culturel est tracé entre la Commune et trois figures : William Morris, [Élisée Reclus](#) et Pierre Kropotkine. La Commune est alors située dans une circulation d'idées où s'invente un nouveau monde, un monde imaginaire. Et il est bien vrai que les communards voulaient un « nouveau monde ». Pour la praxis, Kristin Ross appuie son propos sur l'action des artistes qui construisirent avec la Fédération des artistes un laboratoire libertaire ou autogestionnaire. L'exemple, passionnant et indiscutable, reste toutefois trop limité pour emporter pleinement l'adhésion. On aurait sans doute tort, d'un point de vue idéologique, de situer dans un courant libertaire le récent *Petit dictionnaire des femmes de la Commune de Paris* (par Annie Gayat, Sylvie Pepino et Claudine Rey, *Le Bruit des autres*, 2013), mais il reflète bien cet intérêt pour la Commune comme moment d'engagement et de libération des dominés.

Des réflexions ou des travaux plus récents contournent dans une certaine mesure l'histoire de la Commune pour mieux y revenir. Le temps et l'espace y sont lus de manière nouvelle. Les études de certains jeunes historiens tendent à dépasser l'opposition entre « crépuscule » et « aurore », en développant une histoire qui se veut non linéaire, non progressiste. L'humanité ne marche pas vers un devenir socialiste ou commu-

niste – et, en ce sens, la Commune ne saurait être une aurore – pas plus que l'humanité n'est aboutie dans la société libérale dominante actuelle – et, en ce sens, la Commune ne saurait être un crépuscule. L'histoire est un jeu de temporalités multiples (économiques, sociales, culturelles...) qui se croisent, se chevauchent, se contredisent, s'annulent, avancent et reculent. Rien ou presque n'est donné. La Commune pourrait alors devenir un de ces temps, parmi beaucoup d'autres, où le peuple refuse l'autorité des pouvoirs économiques ou politiques, s'insurge sous les formes propres à son temps, mais avec de possibles continuités, et établit parfois de nouvelles normes sociales plus ou moins appelées à durer : des communes médiévales, des jacqueries aux Gilets jaunes ? D'autres approches se font : confronter davantage 1848 et 1871 permet d'approfondir le profond sens démocratique, les pratiques de souveraineté populaire qui circulent dans Paris depuis la Grande Révolution.

Cette démarche a été initiée par l'ouvrage collectif dirigé par Marc César et Laure Godineau, *La Commune de Paris. Une relecture*, issu d'un colloque tenu à Narbonne en 2011 et paru une première fois en 2019. Il s'agit de multiplier les points de vue, de croiser les échelles, les échelles du temps, les échelles spatiales, les échelles sociales et culturelles. Continuités et discontinuités, jeux d'échelles multiples sont convoqués. La Commune de Paris va ainsi s'observer de l'échelle de l'individu ou d'un micro-quartier à la comparaison nationale ou internationale.

Le lieu où s'est tenu ce colloque est profondément significatif. Bien après les grands colloques parisiens de 1971, s'était tenue toute une série de colloques provinciaux à Perpignan [1], Montbrison [2], Auxerre [3], conclue par celui de Narbonne. Dans cette façon de faire, s'affirmaient plus des communes ou des communautés que la Commune de Paris dans une unité qu'il convenait de déconstruire. Dans ses conclusions au colloque, Robert Tombs opère ce travail à partir d'une analyse des interventions. Selon lui, chaque fois que l'on croit tenir un point de généralisation, il se détruit. La Commune de Paris, révolution parisienne ? Oui, mais aussi nationale par le jeu des mouvements de population, par le déplacement des limites de l'insurrection, ou même provinciale par les jeux d'influence de la pensée des « rouges » du Midi ou d'ailleurs. Alors, révolution nationale ? Finalement non, car des Communes il n'y en eut pas partout. Cependant, on pourrait penser que la Commune est

LES RETOURS DE LA COMMUNE

nationale par son républicanisme fondamental. Mais là aussi la réponse ne peut qu'être nuancée. Les républicains de la Commune sont fort divers et tous les républicains ne sont pas favorables à la Commune. Et ainsi de suite.

La Commune devient dès lors une sorte de rencontre de parcours, presque imprévisible, étroitement liée à une circonstance unique. Cette conclusion rencontre une limite. Sur les 35 communications présentes dans le livre, seules six portent en profondeur sur la Commune de Paris. Tout le reste va dans le sens d'une vision élargie dans le temps, dans l'espace. Et rien dans les textes, bien au contraire, ne permet d'aller vraiment à l'encontre de l'affirmation, toute différente, des éditeurs de l'ouvrage. Pour eux, la Commune, certes plurielle, est aussi une expérience démocratique, une affirmation républicaine, une forme de fédéralisme, une tentative d'émancipation, une révolution... et la multiplication d'études locales permet au contraire de mieux voir le chemin d'un fédéralisme républicain et égalitaire sur le territoire. Beaucoup reste à faire à ce niveau depuis le travail premier de Jeanne Gaillard publié au moment du centenaire (*Commune de Paris, communes de province*, Flammarion, 1971).

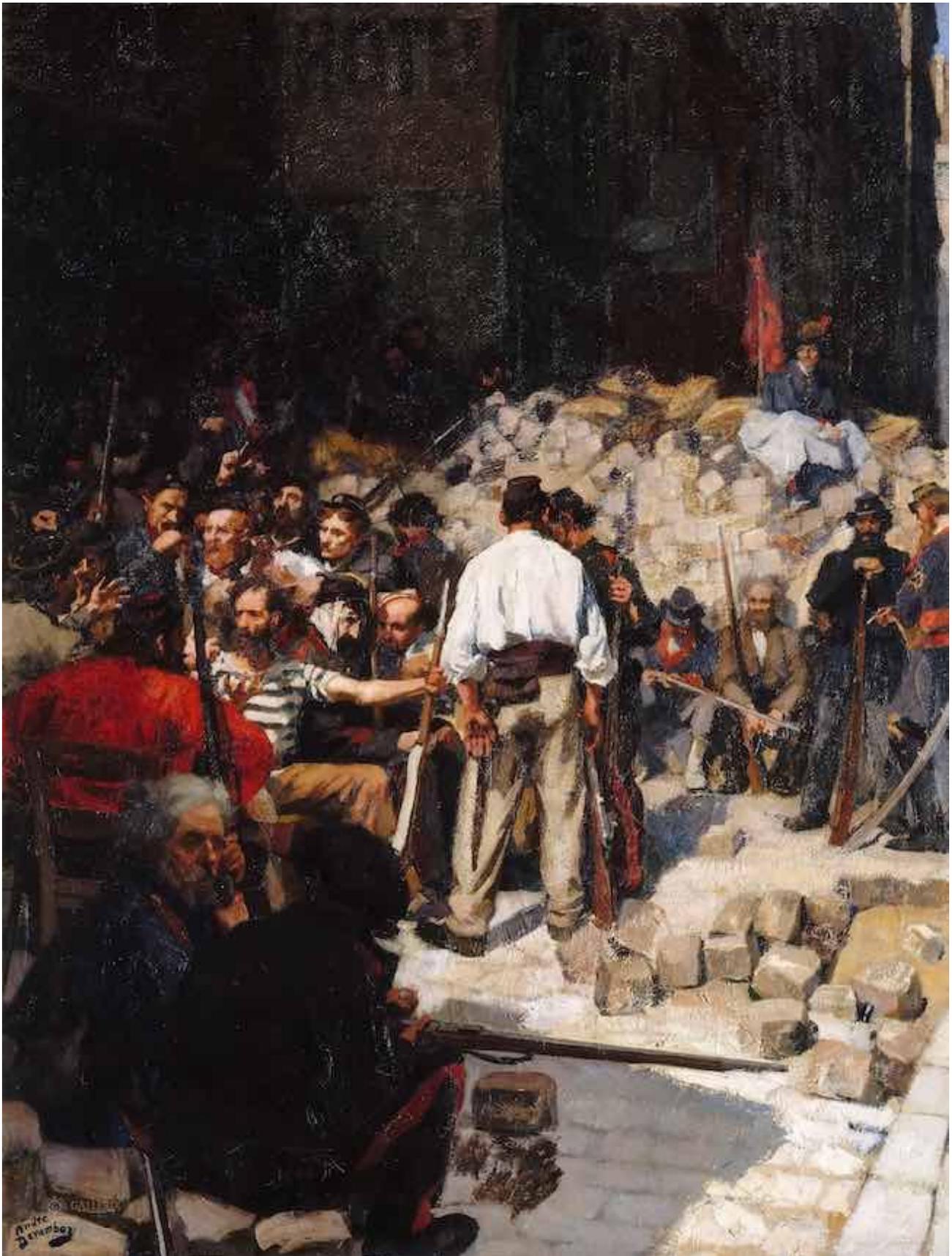
À la différence de 1848 ou de la fin de la Première Guerre mondiale, aucune vague révolutionnaire n'est sensible dans l'Europe de 1870-1871, où partout se consolide le libéralisme. Or les recherches les plus récentes, influencées par le courant qu'on appelle la *Global History* qui nous dit qu'il faut s'attacher désormais à la confrontation de l'histoire des sociétés occidentales à celle des espaces dominés, ont montré que ces années se situent dans un grand cycle de révoltes dans les pays d'ancienne colonisation, de la révolte des Cipayes de 1857 en Inde à la grande insurrection algérienne des années 1871-1872, en passant par la révolte des fenians en Irlande en 1867, la rébellion des métis de la rivière rouge au Canada en 1869-1870 ou la grande insurrection de la Martinique en 1870. Certes, il peut s'agir entre la Commune et ces insurrections d'une conjonction artificielle, mais des pistes inédites s'ouvrent.

Quentin Deluermoz le défendait déjà dans sa contribution à *l'Histoire mondiale de la France* (Seuil, 2017). C'est sans doute avec son travail que cette nouvelle démarche trouve sa forme la plus avancée. Dans son *Commune(s) 1870-1871*.

Une traversée des mondes au XIX^e siècle, il se situe en effet dans le cadre des points de vue actuels de l'historiographie, en particulier sur deux plans : les rapports de l'historien au temps et à l'espace sont repensés. Le penser-monde doit sortir l'historien de son franco-centrisme ou de son occidental-centrisme. Il ne s'agit pas seulement d'ajouter (l'histoire de l'Asie par exemple), mais de relier avec le monde, de resituer dans le monde tous les jeux d'échelles. Avec ce premier outil, Quentin Deluermoz va à la rencontre de la Commune et du monde.

L'auteur fait des découvertes importantes. On savait les liens de la Commune avec l'Internationale, les meetings de Londres... Ici, on découvre l'écho de la Commune dans le monde. Quentin Deluermoz nous montre que l'événement « Commune de Paris » est couvert massivement par les médias du monde entier, certes surtout négativement, mais une information tout de même assez riche circule. La Commune de Paris, c'est l'événement mondial de 1871. Dans le même temps, tout se diversifie localement. Ainsi, en Roumanie, la Commune est vue comme une révolution républicaine, de la liberté et de l'indépendance des peuples. Pour l'auteur, il y a là les bases d'une certaine reconfiguration des rapports diplomatiques et des conceptions de la nation. L'autre aspect relève de « l'air du temps », un air qui est à la remise en cause des dominations, de la Kabylie à la Chine.

L'autre approche est celle de la temporalité. Nous avons évoqué l'ancien débat : la Commune fut-elle seulement un crépuscule (point de vue des libéraux) ou un crépuscule *et* une aube (point de vue des marxistes) ? Quentin Deluermoz regarde la Commune, non dans la perspective de ce débat qui renvoie à des tendances de longue durée, mais avec des temporalités plus discontinues, plus invisibles. Dans ses rapports au passé ou au futur, la Commune est issue et fabrique des rhizomes multiples. Ces rejets, boutures, marcottages, emboitements et connexions des temps, il faut pour les percevoir descendre à la Commune d'en bas, aux pratiques multiformes. L'auteur, qui apporte ici une nouvelle brassée de faits, montre le millénarisme du rêve égalitaire, la résurgence de modes de violences (celles, anticléricales, des guerres de Religion) ou les reprises de la Révolution française, notables sur les actions symboliques. L'ensemble est à relier à l'histoire générale, développement du capitalisme industriel et des luttes sociales, urbanisation, reconfiguration de l'État, mais aussi aux temporalités propres à la Commune : temps court, ébranlement révolutionnaire, culture de guerre...



« La Barricade ou l'Attente en 1871 »
d'André Devambez (1911)

LES RETOURS DE LA COMMUNE

Les individus se retrouvent dans une multiplicité de situations. L'étude de trois commissariats montre par exemple la différence des commu-

nards d'Auteuil, des Épinettes et de la Villette. Cependant, cette diversité se cristallise dans une remise en cause des rapports sociaux et une re

LES RETOURS DE LA COMMUNE

composition politique, certes partielles et hétérogènes, mais qui s'inscrivent dans des pratiques démocratiques et sociales vivaces. C'est de là que vont partir les nouveaux rhizomes que la Commune développe. C'est là que cette révolution trop souvent présentée comme un passé révolu devient moderne. Car elle peut être construite comme une aube du possible toujours incertain.

La réflexion sur l'articulation toujours difficile de l'individuel et du collectif qui fait de l'humain un être social exige le passage par les biographies individuelles ou collectives. Les premières ont toujours été nombreuses depuis la Commune. Mais on tend à passer des grandes figures (Varlin, Delescluze, Rossel, Louise Michel...), qui suscitent toujours des travaux inédits, à des biographies de figures qui apparaissaient secondes, voir à des biographies d'anonymes comme on en trouve dans le volume de Marc César et Laure Godineau. Nous ne rendons pas compte ici du livre coordonné par Michel Cordillot, *La Commune de Paris, 1871. Les acteurs, l'événement, les lieux*, mais profitons des biographies présentées dans cet ouvrage désormais de référence pour concevoir à travers quelques exemples l'infinie variété des parcours individuels des communards jusqu'au plus haut niveau de responsabilité.

En effet, quoi de commun entre ceux mêmes qui furent « ministres » de la Commune ? Entre un Gustave Cluseret, fils de colonel, élève de Saint-Cyr, capitaine à Sébastopol, puis, quittant l'armée, général nordiste pendant la guerre de Sécession, devenu délégué à la Guerre de la Commune à 47 ans qui sera après la Commune nationaliste et antidreyfusard ; un Francis Jourde, fils d'un petit commerçant de la rue Saint-Placide, tour à tour clerc, employé et même manœuvre, reçu maçon chez les Zélés philanthropes, où il devient vite Orateur, tenant d'un socialisme modéré, devenu délégué aux Finances de la Commune à 27 ans, qui abandonne toute politique après 1880 ; un Pompée Viard, fils d'artisan potier, employé de commerce, Bellevillois, actif d'abord à la Garde nationale, fondateur de son comité central, délégué aux subsistances de la Commune, qui après 1880 se fait artisan en couleurs et devient anarchiste ; et un Eugène Vaillant, fils d'industriel, ingénieur centralien, faisant ensuite de longues études de philosophie et de médecine à Heidelberg, proche de Blanqui, délégué à l'enseignement pendant la Commune, qui sera après 1880 un des trois grands responsables du socia-

lisme français avec Jaurès et Guesde : les destins humains, sociaux et politiques sont très divers, et encore n'avons-nous pas évoqué le délégué au travail hongrois Frankel ou le délégué à la police Rigault, le jeune blanquiste de 24 ans ! On ressent aussi toute la diversité des parcours dans l'anthologie de récits réalisée par Éléonore Reverzy, *Témoigner pour Paris*, qui livre en outre une réflexion approfondie sur le témoignage, très utile aux historiens pour aller au-delà de la seule lecture critique des documents à laquelle ils sont formés.

En ce sens, la formule de Robert Tombs évoquant la Commune comme un carrefour paraît pleinement justifiée. Cependant, l'ouvrage ne propose pas une étude prosopographique ou sociobiographique d'ensemble qui serait nécessaire pour passer de l'individuel au collectif, sauf à reprendre les anciens chiffres établis dans le rapport Appert et utilisé de longue date par Jacques Rougerie. La prosopographie de la Commune attend son historien. Elle est indispensable pour mieux situer la Commune sur la longue durée.

Certains débats restent ainsi très ouverts. Comme pour tout grand événement, la part des circonstances dans l'interprétation compte, mais elle conduit vite à une démarche fonctionnaliste insuffisante et mutilante même quand elle descend au niveau des individus, des quartiers... On ne peut méconnaître l'intentionnalisme, sans doute diversifié, des communards, leur imaginaire social, leur utopie d'une république démocratique et sociale, d'une « vraie République ». L'histoire récente a produit un parcellaire fin et multiple qui se regarde selon de nombreuses lectures et qui constitue un grand progrès. Mais ces contrepoints, ces innombrables lignes mélodiques, n'épuisent pas le mystère d'une polyphonie qui voulait tendre à l'harmonie et que l'on ne cesse de jouer et de rejouer.

1. **Gilbert Larguier et Jérôme Quaretti (dir.),** *La Commune de 1871. Utopie ou modernité ?*, Presses universitaires de Perpignan, 2000.
2. **Claude Latta (dir.),** *La Commune de 1871. L'événement, les hommes et la mémoire*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004.
3. **Michel Cordillot (dir.),** *Zéphirin Camélinat. Une vie pour la Sociale*, Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne, 2004.

Leiris illimité

Leiris unlimited : tel était le titre du colloque dirigé par Jean Jamin et Denis Hollier en 2015. Le premier, anthropologue critique, fut collègue et ami de Michel Leiris au musée de l'Homme, fondateur avec lui de la revue *Gradhiva*. Le deuxième est historien et théoricien de la littérature. Le colloque, devenu livre (CNRS Éditions, 2017), accompagnait l'exposition au Centre Pompidou-Metz, Michel Leiris & Co. Mais Leiris unlimited pourrait être aussi le titre générique des trois publications qui célèbrent le cent-vingtième anniversaire de la naissance de Michel Leiris, né le 20 avril 1901 : une nouvelle édition par Jean Jamin du *Journal*, sa correspondance avec Marcel Jouhandeau et un coffret réunissant les volumes de *La règle du jeu*.

par Jean-Pierre Salgas

Michel Leiris et Marcel Jouhandeau
Correspondance (1923-1977)
 Édition établie par Denis Hollier
 et Louis Yvert
 Chronologie et notes de Denis Hollier
 Gallimard, coll. « Les cahiers de la NRF »
 288 p., 23 €

Michel Leiris
Journal (1922-1989)
 Édition de Jean Jamin
 Nouvelle édition, revue et augmentée
 Gallimard, coll. « Quarto »
 1 056 p., 103 ill., 25 €

Michel Leiris
La règle du jeu
 Quatre volumes sous coffret
 Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 39,50 €

En effet, Leiris pouvait sembler « limited », achevé, rangé : une biographie d'Aliette Armel (Fayard, 1997) sept ans après sa mort, un premier volume « Quarto », Miroir de l'Afrique, en 1996, deux volumes de la Pléiade en 2003 et 2014, établis déjà par Denis Hollier et Jean Jamin. Maurice Nadeau, qui publiera en 1963 Michel Leiris et la quadrature du cercle, écrivait en 1955 dans *Les Lettres Nouvelles* : « Une voix ressassante, assourdie et comme légèrement crispée, un regard qui n'en finit pas de démêler l'entrelacs de complexes, de phobies, d'imaginaires roman-

tiques dont est fait celui qui nous parle, un désir, souvent exaspéré, de dire l'inavouable, un homme, enfin, qui se présente de biais et sans dissimuler sa gaucherie, ayant plaisir, semble-t-il, à se prendre en défaut, comment un tel personnage, plus souvent victime piteuse que héros, pourrait-il jouir à nos yeux de quelque prestige ? » En 1975, au même moment que *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune publie *Lire Leiris*, sur les « tresses » de *La règle du jeu*. Ce sont là deux livres inverses : chez Leiris, à rebours de la tradition du genre, c'est la graphie qui détermine la bio et définit l'auto...

En 1925, lors de son mariage avec Louise Godon, dite « Zette », Picasso lui lance : « *Eh bien Leiris, vous allez aussi épouser un secret* ». Secret de famille, Louise Godon est la fille, non la sœur, de la femme de Daniel-Henry Kahnweiler (un secret inverse de celui d'Aragon dont la mère était présentée comme sa sœur...). Autre secret ? Comme l'a remarqué Francis Marmande, après avoir épousé Louise Godon, Leiris écrira *La langue secrète des Dogons de Sanga* (1938). En 1934, il tombe amoureux fou d'Hélène Gordon (« Lena ») qui a une petite fille (et qui épousera Pierre Lazareff). Go(r)don-Dogon : « *langage-tangage* » au cœur signifiant même de la biographie...

Aujourd'hui, cette triple publication simultanée et contradictoire complexifie les entrelacs de Nadeau ou la tresse de Lejeune, ouvre sur un autre secret qui nous concerne tous, celui de « l'autobiographie » depuis Rousseau (Leiris lit *Les Confessions* en 1933) : qu'est-ce qu'une vie, a

LEIRIS ILLIMITÉ

fortiori celle d'un écrivain ? Nul écrivain (sinon André Gide dès *Paludes* ?) n'a autant joué que Leiris avec le « pacte autobiographique », déconstruisant à partir de la poésie « *l'illusion biographique* » décortiquée en 1985 par Pierre Bourdieu citant *Les romanesques* d'Alain Robbe-Grillet. Il ne semble pas impossible de soutenir que tous les innovateurs en « autobiographie », [Sarraute](#) et Butor, [Perec](#) et Sollers, Daniel Oster comme [Pierre Pachet](#), Renaud Camus avec Claude Mauriac, Hubert Lucot comme Édouard Levé, sont « d'après Leiris », comme Chateaubriand ou Stendhal étaient « d'après Rousseau ».

« *Reste à savoir, puisque tout est sorti de là, comment il se fait que moi, qui n'avais pas de vocation, je me suis trouvé un beau jour être un écrivain* » : c'est sûrement par la « chronologie croisée » de Denis Hollier ouvrant la correspondance avec Jouhandeau et par le cahier illustré « Vie et œuvre » de Jean Jamin ouvrant le *Journal* qu'il faut entrer dans ces nouvelles publications. Ce sont deux biographies magnifiques et complémentaires, avec un plan large illustré et un gros plan avec miroir, qui introduisent à trois manières d'autobiographie. « *Ma vie comme une voie de chemin de fer sur laquelle roulent des trains de vitesses et de puissances différentes, chargés de voyageurs et de marchandises diverses.* »

Le jeune bourgeois d'Auteuil connaît [Raymond Roussel](#), ami de la famille, il a vu à douze ans *Impressions d'Afrique* mais rendra visite seulement en 1964 à la compagne de Roussel, Charlotte Dufrené. En huit ans, de 1921 à 1929, il entre dans un cercle qu'il ne quittera plus. Le 3 mars 1921, il rencontre Max Jacob. Le 27 octobre 1922, il dîne avec André Masson, « *le plus grand peintre actuel avec Picasso* ». Et c'est dans son atelier du 45 rue Blomet que, de 1921 à 1925, il fait toutes les rencontres qui informeront son existence : Louise Godon et Daniel-Henry Kahnweiler, Georges Bataille, Raymond Queneau, Robert Desnos, Georges Limbour, Armand Salacrou, Juan Gris, Picasso, Giacometti... et Marcel Jouhandeau.

« *19 février 1929, je romps officiellement avec le surréalisme.* » En 1930, tout semble joué en effet : dans le cornet de Max Jacob, les dés de Mallarmé sont jetés... son seul vrai portrait selon Leiris est un dessin par Masson en 1923 en joueur et en pleurs, reproduit dans le *Journal*. L'écrivain est un « poète ». Au sens restreint,

c'est l'évidence, de *La Révolution surréaliste* à *L'Éphémère* en passant par *Haut Mal*. Mais aussi dans un sens général pour l'autobiographe, l'ethnographe, le penseur anticolonialiste de l'art africain, le critique ami des peintres. « *Il y a toutes sortes de manières d'être poète. Tenir une plume ou un pinceau n'est pas forcément la meilleure* », écrivait-il dans *L'Afrique fantôme* en 1932.

À l'heure où le surréalisme rompt avec lui-même et se met de diverses manières (Breton versus Aragon) « *au service de la révolution* », Michel Leiris rompt donc avec le surréalisme. Avec Bataille, accompagné de Carl Einstein, Georges-Henri Rivière, il participe à la revue *Documents* (quinze numéros, réédités ces jours-ci aux Nouvelles Éditions Place). Puis il est membre de la mission Dakar-Djibouti. Œuvre d'un dissident du surréalisme, *L'Afrique fantôme* est contre-tout-contre l'ethnologie, comme *L'âge d'homme* sera contre-tout-contre la psychanalyse. Le refus marque toutes ses œuvres, comme il l'écrit en 1941. Héritant des deux, l'autobiographique *Règle du jeu* fait se rejoindre les jeux du langage et les fiches de l'ethnologie contre les images surréalistes.

Le lecteur de *L'âge d'homme* et de *La règle du jeu* pouvait être décontenancé par la publication du *Journal*, linéaire et chronologique là où les quatre volumes obéissent à la logique du signifiant et du montage. Le *Journal* est une doublure de *La règle du jeu* dont Leiris lui-même avait souhaité la publication posthume. Ce « *journal à bâtons rompus [...] atypique : ni mémoire ni témoignage ni chronique* », longuement décrit dans *Biffures*, commence en 1921. Le 17 mai 1929, il en fait la théorie : à la tradition romantique, il oppose un infra-ordinaire déjà perecquien. Il suit l'ordre des jours, de 1922 à 1989. Bien avant la psychanalyse, « *lapses canalisés au moyen d'un canapé-lit* », commencée auprès d'Adrien Borel en 1929 à l'instigation de Bataille, le *Journal* de Leiris est un immense recueil de rêves, chacun relaté comme une petite nouvelle qui anamorphose le vécu. Il fait avec la réalité ce que le jeu de mots fait avec le langage (aux antipodes du « *merveilleux purement mécanique* » et de l'écriture automatique).

D'abord « surréalistes », au fil des années les rêves deviennent « existentialistes ». Son analyse des *Vases communicants* de Breton est sans pitié. Du côté de la réalité, on y croise, outre les rencontres déjà dites, nombre d'autres silhouettes (Colette Peignot, Francis Bacon, Simone de Beauvoir...), avec des obsessions permanentes (la mort et la sexualité, l'une dans l'autre), des

LEIRIS ILLIMITÉ

passions fixes (le jazz, l'opéra, la tauromachie, les costumes). Les pages les plus fortes concernent l'arrestation et l'exécution du réseau du musée de l'Homme, puis l'Occupation et la Libération (très Fabrice à Waterloo), le séjour à l'hôpital suite à la tentative de suicide de 1957, avec une absence d'illusion lyrique malgré l'engagement anticolonial et communiste, au retour des voyages aux Antilles, en Chine et à Cuba, allié à une très claire analyse (en 1958 et en 1968, par exemple) de sa position de bourgeois de gauche. Le *Journal*, sur cinq cahiers de couleur, est écrit dans la chambre du 53 bis quai des Grands-Augustins à Paris ou dans la maison de campagne de Saint-Hilaire, quand les autres livres le sont au bureau ou au sous-sol du musée de l'Homme dont il se verra expulsé en 1984.

