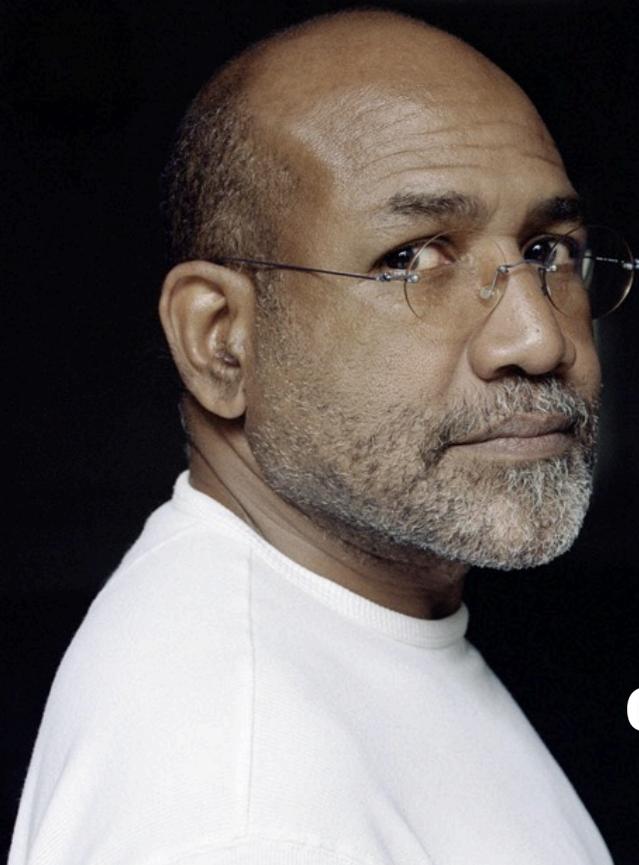


Le N

Numéro 128
du 19 mai
au 1^{er} juin 2021

Tragédie en Haïti



La naissance de la littérature

Numéro 128**La littérature vivante**

Si j'ai aimé passer du temps en Haïti, c'est en particulier parce que la littérature y est un bien précieux, respecté, populaire, vivace. Il y a des écrivains magnifiques partout, Lyonel Trouillot, Yanick Lahens, James Noël, Makenzy Orcel, Louis-Philippe Dalembert, pour citer mes amis, les émissions littéraires sont sur les chaînes publiques en *prime time* et lorsqu'on a la chance de participer aux cafés littéraires proposés par Lyonel Trouillot, alors on découvre aussi que tout le monde écrit, partage, retransforme la littérature en un art bien vivant.

Parmi ces écrivains magnifiques, le plus récemment arrivé sur la scène littéraire est Néhémy Pierre-Dahomey. Son deuxième roman, *Combats*, décrit la vie de la première république noire du monde trente-huit ans après son indépendance. Mais la France a exigé que les anciens esclaves rachètent leur propre personne à leur ancien propriétaire. Comment se libérer de cette invraisemblable dette de 90 millions de francs-or ? Par des combats,

de chiens, de coqs, d'humains. Dans une langue envoûtante, l'auteur fait d'une chronique villageoise une tragédie immémoriale.

Dans l'île voisine de la Martinique, Patrick Chamoiseau raconte et explique, dans une langue pareillement travaillée par la proximité au monde du créole et tout aussi envoûtante, comment naît la littérature dans le corps d'un vieil esclave, transfiguré par la langue qui devient sa résistance. La façon dont cette scène se rejoue dans l'enfance remémorée de l'écrivain est d'une grande force.

D'un autre lieu de la littérature mondiale, qui fut aussi un espace dominé, nous arrive un livre tout aussi fascinant, *Sur les traces d'Enayat Zayyat*. Découvrant cette romancière suicidée en 1963, à l'âge de 26 ans, l'écrivaine égyptienne Iman Mersal décide d'enquêter sur sa brève vie et sur les raisons de son oblitération dans la littérature arabe moderne. Une plongée en archives subtile et personnelle, qui tranche avec un certain nombre de stéréotypes de la littérature dite documentaire.

T.S., 19 mai 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 Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, 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 Raboutin, 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, Alain Joubert

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

*À la Une : Néhémy Pierre-Dahomey
et Patrick Chamoiseau © Jean-Luc Bertini*

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 Patrick Chamoiseau**
Le conteur, la nuit et le panier
par Hugo Pradelle
- p. 6 Brice Matthieussent**
Amérique fantôme
par Jean-Luc Bertini
- p. 8 Pasolini, Pasoliniennes, Pasoliniens !**
par Nicole Gabriel
- p. 10 Patrick Autrèaux**
Pussyboy
par Axel Dinh
- p. 12 Christophe Dauphin**
Totem normand pour un soleil noir
par Alain Roussel
- p. 14 Adonis et Fadi** Syrie un seul oreiller pour le ciel et la terre
Adonis Adoniada
par Pauline Donizeau
- p. 18 Valérie Tesnière**
Au bureau de la revue
Étienne Anheim et Livia Foraison (dir.)
L'édition en sciences humaines et sociales
par Dylan Simon
- p. 21 Hypermondés (15)**
par Sébastien Omont
- p. 24 Arnaud-Dominique Houte** Propriété défendue
La société française à l'épreuve du vol XIX^e-XX^e siècle
par Philippe Artières
- p. 26 Iman Mersal**
Sur les traces d'Enayat Zayyat
par Chakib Ararou
- p. 28 Néhémy Pierre-Dahomey**
Combats
par Sonia Dayan-Herzbrun
- p. 28 Amjad Nasser**
Le royaume d'Adam et autres poèmes
par Pauline Donizeau
- p. 30 Janka Kaempfer Louis Alexandra Subrémon** Juifs en Pologne
Monika Sznajderman
Faux poivre
par Jean-Yves Potel
- p. 33 Pierre-André Taguieff**
Les niezschéens et leurs ennemis
Michèle Cohen-Halimi Essai sur le jeune Nietzsche politique
Jean-Luc Bourgeois Friedrich Nietzsche. Vie, œuvre, fragments
par Jean Lacoste
- p. 36 Jean de La Fontaine**
Fables
par Maurice Mourier
- p. 38 Michèle Audin**
La Semaine sanglante. Mai 1871.
par Pierre Benetti
- p. 41 Michèle Audin**
Josée Meunier. 19, rue des Juifs
par Jeanne Bacharach
- p. 43 Alexander Mikaberidze**
Les guerres napoléoniennes
par Michel Kerautret
- p. 46 Gerald Horne**
Paul Robeson
par Sonia Combe
- p. 50 Franz Kaltenbeck**
L'écriture mélancolique
par Gilbert Lascault
- p. 52 Dave Eggers**
La parade
par Liliane Kerjan
- p. 54 Yannick Le Marec**
Constellation du tigre
par Norbert Czarny
- p. 56 Typhaine Garnier**
Configures
par Bruno Fern
- p. 58 Anselm Jappe** Béton
par Stéphane Gaessler
- p. 60 Elizabeth Jane Howard**
Confusion. La saga des Cazalet III
par Dominique Goy-Blanquet
- p. 62 Christopher Bollas**
Avant la chute...
par Zoé Andreyev
- p. 65 Philippe Corcuff**
La grande confusion
Furio Jesi Culture de droite
par Pierre Tenne
- p. 69 Andreï Siniavski**
André-la-Poisse
par David Novarina
- p. 71 Nicole Caligaris**
Carnivale
par Ulysse Baratin
- p. 73 Jonathan Coe**
Billy Wilder et moi
par Santiago Artozqui
- p. 75 Ignacio Sánchez Mejías**
Sur la tauromachie
par Maïté Bouyssy
- p. 77 Frédéric Valabrègue**
Les trois collines
par Zoé Carle
- p. 80 Christine Avenir**
Fémini-Spunk
par Cécile Dutheil de la Rochère
- p. 82 Federigo Tozzi**
Le domaine et Barques renversées
par Linda Lê
- p. 80 Les poètes russes d'aujourd'hui**
par Odile Hunoult

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](#).

La naissance de la littérature

Le conteur, la nuit et le panier, le nouveau livre de Patrick Chamoiseau, élabore, à partir de l'émergence du conteur créole, une relation plurielle au monde, aux langues, au temps. Il s'y déploie une pensée complexe et revigorante du geste poétique et de sa portée.

par Hugo Pradelle

Patrick Chamoiseau

Le conteur, la nuit et le panier

Seuil, 272 p., 19 €

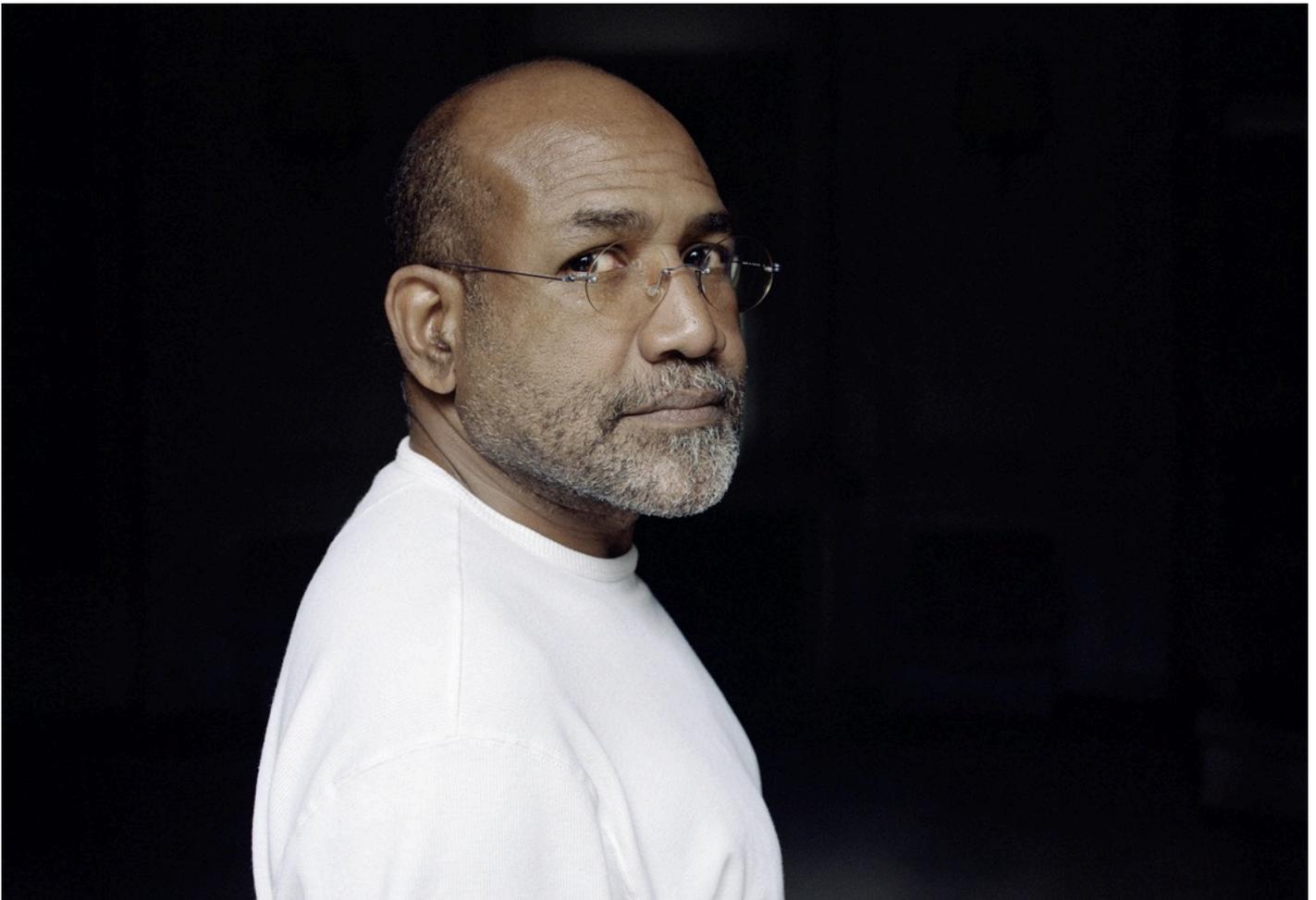
Contrairement aux apparences (la quatrième de couverture), *Le conteur, la nuit et le panier* n'est pas un récit à partir duquel se déploient des réflexions personnelles sur la littérature, la voix, l'organisation de la parole, la relation différente qu'elle instaure avec le monde, l'histoire, la vérité, mais un essai qui se nourrit et se constitue à partir de l'expérience et du récit. Il s'y développe une pensée qui se relie à une trame quasi mythifiée, à une sorte de scène primordiale qui se devine. Et le livre de Patrick Chamoiseau se déploie ainsi dans un pli narratif quasi absent – la destinée d'un conteur antillais lors d'une cérémonie funéraire à la fin du XVII^e siècle.

Au cœur de la nuit, le vieil esclave, transfiguré par la langue qui jaillit de lui, se transmue, prend sur lui, dans son corps, une forme ultime de résistance. D'une histoire, d'une socialité, d'une mémoire oblitérée, presque taboue. Le livre raconte ce mouvement même de la langue, la place qu'elle gagne contre la violence, l'infra-existence qu'elle permet. Il y a là la puissance des contes primordiaux, la vitalité d'une parole sacrée. La veillée mortuaire pendant laquelle il se saisit de la parole préside, pour Chamoiseau, à l'érection d'une autre littérature, déviée, libre, reconnue, revitalisée, celle d'un nouveau monde, d'une nouvelle réalité. Son récit, sa mise en scène discrète, les réflexions que l'écrivain développe à partir de cette scène fondatrice, posent le principe d'une déviation – non dénuée d'ambiguïtés – du récit, des voix qui le portent, de leur place, de leur densité en quelque sorte.

De cette scène, de ce pré-texte, Patrick Chamoiseau fait la matrice d'une pensée de la littérature, de la voix, de la mémoire, du réel, qui refonde et

réorganise la conception de l'échange, de la place de l'individu dans un corps social, linguistique, symbolique, lui ouvre un espace propre. Chamoiseau la constitue en terreau de son propre discours, comme figuration de son identité. Il raconte ainsi, au gré de la pensée, de son déploiement, son existence, ses souvenirs d'enfance, ses relations avec sa mère (on ne peut que recommander en passant le superbe récit qu'il lui a consacré en 2016, *La matière de l'absence*), ses premiers pas de lecteur, la découverte d'un bilinguisme au dedans d'un même espace, de l'histoire, de la géographie... On est traversé d'images, de sonorités. On est habité par une voix étrangère qui opère par accumulation et sédimentation. C'est que l'écriture de Chamoiseau a les qualités et les défauts de la formule langagière – qui marque, qui imprime, qui fait système – et une manière de revenir, en tournant autour, aux mêmes questions, à la même filiation intellectuelle, politique et poétique.

Car, s'il raconte l'émergence d'une littérature, s'il considère les modalités originales de son apparition, s'il en commente les formes et les implications théoriques, ce livre suit aussi le parcours d'un écrivain, ses doutes, ses essais, ses filiations. Il inscrit une œuvre dans un flux. Marqué par les figures de Césaire et de Glissant – la fin du livre leur est consacrée –, il promeut une littérature, un geste poétique, ouvert en même temps qu'en lutte. On se place bien évidemment aux antipodes d'un essentialisme revanchard ou d'un repli sur une singularité indépassable. Au contraire, c'est la pluralité des relations qui s'ordonne entre les langues, les histoires, les réels, les expériences, qui compte. C'est le « rhizome » qui fait la littérature, la poésie, qui reprend, regagne la voix élémentaire qui nourrit nos rapports au monde. La puissance de ce que *dit* – on l'écrit à dessein – Chamoiseau réside dans l'accueil qu'il fait, dans le récit fondateur, créole, mixte, renouvelé, de la différence, du minoré, du tu. Il ne relance pas un conflit ou une opposition,



Patrick Chamoiseau © Jean-Luc Bertini

LA NAISSANCE DE LA LITTÉRATURE

mais ouvre au contraire un lieu possible d'expression qui n'abolisse pas la violence mais en fasse quelque chose. Il rend disponible une parole secrète, en analyse les principes, l'organisation. Ce n'est pas une mince affaire ! Et si l'on peut par moments s'égarer un peu ou s'agacer des titres des sections, on est frappé par l'impact de ce qu'il dit dans le monde contemporain.

Et c'est bien cela qui compte ! La manière dont on envisage les questions de la langue, de son hybridation, de son enrichissement permanent, en dehors de l'univocité mortifère qui semble contaminer l'espace mental de nos sociétés. Chamoiseau fait de la poétique, de son expérience, le moyen de penser un monde violent dans lequel l'universalisme recule et où les crispations identitaires prennent le pas sur la nuance et la diversité. Il parle ainsi, avec Édouard Glissant, de « *trans-diversité* », d'une « *combinaison de petits absolus* ». Il raconte un mouvement qui consiste à « *passer de la certitude à l'incertain, du voyage à l'errance, de l'ordre au chaos génésique, de la mesure à la démesure-des-démésures, du communautaire aux accomplis solidaires de l'individua-*

tion, de l'absolu de la langue au tout-possible du langage suspendu au désir de toutes les langues du monde, de la catégorie ou du genre littéraire à des événements narratifs aussi complexes que l'inconcevable du monde, aussi inconcevables que l'inconcevable de l'Univers, aussi imprévisibles que les voies à venir de l'humanisation ».

La façon dont ce livre envisage la fable du conteur créole, l'émergence de voix et leurs rencontres fait de l'universel, non pas une fixité, mais un mouvement, un flux, une relation qui ne cesse jamais. Lorsque Chamoiseau confie ou conte son existence d'écrivain, en explore les origines, les traces, lorsqu'il déplie son rapport aux langues et aux voix, il rappelle que la création littéraire, langagière, l'hybridation des discours, n'est pas une stricte affaire esthétique mais qu'elle relève de la pensée, de la manière dont on vit ensemble. Outre que cela remet quelques pendules à l'heure, on est frappé par l'efficacité de cette conception plurielle du langage, de la poésie, du temps qui les porte. On est gagné par la vision d'un archipel qui rompt l'horizon et l'élargit considérablement.

Un Parisien en Amérique

« Tout est conçu et réalisé pour être vu en mouvement depuis une voiture roulant sur une des autoroutes traversant la fête fantôme », écrit à propos de son voyage aux États-Unis Brice Matthieussent, connu pour ses traductions de John Fante, [Jim Harrison](#) ou encore Thomas McGuane.

par Jean-Luc Bertini

Brice Matthieussent

Amérique fantôme

Arléa, coll. « La rencontre », 240 p., 20 €

Répondant à l'invitation de son éditeur américain Will Evans, un sémillant texan qui vient de publier *Revenge of the Translator* (traduction de son livre *Vengeance du traducteur*, P.O.L., 2009), Brice Matthieussent débarque un jour à Dallas pour un cocasse *Book Tour* de deux semaines dont la « mission » doit le conduire du Texas (État qui constitue le gros de l'affaire, avec trois villes différentes) à Pittsburgh, en Pennsylvanie, puis de Boston (ville d'où il repartira) à New York où il retrouvera, le temps d'un dîner chez des amis, « le sentiment d'une humanité retrouvée ».

D'emblée, on songe qu'il est un peu court de résumer l'Amérique à ces quelques villes-étapes, et que le titre est alors un poil trompeur, avant de se raviser en reconnaissant d'abord son absence d'article, et puis surtout que ces villes offrent à coup sûr de puissants contrastes (et New York en tant que ville « repoussoir de l'Amérique » en serait le point d'orgue) à qui sait ouvrir les yeux (à l'évidence, Matthieussent sait le faire), et en se rappelant enfin qu'en son temps *L'Afrique fantôme* de Leiris n'avait pas eu non plus vocation à embrasser tout le continent noir, et qu'on aurait pu autrefois (et sans doute l'a-t-on fait) pinailler tout autant sur le titre.

Quoi qu'il en soit, donc, cette invitation est pour Brice Matthieussent le prétexte d'une balade américaine, et l'occasion rêvée (mais qui n'aura pas toujours les velours du rêve) de prendre le pouls d'un pays alors sous respirateur artificiel trumpien. À Dallas, qu'il visite pour la première fois, le voilà quelque peu déboussolé. On feint la surprise car on imaginait l'auteur – immense passeur

de la littérature américaine par ses grandes et belles traductions auxquelles je dois tant de lectures et de passions – chez lui là-bas. « *Je viens d'accomplir un quart du monde et je ne sais plus où je suis.* »

C'est que Dallas a de quoi faire sauter les repères. Et le premier de tous les troubles, et probablement le plus déconcertant à qui vient d'Europe, est son absence de trottoirs dès qu'on quitte le centre-ville. « *Pour eux [les flics], un type qui marche seul est suspect* », lui explique un quidam en guise de mise en garde. Or Matthieussent doit trouver un téléphone et est d'humeur à braver l'interdit. Cela marque le début, et sans doute aussi le pic, de ses modestes aventures qui prendront, à l'instar d'un récit de voyage, des formes et des voies diverses. L'ensemble compose ainsi un livre truculent, mêlant les anecdotes ordinaires aux observations savantes.

Outre de petites notes précises et acerbes sur l'état du pays, *Amérique fantôme* est également un récit écrit comme un journal de bord attachant et sincère parce que sans esbroufe ; Matthieussent narre son voyage « *solitaire et planifié* » qui aura, regrette-t-il un brin, « *obéi aux seuls impératifs d'une feuille de route suivie à la lettre* » ; parfois, cela ne manque pas de sel, comme la fois où il est obligé de pousser un coup de gueule à l'Alliance française de Houston pour réclamer un peu d'attention. On songe alors à la solitude d'un commis voyageur ballotté d'une ville à l'autre, essayant de faire bonne figure devant un public curieux et lettré ou simplement venu manger des chips.

Le lisant, j'ai retrouvé quantité de mes propres impressions avec, dans la doublure, leurs exactes contradictions, au premier rang desquelles on trouve l'insolente démesure et par extension les ravages de l'anonymat. Et si l'auteur reconnaît s'ennuyer parfois dans ce voyage plein de trous



Dallas (mars 2010) © Jean-Luc Bertini

UN PARISIEN EN AMÉRIQUE

(qu'il bouche en partie par la lecture des *Grandes Espérances* de Dickens, joli clin d'œil aux élections américaines se profilant...), l'écriture conjure un naufrage programmé par l'invention de ce personnage fictif qu'il essaie de faire exister ici, et qui serait une sorte de double fantomatique de l'auteur, car c'est par la langue qu'il trouve « *le seul ancrage ferme et la bonne distance avec tous ces mondes qu'il*

[son double] *traverse trop vite pour les comprendre* ».

Et je dois reconnaître que cette phrase-là résonne particulièrement pour moi qui suis également, depuis une bonne quinzaine d'années, un visiteur « *attentif et pressé* » de ce pays, de sorte qu'en la lisant cette phrase, il m'a semblé soudain qu'il ne parlait pas seulement de littérature, mais également de (ma) photographie.

Pasolini, poète visuel

Le cycle de documentaires de et autour de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), présenté en ligne par le Centre Pompidou, nous donne l'occasion de revenir sur l'œuvre cinématographique de l'écrivain frioulien, connu surtout pour ses longs métrages de fiction. Grâce à cette manifestation, nous constatons que Pasolini aborde le septième art non seulement comme scénariste – de Mario Soldati (La fille du fleuve, 1954), Federico Fellini (Les nuits de Cabiria, 1957), Mauro Bolognini (Les jeunes maris, 1958 ; Les garçons, 1959 ; Le bel Antonio, 1960), Luciano Emmer (La fille dans la vitrine, 1961) et Bernardo Bertolucci (Les recrues, 1962) – mais comme réalisateur à part entière, dès 1961, avec Accattone ou comme auteur de commentaires.

par Nicole Gabriel

Cinémathèque du documentaire
Pasolini, Pasoliniennes, Pasoliniens !
 Centre Pompidou [en ligne](#)
 Jusqu'au 21 juin 2021

L'écrivain est sollicité par nombre de cinéastes, avant ou après la réalisation de la bande image. À commencer, pour ce qui est du documentaire, par Ermanno Olmi (voir *Manon, finestra 2*, 1956, et *Grigio*, 1958). Après le succès des romans *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta* montrant le sous-prolétariat repoussé vers la périphérie de Rome suite aux fouilles archéologiques et aux constructions hyperboliques de type fasciste, Cecilia Mangini, pionnière italienne du documentaire, inspirée par l'auteur, consacre son premier court métrage, *Ignoti alla città* (1958), à ces mêmes *borgate* ou banlieues. Ce film fait songer aux *Olvidados* (1950) de Luis Buñuel et, par son aspect ludique, au documentaire d'Helen Levitt, Janice Loeb et James Agee sur les enfants des rues de New York, *In the Street* (1948). Mangini obtient de Pasolini qu'il écrive le commentaire de son opus. Chez tous deux, on trouve une même empathie pour les exclus (ici, les préadolescents), un attrait pour l'énergie qu'ils dégagent et pour leur sens de la débrouille.

Cecilia Mangini interprète l'univers pasolinien sans se l'approprier, avec une manière de filmer estompant la dimension de la sexualité et du tragique. Le métrage enchaîne les scènes de bagarres, de baignades dans des mares, de déambu-

lations et de larcins. D'après les spécialistes de Mangini, les séquences ne sont pas prises sur le vif, mais préparées, répétées avec les enfants, des comédiens-nés donnant le change par une confondante spontanéité. La mise en scène a quelque chose de brechtien dans la mesure où elle établit une distance critique. Le commentaire chaleureux de Pasolini présente la banlieue comme une *terra incognita* : un autre monde, un autre ordre, « *une autre dignité là où il n'y a plus de dignité* ». L'auteur s'adresse directement à chacun des gosses, les tutoie, leur trouve un nom ou un surnom, les imagine en futurs flics ou en gibiers de potence. Cette compassion pour la marge sera un élément constitutif de son film *Accattone* (1961).

Pasolini collabore en 1960 à *Stendali*, un film de Mangini captant un rite de deuil dans le Salento, avec force pleureuses entourant le cercueil du jeune défunt, agitant leur mouchoir, se lamentant, se tordant les mains. Pasolini réalise un collage sonore de poèmes en griko, une langue locale aux origines grecques. Cette contribution influencera la scène de lamentations de *Mamma Roma* (1962). Elle permet au poète de nouer un lien avec les recherches de l'ethnologue [Ernesto De Martino](#) qui a choisi comme terrain la Lucanie puis le Salento pour valoriser la culture paysanne du Sud, ses rituels, ses chants et des danses de possession comme [la tarentelle](#). De Martino écrit le commentaire du film *La passione del grano* (1960), que signe le mari de Cecilia Mangini, Lino Del Fra, et qui célèbre la moisson par la mort symbolique d'un homme-bouc et le



Pier Paolo Pasolini © Carlotta

PASOLINI, POÈTE VISUEL

simulacre de la mise à nu du propriétaire sous la menace des faucilles, forcé et contraint d'expier – la fauchaison étant une forme d'*horror vacui*.

En 1958, le réalisateur Mario Gallo fait appel à l'écrivain pour le commentaire de son court métrage *Il mago* qui traite d'un saltimbanque battant la campagne du Sud, en quête d'un auditoire. Le « mage » dont il est question mime, danse et improvise des saynètes où il tient tous les rôles contre un verre de vin et un morceau de pain. L'artiste ambulant semble droit sorti de la *commedia dell'arte*. La voix off, versifiée en dialecte lucanien, au lieu d'éclairer le spectateur du film, l'égare ou, tout au moins, le dépayse. Faut-il rappeler que Pasolini fait usage du frioulan dès ses textes de jeunesse et qu'il vient alors de publier *Canzoniere italiano*, une anthologie de la poésie populaire italienne en différents dialectes ? L'écrivain fait œuvre ethnographique en recourant ici à une langue archaïque menacée de disparition, une langue étrange et étrangère dans un pays se « normalisant » et s'unifiant à l'heure de la consommation et du spectacle à domicile.

Parallèlement à ses écrits, Pasolini s'entiché de la caméra et de ses techniques qu'il explore et expérimente quel que soit le genre du film. Avec *La rabbia* (1963), il ne tourne pas mais se borne à monter un documentaire en détournant les actualités du ciné-journal de Gastone Ferranti, à la demande de celui-ci, pour donner une vision politique et poétique de ces archives, dans une veine situationniste. Il utilise aussi le film comme outil de travail, moyen de notation (*appunti*) et de re-

pérage, en vue de productions futures. Ainsi, *Sopralluoghi in Palestina* (1963), censé préparer *L'évangile selon saint Matthieu* (1964), l'amène à abandonner l'idée de tourner *in situ*, le paysage étant selon lui trop défiguré – le thème de la pollution visuelle fera l'objet de son documentaire *La forme de la ville*. Ses esquisses et autres projets inaboutis – son film sur l'Inde (1968) ou celui sur une Orestie africaine (1970) – sont de nos jours considérés comme des œuvres à part entière, au même titre qu'*India* (1959) de Roberto Rossellini ou *Babatou, les trois conseils* (1976) de Jean Rouch. Comme ce dernier, Pasolini commente lui-même son travail en cours, improvise son texte, donne de sa personne, de sa voix et de tout son lyrisme.

Des rites funéraires et de Thanatos, Pasolini passe à Éros avec son *Enquête sur la sexualité* (1964). Plus que de la méthode anthropologique, c'est de l'enquête sociologique, en vogue dans les années 1960 dans le cinéma du réel et à la télévision, que relève le film. L'auteur se met lui-même en scène comme le fera Orson Welles dans sa série de films pour la télévision anglaise et pose des questions faussement naïves. Cet opus fait une large place à l'humour, non seulement par un jeu de devinettes, mais par les réponses embarrassées, contradictoires ou malicieuses de ses interlocuteurs, toutes régions, classes sociales, tranches d'âge et sexes confondus. Ce faux panel inclut au passage quelques célébrités : Cesare Musatti (le traducteur de Freud), Camilla Cederna, Oriana Fallacci, Antonella Lualdi, Giuseppe Ungaretti et Alberto Moravia.

Le sexe est un jeu d'acteur

Dans Pussyboy, Patrick Autréaux poursuit son œuvre intime aux frontières de l'autobiographie. Par le récit de la relation que son narrateur entretient avec un amant « régulier », qu'il revoit plusieurs fois et avec lequel se tisse ce « quelque chose d'unique qui ne fut pas de l'amour et n'aura pas été seulement le sexe », il offre sans doute une des introspections les plus abouties de la sexualité homosexuelle masculine, à la croisée de l'intime et du social, du religieux et du sacrilège, du sexe et de la mystique qui l'habite.

par Axel Dinh

Patrick Autréaux
Pussyboy
Verdier, 118 p., 14 €

Le sexe n'est jamais aussi sérieux, ou même grave, parfois, que lorsqu'il est un jeu, semble nous dire Patrick Autréaux. Zakaria, jeune amant musulman d'origine nord-africaine, rencontré sous les néons d'une *backroom* ou d'un sauna, passe en pointillé dans la vie et dans la chambre du narrateur, qui attend toujours sa venue avec une impatiente excitation. Car, de Gide à la pornographie, en passant par Genet et bien d'autres représentations orientalisantes, l'Arabe viril est un fantasme éculé mais toujours vivant des littératures et des érotismes homosexuels, avec lesquels se débat le narrateur. Zakaria n'est « *ni caillera ni rebeu de téci* », mais il est cet homme « *du bled* » à casquette et sac en bandoulière toujours exotisé, pastiché à l'infini, à tel point même que la chambre des ébats devient une scène de théâtre : « *Unité de temps, de lieu, d'action. Ce pourrait être le mode tragique, rituel et répétitif, qui nous a guidés sans que nous le sachions* », écrit Patrick Autréaux.

Le sexe est un jeu d'acteur, où l'on réitère en minuscule, non sans erreurs et sans écarts, volontaires ou non, le grand théâtre du monde, de ses catégories raciales, de ses classes sociales et de ses genres, autant de rôles mimés et transfigurés qui, à force d'être répétés, finissent peut-être par se dissoudre pour laisser place à un peu de liberté. Dans un corps-à-corps avec les clichés et les mots qui les véhiculent, peut-être même dans la complicité lucide qu'il entretient avec eux, Patrick Autréaux semble se donner pour tâche de

disséquer, sans froideur, et toujours dans le souvenir vibrant de ses extases et de ses orgasmes, les rapports de force qui s'immiscent dans les rapports sexuels et sociaux, sexuels donc sociaux. Le narrateur en fait la généalogie critique, les passages les plus marquants en sont peut-être, au cœur du récit, l'immersion d'une prose poétique où le langage se distord pour mieux dire, ou dire autrement, des vérités trop répétées. On retiendra, par exemple, cette ode à l'hybridité du phallus, « *le secret le plus dévoilé du monde, ce qui lui assure encore son mystère* » : le pénis, que les sobriquets genrent depuis toujours à l'envi au masculin ou au féminin, est ici évoqué en écriture inclusive, comme pour signifier que la virilité qu'il incarne est bien plus ambiguë qu'il n'y paraît.

Pour Zakaria, le narrateur se fait *pussyboy*, « *un garçon avec un sexe de femme* », avec « *une chatte* », « *autre organe qui mériterait l'inclusif* », et qui, de l'insulte, finit par faire un plaisir, dans le jeu permanent des allers-retours entre le masculin et le féminin, réitérés sans cesse dans la chambre et dans le lit. Dans les ébats, les simulacres s'entrechoquent et « *les organes se confondent, ils perdent leur fonction reproductive et ne deviennent que des totems, des symboles, des tétines indifférenciées, sein ou sexe* ». Et dans le rapport pénétrant-pénétré, chacun finit par perdre un peu de la rigidité de son identité, ou en brouille les frontières : « *Plus je me sens femme, plus je bande* », nous dit le narrateur. À l'inverse, plus Zakaria joue la virilité, plus il la perd en la mettant au service de la pénétration d'un autre homme.

Dans l'espace infime, dans la chambre et dans le lit, où s'épanouit l'entrelacs des deux corps, s'entreperçoit la possibilité fugace et toujours



Patrick Autr aux (2019)   Han Lei

LE SEXE EST UN JEU D'ACTEUR

inaboutie d'abolir les préjugés qui ont pourtant présidé à la rencontre, et qui continuent de nourrir la relation. Celle-ci « *ne se compose peut-être que de ce qui peu à peu se défait en nous des a priori, ne serait-ce que par intermittence, comme on se dénude pour aimer. Même si on finit par renfiler ses vêtements* ». Les vêtements, justement, costumes qui collent à la peau comme ce morceau de papier toilette que Zakaria place toujours dans son boxer, pour bomber son sexe, avant de sortir de chez le narrateur, si bien que l'on se demande, du monde ou de la chambre, lequel des deux est la véritable scène de ce th tre des genres et des sexes. Au gré d'un regard vol , d'une intimité surprise, le narrateur croit saisir en Zakaria un furtif instant de vérité. On est frappé par les comparaisons, les liens souterrains et les fils invisibles qui font de *Pussyboy* un entrelacs d'échos : ainsi, à la pénétration anale répond toujours l'interpénétration des genres et des postures, mais aussi l'interpénétration entre le dedans de la chambre et le dehors du monde social. On pense, par exemple, à *Dans ma chambre* de Guillaume Dustan, qui s'amuse de la singularité du lieu de ses ébats, et des liens qui s'y nouent ou s'y dénouent, du petit monde qui s'y constitue.

Le texte de [Patrick Autr aux](#) est habité par la multitude des autres textes et des autres images qui l'ont précédé. Il nous récite, parfois avec gravité, parfois avec facétie, Verlaine, Genet, Thérèse d'Avila et d'autres textes, bibliques ou coraniques, qui viennent dessiner les contours d'un hors-texte érudite, comme des couches de sens intarissables, embarrassées des lieux communs

religieux, psychanalytiques et anthropologiques (Œdipe, le Christ, l'animal). La religion, d'ailleurs, occupe une place prépondérante dans *Pussyboy* : « *l'interdit qui vient au croisement du désir de l'air du temps et du religieux* » trace les frontières sociales qui séparent radicalement, et unissent parfois, les deux personnages. L'acte sexuel et la prière musulmane se retrouvent l'un et l'autre dans cette indistinction de la liturgie et de la foi, du rite social et de la croyance profonde. Et c'est non sans beauté que Patrick Autr aux convoque les textes sacrés pour y déceler ce qu'ils ont toujours eu, parfois (mais pas toujours) malgré eux, de lubrique, et ce que le sexe a de mystique.

Extatique, Patrick Autr aux joue des organes comme il joue des mots, totems qui sont autant des prisons que des brèches. Car son récit est celui d'une relation « boiteuse » qui se heurte à ses limites. Il est la narration rétrospective d'un paradis toujours déjà perdu, avec un amant toujours déjà parti, « *au bled* » ou ailleurs. Le sexe, comme le reste, est toujours affaire de mots, qui dictent à l'avance les paroles et les gestes tout en donnant le cadre de leur réinvention perpétuelle. « *Je cherchais l'extinction du langage* », affirme le narrateur, et pourtant de cette recherche dans le sexe ne subsiste qu'un texte, comme un « *drap rapi c * » où surgissent ça et là les souvenirs de famille qui s'entrechoquent avec les ébats racontés. C'est un jeu de dupe, comme le sexe, où la recherche du pr language se perd dans la surabondance des mots et des points de vue, comme une rédemption toujours poursuivie mais jamais atteinte.

Un lyrisme lucide

Critique littéraire, directeur de la revue Les Hommes sans épaules, membre actif de l'Académie Mallarmé, Christophe Dauphin a aussi écrit une vingtaine de livres de poésie et des essais sur des écrivains tels que Jean Breton, Verlaine, Sarane Alexandrian, Henri Rode, Jean Rousselot. Le lire, dans Totem normand pour un soleil noir, son dernier recueil, c'est prendre en compte deux éléments essentiels qui éclairent ses écrits : la « normandité » et l'émotivisme.

par Alain Roussel

Christophe Dauphin

Totem normand pour un soleil noir

Les Hommes sans épaules, 176 p., 20 €

Le premier mot a été forgé par Léopold Sédar Senghor dont on connaît les liens avec la Normandie. Lors d'une conférence privée à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen – le texte intégral en a été publié par les éditions Lurlure en 2018 –, il avait pris grand soin de préciser que le terme de « normandité » tel qu'il le concevait n'était pas la « normanditude » et qu'il ne pouvait être assimilé à celui de « négritude », dont le sens est tout différent. Il y définissait la « normandité » comme « un lyrisme lucide » et disait de l'artiste normand, qu'il soit écrivain, peintre ou musicien, qu'il était un « créateur intégral, avec l'accent mis sur la création elle-même », un créateur de beauté. Christophe Dauphin, qui connut Léopold Sédar Senghor, a fait sien cette « normandité », à la fois dans sa singularité et son universalisme, une certaine manière de vivre et de penser aux dimensions du monde sans perdre ses racines.

L'autre élément, tout aussi important, est l'émotivisme. Le mot lui-même avait déjà été évoqué par ses amis Guy Chambelland et Jean Breton, mais Christophe Dauphin lui insuffle, avec ses complices de la revue *Les Hommes sans épaules*, une énergie nouvelle et en précise le sens en l'inscrivant au croisement de la « poésie pour vivre » et du surréalisme, sans oublier le grand ancêtre que fut Pierre Reverdy. Dans un entretien avec la revue *Ballast*, il proposera cette définition : « L'émotivisme est la création par une œuvre esthétique – grâce à une certaine association de mots, de couleurs ou de formes qui se

fixent et assument une réalité incomparable à toute autre – d'une émotion particulière, et non truquée, que les choses de la nature ne sont pas en mesure de provoquer en l'homme. Car la poésie est uniquement en l'homme et c'est ce dernier qui en charge les choses, en s'en servant pour s'exprimer. » Qu'on n'attende pas de lui une quelconque poésie de recherche, forgée laborieusement à grand renfort de clichés universitaires, et il n'est pas un mécano qui « trafique le moteur du langage ». Si Christophe Dauphin parle d'esthétique, c'est d'une esthétique de la rupture, qui met les nerfs et la pensée à vif, qui « sabote les sens » pour mettre le réel en dérangement – ce qui n'est pas sans faire penser au « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » d'Arthur Rimbaud.

Avec *Totem normand pour un soleil noir*, superbement orné par Alain Breton, Christophe Dauphin nous rappelle – par le titre déjà – qu'il appartient à un clan, s'inscrit dans une lignée d'écrivains, d'origine normande mais pas seulement, avec une prédilection pour ces poètes marqués du sceau du « soleil noir » que sont, entre autres, Jean-Pierre Duprey, Jacques Prevel, [Jean Sénac](#), Marc Patin. Le livre part d'une adolescence révoltée dans la banlieue ouest de Paris où il déambule, « la vase aux lèvres et la rage en bandoulière », parmi d'autres « compagnons du gravier » au pied des tours.

Dès les premiers mots, le lecteur est bousculé, entraîné dans une « zone d'extrême turbulence » entre l'être et le dire. Il sait qu'il ne sortira pas indemne de cette lecture où la poésie travaille au corps-à-corps, à « la hache d'un cri ». On n'en demandait pas moins de cet écrivain qui « entre par effraction dans l'alphabet », et dans le réel, car c'est « dans l'émotion seule du vécu que se



Image tirée de « Totem normand pour un soleil noir »
de Christophe Dauphin © Alain Breton

UN LYRISME LUCIDE

forgent les mots ». Il y a un double mouvement chez ce poète, vers l'extériorité, y compris la réalité la plus sordide qu'il « *fracture avec un pied de biche* », définitivement du côté des opprimés et des révoltés, en France et ailleurs, ses « *frères humains* », et vers l'intériorité où il faut creuser pour réveiller les rêves enfouis : « *malaxe tes régions reculées qui frottent leurs bois de fables contre l'épaule du cri* », écrit-il.

Deux vers expriment clairement ce cheminement : d'une part « *les mots boxent la langue avec les poings de la vie* », d'autre part « *la poésie boxe les mots avec les poings du rêve* ». Christophe Dauphin nous entraîne vers une « *connaissance par les gouffres* », comme l'écrivait si magnifiquement Henri Michaux. La vio-

lence de l'écriture n'en masque pas la sauvage et ténébreuse beauté, mais au contraire la révèle :

« *Bouquet d'orties en travers du cri qui recrache la mer*

dégaine ta vie qui tourne sur toi-même

dégaine et tire à bout portant ton enfance

tes mots-poumons tes tripes qui lèvent l'ancre

ton langage qui plonge comme une sonde

mal aiguisée entre les vagues

dans les mille et un cauchemars de tes os. »

De la Syrie rêvée à l'errance comme patrie

Deux récentes parutions offrent deux parcours différents pour appréhender l'univers sensible du grand poète syrien Adonis (né en 1930). Syrie un seul oreiller pour le ciel et la terre, ode à son pays composée de poèmes en regard et en écho aux photographies de Fadi Masri Zada, permet d'entrer dans un autre imaginaire de la Syrie, grâce aux lumineuses images et aux mots traduits de l'arabe par le traducteur, poète et essayiste tunisien Aymen Hacem. Quant à l'Adoniada, c'est un texte-fleuve qui s'aborde comme un long poème testamentaire, dans lequel Adonis retrouve les thèmes chers à sa poésie. Les vers apatrides du poète pèlerin de la matière sont traduits de l'arabe par l'universitaire Bénédicte Letellier, qui augmente l'ouvrage d'une magistrale préface.

par Pauline Donizeau

Adonis et Fadi

Syrie un seul oreiller pour le ciel et la terre

Poèmes d'Adonis sur des photographies

de Fadi Masri Zada

Textes traduits en français par Aymen Hacem

et écrits à la main en arabe par Adonis

Éditions du Canoë, 320 p., 20 €

Adonis

Adoniada

Trad. de l'arabe et préfacé

par Bénédicte Letellier

Seuil, 276 p., 23 €

Adonis, immense poète syrien installé en France depuis plus de trente ans, théoricien, traducteur et fondateur de revues littéraires majeures au Proche-Orient, dont de nombreux recueils ont été traduits en français, s'essaye dans ce recueil, *Syrie un seul oreiller pour le ciel et la terre*, à un exercice particulier : celui de répondre par les mots aux clichés du photographe Fadi Masri Zada, qui les a réalisés dans les années 1990 – bien avant donc l'interminable guerre que vit le pays – et qui vit aujourd'hui encore en Syrie. Là où, dans la poésie, les mots viennent habituellement faire naître les images, ce sont ici les images qui font jaillir les mots du poète qui, humblement, entre en dialogue avec la photographie.

Dans sa préface à *La postérité du soleil* (1965), ode à la région du Vaucluse dans laquelle Albert

Camus avait accompagné par ses mots des photographies d'Henriette Grindat, René Char expliquait ce projet par le désir de donner un visage à un « *arrière-pays [...] invisible à autrui* ». C'est aussi cela que l'on perçoit dans la collaboration du photographe et du poète syriens : la volonté de mettre en lumière un pays obscurci jusqu'à être devenu fantomatique par la guerre qui le ravage depuis près de dix ans. Le travail des deux artistes cherche à dévoiler une Syrie devenue invisible, presque oubliée.

Cette Syrie, c'est d'abord celle des photographies de Fadi Masri Zada. Elles datent presque toutes des années 1990 (la série la plus récente est de 2002), une époque où la Syrie connaissait déjà l'autoritarisme d'Assad père mais ignorait encore ce que pourrait être le déchaînement sanguinaire de son fils, arrivé au pouvoir en 2000. Ces photos montrent des enfants qui rient à Deraa, le soleil brûlant au zénith sur Palmyre, les étendues d'eau placides de Deir ez-Zor, l'heure du thé dans la verdoyante Gouta orientale. Ces scènes capturées dans des lieux qui évoquent surtout aujourd'hui des hauts lieux du conflit syrien décalent notre perception de la réalité sans pour autant être seulement nostalgiques. La Syrie est ici saisie à travers des paysages immobiles, ses pierres, ses déserts, autant qu'à travers des visages en portraits ou des corps en plans larges auxquels répondent les mots d'Adonis.

Car le poète s'est mis au service du travail du photographe à qui il s'adresse parfois, pour lui

ADONIS, L'ERRANCE COMME PATRIE

témoigner son admiration : « *Fadi, / L'ombre transperce la lumière dans ton travail d'art / L'ombre du rêve, de la mémoire, de la vie* ». Mais Adonis embrasse aussi ce travail pour se l'approprier. Depuis ses premiers recueils – et notamment *Le livre de la migration* et les *Chants de Mihyar le Damascène*, ses premiers recueils parus en français –, la poésie d'Adonis revisite l'histoire des Arabes entre le réel et le mythe, entre le passé et la modernité. Ici, sa langue au lyrisme concis, où l'émotion s'exprime avec discrétion, se met au service d'une histoire plus récente, intime autant que collective. Et, au cours des vingt années qui séparent la prise de clichés et aujourd'hui, se construit dans les mots du poète un voyage dans le temps. Ce voyage est aussi synesthésique, lorsque les mots font surgir des odeurs et des parfums, de fleur d'oranger et de narguilé – un orientalisme frôlé et revendiqué par le poète, mais jamais exagéré – pour faire naître la « *fumée du sens* ».

« *Si l'eau était le temps*

Ce chameau enfant l'eût bue

D'une traite,

Afin d'éteindre dans sa mémoire et ses pas

La soif des distances »

Si les photographies de Fadi Masri Zada témoignent d'une époque où la Syrie n'avait pas encore connu la guerre qui la ravage depuis 2011, le conflit est bien présent, comme une toile de fond, dans certains poèmes d'Adonis, lorsque « *Chaque point sur la carte de la Syrie / A failli être une poitrine / Qui crie tourmentée* ». Les accusations à l'égard du régime sont à peine masquées : « *Partout autour de toi / Des bourreaux / Qui se nourrissent de l'herbe de l'assassinat* ». La poésie d'Adonis garde sa dimension épique, mais l'épopée devient affaire de détails : une broderie pour tenter de retrouver grâce aux images le souvenir d'une Syrie vivante, celle qu'il a connue et quittée, où « *la tristesse s'apprê[t] à endosser / Les habits de la joie* ».

Pour dépasser la lourdeur du réel, où « *les jours sont tantôt traversés par des foules de flammes / Tantôt par des vagues de terreur* », Adonis et Fadi suspendent le temps entre passé et présent. Les mots et les images semblent ici indissociables pour dire un pays qui a menacé de dispa-

raître, lorsque le réel dépasse l'imagination et que l'imagination vient pallier les dérives du réel, puisque : « *L'imaginaire ne peut être réaliste / Que là où le réel est plus profond et plus large / Que ne dit l'imaginaire.* »

Ce livre à deux peut donc être ouvert au hasard, et le lecteur ou la lectrice peut se laisser surprendre par les liens qui se tissent – souvent inspirants, à de rares occasions étonnamment littéraires – entre les mots et les images. Ces images, photographies imprimées sur une demi-page dans un ouvrage au format poche, auraient sans doute mérité d'être reproduites en plus grand format, afin qu'on puisse s'y plonger. Comme pour les autres livres d'Adonis traduits en français, les poèmes sont également publiés dans l'ouvrage dans leur version originale, permettant un éventuel aller-retour entre les textes en arabe et leur traduction.

La Syrie est « *oreiller pour le ciel et la terre* », et le livre un même lit où reposent la métaphysique du poète et la matérialité du photographe – à moins que ce ne soit l'inverse – et Adonis a posé aux images les questions qui traversent ses poèmes depuis des décennies :

« *Je te demande, Fadi :*

As-tu demandé au soleil comment lire

Les navires, les périplés et l'absence ?

Ou bien était-il plongé

Dans la lecture de la mer seule ?

La même question

Je l'ai posée aux vagues »

L'absence et les périplés – en un mot l'identité qui se construit et se déconstruit dans l'errance poétique et géographique – sont des thèmes centraux de l'œuvre poétique d'Adonis, que l'on retrouve au cœur de l'*Adoniada*, une épopée lyrique ambitieuse et grandiose en vingt et un chants.

Le texte peut se lire comme le « testament poétique » du poète de quatre-vingt-onze ans, à la suite de l'idée formulée dans la préface de l'ouvrage rédigée par Bénédicte Letellier, et comme semblent l'annoncer les premiers vers du chant I :

« *Toi,*

ADONIS, L'ERRANCE COMME PATRIE

Qui décline vers les quatre-vingts ans, au visage étranger, au seuil

De la mort, que te disent les années, que te disent les pas, où commence en toi la route,

Quel est le mystère de ce couperet ? »

Ces interrogations sur la mort surgissent à plusieurs reprises dans le texte, comme dans cette bouleversante adresse à Orphée :

« *Orphée –*

le chant est-il la mort, en vérité ?

Qu'est-ce que la mort s'il n'y a pas d'hymne pour la vie ?

Comment vivre si le coucher du soleil ne se renouvelle pas pour le lever,

si le lever du soleil ne se renouvelle pas pour le coucher ? »

Pourtant, si le poète s'interroge sur cette inéluctable avancée (« *pourquoi marchons-nous alors que le pont se brise en nous* »), celle-ci apparaît au fil des vers comme une aventure nouvelle, un voyage à venir qui ne vient pas clore un itinéraire mais en initier un nouveau – et il intitule ainsi l'épilogue de l'épopée poétique : « *Fin / commencement* ».

Ce voyage à venir viendrait s'ajouter à tous ceux qui ponctuent les étapes du texte qui se construit comme une errance de ville en ville. Gênes, Damas, Beyrouth, Éphèse, Londres – entre autres – dessinent un itinéraire de l'exil et d'un voyage de l'orient à l'occident de la méditerranée, et bien au-delà encore lorsque Shanghai devant le poète se déroule « *sur un tapis de feu* ». Ce voyage, ajouté à la structuration du poème en chants, invite inévitablement à associer le texte à l'*Odyssée* homérique, mais on peut aussi y voir la trace de la *rihla* ou récit de voyage, genre dans lequel se sont illustrés les explorateurs arabes de l'époque médiévale, tels Ibn Battûta ou Ibn Jubayr, fusionnant dans un syncrétisme culturel qu'Adonis n'a cessé d'explorer et de construire dans son œuvre. Pourtant, ici, l'Ithaque originelle – syrienne – que le poète a quittée tel « *Sindbad s'aventur[ant] dans la mer d'Ulysse, dans la mer de Cadmos* » n'est pas l'horizon d'un retour au foyer disparu devenu impossible :

« Fumée, nous nous mirons dans ses volutes nous l'esquivons tout en revenant

à elle fumée, l'amie fidèle qui restitue les mots et les choses à

leur origine approche et dis-moi : Est-ce qu'à présent ma maison est à l'entrée ou au fond du souk ? Ai-je une maison ?

La voici aveugle

les fontaines bêlent comme des brebis conduites à l'abattoir

et les gens sont traînés de prison en prison

la ville est-elle devenue un masque pour ses bourreaux ? »

Alors, il ne s'agit pas ici de décrire des lieux visités ni de les considérer comme des étapes vers le retour, mais de les réinventer poétiquement à travers la confusion des itinéraires. Dans le chant II, nous sommes « *au cœur de Beyrouth* », à moins que nous ne soyons « *en Sicile* » où surgissent « *des miroirs / de Damas et de Beyrouth* ». Dans le chant III, « *Gênes est hôtel* » : pour le poète itinérant, qui a transformé l'exil en errance choisie, seul le mouvement sans contrainte importe et permet à la pensée de se mettre en marche : « *Une seule nuit / puis je continue vers la Méditerranée : sans étendard, / sans règle* ». Passage après passage, aux carrefours des routes, la *mer blanche* devient palimpseste et espace de projection pour l'imagination. Il n'y a plus de désir de retour, mais la décision d'être en perpétuel mouvement : « *L'identité, créatrice, est exil* ». Aussi le voyage ne peut-il être uniquement géographique ; et le poète a fait de son corps même un terrain d'exploration :

« Mon corps m'est devenu autre sentier sur lequel j'avance et m'attarde

je voyage en lui, à partir de lui et j'y reviens un jour

je réveillerai ma vieillesse et lui raconterai mon voyage

en enfance »

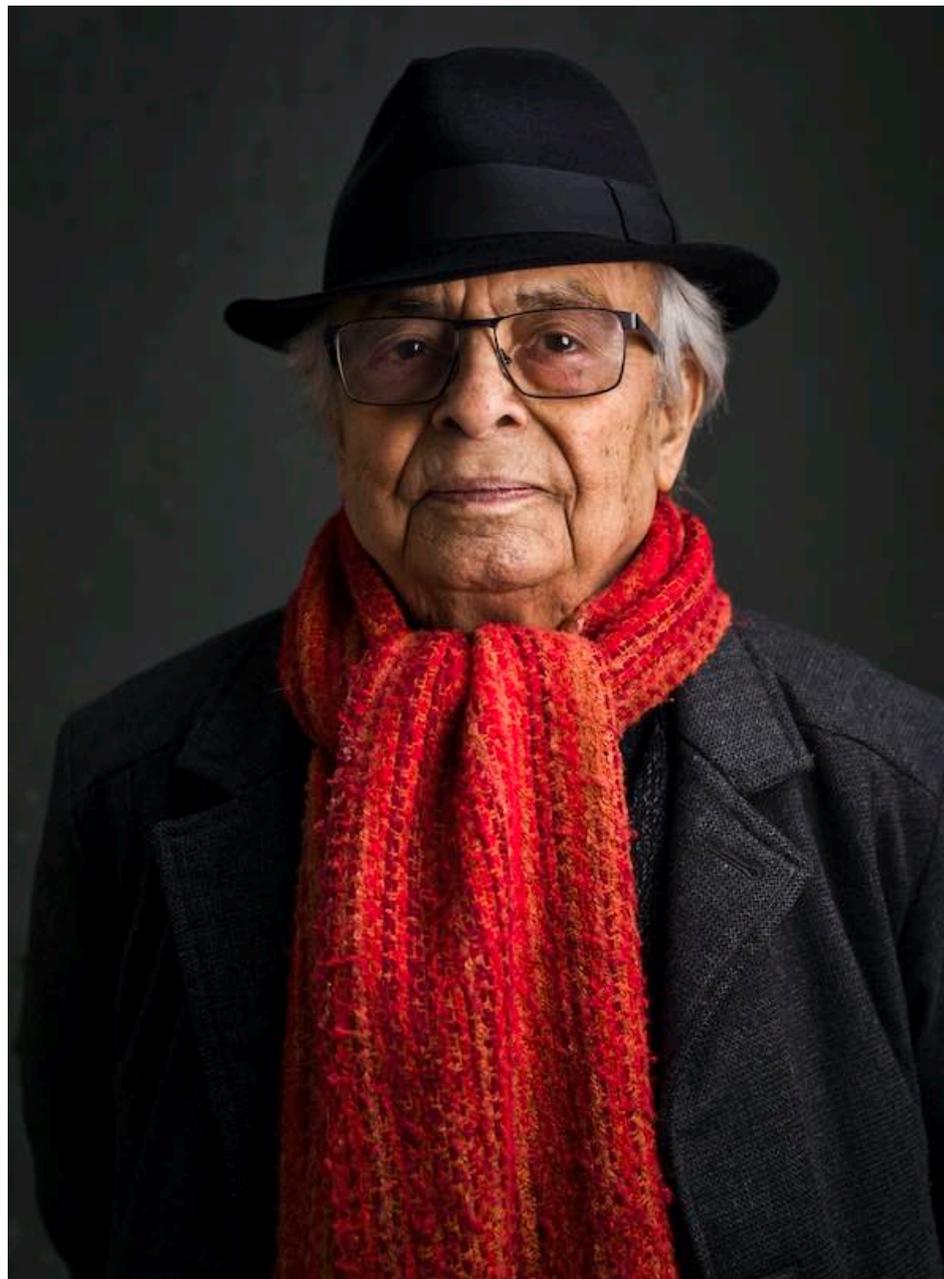
Le texte se construit comme un perpétuel mouvement, géographique et poétique. L'*Adoniada*, c'est la poésie qui va. Adonis est bien celui que Jacques Lacarrière présentait comme le « *pèlerin d'un lieu à venir [qui] façonne à mesure, par ses pas et par ses mots, l'horizon vers lequel il marche* » (préface du recueil *Chronique des branches*, 1991).

**ADONIS, L'ERRANCE
COMME PATRIE**

Surtout, le voyage importe ici parce qu'il est d'abord le support d'une exploration intérieure. La poésie ne s'y fait pas recherche d'une identité, mais ouverture sur des identités multiples qui se construisent dans la « *Multitude-une* ». On note dans l'œuvre la présence de Dionysos interpellé et célébré dans le chant III, altérité et miroir : Adonis, le dieu solaire de la mythologie assyro-phénicienne, à qui le poète a emprunté son nom de plume, a été – comme le rappelle Bénédicte Letellier dans la préface – associé par Plutarque à Dionysos. Comme dans de précédents poèmes, on trouve (on suit ?) ici la trace des figures mythiques des aventuriers jetés malgré eux sur les routes qui ne cessent de bâtir des ponts, entre l'Orient et l'Occident tel Ulysse, entre le monde des vivants et celui des morts tel Orphée.

Contrairement à la majorité des recueils d'Adonis traduits, le texte français de Bénédicte Letellier n'est pas accompagné des vers originaux en arabe. Sans doute parce que le texte est déjà dense, et que les lecteurs et lectrices peuvent s'y plonger sans répit, pénétrant dans les pages du livre (à la mise en page extrêmement soignée) comme dans un monde. La préface, dense et concise, éclaire sans être explicative ; elle est poétique déjà, comme un seuil ouvrant sur les vers d'Adonis.

Les deux ouvrages sont tout à fait différents, l'un proposant des poèmes courts – presque des aphorismes parfois – et l'autre nous happant par sa longueur. Le premier s'appuie sur des images, sur du tangible ; le second absorbe le matérialisme pour travailler une matière évanescence. Dans *Syrie un seul oreiller pour le ciel et la terre*, les mots s'attachent aux choses, aux paysages, aux visages et aux couleurs de la Syrie. *L'Adoniada*, comme le dit très justement Bénédicte Letellier, « *suggère ce qu'il reste après avoir écrit la simple matérialité des images, des mots et des choses* ». L'un apparaît comme un retour à la source – certes disparue, inaccessible et assumée comme un fantasme –, l'autre, plus proche de ce que l'on connaît de la poésie d'Adonis, assume



Adonis (2021) © Jean-Luc Bertini

l'errance comme posture, l'absence de lieu d'origine, de départ ou d'arrivée, inventant une identité dans la poésie comme seule patrie.

Mais ces deux textes, en apparence tout à fait opposés, s'avèrent complémentaires, dessinant une trame poétique et la géographie d'un itinéraire de la Syrie à l'exil, de l'exil à la Syrie, et plus encore reconstruisant dans l'ailleurs la Syrie et le « moi » comme des objets poétiques en mouvement. L'un serait le retour aux origines géographiques par lequel la Syrie devient objet rêvé s'évanouissant derrière le voile diaphane du souvenir ; l'autre, un retour aux sources d'une poésie devenue terre – ou sans doute ciel – d'adoption du poète.

La fabrique des savoirs

Deux ouvrages stimulants questionnent les bouleversements que les publications scientifiques ont connus historiquement et plus récemment. Dans Au bureau de la revue, Valérie Tesnière analyse méticuleusement les différentes mutations qui ont affecté un tel support depuis le XIX^e siècle. Par l'entremise d'une histoire matérielle, elle redonne toute sa place à cette forme particulière dans l'économie de la connaissance. Le livre collectif dirigé par Étienne Anheim et Livia Foraison, L'édition en sciences humaines et sociales, complète le premier ouvrage en livrant un diagnostic fouillé de la « phase critique » aujourd'hui à l'œuvre dans le secteur éditorial.

par Dylan Simon

Valérie Tesnière

Au bureau de la revue.

Une histoire de la publication scientifique (XIX^e-XX^e siècle)

EHESS, coll. « En temps & lieux »

416 p., 25,80 €

Étienne Anheim et Livia Foraison (dir.)

L'édition en sciences humaines et sociales.

Enjeux et défis

EHESS, coll. « Cas de figure », 400 p., 15 €

S'il fallait se persuader du postulat de Valérie Tesnière, une « *histoire matérielle au long cours des pratiques intellectuelles* », il suffirait de lire quelques-unes des lettres échangées par Georges Bataille et Éric Weil lorsqu'ils s'occupaient conjointement de *Critique* (éditées par Sylvie Patron dans *À en-tête de Critique*, Lignes/IMEC, 2014) – une revue curieusement absente de l'ouvrage. On y voit à l'œuvre, semaine après semaine, la fabrique concrète de la revue – choix des livres à recenser, des auteurs à solliciter, de l'imprimeur à changer, etc. – et on y devine l'incidence naissante de celle-ci sur l'histoire des idées.

Nul besoin en effet de défendre aujourd'hui la thèse que les savoirs ne sont pas transparents et que leur matérialité joue un rôle indéniable – l'histoire et l'anthropologie des pratiques savantes l'ont amplement démontré depuis longtemps. Valérie Tesnière s'inscrit ainsi à la suite d'une telle perspective, notamment une histoire du livre qui a ses titres de noblesse (Lucien

Febvre, Henri-Jean Martin, Roger Chartier, Robert Darnton) et ses renouvellements récents, notamment en Allemagne (par exemple Oliver Römer sur l'histoire éditoriale de la sociologie et Morten Paul sur l'éditeur Suhrkamp).

De fait, son analyse est particulièrement solide, documentée et érudite. Si l'ouvrage se focalise davantage sur un long XIX^e siècle et relègue quelque peu les sciences sociales à l'arrière-plan – peu de revues de sociologie, de géographie, d'ethnologie et d'économie font l'objet d'une véritable attention –, il dissèque néanmoins très finement les évolutions – oubliées pour certaines – qui régissent un tel support éditorial. Dans les communautés savantes, publier n'allait pas de soi, l'oral ayant longtemps été prisé. Ce n'est donc qu'à partir des années 1850 que le périodique est devenu un mode de communication reconnu, une mutation qui s'explique également par un idéal de démocratisation des connaissances et l'essor de la presse.

Mais le développement des revues scientifiques s'ancre surtout dans des logiques internes, puisqu'elles deviennent des instances de légitimation où se joue l'obtention d'une reconnaissance par les pairs. Se constitue en somme « *une économie de la connaissance* ». Alors que la création des revues était initialement le résultat d'actions individuelles de professeurs d'université ou d'entrepreneurs de science, comme les frères Dalloz dans le domaine du droit, la situation change à partir des années 1880. Désormais, « *l'université française et les institutions qui s'y rattachent sont montées en puissance* » et « *la revue sert les*

LA FABRICATION DES SAVOIRS

carrières académiques des uns et des autres, favorisant les élections à l'Institut ou à des chaires universitaires ».

Un des intérêts majeurs de l'ouvrage réside dans cette étude des dispositifs matériels qui ordonnent ce support : présentation du périodique avec mention ou non des directeurs, des comités de rédaction ou de lecture – peu fréquents avant 1914 –, tirage moyen du titre, ce qui suppose la définition d'un lectorat, etc. Valérie Tesnière s'attache longuement à deux caractéristiques qui fondent une telle économie de l'écrit : la forme du sommaire et celle de l'article scientifique. Le sommaire pourrait paraître anecdotique ; l'auteure montre qu'il n'en est rien. L'organisation de ce dernier dévoile « *mieux que toute autre source l'évolution des revues à vocation scientifique au cours du XIX^e siècle* ». Plus fondamentalement encore, étudier le choix et l'agencement de rubriques permet de récuser la distinction entre histoire matérielle et histoire intellectuelle des savoirs, l'une et l'autre étant intimement liées. L'auteure convoque le cas de Théodule Ribot, qui s'inspire de *Mind*, « *tant sur la forme que sur le fond* », pour créer la *Revue philosophique* et promouvoir son approche psychologique.

L'enquête, déjà considérable, de Valérie Tesnière pourrait trouver ici matière à prolongement ou à déclinaison en montrant davantage en quoi cette organisation traduit une ambition scientifique. Le recours à *L'Année sociologique* serait particulièrement approprié pour une telle démonstration : dans les premiers numéros, les rubriques et leur désignation résultaient du projet durkheimien de constituer la sociologie comme la science sociale en majesté, comme l'a analysé Thomas Hirsch (*Le temps des sociétés*, EHESS, 2016). Le sommaire ne peut alors que traduire les soubresauts de la sociologie, notamment après 1945, comme en témoigne l'helléniste Louis Gernet, qui regrette la perte de cette unité organique originelle : « *Oui, L'Année Sociologique n'est pas ce qu'il aurait fallu. J'ai été moi-même assez ahuri quand j'ai vu l'empirisme et l'anarchie qui avaient présidé au classement* » (lettre à Jacques Berque, 20 novembre 1949).

Il en est de même pour l'article scientifique. Valérie Tesnière explore là encore une des formes majeures de l'érudition contemporaine, dont la structure se codifie essentiellement au XX^e siècle. L'injonction académique a pesé de tout son

poids : faire carrière, c'est publier. La formalisation, moins précoce en sciences sociales, est également une réponse à la spécialisation des pratiques scientifiques : « *un des traits les plus remarquables de l'article contemporain est d'avoir élaboré un système de repères par les sous-titres, les légendes des graphiques, la numérotation des citations, etc. Cela permet à des scientifiques avertis de naviguer aisément dans les différentes parties et d'extraire rapidement les fragments signifiants ou les passages recherchés de théorie, méthode, résultats et conclusions, sans avoir nécessairement lu le texte d'un bout à l'autre* ».

Sans attendre l'arrivée d'internet, les revues ont été confrontées à de nouveaux enjeux depuis la Seconde Guerre mondiale. Le renchérissement des coûts d'impression, l'internationalisation du champ scientifique et la prédominance de l'anglais ont accentué ce processus de normalisation éditoriale. L'auteure analyse ainsi comment certains périodiques ont développé des « *politiques de "marque"* », c'est-à-dire des stratégies de rayonnement international. Dès le début des années 1970, les *Annales de l'Institut Pasteur* mettent en place un comité de rédaction international et acceptent des articles en anglais, renforçant ainsi la visibilité du titre. L'évolution est rapide : si « *en 1972, la revue a publié dans l'année 96 articles, dont 18 en anglais* », en 1984 tous les textes sont rédigés dans cette langue – une évolution enregistrée avec l'incorporation de la revue dans le groupe éditorial Elsevier, qui souhaite pénétrer le marché français. En sciences humaines et sociales, la même politique est désormais à l'œuvre, bien qu'elle ait été développée plus tardivement. Les *Annales*, titre de référence dans la discipline historique, ont développé une version anglaise et, plus récemment, un partenariat avec Cambridge University Press. Différence significative toutefois entre les deux revues, les *Annales* gardent une version en français, ce qui témoigne que le type de lectorat visé par les sciences humaines ne recoupe pas celui des sciences physiques, biologiques ou médicales.

Ce faisant, l'historienne rejoint ici le vaste panorama dressé par *L'édition en sciences humaines et sociales*, qui multiplie les études de cas. Sans surprise, les deux ouvrages s'accordent sur un même diagnostic : internet et l'augmentation exponentielle du nombre de publications en ligne engagent de nouvelles formes de communication du savoir ; de nouvelles formes de travail et de lecture également. C'est tout l'intérêt des deux livres que de redessiner la cartographie des



LA FABRICATION DES SAVOIRS

questionnements autour de ces transformations. Quand Valérie Tesnière souligne la fragmentation du contenu des revues avec la généralisation de l'accès en ligne – ce qu'on peut comprendre à sa suite comme la remise en cause d'un travail collectif, à savoir la constitution d'un dossier cohérent pour chaque numéro –, le collectif dirigé par Étienne Anheim et Livia Foraison s'appesantit sur les enjeux de la science ouverte et de ses nouveaux usages (plateformes de diffusion, archives ouvertes, réseaux sociaux académiques). *L'édition en sciences humaines et sociales* complète et prolonge donc utilement l'entreprise de Valérie Tesnière, en recourant notamment au témoignage des acteurs de la chaîne éditoriale : traducteurs, éditeurs, directeurs de publications, bibliothécaires, etc., des noms qu'il faudrait féminiser tant la place des femmes y est prépondérante.

Les deux ouvrages, denses et foisonnants, regorgent de renseignements et de connaissances – d'où l'aspect itératif de certains développements – mais ouvrent finalement le questionnaire plutôt qu'ils ne le referment. Valérie Tesnière paraît plus circonspecte sur le devenir de publications scientifiques fragiles (notamment dans le cas français),

qui « ont depuis longtemps perdu la partie » par rapport aux différents lieux de débat sur internet. Étienne Anheim et Livia Foraison soulignent néanmoins qu'on « n'a jamais publié autant de sciences humaines et sociales que dans les dernières années » et « jamais il ne s'en est autant lu, sur du papier ou sur des écrans ».

Quel avenir alors pour la publication scientifique entre revues de flux et de dossiers, exerçant pour certaines un pouvoir crucial sur les carrières ? Grand cas a été fait récemment de la disparition de certains titres – *Les Temps modernes*, *Le Débat* –, mais c'est oublier que les revues meurent aussi ; et surtout que de nouvelles publications apparaissent : *Les Carnets du paysage* (Actes Sud), *Sensibilités* (Anamosa), *Zilsel* (Éditions du Croquant), pour ne mentionner que trois revues dans des domaines différents qui sont aussi de très beaux objets. Peut-être qu'un avenir qui échapperait en partie à l'atomisation des contenus en ligne et à la normalisation des standards internationaux passe par la création d'interstices idiosyncrasiques, à la fois matériels et intellectuels ; à la manière de certaines revues – les *Actes de la recherche en sciences sociales* pour ne citer qu'elle – qui avaient su inventer de nouvelles formes et vivifier le débat d'idées.