Leiris unlimited : revenons au 45 rue Blomet, dans l'atelier d'André Masson. On savait que Georges Bataille (le sacré) ou Raymond Queneau (le langage) pouvaient être pour Michel Leiris des figures fraternelles. Un autre épisode biographique resté à demi secret concerne ses liens avec Marcel Jouhandeau. Quatre-vingt-six lettres furent échangées entre les deux hommes qui ont treize ans de différence (Jouhandeau est né en 1888). Dans la nuit du 27 au 28 mars 1924, racontera Leiris dans *L'âge d'homme*, il a dormi « avec un ami plus âgé et pédéraste », « après avoir humilié ma bouche et la sienne dans un réciproque égarement ». « Michel Leiris était d'une beauté extraordinaire, il avait le visage de Baudelaire jeune », écrira en 1977 Jouhandeau, qui de cette liaison fera un conte, une « transfiguration luciférienne » de leur aventure, dira Leiris, que Daniel-Henry Kahnweiler édite en 1927 avec des illustrations d'André Masson : *Ximénès Malinjoude* (on peut aujourd'hui le lire dans le « Quarto » *Chaminadour*, 2006) dont Leiris recopie des morceaux dans le *Journal* en 1934-1936.

La rupture entre les deux hommes intervient lors de la parution d'un texte de Jouhandeau, « Comment je suis devenu antisémite », dans *L'Action française* du 8 octobre 1936, dont les cibles sont Maurice Sachs et Julien Benda. Leiris lui écrit, Jouhandeau répond... en mettant en cause Max Jacob dans *Je suis partout*. Jean Paulhan, qui les a reçus en 1935, publie à la fois *L'âge d'homme* de Leiris et *De l'abjection* de Jouhandeau, qui ne sont pas sans symétrie. L'amitié redémarre. Mais le voyage de Jouhandeau en Allemagne avec Drieu la Rochelle la redéfait. Le dos-



Michel Leiris, par Roger Parry © Gallimard

sier complet figure en appendice de cette correspondance. En dehors des rêves, qui le mettent parfois en scène avec son épouse, Élise, Jouhandeau est peu présent dans le *Journal*. En 1961, un catalogue Max Jacob au musée de Quimper les réunira. En 1979, Leiris assiste aux obsèques de Jouhandeau, « mangeur d'âmes », écrivait Maurice Nadeau dans *Combat* : « si je rends grâce à l'auteur, l'homme me répugne » (dans *La Quinzaine littéraire*, il empruntera néanmoins la signature de Tante Ursule à *La jeunesse de Théophile*).

Tout semble opposer Leiris et Jouhandeau, et, hormis Claude Mauriac, ils n'eurent pas les mêmes lecteurs. En introduction à cet extraordinaire livre-dossier, un essai de Denis Hollier esquisse les vies parallèles de « l'iconoclaste » et de « l'iconolâtre ». Deux jeux sans règles communes. À moins que cette exhumation du fantôme de Guéret ne rende perpendiculaires les vingt-huit volumes de ses *Journaliers* et la suite autobiographique de Michel Leiris...

Comme une Grecque

Depuis l'affirmation de la doctrine libérale au XIX^e siècle, l'histoire de l'Athènes classique est un enjeu politique. Tandis que certains y voyaient s'inventer la démocratie, d'autres s'acharnaient à montrer les limites de celle-ci. Ainsi de l'institution de l'esclavage admise par des défenseurs de la philanthropia. Ainsi, également, de l'effacement exigé des femmes. Nicole Loraux (1943-2003) se soucie de trouver la bonne distance focale, sans succomber à la facilité des slogans. Ses articles écrits de 1973 à sa mort sont réunis sous le titre La Grèce hors d'elle.

par Marc Lebiez

Nicole Loraux

La Grèce hors d'elle et autres textes.

Écrits 1973-2003

Texte établi par Michèle Cohen-Halimi

Préface de Jean-Michel Rey

Klincksieck, coll. « Critique de la politique », 900 p., 55 €

Faut-il d'ailleurs la dire « historienne » ? Nicole Loraux est principalement helléniste, et l'histoire n'est qu'un des modes de son approche de la Grèce antique. Comme à propos de Jean-Pierre Vernant ou de [Pierre Vidal-Naquet](#), on pourrait aussi mettre en valeur le regard anthropologique porté sur ce temps fondateur. À l'EHESS, elle travaillait sur « l'anthropologie de la cité grecque », le but étant de comprendre comment pensaient les hommes et les femmes de ce temps à la fois plus proche et plus éloigné que nous ne sommes tentés de le penser.

Karl Popper force quelque peu les textes quand il lit une profession d'individualisme libéral dans l'oraison funèbre que Thucydide met dans la bouche de Périclès, et qu'il en fait une réponse anticipée au « totalitarisme » de Platon. Mais la difficulté principale que pose son attitude tient à la volonté même de chercher une exemplarité et de « *construire sans plus de précaution un modèle théorique de la démocratie athénienne* » conforme en tout point aux normes de l'individualisme libéral qu'il tient à promouvoir. Opposée à cette vision des choses, Nicole Loraux ne souhaite pas pour autant « *tordre précipitamment le bâton dans l'autre sens, crier qu'en Grèce l'individu n'existait pas, recourir au facile appareil conceptuel de*

l'absence, du manque ». Mieux vaut, conclut-elle, « *parier sur la précision* ».

Le précepte s'applique aussi à propos de la situation des femmes dans la Grèce classique, sujet sur lequel Nicole Loraux est maintes fois revenue, bien avant la mode des *gender studies*, née avec la parution en 1990 de *Trouble dans le genre* de Judith Butler. Les plus anciens articles publiés par Nicole Loraux datent de 1973, l'année où Michelle Perrot constatait que, jusqu'à une date récente, les historiens étaient tous des hommes et demandait si les femmes avaient une histoire. Malgré le poids institutionnel de [Jacqueline de Romilly](#), la question se posait tout particulièrement à propos de l'Athènes antique. L'œuvre de Nicole Loraux y répond, pas seulement parce qu'elle a dirigé un volume intitulé *La Grèce au féminin* (Les Belles Lettres, 2003) ou qu'elle s'est intéressée à l'imaginaire féminin de l'homme grec tel qu'il apparaît à propos de la figure de Tirésias, le devin qui a connu les deux sexes (*Les expériences de Tirésias*, Gallimard, 1990). Sa réponse vaut aussi par l'originalité de la voie qu'elle emprunte. C'est ainsi qu'elle n'hésite pas à dire son désaccord avec la vision défendue en 1984 par le Michel Foucault de *L'usage des plaisirs*, en un temps il est vrai où Foucault n'était pas encore devenu le penseur officiel qu'il est désormais.

Sa thèse d'État était consacrée à l'oraison funèbre comme miroir idéologique que la cité d'Athènes se tend à elle-même, c'est-à-dire principalement l'*Épitaïphios logos* de Périclès à la fin du deuxième livre de *La guerre du Péloponnèse* de Thucydide. Ce bref discours a accompagné toute sa vie intellectuelle. Il apparaît comme la cellule originelle de sa réflexion, sa référence constante depuis ses

COMME UNE GRECQUE

études auprès de Jacqueline de Romilly – même si leurs lectures en étaient bien différentes. Ce discours est fondateur, sinon pour les Athéniens eux-mêmes, du moins aux yeux de tous ceux qui célèbrent cette démocratie en laquelle ils veulent voir une glorieuse et fascinante innovation. L'importance de ce discours dans la pensée politique occidentale ne saurait être surestimée : c'est à son aune que l'on célèbre la grandeur de la démocratie ou que l'on en dénonce les insupportables limites. Loin d'en affaiblir la portée, insister sur le caractère idéologique de ce miroir est sans doute une précaution indispensable pour évaluer correctement la réalité de la cité antique, sans se précipiter dans le procès de celle-ci pour cause d'écart par rapport à l'idéal. Cela admis, subsiste dans ce discours un point qui ne devrait pas manquer de nous surprendre : le silence imposé aux femmes.

Point de revendication dans cette remarque, juste le constat que, même par Périclès, même dans une circonstance pareille, les femmes n'ont pas lieu d'être mentionnées. Tout Athènes savait qu'il était l'amant d'Aspasie, une femme exceptionnelle tant par sa beauté que par son intelligence et sa culture, une femme en qui Socrate voyait son maître (au masculin puisque ce mot, bien sûr, n'admettait pas de féminin). Outre sa féminité, elle présentait certes deux défauts rédhibitoires : elle n'était pas athénienne et elle était une intellectuelle de haut vol. Donc on mit en cause sa vertu privée. Ce n'étaient certes pas des défauts aux yeux de Périclès qui n'hésita pas à la défendre les larmes aux yeux lorsqu'elle fut attaquée. Et il savait que tout le monde le savait. Nous pourrions comprendre qu'il ne la nomme pas lors d'un discours officiel (et, *a fortiori*, dans la reconstitution qu'en propose Thucydide). Aussi bien n'est-ce pas de cela qu'il s'agit mais de l'apologie qu'il fait de l'effacement des femmes. Ce n'est pas qu'il ne mentionnerait pas la douleur des veuves des guerriers dont il fait l'oraison, ni qu'il ignorerait l'existence de la moitié de la population. Ce qu'il dit est bien plus troublant qu'un silence. Virginia Woolf résume ainsi son propos : « *la plus grande gloire pour une femme est qu'on ne parle pas d'elle* ».

Il n'est donc pas étonnant que Nicole Loraux ait été intéressée par la belle figure d'Aspasie. Cela nous vaut en particulier un long article éblouissant consacré à un bref dialogue platonicien souvent négligé et généralement mal compris, le *Ménexène*. Dans ce dialogue, Socrate prononce une oraison funèbre dont il prétend qu'elle lui a

été quasiment dictée par son « *maître Aspasie* » qui, suppose-t-il, était déjà l'auteur réel de l'*Épithaphios logos* prononcé par Périclès. Les traducteurs successifs ont noté toutes les erreurs historiques formulées par Socrate. S'en tenir à ce relevé, c'était ne pas voir la portée réelle de ce pastiche : être un « contrepoison » au genre même de l'oraison funèbre, si contraire à ce qu'essaie de faire Socrate. Et comment négliger l'insistance mise sur cette prise de parole par Aspasie – l'ironique revanche que Socrate lui offre ?

Dans beaucoup de ses articles, Nicole Loraux est revenue sur le paradoxal silence auquel devaient parvenir les femmes grecques. Ce n'était pas pour ajouter une nouvelle étude à l'abondance de celles qui, « *depuis une vingtaine d'années* », leur étaient consacrées, ni pour répéter que « *les femmes grecques n'existent pas* », une formule qui lui a paru après coup trop brutale. Mais pour tenter de mieux comprendre ce qu'il en était. Il semble par exemple que, contrairement à une idée très répandue à l'heure actuelle, les Athéniens aient apprécié, y compris sexuellement, leurs épouses – et pas seulement les beaux jeunes gens. On ne peut, d'autre part, ignorer l'importance des femmes dans de nombreuses pièces de théâtre, et pas seulement dans une alternative entre la détestable Clytemnestre et l'admirable Antigone (admirable à nos yeux, du moins). On pourrait peut-être dire des héroïnes tragiques ce qui a été dit récemment des héroïnes des opéras du XIX^e siècle, qu'il pourrait bien y avoir quelque misogynie dans ce tragique même. Ce serait oublier les héroïnes de plusieurs comédies d'Aristophane, que l'on ne peut dire ridicules. Sur ces questions délicates, Nicole Loraux fait montre de ce sens aigu de la nuance qui fait la richesse et la force de sa démarche.

Un livre de 900 pages qui rassemble 56 articles publiés sur trois décennies ne se lit pas d'une traite. Sa composition même incite à des mouvements erratiques. Le lecteur va picorer ici ou là, puis part vers d'autres textes qui abordent des thèmes proches, ou au contraire tout autres. Précisément du fait de ces zigzags dans le temps, il ressent vivement la puissance et la constance d'une pensée qui n'a cessé de s'approfondir.

Nicole Loraux est décédée à tout juste soixante ans, après avoir affronté les séquelles d'un grave accident cérébral qui la rendit un temps aphasique. Le sourire avec lequel elle évoque cette épreuve dans un ultime article de *Critique* laisse le lecteur de ce recueil sur une note d'émotion dont il lui est difficile de se départir.

Traduire écologiquement Woolf

Une traductrice s'installe à Dresde pour traduire « Le temps passe », la partie centrale de La promenade au phare de Virginia Woolf, îlot solitaire au milieu de ce roman qui décrit une maison vide au bord de la mer pendant la Première Guerre mondiale, et le temps qui passe sur elle. On suit cette femme qui, dans une ville dévastée par les bombardements, traduit ce texte sur une humanité absente. Ce faisant, elle l'interprète comme la préfiguration de toutes les catastrophes du XX^e siècle et, au-delà, de celles qui chassèrent l'espèce humaine. Le travail de traduction débouche sur une enquête : comment penser à partir d'un texte ces zones où la présence humaine n'est plus possible ? Nevermore de Cécile Wajsbrot propose aussi une nouvelle manière d'habiter le monde, sans l'abîmer. En le traduisant.

par Feya Dervitsiotis

Cécile Wajsbrot

Nevermore

Le Bruit du temps, 216 p., 19 €

Traduire « Le temps passe », c'est accorder foi au décentrement qu'il opère et contribuer à faire connaître ce passage de *La promenade au phare* où la perspective bascule des personnages « à l'espace qui les contenait ». C'est s'immiscer dans l'écriture d'un monde sans regard, où l'on ne sait à quoi se raccrocher. À travers la description d'une maison abandonnée, la narratrice du nouveau livre de Cécile Wajsbrot retrouve la zone interdite de Tchernobyl, le village français de Fleury (où l'on discerne, dans la forêt, « le tracé des anciennes rues parmi les arbres »), l'île écossaise Hirta évacuée en 1930 à la demande de ses trente-six habitants, et jusqu'au vide laissé par la perte d'une amie chère. Ces territoires forment une constellation de parentés muettes où survivent, en l'absence d'humains, des mondes disparus.

Complètement happée par « Le temps passe », comme si elle devait ingérer le texte anglais, voire devenir le texte pour le rendre ensuite dans sa langue à elle, la narratrice se déleste de son individualité et s'efforce « d'oublier ce que j'étais, d'où je venais, où je me trouvais ». Dresde apparaît tout aussi inhabité que la maison woolfienne. On n'y croise personne sinon des fantômes qui, le long d'un fleuve, viennent parfois entamer un semblant de dialogue. Pour arrê-

ter de croire aux mots désuets que sont « posséder l'espace de la terre, maîtriser, contrôler », la narratrice se fait habitante provisoire. Elle est de passage, elle ne s'ancre pas dans un territoire, elle a remplacé volonté de puissance par flottements évanescents.

Cécile Wajsbrot (qui a notamment traduit *Les vagues* de Virginia Woolf, éd. Le Bruit du temps) nous entraîne dans cet espace sans certitudes, une nuit profonde qui s'avère être aussi le lieu de la traduction. Celle-ci se caractérise par l'impossibilité d'une maîtrise. Du début à la fin du roman, nous sommes mis en présence des phrases anglaises et des nombreuses tentatives, toutes imparfaites, de leur restitution en français. Les contours s'estompent, on tâtonne, on touche à « quelque chose d'indistinct, de primordial », on est écrasé par la dimension absolue que revêt toute image puisque le monde recommence à chaque phrase. La traduction « flotte dans un premier temps sans attache et peu à peu elle se rapproche de la base ». Elle épouse le rythme lent d'une recomposition naturelle et finit par remplir le vide laissé par ce qui était là, avant elle.

Tant que dure cet entre-deux qui sépare l'original de la traduction achevée, la narratrice vivote dans une faille, une « vie en parallèle », à la fois habitée de visions de destruction et de reconstruction. Dans son esprit surgissent « des îles englouties, des églises tombées des falaises, des vents de tempête détruisant les ponts » mais aussi des



Ruines de la Frauenkirche de Dresde en 1985 © CC/nemodoteles

TRADUIRE ÉCOLOGIQUEMENT WOOLF

renaissances, comme dans la [zone interdite de Tchernobyl](#) où « *les pins desséchés ont laissé la place aux bouleaux* », où « *ce que le travail humain a défait, sa disparition le reconstitue* ». Ces mouvements de va-et-vient, entre disparition et repeuplement, passé et présent, font écho à la traduction en marche. Un texte dans une autre langue est d'abord une zone non habitable qu'il ne s'agit pas de repeupler mais de réincarner : « *Tout demeure sous une forme ou sous une autre et le pays disparu vivait en fantôme dans celui qui s'était recréé* ».

« Le temps passe » culmine en une fusion des règnes, où « *ce qui se référait ordinairement aux humains s'appliquait aux éléments, à la nature, aux parties de la maison et ce qui aurait dû faire référence à la maison venait maintenant s'appliquer à une femme* ». À l'image de la traduction où se joue un recouplement d'une langue à l'autre et d'une époque à une autre. À l'image aussi de la fiction qui, expérimentale dans les années 1920

comme un siècle plus tard, fait de la place pour un monde sans nous. La littérature, en créant un écosystème cohérent, à cheval entre des impalpables et des existences autres, laisse entrevoir l'envers de la catastrophe.

La mer, « *le seul paysage que nous ayons en commun avec les hommes de la préhistoire* », et les vagues, métaphore woolfienne s'il en est, viennent finalement symboliser la réactualisation continue d'un monde qui, pour précaire qu'il soit, est le seul possible. Les seuls personnages qui restent sont la peintre Lily Briscoe dans le texte de Woolf, la traductrice dans celui de Wajsbrot. Deux femmes qui ne font que retravailler le présent, le redécouvrir sans cesse en agissant sur leurs perceptions du monde plutôt que directement sur ce dernier. Loin d'une manie démiurgique, Cécile Wajsbrot fait valoir la « *re-création* ». Il n'est finalement pas question de « *jamais plus* », ou de « *nevermore* » dans ce livre, mais plutôt de retour du même, de ressassement poétique. Pour ne plus fuir en avant.

Les résistances de l'enquête

Les éditions Anacharsis (clin d'œil à ce philosophe grec soupçonné de vouloir renverser les mœurs) nous ont habitués à regarder autrement ce qui se passe en terre étrangère. Notamment avec leur collection « Les ethnographiques », qui invite à voir d'un autre œil le quotidien des archives départementales, quand Anne Both joue avec le stocker, trier, jeter, classer ; ou à entendre les pensées clandestines d'un voleur livrant ses stratégies à Myriam Congoste, dans Le vol et la morale. Autant dire que le choix éditorial va vers les aventures des borderlands, ceux qui marchent sur les frontières, jouent sur les bords, tirent le sens vers des zones inconnues. Cette fois, avec Le mystère de la cagoule de Colette Milhé, c'est d'une enquête dans l'enquête qu'il s'agit.

par Jean-François Laé

Colette Milhé

Le mystère de la cagoule.

Enquête bolivienne

Préface d'Anne Doquet

Anacharsis, coll. « Les ethnographiques »

288 p., 15 €

C'est une sorte de journal de l'anthropologue, un ensemble de notations personnelles lors d'une étrange recherche menée par Colette Milhé sur le port systématique d'une cagoule par plus de cinq cents cireurs de chaussures à La Paz. Mais qu'est-ce qu'ils ont, ces travailleurs à la sauvette, à se masquer ainsi pour nettoyer, broser, cirer, lustrer les pompes du passant ? Qu'est-ce qu'ils ont fait pour se camoufler ainsi : se protéger des poussières nauséabondes, se cacher des contrôles d'on ne sait qui, effacer un stigmate physique, ou encore marquer leur soutien sans faille au président Evo Morales ?

L'énigme sera le prétexte affiché pour trouver la porte d'entrée dans le milieu de ces serviteurs de rue. Car ce que cherche Colette Milhé, c'est à comprendre l'économie souterraine de ces cireurs, le choix des emplacements et des heures, les échanges avec les clients, leur mode de vie en famille, leur devenir. Et si c'étaient tous des célibataires, d'anciens détenus, des endettés jusqu'au cou ? Et si c'étaient des étudiants en mathématiques ou encore des indicateurs de la police ?

De 2006 à 2012, lors de plusieurs séjours en Bolivie, avec son informateur Alecks, l'auteure a tenté de pénétrer « le milieu » afin d'arracher quelques informations sur les réseaux économiques, le prix du ticket d'entrée, la formation des prix du service, les gains secondaires, les disputes, les ficelles du métier, les dispositions mentales pour accepter ce « sale boulot ». C'est de cette histoire qu'il s'agit.

Or cette histoire va tourner court. Le milieu résiste. Aucune porte ne s'ouvre. C'est la débandade. Chaque journée est un échec. Tous les tuyaux de l'informateur sont crevés. L'anthropologue découvre que son informateur « *la balade* » sur autant de fausses pistes que de ruelles ! Il ment, détourne les questions, répond à côté, pose des lapins. Elle imagine ce qu'il a en tête : « *Il faut que je lui fasse comprendre ce qu'est la vie d'un cireur ici. Il y a trois ans, elle était prête à devenir ma madrina de estudios : je ne l'ai ni rêvé, ni, surtout, oublié* ». De là, comment se débarrasser de cette exigence, comment éviter les mille demandes et sollicitations ? Alecks rigole avec ses potes, drague à grande eau Colette, qui ne sait plus comment se débarrasser de lui. « *J'ai trois alternatives : je pars avec elle en France, elle me parraine, ou alors, je me contente des quelques avantages sur place [...]* Si je lui fais un enfant, je suis sauvé. À son âge, c'est pas normal de ne pas être mère. C'est sans doute là qu'est son point faible. Elle doit désirer profondément avoir un ou des enfants. »

LES RÉSISTANCES DE L'ENQUÊTE

Il veut se marier ? Et quoi encore ! Il veut 50 bolivianos pour se payer une paire de chaussures ! Il ne manque pas d'audace, c'est la troisième paire ! Un vrai pot de colle, une relation dont généralement on ne se vante pas dans les conférences scientifiques. C'est aussi de cette histoire qu'il est question. Une histoire obligée, nécessaire. Un grand raté parmi tant d'autres – pour qui enquête sur un temps long – que l'on ne raconte jamais tant il est associé à un échec et ne devrait jamais quitter son journal intime. C'est sur ces cendres que Colette Milhé décide d'écrire un double récit.

Le premier rend compte des maigres informations recueillies sur le milieu des cireurs. Colette Milhé reprend jour par jour ses notes en friche, datant chaque observation, sentiment, impression ; elle refait le chemin avec nous. Dans le second récit, comme elle ne comprend absolument rien de ce qui se passe dans la tête d'Alecks, son informateur foireux, elle imagine ce qu'il se dit lui-même pour lui tendre des pièges. Le livre est fait de cette double narration. D'un côté des notes intuitives au jour le jour, de l'autre les stratagèmes probables de ce renard rusé, mais dont on pressent la nécessité. Car il faut bien imaginer ce qu'Alecks a en tête si l'on veut slalomer entre ses piquets. Il faut bien anticiper le prochain coup. Il faut bien déjouer le piège tendu, les silences, les enfumages. Mais qu'est-ce qu'il veut d'elle ? « *Si elle revient en Bolivie trois ans après, c'est qu'elle me cherche, c'est forcément parce qu'elle est amoureuse de moi. En tout cas elle ne m'a pas oublié. Je vais obtenir le parrainage.* »

L'enquêté se met à enquêter, pendant que l'anthropologue ruse à son tour, pose elle aussi des lapins, essaie d'approfondir les prix des loyers, l'écart considérable des prix annoncés par Alecks et les informations latérales qu'elle obtient. C'est une lutte, heure par heure. Un rapport de force et de séduction où se mêlent engagement, réticence, méfiance et jeu de dupes. Enquêteur et enquêtés se toisent, s'évaluent, testent les limites. « *Quand je lui parle de venir en France, elle brise brusquement mes rêves, ou tente de le faire. Elle me parle des pauvres, du chômage... Je ne l'écoute plus. Pourquoi a-t-elle essayé de me décourager ? J'ai l'habitude de me débrouiller, je pourrais toujours cirer. Je crois qu'elle ne se rend pas compte qu'un pauvre en France doit être mille fois plus riche qu'un pauvre Bolivien !* » Colette n'en peut plus. Il lui arrive de

broyer du noir, de taper sur quelques cibles quand elles ont le visage de l'arracheur de dents. Elle envisage alors de se mettre directement cireuse. Elle observe attentivement.

Et c'est parti pour une première tentative : « *Un homme d'une soixantaine d'années avance vers moi, avec le sourire et pose sa chaussure sur son cale-pied. Je suppose que mon exotisme guide son choix. Dès mes premiers gestes, il comprend que je ne suis pas experte. Il me conseille, amusé, alors que je m'apprête encore une fois à oublier le broissage initial. Alecks justifie : « je lui apprends ! » Il proteste ensuite alors que je tache ses chaussettes avec le brillante : « Pas les chaussettes ! » Il regarde les dégâts, navré. Je m'applique mais cela ne suffit visiblement pas. Alecks doit reprendre le lustrage final car cela ne brille pas assez. Je suis un peu vexée et me tais. Le travail exécuté, c'est pourtant à moi qu'il confie la pièce.* »

Au fil des jours, au gré des escapades de l'anthropologue pour s'approcher au plus près des cireurs, on découvre un face-à-face violent, une confrontation de deux modes de vie, deux morales, deux regards qui se frottent sans communiquer. L'enquêté a toujours le dessus. C'est lui qui tient les portes. Les scènes-clés ont lieu dans la rue, lors d'un match de foot, dans la cuisine d'un ami, intérieur-nuit, ou plutôt au bord du soir lorsque les langues se délient. L'anthropologue va-t-elle travailler de nuit ? C'est l'heure des confidences, en levant le coude pour la chope, en fumant une cigarette, en sirotant encore. Parfois, une déprime précède les rendez-vous. Tandis que ses hôtes de rue rangent leur matériel, vont se laver abondamment les mains, s'ébrouent bruyamment, rangent et classent leurs affaires, la Cagoule enfin enlevée, va-t-on voir enfin Alecks flancher et s'ouvrir ? Les langues se délient. Alecks tente encore un geste vers « *le cœur interdit* », en vain. Colette est en lambeaux. Otage à nouveau.

Dans cette conception du récit à deux joueurs, de nombreuses cases restent vides, pour reprendre l'image de Michel de Certeau, laissant place à l'hétéroclite et à des énoncés contraires. Le récit d'enquête trouve ainsi sa dimension dans ce que Colette Milhé laisse filtrer de ce qu'elle est, de ce qu'elle fait, de ce qu'elle ressent, de ce qu'elle pense à chaque instant, sans filtre. « *La recherche ne conduit pas au but mais dessine la route* », insiste Lévi-Strauss auprès de Descola. L'anthropologie n'est pas tant un savoir assuré qu'une manière de « *se mettre à la place de* » afin de



Cireur cagoulé à La Paz © Colette Milhé

LES RÉSISTANCES DE L'ENQUÊTE

laisser cours à « *son histoire* ». Tel est le défi des héritiers des chroniques fictionnelles, des récits qui visent à se départir de ses propres catégories pour accéder aux manières de penser de l'autre. À la manière de [Carlo Ginzburg](#) avec *Menocchio*, ce brave meunier de la Renaissance, dont seules restent les minutes du procès en inquisition. Et de recomposer alors, avec l'archive, un personnage plausible, possible, probable. La ligne de crête est étroite : « *comment restituer le point de vue du sujet à partir de quelques éléments épars ?* » Cette démarche est résumée par Clifford Geertz dans *Ici et Là-bas* (traduit aux éditions Métailié en 1996) lorsqu'il affirme : « *dire ce que j'ai réellement ressenti lors de l'enquête permet un éclairage nécessaire à la compréhension du lecteur* ».

Cette narration à plusieurs étages nous rappelle que l'enquête anthropologique est un mélange de

vu, d'entendu, de questionnements sur le vrai, de points de résistance pour dire le vraisemblable. Une invitation à l'ouverture des regards et à l'élargissement de la perspective. On y écoute enfin les hésitations, dénégations, interrogations, émotions et dérobades qui sont le pain quotidien de l'enquête.

Cette veine à décrire « *les mille résistances de l'enquête* », à tamiser le quotidien, à épinglez coups de force et absurdités, on la retrouve dans le ton de Colette Milhé, direct, léger, et singulièrement chaleureux à la fois, renouant avec les journaux de terrain implacables et excédés de Malinowski. Sur chaque point de résistance, de porte fermée, d'échec du jour, s'enroule une co-production interprétative où la lucidité vaut mieux que le bluff.

La ville de verre

En 2014, l'écrivain grec Mènis Koumandarèas était retrouvé assassiné chez lui à Athènes. Il avait quatre-vingt-trois ans et seul ce crime triste et crapuleux pouvait faire arrêter d'écrire cet auteur aux plus de vingt-cinq romans. Cinquième de cette longue lignée, *La verrerie* avait été écrit sous les colonels et publié en 1975, juste après leur chute. Sa traduction par Marcel Durand, publiée en 1991, reparait aujourd'hui.

par Ulysse Baratin

Mènis Koumandarèas

La verrerie

Trad. du grec par Marcel Durand

Quidam, 156 p., 16 €

Dans *La verrerie*, la dictature a l'air sans fin. Tandis que la capitale se modernise à vue d'œil, l'énergique Bèba Tandès fait ce qu'elle peut pour sauver sa désuète fabrique d'objets en verre, léguée par son père. Classique de cette grande figure des lettres grecques, ce roman à rebondissements, mélancolique et parfois drôle, rembobine une vie passée trop vite.

Chez Koumandarèas, les vies ont la consistance statique d'une fumée de cigarette d'août en Attique. À peine a-t-on le temps d'en regarder les volutes qu'elles se dissolvent dans l'air. Dans *La verrerie*, tout le monde fume : Bèba, ancienne des Jeunesses communistes, son mari Vlæssis, petit bourgeois sans épaisseur, de même que leurs deux amis pittoresques et en dessous de tout. Dès le début, tous semblent prématurément vieillis ou nés vieillards. Comme si le temps s'était arrêté. Les rêves, pas si anciens pourtant, n'ont laissé dans la bouche qu'un goût amer : « *Dans ses draps tachés, elle avait l'impression que tout était fini désormais et qu'une femme seule, autour de la quarantaine, glissait tout à fait naturellement dans la caste des bourgeois à laquelle, malgré les luttes et les idéologies, elle n'avait jamais pu échapper.* » La confiance dans l'avenir et la révolution a été fauchée en plein vol par le coup d'État de 1967. Le régime autoritaire n'offre même pas d'épopée ou de résistants glorieux ; et la vie, dans ses habitudes, continue.

À défaut d'avoir pu faire l'Histoire, les unes et les autres ressassent leurs mésaventures personnelles.

Tout au long du texte, Koumandarèas fait revenir de manière lancinante leurs obsessions et motifs particuliers tels que cet « *éventail en bois aromatique que lui avait offert un lointain parent* ». Impressionnants la première fois, les faits de militantisme de Bèba s'usent à force d'être évoqués. À la fin, il n'en reste qu'un refrain agaçant d'avoir été trop répété. Un portrait s'esquisse, celui d'une génération évacuée de l'Histoire. De manière saisissante, tous cherchent à disparaître de leur propre vie, dans la folie, les affaires amoureuses, voire une (cocasse) tentative de suicide. Mais, sans cesse rattrapée par leurs difficultés matérielles, la bande ne peut même plus se permettre le tragique.

À travers les vicissitudes de leur petite entreprise, *La verrerie* évoque aussi l'Athènes du tournant des années 1970 où les immeubles néoclassiques s'évanouissaient au profit de bâtiments modernes. Forcément fragile, la petite verrerie où tout casse, où tout est transparence, s'efface symboliquement devant l'usine de plastiques d'un affairiste qui, lui, a su oublier ses convictions de gauche. Sans appel ni trait forcé, la parabole fait ressentir la mue sociale d'un pays : « *Soudain, elle se mit à penser qu'elle se trouvait dans une ville incon nue, qu'elle était une autre femme, une provinciale déboussolée.* » À croire que les fins d'époque fascinent les écrivains grecs. En 1896 déjà, Alèxandros Papadiamàntis décrivait le dernier derviche ottoman égaré dans le chantier du métro d'Athènes... Sous toutes ses différentes peaux, la Grèce éternelle n'en finit pas de mourir et renaître.

À elle seule, cette connaissance intime, profonde, de l'évolution organique d'une société pourrait être un motif suffisant pour lire *La verrerie*. Pourtant, Koumandarèas se révèle essentiellement



Mènis Koumandarèas © D.R

LA VILLE DE VERRE

dans sa singulière capacité à faire ressentir les différentes temporalités qui tissent une existence. Par des effets de couches très fines, son roman fait coexister le fouillis et la cadence d'évènements variés avec, simultanément, le grignotement du temps long. Cette puissante technique narrative sans complaisance peut produire des effets de nostalgie à la limite du supportable. La vie a passé, sans qu'on l'ait bien vue, ni comprise.

Dans le dernier entretien qu'il donna avant sa mort, Koumandarèas insistait sur l'importance décisive des atmosphères. Pour faire ressentir ces subtiles ambiances, il fallait le français de Marcel Durand, éditeur légendaire et génial de littérature néo-hellénique acclimaté à l'Attique. Grâce à sa traduction, on ne voit pas la place Omonia, on y est.

Des pères et un fils

Jim est le fils d'Aymeric, le narrateur du Roman de Jim, le nouveau roman de Pierric Bailly. Fils d'Aymeric ? Pas tout à fait. Christophe l'a conçu avec Florence. Mais, marié, il n'a pas voulu reconnaître sa paternité. Un enfant, deux pères. C'est une situation désormais commune. On s'étonnera de la majuscule à roman, moins sans doute de ce que l'enfant soit au centre. Ce qui se passe autour de lui est fait de tourments, donc d'émotions diverses, comme tout mélodrame, un genre en soi, avec ses codes.

par Norbert Czarny

Pierric Bailly
Le Roman de Jim
 P.O.L, 256 p., 19 €

Le Roman de Jim est construit à la façon des séries : à la fin du chapitre naît une attente que l'épisode suivant comble. Une histoire entre père et fils touche des fibres, provoque souvent l'identification. Cette thématique, Bailly l'aborde pour la troisième fois. Dans *L'homme des bois*, il racontait la mort de son père, à travers une autofiction ou biographie romancée. C'était un texte court et, j'ose le dire, même si être ému peut être une faiblesse, un récit qui touchait. L'an passé, *Les enfants des autres* jouait sur les ressorts du fantastique. C'était un roman étrange et souvent drôle, complexe dans sa construction pleine de chausse-trappes. *Le Roman de Jim* est linéaire. Les nombreuses péripéties se déroulent sur une quarantaine d'années. Tout débute avec l'histoire de Florence, entre ses quinze et trente ans.

Elle a quitté la maison très tôt, pour vivre avec Martial, un tailleur de pierres. Quand ils n'ont pas où loger, ils habitent un combi VW. Ils vont de petits boulots en chantiers de courte durée, écoutent de la musique électro et les premiers airs d'Hubert-Félix Thiéfaine, chanteur emblématique à plus d'un titre : tout a commencé dans le Jura, sa région. Cet ancrage n'est pas rien dans l'œuvre de Bailly. La plupart de ses romans s'y déroulent, ici c'est autour de Saint-Claude et du plateau des Hautes Combes, de Prénovel. À la fin de son parcours, le narrateur revient dans ces lieux, retrouvant la proximité avec la nature, que Monique, la mère de Florence, avait enseignée au jeune Jim et, partant, à son père adoptif. Il reconstruit là sa maison.

Pour raconter ces années dont on peut dire qu'elles le forment, le transforment aussi, le narrateur pose des repères : ce sont les femmes qui l'accompagnent. La vie de Florence a commencé avant la sienne. Quand il la rencontre, elle a quarante ans, lui vingt-cinq. Enfin presque : « *J'avais l'impression de l'avoir rejointe. De ne plus avoir vingt-six mais peut-être trente, ou trente-cinq ou quarante comme elle. Comme si je n'avais pas d'âge réel et que cela dépendait de celui qui était en face de moi. Avec elle, j'avais quarante ans* ». Elle attend un enfant et est restée seule ; Christophe avait sa vie et surtout sa famille. Aymeric accompagne la future mère par amour. Il devient le père de Jim.

Avant Florence, il aura formé un « *petit couple* » avec Jenny, une camarade de collègue qui restera sa compagne jusqu'à la faculté : il aura eu « *quinze, dix-huit, vingt ans* ». Après elle, il y aura Léa, Yamina et Olivia. Dans les moments les plus difficiles de son existence, une femme le soutiendra donc, le protégera du pire, même si, à certains moments, seul et livré à lui-même, il sombre et cela dure longtemps. Alors, Aurélie, sa sœur, une jeune femme plus solide que lui, plus stable, est la seule à pouvoir le soutenir.

L'essentiel de sa transformation en adulte, il la vit en assumant le rôle de père, après avoir marqué une certaine réticence. C'est toute la différence avec le garçon qu'il était, dont « *la vie était une fiction* ». Il jouait un rôle, il doit agir. Il s'occupe de Jim, l'éduque autant que le fait Florence, l'initie au football que lui-même n'aime pas trop, le voit grandir. Jusqu'au retour de Christophe, frappé par une tragédie, à la dérive, et sauvé lui aussi par Florence et l'enfant.

Au début, Jim a deux pères, situation que connaissent bien des enfants de familles

DES PÈRES ET UN FILS

recomposées. Mais Florence choisit, elle et Aymeric ne s'aiment plus vraiment. Elle décide de partir au Canada avec Christophe et l'enfant. Aymeric est intronisé parrain du garçon, sur un air de Nino Rota, scène dérisoire. La réalité est qu'il vit cette séparation comme une rupture. Il part vivre à Lyon, y travaille avec le désir de tout oublier, d'enfouir son chagrin, d'abord vainement. D'autant que tout repose sur un mensonge : Florence sépare bientôt Jim d'Aymeric en inventant de faux courriels, en faisant croire à l'enfant qu'Aymeric a voulu l'oublier. Ce rôle-là, celui du père qui abandonne son jeune fils, Aymeric ne peut pas le jouer. Le silence ou l'impossibilité de dire la vérité est une des lois du mélo, et ceux qui marchent aux films de Douglas Sirk ou de Fassbinder comprendront ce qu'il en est.

Le plaisir de la lecture ne tient pas seulement à la situation décrite. L'écriture de Bailly y est pour beaucoup ; désinvolte en apparence, insolente de facilité. Et pourtant on sent qu'elle est pensée, travaillée, que l'oral ne saurait la résumer ou la réduire. Elle porte un monde. D'abord, quand la vie de Florence sert de prologue à leur histoire, Aymeric raconte à Romuald. Tous deux partagent une cellule. Aymeric a écopé d'une année de prison après avoir pratiqué un désamiantage sauvage, vers Champagnole. Ce que Titi, le copain qui l'a entraîné, et lui font et qu'il décrit n'est pas d'une immense gravité ; Aymeric est plutôt le « *neuneu qui donnait des coups de main occasionnels à un pote maçon [...] un peu comme un sportif dopé à son insu* ». Cette activité est l'une de celles grâce auxquelles il subsiste. Après avoir quitté la faculté, il vit d'emplois temporaires, préférant toujours un CDD à un poste stable. Il œuvre ici ou là, soucieux de préserver sa liberté. Il est de son époque, mais davantage par choix que ne le sont bien des jeunes soumis à l'emploi précaire. Sa vraie passion est la photo et en particulier l'argentique. Il pourra développer les nombreuses pellicules accumulées depuis l'adolescence une fois la séparation d'avec Jim assumée. La présence à ses côtés d'Olivia, celle qui lui rend confiance en lui, avec qui il retape une maison presque effondrée dans un village et trouve la stabilité indispensable après toutes les épreuves, joue comme un révélateur, pour prolonger la métaphore de la photographie.

L'univers de Bailly a quelque chose de proliférant. Peut-être la fête électro à laquelle il participe à la fin en donne-t-elle une image. Il y a la



Jura © Jean-Luc Bertini

foule, le bruit de la musique, mécanique assourdissante, l'ivresse, au sens propre comme figuré, les gens que l'on croise ou retrouve. L'énergie semble inépuisable. Aymeric se vit comme un « *homme boomerang* », un « *vrai yo-yo sur pattes* ». Déjà, dans *Polichinelle* (P.O.L., 2008) ou *Michaël Jackson* (2011), c'était ainsi : « *rentrer, sortir ; partir revenir* » faisaient la vie des personnages. Pierric Bailly est un écrivain de l'action, du mouvement, du flux, des émotions multiples et parfois contradictoires. D'où l'importance des balises, des ancrages. Une compagne en est un, un enfant tout autant. La relation avec Jim, de l'enfance à l'âge adulte, puisque Jim apparaît dans ses vingt ans vers la fin du roman, est la boussole, le point fixe pour Aymeric. Les pages consacrées aux soirées de match passées à Gerland ou à Geoffroy-Guichard disent le lien. Comme celles dans la forêt d'épicéas près des Trois Cheminées à Bellecombe. Ou les moments partagés avec Monique, dont l'apparente rudesse cache un amour des arbres et des animaux, une connaissance très sûre du monde dans lequel elle vit.

Et puis, lisant, on se pose bien sûr la question de la paternité. Aymeric, qui fait grandir Jim, est-il le père, ou bien est-ce Christophe, qui l'a d'abord refusé, avant de l'élever avec Florence, au Canada ? Chacun trouvera sa réponse, s'il y en a une. Comme souvent, le roman ne la donne pas. Ce genre n'est pas là pour cela ; il est là pour poser des questions et c'est toute sa beauté, ce qui nous convainc de lire, aussi.

Quand Sade sort de l'ombre

Le nom de Maurice Heine (1884-1940) est indéfectiblement lié à celui du marquis de Sade dont il fut le premier éditeur scientifique. Proche ami de Breton, Bataille, Klossowski, Gilbert Lely ou encore Henri Pastoureau, il est également un poète, un érudit et un révolutionnaire, rappelle la quatrième de couverture de ce volume de textes comportant un inédit, Tableau de l'amour macabre. Revue de détail.

par Alain Joubert

Maurice Heine

Un monde mouvant et sans limites.

*Tableau de l'amour macabre,
premiers poèmes et autres récits*

Présentés et annotés

par Georges-Henri Morin

Éditions du Sandre, 188 p., 22 €

Ses études médicales terminées, Maurice Heine devient reporter en Algérie entre 1910 et 1916. Revenu à Paris, il publie des chroniques judiciaires dans *L'Intransigeant*, puis s'intéresse aux techniques de l'imprimerie et de l'édition, ce qui lui rendra bien des services par la suite. En tant que membre du Parti socialiste depuis 1919, il se manifeste au congrès de Tours en 1920 par une motion « ultra gauche » favorable aux bolcheviks, agrémentée de quelques coups de revolver (à blanc !). Devenu journaliste à *L'Humanité*, il en sera écarté en 1922, avant d'être exclu du comité central du Parti communiste le 17 janvier 1923, sa liberté d'esprit s'accordant mal aux options du Parti, on s'en doute ! Mais passons maintenant aux choses vraiment sérieuses.

Flash-back. En trois années, trois livres de poèmes voient le jour : *La mort posthume* (1917), *L'islam sous la cendre* (1918) et *Pénombre* (1919). Ici, le lecteur ne trouvera que le premier et le troisième de ces recueils. De *L'islam sous la cendre*, Georges-Henri Morin nous dit, dans sa présentation, qu'une partie seulement fut alors publiée, sachant qu'une deuxième partie resta inachevée ; de celle-ci, il cite néanmoins l'évocation d'une pratique magique que voici : « *Dans un cimetière musulman, deux sorcières, l'une âgée, l'autre jeune, exhument un cadavre afin de rouler le couscous entre ses « doigts inertes ».* Le mari de cette dernière, en consommant le plat qu'elle lui aura préparé, deviendra pour sa perte

/ docile entre tes mains comme la main du mort ». Voilà une bien curieuse rencontre avec l'intérêt qui portera, plus tard, Maurice Heine vers le sergent Bertrand, célèbre nécrophile qui violait les fraîches sépultures de plus ou moins jeunes défuntes, afin d'assouvir ses terribles désirs ; n'anticipons pas, cependant !

Georges-Henri Morin, poète, peintre, dessinateur hors pair, a réalisé ici un véritable travail d'historien en allant débusquer, durant des années et dans d'improbables archives, non seulement tous les éléments d'une biographie qui restait à parfaire, notamment sur le plan de l'activité politique, mais encore l'inédit *Tableau de l'amour macabre* qui analyse, justement, le cas du sergent Bertrand – voir plus haut, et surtout plus loin.

En décembre 1916, Maurice Heine rencontre [Apollinaire](#) pour l'entretenir d'un manuscrit d'inédits du marquis de Sade conservé à la Bibliothèque nationale ; en novembre 1920, il acquiert en vente publique à l'hôtel Drouot un autre cahier de manuscrits inédits, toujours de Sade ; en 1926, il publie, aux dépens de la Société du roman philosophique dont il est fondateur, *Historiettes, Contes et fabliaux*, encore de Sade, puis, avec l'aide de Jean Prévost, l'inédit *Dialogue entre un prêtre et un moribond*, transcrit par ses soins du cahier acquis en vente publique. Il faut savoir qu'à l'enquête de Breton et Éluard lancée dans la revue *Minotaure* en 1933, « Pouvez-vous dire quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? », Maurice Heine avait répondu que c'était en 1912, quand il s'était procuré, grâce à un catalogue de livres d'occasion, l'édition d'Eugène Dühren, en 1904, des *120 journées de Sodome* ; il ajoutait : « *Mais ma résolution était déjà prise de rompre le tabou qui frappait l'œuvre de Sade : et voilà que du premier coup, j'en pénétrais le moins accessible arcane. J'avais alors vingt-huit ans mais cette rencontre capitale orienta ma vie en un sens nouveau ».*

QUAND SADE SORT DE L'OMBRE

Dans ses notes pour une conférence au Club du faubourg, après 1930, conférence qu'il ne tint pas, « Heine établissait que Sade avait le premier, avant Freud, révélé l'existence de la sexualité infantile, débusqué le complexe d'Œdipe et suggéré la pratique analytique à travers cet « interrogatoire scrupuleux » évoqué dans La Nouvelle Justine lorsque le comte de Germande disait à l'héroïne : « Qu'un père, qu'un frère, idolâtrant sa fille ou sa sœur, descende au fond de son âme, et s'interroge scrupuleusement sur ce qu'il éprouve, il verra si cette pieuse tendresse est autre que le désir de foutre » ». Sade, précurseur, révolutionnaire et écrivain sans égal, entraînant ses lecteurs, nous dit Morin qui cite Heine, « jusqu'aux extrêmes conséquences de l'athéisme et du matérialisme, ne reculant devant aucune audace de pensée et d'expression », c'est à ce prix que le XX^e siècle devenait le sien, celui de toutes les révolutions possibles, et pas seulement d'une révolution sociale et politique, ajoute encore Morin.

Sans appartenir formellement au groupe surréaliste, Maurice Heine en contresigna plusieurs tracts ou déclarations collectives, notamment celle intitulée *Du temps que les surréalistes avaient raison*, en juillet 1935, qui marquait la rupture définitive des surréalistes avec le PCF et l'URSS de Staline. En octobre 1935, « Georges Bataille, André Breton et leurs amis respectifs se réunirent dans Contre-Attaque, « Union de lutte des intellectuels révolutionnaires ». Maurice Heine, qui avait dénoncé la montée du « fascisme acéphale », ne pouvait pas ne pas en être », précise le présentateur, avant de se livrer à une analyse longue et détaillée des événements qui marquèrent l'activité de Contre-Attaque, jusqu'à la rupture du 24 mai 1936 ; ces pages sont passionnantes pour qui veut comprendre l'agitation politique qui régnait alors.

Outre l'inédit *Tableau de l'amour macabre*, cet ouvrage a le mérite de regrouper les six importantes communications que Maurice Heine donna à la revue *Minotaure* entre 1933 et 1939, sachant que ces textes demeurent largement inaccessibles hors la réédition – déjà lointaine (Skira, 1981) – de cette somptueuse et mythique publication.

Le premier de ces articles est une « Note sur un classement psycho-biologique des paresthésies », dans laquelle il précise avoir préféré le terme de « paresthésies » à ceux de « perversions », « pervers », « pervers » d'un « point de vue stricte-

ment amoral », car « il libère avantageusement le psycho-biologiste de tout préjugé éthico-religieux », résume très justement Morin. Partant du bulbe du bisexualisme intégrant homo et hétérosexualité, se développent d'un côté les paresthésies physiologiques et de l'autre les paresthésies psychologiques ; dans les premières, on retrouve la branche de l'algolagnie (sadisme, masochisme, sado-masochisme), puis celles du fétichisme et de l'exhibitionnisme ; dans les secondes, la branche de la parachronie (narcisisme, zoophilie, gérontophilie, nécrophilie et pédophilie) qui détermine « la psychologie d'une volupté intempes-tive dans son objet », explicite Heine. Mais, il précise aussitôt : « on ne saurait trop répudier à l'avance l'usage limitatif de toute terminologie [...] C'est là une vérité que, dès 1785, dans son œuvre, le marquis de Sade illustra de pertinents exemples et qui doit rendre très circonspect à l'égard de tout système préconçu ». Bel élan d'honnêteté intellectuelle de sa part !

Tenant compte du fait que *Minotaure* était supposée être une revue d'art, Heine donna, notamment, un article intitulé « Nuits romantiques sous le Roi Soleil », consacré aux gravures de Michel de Marolles (1655), sans oublier toutefois que « le miroir de la plaque de cuivre soumise "à l'attaque de la pointe, à l'incision du burin, peu après à la morsure de l'eau-forte", procédés de haute cruauté, reflétait les corps et les chairs, l'esprit même, tourmentés avec une identique violence, celle du métal et des lois qui contraignent, refoulent, tuent et nient la vie et la sexualité », rappelle le présentateur à bon escient.

En 1936, toujours dans *Minotaure*, surgit un texte inclassable, « Regards sur l'enfer anthropoclas-sique ». Il s'agit d'une scène dialoguée entre les ombres du marquis de Sade, du comte de Mé-sanges – tout droit sorti des *120 journées de Sodome* –, de Jack l'Éventreur, du professeur Brouardel – ayant enseigné à la faculté de médecine de Paris – et de Maria de Los Dolores Dominguez, qui surgit au dénouement, jeune fille d'une vingtaine d'années, aux yeux égarés et poussant des cris lamentables. Il y a de quoi ! Ce à quoi nous sommes conviés, en effet, c'est à une joute verbale, mais complice, entre Jack et Mé-sanges qui se confient leurs plus hauts méfaits dans l'ordre des perversions et des crimes, tandis que le professeur commente scientifiquement leurs propos, comme les photographies qui les illustrent, à savoir : cinq cadavres atrocement mutilés, deux victimes de Jack l'Éventreur, trois corps consumés par le feu. « En outre, comme un

QUAND SADE SORT DE L'OMBRE

cul de lampe à la fin du dialogue, un cœur humain rôti », insiste Morin. L'horreur qui se dégage de ces photos et des supplices froidement détaillés au cours de ce dialogue n'a rien à envier à celle qui accompagne la lecture des « 120 journées », croyez-moi ! La démonstration porte ses fruits amers avec un détachement faisant froid dans le dos.

« Martyres en taille-douce », texte au titre à double tranchant – si j'ose dire ! – porte sur les gravures du XVI^e siècle dévoilant les supplices infligés aux martyrs chrétiens, l'intolérance religieuse étant alors poussée au paroxysme : massacres, bûchers, noyades, chambres de question et de tortures : « *en bref, la Renaissance succède à l'obscur Moyen Âge. L'ingéniosité des bourreaux ne se déconcerte pas pour autant et l'artiste, prenant modèle sur le vif, n'aura, pour faire œuvre pie, qu'à muer en saint l'hérétique, Il y suffit le plus souvent d'une auréole ou d'une légende* ». Maurice Heine observe que, le plus souvent, ces martyrs conservent sur le visage une sérénité de bon aloi, voire un vague sourire ; ainsi cette sainte Agathe, « *la gorge avantageuse sous les chastes fronces de son corsage [qui] tient avantageusement sur une patère ses deux seins coupés, la pointe en haut comme de beaux fruits* ». Mais, en ce cas, nous avons quitté le XVI^e pour le siècle suivant, où s'adoucissent les images sous le burin des artistes et graveurs.

Dans « Prodiges », Heine compare les travaux de deux artistes incontestables, Dürer et Jean Duvet, toujours en ce XVI^e siècle, et s'interroge en comparant les compositions des deux graveurs sur d'identiques épisodes de l'Apocalypse, afin d'établir, en ce domaine, la supériorité de Duvet ; il ajoute : « *Faut-il croire qu'une telle évidence ait échappé aux historiens de l'art jusqu'à ces dernières années ? Ou bien, devant la gloire reconnue de Dürer, ont-ils craint de déclarer leur préférence pour Duvet ?* ».

Avec « Eritis sicut dii » (« vous serez comme des dieux »), c'est à la question des divinités tibétaines dans leur rapport à l'acte d'amour que s'intéresse Heine. Ce qui nous vaut un magnifique erratum dans une note de bas de page ; au lieu de « *La divinité, c'est-à-dire la divinité...* », il faut lire « *La divinité, c'est-à-dire l'équilibre...* ». Dommage ! Pour une fois que la tautologie était vraiment porteuse de sens.

C'est dans les archives de Maurice Heine que Georges-Henri Morin a retrouvé les textes constituant ce *Tableau de l'amour macabre* qui constitue un inédit capital au sein de ce volume. Si Heine a placé en exergue une citation prise à Marie Bonaparte dans son étude sur Edgar Poe, à savoir : « *La névrose, a écrit Freud, est le « négatif » de la perversion. L'œuvre d'art parfois aussi* », ce n'est pas pour opérer un « retour » à Freud, sachant qu'il tenait la psychanalyse à distance, avec respect, précise Morin, c'est parce que le mot négatif le ramène à celui de négation, et parce que priment pour lui « *la négation, le refus, la révolte, plus ou moins confuse, qui se dit dans les perversions mises en acte par quelques-uns, pervers, criminels parfois – esthètes de l'assassinat ou monstres assouvissant leur inhumanité – mais aussi quelquefois artistes, maudits puis reconnus comme Edgar Poe le fut* ».

Trois thèmes principaux apparaissent dans le *Tableau* : la danse macabre, troublantes illustrations à l'appui, puis le vampire et le nécrophile. Heine associe, de manière plus poétique que scientifique, ces trois thèmes ; voici ce qu'en dit Morin : « *Le mort qui surgit de sa tombe pour séduire la jeune fille lui évoque le vampire qui s'abreuve du sang des vivants, mais le squelette décharné ne se confond pas avec la dépouille de Dracula dans son cercueil. Peut-on, en outre, sous prétexte que « nécrophile » se dirait « vampire » dans le langage commun, assimiler les mutilations, les viols profanateurs des cadavres de jeunes comme de vieillards aux rituels des sectateurs de Nosferatu ?* » La rigueur scientifique le laisse de marbre mais, en revanche, la magie des associations qui n'appartiennent qu'à lui fera surgir aussi bien Chateaubriand que Poe, Sade que le sergent Bertrand. Il est temps, je pense, de nous concentrer sur ce dernier, porteur de si nombreux fantasmes comme on va le voir.