Temps volés

Hypermondes (15)

La lecture de certains livres résonne étrangement avec notre monde extérieur. D'autres avec notre intimité. Parfois avec les deux, quand le monde extérieur pèse trop sur notre intimité. La fontaine des âges de Nancy Kress, Un homme d'ombres de Jeff Noon et Borne de Jeff VanderMeer mettent tous trois en scène un temps déformé, anormal, capturé. Sans rapport littéral avec la situation actuelle – pas d'épidémie dans ces livres –, écrits avant le Covid, entre 2007 et 2017, ils montrent que les romans de science-fiction ne sont pas des clés adaptées à une seule serrure, mais des passe-partout, des outils dont on découvre à la lecture comment ils nous permettent de prendre la mesure du réel.

par Sébastien Omont

Jeff Noon

Un homme d'ombres

Trad. de l'anglais par Marie Surgers

La Volte, 368 p., 20 €

Nancy Kress

La fontaine des âges

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Erwann Perchoc

Le Béliat, coll. « Une heure-lumière »

112 p., 8,90 €

Jeff VanderMeer

Borne

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Gilles Goulet

Au diable vauvert, 480 p., 22 €

La fontaine des âges de Nancy Kress reprend le thème inaltérable de l'éternelle jeunesse. À partir des mutations cancéreuses d'une jeune femme, une entreprise de biotechnologie propose un traitement révolutionnaire stoppant les effets du temps. Or, au bout d'exactly vingt ans, tous les patients meurent. Cela ne dissuade pas les vieillards de se faire traiter, ni les plus jeunes ayant la phobie des rides, ni les footballeurs avides d'allonger leur carrière, même si leur vie doit s'arrêter en même temps. L'intérêt de l'intrigue tient à ce que Daria, la mutante cancéreuse toujours juvénile – la règle des vingt ans ne l'affecte pas –, est l'amour de jeunesse du narrateur, Max Feder, un homme d'affaires mafieux. Après

des années de recherches, il l'a retrouvée une première fois mais, véritable poule aux œufs d'or, mariée au PDG de l'entreprise biotech, hors d'atteinte des convoitises et des terroristes biofondamentalistes, elle lui est devenue inaccessible.

Quand l'histoire commence, à la maison de retraite Silver Star, Max Feder ressasse tout cela comme un souvenir éternel, celui de sept jours passés à Chypre sur une plage dorée, figé dans une bague où sont enchâssés une mèche de cheveux et un baiser appliqué sur un morceau de papier. Lorsqu'il perd cette bague, il décide de revoir Daria une dernière fois. Méditation vive et subtile sur le vieillissement, sur la valeur du temps, sur le poids de la mémoire face à la vie, sur l'amour et l'amitié, sur les rapports compliqués entre père et fils, le roman de Nancy Kress vaut aussi par son usage de la culture rom, montrée comme seule capable de glisser entre les pattes d'une société technologique, sécuritaire et avare. De temps, de vie. Nancy Kress fait ainsi un éloge de l'illégalité, de la fluidité hors cadre, de l'esprit d'invention – l'invention mensongère, romanesque – par rapport aux normes et aux fichiers ADN. Ses Roms se baladent sans attestation, y compris dans les stations orbitales.

Un homme d'ombres est une histoire de privé située en 1959, un roman noir et éblouissant. John Nyquist y enquête sur la disparition d'une jeune héritière. On pourrait se trouver dans un Chandler, à ceci près que le cadre et l'atmosphère, uniques, déstabilisent et enchantent à la fois le lecteur, le plaçant, comme le héros, dans

HYPERMONDES (15)

un état second permanent. À Soliade, il fait toujours jour. La ville est surmontée d'un ciel serré d'ampoules électriques toujours allumées, produisant lumière et chaleur. Certains se droguent même « à l'éclat », deviennent « *accros aux photons* », quand ce n'est pas au *kia*, une drogue orangée comme une lueur chaude. Règnent donc dans cette clarté incessante énergie et frénésie, même au prix de la fatigue. Mais Soliade ne s'étend que sur un tiers de la cité. Nocturna, son envers, reste plongée dans le noir éternel par un autre plafond d'ampoules, toutes éteintes, à l'exception de quelques-unes qui dessinent des constellations fixes permettant de se repérer. Entre les deux, la zone incertaine de Crépuscule, hantée de brumes, qui n'est peut-être « *pas une région du monde réel* » mais « *des fragments arrachés à l'inconscient de la ville, des restes étranges des rêves et des peurs de ses habitants* ». Elle croît pourtant.

Perpétuellement ébloui à Soliade, tâtonnant à Nocturna, Nyquist recherche Eleanor Bale, dans un mirage fébrile oscillant entre David Lynch et horreur gothique. Jeff Noon illustre magnifiquement le genre du *new weird*, effaçant les repères entre science-fiction et fantastique. Mais le plus flou à Soliade/Nocturna est sans conteste le temps. Le découplage des cycles naturels autorise chacun à vivre selon « *sa propre chronologie* ». Dans les bars, le serveur vous demande : « *Vous avez quelle heure ?* » pour être sûr qu'il n'est pas trop tôt pour vous vendre de l'alcool. Des chronologies, on en vend aussi, telles celles proposées par l'entreprise du père d'Eleanor. Pour en changer, il suffit de régler sa montre ; « *Oh, échapper aux rigueurs d'un temps universel, quels délices !* » Mais à trop faire tourner les aiguilles, à sauter d'une temporalité à l'autre, on risque la désynchronisation définitive. Et la possibilité existe que certains capturent, manipulent ce temps fluide. John Nyquist n'arrive pas à se rappeler quelques instants perdus, pendant lesquels un meurtre a été commis.

Le lecteur se retrouve lui aussi déstabilisé par la perte d'une des balises littéraires les plus solides : le déroulement chronologique des événements. D'autant plus dans un polar, genre en général structuré par l'écoulement du temps, souvent dramatique, ou tragique : il faut trouver l'assassin avant qu'il ne soit trop tard. *Un homme d'ombres* suit ce modèle, mais le temps tressaute, se brouille, comme les aiguilles de la montre de

Nyquist. L'alternance jour/nuit se déploie selon de nouvelles modalités. Le résultat est un beau cauchemar, hébété et poétique.

Comme Max Feder, Nyquist a été floué. Du temps lui a été volé, lors de son enfance et pendant son enquête, dans la zone grise de Crépuscule – on y cultive le *kia*, la drogue abolissant les frontières du temps. Cet entre-deux ralenti, aux limites incertaines, au rythme délité, évoque celui qui saccade notre réalité, à coups d'échéances non respectées, de promesses non tenues. Tordre les chronologies, c'est aussi ce que font les couvre-feux, les confinements, le chômage forcé, les enseignements non assurés – sinon par des figures spectrales, des fantômes distants hantant le brouillard numérique au risque de finir de perdre leur substance, en absence –, selon les foudrades de Jupiter, fils de Chronos.

Borne de Jeff VanderMeer se déroule dans un décor apparemment moins incertain, mais pas plus accueillant. Une ville post-apocalyptique où le danger est omniprésent. Rachel, la narratrice, survit en récupérant des rebuts réutilisables, principalement de la « biotech », formes de vie créées par « la Compagnie », entreprise de pointe en déliquescence, responsable de la pollution qui affecte la ville. Avec les scarabées mémoriels, les vers reconstructeurs, les salamandres contaminées tombant en pluie et une limace géante qui brûle en permanence, la création la plus remarquable de la Compagnie est Mord, un ours haut comme trois immeubles et capable de voler. « *Souverain de fait* » de la ville, émancipé de ses créateurs dont il a à moitié détruit l'usine, Mord garde, emmêlés dans sa fourrure, des restes de précieuse biotech. Quand il dort, les récupérateurs les plus audacieux se risquent sur son flanc. Ainsi, un jour, Rachel trouve Borne.

Borne est une chose. Puis une forme de vie mystérieuse. Puis un être conscient et parlant. Il évolue, apprend, s'éveille au monde tandis que se tisse dans l'émerveillement de la construction un lien filial entre Rachel et lui. L'intrigue se concentre sur les rapports de ces trois personnages – Rachel, Wick, son compagnon, et Borne – ainsi que sur les problèmes afférents du lien, de l'affection, de la confiance, des sacrifices. À un niveau plus ample, se déroule une autre interaction : entre ce qui reste de la Compagnie, Mord et la Magicienne. Mais cette relation-là est viciée, toxique, car la Compagnie est amoral, Mord féroce, et la Magicienne adepte des mensonges d'un leadership charismatique. Leur lutte pour le



Jeff VanderMeer © Kyle Cassidy

HYPERMONDES (15)

contrôle de la ville ne fait que la détruire. À l'intersection des deux trios se posent les questions de ce qui définit l'humain et de ce qu'on fait avec ce qui ne l'est pas, comme Borne, Mord et un poisson à visage humain.

Sans atteindre le dépaysement radical de *La trilogie du Rempart Sud*, *Borne* nous confronte de nouveau à une forme de vie défiant nos représentations. Création artificielle, humanité et vie animale se mélangent suffisamment pour remettre en cause ces catégories mêmes. Alors que le cadre post-apocalyptique sert à envisager sous des angles inhabituels l'intime, la relation parent-enfant, Jeff VanderMeer arrive à nous toucher avec un minimum d'effets.

En accord avec le caractère protéiforme de son personnage principal, centre aveugle obligeant tout ce qui entre en contact avec lui à se redéfinir, *Borne* offre de multiples possibilités de lecture. On peut aussi y voir les effets délétères de la violence technologique et entrepreneuriale (la Compagnie) sur la sensibilité. Dans ce monde féroce, Rachel a perdu ses parents. Cette blessure l'a presque tuée. La violence de son environnement l'amène à limiter ses relations, à se confiner. Puis

Borne lui permet, après Wick, d'établir un second attachement, mais cette fois pas avec un égal. Rachel se sent responsable de Borne, ce qui la conduit à prendre des risques, à sortir et, indirectement, à nouer d'autres liens. Ce n'est que lorsque les différentes instances ruinées de la Compagnie, entités surplombantes mortifères, auront disparu que les habitants de la ville pourront peu à peu rétablir des relations, cesser de se barricader. Comme l'Agence du Rempart Sud, incapable de gérer la Zone X, les formes libérales-autoritaires du pouvoir, avec leurs à-coups, prisonnières de leur agendas propres, sont-elles les mieux à même d'affronter les crises générales ? À l'évidence, non, répond Borne. N'ayant pas le souci du bien commun, elles se retrouvent à contre-emploi. Dans les trois romans, une entreprise cupide défaille devant une crise.

Ces trois livres, par la prise de distance avec le réel qu'opère la science-fiction, permettent de faire librement retour sur notre actualité délétère. Sans se figer en allégories, les meilleures fictions de l'imaginaire nous proposent autant de métaphores pour penser ce qui nous échappe mais nous démange.

Le vol, c'est la propriété

Connu pour ses travaux sur l'histoire de la gendarmerie et de la police au sujet de laquelle il a écrit en collaboration une imposante somme récemment, l'historien du XIX^e siècle Arnaud-Dominique Houte propose une enquête sur le vol s'étendant des lendemains de la Révolution et de l'adoption du Code pénal aux années 1980. Ce livre important, *Propriété défendue*, montre comment l'histoire de ce délit entendu comme un phénomène social fait apparaître en creux une histoire de la propriété. Car, loin de se noyer dans des milliers d'affaires, l'historien recense et analyse avec finesse, sur deux siècles, l'ensemble des dispositifs destinés à répondre et à se soustraire aux gestes des voleurs.

par Philippe Artières

Arnaud-Dominique Houte

Propriété défendue. La société française à l'épreuve du vol. XIX^e-XX^e siècle

Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 400 p., 24 €

Des voleurs, en histoire, nous commençons à en avoir beaucoup : des voleurs héroïques (de [Mandrin](#) et Cartouche à la bande à Bonnot), de plus minables qui firent le bonheur d'Eugène Sue et peuplèrent les pages des beaux livres de Simone Delattre (*Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Albin Michel, 2000) et de Dominique Kalifa (*Les bas-fonds*, Seuil, 2013), jusqu'aux Apaches de l'entre-deux-guerres photographiés par Brassai. Les monographies de voleurs, si sympathiques qu'ils soient, comme ces anarchistes fin-de-siècle qui reversaient une bonne part de leurs rapines aux plus miséreux, commençaient à s'accumuler tristement sur les étagères de nos bibliothèques. Les voleuses n'avaient pas même été négligées contrairement aux habitudes, celles des grands magasins par exemple, après que [Michelle Perrot](#) les eut, encore la première, débusquées. L'histoire semblait donc avoir fait main basse sur les voleurs et sur les traces qu'ils avaient laissées ici ou là pour les plus maladroits – Arsène Lupin, le prince des cambrioleurs, n'avait pas laissé d'archives aux limiers du passé. Comment allait procéder Arnaud-Dominique Houte pour sortir de ce quotidien des mains courantes des commissariats ?

Comment allait-il parvenir à sortir de cette société des voleurs aussi sympathique qu'engluante pour l'historien.ne ?

Une fois passé la porte de la société des voleurs, on a bien du mal à la refermer, à ne pas étudier leurs mœurs à la manière des anthropologues du crime des années 1880. Le juriste et sociologue Pierre Lascoumes, après avoir travaillé avec Philippe Robert sur les blousons noirs (*Les bandes d'adolescents*, Éditions ouvrières, 1974), suivant la piste ouverte par Foucault en 1975 dans *Surveiller et punir*, avait pris très tôt une tangente des plus fructueuses en s'intéressant à la « délinquance en col blanc », les voleurs qui, dès le XIX^e siècle, sans fracturer de porte ni briser la moindre fenêtre, détournent de l'argent et s'enrichissent en piquant dans la poche des autres et le plus souvent des contribuables (*Élites irrégulières. Essai sur la délinquance d'affaires*, Gallimard, 1997). D'autres, comme Christian Chavagneux, ont suivi les petits et grands escrocs qui s'inventent de nouveaux territoires avec le développement de la finance et du monde de la banque (*Les plus belles histoires de l'escroquerie. Du collier de la reine à l'affaire Madoff*, Seuil, 2020).

Mais, plutôt que de chercher à démasquer de nouvelles figures, plutôt que de se faire l'adjoint d'Alphonse Bertillon à la préfecture de police de Paris, Arnaud-Dominique Houte entreprend une histoire de la propriété et de la manière dont notre rapport à celle-ci évolue au fil de deux

LE VOL, C'EST LA PROPRIÉTÉ

siècles. En ce sens, s'imprégnant de l'histoire des sensibilités d'Alain Corbin, mais inscrivant son travail dans une histoire sociale faisant place à une attention aux objets et aux différents acteurs sociaux qui les manipulent, il parvient à proposer un tableau de notre rapport aux choses et aux lieux du quotidien, à la valeur fluctuante qu'on leur attribue. L'historien pointe ce que les contemporains mettent en place pour les protéger, tous ces dispositifs infra-ordinaires qui apparaissent puis disparaissent pour préserver les biens.

Propriété défendue étant d'abord un livre d'histoire, Arnaud-Dominique Houte propose une périodisation : des années 1830 à 1930, le développement de la « *société propriétaire* », puis, après la Seconde Guerre mondiale, une mise en crise de notre rapport aux biens avant l'émergence de la société de sécurité dans laquelle nous serions encore aujourd'hui. On pourrait révéler le butin que le lecteur trouvera dans le livre, dire que l'on voit progressivement comment se développent les serrures et autres manières de constituer un espace privé, comment la naissance des assurances contre le vol vient nourrir l'essor de ces équipements, mais aussi comment les voleurs s'adaptent à ces nouvelles contraintes pour pratiquer leur art, visitent de nouveaux lieux (les musées, les bibliothèques, les églises...).

Le tournant est la guerre, avec l'actualisation d'une pratique disparue, le pillage et son avatar officiel, la spoliation. Alors qu'à la fin du XIX^e siècle ce sont les libertaires qui appellent au vol, pendant les années 1940-1945 c'est l'État qui devient le voleur. Dans l'après-guerre, le vol ne renaît progressivement qu'une fois la pénurie passée. C'est d'autant plus probant au cours des années 1960. Au moment où la société de consommation bat son plein, la petite délinquance et le vol sont à tous les étages. « Libre-service », est-il inscrit. Plus il y a de biens de consommation, plus il y a de biens et d'argent à voler.

Après avoir marqué un temps d'arrêt, la civilisation de la propriété n'a pas dit son dernier mot. Les barbelés dans la haie ne sont pas suffisants : plus que jamais, l'État doit protéger les biens. Les affaires de légitime défense qui jalonnent les années 1970 (« j'ai eu peur, il y avait quelqu'un chez moi, j'ai pris mon fusil et j'ai tiré ») font monter un climat d'insécurité que le renforce-

ment des effectifs de gendarmes ou de policiers ne peut juguler ; c'est une politique pénale avec un agenda qui est attendu. L'État doit nous protéger des voleurs, et, s'il n'en est pas capable seul, qu'il s'adjoigne des compagnies privées de sécurité. Sans entrer dans l'ère du tout sécuritaire, Arnaud-Dominique Houte montre bien son émergence à la fin de la période étudiée.

L'un des apports nombreux de ce livre est l'étude des déplacements de la menace depuis le XIX^e siècle, de la façon, par exemple, dont le vol ordinaire, très présent dans le Code pénal dès sa promulgation, est ensuite supplanté par le vol avec violence, dont « *les formes suggèrent l'existence d'un crime organisé* ». On voit ainsi dans les discours la fameuse et inquiétante société des voleurs, tapis dans l'ombre, qui n'agissent pas individuellement mais qui partagent des informations, pratiquent une même langue... En cela, cette menace sur les corps renforce l'idée qu'il faut rester chez soi. Alors qu'au XVIII^e siècle, comme l'a montré [Arlette Farge](#), la rue est un espace public partagé, elle tend avec cette menace sur les corps à devenir un lieu que l'on traverse. Dès lors, le livre d'Arnaud-Dominique Houte relève d'une histoire de l'espace public. Les coffres des banques l'intéressent en effet beaucoup moins que les crochets et autres vitres qu'installent les particuliers et qui influent sur la répression des délits. Il a ainsi de belles pages finales sur les centres commerciaux comme laboratoires des dispositifs de sécurité.

Assurément, l'un des résultats de cette enquête sur le temps long est le constat d'une grande permanence qui ne connaît qu'une crise, lors de la Seconde Guerre mondiale. Survient alors ce singulier et noir moment d'un banditisme général, d'une sorte de suspension des valeurs qui autorise un rapport inédit, certes bref, à la propriété de l'autre. Soudain, le vol, le pillage, la spoliation sont légitimes. Et Arnaud-Dominique Houte de souligner aussi qu'à la Libération la parenthèse ne se clôt pas, pointant une histoire mal connue encore de cette sortie de guerre et de ces formes de délinquance. Voler un collaborateur qui avait lui-même pillé le logement d'une famille juive déportée ne semble pas relever du droit commun, souligne l'historien. Vingt-cinq ans plus tard, s'emparer sans les payer chez Fauchon de mets de luxe n'était pas un vol mais un « prélèvement », comme aimaient à le dire les militants d'extrême gauche d'alors, avant de redistribuer leur butin dans les bidonvilles de banlieue.

À la recherche d'une écrivaine égyptienne perdue

Ce livre de la poétesse Iman Mersal est un récit étrange et dense, qui suit avec minutie et inventivité la piste d'une romancière oblitérée par l'histoire de la littérature arabe moderne, Enayat Zayyat. Il vient de remporter le prix émirati Sheikh Zayed, institution éminente du champ littéraire de langue arabe. Une semaine plus tôt, paraissait sa traduction française par Richard Jacquemond.

par Chakib Ararou

Iman Mersal
Sur les traces d'Enayat Zayyat
 Trad. de l'arabe (Égypte)
 par Richard Jacquemond
 Actes Sud, 288 p., 22 €

Iman Mersal, qui enseigne au Canada, est une figure du renouveau poétique égyptien des années 1990 – on peut lire en français l'anthologie composée et traduite par Richard Jacquemond, *Des choses m'ont échappé* (Actes Sud/Sindbad, 2018). Elle a fait paraître en 2017 au Caire *Comment réparer*, profonde réflexion sur la maternité déguisée en guide pratique, une œuvre en prose non fictionnelle d'une grande originalité.

Le livre part de peu de faits : Enayat Zayyat, jeune écrivaine issue de la bourgeoisie égyptienne, se donne la mort début 1963 à l'âge de vingt-six ans. Son unique roman achevé, *L'amour et le silence*, qu'elle avait en vain cherché à faire publier, paraît à titre posthume en 1967. Son nom est vite rayé de la chronique d'une époque dont la richesse culturelle est pourtant depuis célébrée, fantasmée, idéalisée, en Égypte et ailleurs. Le hasard des rayons d'un bouquiniste met ce livre entre les mains d'Iman Mersal. Plutôt que d'en faire la matière d'une rêverie élégiaque de plus sur les vertus du temps jadis, de forger un nouveau mythe à la cohérence suspecte, *Sur les traces d'Enayat Zayyat* confronte témoignages, archives écrites et photographiques, généalogies, lieux, oublis et omissions, en un corps-à-corps intransigeant.

Le récit prend grand soin de nous dire ce qu'il n'est pas. Une biographie, d'abord. Iman Mersal nous indique à quels types de destins convient, selon elle, le récit linéaire sans blancs ni accrocs des diseurs de vies professionnels : princes, gé-

nies, sages. La nuit de cette quête de la femme effacée, parente de l'homme infâme de Foucault, ne se laisse pas éclairer par les néons agressifs des gloires faites ou à faire. Il faut prendre le chemin à reculons, partir du cimetière, recenser toutes les butées de la traversée : la sœur d'Enayat Zayyat qui se dérobe à toute question de nature à écorner l'image d'une famille idéale frappée par un drame, la star du cinéma Nadia Lutfi, amie intime de la défunte, promettant un trésor d'archives qui ne sortira finalement pas de son carton dans la chambre d'amis, la tombe qui longtemps se dérobe à la recherche...

Les histoires et leurs insuffisances comptent aussi parmi les butées. La tragédie du roman refusé ne résiste pas à l'examen, ne suffit pas à expliquer le suicide d'Enayat Zayyat, pas plus que ses problèmes conjugaux (elle cherche en vain à obtenir le divorce d'avec un mari qu'elle n'aime pas et qui la prive de vie sociale), ni même sa dépression qui la conduit à fréquenter l'institution psychiatrique dans les dernières années de sa vie. Iman Mersal n'ajoute pas une suicidée de la société au martyrologe, pas plus qu'elle ne dissèque une bête curieuse. Empathique mais distanciée, admirative et critique de l'œuvre d'Enayat Zayyat, elle est sans illusions sur son « *masque de classe* » et son égarement si classique dans une époque dont les enjeux collectifs, politiques, la font et lui échappent à la fois. Cette sévérité ne vire pourtant jamais au sarcasme : tout l'effort consiste au contraire à rendre cette isolée à son pourtour, à insérer le portrait dans son paysage.

L'écriture d'Iman Mersal donne alors sa pleine mesure : le récit n'est pas seulement une exploration des impasses ou des insuffisances des narrations recueillies, mais un travail acharné de dépliage de leur contexte : dans quelles circonstances éditoriales le livre d'Enayat a-t-il été mis

À LA RECHERCHE D'UNE ÉCRIVAINNE ÉGYPTIENNE PERDUE

sous le boisseau ? À quelles législations sa tentative de divorce s'est-elle heurtée et qu'est-il advenu de ces législations par la suite ? À quelles pratiques cliniques a-t-elle été confrontée en tant que patiente ? Tout le monde autour d'Enayat Zayyat se trouve ainsi déplié, mis à plat, jaugé et réévalué au gré du parcours, en un libre arpentage qui emprunte son esprit à l'art de la digression des biographes arabes anciens, art de la *mujanasa* (affinité, rapprochement). C'est un pli de l'Égypte du XX^e siècle où se nouent des discours : ceux des luttes des femmes y croisent l'histoire de l'égyptologie allemande, les intrigues des « grands prêtres » prédateurs de l'appareil culturel nassérien voisinent avec le commerce de la laiterie et la vie des gardiens de tombeaux. Ces mondes contigus qui composent une vie et la débordent trouvent leur place dans une écriture qui les entend toutes et n'en dissout aucune.

On ne trouvera dans le livre aucune trace des stéréotypes du « style d'enquête », d'inspiration policière, où l'écrivain.e expert.e « connaît le terrain », élucide le mystère sans ciller, éliminant hypothèse après hypothèse selon son génie propre dont on ne saura rien, nous pourvoyant généreusement en mots de la fin. Iman Mersal, à l'inverse, donne les clés de sa démarche. Elle pose ses références théoriques dans des chapitres qui pourraient être ceux d'un essai, et n'éluide pas les méprises qu'engendrent ses échanges avec les témoins : telle lui demande si elle est historienne, ailleurs on se rassure de la savoir artiste et non simple chercheuse. La nature de ses questions interroge autant que le crédit des réponses. L'enquêtrice s'efface longuement derrière des citations (propos rapportés, articles de journaux, notices biographiques), puis ressurgit à l'occasion d'une crise de panique, d'une mauvaise nouvelle, d'un instant d'impatience. Surtout, la voix narratrice mue au contact d'Enayat Zayyat, jusqu'à éclater tout à fait dans une lettre mi-ironique mi-lyrique à ses aïeules en littérature arabe qui est l'un des temps forts du livre. Enayat Zayyat n'est donc pas l'objet de ce récit à proprement parler mais sa force motrice, agissante autant qu'absente.

Pensé à la fin du livre sur le modèle de la gestation contre celui de la digestion, ce récit des traces est le fruit d'un énorme travail archivistique, et d'un genre singulier. Le français parle en un lieu commun d'« exploitation des fonds d'archive ». *Sur la trace d'Enayat Zayyat* en donne le parfait contre-



© Actes Sud

exemple en faisant pièce à l'objectivisme dominant de l'archivisme « exploiteur ». Rien ne va de soi dans ces traces, et une forte tension se noue autour de la question de leur valeur. D'une part, se trouve dénoncé avec force le « nihilisme de l'archive », détestation du savoir et mépris de ses sources qui engendrent la répétition de discours lacunaires et falsifiés. Mais un autre écueil court plus sourdement dans le récit, celui de l'étouffement de la mémoire et de l'imaginaire par un trop-plein qui menace l'« erreur qui ressembl[e] à l'oubli et qui ne manqu[e] pas de beauté », de la fétichisation nostalgique qui barre l'accès au sens. Nietzsche, à qui se réfèrent Iman Mersal et le poète Yasser Abdellatif dans la conversation sur l'archive reproduite dans le livre, parlerait d'un archivisme « antiquaire ».

Censure et saturation, au bout de cette lecture, semblent confluer pour former l'illusion rétrospective d'un âge d'or qui enfouit à la fois les traits individuels d'Enayat Zayyat et l'intelligibilité de son temps. À mesure que le récit avance, donc, cette abondante documentation fait l'objet d'une déprise, et le concert des voix s'atténue doucement jusqu'au silence. En se laissant prendre par ce qu'elle cherche à saisir, en cultivant ses divergences à l'intérieur du pacte qu'elle scelle avec son personnage, en laissant les blancs témoigner autant que les paroles, Mersal parvient à gagner du terrain sur la pesanteur de sa matière : échec d'une écrivaine, suicide d'une jeune femme, dégrisement collectif d'une génération d'étudiants, d'intellectuels et d'artistes en compagnonnage conflictuel avec le nassérisme... Iman Mersal, sans rien éluder ni forcer, aura relevé un défi bien ardu : donner à imaginer Enayat Zayyat légère.

Haïti, l'invraisemblable dette

Avec son deuxième roman, Combats, Néhémy Pierre-Dahomey s'affirme comme un très grand écrivain. On est porté par la poésie de son écriture élégante et précise et qui cependant parle à tous les sens. On se passionne pour ce conte villageois qui prend des allures de tragédie antique. Thèbes était-elle autre chose qu'un gros bourg ? Tout commence aussi, dans cette campagne haïtienne, par la haine que se vouent deux frères ou plutôt deux demi-frères, Ludovic et Balthazar, et qui se poursuivra en combats de coqs, de chiens et d'humains.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Néhémy Pierre-Dahomey

Combats

Seuil, 206 p., 18 €

L'aîné, donc, Ludovic Possible, propriétaire de terres agricoles et notaire autoproclamé des habitants de la plaine du Cul-de-Sac, est mulâtre, fils d'une « *très pâle mulâtresse* ». Il a vécu autrefois rue Saint-Honoré à Paris où l'un de ses amis, membre de la Société des amis des Noirs, lui disait : « *mon ami, la seule petite chose qui fait défaut à ceux de ta race, c'est d'être nés sans la légère chevelure du Saint-Esprit* ». Balthazar, fils d'une « *négresse des mornes* », mulâtre-quarteron, est marqué par sa noirceur de peau et sa bêtardise. Bien que reconnu par son père, il a été privé de nombre de ses droits légaux.

Les catégories instaurées par le Code noir de 1685 règlent toujours la vie sociale et les rapports interpersonnels dans l'île de Haïti. Ludovic visite ses terres à la manière d'un « *colon absentéiste* » appuyé sur une canne au pommeau argenté, gère contrats et conflits, recueille les confidences et les récits de rêves, mais il a aussi des desseins d'éducateur et entreprend d'ouvrir une école dans l'arrière-cour de sa maison et de prodiguer aux enfants une instruction sans codes ni contraintes. Balthazar est craint pour sa cruauté et « *ses démonstrations gratuites de pouvoir et de force brutale* ». Cependant, il ne ménage pas sa peine pour protéger les habitants de la plaine de la *corvée* qui fait rage dans ces milieux ruraux. Il faut en effet rembourser la « dette de l'indépendance ».

On est en 1842, année charnière dans l'histoire de Haïti. Cela fait trente-huit ans que la première

république noire du monde est devenue indépendante. Néanmoins, le roi Charles X, avec l'appui de tous les pays blancs, a exigé des anciens captifs « *nègres et négresses marrons, esclaves libérés, nègres bossales nés en Afrique, nègres créoles nés dans la colonie de Saint-Domingue* » qu'ils rachètent leur propre personne à leur ancien propriétaire. La dette s'élève à 90 millions de francs-or. Pour la rembourser, Jean-Pierre Boyer, « *président mulâtre à vie de l'île d'Haïti tout entière* », s'aidant de la pression armée, impose des taxes drastiques aux habitants et mobilise les citoyens pour des journées de dur labeur sans solde. La population finira par se révolter. Jean-Pierre Boyer sera contraint d'abdiquer en 1843. L'année suivante, après des conflits violents dont on a des échos dans le roman de Néhémy Pierre-Dahomey, la République dominicaine proclamera son indépendance, se mettra sous la protection de l'Espagne et se libérera ainsi de la dette.

C'est sans doute le poids de cette dette qui confère leur caractère violent aux combats qui se mènent entre La Croix-des-Bouquets et Boën. Balthazar a choisi, pour lui-même et pour ceux de Boën, de l'esquiver à coup de pots-de-vin. Il arrose les militaires chargés du recensement de la population et de la perception des impôts, et ceux-ci se tiennent tranquilles. Mais pour ce faire, il doit lui-même prélever une petite taxe souterraine auprès des habitants du village. Timoléon, éleveur de coqs de combats, qui se présente comme un « *fils de vétéran de la guerre d'indépendance nationale et petit-fils de roi d'Afrique* » et qui « *a les atours d'un vrai et courageux nègre bossale* », refuse de payer : « *Demi-tour, pourvoyeur. Il n'y a plus de dette ! C'est la révolution populaire !* » Sous le coup de la rage, Balthazar défait son pantalon et pisse sur la cage des coqs.

HAÏTI, L'INVRAISEMBLABLE DETTE

Timoléon le provoque alors en duel, par coqs interposés. C'est le début d'une guerre : les coqs vont s'entretuer dans la gaguère poussiéreuse, avant que la pluie et les orages ne se déchaînent, que l'eau et la boue n'envahissent les habitations, détruisant jusqu'aux tombes, et que les humains ne se déchirent à leur tour, visités par d'étranges cauchemars peuplés de coqs géants ensanglantés. Les certitudes rationnelles volent en éclats. Ludovic, qui n'a été jusque-là qu'un « *chrétien des bourgades* », mulâtre et bourgeois, ressent le besoin spirituel d'adresser une prière aux forces de la nature. Mais il ne connaît plus les formules et les gestes.

Dans ce monde masculin et brutal circule une adolescente silencieuse, mystérieuse, un peu sorcière, un peu devineresse, Aïda. Elle vit seule avec sa mère, la culture et la revente de tabac assurant leur subsistance. Elle est comme un lien entre les deux frères ennemis : Balthazar leur rend visite et les protège. Ludovic tient à lui apprendre à lire, à écrire et à compter. Son don, celui de la parole racontée et scandée et du chant, le plus rare et le plus précieux, lui vient cependant de sa mère. Gracilia, femme-samba, femme griot, femme conteuse, est une reine chanterelle qui se bat aussi contre la maladie. Quand elle meurt, elle laisse en héritage à sa fille autant d'histoires à raconter qu'à dénouer. Et d'abord celle de sa propre filiation. Car Aïda n'est autre que la fille de Ludovic, qui, jusqu'alors, a fait silence sur sa paternité adultérine après avoir concédé quelques parcelles de terrain à la jeune-négrresse-sans-terre qu'il avait engrossée et dont Balthazar avait sans doute été lui aussi amoureux.

Gracilia morte, Aïda vient habiter dans la maison de Ludovic et prend soin du patriarche qui ploie sous le poids des ans. Elle a rencontré un autre conteur, Dorilien, avec qui elle se livre à des joutes verbales. Mais Dorilien est aussi préoccupé de luttes politiques. Aïda va devenir à son insu la colporteuse de messages de lutte. Dans ses tournées de vente de tabac scandées de récits de contes, elle distribue des plis cachetés et scellés sur lesquels on a calligraphié le mot « *Combats* ». L'Église, en la personne du père Nestor Poil, et l'armée font irruption à Boën pour faire face à la révolte qui menace. Balthazar se range du côté du pouvoir pour enfin assouvir sa haine et s'emparer des possessions de Ludovic. De tous côtés, les chiens sont lâchés. Leurs morsures vont être terribles. En achevant la lecture de ce roman envoû-



Néhémy Pierre-Dahomey (avril 2021)
© Jean-Luc Bertini

tant, on ne sait pas si on pourra encore entendre les silences et les histoires d'Aïda qui attend entre ce monde-ci et l'autre.

Restitution, réparation. Tels sont les derniers mots du livre, qui en donnent sans doute des clés de lecture. La question de la restitution de la dette n'est toujours pas tranchée, et comment serait-il possible de réparer autrement que par le récit de ce qui a été, dans sa vigueur poétique et tragique ? Les personnages de *Combats* ne sont pas des victimes résignées. Aïda et Gracilia, mais aussi Berénice, Paloma, Timoléon, Dorilien, Frère Lélé et les autres, sont pleins d'une énergie qu'ils puisent dans leur lien au cosmos. Ils sont aussi les héritiers de cette expérience coloniale haïtienne dont l'historien Jean Casimir écrit qu'elle a été davantage celle d'une résistance à l'oppression que celle d'une soumission servile. C'est cette vitalité que l'on sent circuler dans ce magnifique roman dont on sort à regret, tant on y a pris de plaisir. Néhémy Pierre-Dahomey nous tient en haleine avec un récit captivant qui ne cède jamais à la facilité du folklore vaudouisant ou du misérabilisme. L'histoire qu'il raconte s'inscrit dans la lignée des grands mythes communs à une bonne partie de l'humanité, et nous plonge en même temps dans un monde singulier, habité de symboles et de présences mais déchiré par une violence fondatrice. Peut-être est-ce celle dont Haïti ne parvient pas à se libérer ?

Le silence des rescapés

Trois histoires de familles juives et polonaises, écrites par trois femmes nées après la Seconde Guerre mondiale. Trois filles de rescapés, des enfants de ce qu'il est convenu d'appeler « la deuxième génération ». Leurs parents ont traversé la Shoah, ensemble ou séparément, connu les ghettos, les massacres, et perdu la quasi-totalité de leurs proches et amis. Les parents d'Alexandra Subrémon s'étaient mariés en 1939, ceux de Janka Kaempfer Louis et de Monika Sznajderman se sont rencontrés au sortir de la guerre. Ces trois histoires d'un genre apparemment convenu – des enfants partant sur les traces du passé familial – vont bien au-delà. Elles révèlent le sort particulier des Juifs polonais au cœur du génocide, et en disent long sur le silence des rescapés.

par Jean-Yves Potel

Janka Kaempfer Louis

Adieu Varsovie.

Quand la Pologne chassait les rescapés de la Shoah

Ampelos, coll. « Témoigner », 172 p., 13 €

Alexandra Subrémon

Juifs en Pologne.