« *Celui qui [...] surgit au milieu du dix-neuvième siècle, comme l'incarnation fatale du plus maléfique héroïsme et du romantisme le plus désespéré, est un homme jeune et beau, aimable et aimé* », écrit Maurice Heine. Mais il relève aussi qu'en 1849 le docteur Michéa notait, à propos du sergent Bertrand : « *C'est le vampirisme retourné : au lieu d'un décédé qui inquiète le sommeil des vivants en cherchant à leur donner la mort, c'est un vivant qui trouble la paix des tombeaux, qui souille et mutile les cadavres* ». Pour consacrer cette distinction essentielle, l'aliéniste belge Guislain créera le terme de « nécrophile » qui ne franchira guère

QUAND SADE SORT DE L'OMBRE

les limites du domaine scientifique. Trop évident, sans doute, et pourtant décisif !

Les documents rassemblés par Heine permettent de suivre les différents mouvements du désir violent qui taraudait François Bertrand depuis l'âge de treize ou quatorze ans, selon sa propre confession qui verra le jour plus tard. Après être passé par une zoophilie de substitution en mutilant des corps morts d'animaux, en leur fendant le ventre et en arrachant leurs entrailles tout en se masturbant, ses exigences vont le pousser à s'introduire dans le cimetière de Douai, un soir d'hiver de 1848, après avoir traversé à la nage un canal glacé pour aller « *réchauffer de son étreinte la jeune morte dont, au fond de la tombe, la présence l'appelle* ». Voici ce qu'il en dira, plus tard, dans sa confession manuscrite : « *Je ne puis définir ce que j'éprouvai dans ce moment, tout ce qu'on éprouve avec une femme vivante n'est rien en comparaison. J'embrassai cette femme morte sur toutes les parties de son corps, je la serrai contre moi à la couper en deux ; en un mot, je lui prodiguai toutes les caresses qu'un amant passionné peut faire à l'objet de son amour* ».

« La couper en deux », cela viendra par la suite, puisqu'il se livrera sur d'autres corps de femmes mortes à une débauche de violence, fendant les bouches et les ventres, coupant les membres, les tordant en tous sens et « *j'aurais voulu les anéantir, jamais je ne m'étais vu dans un tel état, je terminais comme d'habitude par la masturbation* », écrira-t-il à propos de deux femmes de 60 à 70 ans, dûment déterrées dans le deuxième semestre de 1848. Bien d'autres faits sont ici relatés, et plusieurs extraits de son manuscrit autographe, publié en 1878, viennent jeter à la fois le trouble et la lumière sur les actes accomplis par ce nécrophile pour qui le terme fut inventé !

Mais, lorsque le sergent Bertrand passa devant le Conseil de guerre de Paris, le 10 juillet 1849, les juges militaires, stupéfiés par les aveux tranquilles de l'accusé et le caractère extraordinaire des faits, embarrassés par la défense qui plaidait la folie comme par le commissaire du gouvernement qui assurait que Bertrand avait agi avec toutes ses facultés intellectuelles, déclarèrent finalement le sergent coupable d'une simple violation de sépulture, et le condamnèrent à un an de prison. L'affaire était jugée, mais le mystère demeurait.

Alexis Épaulard proposa cependant, en 1901, d'utiliser le terme de *nécrosadisme* pour définir le



« *La chute de la grande prostituée* »,
Jean Duvet, « *L'Apocalypse figurée* » (1561) © D.R.

cas de Bertrand, le sadisme associé à la nécrophilie représentant exactement l'activité psychosexuelle de ce personnage hautement sulfureux. Pourtant, après avoir purgé sa peine à la prison de Belle-Île-en-Mer, il se retirera au Havre ; une fois marié, il deviendra fonctionnaire à la mairie de cette ville et aura une conduite irréprochable, jouissant de l'estime de tous. Le procès de 1849 avait-il provoqué un choc physique et moral tel que les pulsions infernales de cet homme avaient été comme anesthésiées pour le reste de sa vie ? Mais n'oublions pas qu'un « réveil » succède en général à l'anesthésie !

Pour assurer sa subsistance, Maurice Heine était entré en qualité de collaborateur technique chez l'éditeur d'art Ambroise Vollard. Mais « *la mort accidentelle de son employeur, le 22 juillet 1939, puis la déclaration de guerre le 1^{er} septembre, précipitèrent alors les difficultés qu'il affronta jusqu'à son décès, le 26 mai 1940* », explique Morin, qui ajoute : « *Le 16 mars 1945, Maurice Henry écrivait à André Breton, alors à New York : « Veux-tu des nouvelles de ceux que tu as connus ? [...] Maurice Heine est mort de faim »* ».

Dans *Fronton-virage*, Breton pourra écrire à son propos : « *D'où vient que par lui le torrent de Sade, débarrassé de ses impuretés monumentales, brusquement s'épanouissait en cascade de jour ?* » Le 7 décembre 1965, galerie de l'Œil à Paris, au vernissage de la onzième Exposition internationale du surréalisme, *L'Écart Absolu*, Jean Benoît fit une apparition dans le costume du Nécrophile – hommage au sergent Bertrand – conçu et « habité » par lui, et dont l'image figure évidemment dans cet ouvrage. Au dos de la large cape couleur de muraille qui l'enveloppait, on pouvait lire ce suprême défi : « *Mort, la vie te guette* ».

Combats de coqs au Venezuela

S'il est vrai que les écrivains sont des lanceurs d'alerte et des témoins bavards, du Venezuela, qui nous a donné récemment le clairvoyant Roberto Blanco Calderón brochant l'Apocalypse caraïbe dans un « réalisme gothique », que partage Karina Sainz Borgo (La fille de l'Espagnole, Gallimard, 2019), nous parvient aujourd'hui le roman percutant de Francisco Suniaga, L'île invisible – une autre île, pour reprendre son titre original – où, dans l'arène de combats de coqs d'une cruauté sans précédent, s'exprime et s'exacerbe la violence mortifère d'un fallacieux paradis.

par Albert Bensoussan

Francisco Suniaga

L'île invisible

Trad. de l'espagnol (Venezuela)

par Marta Martínez-Valls

Asphalte, 272 p., 22 €

Le Venezuela est ou fut un si beau pays qu'[Alejo Carpentier](#), le grand écrivain cubain qui y passa une bonne partie de sa vie, forgea là son concept esthétique du « réel merveilleux » et y puisa l'inspiration d'un de ses meilleurs livres, *Le partage des eaux*, tant célébré en France (publié à Cuba en 1953, traduit en 1955). Mais aujourd'hui, qui parle encore de réalisme magique ? Le Venezuela n'en finit pas de naufrager, le roi pétrole est à la ruine et plus de cinq millions de Vénézuéliens ont échappé au radeau de la Méduse dans un exil incertain, douloureux ou tragique. Restent des images d'autant plus dérisoires de « *cette société schizophrénique et injuste* » où se succèdent « *tous ces sauveurs ratés devenus tyrans* », selon Francisco Suniaga, le romancier de l'île Margarita.

« *J'ai pensé à notre passé de militants communistes et je ne m'explique pas comment nous avons pu être si aveugles devant de tels actes* », telle est l'amende honorable que fait le personnage clé de ce livre, le juriste Benítez. Un aveu que pourraient reprendre à leur compte bien des meilleures plumes latino-américaines. Le roman s'ouvre sur la noyade d'un jeune Allemand résidant à Margarita, une île caraïbe à 40 kilomètres du continent, célèbre pour ses belles plages et son tourisme ravageur. L'enquête sur cette mort suspecte – une lettre anonyme le dénonce – est entreprise à l'instigation de la maman du noyé,

Edeltraud Kreutzer, qui, venue en pseudo-touriste dans un tour operator « Düsseldorf-Margarita » de quatorze jours, voudra démêler avec l'aide de cet avocat, lui-même victime de l'incurie bureaucratique, les fils torsadés d'une descente aux enfers sur fond de combats de coqs.

Qui parle du déséquilibre des sociétés latino-américaines, de la succession des coups d'État, de la valse des caudillos, de la répression et de la parole confisquée, retiendra volontiers l'image du combat des chefs, des rivalités populistes. La grande réussite de Francisco Suniaga est d'avoir trouvé la parabole parfaite, capable de dire tout de ces rivalités, de la violence et de la barbarie qui hantera tant de grands écrivains latino-américains, à commencer par Sarmiento dans son essai paradigmatique *Civilisation et barbarie* (1851), pour aboutir, un siècle après, aux voix retentissantes de [Mario Vargas Llosa](#) et Gabriel García Márquez, contemporains l'un (*La fête au bouc*) et l'autre (*L'automne du patriarcat*) de la dictature, eux-mêmes fraternellement affrontés avec leurs ergots de velours.

Le roman de Suniaga est à double fond : d'abord la surface de l'immense plage de Margarita, « *l'île de l'utopie, le seul endroit de la planète où tout le monde commande et personne n'obéit* », où s'est déroulé un drame, la noyade « accidentelle » d'un jeune Allemand venu avec son épouse se faire une place au soleil ; en second lieu, dans les eaux profondes de la société vénézuélienne, la violence humaine allégoriquement traduite par ces combats de coqs qui font le quotidien ludique et horrifique de maintes îles caraïbes : García Márquez en fera le creuset narratif de son récit *Pas de lettre pour le colonel* (1957) où le dénuement d'un militaire sans solde semble devoir

COMBATS DE COQS AU VENEZUELA

conduire au sacrifice de son coq de combat, sur lequel se fonde désormais sa gloire dérisoire.

Le noyé, donc, c'est Wolfgang, cet Allemand natif d'Evinghoven, un bourg westphalien, qui a créé ce troquet à Playa El Agua, baptisé « Nordsee », avec un brin de nostalgie pour la mer du Nord, ou tout bonnement pour attirer en grand nombre les touristes allemands sur cette île. Son épouse, Renata, une superbe et jeune Rhénane, allume tous les feux dans les yeux des Vénézuéliens, et notamment de son serveur et homme de confiance, un musculeux métis à la peau foncée – bien qu'il récuse sa « négritude », comme il en va souvent aux Caraïbes –, et revoilà le fameux trio qui est le moteur habituel des conflits amoureux, et peut-être, ici, de la tragédie. Le noyé était un excellent nageur, et l'eau lui arrivait à peine à la poitrine quand il a affronté la mer : alors ? Une lettre anonyme dénonce les amants, et c'est bien pourquoi Edeltraud a fait ce long voyage.

Et que découvre-t-on ? Wolfgang, que ses voisins appellent, dans leur parler indigène, « Gorfan », est pénétré de vague à l'âme et d'une tristesse noyée dans l'alcool que le narrateur, par la bouche de Benítez, rattache à [Joseph Conrad](#) et au *Cœur des ténèbres*, dont la glose alimente tant de pages au cours de conversations politiques, éthiques et esthétiques du juriste avec son ami psychiatre. C'est d'ailleurs là, dans ces échanges analytiques et psychanalytiques, que le Venezuela est taillé en pièces avec tous ses manquements et sa coupable indolence, toute solution étant invariablement renvoyée au lendemain, *mañana mañana*, autrement dit aux calendes grecques. Résolution indécise autant qu'énigmatique. Dans son désœuvrement et son ennui, Wolfgang découvre, dans une bâtisse délabrée jouxtant leur belle villa coloniale, un gallo-drome désaffecté et un élevage actif de coqs de combat aux mains d'un « entraîneur ».

L'Allemand se découvre soudain une passion animalière, donnant d'abord un coup de main à l'éleveur Fucho, l'aidant à mettre en état les gallinacés (taillage de leur crête, élimination des ergots naturels au profit d'ergots métalliques, gavage de vitamines...), puis devenant bientôt entraîneur de coqs de combat. Ce qui nous vaut les plus belles pages du livre, les plus terribles aussi, unissant « *Wolfgang et les coqs dans une communion parfaite, consacrée par une liturgie brutale, qui n'allait plus jamais se briser* ». Nous sommes là dans une addiction totale, à l'intérieur

d'une secte. Et lorsque son champion est défaillant dans l'arène et fuit le combat, l'entraîneur, selon un code d'honneur bien établi au pays, se doit de l'achever, ce qui nous vaut cette horrifiante exécution : « *On se moquait de moi et de mon coq. À ce moment, sans me rendre compte de ce que je faisais, j'ai laissé jaillir toute la rage que j'avais en moi. Je ne lui ai pas écrasé la tête contre une poutre, je ne lui pas tordu le cou avant de le jeter par terre et le regarder battre des ailes en agonisant, comme font les autres entraîneurs. Sans décoller le coq de ma poitrine, en immobilisant ses pattes et ses ailes avec mon avant-bras, je l'ai tenu par la tête et j'ai tiré dessus jusqu'à sentir les vertèbres de son cou se séparer l'une après l'autre, puis sa peau se déchirer, jusqu'à ce que sa tête ensanglantée me reste dans la main et que son sang chaud trempe ma chemise.* »

De nombreuses scènes de combats de coqs-gla-diateurs, « *concrétisation noble et innocente d'une violence omniprésente comme Dieu* », nous sont ainsi brossées comme autant d'eaux-fortes. Mais c'est, bien sûr, pour amener cette réflexion qui dit toute la portée du récit : « *Il vivait sur une île des Caraïbes au climat doux et à la population aimable, mais il y avait, à côté de celle-ci, une autre réalité, une autre île, où la violence était la sève qui nourrissait le quotidien, dissimulée sous l'apparente docilité de la nature et la bonté de ses habitants...* »

Mais l'auteur ne manie pas la langue de bois, lui qui rappelle peut-être, à travers la confession de son narrateur omniscient, son propre parcours : « *Nous autres, nous avons fondé le Movimiento al socialismo, le plus beau projet politique vénézuélien qui ait jamais existé dans l'histoire de notre pays. Putain... ça me fait encore mal de voir comment a été perverti ce mouvement, qui rassemblait l'élite de nos intellectuels... Le parti... auquel García Márquez avait offert les cent mille dollars du prix Rómulo Gallegos pour chaque année de solitude...* »

Ce qui amènera, une fois résolu ou irrésolu le fait divers, la fin lyrique de ce roman éprouvant, cette litanie désabusée, amère, qui est le chant d'adieu du narrateur, et de l'auteur, et qui, dans un dernier regard sur cette tragédie, renvoie le lecteur encore et toujours à « *l'autre île, celle à qui sont échus en partage le soleil, la brise et la mer bleue, l'île invisible mais dense où tout est en suspens, l'île sans autre temps que celui du « mañana, mañana », l'île de toutes les misères, l'île où la tristesse a fait son nid, cachée derrière*



Francisco Suniaga © D.R.

COMBATS DE COQS AU VENEZUELA

un sourire, l'île où la vie est un écheveau d'hypothèses et la mort un autre ».

La complexité de la structure romanesque, où l'enquête criminelle alterne avec les considérations politiques, où la description de la fièvre des gallodromes stigmatise la maladie de l'âme autant que le malaise – le mal-être – du Venezuela,

n'entame en rien l'agrément ou l'adhésion du lecteur. Ce roman, tel un objet littéraire venu d'ailleurs, nous subjuge et nous ravit, car, tout en servant un projet contestataire ou subversif, ou en établissant un constat amer, un procès-verbal désenchanté, sans nul pédagogisme, sans aucun manichéisme, il n'oblitére jamais l'un des buts de l'écriture : le plaisir de lecture.

Il n'y a pas de musique médiévale

Disques (24)

De la rencontre entre un historien (Patrick Boucheron), un musicien (Bruno Allary) et une musicienne (Isabelle Courroy) pour évoquer la musique des troubadours, résultent un spectacle et, à sa suite, un livre-disque, Contretemps, qui fait revivre une poésie et une musique venues de loin.

par Adrien Cauchie

Patrick Boucheron, avec Bruno Allary et Isabelle Courroy
Contretemps
 Seuil, coll. « Fiction & Cie », 64 p., 21 €

Il faut peu de temps pour lire ou pour écouter *Contretemps*, le livre-disque que [Patrick Boucheron](#) a tiré d'un spectacle élaboré et donné avec Bruno Allary et Isabelle Courroy. Le premier est guitariste et a fondé la Compagnie Rassegna, un ensemble musical qui se joue des époques et des styles. La seconde joue de la flûte oblique kaval, une flûte originaire des Balkans dont le son ressemble à un souffle.

À trois, ils s'élèvent contre le temps, contre le temps qui passe et efface ce qui n'a pas été officiellement écrit et donc conservé. Car, pour être grands, les musiciens, comme l'historien sans doute, ne doivent pas seulement s'intéresser à ce qui est conservé : il faut être inventif, heurter les oreilles et les esprits. Ce petit livre ne constitue pourtant pas le manifeste d'une lutte contre le conservatisme. Il est plutôt l'humble expression d'un travail audacieux qui consiste à faire vivre aujourd'hui, avec nos mots, avec nos instruments, pour nos oreilles, une musique à laquelle nous n'aurons jamais accès : « *il n'y a pas de musique médiévale* », nous disent-ils. Ils ne sont pas les premiers à faire ce travail, et hommage est rendu dans leur ouvrage à Léo Ferré en même temps qu'à son parolier médiéval Rutebeuf, qui tous deux chantaient :

« *Que sont mes amis devenus*

Que j'avais de si près tenus

Et tant aimés

Ils ont été trop clairsemés

Je crois le vent les a ôtés

L'amour est morte... »

On ne cherchera rien de médiéval dans la guitare électrique de Bruno Allary ou dans la flûte kaval d'Isabelle Courroy qui accompagnent ces mêmes vers dans leur spectacle. On y trouvera plutôt le plaisir de la nouveauté par effet bien pensé de contretemps.

« *Il n'y a pas de musique médiévale* », répètent les auteurs de ce livre-spectacle. Qu'y a-t-il alors ? Il y a des troubadours et des *trobairitz* – troubadour au féminin – qui n'ont pas laissé de trace de leur art puisque celui-ci n'a pas souvent été jugé digne d'être couché sur le parchemin. « *Trobar : voici notre mot. Trouver, c'est trouver l'amour, ou plutôt non, c'est trouver d'amour, trobar d'amor. Jacques Roubaud le dit si bien dans sa Fleur inverse, avec éclat, avec rigueur. Celui qui aime doit se nommer et doit trouver le nom de l'aimée – c'est cela, le trobar, qui mène l'amour à se dire, ou plutôt à se chanter.* »

Il faut donc trouver, pour être troubadour, trouver le mot et le chanter, et cela ne se fait pas sans douleur, ainsi que le montre l'exemple de la *trobairitz* Béatrice de Die. C'est comme faire chanter Orphée : on se doute qu'il a fallu beaucoup d'inspiration à Monteverdi et à Gluck pour y parvenir. Il n'en faut pas moins à Patrick Boucheron pour écrire, dans un des chapitres de *Contretemps*, la *vida* de Béatrice de Die. « *J'ai été l'épouse de Guillaume de Poitiers et l'amoureuse d'un troubadour, Raimbaut d'Orange. Il m'était infidèle. Normal, c'est le jeu, on appelle cela l'amour courtois, non ? [...] Là, il me manque, il me manque vraiment. Je n'ai plus envie de jouer à chercher des rimes.* » Sans certitude, Béatrice de Die a peut-être cela de commun avec Orphée qu'elle serait une fiction : « *la lyrique occitane ignore ces hommes qui font les femmes, mais elle a ses trobairitz – qui sont peut-être des hommes. Et si c'était la même chose, un trouble dans le genre qui institue non pas la féminité, mais la sincérité ?* »

**DISQUES (24)**

Ce livre, si court, est chargé d'une érudition généreuse, de celle qu'on reçoit tel un présent et qui nous élève. Les premiers mots nous le disent : « *écoutez, ça vient de loin. Regardez, ça vient*

vers vous ». Mais pour arriver jusqu'à nous, cette poésie et cette musique ont la chance de trouver les voix et instruments de Patrick Boucheron, Bruno Allary et Isabelle Courroy. *Contretemps* est un spectacle : il peut se lire, s'écouter ou, espérons-le, se donner.

Les choses simples de la peinture

Laurence Bertrand Dorléac veut en finir avec la nature morte. Non pas avec la chose elle-même, mais avec son nom – avec le nom par lequel on désigne ordinairement l'art de représenter les choses. De là à ce que la thèse que l'historienne de l'art défend glisse quelquefois de la chose vers le nom, il n'y a qu'un pas, dont le symbole pourrait être la cause.

par Paul Bernard-Nouraud

Laurence Bertrand Dorléac

Pour en finir avec la nature morte

Gallimard, coll. « Arts et artistes », 376 p., 26 €

« Si ce livre voudrait en finir avec cette expression stupide, la "nature morte", c'est que les choses et les êtres n'ont jamais été les uns sans les autres et que la nature est forcément vivante », affirme ainsi Laurence Bertrand Dorléac au terme du prologue introduisant son essai. Celui-ci s'ouvre d'ailleurs sur une formule identique qui en décrit la portée : « Si la nature morte est un genre en tant que tel inventé en Europe – soit la représentation de choses en un certain ordre assemblées –, elle déborde les frontières chronologiques et géographiques tracées par l'histoire de l'art. »

C'est peu de dire qu'en ôtant le frein que constituait jusqu'à présent la notion désormais honnie de nature morte, l'historienne de l'art fait fond sur le débordement qu'elle annonce. Aussi y trouve-t-on rassemblées toutes sortes de choses, anciennes et actuelles, intimes comme lointaines, pourvu que l'art les ait saisies ou qu'un artiste les ait investies d'un supplément d'âme dans l'intention de noter l'éphémère, de consigner la mémoire d'un fruit gâté, ou bien de conjurer la mort en montrant la nature, précisément. Cela va, par exemple, des reliefs d'un repas restitués en trompe-l'œil par le mosaïste de Pergame connu sous le nom d'Héraclite, au II^e siècle avant notre ère (musées du Vatican), aux tableaux-pièges que suspend Daniel Spoerri dans les années 1960. Ou bien, en réduisant un peu le spectre chronologique, des *Arma Christi* figurant dès les débuts du Moyen Âge les instruments de la Passion jusqu'aux tableaux de boucherie du Siècle d'or hollandais dans lesquels l'*historia* biblique se trouve ramenée à sa portion congrue tandis que chaque

quartier de viande évoque en l'étalant la souffrance de la chair.

C'est alors que, tout à coup, bien que préparée en quelque sorte par la lecture de tout ce qui précède, une image se détache soudainement du livre, qui fait qu'on y reconnaît cela même dont méthodiquement il écarte le nom : un tableau où le foisonnement des références, iconographiques et bibliographiques, rappelle la façon qu'ont les *stillevens* dans le goût hollandais de décliner l'abondance. Or, précisément, comme Laurence Bertrand Dorléac le rappelle dans une première longue note fort instructive, ce mot-là de « *stillevens* » désigne en néerlandais ce qu'on appelle en français la « nature morte ». Il a donné en allemand « *Stilleleben* » et en anglais « *still life* ». Les « *cose naturale* » et la « *natura in posa* » italiennes, tout comme les « *floreros* », « *fruteros* », et autres « *bodegones* » espagnols se seraient, quant à eux, effacés au profit d'adaptations du français (avec, respectivement, « *natura morta* » et « *naturaleza muerta* »), mais seulement à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle (la première occurrence en français date de 1750 et remplace progressivement les beaux termes de « *nature reposée* » et de « *vie coyé* »).

Autrement dit, Laurence Bertrand Dorléac s'en prend à un nom finalement assez peu commun, et de beaucoup postérieur aux choses dont il désigne la représentation ; même en néerlandais, où, selon John Michael Montias, il n'apparaît qu'en 1639, et dans une forme où « *stille* », que l'on peut traduire par « immobile », accorde à la « vie » qu'il précède la connotation religieuse d'un silence empreint de recueillement comme, par exemple, dans *Sumi Still Life* de [Mark Tobey](#), une encre sur papier de 1957 que conserve la galerie Jeanne Bucher Jaeger qui l'a reproduite dans un catalogue auquel a contribué Laurence Bertrand Dorléac, et qui n'est pas une « nature

LES CHOSES SIMPLES DE LA PEINTURE

morte ». C'est pourquoi, lorsque celle-ci reconnaît dans ces différents passages les indices d'un mouvement progressif de « *prise d'indépendance* », tout en concédant que, sur ce point, « *le temps de l'autonomie des choses est moins long que le temps de leur servitude* », elle suggère que ces « choses » s'affranchissent d'un symbolisme religieux dans lequel les maintiennent, pourtant, plusieurs autres langues que le français ; et certaines œuvres avec elles.

D'une peinture de Juan Sánchez Cotán datée de 1602 (musée du Prado, Madrid) représentant diverses pièces de volaille appendues dans une niche sombre aux rebords gris sur lesquels le peintre a disposé quelques navets et une branche de cardon, elle conclut que « *si les choses n'auront bientôt plus à se maintenir dans un univers qui fait encore référence à la religion, elles en porteront autrement la mémoire, elles en seront imprégnées* ». De fait, sauf à rapprocher cet « univers » de la « place » qu'occupent les choses et dont les modifications altèrent bel et bien leur signification, ainsi que l'a explicité Étienne Jollet dans *La nature morte ou la place des choses* (Hazan, 2007), l'imprégnation dont parle Bertrand Dorléac paraît plus sûrement reconduire leur assujettissement à l'interprétation chrétienne qu'indiquer leur émancipation.

Dans ce cas précis, l'autrice elle-même identifie les navets aux clous de la crucifixion et le cardon à la couronne d'épines. Son nom de *cardo*, en latin comme en espagnol, renvoie de surcroît au « gond » dont Tertullien avait fait la « charnière » entre la chair (*caro*) et le salut, et la récurrence même de ce légume dans l'œuvre de Sánchez Cotán, avant qu'il ne prenne l'habit de moine, laisse peu de doutes quant au sens final qu'il entendait lui donner. L'ample idée, peut-être un peu française, d'une sécularisation historique de l'iconographie européenne – ici par les choses, ailleurs à travers le paysage (on pense au traité sur le genre qu'avait proposé Alain Roger en 1997) – semble vouée à se heurter aux objets mêmes qu'elle convoque et qu'elle ne peut guère éviter qu'en les multipliant.

Certes, l'ouvrage de Laurence Bertrand Dorléac n'est, selon ses propres mots, qu'un « *début d'enquête* », qui « *visse à donner un avant-goût* », puisqu'une exposition sur le sujet qu'elle y aborde est programmée au musée du Louvre à l'automne 2022. Son expérience dans

ce domaine ne laisse aucun doute sur le champ qu'elle laissera alors aux mêmes spécialistes qu'elle prend soin de remercier dans son essai, exposant par là l'impressionnant réseau qui est le sien, où entrent aussi bien des universitaires confirmés que de jeunes chercheurs à l'égard desquels la directrice du Centre d'histoire de Sciences Po a toujours exprimé sa reconnaissance, de même que la directrice de la collection « *Œuvres en société* » aux Presses du réel n'a cessé de favoriser la publication de leurs travaux, pour beaucoup inédits dans l'histoire de l'art française.

En attendant, lorsque l'autrice de *Pour en finir avec la nature morte* ajoute que « *ce dont nous sommes sûre, c'est que non seulement des sociétés ont utilisé des choses depuis toujours, mais que des artistes les ont représentées sous une forme compréhensible et adaptée aux significations que l'on attendait d'elles* », elle place l'analyse à un tel niveau de généralité théorique que l'examen des œuvres ne peut qu'y passer à son tour. Au point que Laurence Bertrand Dorléac paraît quelquefois y rabattre jusqu'à ses propres intuitions, comme lorsqu'en suivant Max Weber sur la pente historique transformant les choses en marchandises et bientôt en fétiches, elle parle d'un « *art qui vit de plus en plus de sa part de licence* » – part qui pourrait être celle qui, échappant au symbolisme, fait justement le jeu des choses, d'elles seules, et certainement aussi celui de l'art – se jouant des choses.