Quand la Pologne a cessé d'être une terre d'accueil

Préface d'Audrey Kichelewski

Postface de Konstanty Gebert

Le Bord de l'eau, 208 p., 20 €

Monika Sznajderman

Faux poivre. Histoire d'une famille polonaise

Trad. du polonais par Caroline Raszka-Dewez

Préface de Martin Pollack

Noir sur Blanc, 278 p., 22 €

C'est d'ailleurs de ce silence – ou plus exactement de l'événement qui le brise – que naissent ces récits. Les parents ne disaient rien à leurs enfants, ils leur cachèrent même leurs origines juives pendant longtemps. Monika Sznajderman reçoit d'une branche éloignée de sa famille paternelle un album de photos : elle « déterre » des morceaux d'histoire. « *Mon père, écrit-elle, fait partie de ceux qui se taisent. Ce silence est énorme, profond, on peut s'y noyer. Voilà pourquoi j'ai commencé à me souvenir. Contre ce si-*

lence, contre l'oubli, contre le néant qui voudrait emporter tout ça. » Janka Kaempfer Louis ne comprend pas lorsque son père lui apprend son origine juive, au détour d'une conversation. Elle a quatorze ans et tout s'embrouille dans sa tête. Elle en veut à ses parents quand, en 1968, ils doivent quitter la Pologne, se disperser. Ses parents se séparent et « *mettent fin à leur famille* ». Quant à Alexandra Subrémon, elle est étonnée quand, peu avant sa mort, sa mère lui remet des mémoires rédigés par son père : « *Mes parents ne parlaient jamais des années de guerre, ni de leur enfance, ni de leur famille. Ma sœur et moi, nous ne savions rien de nos origines juives, de nos grands-parents, oncles et tantes. Nous savions seulement qu'ils étaient tous morts pendant la guerre.* »

Pourquoi ce silence ? On a dit que c'était pour protéger les enfants, que le régime communiste imposait de gommer son origine juive – bien des cadres ont dû adopter un nom et un prénom à consonance polonaise. Cela est vrai. La valse des identités des mères et des pères cités dans ces livres le confirme. Pourtant, à la lecture des enquêtes et des questionnements émouvants de ces femmes, on se rend compte que c'était bien plus compliqué. Que la métaphore psychanalytique du « refoulement » est plus pertinente. Le silence et les « métamorphoses » des parents qui se construisent après la guerre des « identités imaginaires » renvoient à des douleurs plus profondes, aux traumatismes et aux chagrins de la guerre. Les violences vécues et/ou vues, le déchirement des séparations, ont comme englouti cette

LE SILENCE DES RESCAPÉS

mémoire, provoquant ce que l'écrivaine survivante de la Shoah en Pologne, Anna Langfus, appelait « *la maladie de la guerre* ». Janka Kaempfer Louis emploie cette formule à propos de sa mère : « *Comment pouvais-je savoir que ma mère était malade de la guerre, rongée par un chagrin inépuisable, incapable de maîtriser ses émotions, bref assez gravement atteinte dans sa santé psychique ? Je n'avais personne avec qui en parler.* »

Leurs vies, et partant celles de leurs enfants, sont façonnées par ces épreuves fondatrices qui entretiennent, jusqu'à leur mort, souffrance, mélancolie et culpabilité. « *Toute mon enfance, écrit Janka, se déroule sous le signe de la culpabilité. Je sens le poids de tous ces morts. Je porte le prénom de ma grand-mère que je n'ai jamais connue. Je sais que ma mère n'a plus que moi et je perçois l'ampleur de son désespoir. Je dois compenser toutes ces pertes.* » Dès lors, les récits de ces trois filles de rescapés ne se limitent pas à la reconstitution de la trajectoire de leurs parents, avec sa dose de hasard et beaucoup de courage, encadrée par un retour mélancolique sur les lieux familiaux. S'y mêlent, ou s'y heurtent, les vérités découvertes sur la guerre et les mensonges ou omissions de l'après, que ce soient ceux du silence parental ou la réapparition, en 1956 et surtout en 1968, d'une rhétorique antisémite attisée dans le pays par le pouvoir communiste, sous couvert d'antisionisme. Elles le vivent à leur tour dans leur chair.

Izraël Szapiro, trente ans, et Pola Liliensztajn, vingt et un ans, les parents d'Alexandra, se marient en juillet 1939. En septembre, ils fuient l'envahisseur allemand vers Lwów qu'ils trouvent occupée par l'Union soviétique, puis ils reviennent à l'été 1941 à Varsovie, où ils rejoignent leurs familles dans le ghetto. Ils y restent jusqu'aux grandes déportations à Treblinka en juillet 1942. « *Dans le ghetto, écrit Izraël dans ses mémoires longtemps cachés à sa fille, les gens ressemblent à des chiens abandonnés aux quatre vents, à la pluie et au brouillard. Tristes, abattus, honteux de leur état, avant tout honteux.* » Il assiste à la mort des siens, ou à leur disparition. « *Je ne les ai plus revus, ni maman, ni mon père.* » Ils sont conduits avec sa femme vers la place du départ pour Treblinka (Umschlagplatz), et se cachent au détour d'une rue. En septembre 1942, ils parviennent à sortir du ghetto, munis de papiers polonais « *achetés très cher* », ils sont déportés dans un camp de travail en Allemagne où ils survivent jusqu'en 1945. Au

retour, la plupart de leurs amis ont disparu, comme la famille, mais ils choisissent de rester en Pologne et de conserver leur nom d'emprunt : « *Mon père s'appellera désormais Stanislaw Krobicki, et ma mère Maria Napierska, épouse Krobicka.* » Ils apprécient le « *retour à la vie* » que leur offre le nouveau régime, « *rêvent d'une patrie* » à reconstruire, fondent une famille (Alexandra naît en 1947) et commencent de belles carrières : elle entre au ministère des Affaires étrangères et lui, passant un diplôme d'ingénieur, devient un entrepreneur public dynamique (il fonde une société d'ascenseurs). Et puis, ce qu'ils interprètent d'abord comme des tracasseries administratives les frappe et les brise. En 1968, ils sont licenciés. On ressort leurs noms juifs. Alexandra a retrouvé le compte rendu des interrogatoires de sa mère. On la questionne sur son comportement jugé douteux pendant la guerre. « *Pourquoi êtes-vous allée travailler en Allemagne ?* », lui demande-t-on.

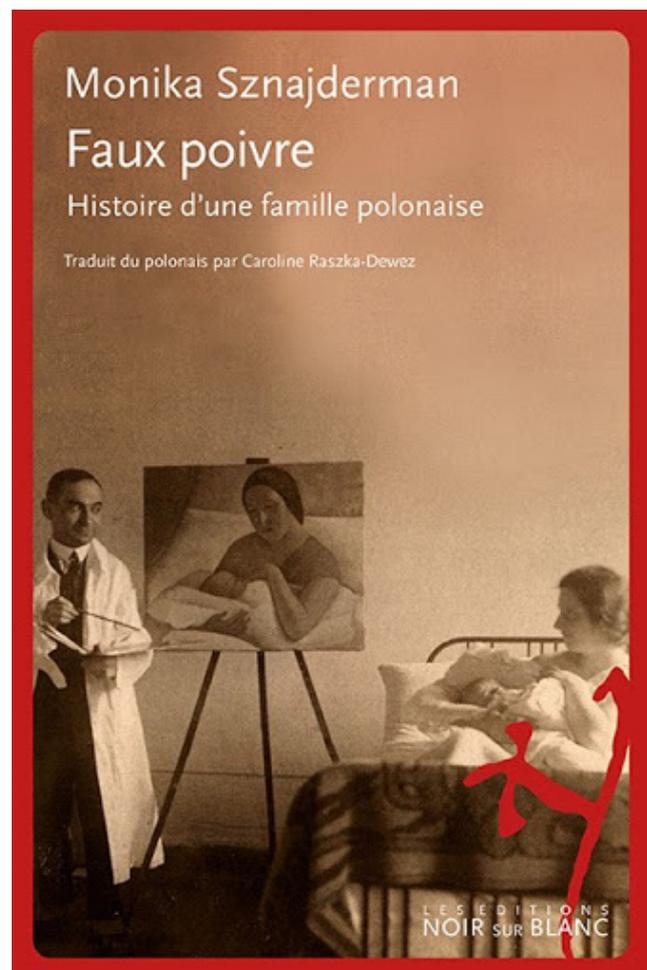
Irena, la mère de Janka, a vingt-sept ans lorsqu'elle croise Ignacy à la faculté de médecine de Varsovie, en 1950. Il lit Marx, la séduit et lui déclare sa flamme. Elle tombe enceinte. Lorsque leur fille, devenue journaliste suisse, traductrice et juge prud'homme, rencontre un jeune écrivain qui s'est intéressé au destin de sa mère, elle ne sait « *presque rien* » sur son passé. Elle apprend que le livre a été retiré des librairies à la demande de l'amant de sa mère pendant la guerre, Kazik (Symcha Rotem), un héros de l'insurrection du ghetto. Elle découvre une mère « *courrier* » de l'organisation juive de combat, intrépide et casse-cou, « *Ritka la folle* » disait avec affection Marek Edelman. Elle participe après la guerre au groupe des « *vengeurs* » juifs qui voulaient liquider des nazis en préparant des attentats, elle séjourne un an en Palestine... Janka comprend alors qu'elle doit en savoir plus sur son père, Ignacy, jadis Izaak Weinberg, « *fils aîné d'une famille appartenant à la bourgeoisie juive prospère* », né à Cracovie. Éduqué dans la tradition, en 1939 il est réfugié avec une partie de sa famille dans la zone soviétique, déporté en Yakoutie en 1940, puis relégué en Ouzbékistan. Lorsqu'ils rentrent à Cracovie, en mai 1946, toute la famille a disparu, les quelques survivants quittent la Pologne, sauf Izaak qui adhère au Parti communiste et change de nom. Il se transforme en Ignacy Waniewicz, se marie deux fois, fait une carrière de journaliste et d'homme de télévision, se sépare d'Irena, travaille à l'Unesco, pour finalement s'exiler au Canada où il fonde une nouvelle famille et redevient un Juif orthodoxe.

LE SILENCE DES RESCAPÉS

Janka Kaempfer Louis choisit un style concis, direct, parfois ironique ou en colère, pour brosser un portrait sans concession de ses parents, durant la guerre ou dans la Pologne socialiste et l'exil, sans doute le portrait le plus fort et le plus saisissant. On sent, dans ce court livre, à la fois son amour, sa bienveillance et ses ressentiments, sa révolte maintenue de jeune fille. Entre une mère mythomane, « *faussaire accomplie* », et un père opportuniste qui « *sait s'adapter et tourner la page* », elle reconstitue l'enchevêtrement des douleurs, mensonges, culpabilités qui hante les deux générations, que cristallise l'ignoble campagne antisémite de 1968. « *Notre départ de Pologne a fait plus que nous séparer géographiquement, ma mère, mon père et moi. Il nous a propulsés dans des univers inconciliables. Nous ne pouvions plus nous comprendre.* »

Monika Sznajderman, née en 1959, ne dit rien de 1968. Si le silence de son père l'a conduite, à partir de lieux disparus et de vieilles photos, vers le destin d'une famille juive assassinée, il l'interroge aussitôt sur sa famille maternelle, catholique et de souche aristocratique. Ses méditations à partir des traces sont sensibles, étonnées et nostalgiques. De belles pages, des portraits attachants de ses grands-parents, particulièrement d'Amélia qui a péri dans un pogrom, le 3 juillet 1941, au château de Zolotchiv, en Ukraine soviétique. Elle remarque chaque fois les coïncidences de lieux où sont morts des membres de sa famille juive tandis que, non loin de là, l'autre famille buvait du thé dans un salon.

Deux figures émergent de son récit, son père juif dont elle découvre le périple au plus près de la mort, ce qu'elle appelle « *la frontière ultime* », et son grand-oncle catholique, Zygmunt, dont elle a récupéré le journal intime. Nationaliste, proche de l'extrême droite antisémite, un jour de 1942, alors qu'il promène son chien, il se retrouve devant un charnier. Des SS entassent les cadavres de Juifs exécutés dans un ravin, près d'une synagogue, il voit « *des mares de sang* » et note dans son journal : « *Ces images m'ont terrifié et ébranlé jusqu'au plus profond de mon être. Aucun moyen de venir en aide. [...] Nous, nous avons tous survécu, eux sont tous morts* ». Monika commente : « *Oui, l'effroi de Zygmunt n'est pas feint, et son chagrin est réel. Comment le concilier avec ses sympathies politiques et la vision d'une patrie d'après-guerre libérée des Juifs ?* » Et, parlant de sa famille : « *Pourquoi*



nous tenions-nous à l'écart ? » En décryptant ce qui se cache derrière les silences et les mensonges, elle se vit elle-même, soixante-quinze ans plus tard, traversée par la tension judéo-polonaise. Elle en souffre. Elle s'adresse la plupart du temps à son père, essaye de se représenter sa peur, mais elle s'intéresse aussi à ce que l'autre famille n'a pas fait, « *à ce qu'ils n'ont pas vu et qui se déroulait si près d'eux, tellement près, à portée de main* ». Elle cherche à comprendre pourquoi, selon une formule d'Isaac Bashevis Singer, « *le catholique polonais n'a jamais su ce que c'était un Juif habitant dans son pays* ».

Pourtant, Monika Sznajderman, qui met à nu la douloureuse vérité de son histoire familiale, termine sur une note optimiste, réconciliée. Elle fait de sa mère polonaise « *l'héroïne silencieuse de ce récit* ». « *Grâce à elle, ce qui semblait impossible s'est réalisé, et les destins des familles [catholiques] se sont entremêlés avec ceux des familles [juives]*. » Elle s'adresse à son père qui était cardiologue : « *Grâce à elle, toi, un Juif, tu as soigné Zygmunt et son cœur nationaliste, usé par la prison.* » Elle fait de l'amour, ici celui si fort de ses parents, la seule solution à ce qui la déchire profondément.

Protégeons Nietzsche !

Imaginons que, par quelque catastrophe pas si improbable (par exemple un parent qui aurait brûlé toutes ses lettres), on ne sache rien de la vie de Nietzsche en dehors de quelques références fragmentaires à des lieux : Sils-Maria, Turin ou Nice. Cela n'atténuerait pas la puissance de sa pensée ; peut-être (comme fit sa sœur avec La volonté de puissance) essayerions-nous de reconstruire un système assimilable par nos pauvres intelligences ; l'éclat énigmatique de sa pensée resterait le même, peut-être serait-il même accru par le mystère qui entourerait, tel un présocratique, l'auteur du Gai savoir. Une œuvre philosophique pose des problèmes qui sont indépendants du contexte personnel. Mais, dans le cas de Nietzsche, la formation de sa pensée, avec sa périodisation, semble indissociable des accidents de son existence et, comme dit un paragraphe de Par-delà le bien et le mal que cite Pierre-André Taguieff en épigraphe de son livre aventureux : « toute grande philosophie » est « la confession de son auteur » et « des sortes de mémoires involontaires ».

par Jean Lacoste

Pierre-André Taguieff

Les nietzschéens et leurs ennemis.

Pour, avec et contre Nietzsche

Cerf, 491 p. 24 €

Michèle Cohen-Halimi

L'action à distance.

Essai sur le jeune Nietzsche politique

Nous, 426 p., 25 €

Jean-Luc Bourgeois

Friedrich Nietzsche. Vie, œuvre, fragments

L'Éclat, 768 p. 35 €

La vie éclaire l'œuvre. C'est dire l'intérêt et l'utilité d'un ouvrage comme celui qu'a réalisé Jean-Luc Bourgeois au prix sans doute d'une grande patience et avec une « féconde distance ». Il s'agit de construire une chronologie de la vie de Nietzsche à partir de tous les documents disponibles : les œuvres publiées, liées souvent à des lieux, les fragments et les brouillons, la correspondance familiale, le récit des amis et des amies, les témoignages d'une vie de pensée, souvent douloureuse. « *Un Nietzsche par lui-même* », dit Jean-Luc Bourgeois, qui prend bien soin, pour parer sans doute à une objection qu'on

pourrait lui faire, de distinguer par la typographie (corps, police, italique, etc.) le commentaire critique des différents niveaux de témoignage, fragment, lettre, etc. Il faut chez Nietzsche éviter de tout prendre « *au pied de la lettre* », disait Thomas Mann. Ce qui rend séduisante l'entreprise un peu folle de cette chronologie de 770 pages, par-delà l'instrument de travail qu'elle offre avec ses généreux index, c'est qu'elle trouve son origine, non dans une démarche académique, mais dans la fréquentation au fil de nombreuses années de l'œuvre, et le désir fraternel de mieux partager les moments de la vie de Nietzsche. Aussi trouvera-t-on dans cette chronologie des pages riches et inédites sur l'enfance protestante, la genèse des œuvres des années 1880 et surtout la période qui suit l'effondrement de Turin de 1889 à 1900, « *Nietzsche mort vivant en voie de posthimité [sic]* », un moment décisif de sa réception, avec la mainmise de sa sœur.

Le livre de Michèle Cohen-Halimi se concentre au contraire sur une période limitée de la production de Nietzsche, celle qui va de *La naissance de la tragédie* (1872) à la *Considération inactuelle* sur « Richard Wagner à Bayreuth » (1876). Même s'il s'adresse plutôt aux spécialistes, cet « essai sur le jeune Nietzsche politique »

PROTÉGEONS NIETZSCHE !

impressionne par l'intensité et l'originalité de l'analyse. Il est question de situer la « *grande politique* » voulue par Nietzsche dans une « *constellation* » avec Wagner et l'historien de Bâle Jakob Burckhardt, sans oublier Schopenhauer, le « *premier métaphysicien athée* ». Michèle Cohen-Halimi montre comment s'élabore chez Nietzsche, par la lecture d'Héraclite et du physicien dalmate Boscovich – souvent négligé –, une conception singulière, non linéaire du temps, « *brisée* », discontinue, faite de retours, qui donne tout son sens à l'idée de renaissance chère à Burckhardt : il y aurait dans le passé une énergie qui peut donner vie à des formes culturelles, politiques et religieuses nouvelles, pour ainsi dire utopiques. « *L'œuvre du passé n'est jamais achevée.* » C'est en ce sens qu'il peut y avoir une « *action à distance* ».

Ce passé peut ouvrir la voie à une vraie transformation politique, à la remise en place équilibrée des trois facteurs d'une civilisation, l'État, la religion et la *Kultur*. On sait que Nietzsche a cru un temps retrouver les éléments d'une pareille renaissance, d'une résurrection de l'État-cité grec, dans l'entreprise culturelle de Wagner, mais plusieurs événements – la guerre franco-prussienne de 1870, la fondation du II^e Reich, la politique de Bismarck, et aussi la Commune et la création de Bayreuth – l'auraient convaincu que « *le temps était sorti de ses gonds* », que l'œuvre de sécularisation et de lutte contre le christianisme n'était pas achevée, que le « *malaise dans la civilisation* » était refoulé au profit du culte de la force, de la militarisation de la société, et du philistinisme culturel. Face à cela, la réplique de Nietzsche – le pessimisme tragique, « *l'esprit libre* », l'inactualité, Dionysos – est littérairement brillante. Mais est-ce une politique ? une « *grande politique* » ? Michèle Cohen-Halimi esquisse un rapprochement avec Marx, sur la vision du travail et de l'esclavage par exemple, mais ce sont des affinités de rencontre. L'évolution ultérieure, après *Le gai savoir*, sera bien différente, plus problématique.

Pierre-André Taguieff dédie son livre au germaniste Gilbert Merlio, qui est le grand spécialiste en France d'Oswald Spengler et un historien reconnu de la droite conservatrice allemande : c'est planter le décor de cet essai dérangent, mais sans doute nécessaire, sur la réception, la postérité et la « *posthumerité* » de Nietzsche, et aussi sa responsabilité dans la diffusion et la légitimation de certaines théories. L'exploration de l'accueil

contrasté qui a été réservé à Nietzsche de son vivant et par la suite n'est pas un domaine nouveau si l'on veut bien se souvenir par exemple des travaux de Jacques Le Rider sur « Nietzsche en France », mais Pierre-André Taguieff, comme Michèle Cohen-Halimi, s'intéresse plus spécifiquement à cette « *grande politique* » à laquelle Nietzsche disait aspirer. Son essai incisif, qui n'épargne ni les « *nietzschéens dévots* » ni les « *antinietzschéens sectaires* » – dans quelle catégorie doit-on se ranger ? –, prend la forme d'un panorama complet de la réception politisée de Nietzsche, avec ses interprétations compromettantes et ses appropriations cyniques. On en a vu la plus évidente manifestation, lorsque, en novembre 1933, la sœur de Nietzsche accueillit « *chaleureusement* » le Führer aux archives Nietzsche de Weimar. Dès 1901, elle avait manipulé lesdites archives en publiant *La volonté de puissance*. Mais, à dire vrai, c'est Wagner qui était en quelque sorte l'artiste, le musicien officiel du régime nazi alors qu'il fait l'objet d'une critique féroce de la part de Nietzsche à partir de la *Considération inactuelle* de 1876. Nietzsche est inclassable, insaisissable, imprévisible, mais cela ne l'exonère peut-être pas de ce qu'on a fait en son nom. D'où l'embarras.

Il existe en effet, loin de Foucault et de Deleuze, une ancienne et puissante lecture de droite et d'extrême droite de Nietzsche, une lecture fascinante, fascinée par la violence, qui remonte au moins au *Nietzsche* (1933) de Thierry Maulnier – « *Il faut rendre le goût du sang à la philosophie* » – et à Drieu la Rochelle, pour qui Nietzsche (en 1941) est le « *prophète du XX^e siècle* » : lecture qui resurgira plus médiocrement en France avec le « *renouveau païen* » du GRECE d'Alain de Benoist. Ses cibles ? Comme toujours : le christianisme, l'égalitarisme, la démocratie sans chef, les abstractions (les « *idoles* » contre la vie), l'humanitarisme débilisant. Cette vulgate trouve son origine principalement dans certains paragraphes de *Par-delà le bien et le mal* qui jouent avec l'idée d'une caste supérieure, d'une aristocratie de la volonté, avec comme objectif la capacité de se surmonter soi-même, la *Selbstüberwindung*. Une citation du paragraphe 260 sur la « *morale des maîtres* » : « *Les victimes, les opprimés, les souffrants, les esclaves, ceux qui sont incertains et fatigués d'eux-mêmes se mêlent à leur tour de moraliser* ».

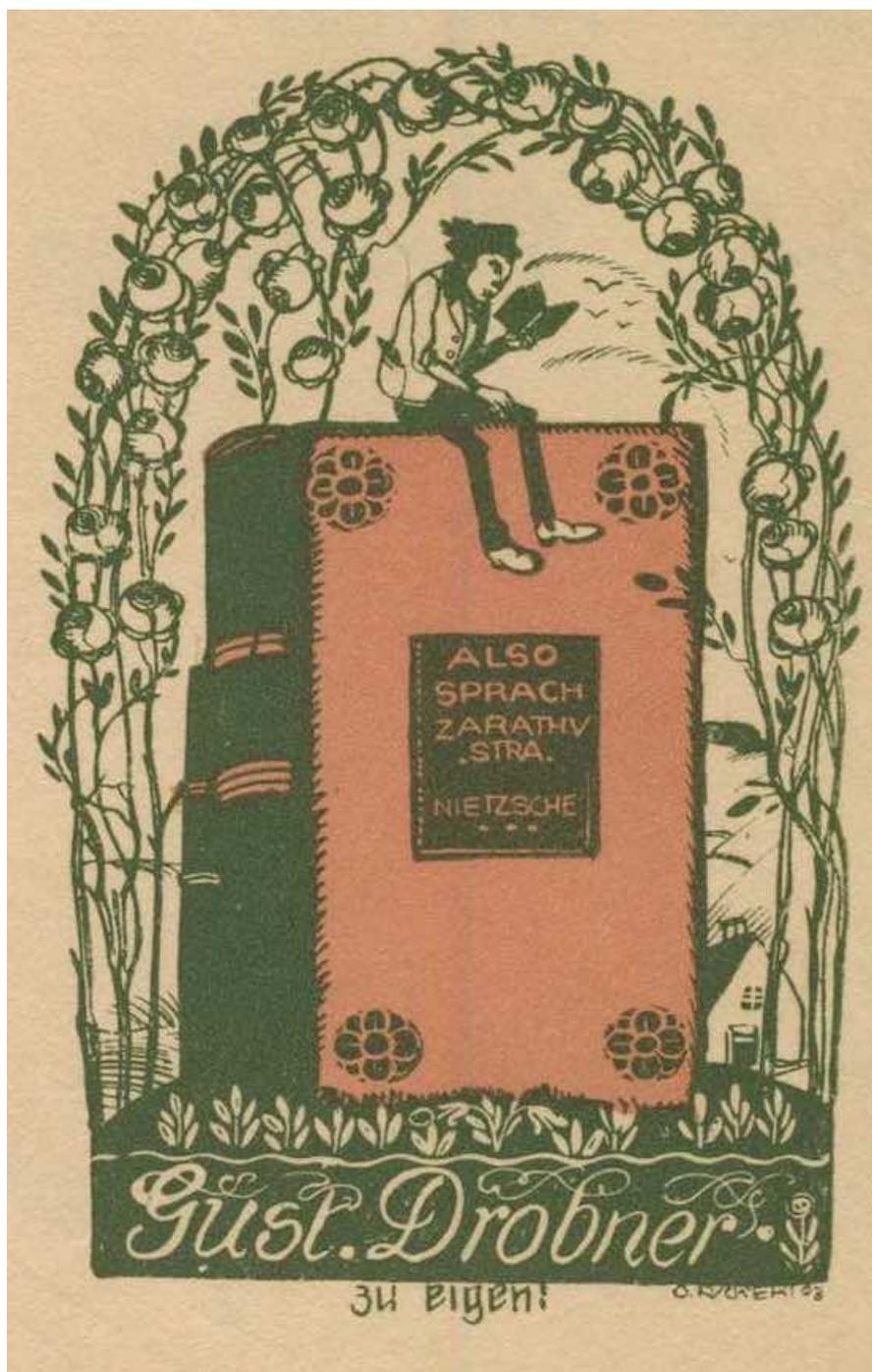
Pierre-André Taguieff a fait œuvre probablement salutaire en exhumant ces textes qui sont souvent accablants et qu'il faut sans doute lire avec

PROTÉGEONS NIETZSCHE !

beaucoup de « *probité philologique* » ; il agit un peu en juge d'instruction qui instruit une affaire « à charge et à décharge », mais plutôt à charge... Des protestations sans doute sincères d'admiration pour le penseur et l'écrivain – comment faire autrement ? – ne le dissuadent pas de placer Nietzsche en bien mauvaise compagnie, avec parfois un peu de culpabilité par contact. Nietzsche est-il responsable des dérives eugénistes quand, à la suite de l'Anglais Francis Galton, il parle de dégénérescence et, en français, de *décadence* ? Je serais tenté de considérer que c'est la pensée européenne tout entière qui s'est trouvée reflétée dans l'œuvre de Nietzsche, sans croire à une influence massive et directe sur ses lecteurs. Mais nul doute qu'il a contribué à un *Zeitgeist*, à une atmosphère intellectuelle. C'est ce que Romain Rolland observe dans la frappante page du *Voyage intérieur* que cite Pierre-André Taguieff. On se demande même par quel miracle (s'il est permis d'utiliser ce terme) Nietzsche échappe encore à l'anathème, à la répudiation et à la *cancel culture*. Après tout, il ne condamne pas l'esclavage... Lu rapidement, sans discernement, l'ouvrage de Pierre-André Taguieff est de nature à jeter le discrédit sur une œuvre qui conteste les « valeurs » mêmes au nom desquelles on juge et on condamne...

La conclusion assez jésuitique de cet état de choses pourrait être : restons discrets, cachons l'insondable radicalité de sa pensée, sa contestation des religions et sa critique du nihilisme avant que les dévots de tout genre, les multiples « communautés » qu'en riant il aura offensés ne viennent interdire dans les universités et ailleurs la lecture abrasive du « philosophe tragique » et arrachent la plaque apposée sur le « rocher Nietzsche » à Sils Maria...

Avant de fantasmer autour du « surhomme » – de l'*Übermensch*, du surhumain –, songeons à ce que fut en vérité l'existence de Nietzsche. *Ecce homo* ! Philologue surmené à Bâle, admirateur déçu de Wagner, amant frustré de la trop belle et trop froide Lou von Salomé, musicien raté, écrivain habitué aux chambres sans chauffage des pensions suisses, à moitié aveugle, vomissant en voyage, affligé de migraines, prophète sans dis-



« Ex Libris für Gustav Drobner » par Otto Rückert (1908)

ciples, harcelé par sa sœur antisémite et sa mère, au total un esprit profondément inactuel, « in-tempestif », « *unzeitgemäss* », mal accordé à son temps. Faut-il créer un Nietzsche *ad usum Delphini*, adouci, atténué, aseptisé, classique et présentable, qui opère dans l'ombre, un Nietzsche humain, trop humain, pathétique par instants, fou de souffrance dans sa solitude sans écho ? Continuons discrètement à lire l'écrivain qui aimait tant avoir été comparé par un journaliste suisse à la dangereuse dynamite qui servait au percement du tunnel du Saint-Gothard.

La Fontaine le vengeur

Il y a des gens qui trouvent La Fontaine facile, d'autres peut-être même qui croient encore que c'est un auteur pour l'enseignement primaire, un donneur de leçons puériles, d'autres enfin – que la peste les patafiolle ! – qui n'ont retenu du surréalisme que les présomptueuses sottises d'Aragon au début de son Traité du style, qui croit malin, lui le futur poète académique chancre du stalinisme, de se moquer du laudateur des Anciens. Mais tous ceux qui savent que La Fontaine est avec Molière le génie accompli du temps de la sinistre monarchie absolue considèreront ce livre comme le monument qu'il est en l'honneur du critique le plus subtil, le plus profond, le plus mordant de cette forme primitive (en France), paternaliste et sacerdotale, du totalitarisme.

par Maurice Mourier

Jean de La Fontaine

Fables

Préface d'Yves Le Pestipon

Édition de Jean-Pierre Collinet

Gravures et dessins de Grandville

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »

1 198 p., 49,90 € jusqu'au 30 septembre 2021

On dispose naturellement ici, dans une solide édition – fort intelligemment introduite, sur le mode facétieux et sans avoir l'air d'y toucher, par Yves Le Pestipon – de la totalité des fables (environ 250), y compris celles publiées à titre posthume, soit après 1695 (soixante-quatorze ans, c'est un bel âge pour mourir en ce temps-là) ainsi que les rares que La Fontaine a écartées. Importante masse que complètent les discours célèbres (à Mme de la Sablière sur la sensibilité animale et contre Descartes, au duc de La Rochefoucauld, qui reprend les conclusions du précédent) et quelques contes tirés d'Ovide, dont le superbe *Philémon et Baucis*, qui me semble plus parfait en français qu'en latin.

Quand on a relu tous ces textes, les très connus – autour d'une centaine – et ceux qu'on avait oubliés, il s'en faut de très peu qu'on ne conclue, comme Mme de Sévigné, grande amie du poète mais aussi excellente juge en matière de littérature, que tout est bon dans La Fontaine, qu'il n'y a rien à jeter. Si le souci principal du fabuliste est de plaire, en tout cas on ne s'ennuie jamais avec lui car il est rarissime que la verve du bonhomme

faiblisse. Mais sa poésie incroyablement agile va bien plus loin. L'acuité de sa vision, qu'il épingle en quelques mots grands de ce monde, courtisans, bourgeois ou manants, est telle qu'on a le sentiment, de sa part, non seulement d'une curiosité mais d'une compétence universelles en matière d'enquête qu'on dirait aujourd'hui sociologique.

Malgré les références et les emprunts à Ésope, à Phèdre, et aux auteurs divers issus du fonds antique ou oriental, l'héritier d'une charge des Eaux et Forêts, bien qu'il ait été assez tôt protégé puis entretenu par des personnages de la haute finance (Fouquet, condamné par Louis mais jamais abandonné par l'ami fidèle qu'était La Fontaine) et de la noblesse (diverses dames, dont la duchesse douairière d'Orléans, veuve du frère de Louis XIII, Mme de la Sablière, Mme d'Hervart) est un des rares écrivains majeurs du siècle qui ait exercé un vrai métier, et connu réellement les diverses « conditions » de ce monde hiérarchisé à l'extrême, foncièrement inégalitaire.

Parcourant les diverses strates de la société, La Fontaine dans ses tournées ne peut pas ne pas constater les tares d'un système où les pouvoirs (royal, seigneurial) sanctifiés par l'Église pressurent à qui mieux mieux la paysannerie et la bourgeoisie. Et comme il possède un tempérament « inquiet » (il le confesse à plusieurs reprises), en somme le contraire de celui d'un indifférent, il se range le plus souvent, sous le couvert commode des animaux, du côté des opprimés contre les oppresseurs et profiteurs de tout ordre. « *Selon que vous serez puissant ou misérable...* »

LA FONTAINE LE VENGEUR

Certes, cela n'en fait en rien un pré-révolutionnaire, d'abord à cause de son engagement personnel, intéressé mais aussi affectif, auprès des « petits souverains ». Ses amitiés aristocratiques vont aux familles ayant trempé dans la Fronde, c'est-à-dire à des hobereaux fort peu « démocrates » (le mot n'existe pas, il serait anachronique) mais soucieux de leurs privilèges, que l'administration royale s'emploie à contenir, notamment en parquant à Versailles cette valetaille titrée. Mais La Fontaine est avant tout un cœur sensible, pas seulement un « bonhomme » comme on le surnomme mais un homme bon, et partout il déplore l'excès, la violence et préfère la paix, alors que le régime, de plus en plus conquérant à mesure que le roi dit abusivement « Soleil » renforce sa mainmise et vieillit, n'adore que la guerre et la gloriole qui finiront, une génération après la mort du fabuliste, par ruiner le pays.

On ne saurait être en vue, sous un monarque adulte et orgueilleux comme un pou, sans encenser les Grands. Il y a donc chez La Fontaine des éloges convenus des entreprises militaires du roi très chrétien fauteur de massacres. Mais l'esprit subversif du poète, qui existe bel et bien, est à chercher justement dans les fables, et cela dès les six premiers livres, publiés en 1668 (l'auteur a déjà quarante-sept ans, c'est un barbon, mais nombre de textes ont circulé bien avant).

Ainsi, prenez la sixième fable du Livre I, *La génisse, la chèvre et la brebis, en société avec le lion*. Nos bons maîtres la condamnaient pour absurdité zoologique. Il est en effet curieux d'associer trois herbivores au carnivore en chef pour le partage d'une chasse au cerf. Mais foin de l'exactitude scientifique ! La Fontaine savait bien que les broueteuses de prairies ne mangent pas de viande. Ce qui lui importait, c'était de confronter l'innocence au paragon de la prédation et de placer son *conchetto*, sa « pointe » vengeresse, dans l'octosyllabe final. Car, lorsque vient le moment de la mise en œuvre effective du contrat initial, le lion déclare sans ambages, après s'être attribué d'office les trois premières parts, en vertu de ses « droits » princiers : « *Si quelqu'une de vous touche à la quatrième, / Je l'étranglerai tout d'abord.* »

Voilà qui est net. Le lion, c'est le roi, toute exaction lui est permise. Bien plus, c'est un sauvage sans cervelle, dont la seule raison d'être, le seul mode de fonctionnement, est le meurtre. Formidable parole ! Qu'on y prenne garde, en repérant, de fable en fable, toutes les occurrences de Sa



Fables de La Fontaine en images lumineuses, par Kate Wolff (1935). Compositions de Lalouve © Gallica/BnF

Majesté léonine. Sauf quand le roi est saisi *in extremis*, mourant, et, devenu inoffensif, reçoit (Livre III, fable 14) le coup de pied de l'âne, on ne trouvera nulle part dans les fables l'image d'un souverain qui soit plus qu'une brute stupide et vaniteuse. Une brute suffisamment cruelle pour accepter comme parfaitement naturel que, sur le conseil du courtisan renard, on écorche le loup (dont le lion fera son souper) afin de le couvrir de « *la peau / Toute chaude et toute fumante* » du malheureux, et ainsi de combattre la goutte du roi des animaux (Livre VIII, fable 3, 1678).

On comprend que Louis XIV n'ait que modérément apprécié La Fontaine et renâclé avant d'entériner son élection à l'Académie française (1684). Mais en réalité l'horreur qu'inspirent au poète le pouvoir et ses abus s'étend à toutes les puissances, du seigneur local bâfreur et libertin qui ravage la propriété d'un de ses fermiers sous le prétexte de le débarrasser d'un lièvre (les manants ne jouissant pas du droit de chasse) au financier cousu d'or, à l'usurier, au juge toujours corrompu. Je me suis toujours étonné que l'on fasse ânonner à des bambins la terrible fable 10 du Livre I, *Le loup et l'agneau*, en l'adoucisant en bluette champêtre, alors qu'il suffit de la jouer en y mettant les tons pour voir aussitôt se profiler derrière le loup la silhouette de nabot du *Reichsführer* Himmler.

Ce n'est pas le moindre mérite de cette très belle édition que de fournir les preuves visuelles, via la reproduction impeccable de ses dessins (un par fable, édition Fournier, 1837-1840), que Grandville a très bien compris la violence subversive des *Fables* et leur caractère dénonciateur des salauds et des méchants. Chaque fois qu'il s'agit de croquer ceux-ci dans leur bassesse furibonde (voir le lion de la page 54, le loup de la page 69, le léopard vautré de la page 715, le vieux chat tueur de souris de la page 770), il abandonne la caricature plaisante et produit de terrifiants portraits de brigands couronnés, servant au mieux le vrai, le grand La Fontaine.

La Semaine sanglante : les comptes d'un massacre

Cent cinquante ans après la semaine que la chanson de Jean-Baptiste Clément et ceux qui y avaient survécu appelèrent « sanglante », le nombre de personnes exécutées dans Paris entre le 21 et le 28 mai 1871 demeure flou, ou comme voué à l'ignorance. Dans un livre bref et méthodique, Michèle Audin sollicite les archives pour réexaminer les « comptes » du massacre, mais aussi ses « légendes ». Ce « recompte » donne aux morts le droit de compter un peu plus.

par Pierre Benetti

Michèle Audin

La Semaine sanglante.

Mai 1871. Légendes et comptes

Libertalia, 264 p., 10 €

La mathématicienne membre de l'Oulipo qui signe ce livre d'histoire a déjà consacré plusieurs livres à la Commune de Paris, laquelle occupe aussi [son site Internet](#) : un roman composé à partir d'archives, *Comme une rivière bleue* (Gallimard, 2017) ; une biographie d'Eugène Varlin et une édition des textes d'[Alix Payen](#), ambulancière d'un bataillon de Gardes nationaux (Libertalia, 2019 et 2020) ; et, récemment, un autre roman documentaire, *Josée Meunier. 19, rue des Juifs* (Gallimard).

Parmi les multiples entrées possibles de la Commune, Michèle Audin reconnaît s'intéresser « *d'avantage à la joie et à la fête qu'aux massacres* ». Mais, cette fois-ci, elle qui est fille d'un disparu, le militant anticolonialiste et communiste Maurice Audin, assassiné par l'armée française en Algérie en 1957 – la responsabilité de la France fut officiellement reconnue en 2018 –, recherche les traces d'une mort de masse : la liquidation des dernières barricades de mai 1871 et des mises à mort de prisonniers dans Paris « pacifiée ». Elle veut aussi vérifier les récits qui ont dissimulé voire falsifié la réalité et l'ampleur des assassinats : « *À cause de la façon dont elle a été écrite, mais aussi parce qu'elle a été (et est toujours) instrumentalisée de toutes parts, le plus souvent à des fins politiques, cette histoire est mal connue. Pour les mêmes raisons, elle est emplie de mythes et de légendes de toutes sortes.* »

La Commune a très tôt engendré des écrits où acteurs et témoins se sont fait historiens de leur propre histoire ; mais, cent cinquante ans après, ces textes pléthoriques ont laissé les données factuelles englouties dans les controverses et les narrations. Pourquoi ne pas essayer de recompter ? Michèle Audin le précise d'emblée, il est question ici des morts de la Commune, pas de ceux de l'armée, puisque « *tous les auteurs s'accordent, il y en a eu exactement 877* ». Ce qui dit déjà beaucoup : il y a ceux dont on sait combien sont morts, et il y a les autres.

Ce livre serré, touffu, parfois composé pied au plancher (pour ne pas rater le rendez-vous des cent cinquante ans ? à cause de la pandémie ?) est d'abord la restitution (avec remerciements aux archivistes au début, et non à la fin !) d'un scrupuleux travail de lecture et de recouplement des témoignages, des documents et des recherches qui l'ont précédé. Si Michèle Audin fustige certaines erreurs (les « *âneries* ») de ses prédécesseurs, en particulier Jacques Rougerie et son collègue britannique Robert Tombs (*La guerre contre Paris*, Aubier, 1997), elle reprend surtout à nouveaux frais l'enquête faite par Maxime Du Camp pour le deuxième des quatre tomes des *Convulsions de Paris* publié dès 1879 ([disponible en ligne](#)). L'ami de Flaubert, souhaitant explicitement récuser les témoignages communards et minimiser la répression, avait en effet pris un malin plaisir à réfuter les chiffres aussi vagues que gigantesques donnés très vite par les communards – 20 000 morts chez Lissagaray, 30 000 pour Louise Michel – en leur opposant le sérieux prétendu d'une enquête scientifique auprès de la direction des cimetières parisiens. Il concluait à l'inverse à un chiffre très précis : 6 667 morts.

LES COMPTES D'UN MASSACRE

Trop précis ? Chercher un chiffre exact, c'est ne pas voir ou feindre d'ignorer que la démesure des chiffres disait d'abord la démesure de la violence, que « 20 000 » ou « 30 000 » signifiaient autant le grand nombre de victimes que l'impossibilité de les compter. Michèle Audin ne baisse pas la garde, oppose de la science à la science. C'est le premier aspect du livre : contre la minimisation, la falsification, voire l'occultation, il faut recompter, ne pas laisser la force des chiffres aux vainqueurs, donner des gages de factualité. Pour cela, elle déniche des documents inédits ou peu exploités (conservés aux Archives de la Ville de Paris, porte des Lilas, et au Service historique de la Défense, au château de Vincennes, mais aussi les différentes archives départementales issues de l'ancien département de la Seine), elle visite les cimetières, épluche la presse, fouille les registres d'état civil et d'inhumation, les rapports, les factures... et réhabilite, contre Du Camp, les estimations faites par Camille Pelletan dès 1880, dans un texte, *La semaine de mai*, qu'on ne s'était pas empressé de prendre au sérieux (lui aussi [disponible en ligne](#)).

Par additions successives, « nous avons, avec certitude, 10 000 morts de la Semaine sanglante inhumés dans les cimetières parisiens » ; en ajoutant les morts reconnues en détention avant et après jugement, c'est « ainsi certainement 15 000 morts ». Sur un tel sujet, un savoir qui se prétend exhaustif a de quoi éveiller le soupçon ; quoique son enquête soit précise, Michèle Audin donne seulement des estimations provisoires. À la fois parce que l'enquête n'est jamais close (elle n'a pu notamment, à cause de la fermeture puis la restriction des Archives pendant la pandémie, consulter les registres de la morgue) ; mais aussi parce que c'est une juste manière d'approcher le vrai... ou d'éviter le faux.

Car 15 000 morts, c'est sans (pouvoir) compter les corps ni retrouvés, ni inhumés, ni répertoriés – noyés dans la Seine et dans le canal Saint-Martin, enterrés à la va-vite sur le chemin des prisons de Versailles... ou éliminés par le feu, ou laissés à l'état de « débris humains », comme disent certains registres. Et pour cause, ceux qui devaient les comptabiliser en les inscrivant sur les registres de décès et d'inhumation étaient les mêmes qui interdirent, par un décret de juin 1871, de rendre hommage à la fosse commune du Père-Lachaise (voir Danielle Tartakowsky, *Nous irons chanter sur vos tombes*, Aubier, 1999). L'é-

tude de Michèle Audin montre que cette absence de chiffres, loin d'être une simple lacune, constitue un élément central de l'histoire de la Commune et de la Semaine sanglante : le comptage des victimes est rendu impossible non pas seulement par le temps qui nous en sépare ou par le manque d'archives et de traces, mais en premier lieu par les conditions de leur disparition et par le type d'actes de leurs meurtriers.

Dans ce cas, l'état civil – dont Michelle Audin a travaillé les béances dans un précédent livre, *Oublier Clémence* (Gallimard, 2018) – n'est pas d'un grand secours, puisqu'il y manque quantité de noms ; il s'avère illusoire. Une grande partie des communards ont été assassinés sans qu'on puisse le prouver puisqu'il n'y a pas de corps, pas de documents ; et cette description des techniques de mise à mort et de dissimulation fait étrangement écho à un temps qui, en 1871, n'existe pas encore mais qui est celui du lecteur de 2021. La Semaine sanglante ne signe pas seulement la fin de la Commune, mais aussi une modernité où il y a trop de disparus pour pouvoir oublier, et pas assez de morts pour pouvoir se souvenir.

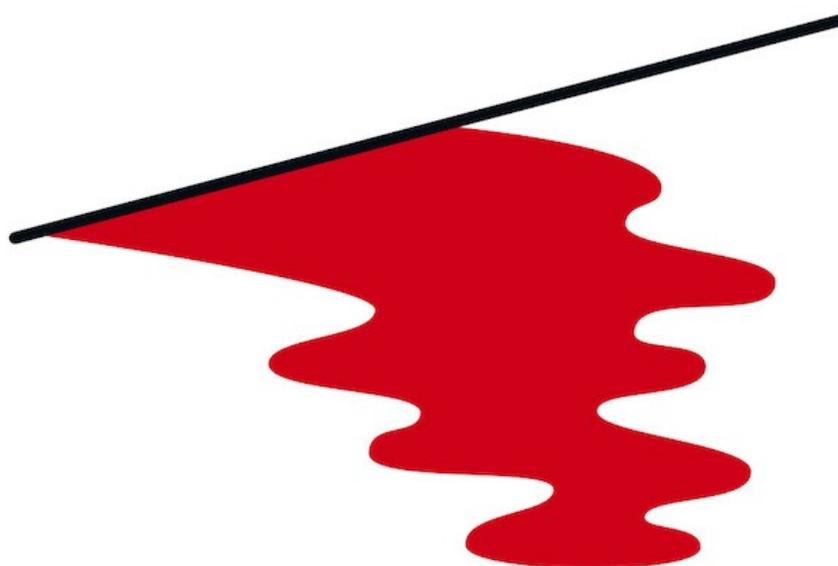
Le second fil suivi par le livre porte sur une question narrative. En plus des morts, Michèle Audin dénombre les lieux communs tissant la trame légendaire de la Semaine sanglante, et ce dès son propre nom qui concentre le regard en omettant l'avant et l'après. Derrière des motifs dramatiques (le fleuve teint de rouge, le dernier coup de fusil, les morts qui bougent encore...) se cachent des récits falsificateurs qu'on appellerait désormais *fake news* (par exemple, dire qu'il y eut autant de morts des « deux cotés ») ainsi que des histoires marginalisées. Comme celle des viols des communards, à propos desquels Michèle Audin a cette remarque très juste : « On en parle si peu... qu'il n'y a même pas de légende. » Une telle démarche définit une véritable éthique d'écriture et de recherche, qui préfère conclure sur ce qu'on ne sait pas, sur ce qui n'est pas vrai – et même que « le nombre de victimes ne sera sans doute jamais connu ». Cela n'empêche pas cette étude d'être une mine d'informations fiables et de pistes de recherche neuves ; et même quand elle s'astreint à la rigueur du calcul et du recoupement, elle ne se déprend jamais de l'émotion qui accompagne l'inscription d'histoires oubliées.

Dès lors, *Légendes et comptes* ne fait pas qu'ajouter des morts ou soustraire des récits, et on peut se demander ce que signifie un tel tombeau troué. Si toutes les listes sont lacunaires, celle-ci

MICHÈLE AUDIN

LA SEMAINE

SANGLANTE

Mai 1871. Légendes et comptesLIBERTALIA **LES COMPTES D'UN MASSACRE**

l'est peut-être plus encore, car on ne sait plus qui manque à l'appel. Cette absence est le legs de Paris, son héritage négatif. La violence dessine une nouvelle carte, dénaturée : on jugeait dans un théâtre (le Châtelet), on fusillait dans des jardins (le Luxembourg et le bois de Boulogne), on brûlait les cadavres dans des parcs (les Buttes-Chaumont), on ensevelissait des corps dans les squares (à la tour Saint-Jacques)

et, bien sûr, sous les pavés... Cent cinquante ans après, marcher dans Paris, c'est fouler une grande nécropole invisible. Victor Hugo le voyait déjà en 1876, évoquant, dans son discours pour l'amnistie des communards, « *ce tragique sous-sol de Paris* » d'où provient « *cette clameur confuse des victimes qui vont quelquefois si loin dans l'avenir* ». Recompter, raconter, c'est faire en sorte que toutes les vies se remettent à compter, même celles qui n'ont plus de nom ; on aurait pu l'oublier.

Chronique de l'après-Commune

Après Comme une rivière bleue, Michèle Audin poursuit son histoire de la Commune de Paris en romancière. Dans Josée Meunier. 19, rue des Juifs, elle s'attache plus particulièrement à un quartier, celui du Marais, et aux lendemains immédiats de l'insurrection : perquisitions, traque des communards, exil, souvenirs des batailles et des barricades. Albert Theisz, ouvrier ciseleur, membre de la Commune, délégué à la poste, est l'un des héros de ce roman. Accompagné de Josée Meunier, blanchisseuse et habitante du 19 rue des Juifs, il survit grâce à elle.

par Jeanne Bacharach

Michèle Audin

Josée Meunier. *19, rue des Juifs*

Gallimard, coll. « L'Arbalète », 208 p., 17 €

Michèle Audin dédie son livre à la mémoire de Madeleine Barthès, concierge. Dans ce geste inaugural empreint de sororité, le lieu qui apparaît dans le titre est d'emblée lié à une figure humaine, une femme, détentrice des clefs d'un immeuble qu'elle ouvre dès le premier chapitre du roman, un petit matin de juillet 1871, au commissaire de police Victor Berlioz, chargé de la perquisition du 19 rue des Juifs (devenue la rue Ferdinand-Duval). « Grande, maigre, tirée du lit », habillée d'« un tablier noir à fleurs bleues sur sa chemise de nuit », Madeleine Barthès parvient à égarer le commissaire de police dans l'immeuble qu'elle présente comme un véritable labyrinthe. Victor Berlioz, habillé de son ridicule « rase-pet », repart bredouille, tandis que Madeleine, victorieuse, tient la mémoire du lieu et connaît chacun de ses recoins, de ses objets et de ses habitants.

Le roman s'ouvre ainsi par un pied de nez au policier et par l'un des plus beaux chapitres, où les portes des appartements s'ouvrent et se succèdent, au rythme des noms des individus qui habitent l'endroit, de leurs portraits brossés en quelques lignes, et des inventaires d'objets qui rappellent les plus belles listes de Georges Perec. Ces inventaires témoignent d'une attention précise au quotidien et d'une certaine vision de l'Histoire par le détail. Ils parviennent aussi à donner la sensation au lecteur d'entrer véritablement dans le 19 rue des Juifs, en même temps que le commissaire de police qui relève la pré-

sence du moindre objet : « des draps et chemises sur des cordes à linge, dans une odeur moite de lessive, dans les cuisines, parfois à fenêtres ouvertes, malgré la pluie, / des caleçons, camisoles, caracos, des chemises, des corsets, des corsages, des cafetas à franges tressées, des casaques, chasubles, des culottes et des colifichets, cravates, cordelières, collets, ceintures, / des couvre-chefs, chapeaux, capelines, charlottes, chaperons, capuches et capuchons, calots, casquettes et le coltin de colton du fort des Halles ».

La liste des accessoires souligne la prise de pouvoir de la police sur la vie quotidienne lors de l'après-Commune mais elle devient aussi un moment poétique. Michèle Audin transmue l'inventaire autoritaire de la police en un passage sensible, dans lequel le commissaire ne maîtrise plus si bien la situation : « un bouquet de réséda dans une carafe, un pied de basilic dans un pot, / des fleurs elles aussi en pot, dont plusieurs sur les fenêtres, malgré l'article stipulant leur interdiction reproduit sur toutes les quittances de loyer, vous n'allez pas verbaliser mes géraniums, Monsieur le commissaire ». Elle instille dans la monotonie de l'énumération des variations, des entremêlements de voix, des échos sonores et des décalages lexicaux où se diffusent toutes les sensations de la vie.

Le passé de la Commune s'anime entre les listes et les énumérations mais aussi entre les paroles rapportées par la romancière avec une grande maîtrise. Michèle Audin parvient à transmettre la joie des discussions et des paroles échangées lors des soirées et des dîners improvisés au 19 rue des Juifs, à l'image du passage relatant l'anniversaire de Madeleine, le 14 juillet, un soir de shabbat, au cours duquel les habitants de l'immeuble

CHRONIQUE DE L'APRÈS-COMMUNE

dégustent une tarte aux poires. Les invités se remémorent la révolution de juin 1848 et évoquent le personnage de Mlle Joséphine, ayant défendu, à quinze ans, « un drapeau rouge dans une main et un fusil dans l'autre », une barricade de la rue du Roi-de-Sicile. Les paroles échangées avec vivacité témoignent d'une nostalgie heureuse pour une révolution où « cette fois les barricades étaient victorieuses » :

- « – C'était la dernière fois, a dit quelqu'un.
- Parce que les bourgeois étaient avec nous. Passez-moi vos assiettes, a dit Jacques.
- Ils n'étaient pas vraiment sur les barricades. C'est quand même toujours nous qui nous faisons casser la gueule, a dit Pierre.
- Et remercier par coups de pied au derrière.
- Ils disent « le peuple » et ils pensent « nous ». »

Les paroles fusent entre les assiettes qui tintent et les chansons d'époque entonnées par les invités. L'amertume et la peur qui auraient pu être le sujet d'un roman consacré à la période de l'après-Commune laissent place à l'expression d'une nostalgie mêlée de combativité et d'énergie joyeuse.

Josée Meunier. 19, rue des Juifs étourdit son lecteur, si bien qu'il est parfois difficile de trouver le fil rouge entre les différents chapitres du roman. Mais cet égarement est à l'image de celui des personnages eux-mêmes, traumatisés par la répression et les massacres, les enfants morts de faim et de froid, les proches disparus. Michèle Audin restitue avec pudeur cette fragmentation et l'on sent à travers ses personnages la rupture, la perte de repères la plus intime. Le chapitre consacré au changement de coupe de cheveux d'Albert Theisz, héros du roman, s'appêtant à partir en exil à Londres avec un faux passeport, est un exemple de cette transformation forcée, touchant les hommes et les femmes jusque dans leurs corps. Le quartier lui-même, le Marais, où la plupart des histoires du roman se situent, est le miroir le plus troublant de ces bouleversements. Marqué par les traces des barricades, les cicatrices des massacres, le IV^e arrondissement apparaît meurtri, tout particulièrement lors de l'évocation de la Semaine sanglante et de la participation des habitants du 19, rue des Juifs. L'évocation de Gabriel Lévy, seul à cette adresse à avoir été tué lors des combats, est l'un des plus beaux témoignages de ce moment : « Son corps a été jeté dans un coin avec beaucoup d'autres, puis débarrassé comme



« À la Tourelle, coin de la rue du Roi-de-Sicile et de la rue des Juifs, IV^e arrondissement, Paris » par Albert Brichaut (1899)
© CCo Paris Musées / Musée Carnavalet

une immondice. Deux ouvrières de la rue du Roi-de-Sicile l'ont vu, « la peau trouée de balles », d'après l'une, « cadavre percé de coups de baïonnettes », selon l'autre [...]. Personne n'est allé déclarer son décès à la mairie ».

Comme dans son [livre d'enquête sur la Semaine sanglante](#), publié au même moment que le roman, Michèle Audin fait place aux disparu·e·s et aux oublié·e·s de la Commune en les ancrant dans un espace qu'elle sait faire revivre dans toute son ambivalence, entre stabilité et instabilité. L'évocation de l'exil à Londres d'Albert Theisz, ouvrier ciseleur, membre de la Commune et caché dans l'immeuble avant son départ, renforce la fragilité du héros qui n'a plus d'espace à lui : « De traqué, il devient fugitif ». La correspondance qui se noue entre Josée Meunier, partie le rejoindre, et les habitantes de l'immeuble du Marais met en lumière la solidarité entre femmes et l'attachement à un lieu-refuge originel, symbole de la vie à Paris à partir de juillet 1871. Josée Meunier, ouvrière blanchisseuse, fait le lien entre ces espaces et apparaît comme un personnage pivot du roman. Oubliée de l'Histoire, c'est pourtant elle, semble-t-il, qui permet à son compagnon de tenir. Michèle Audin lui rend à travers ce roman un magnifique hommage, ainsi qu'à toutes ces femmes qui, sur les barricades ou dans les maisons, ont donné vie à la révolution et l'ont fait tenir, jusque dans l'après.

Le monde en guerre de Napoléon

Dans la profusion des livres qui ont paru ces derniers mois autour du bicentenaire de la mort de Napoléon, en voici un qui tranche. Par sa masse d'abord : 880 pages de texte, 30 cartes, 180 pages de notes, 60 de bibliographie (plus de 1 100 titres cités) et 40 pour l'index. Mais surtout par son ambition planétaire et son choix délibéré d'élargir sinon de modifier entièrement la perspective familière. Et, comme pour signifier d'emblée que, malgré son titre, Les guerres napoléoniennes, l'ouvrage d'Alexander Mikaberidze n'est pas centré exclusivement sur la personne et le rôle de l'Empereur, sa couverture relègue l'inévitable image de Bonaparte caracolant au Grand Saint-Bernard dans une sorte de nuit bleue, éclipsé par le disque lumineux d'un monde qu'il ne domine pas.

par Michel Kerautret

Alexander Mikaberidze

Les guerres napoléoniennes.

Une histoire globale

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Thierry Piélat

Flammarion, 1 184 p., 39 €

L'auteur, né Géorgien, de culture russe, enseignant dans une université américaine et passionné depuis son enfance par le héros français le plus connu dans le monde, incarne par son parcours personnel une forme d'universalité sans frontières. On retrouve celle-ci dans la multiplicité des langues mobilisées pour la bibliographie : les 945 livres ou articles mentionnés au titre de la littérature secondaire ont été publiés dans 16 langues différentes – dont le géorgien, le turc, le bulgare, le danois, le finnois, le suédois, le néerlandais... Il sera donc difficile au lecteur moyen de remonter chaque fois à la source, mais on fera confiance à Alexander Mikaberidze. La majeure partie des œuvres référencées sont heureusement citées dans des langues plus courantes : le français (21 %), le russe et l'allemand (4 % chacun), l'espagnol et l'italien (1,5 et 1 %). La part du lion revient néanmoins à l'anglais (64 %), et c'est peut-être l'un des revers de cette histoire mondialisée : elle est vue largement à travers le prisme de l'historiographie anglo-saxonne, même si cette dernière n'est évidemment pas unanime. Pour le lecteur français, ce peut être une chance de re-

garder le monde autrement, de relativiser le schéma auquel il était habitué.

À cet égard, on peut regretter que les éditeurs n'aient pas fait l'effort de retrouver les références des éditions originales ou des traductions en français de certains ouvrages disponibles dans notre langue. Il est curieux de se voir renvoyé à des traductions anglaises de Bergeron, Chastenet, Chaussinand-Nogaret, Colson, Godechot ou Madelin ; ou de ne trouver citées que les éditions anglaises d'ouvrages ayant été traduits en français (Englund, Liéven, Hazareesingh, notamment), ou la seule version anglaise d'ouvrages écrits en russe ou en allemand (alors même que certains ont été, de surcroît, traduits en français). Ce défaut serait facile à corriger lors d'une nouvelle édition.

Il y a fort à parier en effet que cette histoire des guerres napoléoniennes, qui est en réalité une histoire des relations internationales à l'époque de Napoléon, servira longtemps de référence. Alexander Mikaberidze s'inscrit dans la suite de quelques grands ancêtres comme Albert Sorel, Émile Bourgeois, Édouard Driault ou André Fugier, côté français, John Holland Rose ou Paul Schroeder côté anglais [1]. Il se distingue cependant de ses devanciers en ce qu'il se limite presque entièrement, après deux chapitres introductifs, aux années proprement napoléoniennes (1799-1815) ; et surtout en accordant une attention bien plus grande aux régions non européennes. Celles-ci sont présentées le plus souvent

LE MONDE EN GUERRE DE NAPOLÉON

dans la perspective de leurs histoires particulières et pas seulement comme des enjeux de la grande guerre franco-anglaise, même si cette dernière les affecte largement.

La trame du livre est d'abord chronologique, s'agissant des rapports de la France et des autres puissances de l'Europe, même si certains aspects du conflit se déroulent outre-mer. Puis six chapitres thématiques traitent des marges : [la Scandinavie](#), l'Empire ottoman, l'Iran, les opérations périphériques de la Navy, l'Inde, les Amériques. Les trois derniers chapitres reprennent la trame du récit principal avant le chapitre de conclusion. Et ce sont les parties consacrées au reste du monde qui paraissent évidemment les plus nouvelles : elles fournissent un luxe de détails inhabituels et souvent passionnants, qui élargissent notre perception de l'histoire mondiale et permettent à l'occasion d'éclairer certains enjeux de notre présent. Elles montrent aussi Londres et Paris s'observant de près dans les quatre parties du monde, Napoléon prenant souvent l'initiative, mais étant finalement tenu en échec, pour des raisons liées à la fois aux faiblesses structurelles de la France et à une certaine inconséquence de son action diplomatique.

S'agissant des matières les plus connues, le récit de Mikaberidze, étayé par de très bonnes cartes, est globalement sûr et ses jugements recevables. On regrettera certaines erreurs de détail, qui sont peut-être dues à la traduction (par ailleurs excellente). Une énumération complète serait fastidieuse, mais une relecture attentive devra éliminer ces quelques imperfections [2] pour les éditions à venir d'un livre appelé à faire autorité. On regrettera aussi l'absence de Stein dans le récit des événements de 1812-1813, alors qu'il y tient un rôle essentiel, ainsi que le manque de nuances dans la présentation du rôle de Bonaparte lors du recès germanique de 1802-1803.

Quelques points de forme aussi. Pourquoi écrire plus d'une fois « un historien (anglais, allemand...) écrit », au lieu de le nommer ? Cela éviterait au lecteur d'avoir à chercher dans les notes de qui il s'agit, alors même que le maniement d'un volume de cette taille, imprimé sur papier bible, n'a rien de pratique – et cela d'autant plus que rien n'indique en haut des pages de notes dans quel chapitre on se trouve. Autre point gênant, la manière (de plus en plus répandue, hélas) de désigner le moindre personnage par la kyrielle

de ses prénoms, voire de ses titres et noms complémentaires : cela ralentit la lecture sans utilité puisque ces indications sont reprises dans l'index ; on économiserait de surcroît une bonne vingtaine de pages au total.

Mais l'essentiel n'est pas là : cette somme remarquable est fiable et quasiment exhaustive. Alexander Mikaberidze montre que « les guerres napoléoniennes », si elles comportent une dimension idéologique héritée de la Révolution française, sont aussi le prolongement de la rivalité séculaire avec la Grande-Bretagne pour la domination de la planète. L'affrontement se déroule sur tous les continents et toutes les mers du globe, comme déjà la guerre de Sept Ans un demi-siècle plus tôt. Il est inexpiable et la France n'avait sans doute pas les atouts pour l'emporter, même si sa domination sur l'Europe, portée par le génie de Napoléon, a pu faire illusion quelque temps.

En 1810, la France ne disposait plus d'aucun point d'appui outre-mer et se trouvait comme enfermée derrière les parapets de la vieille Europe. On ne peut s'empêcher pourtant de se demander, à plusieurs reprises, si les erreurs commises par l'Empereur n'ont pas offert à son adversaire des avantages déterminants : l'abandon des alliances perse et ottomane dans l'ivresse de Tilsit ; l'invasion de l'Espagne qui ouvre un second front terrestre et procure le marché sud-américain aux Anglais ; la désignation de Bernadotte comme roi de Suède ; et la guerre portée en Russie au moment même où les États-Unis déclaraient la guerre à leur ancienne métropole et lui portaient des coups assez rudes. Avec le temps, sans ces erreurs, et grâce au lancement des dizaines de navires en construction à [Anvers](#) ou à [Venise](#), un avenir différent était peut-être concevable. Mais Napoléon, c'est le revers de son génie audacieux, et sans doute aussi l'effet de sa jeunesse, n'a jamais su laisser du temps au temps.

Reste le bilan. Ces vingt années auront façonné le visage du XIX^e siècle. La Grande-Bretagne sera désormais la seule grande puissance, la Russie remplaçant la France comme sa principale rivale. L'Europe a pris une avance décisive sur le reste du monde : c'est alors que survient la « grande divergence ». De Napoléon, il restera le mythe et le rêve.

Un livre solide et très recommandable, donc, qui témoigne d'un savoir immense et parfaitement dominé, une masse de connaissances qu'il est rare de trouver réunies chez un seul auteur. L'étudiant pourra y recourir comme à un manuel



« La bataille de Tudela » par January Suchodolski (1827)

LE MONDE EN GUERRE DE NAPOLÉON

actualisé pour connaître l'histoire internationale de la période dans toutes ses dimensions. Le lecteur curieux y découvrira des épisodes pittoresques, tels que l'odyssée de la frégate Phaéton à Nagasaki, la bataille navale de 1812 sur le lac Érié ou les aléas de la guerre russo-iranienne sur les rives de l'Araxe. Avec d'autant plus de plaisir que le livre est écrit de façon très fluide et se lit aisément.

1. Albert Sorel, *L'Europe et la Révolution française*, 8 vol., 1887-1904 ; Émile Bourgeois, *Manuel historique de politique étrangère*, tome 2 : *Les révolutions (1789-1830)*, 1920 ; Édouard Driault, *Napoléon et l'Europe*, 5 vol., 1910-1927 ; André Fugier, *La Révolution française et l'empire napoléonien*, tome 4 de Pierre Renouvin (dir.), *Histoire des relations internationales*, 1954 ; John H. Rose, *The Revolutionary and Napoleonic Era 1789-1815*, 1894 ; Paul W. Schroeder, *The Transformation of European Politics (1763-1848)*, 1994.

2. Citons ainsi ce Premier ministre George Hammond (p. 73) ou ce Carnot ministre de la Guerre en 1793 (p. 86) ; « Gouverneur » est le prénom de Morris et pas sa fonction (p. 106) ; les Français n'ont pas « pris » trois forteresses en 1800 (p. 129) ; le comte de Boigne était rentré d'Inde dès 1796 (p. 137) ; il n'est pas exact que des princes du Saint-Empire aient soutenu les armées révolutionnaires (p. 155) ; la fraternité n'a pas fait partie de la devise française avant 1848 (p. 156) ; il y a eu 4 500 morts à Eylau, le double si l'on inclut les Russes, non « des dizaines de milliers » (p. 326) ; les « realistas » sont des royalistes et non des réalistes (p. 403) ; c'est l'Elbe (fleuve), et non l'île d'Elbe, qui est bloqué (p. 482) ; la première occupation anglaise du Cap date de 1795 (p. 629), etc.

Paul Robeson : pour l'égalité

C'est une vie belle et triste à pleurer que nous raconte l'historien américain Gerald Horne, à qui l'on doit également la biographie de W.E.B. Du Bois. Mais la vie de Paul Robeson (1898-1976) est aussi une histoire qui montre à quel point les métamorphoses de l'idée de « race » et les assignations et replis identitaires d'aujourd'hui constituent une régression par rapport aux mouvements émancipateurs du « court XX^e siècle » dont parlait Eric Hobsbawm et par rapport à l'universalisme auquel l'acteur, chanteur, athlète et militant consacra sa vie – quitte à sacrifier sa carrière.

par Sonia Combe

Gerald Horne

Paul Robeson

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Joëlle Marelli

Otium, coll. « L'autre Amérique », 332 p., 25 €

Précurseur du mouvement antiségrégationniste aux États-Unis, l'interprète de *Ol' Man River*, le comédien dont Othello fut le rôle fétiche, professait qu'il n'y avait qu'une seule race : l'humanité. Fidèle à son engagement en faveur d'un internationalisme radical, embrassant toutes les justes causes, Paul Robeson connut une carrière exceptionnelle qui se déploya de l'Inde à l'Afrique et que le FBI s'acharna et parvint à détruire. Né en 1898 dans le New Jersey, celui qu'on rangeait aux côtés de Caruso et de Chaliapine, et qui fut l'une des plus grandes victimes de la guerre froide menée par les États-Unis, mourut en reclus à Philadelphie en 1976.

Fils d'un révérend, Robeson grandit dans la pauvreté, mais aussi dans ce qu'il appellera un « foyer vocal », passant d'un registre à l'autre, du chant à la déclamation, puis au jeu d'acteur – une éducation fréquente chez les Noirs. Il se produisit en public dès l'âge de huit ans, à l'école du dimanche dans l'église paternelle. Son père lui enseigne l'hébreu en lisant la Bible puis, admis comme boursier à l'université Rutgers à New Brunswick, où il restera le seul étudiant noir tout au long de ses études, de 1915 à 1919, il apprend le grec et le latin et se prend d'une passion pour les langues. Plus tard suivra l'apprentissage de pas moins d'une vingtaine d'entre elles, dont le

russe, le yiddish, l'espagnol ou encore le chinois. Ce surprenant polyglotte possédait une stature d'athlète qui lui permit de financer des études de droit à l'université Columbia à New York en devenant joueur de football (américain) professionnel. Il vit alors à Harlem, ce quartier de Manhattan qu'il aimera toute sa vie.

Il y rencontre sa femme, Eslanda, une étudiante en chimie d'origine africaine et judéo-espagnole, avec qui il restera marié jusqu'à la fin – jeune encore, elle meurt en 1965. Si Robeson sacrifia sa carrière à son engagement politique, Eslanda sacrifia la sienne à celle de son époux. Ce n'est cependant pas à New York, où sévit le racisme, que la carrière de Robeson débuta, mais à Londres. Là-bas, il peut jouer dans la pièce d'Eugen O'Neill *All God's Chillun Got Wings* le rôle du mari noir d'une femme blanche sans risquer comme à New York de se faire casser la figure par des manifestants du Ku Klux Klan. Le couple s'installe à Londres où ils ne sont pas obligés de vivre dans un quartier ségrégué, mais font sans cesse l'aller-retour entre les deux villes. Robeson fait salle comble au Carnegie Hall, « la Mecque des musiciens à Manhattan », que le baryton remplit de sa voix sans aucune difficulté. En 1929, il chante cinq jours d'affilée à guichets fermés, mais c'est en Grande-Bretagne qu'il se sent le mieux.

Et qu'il peut jouer *Othello*, alors qu'en Amérique les scènes d'amour interracialles provoquent des scandales au point qu'afin de les éviter les producteurs choisissent des acteurs blancs pour jouer le rôle d'Othello en *blackface* (c'est-à-dire en se barbouillant en noir). En 1930, la tragédie de Shakespeare est jouée à Londres pendant six semaines. Elle remporte un tel succès que Robeson

PAUL ROBESON : POUR L'ÉGALITÉ

devient la coqueluche de la capitale. Au même moment, l'affaire de Scottsboro, dans l'Alabama, où neuf jeunes Noirs sont accusés à tort d'avoir violé deux femmes blanches, va accélérer la prise de conscience de Robeson. Les garçons de Scottsboro sont défendus par l'International Labor Defense (ILD), organisation chapeauté par le Parti communiste américain qui lancera une campagne mondiale soutenue par Moscou. Les garçons seront sauvés. L'ILD est dirigée par un ami personnel de Robeson, l'avocat William Patterson, qui le convainc que la seule réponse au racisme est le socialisme. Robeson se rend en Afrique et, confronté au colonialisme contre lequel l'Union soviétique est l'un des rares pays à prendre position, il poursuit sa route vers Moscou où l'avait déjà invité le cinéaste Eisenstein, avec qui il nouera une véritable relation amicale. Impressionné par l'interdiction de racisme inscrite dans la Constitution soviétique, il voit l'URSS avec les yeux de l'amour et prend au sérieux les embrassades de Staline. Il parlera, dit-on, le russe sans accent.