Mais la remarque ne dure qu'une ligne, et la dissertation reprend aussitôt le pas sur la démonstration, emportant avec elle l'intention critique pourtant marquée par le ton du prologue. Faute d'aboutir à une révision complète des critères que Laurence Bertrand Dorléac jugeait insatisfaisants, son épilogue demeure lui aussi pris dans les mêmes vagues, et c'est presque inévitablement qu'il se clôt à nouveau sur un appel auquel une œuvre est amenée à répondre là où elle aurait pu lui répliquer. « *L'histoire a tant besoin d'être revisitée, et pas seulement pour les animaux mais pour toutes les choses qui nous entourent et qui font monde avec nous* », écrit-elle ainsi en face d'une reproduction d'une aquarelle récente de Barthélémy Toguon qu'elle ne commente pas, lui préférant ses « *dessins rieurs* » de la série *Dream Catcher* du début des années 2000, où les fruits « *sont rattachés aux corps humains, les jambes sont le prolongement de racines et les têtes finissent les plantes comme des fleurs, les êtres sont reliés aux bêtes* ».



« Hahn's (Last) Supper », 1964 Daniel Spoerri (1964)
© CC/Pavel Flegontov

LES CHOSES SIMPLES DE LA PEINTURE

Description qui ne peut, ici pas plus qu'ailleurs, être prise en défaut, mais à laquelle, au vu des œuvres de Togo prises cette fois dans leur diversité, on serait tenté d'ajouter : et les êtres avec eux. Car c'est au moins autant à la nature et aux animaux imaginaires que les figures inquiétantes de l'artiste s'affilient qu'à ce souffle que les Grecs désignaient du nom de *pneuma*, reliant les

citoyens entre eux et par eux à leurs cités afin d'annoncer la parole, de commencer le dialogue, à cette « pneumatique » que les penseurs chrétiens convertirent quant à eux en esprit avant d'en priver les choses, et d'en réserver l'attribut à celles-là seules que l'art élevait religieusement au rang de symboles.

De l'existence comme vide absolu

T. Singer, de l'écrivain norvégien Dag Solstad, est un roman en tous points déconcertant : d'un humour particulier, moins pince-sans-rire qu'extravagant, parfois proche du délire, le plus souvent embusqué au fond de la page ; d'une tristesse scandinave irrémédiable, de celles qui donnent le choix entre se flinguer, méthode rapide, ou se saouler à mort, méthode lente. Ah ! les joyeux compagnons !

par Maurice Mourier

Dag Solstad

T. Singer

Trad. du norvégien par Jean-Baptiste Coursaud

Préface de Sophie Divry. Notabilia, 301 p., 19 €

Le roman de Dag Solstad est bucolique par accès : à l'occasion du voyage que le héros accomplit pour rejoindre son poste de modeste bibliothécaire à Nottoden, au sud-ouest du fjord d'Oslo, dans le Telemark, région montagneuse et agreste, le lecteur a droit à un guide précis du chemin de fer et de ses embranchements permettant de rallier cette charmante petite ville où l'énorme conglomérat hydroélectrique Norsk-Hydro est implanté. C'est inattendu, riche en détails pittoresques, rafraîchissant parce qu'on a l'impression que le trentenaire se trouve sur la ligne d'un nouveau départ, qu'il pourra oublier le pénible sentiment d'humiliation qui l'accablait dans la capitale, à la seule idée de commettre un faux pas en matière de rapports sociaux, minime mais capable d'engendrer une honte irrémédiable : celle de faire rire de lui.

Hélas ! Notodden est un cul-de-sac. Tout y avait pourtant bien commencé, par la rencontre (dans le train) du volubile directeur local de Norsk-Hydro, qui, ravi d'accaparer pour une nuit le nouveau venu, l'invite chez lui à un somptueux dîner fort arrosé et se lance dans un monologue lyrico-métaphysique savoureux, en forme de satire à peine décalée de ces discours de patrons à prétentions intellectuelles qui se piquent de philosophie et abondent en envolées de prospective paternaliste.

Un régal d'ironie, qui ressemble à une digression, comme le petit manuel touristique précédent, mais n'en est pas plus une que celui-ci, tant est forte la poigne de Dag Solstad sur son sujet, une biogra-

phie de T. Singer, personnage de fiction si inexistant qu'il n'est même pas pourvu d'un prénom.

Trop nul pour cela ? Ce serait une lecture trop simple de ce pauvre diable dont l'implacable narrateur ne va pas lâcher le destin, à partir de cet incident initial prometteur mais complètement privé de suite. Une manière d'amitié semble en effet s'être nouée, au cours d'une nuit de beuverie du reste tout à fait décente entre deux êtres que tout sépare : un riche notable et un employé besogneux. Le riche appelle le pauvre son ami, et ce n'est pas à cause de l'alcool ingurgité, que l'un et l'autre supportent aisément, mais parce que le premier a trouvé cette pépite dans le désert, un interlocuteur muet : combien de rapports fructueux entre un PDG qui s'écoute parler et son futur collaborateur n'ont pas de prémisses plus solides ? À l'issue de l'entrevue, rien ne se passe.

L'invitation ne se reproduit pas. De loin en loin, au fil des années passées à Nottoden, les ex-commensaux se croiseront dans la rue. Ils se salueront poliment mais d'un trottoir à l'autre. Or, si cet épisode, merveilleusement agencé d'un point de vue narratif, et qui paraît parfois sur le point de prendre son essor du côté du fantastique de conte bleu – ou noir – mais s'en garde bien, occupe dans le roman une place centrale, ce n'est pas sans raison littéraire profonde. Il s'agit du modèle applicable à tous les événements qui vont entrer, par la voie du hasard à la base de tout accident, dans le déroulement autrement rectiligne et plat de la trajectoire de T. Singer, et par là même dessiner, avec une remarquable économie de moyens scéniques, la psychologie du personnage.

Un roman psychologique, en effet. Dag Solstad – et derrière lui son lecteur – court désespérément après une explication des échecs successifs du héros. Il insiste à plusieurs reprises sur son droit régalién d'auteur à ériger en héros un minable

DE L'EXISTENCE COMME VIDE ABSOLU

dont n'importe quel écrivain raisonnable refuserait de s'occuper ; mais voilà, Dag Solstad n'est pas un écrivain raisonnable, c'est un véritable créateur. Même les êtres larvaires peuvent avoir une psychologie labyrinthique et profonde ? Mais oui, voyez Flaubert et ses deux « cloportes », Bouvard et Pécuchet.

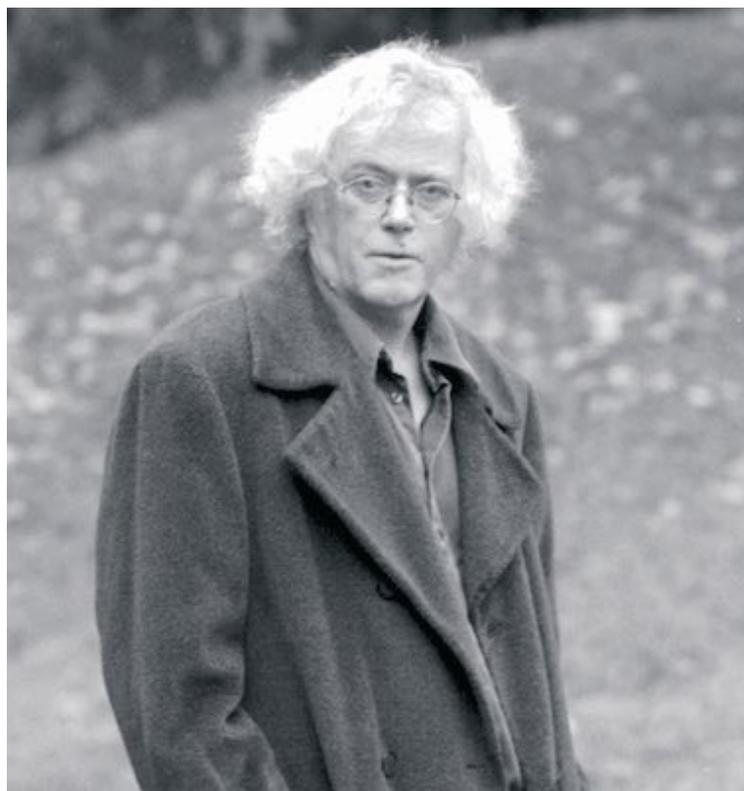
Encore ceux-ci ont-ils la chance d'être deux, et de s'aimer, ce qui change toutes les existences en pays de soleil. T. Singer est seul et il n'aime pas. Encore que, attention ! Pas si vite, puisqu'il est parfaitement normal, et normalement susceptible de tomber amoureux, à Notodden précisément, dans ce trou à rats, amoureux bien accueilli de plus, sa Merete, céramiste d'art, étant tout à fait convenable pour faire une amoureuse et leur mariage subséquent reposant sur un coup de foudre (premier accident dans une vie trop bien réglée).

Aussi le lecteur pousse-t-il un soupir de soulagement, bien qu'il soit tout de même un peu surpris que la sexualité joue dans cette affaire, où elle devrait être d'importance cruciale, un rôle si secondaire, et un peu inquiet que seule l'image de la nudité embarrassante de deux corps vienne à la plume de l'auteur pour suggérer ce « détail ».

Très vite, d'ailleurs, une vérité se fait jour. Tomber amoureux, T. Singer le peut. Mais aimer, il en est incapable. Ce n'est pas faute d'en adopter toutes les pratiques extérieures : aux petits soins pour sa femme, il se change pour lui complaire en cuisinier compétent, presque en spécialiste de la gastronomie, accepte sans rechigner la belle-famille, bien que cela implique pour lui de se transformer en manœuvre (il n'a aucun don pour la construction proprement dite) afin d'aider au chantier d'une salle d'exposition que sa femme partage. Bien plus, il se comporte, sinon en père, du moins en protecteur attentif de sa belle-fille, une enfant de trois ans que Marete a eue d'un amant furtif.

Pourtant, l'édifice s'écroule doublement. D'abord, faute d'amour total, le couple décide de divorcer. Puis le mélodrame se change en tragédie : peu avant que la rumeur d'une séparation se soit ébruitée, Marete meurt à trente-quatre ans, seule, dans un accident de voiture.

Peu doué pour l'amour, T. Singer n'est pas exempt de réactions humaines : il pleure sa femme. Il est surtout volontaire, au moins apparemment, pour les dévouements sublimes : alors



Dag Solstad © Tom Sandberg Fullfigur

que la belle-famille se montre toute disposée à recueillir l'orpheline, c'est lui qui insiste pour la garder auprès de lui, et qui jusqu'à ses dix-huit ans l'entretient, tente de la distraire, l'emmène au cinéma et lui montre Oslo où une chance incroyable au jeu lui a permis d'acheter un appartement et de postuler avec succès à un emploi dans une bibliothèque de prestige.

Tout va bien ? Non, c'est à ce nouveau tournant de l'existence d'un homme dépourvu des qualités essentielles (mais lui-même, son auteur, le narrateur du livre, le lecteur, sont bien incapables, chacun à sa place, de comprendre au juste desquelles il s'agit) que tout se brise définitivement : aucun lien affectif ne se noue avec la petite puis la jeune fille adoptée, il ne l'aime pas, il n'est pas aimé d'elle. Il finit aussi par congédier brutalement son unique ami d'enfance et va désormais rester seul (enfin ?) dans son logis, son métier répétitif, ses obsessions (il a peur des ragots et en voit partout) et ses angoisses (surtout, qu'on ne découvre pas qu'il était en instance de divorce juste avant l'adoption, cela lui ferait honte : la honte, seule passion authentique de cette vie).

Alors, un roman de la condition humaine, de la moyenne (abominable) des destinées ? On peut le craindre, mais non pas s'en désintéresser : tel est le privilège d'un grand talent, seul il peut vraiment susciter un pareil frisson.

La règle du jeu

Les hommes naissent libres et égaux en droits ? La vie de Madeleine Lamouille vient le contredire de la première à la dernière lettre. Franco-suisse, Madeleine est née en 1907 dans un village du canton de Fribourg. Son père était pépiniériste, sa mère arrondissait des fins de mois anémiques en accomplissant de petites tâches : elle « allait en journée », dit sa fille dans Pipes de terre et pipes de porcelaine. Le livre n'est pas entièrement neuf : il reprend un témoignage recueilli en 1978 par Luc Weibel, historien et petit-fils d'une des familles où elle fut employée.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Madeleine Lamouille

Pipes de terre et pipes de porcelaine.

Souvenirs d'une femme de chambre 1920-1940

Préface de Michelle Perrot

Zoé, 144 p., 16 €

La date de 1978 n'est pas fortuite. [Michelle Perrot](#) le rappelle dans sa préface : les années 1970 étaient un temps de ferveur et de curiosité, l'histoire orale essaimait, la vie des humbles accédait aux yeux des historiens à un statut comparable à celle des grands, Luc Weibel étudiait l'histoire à Paris. L'époque était « *en espérance* » – magnifique locution utilisée par Madeleine pour qualifier une camarade enceinte dans une filature de soie où elle sera embauchée, virée illico par les religieuses indignées.

Madeleine était la quatrième enfant d'une famille de sept. À quinze ans l'école est finie, elle est envoyée « *en place* » parce qu'il faut vivre, c'est-à-dire la gagner, cette vie. La voilà donc ouvrière dans une filature de soie tenue par des sœurs oblates, près de Troyes, puis successivement femme de chambre chez les B. et chez les W.

Sans doute parce que le livre est la transcription de propos enregistrés au fil de deux ans, le style est simple, naturellement épuré. Mais il y a plus. Madeleine a une mémoire exceptionnellement précise, un regard acéré, elle ne glose jamais, ce qui vaut la plus sûre des gloses savantes. Elle livre des faits, des souvenirs de gestes exacts, d'usages reproduits sans l'ombre d'un doute, de conventions admises les yeux fermés. Elle s'ex-

prime avec une forme d'ascétisme qui donne à son témoignage de la force et de la beauté.

Être pauvre au début du XX^e siècle dans un village européen, c'est profiter de tout ce qu'offre la nature, pour le vendre avant de le consommer : les paniers fabriqués par le père avec des branches de coudrier, les tomates et les pâquerettes plantées sur un minuscule lopin, les grenouilles pêchées la nuit, assommées par les garçons puis déculottées, c'est-à-dire défaites de leur peau, par les filles : « *On les vendait pour un prix dérisoire. J'avais douze ans. C'était une de nos ressources.* » Pendant la guerre de 14, c'est aussi regarder son oncle manger des œufs au plat comme un luxe, une nourriture jamais vue. Madeleine grandit dans un monde où l'argent n'existe pas. Un sou, c'est une poignée de pommes de terre.

Sa langue est riche, pleine de mots perdus parce que pleine de choses perdues, souvent pour le mieux. Des progrès ont été accomplis. Elle n'a aucune nostalgie. Domestique chez les W., elle se lie avec Marie, plus âgée et plus politisée, qui qualifie de *heimatlos* (sans patrie) les jeunes vagabonds-journaliers qu'elle et sa fratrie étaient. Aujourd'hui nous disons sans-abri, mais le terme savoyard est plus saisissant parce qu'il fait mentir et la terre et la patrie.

Femme de chambre chez les B., Madeleine explique qu'« *il fallait tout faire à genoux* » : enlever la poussière, broser, cirer les parquets. Le manoir avait trente pièces, elle avait de la corne aux genoux. La fonction se déclinait suivant les sexes et les âges : femme de chambre des demoiselles, ou

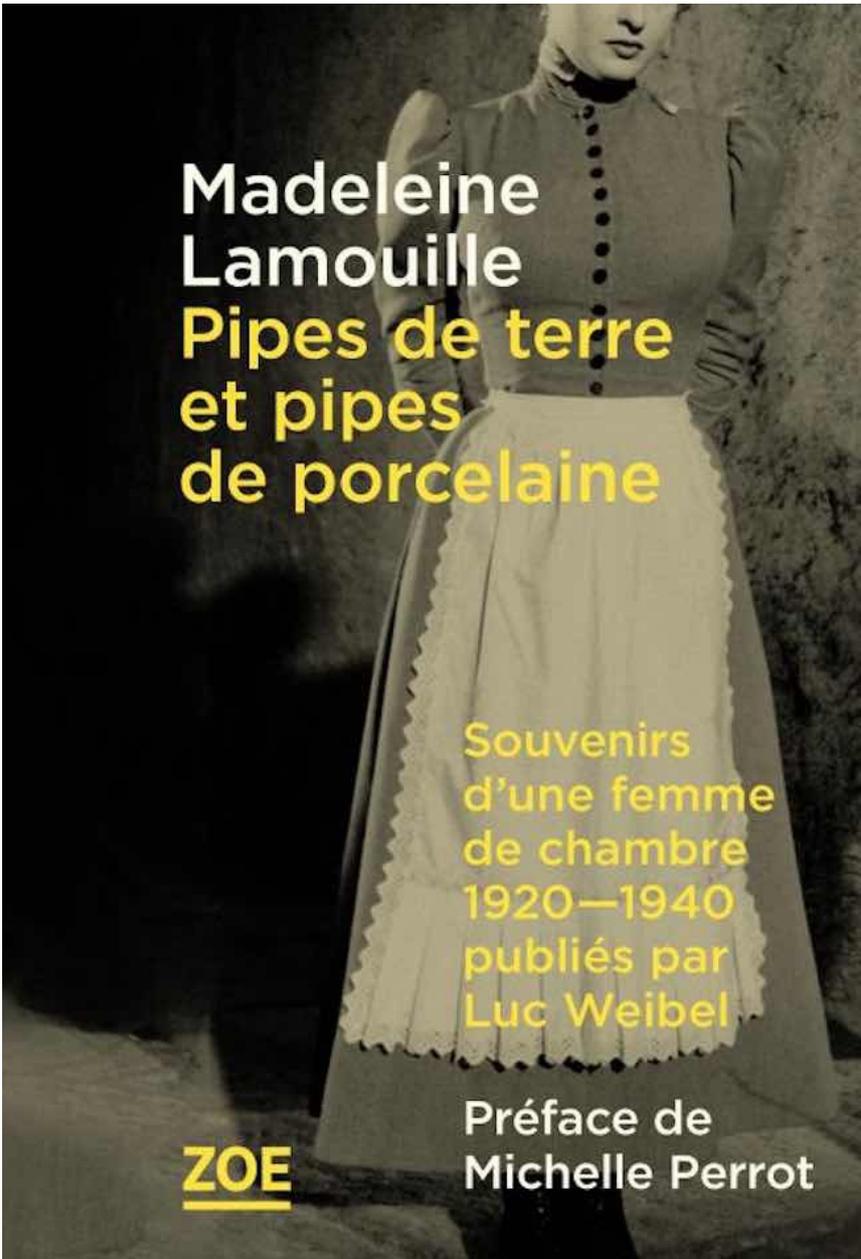
LA RÈGLE DU JEU

des garçons, ou de monsieur et madame. La description du travail est si sobre qu'elle frôle l'absurde. Voici comment cela se passait avec les demoiselles : « *Il fallait leur brosser les cheveux, leur mettre la pâte dentifrice sur la brosse à dents. On apportait de l'eau chaude dans des petits brocs, on la versait dans la cuvette. / Les demoiselles avaient à peu près mon âge. L'une avait vingt ans, l'autre dix-neuf. / Je leur brossais les cheveux. Je mettais l'eau dans le verre à dents, l'eau dans la cuvette, à la température adéquate. Puis elles se lavaient les mains, elles ne faisaient pas une grande toilette le soir. Et il fallait prendre leur robe, la porter à la lingerie, pour qu'elle soit repassée, chaque jour.* »

Vie mécanique, réglée, soumise, répétitive. Ainsi l'imposait le métronome de l'ordre social que les lecteurs et les lectrices de 2021 redécouvriront parce qu'il perturbe la catégorie du genre et affermit celle de la classe. De quel secours est la sororité quand il faut préparer la pâte dentifrice de mademoiselle qui se comporte comme la princesse au petit pois ? Est-ce plus humiliant, moins humiliant, quand cela est fait pour les garçons ? Nos lignes de partage intellectuelles et sociales tremblent devant le tableau peint par une femme aussi clairvoyante.

Madeleine est faiblement scolarisée, mais elle a lu Victor Hugo grâce à son père. Elle observe, sent, retient et en déduit des conclusions irréfragables. Chacune de ses remarques montre qu'elle a un sens inné de ce que signifie la dignité, noyau dur de l'être humain. Elle sait qu'elle est intelligente, combative, contestataire. Alors elle conteste telle préséance, tel règlement injustifiable. Puis elle est aidée par Marie, dont elle épousera le neveu. À son contact, elle devient athée, et lit les *Cahiers des droits de l'homme* et *Voix ouvrière*, un « *journal selon son cœur* », dit-elle pour signifier que le périodique répond aux interrogations et aux aspirations de son amie.

Elle témoigne d'un monde étroit, rigide, où la domination est reine et où la distinction fait loi : les catholiques détestent les protestants, les paysans riches toisent les paysans pauvres, les aristocrates méprisent les bourgeois, les maîtres commandent les « *esclaves bien traités* », soit les va-



Madeleine Lamouille

Pipes de terre et pipes de porcelaine

Souvenirs
d'une femme
de chambre
1920—1940
publiés par
Luc Weibel

ZOE

Préface de
Michelle Perrot

lets et les bonnes dont elle est. Une société stratifiée, grillagée et pas si éloignée de la nôtre.

Le témoignage de Madeleine Lamouille s'arrête en 1937, l'année où elle se marie. Luc Weibel, petit-fils de ses anciens employeurs, prend le relais pour rappeler que c'est la veille des congés payés et des vacances dont elle profitera pour la première fois en 1941. La fracture entre les pipes de terre – les pauvres – et les pipes de porcelaine – les riches – semble se combler.

Quatre-vingts ans plus tard, en 2021, le livre éclaire d'une lumière crue ce que nous appelons les inégalités. Et il montre que ces récits de vie, recueillis à l'origine par des historiens, enrichissent non seulement l'histoire et les sciences sociales, mais aussi la littérature.

Enzensberger, poète

L'œuvre de Hans Magnus Enzensberger reste méconnue en France. Son histoire éditoriale s'avère en effet d'une discontinuité surprenante, avec un parcours entrecoupé souvent d'assez longues périodes de silence, faute de traduction régulière, et laissant ses livres au fil des décennies dispersés parmi une multitude d'éditeurs dans le sillage de Gallimard. Cet auteur brillant, né en 1929 en Bavière, est pourtant l'une des figures incontournables de la littérature allemande, et surtout l'un des meilleurs poètes européens depuis 1945. En témoigne le choix magnifique de ses Poèmes (1980-2014) traduit par les soins méticuleux de Patrick Charbonneau et publié en bilingue par les éditions Vagabonde.

par Vincent Pauval

Hans Magnus Enzensberger

Poèmes (1980-2014)

Trad. de l'allemand par Patrick Charbonneau
Vagabonde, 218 p., 20,50 €

Disons que la réception de Hans Magnus Enzensberger en France ressemble à la construction de son œuvre, construction extrêmement variable, sinon anarchique, tant du point de vue des formes que des sujets traités. Durant les soixante-dix années de sa carrière, l'auteur a su expérimenter avec une maîtrise égale des genres aussi divers que l'essai, le théâtre, la poésie, le roman, et une multitude de genres dits secondaires ou mineurs, tels que l'anecdote, le portrait biographique, le dialogue, le récit, mais encore des aphorismes, des carnets, commentaires et autres « débris », jusqu'à revenir sur ses « bides préférés ».

Et c'est sans compter ses activités considérables d'éditeur, d'anthologiste et de traducteur. Le lecteur francophone se souvient avant tout de ses deux « romans », à savoir d'une part son montage documentaire intitulé *Le bref été de l'anarchie consacré à « la vie et la mort de Buonaventura Durruti »* (1972, traduit par Lily Jumel en 1975, Gallimard), d'autre part son bestseller *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande* (2008, traduit par Bernard Lortholary en 2010, Gallimard) ; ou peut-être encore, très vaguement, de tel ou tel de ses essais politiques.

Mais s'il est un genre auquel Hans Magnus Enzensberger est toujours resté fidèle depuis ses

débuts, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, c'est bel et bien la poésie, publiant régulièrement des recueils de vers où viennent se cristalliser ses multiples préoccupations, principales ou contingentes, au gré de l'actualité politique, sociale et culturelle du moment. En 1985, passé la cinquantaine, il commence à publier une sélection personnelle de poèmes extraits de l'ensemble de son œuvre imprimée, sélection qu'il met à jour depuis lors selon un rythme quinquennal. C'est en partant de ce florilège, et en laissant de côté tous les textes antérieurs aux années 1980, que l'éditeur des *Poèmes (1980-2014)* a compilé ce vagabondage enthousiaste à travers l'œuvre poétique d'Enzensberger, occasion unique de trouver l'univers entier (ou presque) de cet ingénieur subtil du verbe rassemblé en un simple volume joliment construit sur un choix plutôt judicieux, d'ailleurs traduit avec rigueur et habileté. Peut-on demander mieux ?

Autrement dit, cette quintessence d'Enzensberger, miroir chronologique de ses humeurs, de ses réflexions, de ses observations, correspond exactement à l'idée que ce disciple revendiqué de Poe, de Valéry et de Maïakovski se fait de la poésie, synonyme pour lui de la plus grande concentration possible. Dans un entretien télévisé réalisé par son ami et collègue écrivain Alexander Kluge, il indique, pour définir ce que « poésie » veut dire : « *L'avantage de cette forme, c'est qu'il n'y a pas d'autre moyen d'en dire autant sur une demi-page.* » Conformément au critère élémentaire de densité, l'un des procédés essentiels d'Enzensberger consiste à exploiter la

ENZENSBERGER, POÈTE

substance poétique inhérente aux mots pris pour eux-mêmes, dans toute l'évidence de leur simplicité, comme il en fait la démonstration dans l'un de ses plus beaux textes, « Acrobates chinois » :

« *Lancer un mot en l'air*

le mot lourd

est tâche légère

Tracer à l'encre un signe dans l'air

le signe impossible

n'est pas impossible »

Sans faire tous les chichis d'un Mallarmé (« *Je dis : une fleur...* »), Enzensberger préfère d'abord appeler un chat un chat, souvenir dérivé du matérialisme brechtien, dont on retrouve chez lui certaines traces. Et de louer l'économie radicale de la poésie face au brouhaha de la réalité : ses vers en reprennent le langage qu'ils assimilent par dialogisme, histoire d'en révéler les ficelles pour mieux le transformer et nous laisser entrevoir un instant, comme par prestidigitation, la vraie nature des choses. Conscient de ne rien inventer, Enzensberger compose donc volontiers à partir d'images préfabriquées, de métaphores toutes faites, de tournures préexistantes, recyclant les éléments de discours, leur rhétorique éculée, leur phraséologie usée jusqu'à la corde, ainsi que les jargons scientifique, bureaucratique, médiatique, etc., qu'il expose, détourne, varie et agite de façon à les dégager du moule des conventions, des présupposés moraux, à dénoncer leurs implications idéologiques. Le résultat est loin d'être triste, quand on lit par exemple :

« *Non je n'arrive pas à la cheville*

de mon œuf coque du matin.

Il est parfait. »

Citons également ce poème intitulé « Une journée noire », où l'humour noir et la causticité viennent renchéris sur la mise en parallèle loufoque d'atrocités quotidiennes plus ou moins dramatiques et sans rapport apparent :

« *Il y a des jeudis où même*

le boucher le plus adroit

se coupe un doigt.

Tous les trains ont du retard

parce que les candidats au suicide

ne se contrôlent plus.