Dès 1937, Robeson déclare que le théâtre et le cinéma commerciaux ne l'intéressent plus. Il est devenu un penseur social et décide de se produire seulement en chanteur engagé. Jusqu'à la fin de ses jours, il insistera sur le fait que « *le succès personnel ne suffit plus* ». En 1938, il est sur le front espagnol, aux côtés des défenseurs de la République et chante en espagnol des chants révolutionnaires que les haut-parleurs déversent à plein volume pour encourager les combattants. De retour à Londres, il fait dans l'Albert Hall une déclaration décisive pour toute une génération : « *Tout artiste, tout scientifique doit décider MAINTENANT où il se situe.* »

Peu avant la Seconde Guerre mondiale, Eslanda et Paul Robeson prennent la décision de rentrer en Amérique. Pendant le conflit, Robeson est sollicité par la radio américaine pour lancer des appels patriotiques qui émeuvent jusqu'aux Roosevelt. Eleanor lui écrit des paroles élogieuses. « *Une photographie montre Robeson et Eleanor Roosevelt se tenant la main, symbolisant le front populaire, autrement dit l'alliance imposée par le fascisme, entre libéraux et radicaux.* » Le chanteur reprend sa tournée de concerts dans le pays, invite les ouvriers à rejoindre les syndicats. En quelques mois, il tourne dans 51 villes. Il est alors confronté au choix douloureux d'accepter de jouer devant des publics racialement ségré-

gués, alors même qu'il incite les Africains-Américains à s'engager dans la guerre. En 1942, au plus fort de son succès devant un public enthousiaste, à Kansas City, il déclare qu'il regrette d'avoir chanté alors que son peuple était interdit d'accès dans la salle et que plus jamais il ne le refera. Il s'y est tenu. Ce fut sa contribution à la lutte contre l'apartheid maintenu par les lois Jim Crow qui imposent la ségrégation.

Son engagement donne un élan à la gauche radicale américaine et à la construction du Parti communiste qui, à Harlem, bat des records d'adhésions. Il internationalise la conscience politique des Africains-Américains. À Harlem, un jour, face à des propos antisémites, il déclare : « *Pas un Noir n'oserait être antisémite devant moi.* » Robeson brûle la chandelle par les deux bouts. Non seulement il ne s'épargne pas dans le travail, mais il est de plus en plus en surpoids, capable d'avalier un litre de glace par jour, une véritable addiction. Eslanda veille en vain sur sa santé.

À la fin de la guerre, il se rend en Europe, fait la tournée des garnisons des GI's, visite Dachau et rencontre des officiers américains dont l'état d'esprit lui fait soupçonner d'ores et déjà la fin de l'entente contre le nazisme. Une guerre contre l'Union soviétique serait-elle possible ? Il est dans le collimateur du FBI qui pense qu'il aurait l'ambition de devenir un « *Staline noir* »... On ne cesse de lui demander s'il est membre du Parti communiste. Il n'en a jamais été membre, mais refuse de répondre à la question. Il dit même préférer aller en prison que d'y répondre. Dès mars 1946, la « peur rouge » (« *Red Scare* ») s'installe. Churchill vient de décréter qu'un « *rideau de fer s'est abattu de la Baltique à Trieste* ».

Robeson continue à œuvrer à la construction du Council on African Affairs qui milite contre le colonialisme, et des meetings se tiennent régulièrement à Harlem pour lutter contre la famine en Afrique. Il participe à un gigantesque rassemblement de 15 000 personnes à Madison Square, cette fois en plein cœur de Manhattan, il correspond avec Nehru qui lutte pour l'indépendance de l'Inde, est encouragé par le Congrès national africain. Il devient le casse-tête des autorités américaines. En septembre 1946, il franchit le pas fatal, accusant d'hypocrisie les Américains qui siègent au procès de Nuremberg tout en laissant la haine raciale s'épanouir dans leur pays (un parallèle fort bien développé dans Le moment Nuremberg de Guillaume Mouralis, publié

PAUL ROBESON : POUR L'ÉGALITÉ

en 2019). Menacé de mort par des suprémacistes blancs, il voit de plus en plus souvent ses concerts boycottés ou annulés, on cambriole même son domicile pour l'intimider. De retour de son séjour en Europe en 1949, il est flanqué de deux agents du FBI. Plus jamais il ne pourra sortir sans surveillance.

À la suite d'une confrontation violente avec le président Truman sur la question des lynchages qui font rage dans certains États et restent impunis, Robeson se voit retirer son passeport : il lui est interdit de quitter les États-Unis pendant huit ans. Ce qui a pour conséquence une baisse très sensible de ses revenus. Il faut dire qu'il a également dénoncé la guerre de Corée. Lors d'un concert à Peekskill, au nord de Manhattan, donné au bénéfice du Civil Rights Congress, le public est pris à partie brutalement par une foule haineuse sans que la police intervienne. Désormais, outre les agents du FBI, il est accompagné de ses propres gardes du corps. Derrière les sentiments anticommunistes, il y a surtout les préjugés contre les Noirs et les Juifs. On craint le meurtre ou le lynchage de Robeson. Ignorant la peur, il continue à enchaîner concert sur concert à travers les États-Unis. On lui refuse des salles à San Francisco, mais non à Berkeley et Los Angeles. Lorsque, en plein maccarthysme, il passe devant la Commission des activités antiaméricaines (HUAC), qui convoque tout sympathisant supposé du communisme, il fait encore l'éloge de l'Union soviétique où, dit-il, il s'est « *senti pour la première fois un être humain* ». En 1951, il donne un concert en faveur de la Chine communiste à Washington devant 5 000 personnes. La même année, avec William Patterson, le leader du Parti communiste, et le Civil Rights Congress, il présente une pétition devant les Nations unies accusant les États-Unis de perpétrer un génocide contre les Africains-Américains, tandis que les États-Unis accusent le camp socialiste de violations des droits de l'homme. Il appelle à la libération du poète turc Nâzım Hikmet, persécuté pour avoir dénoncé le génocide des Arméniens et des Kurdes, mais ne peut toujours pas quitter le territoire américain alors que les invitations affluent d'Israël, de Copenhague, de Paris, d'Oslo.

En mai 1954, la Cour suprême s'oppose enfin à la ségrégation. Le caractère inconstitutionnel des lois Jim Crow est reconnu. Toujours en danger et prisonnier dans son propre pays, Robeson est en revanche constamment célébré à l'étranger. Il

apparaît dans le documentaire de Joris Ivens, *Songs of the River*, qui relate les mouvements ouvriers le long de six grands fleuves (la Volga, le Mississippi, le Gange, le Nil, l'Amazonie et le Yangzi Jiang). Picasso a fait l'affiche du film, Chostakovitch la musique, et Robeson chante les paroles de Brecht. En matière de communication, un produit parfait. De part et d'autre du monde, des voix réclament que son passeport lui soit rendu. En 1954, un groupe d'intellectuels israéliens se joint à elles. On dit que sa voix se déverse sur les kibboutzim.

Staline meurt en mars 1953. Robeson était très lié au directeur du théâtre juif de Moscou, Solomon Mikhoels, ainsi qu'au poète soviétique Itzik Feffer, tous deux victimes de la répression stalinienne. D'après son fils Pauli (son seul enfant), Robeson se serait indigné de la recrudescence de l'antisémitisme en URSS, mais jamais, même après le rapport Khrouchtchev en 1956 et l'intervention des tanks soviétiques à Budapest à l'automne de la même année, il n'a renié son soutien à l'expérience soviétique... Il maintiendra toujours qu'en cas de guerre entre les États-Unis et l'Union soviétique il resterait de côté de cette dernière. Ce qui aggrave son cas. Non content de refuser de lui rendre son passeport, l'administration fiscale américaine va trouver le moyen de le harceler davantage encore alors qu'il est déjà appauvri par ses frais d'avocat pour récupérer ses documents. Les concerts militants dans des salles non ségréguées et dans les églises noires sont ses seules sources de revenus. De surcroît, Eslanda et Paul Robeson aident sans compter autour d'eux et ne sont guère économes ; on trouvera dans leur appartement des chèques non encaissés qui prennent la poussière... C'est seulement à l'étranger qu'il pourrait rétablir sa situation financière. L'étranger qui ne cesse de l'inviter, dans les démocraties dites populaires comme dans les démocraties qu'on ne dit pas impopulaires. En juin 1958, la Cour suprême cède. La pression de la Grande-Bretagne et de l'Inde a été trop forte. Gerald Horne livre l'hypothèse suivante : « *L'affaire Robeson devient un symbole en même temps qu'un point de fixation du ressentiment existant en Grande-Bretagne à l'égard de l'ancienne colonie nord-américaine, à une époque où Washington est en train de supplanter l'Empire dans les possessions anglaises.* »

Eslanda et Paul Robeson partent immédiatement pour Londres où ils sont célébrés à leur descente d'avion, le 11 juillet 1958. Il va aussitôt chanter au Pays de Galles devant 9 000 spectateurs le



Portrait de Paul Robeson par Randall Davey (entre 1920 et 1925) © D.R.

PAUL ROBESON : POUR L'ÉGALITÉ

célèbre refrain de *John Brown's Body* repris en chœur, puis débarque à la mi-août à Moscou. Il s'y produit au Palais des sports devant des milliers de personnes et rencontre Khrouchtchev. En Pologne, il est acclamé lorsqu'il chante *Sometimes I feel like a motherless child*. Bientôt il écrira ses mémoires, *Here I stand*. Si ce petit livre rétablit sa situation financière, il le fera aussi accuser d'évasion fiscale. L'administration américaine et le FBI ne lâchent pas leur proie. Robeson ne parviendra jamais « à se soustraire au bras long de l'oncle Sam », écrit Gerald Horne. Même son courrier est détourné, dans la meilleure tradition des services de renseignement.

Le couple retourne naturellement en Afrique où ils vont revoir [W.E.B Du Bois](#) qui réside au Gha-

na. Ils envisagent de s'installer à Accra, mais doivent rejoindre l'Amérique pour des raisons de santé. Eslanda meurt à 69 ans d'un cancer à New York. Paul lui survivra dix ans, malade et déprimé. Admiré de grands auteurs comme [James Baldwin](#), de musiciens comme Dizzy Gillespie, celui qui fut le précurseur de Malcolm X et de Martin Luther King et « la figure paternelle » de Harry Belafonte paya au prix fort son attachement, bien plus qu'à l'Union soviétique, à la thèse selon laquelle il n'y a qu'une seule race : l'humanité. Il sut à la fois défendre « l'une des populations les plus maltraitées – les Africains – et un internationalisme ouvrier revendiquant l'universalité », dit Gerald Horne. C'est dire si la lecture de sa biographie s'impose.

Les suicidés de l'écriture

En français, en allemand, en anglais, le psychanalyste autrichien Franz Kaltenbeck (1944-2018) a publié de nombreux textes et des poèmes. Rigoureux, exigeant, méthodique, il lit et relit « l'écriture mélancolique » d'écrivains célèbres des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles : Heinrich von Kleist (1777-1811) ; Gérard de Nerval (1808-1855) ; le poète originaire de Bucovine et d'expression allemande Adalbert Stifter (1805-1868) ; Paul Celan (1920-1970) ; l'étrange écrivain américain David Foster Wallace (1962-2008).

par Gilbert Lascault

Franz Kaltenbeck

L'écriture mélancolique.

Kleist, Stifter, Nerval, Foster Wallace

Introduction et édition de Geneviève Morel

Érès, coll. « Point hors ligne », 248 p., 26,50 €

Ce volume rassemble des études précises et originales de ce psychanalyste subtil. D'Autriche, Franz Kaltenbeck était venu en France en 1976 pour faire son analyse avec Jacques Lacan. Il devint psychanalyste à Paris et à Lille et anima un séminaire de criminologie à partir de sa pratique dans les prisons du nord de la France. Kaltenbeck créa aussi la revue *Savoirs et clinique*.

En 1811, Kleist se suicide à trente-quatre ans avec sa jeune compagne platonique Henriette Vogel ; tous deux préparent leur mort au bord du lac de Wannsee ; il la tue d'un coup de pistolet et se tue ensuite. « *C'est beau à mériter un coup de feu !* », disent-ils. Dès son adolescence, le suicide a hanté Kleist. En 1801, il écrit : « *Un vide indicible s'empara de mon âme, le dernier moyen de me ressaisir avait échoué.* » En 1803 : « *Je jubile à la perspective de cette tombe magnifique, infinie.* » En 1808, il compose la mort de Penthesilée, reine des Amazones, et d'Achille dans la fureur, dans la sauvagerie et l'horreur, dans le lien de la haine et du désir ; l'Amazone dévore Achille ; tous deux se mêlent et s'unissent. Il énonce : « *Je suis au bord d'un précipice, penché au-dessus de l'abîme dans lequel a sombré l'espoir de ma vie.* »

Romancier et nouvelliste autrichien, [Adalbert Stifter](#) est le fils d'une famille modeste de paysans. Enfant éveillé, il se fait remarquer par sa

violence et sa cruauté ; sa grand-mère le gronde : « *On ne parle pas avec un garçon qui a brisé une fenêtre.* » À douze ans, il veut se laisser mourir de faim... En janvier 1868, il se tranche la gorge avec son rasoir ; il succombe à son angoisse de ce qu'il a nommé « *le monstrueux* » (*das Ungeheuer*). Ce serait le rejet de la vie d'un « *homme sans postérité* ». La culpabilité l'a fixé dans ses ratages, ses renoncements.

Dans son texte posthume *Aurélia*, Gérard de Nerval écrit : « *Je vais essayer [...] de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; — et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant* ». C'est l'hiver glacé 1854-1855. Sans ressources, sans domicile fixe et ne possédant pas même un manteau, il erre dans le vieux Paris. À l'aube du 26 janvier 1855, on le retrouve pendu dans une ruelle... Il a alors avoué : « *Croyez-vous que je puisse écrire à peine deux lignes par jour tant les ténèbres m'envahissent.* » Nerval trouve son double, son bourreau, dans « *une jouissance mortifère* » que Jacques Lacan a décrite. Nerval crée, avec *Aurélia*, un savoir de son délire.

Paul Celan a été marqué par le génocide, par la déportation et la mort de ses parents, par l'antisémitisme. À l'École normale supérieure, il a été lecteur d'allemand ; il prend la nationalité française. Il a traduit Essenine, Shakespeare, Ungaretti, Rimbaud, Valéry, Henri Michaux... Il collabore à la revue *L'Éphémère*. Dans ses recueils poétiques, Celan choisit souvent des formes concises, des énigmes ; il dialogue avec lui-même, avec une virtuosité élégante, avec ses détresses, avec le deuil. Le 20 avril 1970, il se jette dans la Seine.



« Im Gosautal », tableau d'Adalbert Stifter (1834)

LES SUICIDÉS DE L'ÉCRITURE

Américain, David Foster Wallace est écrivain, penseur, mélancolique, critique. En quatre voix, quatre comparses dialoguent en 1999 : « *Quelques remarques sur la dimension comique de Kafka, qui auraient pu être écourtées.* » Il est né dans l'État de New York ; il passe son enfance dans l'Illinois. À l'âge de neuf ans, sa première dépression anxieuse est accompagnée d'une phobie des moustiques et de leur bourdonnement ; il ne se sent jamais en sécurité dans sa famille pourtant très protectrice. Son père est un philosophe reconnu de l'université d'Illinois, sa mère est professeure d'anglais. Adolescent, David est à la fois un excellent élève et un très bon joueur de tennis. Timide et avide de savoir, il aime les mathématiques, la logique et la philosophie... À quinze ans, il veut repeindre sa chambre en noir ; il est souvent angoissé. Au mur de sa chambre, il affiche la phrase : « *La vie elle-même est une maladie* ».

Depuis vingt ans, le Nardil avait stabilisé ses dépressions sévères. En 2007, David décide de se passer de ce médicament qui, pensait-il, l'excluait de la

communauté humaine ; ce fut une grave erreur car ses médecins ne trouvèrent aucun antidépresseur aussi efficace... Selon David, *Le roi pâle* aurait été un roman qui provoquerait une « *sensation de tornade* ». Pour lui, « *une tornade est toute-puissante et n'obéit à aucune loi* ». Les tornades épargnaient les bordels, mais non pas les orphelinats. Les tornades s'opposeraient à l'ennui et à la monotonie. David Foster Wallace se suicide à quarante-six ans ; l'humour féroce de David n'est pas sans rapport avec le destin de la mélancolie.

Geneviève Morel introduit et édite les textes de Franz Kaltenbeck. Elle-même est agrégée de mathématiques et psychanalyste. Dans la troisième partie de l'ouvrage, Franz Kaltenbeck étudie « *l'impossible accomplissement de l'amour* » dans les récits de Robert Musil (1880-1942). Selon Geneviève Morel, « *Musil met le narrateur à la place d'une femme. En logicien fasciné par l'infini, Musil espère deviner ainsi des traits importants de la féminité et appréhender de l'intérieur les désarrois et la complexité des paradoxes de la jouissance féminine* ». Car l'amour serait « *inaccompli* »...

Sur la route immaculée

Bref, dru et percutant, le roman de Dave Eggers, La parade, emmène son lecteur dans une contrée lointaine et anonyme, exsangue au lendemain d'une décennie de guerre civile. La restauration des échanges et de la paix passe par l'achèvement d'une route, confié à deux hommes en mission. L'arrière-plan politique, l'emprise de la communication d'État, font de ce pamphlet un texte d'une totale actualité.

par Liliane Kerjan

Dave Eggers

La parade

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Juliette Bourdin

Gallimard, 192 p., 16,50 €

La sortie d'un roman de Dave Eggers est toujours un événement : fort de sa librairie indépendante, [McSweeney](#), à San Francisco, de ses prix littéraires, de ses biographies et programmes pour la jeunesse, le romancier et scénariste fait entendre sa voix critique, en prise avec une réalité planétaire. Quoi de plus familier que ces pays d'un quart-monde dévasté, gangrenés par la corruption, opprimés par un nouveau gouvernement sans foi ni loi et grouillants d'effervescences au milieu du chaos et de la misère ? Nous y sommes.

Eggers s'empare d'un geste régalien qui doit proclamer et enclencher la pacification de terrain, la matérialité d'une continuité de destin et le rapprochement des frères ennemis, en l'attestant par une parade, récurrence classique de la propagande des régimes guerriers, mais également très intégrée au folklore établi de tous les calendriers festifs américains. Cette bruyante parade à venir va se construire à bas bruit, au jour le jour, presque clandestinement.

D'emblée, Eggers matérialise le parcours et en réduit la taille, plantant un décor minimaliste : le tronçon quotidien d'une route à deux voies, noire, opaque, soit à terme deux cents kilomètres à asphalter et à peindre de bandes jaunes. S'y ajoutent une durée prescrite, deux engins, des tentes comme accessoires de scène, et deux hommes étrangers l'un à l'autre, sans passeport, sortis de leur contexte, qui prennent les pseudonymes de Quatre, le chef, et Neuf, l'ouvrier, pour ne laisser découvrir ni leur nationalité ni leur

identité. L'un lève les obstacles, l'autre fabrique la route. Variante du couple maître et valet, ils sont le sel de l'intrigue, deux tempéraments antagonistes, tant à la rigueur robotique du patron s'oppose le laxisme bon vivant du subalterne, à l'expérience de l'un l'incompétence novice de l'autre, cet autre qui sera l'agent du chaos.

Le mystère des hommes est relayé par le mystère des lieux, savamment entretenu, car Dave Eggers installe les contours d'une fable de portée universelle. La forêt et les villages alentour s'estompent, imprécis et anonymes dans la chaleur tropicale ; restent le cadre strict de la route et quelques échappées, l'ordre et le désordre. Malgré l'interdit de la compagnie commanditaire, la nuit, Neuf se mêle furtivement aux populations locales, partageant repas, fêtes et filles de joie, cette vie fiévreuse des villages et des tribus qui donne substance et relief au quotidien de ce roman de chantier.

Un roman de chantier, l'affaire n'est pas courante. Et, de plus, limité à une seule action et à deux personnages. Un chantier de la peur, exécuté par des hommes de l'ombre et de nulle part, rivés à la tâche, à la marge des violences locales, qui se déroule avec ses péripéties à la merci du risque, toujours décrites avec sobriété, factuellement et sans commentaires. Dans cet univers de la pénombre et du non-dit, Eggers sait ménager des surprises et des moments d'émotion, dont une très belle scène où Quatre fait face à un enfant immobile, près d'une forêt minée. Chemin faisant, la tension monte et la route ne va pas échapper à son archétype littéraire de creuset d'aventures, en accueillant des scènes de rapines, de rébellions, de palabres.

La route devient aussi l'occasion de montrer les déchets de la guerre, d'apercevoir les rebelles, de faire valoir la diversité des autochtones, généreux



Arizona (2017) © Jean-Luc Bertini

SUR LA ROUTE IMMACULÉE

ou pendants, opportunistes ou pleins de charme, et même de susciter la tentation d'amitiés impossibles, voire de retrouvailles au pied d'un tuk-tuk jaune. Tandis qu'à l'unité de lieu et à la jauge assignée se substitue l'avancée quotidienne, les aléas s'accumulent, l'univers beckettien s'anime : toute l'habileté d'Eggers est là, qui joue d'un environnement inconnu et mouvant sur une base fixe et mécanique posant des contraintes fortes. Chaque jour, c'est toujours la puissante machine qui domine l'homme, le moteur de l'énorme engin qui dicte le tempo, le rendement, l'obsession du compte à rebours qui nécessite une vigilance de tous les instants au service de la mission avec pour seule certitude : « *une fois asphaltée, la route serait sublime* ».

Mais aux étapes suivantes de mi-parcours, lorsque frappe la maladie, apparaissent l'extrême fragilité des hommes isolés, leur lien constant avec une mort inopinée. L'angoisse qui monte, les dangers impossibles à maîtriser, donnent un tour dramatique à cette mission supposée rectiligne. Eggers traite ces écarts avec économie dans une succession d'instantanés dynamiques, si bien que le roman, à la manière des toiles villageoises anciennes, séduit par ses détails rapides, ses petits personnages d'un instant – une infirmière, un homme-médecine, un général –, soudain surgis de leur brousse. Ils apportent des moments de générosité, de naïveté, une fraternité de l'instant, bref une humanité réactive en contrepoint du cadre strict de la mission. Malgré son format, le

roman surprend par la richesse des émotions, brèves, renouvelées, autant que par la densité humaine, dans ce double jeu du décor de la parade et de l'arrière du décor, le chantier, où les coulisses forment la trame, besogneuse, conflictuelle, incertaine, pour préparer le jour de gloire.

Toujours à l'arrière-plan, la parade est à venir : objet, sujet, prétexte, événement national, manifeste, elle sera spectaculaire, le geste d'une inauguration grandiose sur ordre du président, connu pour son art de la mise en scène, qui entend restaurer la paix en reliant le Sud rural à la capitale et au Nord urbain et conforter sa stature d'homme d'État. Une belle route, couverte d'un impeccable manteau noir, viable, doit lui ouvrir la voie. Mission accomplie, les deux mercenaires regardent la route en contrebas : « *elle était immaculée, si noire et si opaque qu'on aurait dit un abîme* ».

Politique-fiction ? À peine. Dave Eggers fait entrer la condition humaine dans un carré d'asphalte et vivre en décalé les drames de notre temps. Sur la route flambant neuve, le jour dit, à la date cruciale, la parade a bien lieu. « *Lorsque le cortège tomba sur les pèlerins en marche vers la capitale, les soldats ouvrirent le feu, et les gens furent abattus comme des herbes hautes tombent sous la lame d'une faux [...] les gens continuaient de tomber, le tuk-tuk jaune cessa sa progression, fut broyé silencieusement sous les chenilles des chars, et le convoi poursuivit son chemin sans être entravé sur la route immaculée.* »

Pas de côté

En novembre 2017, le tigre Mévy s'échappe de sa cage à Paris. Il rôde sur la ligne de tramway, près de ces boulevards de ceinture récemment évoqués par [Bernard Chambaz](#). Son dompteur doit l'abattre ; il n'a pas pu attendre le vétérinaire armé de cartouches hypodermiques.

Sur un site internet, quelqu'un met cette mort en relation avec celle, un siècle plus tôt, un 24 novembre, d'un autre « Tigre », Clemenceau. C'est une des coïncidences qui, dans Constellation du tigre, mènent Yannick Le Marec sur la trace de cet animal.

par Norbert Czarny

Yannick Le Marec
Constellation du tigre
Arléa, 176 p., 18 €

Dès la première page de son récit, Yannick Le Marec évoque cette information concernant le tigre échappé, alors qu'il cherche « autre chose ». On lira tout le livre comme une dérive apparente, sous la double enseigne de [Modiano](#) et de [Sebald](#). Ces deux écrivains ne parlent pas directement de tigres, mais chez le premier un narrateur marche rue Cuvier, à cet angle du Jardin des plantes où les rugissements des fauves sont fréquents, et le second, dans Austerlitz, évoque des déambulations dans cette partie du 5^e arrondissement de Paris. L'essentiel n'est cependant pas dans ces références à des textes ; il est dans une démarche qui s'apparente à une dérive prenant appui sur des coïncidences mystérieuses : « *Ces apparitions d'animaux, le chevreuil sans doute, mais surtout le tigre, sa présence dans la littérature sur laquelle il me fallait travailler, celle de tous les tigres qui avaient un jour traversé Paris depuis les grandes chasses des empires coloniaux, et puis leur mort, le désastre qui se préparait et dont on apercevait aujourd'hui toute l'ampleur, tout cela, j'en étais persuadé, dans l'apparence d'une grande confusion, d'un emmêlement du temps et des choses qui pouvaient isolément sembler ordinaires, dessinait pour moi une constellation mystérieuse* ».

Ainsi s'élabore le récit tissé de longues phrases, comme des filets lancés à travers les espaces. À un moment de son récit, Le Marec dit devoir faire un pas de côté. Tout son livre est un pas de côté,

même si on ne s'égare jamais tout à fait. Warburg juxtaposait des images, pour saisir ce qui les unissait et « *suivre dans le temps leurs traces* ». Le Marec procède de façon semblable, nommant des écrivains qui ont traité des liens entre animaux et humains, tels Élisabeth de Fontenay ou [Jean-Christophe Bailly](#), ou encore le photographe [Eugène Atget](#), sur lequel il travaille, des peintres et sculpteurs dont Delacroix et Auguste Cain. Ce dernier pour trois sculptures placées dans le jardin des Tuileries que j'ai découvertes grâce à ce livre : elles méritent qu'on les contemple.

Il est aussi question de tigresses, et du fameux Tigre, Clemenceau. Tigresse : « *femme très agressive, très jalouse* », dit le Robert, indiquant la connotation péjorative du mot. C'est déjà tout dire. Le surnom de « Tigre » vient à Clemenceau de deux contrevérités que le lecteur découvrira. Contentons-nous de relever qu'il aimait les trophées de chasse et que sa maison de Vendée en était décorée. Il avait commencé sa carrière dans le camp opposé à la colonisation. Chasseur, l'homme politique n'a pas échappé à la gloriole. Il a cru à la mission civilisatrice qui commence pour bien des hommes avec l'exhibition de peaux et de crânes de tigres. Le Marec évoque un certain Walter Palmer, riche États-unien photographié par David Chancellor parmi ses trophées. Ou bien encore le prince Henri d'Orléans ou son cousin Philippe, de la même branche, qui sont allés aux Indes britanniques faire les fiers. Ils n'étaient pas les seuls et, aujourd'hui encore, le touriste fortuné peut partir dans le parc de Chitwan au Népal afin de voir le tigre du Bengale. Lequel sait se rendre furtif. Les naïfs en sont pour leurs frais : ils ne verront que des signes de sa présence.



« Tigre jouant avec une tortue »
par Eugène Delacroix (1862)

PAS DE CÔTÉ

Ce qui vaut pour le tigre du Bengale vaut pour d'autres animaux, en d'autres lieux. L'exemple états-unien est parlant. Le sort dévolu aux dizaines de millions de bisons annonce celui des Amérindiens à Wounded Knee, en décembre 1890. L'exploitation de l'Afrique, déguisée en mission civilisatrice, est semblable : qu'ils soient animaux ou humains, on veut s'occuper des sauvages. D'abord on découvre, ensuite on agit : « *L'émerveillement précède le massacre* », conclut Romain Bertrand, historien, à propos de Wallace, un naturaliste.

Ce qui nous ramène à Mévy, à son malheureux dresseur, aux cirques et aux zoos. Malheureux parce que ce « mansuétaire » ne maltraitait pas l'animal, au contraire de ce que font les « belluaires ». Avec toutes les réserves d'usage, on peut dire qu'il respectait son tigre, pratiquait en quelque sorte ce que [Baptiste Morizot](#) appelle son « *modèle diplomatique pour un monde partagé* ». Enfin, presque, puisque Morizot voit les animaux où ils vivent : « *Vivre, c'est pour chaque animal traverser le visible en s'y cachant. Sur leur territoire, les animaux maîtrisent cet art de l'esquive, de l'effacement visuel. La cage interdit cette circulation entre deux mondes.* » Le propos est de Jean-Christophe Bailly et il vaut aussi pour les animaux du zoo. On apprenait en cours d'allemand le beau poème de Rilke intitulé « La panthère ». Tout y était dit de la détresse de la bête sauvage encagée. Le Marec cite René Char : « *Ceux qui regardent souffrir le lion dans sa cage pourrissent dans la mémoire du lion* ».

Alors il y a la science, telle qu'elle s'incarne dans le Muséum d'histoire naturelle, dont le Jardin des plantes est le pendant « divertissant ». L'auteur évoque un tigre ramené d'Extrême-Orient sous le Second Empire : il partageait sa cage avec un chien ; tous deux s'étaient liés d'amitié. On se rappelle le lion Woira et le chien braque, dont Stéphane Audeguy a conté l'histoire dans [Histoire du lion Personne](#). Ces anecdotes ne changent rien au fond : « *entre ces animaux en cage et nous, public humain, qui les observons, nous échangeons des regards à travers une brèche d'incompréhension* ». Reste l'imagination ; celle du Douanier Rousseau ou de Delacroix nous empêche de désespérer tout à fait. Le premier n'a jamais voyagé. On paraphrasera Robert Walser se demandant pourquoi un écrivain voyagerait tant qu'il a de l'imagination. Le second a figuré des tigres en Algérie. Disons plutôt que, enfermé dans son atelier, « *il tire des lions et des tigres de son chat* ».

À sa façon, en flânant et en associant, en mêlant récit et réflexion, Yannick Le Marec retarde ce qu'il annonçait par la mort d'un pauvre tigre aux confins du 15^e arrondissement : « *Alors, s'il n'est plus possible et même plus tolérable d'approcher les animaux sauvages, tant notre présence leur est mortifère, si l'expérience du vivant nous est à terme interdite, il reste à faire la liste des archives à notre disposition et le récit de la lente détérioration du monde* ». Ce très beau livre, aux accents poétiques, en est un exemple.

Les fruits de la passion

En cinq temps (« Nouements », « Serrements », « Ressassements », « Fraîchissements », « Dénouages ») et quarante-huit mouvements comme autant de textes de formes et de longueurs très variables, Typhaine Garnier a composé son deuxième livre – après Massacres (Lurlure, 2019) –, Configures, où elle expose minutieusement les fragments d'un parcours amoureux. Elle y fait à nouveau preuve d'une inventivité où la littérature est tout autant prise au sérieux que tenue à distance par une auto-ironie de fond : « RELOQUETAIS LES VERS FOIREUX / D'OPÉRETTE AVANT QUE NE ME / MONTE EN MIGRAINE PURÉE ROSE / CONFITURAI SCABREUSES POSES ».

par Bruno Fern

Typhaine Garnier
Configures
Lurlure, 96 p., 16 €

Cette humeur massacreuse – désaffublante, pour citer Francis Ponge – s'exerce également envers les sentiments éprouvés et ce dès les prémices : « Vous étiez ma chère en première / nova godillant fichtre nue / nef sans fards dans ma nuit doux rêve / entre deux mers et vert pâtu / rage en guimauve point d'animaux / même si les berges ont des museaux ». Pour parvenir à cette reconfiguration d'une histoire d'amour sous de multiples facettes, Typhaine Garnier fait feu de tout bois, de la douceur des débuts (« passons entre les plats / au sucré je vous prie ») à « mes confitures » de la fin.

En effet, contrairement à ceux qui se cantonnent à un prétendu vocabulaire poétique, elle mobilise l'ensemble de la langue – traversant registres, lieux et époques, de la « *chlamyde* » au « *petit sac écrit ou fluo* » en passant par les « *godasses* ». De plus, elle recourt fréquemment aux onomatopées et aux néologismes : « *calorrique* », « *obéouir* », « *paralélébipédiques* », « *croupidon* ». Quant à la section rythmique, elle est assurée par des moyens divers, de la prose ponctuée à des vers qui le sont rarement et vont du monosyllabe à l'alexandrin, mêlant pair et impair, où la métrique est respectée avec autant de rigueur que d'acrobatie : « *aurifie mes crocs rapa / trie l'ivresse dans mon vieux / cœur confère à mes aigreurs* ». Hors tempo, ce souci rythmique se tra-

duit par des mots éclatés (« *variés je re / con nais un / per roquet* ») ou bien agglutinés pour mieux accélérer : « *fonduvulavitesse* ». Par ailleurs, la dimension sonore est rendue sensible par les rimes, offrant des rapprochements souvent désacralisateurs (« *trot / vomito* », « *vagin / jardin* », « *menton / oignon* », « *redégrade / sérénade* »), et les variations paronymiques (ainsi, dans le même poème, on passe de « *Moussaillonne, si peu souillon* » à « *Hors du moussaillons* » puis à « *ton tétin sous mousseux haillons* »), jusqu'aux calembours (« *POÈTE EN ÂGE CHAUD SOUS LES / BÂCHES...*») et à la « craduction » dont Typhaine Garnier est une fervente pratiquante : « *VITAM IMPENDERE VITE APPORTE-MOI / AMORI TON ÂME AUSSI, PAS DES MOUTARDS* ». Ce travail formel s'étend également à l'inscription du texte sur la page, certains poèmes étant disposés en colonnes lisibles horizontalement et verticalement, ce qui crée parfois des enchaînements inattendus :

<i>on grignoterait bien un truc</i>	<i>n'est-ce pas nous avons</i>
<i>des fruits en voici au sirop</i>	<i>le temps avec des clous</i>
<i>de girofle bien sûr et cannelle</i>	<i>dans vos yeux si beaux</i>
<i>toujours une pointe</i>	<i>d'ironie ne déchirez pas</i>
<i>après je vous montrerai</i>	<i>ce dont j'ai rêvé mais d'abord</i>



« The Card Game » par Balthus (1948-1950) © D.R.

LES FRUITS DE LA PASSION

De telles procédures permettent notamment de rendre au mieux cette simultanéité d'événements sensoriels, affectifs et intellectuels qui constitue en permanence notre vécu :

d'où surimpression *nage libre en*

image & son plein pot *littérature*

– rejoignant en cela ces propos d'Arno Schmidt, auteur cher à Typhaine Garnier : « *Ma vie ?? : Ma vie n'est pas un continuum ! [...] Une succession d'instantanés scintillants, en vrac.* » En outre, on trouvera ici des textes qui tournent sur eux-mêmes (« *SAGE rose Incarnation des Gênes [...] tu n'y au / rais pas tenu ma Pomme d'ARRO* »), d'autres jouant avec la typographie ou bien encore calligrammatiques – par exemple ce « *terril angulaire* » :

JE

(partie

érigée du gla

çon dit la science)

cache-sexe mal placé

en suspension à l'horizon

caillou puéril couleur qu'on taira

À tous ces effets formels, il faut ajouter les nombreuses « références », qui rappellent en quoi notre présence audit monde passe aussi par ces filtres-là,

en notant l'étendue de leur palette – dix textes font écho à des œuvres picturales, représentées en vignettes noir et blanc, qui vont de la « Scène du puits », dans la grotte de Lascaux, à des toiles de Botticelli, Rousseau, Balthus et, surtout, de Picasso, œuvres mentionnées en fin de volume ainsi que les textes diversement intégrés, aussi bien extraits d'un almanach pour jardiniers que d'Ovide, Virgile, Catulle, Sade et Villiers de L'Isle-Adam.

En sus de ces renvois explicites, on peut repérer au fil du livre les traces plus ou moins évidentes d'autres auteurs, la plupart du temps reconfigurées avec malice : « *car rien n'aura eu lieu ici / qu'un bout de couverture et de la peinture* » (Mallarmé) ; « *d'un jus de / mère Ubu* » (Jarry) ; « *Adieu ! au monde muet* » (Ponge) ; « *Oh ! Vent voleur suspend la douche !* » (Lamartine) ; « *que nos quilles éclatent !* » (Rimbaud) ; un procédé emprunté à [Christian Prigent](#) (homophonies approximatives entre deux colonnes d'énoncés) ; etc. Cela dit, le corpus utilisé n'appartient pas qu'à la littérature car Typhaine Garnier n'hésite pas à puiser dans des répertoires tout autres : « *c'est le père Lustucru qui le lui a tolu / tra la la sur l'air du tra ça m'aurait déridé* » ; « *mon enfant a bien mal à la tête Madame / lui fit faire un bonnet pour sa fête* » ; « *le sublime est en bas / qui fait du chocolat* ».

Ces anamorphoses tous azimuts font que l'auteure prend ses distances avec les fruits de la passion, et ce d'autant plus qu'à force de cuire et recuire ces derniers finissent par tourner vinaigre : « *si ta beauté / ta puanteur m'affolent / tes manières si maniérées / et tout ton néant m'em / merdent – Pas marrant / d'être une muse dit-elle* ».

Laisse béton

Béton, livre réquisitoire d'Anselm Jappe contre le matériau le plus utilisé de la planète, a pour point de départ l'effondrement, le 14 août 2018, du viaduc du Polcevera à Gênes, ouvrage d'art du célèbre ingénieur italien Riccardo Morandi (1902-1989). Après avoir retracé l'histoire du béton armé, son émergence et son expansion concomitante à la révolution industrielle et au développement d'une économie capitaliste mondialisée, le philosophe aborde la question centrale de son livre, celle d'une industrie parmi les plus polluantes de la planète, à l'origine, selon les estimations, de 4 à 8 % des émissions mondiales de CO₂, juste derrière le pétrole, le charbon et le gaz.

par Stéphane Gaessler

Anselm Jappe

Béton

L'Échappée, coll. « Pour en finir avec »
200 p., 14 €

Édifié en 1967, le viaduc à haubans de Gênes, réputé pour la solidité de ses éléments porteurs en béton précontraint, n'a duré en fait que cinquante ans. Anselm Jappe a cherché à voir si le cas du pont Morandi était un accident, ou s'il était un exemple paradigmatique d'un phénomène plus général, celui d'une obsolescence consubstantielle aux ouvrages en béton armé, mettant en sursis des millions de bâtiments, logements, édifices publics ou infrastructures. Le 8 avril 2020, cette inquiétude a été confortée par l'effondrement, de nouveau en Italie, d'un pont en béton de 300 m de long situé dans la ville d'Aulla (Toscane). On ne fera pas la longue liste, partout dans le monde, des accidents ou des opérations de réhabilitation sur des constructions de béton armé ayant subi un vieillissement accéléré, dû notamment à la corrosion des éléments en acier, à l'image par exemple de nombreux grands ensembles construits en France il y a de cela quarante/soixante ans.

Anselm Jappe s'appuie notamment sur le diagnostic posé par le dossier « [Concrete : The most destructive material on Earth](#) », publié en février 2019 dans *The Guardian* par le journaliste Jonathan Watts. Le constat est sans appel. Chiffres à l'appui, Anselm Jappe montre que le béton polue, détruit, retourne et recouvre les terres, as-

sèche certains territoires pour en rendre d'autres plus vulnérables aux inondations et aux ouragans. Le béton aggrave également la vulnérabilité sociale de nombreuses populations, leur insécurité face aux catastrophes climatiques et face à la pression foncière. L'ouvrage montre qu'au-delà des émissions carbonées, dues en grande partie aux processus de cuisson (clinkérisation), le béton est aussi une industrie extractive à l'origine de la destruction de sites naturels et d'écosystèmes entiers, contribuant à la raréfaction de certaines ressources naturelles. Cette industrie consommerait environ 10 % de l'eau disponible dans le monde, tandis que 40 milliards de tonnes de sable et de gravats seraient extraites chaque année.

Pour Anselm Jappe, le développement de l'industrie du béton a aussi pour corollaire la disparition des cultures architecturales locales, produisant une uniformisation du monde à l'image de l'économie globale. Théoricien marxiste de la critique de la valeur, le philosophe décrit le béton (en anglais, « *concrete* ») comme la « concrétisation » du capital. Les ouvrages de béton fixent sur la terre des capitaux virtuels en perpétuelle circulation. La standardisation et l'emploi d'un même béton partout sur la planète apparaissent, non plus seulement comme un progrès technologique et économique du point de vue de la réduction des coûts de construction et d'exploitation, mais aussi désormais comme un des paramètres essentiels de l'investissement, offrant les mêmes mètres carrés de bureaux et de logements, et donc les mêmes produits d'investissement « compétitifs » quel que

LAISSE BÉTON

soit le lieu où le produit sera réalisé. Sa rentabilité est d'autant plus grande que le béton a un cycle de vie limité et donc de renouvellement rapide. Le propos d'Anselm Jappe est remarquablement construit en ce qu'il relie ces différentes problématiques : obsolescence, sécurité de l'habitat et de l'environnement, pollution, destruction des écosystèmes, recouvrement et perte des savoir-faire, des traditions et des cultures, financiarisation du BTP et logiques prédatrices du marché de l'immobilier, en un même phénomène systémique dont l'arme, et la concrétisation physique, est le béton.

On s'interrogera cependant sur les alternatives proposées par le livre, en relevant que l'auteur se limite à des propositions théoriques et qu'il s'attache surtout à développer une nouvelle vision culturelle, voire politique, en la matière. Anselm Jappe s'appuie sur deux expériences passées. D'abord les propositions de l'Internationale situationniste autour de Guy Debord, dont il est un spécialiste. Pourtant il constate lui-même rapidement l'impasse de cette approche, la *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys remplaçant la « machine à habiter » de Le Corbusier par une « machine à jouer » tout aussi aliénante. Le projet d'une ville-ruban sur pilotis en perpétuel renouvellement et reconstruction, dont l'objectif était de soumettre le climat, l'éclairage, les bruits, complètement artificialisés, les habitants étant libérés du travail par l'automatisation généralisée des tâches productives, contredit totalement les principes d'une ville durable. Si les situationnistes ont ensuite évolué vers une approche plus environnementaliste, riche en ressources critiques contre la ville consumériste, ils n'ont pas réussi à projeter matériellement leur vision sociale.

L'éloge de William Morris (1834-1896), inspirateur anglais des *Arts & Crafts*, s'avère plus convaincant. Si Anselm Jappe accuse les architectes d'être à l'origine de la dégradation de l'architecture, ce n'est pas non plus en faveur de l'auto-construction, mais d'un retour à des filières de production artisanales, sur le modèle des corporations médiévales vantées par Morris. Dans cet esprit, l'auteur invite à retrouver ce qui fait selon lui la beauté de l'architecture vernaculaire, son unité dans la diversité résultant d'une approche collective. Il considère la Renaissance comme un moment de non-retour, séparant le travail manuel du travail intellectuel, et amor-

çant la lente mainmise des architectes et des experts sur tous les secteurs de la construction. Jappe fait même aboutir ce processus, du moins en France, à l'instauration de l'Ordre des architectes sous Vichy et à la publication de la loi de 1943 sur les permis de construire obligatoires.

Le raccourci historique est un peu facile, cela reviendrait à jeter par-dessus bord les chefs-d'œuvre et les avancées majeures de l'architecture et de l'urbanisme qui ont suivi la Renaissance ; de même, l'assimilation du béton à la mégalomanie des régimes totalitaires du XX^e siècle est vite démentie, l'auteur lui-même reprochant aussi bien aux régimes socialistes qu'aux États capitalistes, aux politiques néolibérales qu'aux politiques de relance keynésiennes, d'avoir sacralisé le béton en tant que matériau du progrès social. On le rejoindra en revanche dans sa dénonciation du *star-system* de l'architecture (Jean Nouvel, Rem Koolhaas, Zaha Hadid...), entièrement déconnecté des environnements, des populations et de leurs besoins, mais il s'agit ici d'un arbre qui cache la forêt, celle des architectes précaires, mal formés, qui ne reçoivent plus de formation en histoire de l'architecture, réduits à des tâches répétitives sur les logiciels de conception BIM (*Building information modeling*).

Béton nous amène à une prise de conscience nécessaire, introduisant des questionnements pertinents, notamment lorsqu'il dépasse le dualisme entre nature et culture, ou invite à une véritable révolution anthropologique de nos sociétés. Le livre souffre cependant de ne pas assez présenter et reconnaître la mobilisation des architectes et des ingénieurs sur ces questions. Il se focalise sur le problème du béton armé, sans évoquer les recherches contemporaines sur des bétons plus résistants et aux meilleures performances thermiques, qui permettent d'envisager leur association avec d'autres catégories de matériaux naturels et durables. S'il y a nécessité de sortir du tout-béton et d'accélérer le processus de transition écologique du BTP, il faut aussi le faire en tenant compte de la totalité des problématiques sociales, économiques, culturelles liées, en résolvant l'équation complexe de réduction de la pollution engendrée par ce secteur tout en maintenant pour les pays développés, et en améliorant pour de nombreux pays en voie de développement, les niveaux de vie. Au risque, dans le cas inverse, de maintenir ou de creuser les inégalités sociales.

L'Angleterre du rationnement

Le premier tome de La saga des Cazalet d'Elizabeth Jane Howard (1923-2014) s'arrêtait à l'annonce par Chamberlain des accords de Munich. Le domaine familial est proche de Hastings, de la côte toute désignée pour une invasion, mais c'est par le ciel que la guerre fait littéralement irruption chez eux au tome II, quand un bombardier allemand s'écrase dans le champ voisin. Accouru sur les lieux pour empêcher l'exécution sommaire des pilotes par les paysans du coin, l'adolescent pacifiste Christopher procède avec une remarquable maîtrise à leur arrestation. À la fin du volume, l'attaque de Pearl Harbor sème le doute dans l'esprit du jeune objecteur de conscience quant au bien-fondé de ses convictions, et met fin pour tous à l'espoir d'une conclusion rapide de la guerre. Le tome III, qui vient de paraître en français sous le titre Confusion, commence trois mois plus tard.

par Dominique Goy-Blanquet

Elizabeth Jane Howard
Confusion. La saga des Cazalet III
 Trad. de l'anglais par Anouk Neuhoff
 La Table ronde, coll. « Quai Voltaire »
 480 p., 23 €

Les enfants ont grandi, de plus en plus mécontents que leur entourage refuse de les traiter en adultes, alors qu'ils sont rongés de questions et d'inquiétudes, sur le cours des événements, la mort, les bordels, l'existence de Dieu. La mère de Polly se meurt d'un cancer sans qu'on les informe de la gravité de son état. Clary tient un journal à l'intention de son père qui a disparu pendant la débâcle de Dunkerque, cramponnée à l'espoir qu'il revienne un jour. Louise, qui tente de percer dans le monde du théâtre, refuse obstinément d'apprendre la sténo ou tout autre savoir utile à l'effort de guerre, et fait à dix-neuf ans un riche mariage d'amour avec un homme bien plus âgé. Les peines de croissance des trois jeunes filles constituent l'essentiel de la trame. À la moitié de ce nouveau volet de *La saga des Cazalet* reparaît une quatrième cousine, Nora, infirmière modèle, au moment de ses noces avec un grand blessé de guerre, paraplégique et profondément épris d'un autre homme. Une cinquième, Angela, erre et surgit de loin en loin, comme lors de sa rencontre un soir de cuite avec un psychiatre engagé dans l'armée américaine, puis retourne en coulisse jusqu'à l'annonce de leur mariage. Avec

leurs cousins cantonnés dans des pensionnats qu'ils détestent, les liens se distendent, tandis qu'un ancien prétendant éconduit de leur tante Rachel, Archie, devient le confident de tous, au croisement de leurs histoires éparpillées.

Comme dans le tome précédent, la narration inclut des échanges de correspondance, de longs extraits du journal d'une Clary aussi attentive aux nuances qu'Elizabeth Howard, des scènes de dialogue où l'identité des protagonistes est livrée de plus en plus tard, au point de rendre le procédé lassant. Les trois générations passaient leurs étés ensemble dans la grande demeure du Sussex, ce qui permettait de suivre les mouvements de chacun. Maintenant qu'ils sont dispersés par la guerre, son attention concentrée sur les adolescentes, la romancière passe plus rapidement sur les épreuves et les frustrations de leurs aînés ou les inventions saugrenues des plus petits. Frustrations féminines surtout, Villy dont l'aventure romanesque rêvée vire au sordide, Sid l'amoureuse de Rachel qui la voit condamnée à s'occuper d'« *une succession sans fin de vieillards, jusqu'à ce que nous en soyons nous-mêmes* », Diane la maîtresse esseulée d'Edward, Mrs Cripp la cuisinière qui attend la conclusion du divorce interminable de son prétendant timide, le chauffeur Tonbridge. Comme les plus jeunes, presque toutes s'interrogent sur la vanité des choses, et se demandent souvent à quoi rime leur vie, telle Angela qui « *avait appris à faire plaisir... à tout le monde, en fait, sauf elle-même* ». Seule Nora accomplit sa

L'ANGLETERRE DU RATIONNEMENT

vocation d'enfance, Polly suit une formation de secrétaire, Louise ne devient pas une grande actrice, ni Clary pour l'instant un grand écrivain. Les hommes sont engagés dans la marine ou la RAF, hormis les dirigeants de l'entreprise de bois qui les nourrit tous, de plus en plus chichement. Certains sont si admirables tour à tour d'héroïsme et d'égoïsme qu'on se demande parfois s'ils ne préfèrent pas les périls des combats aux contraintes domestiques.

Alors qu'avant la guerre les infidélités d'Edward faisaient exception, maintenant les épouses s'émancipent et s'engagent dans des relations adultères. Au fil des jours, la réduction du train de vie familial se traduit par une usure généralisée : meubles, vêtements, repas, distractions, perspectives d'avenir s'abîment dans la grisaille. Enfuis aussi, comme essorés par la rigueur des temps, l'ironie et l'humour du premier tome. L'art de la romancière brille dans les détails, le gril qu'on laisse branché pour profiter de sa chaleur, la boîte de *corned beef* qu'il faut partager à sept, dans une morosité ambiante ponctuée de tragédies. Le débarquement ne ramène pas Rupert, le père de Clary. L'amant de Louise est tué en Allemagne. Celui de Zoë, le capitaine Jack Greenfeldt, envoyé en reportage à la libération des camps, se suicide à Dachau car il ne peut pas « être un survivant de ce qui a été, littéralement, un holocauste ». Très vite, le silence se referme sur la douleur de leurs proches.

De même qu'on ne livre pas ses sentiments en public, on parle peu politique chez les Cazalet. Clary a beau trouver insupportable « *cette manie familiale d'écouter tous les bulletins d'information, de lire le journal de A à Z et de discuter ensuite de ce qu'on avait entendu et lu* », on ne les entend guère, tout au plus mentionne-t-on en passant la reddition de l'Italie, ou « *la prise de Rangoun et tout ça* ». C'est le père d'une amie qui juge scandaleuse la libération d'Oswald Moseley. La défaite électorale de Churchill après la victoire suscite une brève allusion à l'État providence que va mettre en œuvre le nouveau ministre et que la famille voit advenir à regret. Ce qui domine les monologues intérieurs ou les confidences faites à Archie, et colore le roman de mélancolie, ce sont les sentiments féminins de culpabilité, générés par leurs écarts de conduite, mais surtout d'impuissance face aux épreuves du quotidien. Louise se sent « *mauvaise mère, épouse ingrate, artiste ratée, lamentable femme*



d'intérieur », et n'en peut plus « de consacrer toute son énergie à interpréter sans fin le rôle de Mrs Michael Hadleigh ».

Les remparts de l'ancienne éducation ne sont plus des garde-fous solides, les choix de carrière offerts aux femmes restent réduits et subalternes, laissant les héroïnes de Howard désemparées dans un monde qui change sans encore leur offrir de place à la hauteur de leurs aspirations. Après *The Light Years* (titre français : *Étés anglais*), aux étés rayonnants d'insouciance, *Marking Time*, le tome II – marquer le pas, passer le temps –, évoquait une attente faite d'incertitude, moins explicite que le titre français, *À rude épreuve*, tandis que *Confusion* sert pour le tome III dans les deux langues. Deux traductrices se relaient avec adresse dans cette chronique romanesque en conservant une unité de ton d'un volume à l'autre, Anouk Neuhoff (I et III) et Cécile Arnaud (II et IV). Le prochain tome, *Casting Off* (« larguer les amarres »), s'intitulera *Nouveau départ*, leur d'espoir ou fuite vers le large, on verra...

Un psy d'urgence

Christopher Bollas est l'un des auteurs les plus prolifiques et les plus originaux du paysage psychanalytique anglo-saxon actuel. Et il est de plus en plus lu en France à mesure que ses livres paraissent en traduction, comme c'est le cas aujourd'hui avec Avant la chute..., qui propose une « psychanalyse de l'effondrement psychique ». Non seulement pour l'intérêt de sa pensée, mais aussi pour la bouffée d'air frais qu'apporte son indépendance vis-à-vis des différents courants dominants de la psychanalyse.

par Zoé Andreyev

Christopher Bollas

Avant la chute...

Psychanalyse de l'effondrement psychique

Avec la collaboration de Sacha Bollas

Trad. de l'anglais par Francesca Caiazzo

et Jean-Baptiste Desveaux

Ithaque, 136 p., 20 €

Né aux États-Unis, Christopher Bollas, après une formation universitaire et clinique dans son pays d'origine, est venu se former à la psychanalyse à Londres et il y est resté, tout en faisant des allers-retours constants entre les deux rives de l'Atlantique. Ce déplacement est devenu la marque distinctive d'une pensée non dogmatique qui affirme sa liberté sans jamais renier son attachement aux fondamentaux de la psychanalyse que sont la métapsychologie et l'association libre, ce qu'il exprime dans un livre d'entretiens central pour comprendre sa démarche, *Le moment freudien* (traduit par Ana de Staal, Ithaque, 2012). Au centre de sa réflexion se trouve la notion d'un « transfert sur le cadre », l'espace analytique étant vécu comme un « espace transitionnel » au sens de Winnicott, permettant la régression et l'association libre côté patient et une écoute véritablement « polyphonique », au sens musical du terme, côté analyste.

La transformation psychique et les conditions nécessaires à son avènement sont donc au centre de l'ouvrage *Catch Them Before They Fall*, paru en 2013, dont le titre français, *Avant la chute...*, laisse bien malheureusement de côté toute la force du verbe « catch » : un impératif d'action, une intervention en urgence. Car il s'agit bien d'un moment à saisir, sur le vif, dans la dynamique d'une cure :

« attrapez-les avant qu'ils ne tombent » est une injonction faite aux psychanalystes.

Mais attraper qui ? Pourquoi ? Quand ? « *Le lion ne bondit qu'une fois* », dit Freud au sujet de l'acte d'interpréter. Le lion, c'est ici Bollas aux aguets, se saisissant des signaux cliniques indiquant qu'un(e) patient(e) est en train de « craquer », de s'effondrer psychiquement : un ralentissement du débit, un regard terne, une démarche hésitante... ce repérage des signes cliniques est essentiel et l'on voit bien ici à quel point l'écoute de l'analyste est un acte à part entière. Bollas le dit clairement, les situations cliniques abordées dans ce livre sont exceptionnelles et tous les analystes n'en rencontrent pas. Mais si l'engagement de l'analyste est vu ici sous l'angle de l'acte de sauvetage, dans sa version extrême, les implications sont comme souvent bien plus profondes et générales. Car l'exceptionnel a pour vertu d'interroger l'ordinaire et de le mettre au défi de se penser, d'en extraire la singularité. Ainsi Bollas, à travers ces situations extraordinaires, interroge-t-il à la fois la conviction de l'analyste et la visée même de la psychanalyse.

Ce livre s'inscrit plus précisément dans un courant de pensée anglo-saxon qui s'intéresse à la notion clinique de « *breakdown* ». Pour Winnicott, dans un article célèbre intitulé « La crainte de l'effondrement » (1963), cette crainte s'exprime chez des patients qui se sont déjà effondrés, mais sans le savoir, sans que cet effondrement ait pu être « psychisé ». Bollas explorera cette idée tout au long de ses travaux en théorisant la notion du « *su non pensé* » (*unthought known*).

Partant de l'idée que la cure analytique (à l'anglaise, c'est-à-dire à raison de quatre ou cinq

UN PSY D'URGENCE

séances par semaine) permet à ces patients (non psychotiques) d'approcher cet effondrement non pensé, non « vécu », Bollas avance que ce cadre n'est pas suffisamment contenant pour que l'après-coup analytique de cet effondrement puisse véritablement se jouer puis s'élaborer, avec le risque d'une répétition traumatique de ce déni. Comment, alors, faire en sorte que le patient puisse supporter la douleur d'une telle opération à cœur ouvert ? Quelles sont les conditions nécessaires ?

Ce que propose Bollas aux analystes, c'est de s'en donner les moyens, c'est-à-dire le temps, en mettant en place un « dispositif d'urgence » qui peut être activé immédiatement, quand la situation l'exige. Et c'est là aussi que Bollas provoque. En effet, l'idée reçue qui prévaut, c'est que psychanalyse et urgence sont deux termes antinomiques. La psychanalyse, ça dure des années, c'est pour les patients qui vont bien ; et quand ils vont mal, le psychanalyste serait contraint de passer le relais aux psychiatres, aux antidépresseurs, à l'hospitalisation, aux thérapies brèves ou comportementales. Bollas démonte cette doxa, dénonce la médicalisation à outrance de la souffrance psychique qui transforme les patients en zombies, en éternels patients, et montre que certaines adaptations du cadre, pensées et préparées, sont possibles sans céder sur le principe de base de la psychanalyse qui est l'analyse des conflits inconscients.

Les adaptations du cadre ne sont pas chose nouvelle en psychanalyse, et Ferenczi a été le premier à les théoriser pour certains patients avec lesquels il rencontrait des difficultés dans le cadre classique – par exemple dans « Élasticité de la technique analytique » (1928) ou « Principe de relaxation et néocatharsis » (1930) –, travaux poursuivis notamment par Michael Balint, Donald Winnicott, ou Masud Khan (qui ont abouti chez ce dernier à de graves dérives). Mais Bollas souligne que sa pratique diffère et que, sur le fond, elle s'oppose à celle de Winnicott. D'une part, il s'agit d'un dispositif d'urgence, certes préparé « au cas où » mais non planifié à l'avance, non provoqué, et de l'autre, il s'appuie sur la réalité externe du patient qui ne disparaît jamais mais est mise au service du patient (et non l'inverse).

Ce dispositif, bien entendu fondé sur l'alliance transférentielle entre patient et analyste, s'appuie

donc aussi sur de nombreux tiers. Il inclut un médecin généraliste formé à la psychiatrie, éventuellement les services sociaux, un service de taxi, voire les voisins. L'intervention est unique, limitée dans le temps et modulable : pour les uns, trois jours de « soins intensifs » (9h-18h avec pause déjeuner) ; pour d'autres, deux séances de 90 minutes par jour pendant un certain temps. Dans la mesure du possible, les liens du patient avec son quotidien habituel (son travail, ses proches, etc.) sont maintenus. La question de la temporalité, qu'il s'agisse de saisir l'instant ou de prendre le temps qu'il faut, est au premier plan.

Le plus frappant, c'est peut-être l'engagement personnel, spectaculaire et total, de Bollas dans cette intervention : par exemple, quand « Anna » arrive en séance complètement décomposée, il enclenche son plan d'urgence et annule tous ses rendez-vous de l'après-midi et du week-end. Dans un autre cas, nous le voyons prendre l'avion au pied levé pour Seattle où l'un de ses patients est en train de décompenser ; pour une autre personne, il va annuler une tournée de conférences aux États-Unis. Il semble néanmoins important de ne pas prendre ce livre pour un manuel pratique ou une recette à imiter ; ce serait en contradiction avec le but poursuivi en écrivant ce livre, qui est d'inciter ses collègues à ne pas avoir peur d'explorer cet effondrement. Bollas explique qu'il a longtemps maintenu cette pratique secrète, afin d'éviter que les patients ne viennent le voir « pour ça » et par crainte de l'incompréhension de ses collègues.

Il est vrai qu'on ressort de cette lecture un peu sonné : quoi qu'il en dise, Bollas est ici une sorte de chef d'orchestre, une institution à lui tout seul, avec l'idéalisation qui s'ensuit. Ce qu'il fait là est le fruit d'une expérience malgré tout indissociable de sa personnalité, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est pas théorisable ou utilisable par d'autres. Pour le lecteur ou la lectrice analyste, une fois dépassé le premier moment de saisissement et de résistance critique vis-à-vis d'une pratique qui va à l'encontre de ce qu'il ou elle croit savoir, et qui comporte un risque de sérieuses dérives si elle n'est pas maîtrisée (voire supervisée pour les plus jeunes), Bollas nous apprend quelque chose sur la liberté de l'analyste, son inventivité, sa capacité à imaginer des possibles et à prendre des risques (mesurés). À ceux qui critiquent la dimension de séduction transférentielle, il répond : oui, je sais, mais le patient n'en est pas là, il faut le sauver de la noyade, je fais mon métier et je plonge.



Christopher Bollas © D.R.

UN PSY D'URGENCE

Ce qui soutient Bollas dans ce travail, c'est de toute évidence une conviction profonde quant à l'efficacité et aux bénéfices du traitement analytique. Et ce qu'il dénonce en filigrane, c'est une psychanalyse routinière, axée sur son auto-préservation, s'abritant derrière un « prêt à penser » en oubliant les besoins profonds du patient, voire en sous-estimant les capacités de la psychanalyse à évoluer sans perdre son identité, sa spécificité, sa référence à l'inconscient sexuel freudien.

Mais quid des après-coups de cet « *effondrement sous contrôle* » ? L'auteur explique que cette parenthèse est toujours suivie d'un retour au cadre d'origine et il précise que cette parenthèse intensive et cathartique contribue à éviter les analyses

interminables : généralement, dit-il, les traitements durent encore un an ou un an et demi après l'intervention d'urgence, pas plus. On aimerait beaucoup en savoir plus.

Pour finir, on peut regretter que la traduction française ne mette pas du tout en valeur la qualité de l'écriture, si fluide, si vivante et agréable à lire, de Christopher Bollas, qui est écrivain en plus d'être psychanalyste. C'est malheureusement souvent le cas des traductions dans le domaine psychanalytique, et il est bien dommage que les éditeurs ne fassent pas appel à des traducteurs littéraires, travaillant en co-traduction avec un psychanalyste ; car traduire, c'est aussi un travail d'écriture.

Penser face à l'extrême droite

Selon Culture de droite, un essai du philosophe italien Furio Jesi (1941-1980) pour la première fois traduit en français, ce qui importe est moins de qualifier (ou plutôt disqualifier) un opposant comme fasciste que d'armer la capacité de chacun à repérer et à comprendre la circulation d'idées toxiques dans la culture. Une telle approche paraît d'autant plus salutaire qu'elle est exceptionnelle aujourd'hui, comme en témoignent certaines parutions récentes, parmi lesquelles La grande confusion de Philippe Corcuff.

par Pierre Tenne

Philippe Corcuff

La grande confusion. Comment l'extrême droite gagne la bataille des idées

Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique »
672 p., 26 €

Furio Jesi

Culture de droite

Préface d'Andrea Cavalletti

Trad. de l'italien par A. Savona

La Tempête, 256 p., 16 €

Alors que débute une fois encore une campagne électorale, une fois encore l'évidence voudrait que la France soit irrémédiablement de droite, voire d'extrême droite. Ce qui semble peu contestable pour qui suit l'actualité du pays n'est, cela dit, pas aussi évident qu'il y paraît, le consensus sur le diagnostic – l'importance croissante de l'extrême droite dans la vie publique – masquant mal des divergences de plus en plus lourdes sur ses causes et ses effets. Ce mélange de consensus et d'irrémédiable incompréhension nourrit des confusions délétères dans un débat public ravagé. Ce qu'il révèle incidemment, ce sont aussi les difficultés à identifier collectivement ce qui relève de la droite, extrême ou non.

Cette première traduction en français d'un livre étonnant d'un auteur italien qui ne l'est pas moins peut, dans ce contexte, intéresser plus d'un lecteur désireux de sortir du marasme idéologique et partisan. Furio Jesi, historien, critique, archéologue et mythographe italien, a consacré son œuvre à l'étude des mythes, dans la lignée de Bachofen et de son maître Kerényi. En 1979, il publie *Culture de droite*, qui cherche à analyser cette famille poli-

tique sous l'angle du mythe. La date de publication se ressent à la lecture, la droite analysée étant furieusement (post-)fasciste ; et l'insistance sur l'alternative sacré-profane ou le rôle donné à l'antisémitisme soulignent une réflexion ancrée dans des années 1970 qui ont été depuis largement remises en cause. Tout cela n'empêche pas de voir dans la pensée de Jesi un angle original et efficace pour penser cette fameuse culture de droite, qui apparaît fondée sur des mythes rendant compte de sa force historique et politique tout en ouvrant la possibilité d'une critique renouvelée de ses fondements.

L'idée centrale de Jesi est de caractériser la « culture de droite » sous l'angle d'un « langage des idées sans mots », à savoir un langage qui n'est pas seulement une énième LTI ou novlangue, mais bien un moyen pour indifférencier et rigidifier la pensée, un langage « composé de lieux communs [...] censé être un modèle de clarté ». Furio Jesi poursuit : « On dit de lui que tous le comprennent, et en effet [...] il ne provoque aucune perplexité, tous y sont habitués. Il n'a aucun rapport avec la raison, ni avec l'histoire : il naît de cet objet de valeur que l'on appelle le passé, mais qui est historiquement indifférencié, au point de pouvoir circuler sans difficulté dans le présent ». Jesi cherche à penser ce qu'il qualifie lui-même de « bouillie homogène », qu'il associe ici à la droite et, dans d'autres textes, à la publicité, dont le ressort majeur est qu'elle est susceptible d'être adaptée aux circonstances et modelée à l'infini, tout en fonctionnant sur des valeurs indiscutables apparaissant dans ces mots avec une majuscule (« Tradition et Culture mais aussi Justice, Liberté, Révolution »).

Le livre cherche cependant à caractériser certains traits de la culture de droite par-delà sa nature de

PENSER FACE À L'EXTRÊME DROITE

« langage sans mots » ; Jesi consacre ainsi de longues analyses à certains auteurs de droite, souvent extrême, comme le philosophe italien Julius Evola, ou même Mircea Eliade, pour faire apparaître chez eux ce qu'il nomme une religion des morts ou de la mort. Le fameux « *Viva la muerte* » franquiste sert de fil rouge à cette analyse, elle aussi en partie datée, mais qui demeure convaincante et qui a le mérite de faire émerger des figures oubliées du néofascisme européen dont l'influence demeure forte dans les imaginaires. Cette empreinte du passé fasciste sur le présent est d'ailleurs ce à quoi Furio Jesi entendait faire face, mettant explicitement l'anamnèse au cœur de sa démarche : « *La majeure partie du patrimoine culturel, y compris de ceux qui aujourd'hui ne veulent absolument pas être de droite, est un résidu culturel de la droite. [...] Être scandalisé par la présence de ces résidus est ridicule et irrationnel, mais il n'en reste pas moins nécessaire de chercher à savoir d'où ils proviennent* ».

Une telle lucidité devant les résidus les plus honteux de ce qui nous constitue semble être un des enjeux de l'actualité française de 2021 et peut rejoindre des travaux aussi différents que ceux de Johann Chapoutot, [Sébastien Fontenelle](#), [Grégoire Chamayou](#) ou Barbara Stiegler. Un exemple des troubles autour de ces références et de ces généalogies – et de nos propres difficultés à les lire – avait pu être entendu dans le discours d'Emmanuel Macron adressé au monde de la culture en mai 2020, où le président de la République appelait les artistes et professionnels du milieu à « *enfourcher le tigre* » : l'immense majorité des commentaires avaient souligné une étonnante référence maoïste, confondant par homophonie ce tigre monté avec les « *tigres de papier* » des maos d'autrefois. Peu audibles furent ceux qui identifièrent une référence plus évidente au titre d'un bestseller du néofascisme européen : *Chevaucher le tigre*, de Julius Evola (1961), dont le propos possède de nombreuses correspondances avec celui d'Emmanuel Macron ce jour-là.

L'analyse de Furio Jesi invite à se pencher sur l'imprégnation de telles pensées dans notre présent, et à rendre compte de pareils parallèles sans caricature : noter la présence d'une métaphore néofasciste dans le discours du chef de l'État ne revient pas à l'identifier à cette famille politique, mais invite plutôt à souligner à quel point nous sommes tous travaillés par ce langage des idées sans mots et qu'il importe d'y faire face avec lu-

cidité. Vœu pieux dans le contexte antagoniste des débats politiques actuels...

À l'inverse des ouvertures proposées par Furio Jesi, la somme que propose Philippe Corcuff cherche à établir une cartographie de la circulation des idées d'extrême droite dans la France d'aujourd'hui. Elle implique une représentation des idées politiques aux impasses nombreuses et caractéristiques de tendances intellectuelles contemporaines. L'intérêt de *La grande confusion* est d'abord de fournir un exemple pour réfléchir à une telle tendance, tant ce livre est d'une lecture extrêmement pénible, jargonnant, truffé de références citées comme autorités plutôt qu'analysées, allant jusqu'à l'établissement de certaines listes de noms aussi longues (près d'une page parfois) que dérangeantes.

L'hypothèse de Philippe Corcuff, politiste se disant « *anarchiste libertaire* », est que l'extrême droitisation repose sur une « *confusion* », un « *brouillard idéologique* » favorisant la circulation des idées au bénéfice de l'extrême droite. Cette confusion va selon lui de la gauche radicale, parfois gagnée à l'antisémitisme ou à une forme de souverainisme, jusqu'au centre et à la droite modérée. Les 650 pages du livre sont marquées par l'*hybris* d'un esprit systématique et encyclopédique, cherchant à établir une cartographie extrêmement fine des idées et des individus qui les portent, englobant dans la dénonciation du confusionnisme ambiant journalistes, éditorialistes, politiques, Gilets jaunes et intellectuels. Revendiquant de nombreuses parentés (Merleau-Ponty, Foucault, Jean Leca, Bourdieu, entre autres), la démarche de Corcuff se veut celle d'un penseur « *engagé dans l'époque* », « *doté de valeurs* » et récusant « *les manichéismes dans le scrupule de la nuance* », en vue de fournir une « *boussole* » pour se repérer dans le brouillard – métaphore de l'orientation permettant d'éviter les injonctions trop absolues autant que les rigidités théoriques trop grossières.

La grande confusion se présente ainsi sous les atours d'un livre informé, ouvert, ambitieux et rigoureux, ce que la lecture ne cesse pourtant de démentir. En premier lieu, pour son hypothèse initiale, qui consiste à désigner le monde comme « *confus* » et qui provoque des vertiges dans ses implications : le propre de la pensée et de la recherche n'est-il pas en partie de clarifier ou de défier la confusion, c'est-à-dire de postuler que le monde est pensable, et donc moins confus qu'il n'y paraît de prime abord ? Comment le livre peut-

PENSER FACE À L'EXTRÊME DROITE

il prétendre s'extraire d'une confusion qu'il présente comme systématique et largement totalisante ? Quel est l'intérêt de dire le monde confus et impénétrable, si ce n'est pour les *happy few* s'étant extirpés du brouillard idéologique contemporain ?

Cette difficulté initiale semble d'ailleurs anticipée par Corcuff, qui précise en introduction qu'il ne s'agit pas d'« *instaurer une police de la pensée en stigmatisant des personnes qui ne se reconnaîtraient pas elles-mêmes dans des idées d'extrême droite. Car, dans les brouillages et le brouillard actuels, les tâtonnements, les bévues, les malentendus et les erreurs apparaissent inévitables* ». L'appel à la nuance et à la neutralité axiologique ne s'affranchit pas d'un lexique d'évaluation morale : bévues, erreurs deviennent le propre de celles et ceux qui succombent, peut-être inconsciemment, à la confusion. Ce faisant, la portée critique de la dénonciation de l'extrême droite s'amointrit, puisqu'on y succombe seulement par bévue, par tâtonnement, par inadvertance. C'est l'une des surprises réservées par cette analyse, qui relativise l'adhésion aux idées dénoncées : en postulant un monde confus, elle rend logique et légitime la propagation des idéologies qu'elle entend critiquer.