L'ordinateur central du Pentagone

est depuis longtemps tombé en rade,

et dans les piscines tous les efforts

de réanimation arrivent trop tard. »

Ou encore, à propos d'événements scientifiques, dont le persiflage, l'approche caricaturale alimente subtilement la satire :

« *Cet été j'ai trouvé quelque chose*

de complètement inutile »,

sans prix Nobel et sans l'aide de personne.

Heureux celui qui peut dire cela de soi.

Entourée de légende comme jadis la licorne,

telle est la créature qui porte leur nom :

le boson de Higgs, car elle s'appelle ainsi.

Une particule divine, disent les railleurs. »

Cette allégresse glorificatrice, tout en raccourcis, calquée sur l'extravagance imbécile des médias de masse, succède à une présentation bouffonne des deux savants en question. En cela, Enzensberger se montre doué d'un sens redoutable pour le comique du réel qu'il fait ressortir par sa verve ludique. Dans le même temps, c'est le cosmos tout entier, depuis ses origines, que l'on trouve résumé en ces quelques strophes nonchalantes sous la question-titre « Pourquoi quelque chose pèse-t-il quelque chose plutôt que rien ? » Et l'on ne saurait, en vérité, trouver plus belle métaphore pour caractériser la poésie telle que la conçoit l'auteur, lorsqu'il déclare par ailleurs qu'elle permet « *de parler de choses dont il est normalement impossible de parler* ».

À ce stade, lorsqu'on touche aux limites de la connaissance humaine, difficile de distinguer si c'est la science qui fait de la poésie, ou si la poésie à son tour s'improvise en accélérateur de particules. Dans celle d'Enzensberger, entre l'intérêt pour les trivialités les plus futiles, voire les plus mesquines, et ses tentations encyclopédiques, le bouillonnement de la vie se traduit par une bigarrure de signes, d'unités métonymiques, d'instantanés micro-narratifs maintenus en suspens dans



Hans Magnus Enzensberger © D.R.

ENZENSBERGER, POÈTE

l'espace idéal d'un poème, comme dans celui des
« Acrobates chinois », déjà cité :

*« En haut les corps
respirent
pendant une minute
tandis que de plus en plus vite
de plus en plus haut
de plus en plus
d'assiettes vides tournent
fantomatiques
légères dans le ciel
aaaaaaah ! »*

Saisissons au vol une notion cruciale, celle de « légèreté », qui fait justement partie de celles que les critiques de mauvaise foi du poète ont maintes fois brandies contre lui, en particulier ceux qui se font une idée vainement élitiste et excessivement complexe, mais en vérité bien réductrice et pauvre, de la poésie vue comme un lieu privilégié d'expression de la beauté pure ou d'une quelconque subjectivité d'ailleurs bien naïve parfois. Or, si Enzensberger ne dément certes pas la nécessité d'une « passion », cet homme aux multiples engagements (à gauche), muni d'une plume volontiers provocante et qui contribua dès le départ au renouvellement de la littérature allemande avec ses confrères et

consœurs du fameux Groupe 47, n'en demeure pas moins convaincu du caractère absurde de tout exercice poétique, à l'instar de bon nombre de ses contemporains contraints de ruminer la maxime d'Adorno selon laquelle écrire un poème après Auschwitz tiendrait de la barbarie.

Enfin, il suffit de passer en revue quelques titres (« Tout faux », « Rayer les mentions inutiles », et ainsi de suite) pour s'apercevoir que la poésie d'Enzensberger est en cohérence avec cet autre constat adornien, issu des *Minima moralia*, qu'« il n'y a pas de vraie vie dans la vie fausse ». En conséquence, la dignité du poète reviendrait à se situer à l'envers d'une réalité qui « marche sur la tête », en investissant l'espace universel de liberté que la poésie représente. La contestation se traduirait donc par un escapisme fondé sur la négativité, mêlé copieusement d'ironie, grâce auquel le poème et son auteur se soustrairaient à l'emprise d'une réalité qui impose sa loi et affirme ses attentes tyranniques. D'où finalement cette impression singulière mais récurrente que les poèmes d'Enzensberger se résorbent dans l'immédiateté de leur performance, s'achevant en pied de nez comme effacés après lecture :

*« Et pour ce qui est de cette page...
Comme elle était belle avant,
quand elle était encore vide,
parfaitement vide...
Parfaite ! »*

Dans les traces des révolutions arabes

Beaucoup de choses ont déjà été écrites pour tenter de comprendre les causes des soulèvements des pays arabes, leur quasi-simultanéité et leur propagation depuis le 17 décembre 2010, lorsque Mohamed Bouazizi, un marchand ambulancier de dix-neuf ans, s'immola par le feu dans la petite ville de Sidi Bouzid, au centre de la Tunisie. Deux ouvrages collectifs, L'esprit de la révolte et Il était une fois... les révolutions arabes, proposent d'autres regards, parfois divergents et d'autant plus intéressants qu'ils sont divergents. On peut les lire avec le dernier roman de l'écrivain égyptien Mohammad Rabie, Trois saisons en enfer, qui traite des suites de la révolution au moyen de la dystopie.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Leyla Dakhli (dir.)

L'esprit de la révolte.

Archives et actualité des révolutions arabes

Seuil, 320 p., 24 €

Araborama

Il était une fois... les révolutions arabes

Institut du monde arabe/Seuil, 272 p., 25 €

Mohammad Rabie

Trois saisons en enfer

Trad. de l'arabe par Frédéric Lagrange

Sindbad/Actes Sud, coll. « Exofictions »

352 p., 22,80 €

À Mohamed Bouazizi, la police avait confisqué la charrette à bras et la balance qui lui servaient à vendre des fruits et légumes ; puis il avait été bousculé et malmené alors qu'il demandait qu'on lui restituât sa marchandise et les quelques objets lui permettant de travailler. Sa mort allait être le déclencheur d'un vent de révolte qui a gagné progressivement l'ensemble du monde arabe, et continue encore à souffler en Algérie ou au Liban. L'opinion dominante et les chancelleries furent surprises : on y dépeignait le monde arabe comme résigné et même prédisposé à subir l'ordre autoritaire. Mais, comme le rappelle Bertrand Badie dans son introduction à *Il était une fois... les révolutions arabes*, ces mouvements de révolte s'inscrivent dans une histoire de très longue durée. On retrouve la « révolution au centre même de l'histoire et de l'imagination propres au monde

arabe ». Cependant, ils inaugurent aussi un nouveau cycle historique, parce qu'ils sont sans leader, qu'ils font largement appel aux réseaux sociaux, et que les femmes y jouent un rôle non négligeable.

Les chercheurs réunis autour de Leyla Dakhli ont fait le choix de « s'appuyer sur des archives pour faire place à une restitution momentanée mais raisonnée de l'événement à travers ses multiples incarnations » : saisir « l'esprit de la révolte ». Les documents collectés et commentés sont autant de traces laissées par l'événement et « les historien-ne-s peuvent s'y hasarder comme on chinerait à l'intérieur d'un marché abondant de vieilles traces ». Chacun des courts chapitres s'organise autour d'une archive. Une vidéo par exemple, comme celle qui a été prise par des femmes le 14 janvier 2011, du haut d'un immeuble de l'avenue Bourguiba à Tunis. Elles filment avec leur téléphone et commentent la chute du dictateur. Mais, à l'intérieur de ce chapitre, à la manière de liens hypertextes, on est renvoyé à d'autres chapitres. Par exemple, à partir de la mention de la forte présence des avocats dans la révolution tunisienne, à un autre chapitre sur la robe des avocats qui commente, contextualise et étend au cas algérien la photo d'un groupe d'avocats ce même jour, le 14 janvier 2011. Peintures murales, graffitis, poèmes, discours, chants, posts sur les réseaux sociaux rendent palpable l'élan révolutionnaire, lui donnent vie et chair. Sur sa page Facebook, une femme écrit en 2012, en Libye : « Je suis avec le soulèvement des femmes dans le monde arabe parce que j'en ai assez que vous me traitiez et me décriviez comme

DANS LES TRACES DES RÉVOLUTIONS ARABES

un objet. Je ne suis pas une tasse d'eau, pas un cristal et certainement pas un bonbon ».

Certains chapitres évoquent des figures de la révolution, souvent tragiques, comme celle de la comédienne syrienne Fadwa Souleimane, qu'une vidéo de juillet 2011 montre haranguant la foule à Damas, en scandant « *Un, un, un, le peuple syrien est un* » et qui, après avoir sombré dans la dépression, mourut en exil à Paris en 2017. Il y a aussi la militante alexandrine Mahienour el-Massry, engagée dans une organisation trotskyste et deux fois emprisonnée brièvement, en 2014 pour sa participation à diverses manifestations, puis en 2015, et à nouveau en 2020, et qui écrit depuis sa prison. Un chapitre évoque la photo iconique de Shaima al-Sabbagh, le visage ensanglanté, déjà morte, après avoir reçu un tir de grenaille des policiers sur une place du Caire, mais maintenue debout par un camarade qui l'avait rattrapée alors qu'elle s'effondrait. La communauté révolutionnaire, impuissante et défaite face à la contre-révolution, s'est renouée au moment de ses funérailles massives au cours desquelles « *des militant-e-s fugitif-ve-s purent diriger des chants contre le régime et pour la révolution* ».

On aura rarement montré avec autant de talent et de pertinence que dans *L'esprit de la révolte* toutes les émotions, toutes les modalités d'action du mouvement révolutionnaire, y compris le lancer de chaussures, « *discipline politique qui semble débiter avec l'épisode du lancer de chaussures sur le président Bush par un journaliste irakien, en décembre 2008* » et qu'on retrouve sur la [place Tahrir](#) du Caire, où un envol de chaussures sur fond du slogan « dégage ! » accompagne un discours de Moubarak. Ce beau livre qu'on a un vrai plaisir, esthétique et intellectuel, à consulter, a réussi le pari de montrer tout ce qui s'est joué, se joue encore, dans les révolutions arabes, et de le décrypter, avec sa complexité, ses polysémies, ses appels à une symbolique propre. Véritablement collectif, car aucune entrée de ce répertoire n'est signée, il a été élaboré en commun par un groupe de chercheurs remarquables, réunis en résidence à la [Fondation Camargo](#) le temps de sa rédaction.

Le volume publié sous les auspices de l'Institut du monde arabe est de facture beaucoup plus classique, même si les thématiques évoquées recoupent parfois celles de l'ouvrage précédent : la volonté pacifique de ce mouvement, exprimée par le mot d'ordre « *silmiya* », ou encore l'« *intense politisation des questions corporelles et sexuelles* »

comme l'écrit Abir Krefa, avec l'émergence d'associations LGBT, et la dénonciation du racisme à l'égard des personnes noires. Le livre est composé d'une succession de textes assez brefs (parfois de courtes bandes dessinées), scandés par des illustrations (dessins, caricatures, ou œuvres élaborées de plasticien-ne-s). Chacun devrait trouver son bonheur dans cet ensemble inégal, un peu hétéroclite, où les contributions sont réparties en trois grands chapitres : faire la révolution, parmi les révolutions, lexicque révolutionnaire.

J'y ai trouvé le mien au hasard de la lecture. On a peu entendu parler des manifestations pacifiques qui se sont déroulées en Irak depuis 2011, ni même du soulèvement d'octobre 2019, devenu révolte générale. Zahra Ali, qui l'évoque de façon magistrale, rappelle que, depuis son déclenchement, « *plus de 700 protestataires non armés, principalement des hommes jeunes, ont été tués par balles ou par les grenades lacrymogènes à tir tendu utilisées par les forces de sécurité irakiennes et leurs milices* ». Les femmes ont participé massivement à ce mouvement, et contribué à créer « *un nouveau quotidien qui remet en question les hiérarchies sociales, comme les normes sociétales* ».

Ce qui se met en place, selon Zahra Ali, en dépit de la violence de la répression, c'est un nouveau contrat social. C'est aussi ce qui semble se jouer au Liban où, comme le rappelle Karim Bitar, sous des institutions démocratiques de façade, « *le véritable pouvoir était détenu par une petite oligarchie de leaders communautaires* ». Au Liban, comme en Algérie où on sait, comme le rappelle encore Dalia Ghanem, que le pouvoir est détenu de fait par des « *décideurs sortis des rangs des officiers supérieurs de l'armée* », les manifestants s'en prennent non pas à un individu (Moubarak, Ben Ali, Khadafi...) mais à un « système ». La demande qui émerge au Liban est, comme en Irak, celle « *d'un nouveau pacte social fondé sur la citoyenneté* », et la fin de ces systèmes, coiffés par des régimes autoritaires, « *qui ont bénéficié, écrit Karim Bitar, d'une extraordinaire bienveillance occidentale au nom de la hantise de l'islamisme, au nom du mythe du rempart, et au nom de cette idée que, après tout, les peuples arabes n'ont pas de tradition démocratique, et qu'ils ont besoin d'un homme fort, qu'ils ont besoin d'être gouvernés par ces régimes autoritaires* ».

Les textes les plus intéressants sont ainsi ceux qui sortent des sentiers battus et donnent envie d'en apprendre davantage. Stéphane Lacroix, par exemple, met en évidence la puissance révolutionnaire du wahabisme des origines. « *La plupart des*

DANS LES TRACES DES RÉVOLUTIONS ARABES

mouvements dits « salafistes » en Orient comme en Occident, restent axés sur une « logique de purification de l'islam » et ont vu dans les slogans de l'État islamique une trahison de leurs idéaux ». Interrogée par Christophe Ayad sur le chiisme dont on dit qu'il serait intrinsèquement révolutionnaire, Sabrina Mervin met en évidence le caractère d'abord politique et social de ce que l'on a parfois qualifié de « soulèvement chiite ». Elle rappelle qu'à Bahrein la « révolution de la perle » étouffée par une répression violente qui se poursuit, avec la condamnation à mort de militants des droits humains, n'a rien de confessionnel à l'origine. Il en va de même au Yémen, où il s'est agi d'abord « de fonder un nouvel ordre politique loin de la sclérose du passé » ; il n'y a plus beaucoup de place aujourd'hui pour une révolution, dans un pays où le problème majeur est devenu la famine. Il est dommage que le volume se conclue sur une blquette fadasse signée par Leïla Slimani quand la question présente est celle de la contre-révolution et du développement de ce que Baghat Korany nomme des « guerres nouvelles », qui ne sont plus ni des guerres interétatiques ni même des guerres intraétatiques, mais des guerres menées contre l'État, par des sectes, des tribus, des milices, des groupes paramilitaires, des mercenaires étrangers et « de plus en plus des entreprises de sécurité privées ».

Le roman de l'écrivain égyptien Mohammad Rabie nous plonge justement au cœur de ce que les spécialistes en sciences sociales peinent encore à explorer : non pas la guerre de tous contre tous, mais bien l'enfer. Frédéric Lagrange, qui le traduit admirablement, a préféré l'intitulé *Trois saisons en enfer* à son titre arabe, *Otared*, patronyme du narrateur, mais également nom de la planète Mercure. La référence au Rimbaud des *Saisons en enfer* est évidente et voulue. « *Je me crois en enfer, donc j'y suis* », écrivait Rimbaud. « *Nous nous trouvons tous en enfer* », écrit Mohammad Rabie, et il n'y a pas de sauveur.

Otared est policier. On devine qu'il a été tortionnaire, mais c'est surtout un tireur d'élite. Quand débute le roman, en 2025, il est posté en haut de la Tour du Caire, sur l'île de Gezira, et tire sur les cibles qu'on lui a désignées. Parfois – il faut bien se distraire – il s'amuse à faire quelques victimes de plus. C'est un sniper, membre d'une mystérieuse résistance, qui lutte contre les forces armées de la République des Chevaliers de Malte qui ont envahi l'Égypte. Au fil des missions qu'on lui confie, il deviendra une machine à tuer qui se dé-

place masquée, avec pour compagnon un petit drone accroché à son épaule qui lui sert de guide.

Le centre du Caire, si familier à tous ceux qui ont visité la ville, se transforme au fil du roman en lieu d'épouvante, de damnation, où l'on viole, tue, mutile, torture, les adultes comme les enfants, dans un mélange d'ordures, de morceaux de chair, d'excréments, de sperme et de sang. Quand, en 2011, la police avait arrosé les manifestants de gaz, les avait matraqués et pourchassés, personne n'avait compris « *que ce qui allait se passer par la suite était inéluctable* », « *que cet enfer était usuel, un enfer banal ressemblant aux autres* ». Le reste va s'enchaîner, dit Mohammad Rabie, qui a écrit ce roman en 2014, glissant du rappel historique à la fiction dystopique, entre le massacre des Frères musulmans sur la place Rabia, en août 2013, et l'entassement de cadavres qui encombrant les rues, en 2025. « *Si tuer des citoyens est permis pour préserver l'État, alors le faire pour le récupérer est un devoir* », dit l'un des chefs d'Oatred.

On ne peut échapper à l'horreur de ce qui se déroule qu'en s'absentant de soi-même, ou en devenant aveugle, sourd et muet. La petite Zahra a perdu son père durant les manifestations de 2011 et sa mère est morte. Ses lèvres vont se souder, ses paupières et ses oreilles tomber, et tous les orifices de son visage vont être obturés par une membrane épaisse, à l'exception de ce qui demeure de ses narines, et qui va lui permettre d'être alimentée à l'aide d'une sonde. D'autres enfants vont subir la même métamorphose devant laquelle les médecins sont impuissants. Les adultes ont recours à une drogue, le *karbon*, fabriqué à partir de cadavres de scarabées. Quand ils fument du *karbon*, prostituées et tortionnaires agissent sans conscience ni mémoire. Tout devient possible.

Le roman de Mohammad Rabie est à la fois une splendide œuvre littéraire et une réflexion politique d'une qualité rare. Mais il a aussi une indéniable portée métaphysique. C'est au cours d'une montée aux enfers, sur les pentes de la colline désertique du Moqattam où coexistent cimetières et chiffonniers, que s'abandonne toute espérance. Otared y reçoit la révélation que l'effroi a succédé à l'humanité. « *Je vis que j'avais vécu quatre-vingts vies dans la géhenne, passant d'une torture à l'autre sans savoir que j'étais supplicié. Je sus alors que je serais en enfer pour l'éternité* ». Au-delà de l'analyse sociale et politique, il faut bien affronter l'énigme absolue du mal. Seul un très grand écrivain pouvait le faire.

Passage de frontières (2)

Esquif Poésie (6)

Rien ne devrait a priori les rapprocher, sinon les hasards de l'édition, un goût commun pour la poésie américaine, l'alternance de la prose et de la poésie, et des propos sans concession. Cesare Pavese et Jacques Darras sont deux frontaliers, deux riverains, l'un dépressif et l'autre allègre, conquérant.

par Marie Étienne

Cesare Pavese

Travailler use

Choix de poèmes et préface de Carlo Ossola

Trad. de l'italien, annoté

et présenté par Léo Texier

Édition bilingue

Payot/Rivages, coll. « Petite Bibliothèque »,

160 p., 8,50 €

Jacques Darras

Tout Picard que j'étais...

L'exceptionnelle richesse littéraire

de la Grande Picardie à travers les siècles

Éd. du Labyrinthe, 300 p., 19 €

Cesare Pavese s'est suicidé en 1950, à quarante-deux ans. Il ne s'agit pas ici d'un livre inédit mais de son premier ensemble de poésie, dans une nouvelle traduction. *Travailler use* (*Lavorare stanca*) reprend le titre du premier livre de poèmes que publie en 1936, à vingt-huit ans, Cesare Pavese et qu'il augmente en 1943.

Le volume contient également des poèmes de son tout dernier ouvrage de poésie, *La mort viendra et elle aura tes yeux* (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*), publié en 1951. Le premier livre inaugure et le second achève une activité littéraire qui, dans l'intervalle, est consacrée à la prose (romans, nouvelles, journal). Mais ils suffisent à donner à Pavese une notoriété internationale.

Leur originalité, à mon sens, se mesure dès leurs titres. *Travailler use*, traduit précédemment par *Travailler fatigue*, ressemble à un slogan crié lors d'un défilé de travailleurs réclamant une augmentation de leurs retraites. C'est que Cesare Pavese, après avoir été, dans sa jeunesse, du côté des fascistes, s'est rallié par la suite aux communistes. Il a aussi été marqué par la littérature américaine qu'il a lue très tôt, et qu'il a traduite : Whitman,

Steinbeck, Melville, Dos Passos, Lewis. Il anticipe le néo-réalisme italien d'après la Seconde Guerre mondiale. Et il n'est pas étranger à la fureur moderniste des futuristes.

Ce qui séduit particulièrement dans cette poésie, c'est son mélange de vers et de prose, son écriture presque familière, dépourvue de mots rares et d'états d'âme, au plus proche du réel, justement, son parler « *posé, qui, comme les pierres / de cette même colline, est si rugueux / que vingt années de langues et d'océans divers / ne l'ont pas entamé* », comme il l'écrit dans le poème « Les mers du Sud ». Ce qui ne l'empêche nullement d'être travaillée, personnelle, et profondément bouleversante.

*« Nous marchons un soir sur le flanc d'une colline,
en silence. Deux ombres du crépuscule tardif
mon cousin est un géant vêtu de blanc, qui
s'avance paisible, le visage bronzé
taciturne. [...]*

Et il monte la côte abrupte

Avec le regard recueilli que j'ai vu, enfant,

Dans les yeux des paysans un peu fatigués. »

J'ai été sensibilisée à la poésie de Cesare Pavese en entendant, dans la bouche d'Antoine Vitez, le titre de son deuxième et dernier livre de poésie, *La mort viendra et elle aura tes yeux*. Il avait alors sonné pour moi avec une force singulière, oraculaire. Je ne l'avais pas entendu comme une menace, à moi adressée, mais comme un présage à propos de l'ami qui la prononçait. L'ami mourut effectivement quelques années plus tard, encore jeune.

La force de cette phrase, de ce titre, tenait aussi à son réalisme : je n'avais jamais pensé que nos yeux, auxquels nous tenons tant, étaient les premiers des organes de notre corps à se détériorer.

ESQUIF POÉSIE (6)

La mort avait alors cessé pour moi d'être abstraite, elle avait revêtu un aspect proprement insupportable. En outre, l'ambiguïté des termes me rendait cette phrase fascinante. Ainsi, comment comprendre le verbe « avoir » dans « *elle aura tes yeux* » ? Comme moi, lorsque je l'ai entendu pour la première fois, « elle détruira tes yeux » ? Ou, comme je l'ai interprété ensuite, « elle prendra l'aspect de tes yeux » ? Et comment entendre le « tes », l'adjectif possessif ? Est-ce à lui-même que s'adresse le locuteur, ou à quelqu'un qui lui a nuï, qui l'a fait souffrir ? Les expériences amoureuses de Pavese, nous apprennent ses biographes, furent destructrices.

Sans conteste, la phrase est aussi prémonitoire pour lui, qui s'est donné la mort après ce volume. Quant à sa signification, elle est encore multipliée par le poète lui-même.

« Pour chacun la mort a un regard.

La mort viendra et elle aura tes yeux.

Ce sera comme se défaire d'un vice,

comme voir dans le miroir

revenir le visage d'un mort,

comme entendre des lèvres closes.

Nous irons dans le gouffre, muets. »

Jacques Darras ne nous donne pas, cette fois-ci, à lire [sa poésie](#) mais un essai-anthologie sur la Grande Picardie qui réserve des surprises.

En effet. On y découvre que la région que l'on croyait assimilée depuis des lustres à l'Hexagone, parfaitement fondue en lui, confondue à la France, est en réalité demeurée autonome, sinon politiquement, du moins dans sa culture et ses aspirations. Les Picards sont Picards avant d'être Français. Et ce sont eux qui ont donné au pays « annexe » le meilleur de lui-même. Eh oui, qu'on se le dise !

« Picardie était un nom. Nous en avons fait une mémoire », déclare superbement Darras, en ouverture. Le ton est enjoué mais combatif. Sans agressivité et avec l'air de s'amuser, Darras refait l'histoire, il nous en donne une autre, preuves à l'appui : *« L'histoire du Nord de la France, que nous appelons "Grande Picardie" au sens lin-*

guistique et géographique du terme, est l'histoire d'une conquête récente, donc tardive, de la monarchie française. » Tardive, puisque c'est Louis XIII qui conquiert Arras, Louis XIV et Vauban qui s'emparent de Lille. À l'époque médiévale, en 1254, le collège qui deviendra la Sorbonne fait appel à quatre catégories d'étudiants, les Français, les Normands, les Anglais et les Picards. Où l'on voit que la Grande Picardie est l'égale de la France. De quelles régions est-elle constituée ? Eh bien de la Picardie proprement dite, de l'Artois, du Hainaut et de la Flandre française, lesquelles ont en commun de parler le picard ainsi que le latin, deux langues qui se verront « interdites d'emploi, tout au moins dans les registres d'état civil, par le fameux décret pris par François I^{er} à Villers-Cotterêts en 1539 ». Un bon moyen pour diviser et affaiblir, sinon anéantir, la grande rivale nordique.

Et pourtant, grande, elle le demeure en dépit de « *l'invraisemblable éclipse où le "récit national" français [l'] aura sciemment plongée [...] au cours des trois derniers siècles* ». Et c'est là que Darras sort de sa manche ses meilleures cartes : *« Imaginez la littérature française amputée d'Adam, Bodel, Froissart, Molinet, Calvin, Leffèvre d'Étaples, La Fontaine, Racine, Gresset, Voiture, Laclos, Prévost, Condorcet, Robespierre, Babœuf, jusqu'à Dumas, Verne, Bernanos, Jouve et Claudel, sans compter Marceline Desbordes-Valmore, Mac Orlan ou Dorgelès, pour s'arrêter aux portes de la Seconde Guerre Mondiale ».*

Quel coup ! Voilà donc quelques-unes de nos plus grosses têtes littéraires qui passent la frontière et ne sont plus vraiment à nous, mais accaparées, volées par les Picards. Sauf à changer de point de vue, à passer nous aussi la frontière, virtuelle désormais, à reconsidérer l'histoire et à redonner force, aux dépens de Paris, à la province française.

Car c'est là l'intérêt d'un tel livre. La construction de la nation aux dépens des provinces est désormais acquise, on y est habitué, et, en dépit de quelques-uns, trublions égarés dans les marges, aux frontières, elle fait partie du paysage. Le livre de Darras nous permet de sortir de l'univocité, de penser du point de vue de ceux qui estiment désastreuse la perte progressive des richesses autochtones par la nécessité de construire un pays qui ne parle qu'une seule langue, n'admet qu'une seule culture et subit la fêrûle de Paris

ESQUIF POÉSIE (6)

Nous voilà invités à relire nos classiques, du moins nombre d'entre eux, avec cet éclairage-là. Par exemple, Bernanos, très « *attaché à la terre picarde par son enfance et son éducation* » et marié à Jeanne Talbert d'Arc, « *lointaine descendante d'un frère de Jeanne d'Arc* ». Le lieu de son enfance lui sert de cadre pour la plupart de ses romans : « *ce sont les mêmes talus, les mêmes flaques et chemins creux, les mêmes départementales tirées tout droit dans la nuit, la même argile boueuse où marchent, trébuchent ou s'allongent ses héros* ».

De la maison du père de Bernanos, dans *Sous le soleil de Satan*, il reste « *un paysage métaphysique, qu'expriment des mots travaillés par amas, par conglomerats, comme les couleurs d'un tableau expressionniste. Bernanos en vérité est un expressionniste. Peignant à partir d'un mélange de terre flamande à la Permeke et d'obscurité espagnole* ».

Ne quittons pas Darras avant d'avoir évoqué avec lui son poète préféré, Adam de la Halle, surnommé le Bossu d'Arras. Son théâtre, dont voici un extrait tiré du *Jeu de la feuillée*, est « *une mine de renseignements pour les historiens tant il a transposé directement la réalité socio-économique arrageoise de son temps* ». Il est aussi d'une crudité réjouissante.

Dame douce et son amant, Rainelet, consultent un médecin.

« *Dame Douce :*

*Cher Maître, j'aimerais que vous
Me conseilliez contre déboursement,
Moi aussi j'ai le ventre tendu,
Je ne vais plus, je ne fais plus [...]*

Le Docteur :

*Mon urinal me dit que trop
Souvent vous gisez sur le dos*

Dame Douce :

*Vous me mentez mon beau ribaud.
Je ne suis pas Dame matronesse.
Contre aucun don, aucune promesse
Je ne ferai un tel métier !*



Cesare Pavese

[...]

Rainelet :

Je vois que vous vous laissez foutre

Autant ne le taire à personne. »

Le plus intéressant, dans cette série sur les frontières, c'est que leur traversée est aussi bien géographique que mentale, intérieure. Qu'elle incite à poser la question, pour les auteurs, autrices, nomades ou voyageurs, de leur appartenance. Quel est le lieu où ils se trouvent bien, en accord avec eux, apaisés, parce que réconciliés au moins avec eux-mêmes ?

Pavese était né à Santo Stefano Belbo, une localité piémontaise, dont il est parti pour faire ses études, puis travailler à Turin. Il souffre dans son lieu d'origine, aux collines pourtant chères à son cœur, comme dans la grande ville industrielle du nord de l'Italie, à l'aise nulle part, jamais posé, pas même dans l'écriture, à laquelle il déclare renoncer, peu avant son suicide. Darras, au contraire, se déplace beaucoup, mais il élit sa province d'origine, Amiens, pour travailler, et Bernay-en-Ponthieu, commune de son enfance, pour aimer son œuvre. Une origine non pas niée mais exaltée, réactivée.

Pas de recette, pas de morale : changer de lieu ne change rien si l'usage que l'on fait de lui et du voyage ne permet pas de s'assurer de son appartenance, à un clocher, un paysage, ou une activité. Emily Dickinson demeura à Amherst mais son lieu et sa maison étaient dans ses poèmes.

Un sauvetage controversé

Les historiens se sont longtemps méfiés des témoignages et mémoires qui, pourtant, transmettent des expériences passées difficiles à repérer dans une archive traditionnelle. Selon Henry Rousso, qui s'en est fait l'historien, ces documents établissent un « lien affectif » indispensable entre les vivants et les morts. Or, plus ces mémoires et témoignages sont interrogés, plus ils révèlent leur hétérogénéité, ce qui soulève d'autres questions. Ainsi, dans le cas particulier de l'histoire de la Shoah en Bulgarie, l'historienne Nadège Ragaru s'étonne de leurs usages contradictoires et découvre leur sens en les intégrant au champ plus large de « l'histoire des savoirs ». Plus classiquement, mais à point nommé, un ouvrage collectif revient sur les querelles mémorielles dans trois autres pays et cherche comment, depuis l'effondrement du bloc soviétique, de l'histoire à la mémoire, s'écrivent des « romans nationaux » antagonistes.

par Jean-Yves Potel

Nadège Ragaru

« *Et les Juifs bulgares furent sauvés...* »

Une histoire des savoirs sur la Shoah en Bulgarie

Presses de Sciences Po, coll. « Académique »
380 p., 29 €

Korine Amacher, Éric Aunoble

et Andrii Portnov (dir.)

Histoire partagée, mémoires divisées.

Ukraine, Russie, Pologne

Antipodes, 439 p., 30 €

Organisatrice d'un [colloque](#) sur la Shoah en Bulgarie qui a fait date, Nadège Ragaru s'est lancée dans cette aventure à la manière d'une archéologue. Elle étudie comment s'est établie, dès avant la fin de la Seconde Guerre mondiale, la connaissance du sort des [Juifs de Bulgarie](#) et des [provinces occupées](#) (dès 1940 et 1941). Elle se dit « fascinée » par les conditions dans lesquelles « *des éléments d'informations, des impressions, des sensations, des souvenirs se sont agrégés au fil du temps, pour faire sens au point de faire évidence* », et par la façon dont cette agrégation d'éléments disparates, devenue une totalité, s'impose dans les controverses d'aujourd'hui. Elle examine la genèse et la diffusion de l'affirmation centrale que résume son titre – « *Et les*

Juifs bulgares furent sauvés... » – au regard de faits établis depuis longtemps, plus nuancés.

La Bulgarie d'avant la guerre était un petit royaume de dix millions d'habitants, dont environ 50 000 Juifs. En accaparant des provinces jusque-là roumaines, grecques ou yougoslaves, elle a hérité de 15 000 Juifs supplémentaires et adhéré au pacte tripartite avec l'Allemagne nazie en mars 1941. Le roi Boris III avait déjà ratifié une loi limitant les droits civils des Juifs. Puis, en 1942, après la conférence de Wannsee organisant la « solution finale de la question juive » par le Reich, le gouvernement bulgare a mis en place un commissariat aux affaires juives chargé de régler le problème. Lequel commissariat a signé, en février 1943, un accord avec la SS pour la déportation de 20 000 Juifs, issus des « anciens » comme des « nouveaux » territoires.

L'armée et l'administration bulgare ont commencé les déportations entre le 4 et le 8 mars 1943, en embarquant par train 4 103 Juifs de la Thrace et de Pirot, jusqu'à Lom où des navires les ont conduits à Vienne, d'où ils ont été envoyés dans des camps d'extermination. Le 11 mars, ce fut le tour de 7 123 Juifs de Macédoine, raflés et déportés directement à Treblinka. Au total, 11 383 Juifs ont été envoyés à la mort par les autorités bulgares. Un troisième contingent de 48 000 juifs des « anciens » territoires était prévu pour le

UN SAUVETAGE CONTROVERSÉ

10 mars. Ces populations avaient déjà subi de fortes discriminations mais, suite à des protestations de parlementaires, de l'Église orthodoxe et de personnalités proches de la cour royale, Boris III en bloqua la déportation. Ainsi est née et s'est ancrée l'idée que les Juifs de Bulgarie avaient été « sauvés » par le peuple bulgare. Jusqu'à aujourd'hui, cette idée domine. Des personnalités aussi lucides que [Tzvetan Todorov](#) ou [Hannah Arendt](#) l'ont relayée.

Depuis la guerre, les controverses mémorielles ont été dominées par un paradoxe : on discutait principalement des mérites des uns et des autres (le roi, les communistes, l'Église...) dans ce « sauvetage », terme contesté, sans jamais complètement cacher l'existence des déportations qu'on ne voyait pas. S'interrogeant sur ce qu'elle appelle « *l'énigme du sens commun* », Nadège Ragaru se demande comment il est possible que « *les déportations, sans être oblitérées, aient été invisibilisées sous l'éclairage singulier que le "sauvetage des Juifs bulgares" projetait sur elles* ». Elle fait de cette interrogation l'objet de son enquête : « *Comment expliquer que, d'un passé complexe et contradictoire, une facette unique – la non-déportation des Juifs du "vieux" royaume entendue comme "sauvetage" – ait fait l'objet d'une narration et d'une transmission prioritaires en Bulgarie et au-delà ?* » Elle explore alors plusieurs champs du savoir sur la Shoah – historiques, judiciaires, fictionnels et politiques –, les place dans une continuité historique, voit comment ils s'épaulent ou se heurtent, et comment ils donnent naissance à une image paradoxale toujours dominante.

Dans le champ judiciaire Nadège Ragaru décorique les archives des procès bulgares pour crimes antijuifs, ouverts en 1945. C'est-à-dire « *quasiment en synchronie avec les faits* », avant celui de Nuremberg, par un pays qui avait retourné brusquement ses alliances et signé un accord avec Moscou en octobre 1944. Elle analyse la présentation d'une soixantaine d'accusés devant un « *tribunal populaire* », comme une scène, un théâtre réglé où le passé récent est mis en récit. Elle note, par exemple, l'impossibilité de la chambre à caractériser juridiquement l'exceptionnalité des violences antijuives, lesquelles sont presque occultées, tandis que la référence omniprésente à l'antisémitisme remplit un autre rôle : « *étayer un récit de la guerre ordonné autour de deux figures du mal, les nazis et la "clique fas-*

ciste », et d'un héros collectif, la résistance ». On poursuivait des criminels de guerre, et on jugeait l'ancien régime tout en exaltant un futur révolutionnaire. Il s'agissait de se démarquer nettement des élites au pouvoir jusqu'en septembre 1944, de condamner un nombre limité de « fascistes » au nom d'une Bulgarie victime qui les avait subis. Dès lors est apparue une « *topique de l'innocence collective, aujourd'hui encore constitutive des récits publics sur la Shoah en Bulgarie* ».

Nadège Ragaru poursuit son enquête en passant de cette « *intelligence judiciaire* » des crimes contre les Juifs à leur transposition dans la fiction. Elle s'arrête sur un film atypique, une coproduction bulgare/est-allemande, œuvre présentée au festival de Cannes de 1959, où elle obtint le prix spécial du jury. Intitulé *Zvesdi/Sterne*, l'objet est doublement passionnant. Il raconte une histoire d'amour entre une juive grecque et un lieutenant allemand qui se croisent lors des déportations, dans un camp de transit au sud-ouest de la Bulgarie, histoire qui tourne mal, et, deuxièmement, ce film a été réalisé par un Est-Allemand sur un scénario bulgare. Il donne une lecture Est/Est de la guerre et, secondairement, de la persécution des Juifs. En 1959, indépendamment de ses qualités artistiques, il est devenu le symbole de l'amitié antifasciste des deux peuples (l'Allemand rejoint la résistance bulgare quand son amante est déportée), au prix d'une « *présence évasive* » de la Shoah sur les écrans bulgares et est-allemands.

L'évasion se retrouve dans le film documentaire, censé plus proche de la réalité. Nadège Ragaru consacre un chapitre très fort aux aventures d'un document muet, filmé en 1943, montrant l'embarquement de Juifs au bord du Danube, à Lom en Bulgarie, sur des navires qui les conduiront à Vienne, dernière étape avant la mort. L'utilisation de ces 6 à 7 minutes d'images incarne ou résume les tribulations de la mémoire bulgare de la Shoah. Elles ont disparu et réapparu, l'identité de leur auteur est incertaine, elles ont été montées et remontées, présentées comme preuves au procès d'un dignitaire nazi en Allemagne dans les années 1960, mais surtout ce film a fourni la plupart des photos utilisées depuis toujours, en Bulgarie et dans le monde, pour illustrer le « sauvetage des Juifs bulgares ». Le catalogue d'une exposition, à Berlin en 1984, consacrée à ce sauvetage, met en couverture une captation de ce film. On y voit des Juifs monter dans un wagon sous la garde de policiers bulgares. Ainsi, l'image détournée est devenue un outil de la diplomatie culturelle bulgare.



Le cimetière juif de Sofia © CC/Anthony Georgieff

UN SAUVETAGE CONTROVERSÉ

L'apport principal de cet ouvrage, si riche en exemples et en études de cas, qui traite aussi des attitudes des Juifs bulgares face à cette manipulation mémorielle, est le dévoilement, à partir d'une enquête sur la production des savoirs et des représentations de l'événement, de la façon dont ces écritures du passé se sont maintenues, jusque dans les débats et politiques d'après 1989.

On le voit, les complexités du passé, la division des mémoires et les controverses ne datent pas d'hier. Chacun sait qu'en parlant d'histoire on peut parler d'autre chose. Le collectif d'historiens à l'origine du livre *Histoire partagée, mémoires divisées* élargit la question à trois pays – Ukraine, Russie, Pologne – et à une gamme de sujets plus large. Leur démarche, comme celle de Nadège Ragaru, quoique plus concentrée sur ce que les Polonais appellent « les politiques historiques », témoigne des évolutions récentes de la réflexion sur les débats mémoriels. On n'est plus dans l'opposition histoire *versus* mémoire, mais dans la compréhension de leurs interpénétrations. Korine Amacher, Éric Aunoble et Andrii Portnov ont réuni une trentaine d'historiens, fins connaisseurs de ces pays, pour étudier, à partir de moments historiques ou de personnages controversés, les évolutions des débats. Ce sont de remarquables synthèses. Chaque article comprend une présentation historique de l'objet traité, suivie des interrogations dans le pays et des conflits qui s'ensuivent.

Aussi Korine Amacher s'interroge-t-elle, à l'issue d'un panorama ensoleillé de l'histoire de la Crimée, sur la mémoire que « *les Ukrainiens peuvent proposer face à l'imposant récit russe* ». Ou bien Éric Aunoble, qui traite des révolutions et des guerres entre 1917 et 1921, se demande pourquoi les gouvernements de ces trois pays ont évité de célébrer le centenaire de la révolution russe. Il considère que l'on peut soutenir « *à bon droit que les trois États dans leur forme moderne sont nés de la Révolution russe* ». Et Andrii Portnov, qui aborde un des objets les plus conflictuels de la région, les massacres de Volhynie en 1943, tente de reconstituer les mémoires, polonaise et ukrainienne, et la polémique récurrente autour de la qualification de génocide.

L'ouvrage ne construit pas des « lieux de mémoire ». Il dégage des objets cristalliseurs de partages et de divisions, sur lesquels s'agrippent de nouveaux (ou d'anciens) romans nationaux. On peut citer encore Daniel Beauvois (sur la République polono-lituanienne, 1385-1793), Wladimir Berelowitch (le temps des troubles, 1604-1613), Viktoriia Serhiliienko (l'ukrainisation bolchevique dans les années 1920), Nicolas Werth (la Grande Famine, 1932-1933), Luba Jurgenson (le massacre de Babi Yar, 1941), Catherine Gousseff (l'opération Vistule, 1947) ou Thomas Chopard (Symon Petloura). L'ensemble, auquel il manque évidemment bien des objets, est à la fois fort enrichissant et très stimulant. Un livre d'une rare qualité.

Les nouveaux « Nouveaux Journalistes »

« Les sujets sur lesquels écrivent les Nouveaux Nouveaux Journalistes intéressent le monde entier », clame Robert S. Boynton, ancien rédacteur en chef de Harper's qui réunit dans *Le temps du reportage* une petite vingtaine d'entretiens avec des représentants de ce courant en pleine vogue. Cette somme se présente comme une plongée brute dans leurs centres d'intérêt en forme d'obsessions longues, leurs techniques d'enquête, leur rapport à l'écriture et à la narrativité, leur déontologie. Correspondants à l'étranger, aventuriers, scientifiques, sportifs, traders... repartent ici aux origines de leur passion pour le journalisme littéraire. Le résultat, foisonnant, fait de ce livre une référence indispensable pour explorer les tenants et aboutissants d'un genre éminemment contemporain.

par Eugénie Bourlet

Robert S. Boynton

Le temps du reportage.

*Entretiens avec les maîtres
du journalisme littéraire*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Michael Belano

Éditions du sous-sol, 688 p., 29 €

Peut-il y avoir un trait d'union entre des parcours hautement singuliers, où la personnalité de l'auteur et sa passion du « fait » imprègnent chaque opus, voire chaque page, si ce n'est la reconnaissance critique et publique qui les accueille ? Quoi de commun entre *When Children Want Children*, une enquête de Leon Dash sur les mères adolescentes des quartiers pauvres de Washington et *Jours barbares*, mémoires de William Finnegan dédiés au surf, ou encore entre *L.A. bibliothèque*, dans lequel Susan Orlean relate trente ans plus tard l'incendie dévastateur de la bibliothèque centrale de Los Angeles et *Tragédie à l'Everest*, récit de Jon Krakauer sur une ascension de l'Himalaya à l'issue macabre ?

La préface de Robert S. Boynton inscrit cette mouvance « non fictionnelle » dans une filiation littéraire spécifiquement américaine, faite à la fois de traditions et de ruptures, oscillant en permanence entre les formats journalistiques et littéraires – fossé qui paraît aujourd'hui comblé. Cette filiation remonte aux journalistes « fouillemerde » du XIX^e siècle, hérauts de la Penny

Press qui s'attachaient aux histoires d'« intérêt humain », soit des récits centrés sur le quotidien, soucieux d'une proximité avec leurs lecteurs, signés dans des journaux emblématiques comme *The Sun* ou le *New York World*. L'expression « Nouveau Journalisme » apparaît pour la première fois dans les années 1880, même si, avec son manifeste, Tom Wolfe l'a entérinée pour de bon au début des années 1960.

Désormais, l'ombre du maître plane pour mieux s'en démarquer : s'ils ont acquis leurs lettres de noblesse dans le reportage avec un goût particulier du détail et de l'originalité, assumant leur singularité, les Nouveaux Journalistes actuels délaissent la démarche esthétique propre au dandy du *Bûcher des vanités* pour brandir une conscience politique, activiste. Plus question non plus d'accéder au statut de romancier avec le journalisme comme première étape transitoire et alimentaire : l'objectif est de produire un écrit saisissant sur un aspect de la société ignoré, laissé dans l'ombre, en donnant la parole à celles et ceux qui le vivent. C'est davantage dans le style « *personnel, tranquillement rebelle* » de John McPhee, professeur de *literature of fact* à l'université de Princeton, qu'ils puisent la sobriété et le détachement de leur prose ; ils embrassent ainsi des sujets à l'infini, sans courir après l'excentricité.

Grâce à ce survol rapide des flux et reflux du journalisme littéraire depuis deux siècles, un point commun sans en être un se détache donc, à savoir l'intérêt porté au sujet du reportage,

LES NOUVEAUX**« NOUVEAUX JOURNALISTES »**

susceptible d'aborder tous les phénomènes. Cette fièvre qui dure et dure encore pousse à accumuler sans plus s'arrêter, mettant dans l'embarras éditeurs et rédactions à l'origine du projet. Avides de réel, les Nouveaux Journalistes d'aujourd'hui s'immergent corps et âme dans un milieu, se fondent avec leurs interlocuteurs auprès desquels ils cherchent éperdument à se faire oublier... Pour *Les enfants du Bronx*, Adrian Nicole LeBlanc était parfois si fatiguée « *que je leur laissais l'enregistreur et que je rentrais à la maison. Ils pouvaient s'interviewer entre eux ou me confier une information qu'ils pensaient que je devais connaître* ». Le souci de transmettre les voix de ceux et celles qu'on n'entend pas rapproche ces auteurs de la figure du raconteur telle que l'envisage Walter Benjamin : « *L'expérience qui circule de bouche à oreille est la source à laquelle ont puisé tous les conteurs. Et parmi ceux qui ont couché des histoires par écrit, les plus grands sont ceux dont le récit écrit se distingue le moins du discours des nombreux conteurs anonymes* ».

L'immersion apparaît très souvent comme un temps harassant mais euphorique, là où l'écriture est parfois proche du supplice : s'enfermer, retranscrire, trier ses notes et passer au premier chapitre, tout cela violente les reporters qui ont tant repoussé ce moment. Les Nouveaux Nouveaux Journalistes ne sont pas isolés ni solitaires, et privilégient le terrain, la présence physique, l'expérience. Et ce qui les guide ne réside pas dans des velléités d'inventivité formelle mais dans la manière dont leur écriture sera reçue par les futurs lecteurs, seul critère de la construction du récit et de sa capacité à captiver.

Ces auteurs témoignent d'une préoccupation sociale fondamentale, ancrent leurs ouvrages dans le réel de bout en bout pour en extraire des myriades de phénomènes sociaux. Ce faisant, ils ne construisent pas leurs sujets mais, bien plutôt, les démystifient. « *Avec le temps, je suis de plus en plus attiré par des histoires pleines d'ambiguïté* », confie Alex Kotlowitz, auteur de *There Are No Children Here*, qui suit le parcours de deux enfants d'une cité de Chicago. Là se trouve peut-être un vrai point commun entre (presque) tous ces Nouveaux Nouveaux Journalistes, malgré l'infinie di-

Robert S. Boynton

Le *entretiens avec les maîtres du journalisme littéraire* temps du reportage

Gay Talese
Michael Lewis
Eric Schlosser
Susan Orlean
Ted Conover
Calvin Trillin
Leon Dash

Jonathan Harr
Ron Rosenbaum
Jon Krakauer
Jane Kramer
Alex Kotlowitz
Richard Ben Cramer
William Finnegan

Lawrence Weschler
Lawrence Wright
Richard Preston
William Langewiesche
Adrian Nicole LeBlanc

Éditions
du sous-
sol

versité de leurs sujets : une attention particulière à la jeunesse et à l'enfance, aux récits des jeunes, loin des clichés que véhicule la presse. Alex Kotlowitz l'explique très clairement : « *La plupart des journalistes ne prennent pas les enfants au sérieux. Ils les utilisent comme un moyen de raconter une histoire, plutôt que comme une histoire en tant que telle. Les enfants représentent ce que l'on a de plus vulnérable, et je crois que la manière dont on les considère nous définit en tant que culture* ». Dans cette remarque se manifeste toute la force du journalisme littéraire qui règne en maître aux États-Unis mais essaime aussi chez nous (pensons, par exemple, au travail de Florence Aubenas) : une pensée réflexive soucieuse de recueillir l'autre pour parvenir à se penser soi comme individu, comme groupe social, comme société.

L'écriture, les écritures

La fabuleuse histoire de l'invention de l'écriture, de Silvia Ferrara, est un livre écrit dans l'enthousiasme, dans la pétulance, le mouvement entraînant d'une pensée qui se cherche. Un livre très bien écrit, très bien traduit, d'une rare élégance de style et par là même dépourvu de toute langue de bois. Un chef-d'œuvre de présentation d'une discipline difficile : celle du déchiffrement.

par Maurice Mourier

Silvia Ferrara

La fabuleuse histoire de l'invention de l'écriture

Trad. de l'italien par Jacques Dalarun

Seuil, 313 p., 22 €

Le livre de Silvia Ferrara a le plus grand mérite que l'on puisse reconnaître à la vulgarisation : celui de rendre accessibles des travaux scientifiques essentiels, en l'occurrence ceux qui ont réussi, depuis Champollion (en fait bien avant), non à élucider totalement les énigmes de l'invention de l'écriture (des écritures), mais à permettre à ceux que la chose intéresse de s'orienter au moins dans le labyrinthe des langues et des moyens de les fixer à l'aide d'un support durable, sinon pérenne.

Ceux que la chose intéresse : ce devrait être tout un chacun. Il est un petit nombre de sciences – je mets à part tout de suite, mais j'ai sans doute tort, les mathématiques, qui me semblent réclamer une formation de très haut niveau, précoce et donc irrattrapable – pour lesquelles il semble impossible de ne pas se passionner si l'on veut éviter de mourir idiot. La cosmologie (inséparable de la physique), la paléontologie, l'évolutionnisme (inséparable de la génétique). Quant à cette branche de la philologie qui s'attache à découvrir quand, pourquoi et comment certains procédés ont émergé afin de fixer une communication verbale manifestement en usage depuis bien plus longtemps au sein de groupes animaux particuliers (ceux des hommes), ce type de recherche spécialisée dans la fouille et le décryptage des premiers monuments de l'écrit fait manifestement partie de ce noyau de sciences qu'il est indispensable de connaître car elle nous parle, comme les trois citées plus haut, de nos origines.

Les premiers monuments de l'écrit se distinguent fondamentalement des premières tentatives esthétiques (dessins, peintures, sculptures) bien antérieures qui, même si elles portent un sens en addition à leur beauté (lié, ce sens, à leur valeur charmanique, voire à leur évocation de récits mythologiques, donc religieux, inconnus), ne transcrivent pas le corpus organisé en une succession de phonèmes qu'on appelle une langue. D'où des interrogations sur le statut de tel ou tel de ces monuments, aussi bien antiques (figures énigmatiques d'abris sous roche, pierres ornées) que beaucoup plus récents (le *rongorong* de l'île de Pâques). Sont-ce des dessins, ou bien déjà des écritures ?

Les philologues se disputent là-dessus et l'auteure, à laquelle ne manquent ni la fougue quand il s'agit d'affirmer ses conclusions ni la sincérité d'admettre qu'en dehors des certitudes avérées qu'elle enseigne à l'université de Bologne (en philologie mycénienne, à propos du linéaire B, déjà déchiffré, et du linéaire A qui ne l'est pas encore) il existe en matière de décryptage encore beaucoup de mystères irrésolus et possiblement insolubles, l'auteure pense que nombre de prétendues manifestations artistiques recueillies sont en fait des écritures.

Elle s'appuie, afin de s'attaquer aux énigmes et de les ouvrir comme des huîtres, sur un groupe de chercheurs qu'elle chapeaute. Nommé INSCRIBE, composé de spécialistes issus d'horizons variés, ce groupe travaille en interdisciplinarité sur l'invention de l'écriture en Crète, à Chypre, à l'île de Pâques, subventionné par l'Union européenne. Mais il ne s'interdit aucune incursion ailleurs, en Égypte, en Mésopotamie, en Chine notamment, et scrute aussi bien les inscriptions dont le déchiffrement progresse (linéaire A de Crète) que celles qui resteront peut-être à jamais obscures (Harappa, de la civilisation dite de l'Indus, ou le fameux disque de Phaistos en Crète, ou le manuscrit de

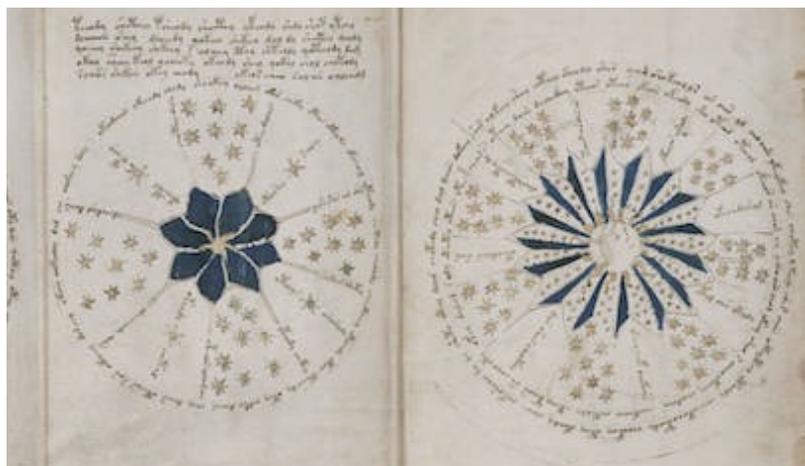
L'ÉCRITURE, LES ÉCRITURES

Voynich, du XV^e siècle de notre ère, acheté par le libraire polonais du même nom en 1912).

Le livre est à ce point passionnant dans ses informations (rendues plus claires par un petit nombre d'illustrations fort bien choisies et reproduites) et surtout dans ses spéculations, parfois ses emportements pleins de verve, qu'on a envie simplement d'y renvoyer le lecteur en lui disant que c'est un must à acquérir d'urgence et auquel il se référera souvent. Mais essayons néanmoins de signaler ce qui, moi, très largement infirme concernant l'emploi correct des mots « pictogramme », « idéogramme », « logogramme » et autres « sémasiogrammes » (mais tous sont clairement disséqués par Silvia Ferrara), et plutôt mauvais élève quand on s'attache à me faire toucher du doigt « comment déchiffrer » (p. 235 et s.), m'a vraiment subjugué dans les découvertes récentes rapportées et défendues ici, découvertes qui bouleversent à peu près tout le paysage de l'invention de l'écriture très vaguement abordé autrefois en fac et qui depuis m'a constamment attiré.

D'abord, l'essentiel : même s'il est à peu près avéré que l'écriture a connu quatre lieux d'invention distincts et ne communiquant pas entre eux, à des périodes différentes (en Égypte, en Mésopotamie, en Chine et au Mexique où la première écriture semble être zapothèque à Oaxaca), systèmes qui ont duré longtemps (jusqu'à nos jours pour ce qui est de la Chine, exemple unique de longévité), il n'en demeure pas moins que de très nombreuses autres inventions d'écritures (des dizaines, des centaines ?) ont été tentées, qui ont ou non laissé des traces, celles-ci généralement en petit nombre. Ce qui veut dire que cette pulsion d'invention est fort répandue chez l'homme, qu'il n'est peut-être pas si difficile de créer une écriture, et que l'origine de l'écriture doit être corrélée non pas à une décision collective mais plutôt à des initiatives individuelles, disons au génie humain, au goût de l'*Homo sapiens* pour la nouveauté et le jeu.

Ce dernier point surtout est important. On a cru longtemps que l'écriture était utilitaire, inventée pour permettre par exemple aux scribes du cunéiforme (système d'écriture abstrait) de compter les moutons et de noter des affaires de gros sous, ce qui rattachait l'écriture à la naissance des administrations, des organisations humaines en États. C'est faux : il a existé des écritures immédiatement littéraires (en Égypte) et des États, y compris totalitaires (l'Empire inca), sans écriture. Les



écritures ont beau être nombreuses, elles le sont beaucoup moins que les langues (en additionnant les mortes et les vivantes, on en répertorie au moins 7 000). L'écriture n'est donc pas indispensable à un groupe humain ; la langue, si.

Toutes les écritures notent des syllabes, des sons où consonnes et voyelles se combinent, même si souvent ces dernières ne sont pas notées. Mais cela ne permet pas toujours de les comprendre. Même si on détermine avec certitude, ce qui est déjà très compliqué, la succession des sons d'une langue, si cette succession décryptée ne renvoie à aucune langue connue, son sens échappe, même pour des écritures ancrées dans le vieux bassin méditerranéen, tellement étudié : on lit l'étrusque, les sons de la langue, mais cette langue reste inconnue, on ne la comprend pas.

Ce n'est pas parce qu'un système de notation est génialement simple qu'il se répand universellement : d'autres écritures subsistent à côté de celles qui ont adopté l'alphabet. Pourtant, malgré le dédain que lui réservent, à cause de sa simplicité même, les hussards du déchiffrement, notre auteure dédaigneuse est obligée de reconnaître que le chinois, si l'expansion de la Chine (à Dieu ne plaise, ajouterai-je) fait de sa langue un jour l'idiome universel, cela sera compensé par l'écriture de cette langue en pinyin, soit en transcription à l'aide de l'alphabet latin, car l'écriture originale est bien trop difficile.

Enfin, et à l'inverse, ce n'est pas parce qu'une écriture est affreusement fantaisiste, compliquée plus qu'aucune autre par la désinvolture graphique de ses scribes et leur goût pour l'enjolivement décoratif, qu'elle est menacée de mort : si les Espagnols prédateurs et leurs religieux obtus n'avaient pas conquis et détruit l'Amérique précolombienne, l'écriture ludique et tarabiscotée des Mayas eût eu sans doute encore de beaux jours devant elle.

Machiavel et la qualité des temps

La carrière politique de Machiavel commence trois mois avant l'exécution de Savonarole et s'achève avec sa mort, six semaines après le sac de Rome par les troupes impériales. Soit toute une « vie en guerres », comme le souligne fort justement le sous-titre de Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini, qui parlent en experts d'une œuvre dont ils ont eux-mêmes traduit plusieurs textes canoniques. Leur propre combat se livre discrètement dans les notes contre les anti-machiavel de tout bord, ceux qui voudraient réduire le ferrailleur à un théoricien ignorant des choses militaires, ou opposer le Machiavel du Prince à celui des Discours, ou ceux comme Leo Strauss qu'ils situent à la source de la pensée néoconservatrice américaine, qui a elle-même inspiré des critiques français comme Pierre Manent. Leurs armes, ce sont les missives diplomatiques et les rapports de mission qui viennent à point éclairer les formulations parfois énigmatiques du Florentin.

par Dominique Goy-Blanquet

Jean-Louis Fournel et Jean-Claude Zancarini
Machiavel. Une vie en guerres
 Passés/Composés, 615 p., 27 €

Parmi ses tout premiers écrits politiques, sitôt son entrée au service de la chancellerie, une lettre de mars 1498 rapportant les prêches incendiaires de Savonarole suffirait à montrer pourquoi on le lit et l'analyse encore de nos jours avec tant de passion : « à mon avis, accuse-t-il, il seconde les temps et colore ses mensonges ». Le prêtre de San Marco appelait aux armes ses concitoyens contre les tyrans ennemis de la République florentine, qui se trouvaient être d'abord les siens.

Le parcours de Machiavel pendant les premières décennies du XVI^e siècle offre une histoire détaillée de la diplomatie florentine, qui, au lieu de poursuivre la guerre par d'autres moyens, tente désespérément de l'éviter, à son grand péril. Les guerres ont commencé avec l'arrivée des troupes françaises dans la péninsule. Que vient faire Charles VIII en Italie ? Récupérer la couronne de Naples héritée de sa famille d'Anjou, de ce « bon roi René » sans sou ni maille moqué par les chroniqueurs étrangers. Ses successeurs se laisseront prendre comme lui au rêve italien, rêves et appétits de conquête où ils entraînent leurs cousins couronnés. Érasme les fustigera tous dans sa

Complainte de la paix, écrite à quelques années du *Prince*, adressée aux grands monarques d'Europe qui, au lieu de rester sagement chez eux, ne songent qu'à étendre leurs territoires.

Une vie en guerres suit Machiavel pas à pas, lettre à lettre, dans ses diverses missions. Historien du présent, il rédige ses missives et règle sa pensée sur l'urgence du moment. Une pensée toujours en alerte, déjà ébauchée dans ses premiers écrits, qui va nourrir sa réflexion sur les aléas de la république de Florence. L'instabilité permanente entretenue par les divisions internes éclaire les propos répétés du secrétaire des Dix sur la *fortuna*, et la *virtù* qui s'applique à la saisir au vol. La France, l'Espagne, l'Empire et la papauté se disputent la suprématie sur la péninsule. Outre la menace étrangère, l'agitation est endémique dans les villes sujettes de Florence convoitées par ses voisins, César Borgia qui ambitionne d'être « le roi de Toscane » et veut faire changer le gouvernement de la République, les Orsini et Vitelli qui veulent y faire revenir les Médicis. Cette fois, c'est l'allié français de Florence qui tient leurs ambitions en respect et soumet la cité rebelle d'Arezzo.

Dans ces jeux mouvants d'alliance, de défection, de revirement, de trahison, Machiavel informe les Dix que « si les mots et les discussions montrent l'accord, les ordres et les préparatifs montrent la

MACHIAVEL ET LA QUALITÉ DES TEMPS

guerre ». Son mandat, écouter et transmettre, le conduit à entrer autant que faire se peut dans la pensée du Borgia pour deviner ce qu'il prépare. Sa conviction personnelle, c'est que ce modèle non nommé du *Prince* finira par l'emporter, notamment parce qu'il s'applique à se constituer ses « *armes propres* ». Un poème, le *Decennale*, retrace la décennie d'épreuves depuis l'arrivée des « *troupes barbares* » de Charles VIII pour mieux plaider la nécessité d'armer la cité. Il parvient à faire admettre aux gouvernants l'urgence de créer une milice florentine, l'*ordinanza*, dont il organise le recrutement (selon l'âge, la situation de famille), les effectifs, l'armement, les uniformes, les bannières (de couleur variable selon les communes du *contado* mais portant toutes le lion en signe de ralliement), les périodes d'exercice (au rythme des travaux agricoles), la discipline, les sanctions en cas d'absentéisme, la chaîne de commandement, les « *montres* » qui assurent le lien permanent entre le militaire et le politique, et « *quelque peu de religion* » afin de rendre les soldats « *plus obéissants* ». Des règles susceptibles d'évoluer si la situation l'exige : une crise peut être l'occasion de réformer, car Machiavel sait faire preuve d'une « *véritable inventivité normative* », soulignent les auteurs. Sa créativité empirique se déploie à mesure que les questions, les imprévus, se présentent effectivement.

Sa mission en Allemagne auprès du nouvel empereur contribue à la « *longue expérience des choses modernes* » dont il se prévaut dans la dédicace du *Prince*. Maximilien, roi des Romains, se veut *rex Italiae* et réclame le soutien financier de Florence pour son couronnement, en échange de sa protection, la promesse de préserver la « *sûreté* » de la ville. La mission de Machiavel, qui doit naviguer à vue entre les parties prenantes est si complexe qu'« *aucun homme, s'il n'était prophète, ne pourrait tomber juste si ce n'est par hasard* ». On se croirait dans une scène de *Jules César*, la pièce la plus machiavéienne de Shakespeare : « *There is a tide in the affairs of men / Which, taken at the flood, leads on to fortune.* » Pour finir, les armes tranchent le débat : pendant les pourparlers, les troupes allemandes ne cessent d'affluer, mais les Vénitiens s'opposent à leur passage, et Maximilien perd ses terres du Frioul. Le *Rapport des choses d'Allemagne* détaille « *la nature* » de l'empereur : dépensier donc toujours à court d'argent, indécis, écoutant tout le monde et personne, peu soutenu par l'Allemagne où règne la désunion, il offre le parfait contre-exemple de ce que doit être la conduite d'un prince. Cette désunion d'une Alle-

magne fractionnée en petites Suisses, villes franches, princes et empereur, qui sera analysée dans les *Discours*, pointe de façon oblique les faiblesses et les hésitations de la politique militaire florentine. Loin de faire la guerre depuis son bureau, Machiavel « *voltigeait d'armée en armée* », conclura le diplomate Iacopo Pitti de sa lecture des archives. Le secrétaire organise en personne le blocus et la soumission de Pise, qui marque le sommet de sa carrière politique.

Florence se retrouve prise entre le Vatican et les Français lorsque le nouveau pape, Jules II, entreprend de les chasser d'Italie. Machiavel est alors chargé d'une mission délicate, dissuader le pape de les attaquer sans pour autant se brouiller avec lui, car, lui écrit le gonfalonier, « *si un pape ami ne vaut pas grand-chose, ennemi il vous nuit beaucoup* », « *vous ne pouvez lui faire la guerre ouvertement sans que le monde entier ne devienne votre ennemi* ». Machiavel précisera plus tard quelle place il accorde au religieux dans le champ politique, en prônant une religion civique qui sera jugée sacrilège. Pour l'instant, Louis XII menace de faire déposer le pape par un concile et de se partager l'Italie avec l'empereur, et réclame l'envoi de troupes florentines. Machiavel obtient que les troupes restent en Toscane, mais la guerre d'Italie aura bien lieu, comme il le pressent. L'Espagne se ligue avec le pape et les Vénitiens contre la France. Le soutien des Suisses à la Sainte-Ligue est décisif, renforçant sa conviction que « *le nerf et le fondement* » d'une armée, c'est l'infanterie. Il a mis en place l'ordonnance des fantassins, dont l'efficacité fut prouvée par les anciens Romains, il doit maintenant recruter les premiers cheveu-légers, et rédige l'*ordinanza de' cavalli*.

L'arrivée des troupes espagnoles sur le territoire florentin marque la fin de la république, et le retour des Médicis. Machiavel s'empresse de les mettre en garde contre un retour au *statu quo ante* qu'espèrent les Grandi, les ennemis aristocratiques du peuple et du gonfalonier déchu. Sans succès. Le Grand Conseil, le conseil des Quatre-Vingts et la milice sont supprimés, lui-même est démis de ses fonctions. S'il est prêt à collaborer au gouvernement Médicis, voire à entrer au service de leur cousin le nouveau pape Léon X, on ne saurait l'accuser, comme ce fut fréquent, de trahison, de reniement ou de ralliement, insistent les auteurs : fort de sa double expérience – actions et lectures –, il veut continuer à prendre part au grand jeu diplomatique et garder une relation ouverte avec les puissants car c'est son métier, l'*arte dello stato*.

MACHIAVEL ET LA QUALITÉ DES TEMPS

Ici commence la rédaction de l'essai sur les principats dont il espère, sinon un retour en grâce, du moins un retour aux affaires. Là encore nous sommes conviés à la suivre pas à pas car elle s'écarte du plan strict annoncé en ouverture, sa réflexion évolue à mesure des questions soulevées en cours de route. Deux longues missives sur la situation internationale rédigées en même temps ou peu après empruntent plusieurs passages au *Prince*. Machiavel a fréquenté les trois figures centrales de son essai, Louis XII, César Borgia, Jules II – trois « *princes nouveaux* » dans la mesure où ils n'étaient pas destinés à la fonction qu'ils occupent –, analysant leur nature et leurs mauvais choix, dont la fortune les a parfois sauvés. Il ne faut pas voir en eux des modèles, préviennent les auteurs, mais des « *embrayeurs de la pensée* », le but de ce laboratoire politique étant proclamé en fin d'ouvrage, une « Exhortation à libérer l'Italie des barbares ». Le texte circule en manuscrit dans les cercles de pouvoir européens, où la rupture franche avec le modèle traditionnel du prince chrétien ouvre une longue histoire de réactions admiratives ou violemment hostiles.

Deux autres écrits majeurs sont composés pendant cette période d'inaction relative, *L'art de la guerre* et les *Discours sur la première décade de Tite-Live*. L'absence de datation précise complique la tâche qui vise à les situer comme ses textes précédents dans la continuité de son projet. Alors qu'il entendait dédier *Le Prince* aux Médicis (Julien ou Laurent selon les moments), les *Discours* s'adressent aux jeunes patriciens avec qui il converse dans les jardins Rucellai avec le souhait de leur transmettre son expérience. Il ne suit pas méthodiquement les chapitres de Tite-Live mais choisit, parmi les faits, les figures héroïques du passé, les lois qui conservèrent la vertu de cette république, tout ce qui peut refléter le présent de Florence, et œuvrer ainsi à sa survie. Il prend le contrepied de l'opinion commune sur les Romains, par exemple quand il rappelle l'importance du peuple, le nerf de la force qui a permis à cette petite cité d'étendre son empire et de repousser toutes les menaces ennemies pendant des siècles sans faire appel à des troupes étrangères. Ce qui lui permet d'établir un lien entre liberté, tumultes, bonnes lois, bonne fortune et bonne armée. Loin de déplorer comme les historiens de Rome les conflits entre le Sénat et la plèbe, il juge que l'action des tribuns a eu des effets bénéfiques tant qu'elle a permis de maintenir un équilibre des « humeurs » au sein de la cité, mais est

devenue négative avec l'affaire des Gracques, qui n'ont pas su forger une alliance avec le peuple. D'où l'importance d'analyser les conflits endémiques de la société florentine, alors que la tradition politique met l'accent sur la concorde et refuse de penser la nécessité du recours à la force dans les situations d'urgence. La république romaine élisait des dictateurs à titre temporaire pour remettre de l'ordre, mais « *les tribuns, les consuls et le sénat conservaient leur autorité, et le dictateur ne pouvait pas la leur enlever* ».

Les *Discours* sont un texte de combat. Principaux accusés, la faiblesse des armes italiennes, l'ignorance des ordres anciens, les « péchés » des princes. Les Suisses y figurent aux côtés des Romains pour la vertu de leurs armes propres, contre Athènes, Sparte, Carthage ou Venise. Les meilleurs régimes étant vulnérables à la corruption, ils doivent se renouveler par un retour régulier à leurs fondations s'ils veulent résister à l'usure du temps cyclique.

Certains des avis de Machiavel varient en fonction de la conjoncture – « *les forteresses peuvent donc être utiles ou non, selon les temps* » – mais il reste constant sur les grands axes de sa pensée politique. Les trois essais se complètent, et se répètent en partie, d'où aussi de nombreuses redites dans le commentaire qui les étudie de près. Dans *L'art de la guerre*, le seul des trois publié de son vivant, Machiavel insiste sur le lien d'amour qui doit unir les soldats à leur patrie et à leurs chefs pour garantir la vertu des armes, et il explicite le modèle d'*ordinanza* qu'il préconise, capable à la fois de se battre « *à portée d'épée* » comme les Romains contre l'infanterie ennemie, et avec des piques comme les Suisses contre la cavalerie.

Après huit ans de pénitence, Machiavel entre au service des Médicis comme historiographe de Florence, et bientôt il donne son point de vue sur les institutions florentines dans un *Discursus florentinarum rerum*. L'essentiel pour lui c'est le Grand Conseil, qui permet aux citoyens de participer au gouvernement de la république, tandis que les Médicis garderaient le contrôle de la police et des armées, car jamais il n'est question de laisser le peuple prendre le pouvoir. Faute de s'allier à l'*universale* des citoyens, ils s'exposent à « *mille désagréments insupportables* » car il y a dans la cité « *une très grande égalité* ». Mais une conjuration met fin à l'éventualité alors en débat d'un retour aux institutions républicaines.

C'est au cours des missions modestes qu'on lui confie désormais qu'il noue une amitié avec



Portrait de Machiavel (XV^e-XVI^e siècle)
© BIU Santé (Paris)

MACHIAVEL ET LA QUALITÉ DES TEMPS

Francesco Guicciardini, futur auteur de l'*Histoire d'Italie*, malgré leurs divergences intellectuelles et politiques. Leurs échanges épistolaires traitent aussi bien des « choses du monde » que de leurs affaires privées, sentimentales ou financières, et des travaux littéraires de Machiavel, moins éloignés de sa réflexion politique qu'il n'y paraît. Ainsi, *La Mandragola*, que Guicciardini lui offre de faire représenter au carnaval de Faenza, développe sur le mode comique une action qui permet à l'héroïne de culbuter la fortune, changer de nature et parvenir à ses fins.

Les *Histoires florentines* sont un exercice délicat quand il faut raconter celle des Médicis sans offenser les maîtres présents de Florence ou de Rome, ni réduire leur responsabilité dans les divisions permanentes de la cité en sectes et partis, toujours nocives car indifférentes au bien commun, alors que celles des anciens Romains ont pu donner naissance à de bonnes lois. Quand la capture de François I^{er} à Pavie met toute l'Italie à la merci des troupes de Charles Quint, Machiavel persuade le pape Clément VII, encore un Médicis, de créer une *ordinanza* en Romagne, mais les

conflits toujours vifs entre guelfes et gibelins rendront la chose difficile, objecte Guicciardini, et en effet, moins de deux mois plus tard, le projet est enterré. L'année suivante, Machiavel est chargé d'organiser les fortifications de Florence. Il se dépense sans compter, négocie, court d'une garnison à l'autre. La ligue de Cognac se constitue contre les troupes impériales, mais le pape et les Florentins espèrent encore acheter la paix à prix d'or, tandis que les Français comme les Vénitiens se montrent peu enclins à se battre pour des alliés aussi timorés. La suite donne tristement raison à l'auteur de *L'art de la guerre*.

Pour Fournel et Zancarini, le fil rouge de la vie de Machiavel, c'est l'enchaînement de ses écrits. Tous, dans leurs genres divers, vont dans le même sens : « Il s'agit toujours de sauver la république et de l'ordonner, quelles que puissent être les nécessités de la fortune. » On ne saurait souhaiter meilleur sort à leur livre que de guider nos politiciens dans une relecture éclairée des *Discours* sur la sauvegarde des républiques.

Entrepreneurs de conversion

Il pourrait s'agir de l'écho d'une conversation lointaine, de l'enregistrement de voix indistinctes sur un phonographe, mais il n'en est rien. La correspondance des philosophes et théologiens Jacques Maritain et Louis Massignon, ou, pour être plus juste, la correspondance de Massignon avec Maritain, qui s'étend de 1913 à 1962, si elle témoigne de la difficulté du chrétien à trouver sa place dans un monde qui ne l'est plus, loin de s'abîmer dans la désuétude, laisse échapper de puissants rayons de lumière.

par Richard Figuier

Jacques Maritain et Louis Massignon
Correspondance (1913-1962)
 Édition présentée, établie et annotée
 par François Angelier, Michel Fourcade
 et René Mougel
 Desclée de Brouwer, 898 p., 49 €

Le destinataire de la grande majorité des lettres, Jacques Maritain, est le philosophe catholique le plus important du XX^e siècle : issu d'une famille protestante, devenu incroyant, il se convertit au catholicisme sous l'influence de Léon Bloy. Adversaire de [Bergson](#), proche un temps de l'Action française dont il s'éloignera ensuite, il enseignera à l'Institut catholique de Paris puis aux États-Unis. Il représente le philosophe organique d'une Église cherchant à surmonter la crise moderniste par un thomisme anhistorique de surenchère (le théologien Gaston Fessard fera remarquer à Maritain le « défaut de réflexion sur l'histoire dans le thomisme »), mais, sans doute malgré lui, tant son ambition de métaphysicien était grande, c'est davantage sa philosophie politique qui rencontra une audience internationale, notamment en Amérique latine, et qui reste le cœur d'une œuvre profuse.

Celui qui écrit, auquel Jacques Maritain ne répond que très peu (presque rien en regard des nombreux tomes de sa correspondance avec le théologien Charles Journet), préférant sans doute les rencontres, qui furent fréquentes, et lui reprochant « d'être beaucoup trop préoccupé de lui-même » (lettre de Maritain du 1^{er} février 1923), celui qui se livre, qui expose à longueur de lettres ses tourments, celui qui supplie le penseur de vérifier l'orthodoxie de ses écrits, c'est un des grands orientalistes français, et plus spécifique-

ment islamologue. Louis Massignon est non seulement connaisseur de la mystique, mais aussi sociologue d'un monde musulman en pleine mutation, lui aussi converti, mais d'obédience huysmanienne, ensuite très marqué par la rencontre avec Charles de Foucauld, apaisant sa soif (ou au contraire l'intensifiant) à la source des apparitions mariales (surtout La Salette) et des phénomènes de stigmatisation qui se sont multipliés au tournant des XIX^e et XX^e siècles.

C'était, avant le temps de la division du monde intellectuel entre structuralistes et marxistes, celui de l'opposition entre thomistes et surréalistes, « animaux curieux de la ménagerie, tapirs et tatous, surréalistes et néothomistes », comme l'écrit [Jean-Richard Bloch](#) dans *Europe* : Paul Claudel (dont nos deux auteurs sont de grands amis) ou André Breton, avec au milieu un Max Jacob en médiateur, soupçonné par les uns, abandonné par les autres. Un des grands mérites, presque accidentel, de cette correspondance, c'est qu'elle nous fait comprendre combien les deux camps ennemis sont proches : même attrait pour les phénomènes extraordinaires, même volonté de salut et d'ordre, que ce soit celui de la « nouvelle chrétienté » pour les uns, une des obsessions de cet échange épistolaire, mais précisément pas le trait le plus lumineux, ou celui d'un « sur-ordre nouveau » pour les autres. Il y a là certainement un matériau important pour comprendre les passages incessants des uns et des autres d'un pôle à l'autre (comme Jean Cocteau, objet de tous les soins de la part de Massignon, mais aussi de Georges Bataille, dont il n'est cependant pas question dans la relation épistolaire).

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la correspondance baigne dans une atmosphère

ENTREPRENEURS DE CONVERSION

« apocalyptique », comme le disent les éditeurs, dont il faut saluer l'extraordinaire travail d'annotation. C'est une des conséquences des apparitions mariales qui sonnent comme des avertissements envoyés par grâce à un monde en perdition. Les « *apôtres des derniers temps* », dont font partie Maritain et Massignon, sont élus pour être les instruments de la (re)conversion. Mais si Maritain choisit la voie de l'intelligence et des « cercles thomistes », Massignon « *choisit une autre voie* » : « *Vous me référez à des textes [...]. Je vois des situations d'ensemble impliquant des rapports entre des personnes. Je suis soucieux d'âmes immortelles et je bénis Dieu de m'attirer à Lui par une autre voie, plus basse, toute directe et adorante...* » (lettre du 30 janvier 1923).

Cette voie différente, c'est celle du sacrifice, de l'offrande de soi pour le salut de l'autre, du « pour l'autre » (et ici on ne peut que penser à Levinas et espérer la publication prochaine du séminaire de [Jacques Derrida](#) sur l'hospitalité). L'islamologue ressent un constant désir de mourir martyr, non seulement de rejoindre « *l'Étranger qui l'a un jour visité* », mais aussi d'offrir sa vie, et, en particulier, pour la conversion des musulmans. À l'égard de l'islam et d'un point de vue théologique, l'apport de Massignon aura été décisif pour faire comprendre aux chrétiens la place que pouvait avoir l'islam dans l'économie du salut. La reconnaissance de la virginité de Marie, le rang imminent du prophète Jésus, offrent un terrain de dialogue vraiment théologal (Massignon sera appelé par le pape Pie XI le « *musulman catholique* ») avec les musulmans et non limité à celui que la raison peut entretenir avec une « religion naturelle » comme dans la tradition médiévale. Le destin du mystique persan Hallaj, mort crucifié à Bagdad en 922 pour avoir proclamé que Dieu est amour, devient pour Massignon le signe de l'appartenance de l'islam à la descendance abrahamique.

Le premier né dans l'ordre abrahamique, Israël, constitue le centre des préoccupations des deux correspondants. Dans la première partie du XX^e siècle, il est question de discuter les conditions d'un soutien catholique au sionisme. Les deux amis sont très actifs et trouvent un accord avec Victor Jacobson, représentant du mouvement sioniste à la SDN, allant même jusqu'à demander au pape de le recevoir et d'accepter ce compromis qui prévoit, entre autres, que les juifs convertis au catholicisme aient les mêmes droits dans l'hypothèse



Le théologien Jacques Maritain (vers 1930) © D.R / L'islamologue Louis Massignon à l'université Al-Azhar du Caire (1909) © Collection famille Massignon

d'une renaissance nationale en Palestine. Mais les choses se gâtent après la Seconde Guerre et, si Massignon et Maritain partagent les mêmes sentiments avant la guerre, après la création de l'État d'Israël il n'en sera plus de même, Massignon portant presque seul le combat pour le droit des Arabes de Palestine. C'est à ce moment que ce que nous appelions en commençant des rayons de lumière arrivent à leur incandescence. L'islamologue va montrer que le plus beau témoignage qu'Israël pourrait donner, au sortir des horreurs des camps, serait de transformer la Palestine en terre d'accueil des personnes déplacées, sans tenter une restauration de souveraineté selon des modalités coloniales et sur une base ethnique (geste accompli définitivement le 19 juillet 2018 quand la Knesset a voté la « loi sur la nation » affirmant qu'Israël est l'État-nation du peuple juif). Les mêmes prémisses vaudront dans le cadre du conflit algérien. Massignon, qui, entre les deux guerres, a déjà plaidé pour les droits civiques des Arabes, paiera de sa personne, jusqu'à être agressé physiquement, dans sa contestation de la politique de la France.

Mais la lumière dépasse largement les drames de l'histoire, la « politique » de Massignon n'est ni une géopolitique cynique, ni un idéalisme impotent. Inspirée par Gandhi et sa *satyagraha* (« *force de la vérité* », « *revendication civique du vrai* », selon la traduction d'un document joint à la lettre du 24 novembre 1956), l'action politique massignonnienne est prophétique, au sens vétérotestamentaire où elle porte le témoin là où le mal sème la terreur et lui fait accomplir des contre-actes symboliques (jeûne, prière, marche, etc.), par lesquels le témoin prend sur lui toute la violence politique pour la briser de l'intérieur. Elle est par là l'exact contraire du terrorisme. Et la difficulté du chrétien à trouver sa place, évoquée en commençant, se résout dans le pur témoignage à la vérité dépouillé de toute volonté de pouvoir.