Au-delà de ces étonnements, *La grande confusion* caractérise surtout une représentation des idées et des individus face au fait politique qui est d'autant plus problématique qu'elle se présente sous des dehors scientifiques rutilants. La dénonciation d'un « *identitarisme* » traversant tout le spectre idéologique peut illustrer sa logique : Corcuff se pose en adversaire des tendances identitaires à l'œuvre selon lui dans de nombreux domaines, en mettant en exergue une pensée et des actions plus mouvantes. « *L'identitaire* » s'oppose selon lui à « *l'international* », abandonné il est vrai par de nombreuses têtes de pont de la gauche radicale ou modérée. Le problème est qu'en définitive Corcuff propose une cartographie qui n'est pas émancipée des identités qu'il dénonce. Il les dédouble même en superposant deux cartes l'une sur l'autre : d'un côté, celle des idées ; de l'autre, celle des individus. Ainsi passe-t-on tour à tour d'une analyse où les idées sont fixes, figées à l'extrême droite ou à gauche, permettant d'analyser la circulation des individus entre elles, à un commentaire où ce sont les individus qui se figent à gauche ou à droite pour décrire la mobilité des idées. Si bien qu'en forçant le trait, lorsque les propos sont

clairs, on peut sans embarras reprocher à leur auteur ses rapprochements biographiques avec tel ou tel groupe. Réciproquement, lorsque les trajectoires personnelles sont plus ou moins irréprochables, on peut dénoncer des proximités avec telle ou telle idéologie dans les discours.

Un tel cadre permet a priori de déceler de la confusion partout, au moment où on affirme explicitement la clarté des principes et de leur incarnation. En conséquence, se dissout toute possibilité d'engagement et de compagnonnage échappant à une suspicion infamante – pourtant l'exigence face à l'extrême droite ne requiert pas une telle suspicion pour s'incarner sans confusion. La multiplication des néologismes fonctionnant par accumulation de deux concepts (« *islamoconservatisme* », « *auto-illusionnisme* », « *confusionnisme trumpisé* », etc.) est caractéristique de cette extension illimitée du domaine de la confusion. Une telle représentation n'est pas propre à Philippe Corcuff, elle peut se repérer dans nombre de discours actuels – « *l'islamogauchisme* », chez des auteurs bien différents, fonctionne de façon similaire. On peut dès lors souligner que le point aveugle de ces syntagmes creux réside dans leur trait d'union : la suspicion réside tout autant dans chacune des deux identités accolées que dans leur rapprochement, dans le mouvement qui les lie l'une à l'autre.

C'est peut-être dans ce trait d'union que le livre de Philippe Corcuff est le plus révélateur. Au fond, la fascination critique pour l'identité, la dénonciation des identitaires de tout bord, quoiqu'elle se présente toujours comme une inquiétude face au triomphe de l'*idios* (ce qui appartient à soi-même), fonctionne toujours comme une lutte contre le *cum*, l'*avec* : les identitaires sont toujours dits confusionnistes, complotistes, communautaristes, conservateurs réels ou qui s'ignorent. Cet *avec* que l'on dénonce passe sans ambages du domaine des idées à celui des personnes, sclérosant en réalité la possibilité des ouvertures et, justement, des rencontres au hasard des travaux, des jours et des luttes. L'exigence de vigilance contre l'extrême droite semble bien terne dans cette perspective où il ne s'agit plus que d'avancer sur un chemin univoque, muni de notre boussole, sans s'inquiéter de ce qui en nous existe d'une culture de droite qu'on ne peut situer clairement sur une quelconque cartographie. En extériorisant absolument la confusion pour la dénoncer, on nie qu'il existe dans les idées et les imaginaires du confus, qu'il s'agit moins de localiser définitivement que de porter à l'attention, en vue d'une possible élucidation.



PENSER FACE À L'EXTRÊME DROITE

Se jouent ainsi nombre d'aporées politiques et intellectuelles dans lesquelles nous nous trouvons souvent cloisonnés : incanter des universalismes, des humanismes, des internationalismes à l'exact opposé d'un identitarisme qu'on voit partout, n'est-ce pas s'exonérer d'un travail à faire sur cette *culture de droite* qui vit en nous et chez les autres ? N'est-ce pas postuler une fixité des êtres et des idées qui fait croire qu'une solution viendra, par la pédagogie face aux bévues ou par la fermeté face aux erreurs ? N'est-ce pas surtout s'immuniser à peu de frais contre toute suspicion d'être soi-même d'extrême droite, en s'extrayant tout à trac du confus plutôt que de questionner ce qui, en nous et en autrui, survit d'une culture de

Manifestation contre la présence de Jean-Marie Le Pen au deuxième tour de l'élection présidentielle en France (avril 2002) © Jean-Luc Bertini

droite qui impose de penser avec, y compris dans une pensée de combat ? Le postulat que d'un monde brouillé et confus peuvent ressortir des idées claires paraît dans ce contexte un désarmement théorique coupable, face à une extrême droite dont le triomphe impose des pensées sans doute moins orgueilleusement sûres de leurs capacités à identifier, comme une vérité définitive, qui est qui et qui pense quoi. Si la culture de droite avance par des majuscules, s'y opposer imposerait de se réconcilier avec les traits d'union, aujourd'hui lieux de disqualifications infamantes autant que malhonnêtes.

Un conte soviétique

En 1979, exilé en France après avoir purgé en URSS une peine de six ans de travaux forcés pour avoir publié à l'étranger des textes qualifiés d'« antisoviétiques », Andreï Siniavski (1925-1997) écrit André-la-Poisse, un conte moderne sur l'ambivalence de la condition d'écrivain qui transpose avec ironie le merveilleux hoffmannien dans le cadre soviétique. Traduit par Louis Martinez, le texte avait déjà été publié en France en 1981. Dans l'élan des Services compétents, où Iegor Gran racontait avec facétie la traque de son père par le KGB, les éditions du Typhon ont eu la belle idée de rééditer ce court texte de Siniavski, précédé d'une préface de son fils devenu à son tour écrivain.

par David Novarina

Andreï Siniavski

André-la-Poisse

Trad. du russe par Louis Martinez

Préface d'Iegor Gran

Éditions du Typhon, 168 p., 15 €

Siniavski dédie malicieusement son texte « à la lumineuse mémoire d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann ». Les lecteurs français étant sans doute de moins fins connaisseurs de l'œuvre du romantique allemand que les lecteurs russes, mentionnons le subtil jeu de mots du titre russe, « *Krochka Tsores* », déformation à quelques lettres près de « *Krochka Tsakhes* », titre d'un conte d'Hoffmann traduit en français par « Le petit Zachée ».

Chez Hoffmann, Zachée, fils d'une pauvre paysanne doué d'un corps de nain monstrueux, éveille la pitié d'une fée qui lui offre le don d'attirer les autres et de s'approprier les mérites de toutes les actions faites en sa présence. Chez Siniavski, la chance s'inverse en déveine : l'écrivain remplace le nom de Zachée, « *Tsakhes* », par « *Tsores* », mot d'origine yiddish qui signifie le malheur. Le petit André, atteint de bégaiement, reçoit la visite de la fée-pédiatre Dora Alexandrovna, à laquelle il demande le don de la parole et de l'écriture. Celle-ci le lui accorde généreusement, mais en échange il devra renoncer à l'amour. André ne cessera de susciter l'aversion générale. Pire, sans doute : il causera autour de lui le malheur sans jamais l'avoir voulu.

Une fois le pacte scellé, les malheurs s'enchaînent avec la régularité bien connue propre aux contes. Maudit par sa mère, André, qui ignore l'identité de son père, cause malgré lui la mort de ses cinq demi-frères les uns après les autres. Loin du cercle familial, à l'université d'État de Moscou, une bénigne conversation sur les races canines dégénère rapidement. « *Mort à Siniavski !* », s'écrient les congénères de l'étudiant. L'écrivain s'est ainsi créé un double littéraire, stigmatisé par tous et préoccupé par l'obscur question de la culpabilité.

Il faut dire qu'en matière d'expérience de la persécution la trajectoire biographique du véritable Andreï Siniavski a de quoi impressionner. Non seulement l'auteur a été traqué par le KGB, soumis à l'humiliation du procès Siniavski-Daniel de 1966 et condamné aux travaux forcés, mais, une fois exilé en France, il a été voué aux gémonies par une large part de la presse de l'émigration russe, pour avoir parlé trop cavalièrement du grand poète national dans son livre *Promenades avec Pouchkine* (1975). Iegor Gran rappelle d'ailleurs dans sa préface l'épisode étonnant de cette seconde cabale anti-Siniavski à la fin des années 1970.

Mais refermons la parenthèse biographique pour revenir aux mésaventures du personnage du conte. Si la stigmatisation sociale de la vocation artistique n'est d'aucun pays, tout comme l'idée d'une ambivalence du don littéraire, formulée déjà par Baudelaire dans le poème « Bénédiction », ces questions prennent une acuité particulière dans une société, l'URSS, qui aura eu

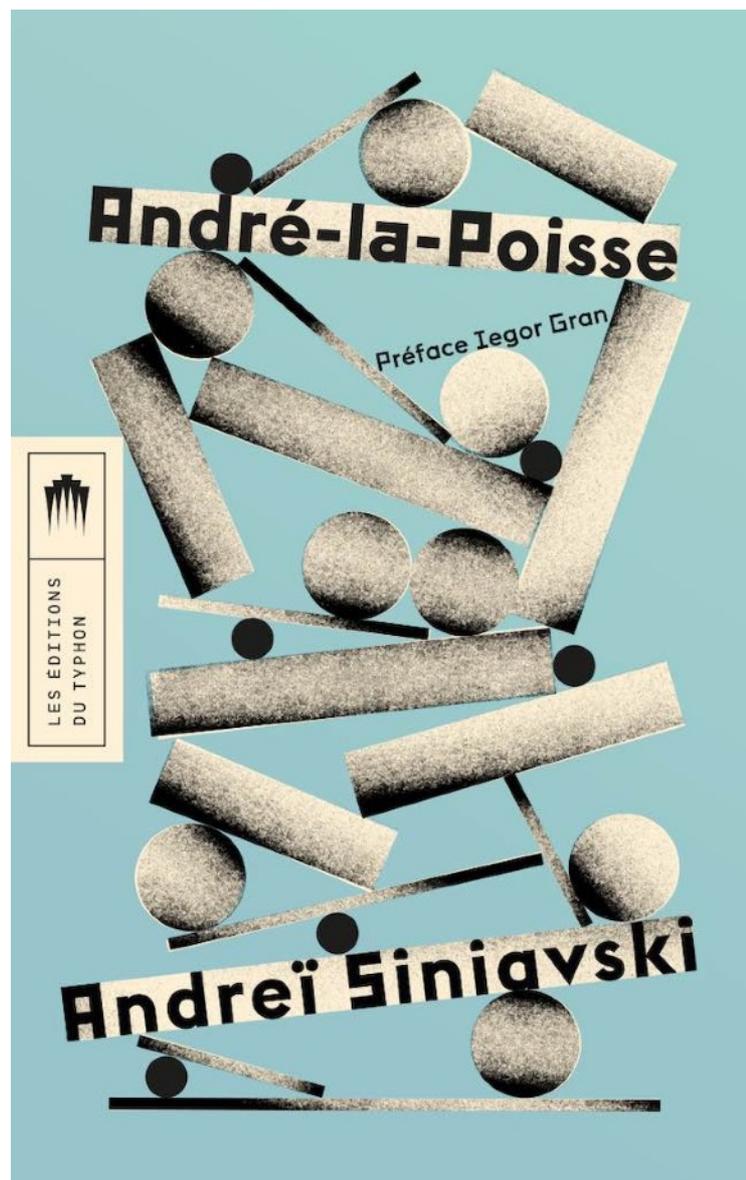
UN CONTE SOVIÉTIQUE

tendance à désigner certains écrivains comme « ennemis du peuple ». La malédiction d'André-la-Poisse est en effet indissociable de l'histoire soviétique. C'est dans un appartement communautaire, au milieu des plaintes d'une voisine agonisante, que sommeile au début du texte le petit André dans son berceau. Le conte se réfère explicitement à des épisodes comme la Grande Terreur de 1937-1938 ou la Grande Guerre Patriotique.

Face à l'indigne héros, les demi-frères du narrateur semblent tous appartenir à une sorte d'*establishment* soviétique : l'un, ingénieur agronome dans un kolkhoze de pointe, est déporté pendant ces années pour avoir maugréé contre son salaire ; le suivant sera colonel de l'Armée rouge ; l'avant-dernier exercera le noble métier de chirurgien ; quant au dernier, il sera un haut dignitaire aux fonctions imprécises, habitant une luxueuse résidence qui donne au narrateur un avant-goût de paradis. La série de portraits des cinq frères est savoureuse, notamment celui du chirurgien, qui, malgré sa position sociale bien installée, cultive des goûts transgressifs : « *ses lèvres fines s'animaient constamment d'un sourire sardonique : Rudyard Kipling ! Oscar Wilde ! Verlaine ! Vers Libre ! Il aimait les trébuchantes valeurs étrangères* ». Parmi ces types sociaux divers, le narrateur se perd dans un questionnement identitaire sans fond. De quel homme est-il le fils ? D'un « *ennemi du peuple* », sans doute ? À la fin du conte, cette interrogation sur la naissance sera au cœur d'une complexe fantasmagorie orchestrée par la fée Dora Alexandrovna réapparue, devenue vendeuse dans un magasin d'alimentation.

Fidèle au programme littéraire qu'il avait formulé très tôt, Siniavski met en œuvre une forme de « réalisme fantastique » pour évoquer la société soviétique. La traduction de Louis Martinez cherche à rendre le style capricieux et inventif de l'auteur, fourmillant de jeux de mots et de réminiscences littéraires – Siniavski a enseigné la littérature russe et son essai *Dans l'ombre de Gogol* est un livre majeur : traduit par Georges Nivat aux éditions du Seuil en 1978, il est malheureusement introuvable en librairie aujourd'hui.

Marqué par un jeu fréquent sur l'oralité, *André-la-Poisse* puise notamment son énergie dans la tradition que les formalistes russes ont identifiée comme celle du *skaz* (en français, le « conte oral » ou le « dit »). Si la fable sur la vocation



d'écrivain conçue par Siniavski est d'une noirceur et d'une amertume revendiquées, il émane de certaines pages un enchantement particulier, fruit d'un équilibre subtil entre le merveilleux et l'humour. Observons avec *André-la-Poisse* le mystérieux langage des gestes de la fée Dora Alexandrovna dans le magasin d'alimentation où elle travaille : « *il me devenait évident que, tout en dansant et négociant, Dora n'en continuait pas moins de s'entretenir avec moi comme avec un comparse et à la manière des dieux, par hochements et allusions, allégories développées et symboles dont la précision excluait toute équivoque. Tantôt elle proposait du sel au creux de sa main avec une ironie à peine perceptible, tantôt elle brandissait un récipient par-dessus sa tête et tendait aux spectateurs de l'huile d'olive, tantôt, au bout d'un entrechat, elle serrait entre ses doigts des cigarettes de luxe portant le chiffre mystérieux de « Flore d'Herzégovine ». Le tout était de comprendre !... »*

Dans un delta marécageux

À la dernière page de son *Carnivale*, Nicole Caligaris présente une « reconnaissance de dette » où Philippe Soupault côtoie, entre autres, Genet et Kandinsky. De fait, dans ce roman, le surréalisme rencontre les ambiances moites des bars à marins et les compositions abstraites du maître russe. Un personnage principal, lui aussi endetté, cherche à s'en sortir. Plus principal que lui encore est ce delta marécageux où le passé, le rêve et la poésie affleurent des sables.

par Ulysse Baratin

Nicole Caligaris

Carnivale

Verticales, 392 p., 21,50 €

Au musée de Dublin, cachés par des paravents, sont disposés des corps retrouvés dans des tourbières. Vieux parfois d'un demi-millénaire mais conservés par les conditions particulières du sol, ils présentent des vêtements intacts, une peau momifiée mais comme vivante, des traits un peu tirés mais reconnaissables. À la fois fantasmagoriques et proches, ces cadavres font penser aux figures qui peuplent *Carnivale*, de Nicole Caligaris. Situés dans un éternel entre-deux, des masques, morts ou vivants, traversent la géographie fantôme d'un delta, marécage sablonneux face à la mer, no man's land sillonné par un démarcheur en assurance, personnage principal sans qualités qui annonce dès la première phrase : « *Personne ne m'a retrouvé* ».

S'il arrivait à vendre quelques derniers contrats pour la firme Ponzi, il pourrait enfin s'échapper en Suède. Ponzi qui n'est pas sans rappeler la pyramide du même nom où les investissements des clients sont rémunérés par les fonds des nouveaux entrants, jusqu'à l'effondrement fatal. Pyramide qui n'est pas sans rappeler le delta où la DS de ce Sisyphe de roman noir aux abois, à force « *de truquer ses contrats en commençant à y inscrire les noms des morts* », va s'embourber. Delta, avec un « D » comme désastre.

Des astres pourtant, les trois Imbattables Léopards voudraient en toucher. L'assureur rencontre ces trois garçons fondateurs d'un groupe de punk local et aussi inséparables que les trois sommets d'un triangle : « *Avec ou sans consentement, ils*

allaient jouer, ce matin, pour cette fille dont ils avaient vu une fois les yeux derrière le pare-brise de sa petite Alfa, et ils allaient démonter le ciel, le faire fumer jusqu'à la nébuleuse d'Andromède et clouer au poteau du néant tous les autres groupes de la création. » Ils aimeraient impressionner la richissime fille Spada et son protecteur le préfet Basile, figure de pouvoir dérisoire dont l'ambition se borne à bétonner sa lagune. Peut-être pour que des tréfonds de ce sol mal distingué de la mer ne ressortent pas migrants, « *travailleurs piémontais* » du passé et autres « *ossements, sur lesquels le béton s'efforçait toujours de jeter l'oubli* ». Entre-temps, le héros tombe amoureux d'une fille mi-vamp mi-comptable qui finira elle aussi absorbée par la vase non loin de ce Splendide Hôtel dont « *il ne restait qu'un trou qui aimantait puissamment toute la pulpe de la réalité, l'établissement était en train de filer vers la mer, comme tout ici* ». *Carnivale*, certes, mais avec une suite d'embarquées pour seule parade et les appels de phare d'un vieux camion Iveco pour tout éclairage.

Il faudrait citer encore plus, mais ici pas de chansons à refrains secs, plutôt des blocs de phrases d'une ou plusieurs pages dont on ne prélèvera pas de fragments de peur qu'ils ne s'effondrent. Ce style litanique et organique, masse sonore s'élevant sur ses propres ruines, jette des propositions, tente des architectures, s'écroule puis recommence encore, comme s'il fallait non pas construire mais combler un bourbier. Souvent, le surplace, le ressassement ou la variation dominant. Une fois passées cent premières pages impressionnantes, les trois cents suivantes imposent une autre expérience de lecture qui agace parfois comme un surplace dans la mer des Sargasses, ou dans le triangle des Bermudes. Vers la fin, les tenants et aboutissants de cette histoire



DANS UN DELTA MARÉCAGEUX

embrouillée sont lâchés par bribes des profondeurs du texte et surgissent alors à la surface en fragments plus déchiffrables.

L'ensemble laisse des souvenirs par saccades, des images de pure poésie, la sensation d'avoir fait

Nicole Caligaris (décembre 2020) © Jean-Luc Bertini

un voyage de nuit où soudain sont apparus des spectres, du son, une catastrophe fugacement éclairée par des fusées de détresse. On rouvre les yeux, morne plaine ayant tout digéré, le delta est vide. Il attend le prochain mardi gras pour faire remonter ses fantômes.

Coellywood

Dans Billy Wilder et moi, Jonathan Coe évoque avec mélancolie mais sans aigreur la fin de carrière d'un grand d'Hollywood. Une réflexion sur la fugacité de la gloire et le passage du temps, où l'auteur démontre à chaque page son réel talent de raconteur d'histoires... et son humour.

par Santiago Artozqui

Jonathan Coe

Billy Wilder et moi

**Trad. de l'anglais par Marguerite Capelle
Gallimard, 304 p., 22 €**

Pour un lecteur français, la prose de l'auteur de *Testament à l'anglaise* a indéniablement quelque chose de britannique, un ton qui correspond à l'image qu'on se fait d'un sujet de Sa Majesté de ce côté-ci de la Manche. Cette britannicité de plume, que Jonathan Coe partage avec d'autres ([John le Carré](#), [David Lodge](#), [David Peace](#)...), repose dans son cas sur une ironie légère, une distance amusée qui affleure dans chaque scène de ce texte qu'on l'imagine écrire avec une lueur amusée dans le regard. (En tout état de cause, c'est Marguerite Capelle que l'on devrait imaginer ainsi, parce que tout son talent de traductrice consiste justement à nous faire ressentir cela en français, mais c'est un autre débat...)

Quoi qu'il en soit, pour Coe, cette identité britannique est importante, comme [il le déclarait](#) dans *Le Monde* en 2019, à l'occasion de la sortie de son précédent roman, *Le cœur de l'Angleterre*, à la thèse résolument anti-Brexit : « *Ce que signifie être anglais est devenu une obsession pour moi* ». Cette fois-ci, pourtant, le contexte est très américain, puisque l'intrigue de ce court roman s'articule autour du tournage de l'avant-dernier film de Billy Wilder, *Fedora*, et que son action se déroule principalement en Europe, notamment en Grèce et en Allemagne, mais aussi à Paris et à Meaux. Néanmoins, l'Angleterre n'est jamais loin :

« – *Ce n'était pas tout à fait pareil, répondit monsieur Diamond. Enfin, nous avons apprécié notre séjour là-bas, mais l'Angleterre, ce n'est pas l'Europe. Je sais que techniquement, l'Angleterre appartient à l'Europe, mais... l'Angleterre est à part, vous voyez ?*

– « *Oui, je comprends* », dis-je. *Et c'était vrai : quand j'allais à Londres avec ma mère, j'avais toujours ce sentiment de visiter un autre pays, mais aussi un autre continent. Un continent qui me fascinait, comme la plupart de mes compatriotes, mais dont beaucoup de coutumes nous paraissaient mystérieuses, excentriques, et tout à fait incompréhensibles.* »

L'intrigue, plutôt mince, sert de prétexte à un portrait du réalisateur vieillissant au moment où il a cessé d'être le « roi de Hollywood » et où il a compris que ses grands films sont déjà derrière lui. En face, une nouvelle génération de réalisateurs, « *tous barbus* », fabrique un nouveau cinéma dont Wilder sent qu'il lui est inaccessible, principalement parce qu'il le trouve sans intérêt. Il n'a aucune envie de filmer un requin, comme Spielberg vient de s'y employer avec un succès retentissant, alors que lui-même a fait perdre tellement d'argent aux studios hollywoodiens qu'il en est réduit à chercher le financement de *Fedora* en Allemagne. L'histoire de la protagoniste, Callista, une jeune Grecque anglophone embauchée pour servir d'interprète sur le plateau, résonne en contrepoint à celle de Wilder. Pour elle, ces quelques mois de tournage seront une expérience initiatique qui déterminera le reste de son existence, et, pour lui, l'occasion de faire le bilan d'une vie en signant ce film qui, dans une évidente mise en abîme, raconte l'histoire d'une star oubliée et recluse dans une île grecque.

Comme Jonathan Coe le précise dans les « remerciements et sources » de son livre, pour s'imprégner et recréer l'ambiance du tournage, il a mené une enquête auprès des proches de Billy Wilder et d'Iz Diamond (son coscénariste attitré), allant jusqu'à interviewer certains acteurs du film, notamment Marthe Keller, qui tenait le rôle de Fedora. Il est d'ailleurs amusant qu'à l'instar de ce qui se pratique dans un essai de sciences



Jonathan Coe © Francesca Mantovani/Gallimard

COELLYWOOD

humaines, à la fin du roman, une bibliographie répertorie les sources des propos que l'auteur met dans la bouche de Wilder.

Pourtant, ce n'est pas pour l'exactitude historique ou la méticulosité de son enquête qu'on prend plaisir à lire Jonathan Coe, mais pour l'acte de lecture lui-même. Son écriture a quelque chose d'aérien et d'élégant, une légèreté intrinsèque qui, dès le premier paragraphe, donne au lecteur la sensation de retrouver un ami perdu de vue et dont il s'aperçoit que décidément, oui ! il est vraiment fin et tout aussi drôle que dans le souvenir qu'il avait gardé de lui. À ce titre, au détour d'une réplique, Iz Diamond fait une remarque sur l'humour dans laquelle on devine presque un autoportrait de l'auteur : « *Et je pris conscience que pour un homme comme lui, un homme fondamentalement mélancolique, un homme pour qui la marche du monde ne serait jamais qu'une source de regrets et de déceptions, l'humour n'était pas*

seulement beau mais nécessaire, que raconter une bonne blague pouvait faire naître un moment, fugace mais délicieux, où la vie prenait un sens particulier et ne semblait plus arbitraire, chaotique ni inexplicable. »

(À propos d'humour, profitons-en pour faire la publicité d'un roman peu connu de Coe, *Les nains de la mort*, paru en 1990 et traduit en 2001 [Gallimard], qui en est fort pourvu.)

À la lecture de *Billy Wilder et moi*, les amateurs de Coe ne seront pas dépayés. On y retrouve son goût pour les variations formelles (ici, le récit de la disparition des parents de Wilder pendant la Seconde Guerre mondiale, présenté sous la forme d'un scénario, rappelle les faux comptes rendus de la BBC dans *Testament à l'anglaise*). Et pour ceux qui ne le connaissent pas encore, ce roman fournira une porte d'entrée agréable et légère au reste de son œuvre.

L'esthétique du torero

Grâce au *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, un des poèmes les plus célèbres de García Lorca, le nom du torero est parmi les plus connus. Mais nul ne sait à quel point il fut une figure de son temps, una figura, l'équivalent de la star, encore qu'il n'en ait pas eu les moyens physiques mais seulement le mental. Le recueil *Sur la tauromachie rassemble pour la première fois en français ses écrits journalistiques et ses conférences des années 1920-1930.*

par Maité Bouyssy

Ignacio Sánchez Mejías

Sur la tauromachie

Trad. de l'espagnol par Claude de Frayssinet

Préface de Jacques Durand

Les Fondateurs de Briques, coll. « Sacrilèges »

96 p., 15 €

Même hors du *mundillo* taurin, on reconnut à Sánchez Mejías de toujours vouloir combattre, au point de mourir de son ultime blessure, à Manzanara, dans une arène de seconde zone où il remplaça au pied levé Ortega qui venait d'avoir un accident de voiture et au moment de clore son second retour tardif sur le sable à quarante-trois ans. Lorca salua autant l'homme aux multiples engagements et activités que le torero, et on connaît ses mots :

« *Un andaluz tan claro, tan rico de aventura,*

Yo canto su elegancia con palabras que gimen »

... ce qui a été redit par Maria Casarès et mis en musique par Maurice Ohana. C'est Lorca qui, lecteur à la Columbia, à New York, avait permis à Sánchez Mejías de faire une de ses plus belles conférences, en 1930, où il parla de l'art du *torero* avec l'engagement du torero et la foi du rhétoricien défenseur de son art conçu comme « *la vie même, la science de la vie* », conférence prononcée avec le souffle des années folles. Quant au fond, on en retrouverait le commentaire dans les *50 raisons de défendre la corrida* de Francis Wolff (2010).

Or, nul ne sait plus ses poèmes, alors que *La Torriada* de Fernando Villalón, autre membre de cette génération, a eu l'honneur de l'édition Mare

Nostrum (1990). Sánchez Mejías n'a jamais été traduit en français, à part *L'amertume du triomphe*, son roman découvert à Madrid en 2010 et traduit par Dominique Blanc en 2017 avec une préface de Jean-Michel Mariou (Verdier), roman d'un post-romantisme « *costumbrista* » alors que Sánchez Mejías tenait à distance, tant dans ses déclarations que dans son œuvre journalistique et d'intellectuel, de pareilles visions, lui qui se saisissait des conflits de son temps. C'est donc un vrai plaisir de découvrir ces textes devenus sépia par le poids de l'histoire : 1936, puis la guerre civile, puis 1939 et la Retirada, la Seconde Guerre mondiale, la fin de la fête, le franquisme... facteurs cumulatifs du déclin de la corrida qui ne repartit que dans les années 1950 en oubliant délibérément tout passé proche.

Ce torero d'exception a eu son style : toujours accroître l'image du danger réel, selon Paco Tolosa (alias Auguste Lafront), chroniqueur et spécialiste de la corrida qui connut cette époque. Sánchez Mejías opposa son jeu *tremendiste*, la surexposition réelle au danger à ses détracteurs, et il le paya de son sang, de son corps tailladé et couturé qui avait même résisté à une perte de la fémorale. Mais encourir le risque par défi est un paradoxe quand on est un homme parfaitement cultivé et un bourgeois nanti, patron du club Bétis-football à Séville, amateur de vitesse et de femmes, parcourant le monde, non sans avoir été un des créateurs de la « Génération de 27 », ces poètes qui en 1927 se sont trouvés à communier dans un certain nombre de principes lors de la célébration des trois cents ans de la mort de Góngora, poète andalou.

Or, cet homme pose le réel dans la passion du toro, du toro de combat dur dont il sait la sauvagerie et dont il n'a de cesse d'expliquer qu'il

L'ESTHÉTIQUE DU TORERO

n'est pas un bœuf privé de labours et de pâturages, que la nouvelle sensiblerie des touristes allemands (des années 1920) est un pur contresens, contresens d'urbains nouveaux riches toujours en manque de lucidité et de bon sens, aussi étrangers aux vrais malheurs du monde qu'à l'Espagne et aux toros.



Mejías voit la source de la sauvagerie des toros dans l'herbe de leurs pâturages et dans leur nourriture, selon un développement qui tient autant de l'esthétique baroque du récit que d'un substrat mi-surréaliste mi-écologique, et aussi tout simplement d'une époque où la dictature de Primo de Rivera et la censure obligent aux approches décalées. Cela dit, il nous rappelle que les toros d'alors étaient petits (250 kg, ils pèsent le double aujourd'hui) et que passer à des toros de quatre ans et de 350 kg inquiétait. Il s'y opposa, comme il s'opposa à l'hégémonie des impresarios dans les contrats. Il sut aussi dire qu'entre le toro dur supposé *bravo* et le toro *manso* dit suave, tous les cas de figure sont possibles, et que le combat peut inverser les prévisions. Si les toros de Miura ne sont pas des Murube, il dit, pour les avoir affrontés, que les premiers ne sont élevés que pour donner des coups de corne désordonnés : c'est abusif, mais l'actuel descendant, don Eduardo Miura, fils de don Eduardo Miura Fernandez, se borne à reconnaître aujourd'hui encore que la spécificité de ses toros est de ne pas baisser la tête et de regarder l'homme.

Ce qui touche dans les chroniques de Sánchez Mejías est sa simplicité à dire pour tous, pour les lecteurs du *Haroldo Madrid*, pour *La Unión* à Séville, contre le journal *Le Libéral* où écrit son détracteur, l'inconvenance du battage médiatique. La réalité de la vie et du *toreo* (la *faena*, le travail avec le toro), les défis qu'enchaînent les toreros, il les dit avec aisance et naturel, y compris par sa façon de saluer l'angoisse des femmes qui attendent le coup de fil au temps des romans de Joseph Peyré (Prix Goncourt 1935 pour *Sang et lumières*). Mais c'est Sánchez Mejías qui a succombé un 13 août 1934, conformément à la passion de l'enfant parti clandestinement à treize ans sur un bateau pour Vera Cruz via New York, trente ans plus tôt. Tout reste donc signé du sang répandu, le sien, même s'il joue de sainte Thérèse, fon-

datrice de carmels, et de son « *miracle du toro* » ou de Sancho, cet homme qui tue le rêve et donc celui que la corrida doit tuer, sauf que...

Certes, les vieux aficionados qui ont la culture du *Discours de la corrida*, titre du livre de François Zumbiehl (Verdier, 2008), et ont lu Auguste Lafront savent que l'esthétisme est dangereux pour la corrida, mais Mejías est resté une figure flamboyante et improbable qui dut jouer en avril 1925 d'un *espontáneo* très calculé – avec l'accord du torero qui œuvrait – pour réussir à fouler de ses pieds le sable de la Maestranza, le saint du saint, les arènes de Séville, devenue sa ville alors que le directeur ne voulait aucunement le programmer. Sautant dans l'arène en élégant costume civil café noir, sombrero blanc, il demanda protocolairement au roi Alphonse XIII présent et au président de la course de poser des banderilles. Il le fit magnifiquement, car il fut d'abord banderillero. L'ovation fut à la hauteur de ce qu'étaient les conflits en ville, et c'est de tous ces compléments indispensables pour comprendre le personnage que Jacques Durand, le préfacier de cette édition, nous avertit. Sobrement, efficacement, en vieux chroniqueur, lui aussi, du monde taurin, il laisse entendre ces étranges coïncidences entre style, toros et poésie, et la tragédie inéluctable quand le toro qui a tué Sánchez Mejías s'appelle Granadino et que le Grenadin Lorca fut assassiné, deux ans plus tard, dans les fossés de la ville.

Bravo donc aux Fondateurs de Briques qui éditent ce livre dans leur collection « Sacrilèges », dont les essais paraissent sous l'exergue d'Adorno : « *La loi ultime qui régit l'essai est celle du sacrilège* ». Et, effectivement, on n'y trouve que des raretés, souvent taurines (Bergamín, ou Unamuno pour son texte considéré comme anti corrida), parfois aussi des fidélités au souvenir de Guy Debord.

Une ville à la découpe

Avec Les trois collines, Frédéric Valabrègue, enseignant aux Beaux-Arts de Marseille, tient la chronique des quatre dernières années dans la ville, marquées par les effondrements de la rue d'Aubagne, qui ont tué huit personnes le 5 novembre 2018. Le récit se déploie à partir de ce traumatisme collectif, pour s'arrêter juste avant la séquence électorale de l'année 2020, dont il ne livre pas l'issue. Cet ouvrage se tient ainsi à distance de la geste médiatico-politique pour essayer de maintenir une perspective au ras de la ville, celle d'un habitant lambda, au pied des collines marseillaises.

par Zoé Carle

Frédéric Valabrègue
Les trois collines
 P.O.L., 224 p., 18 €

« La clameur résonnait dans les effondrements. Elle était une onde de choc. Elle voyait juste : une municipalité poursuivait une politique de reconquête de la ville contre ses propres habitants, non pas pour y réinstaller de la république, mais des possibilités d'affaires, et ils en essayaient la violence et la douleur. » C'est par ces mots que s'ouvre le récit de Frédéric Valabrègue, par l'évocation des marches de deuil et de colère qui ont suivi l'effondrement des immeubles.

Comme le rappelle l'auteur, la situation du logement à Marseille était pourtant connue. Dans un rapport de 2015, Christian Nicol, ingénieur, avait alerté les autorités municipales. L'absence d'action en amont de la tragédie n'a certainement eu pour équivalent que l'indignité de la réponse après coup, les édiles se contentant de désigner les conditions climatiques et la pluie comme seuls responsables de la catastrophe, provoquant l'ire et la frayeur des habitants. « *La ville allait-elle fondre comme un château de sable ? Les bases étaient pourries et ce fut le premier cri d'une riveraine le jour du 5 novembre : Ils ont laissé pourrir !* »

Au-delà de l'écœurement légitime, le récit évoque aussi l'organisation des habitants du quartier de Noailles, forcés de faire le travail des autorités, face à la multiplication des arrêtés de péril et l'urgence des délogements, alors que le recours ne vient de nulle part, ni de la mairie, ni

de l'État : « *Beaucoup avaient la candeur de croire qu'une instance nationale serait plus efficace que la municipale. Pourtant Christian Nicol avait "tweeté" : "L'insalubrité est une compétence de l'État alors que le péril est une compétence de la ville". Heureusement que nous lisons Kafka, soupirait Mme Boudjellouli...* »

Si c'est la tragédie de ces huit morts, enfouis sous les décombres d'un immeuble effondré en plein cœur de la ville, qui hante le récit, *Les trois collines* remonte pourtant le fil des deux années qui l'ont précédée. Frédéric Valabrègue tisse ensemble des éléments tenus séparés dans les discours officiels mais qui forment un faisceau de signes avant-coureurs de la catastrophe et les marques d'une politique de la ville mortifère menée par la municipalité Gaudin pendant vingt-cinq ans. Il commence ainsi par l'évocation des mobilisations autour du chantier de la Corderie, à l'orée des quartiers bourgeois : en juillet 2016, la ville vend un terrain au promoteur Vinci pour qu'il y érige un énième immeuble. À l'occasion du chantier, une carrière antique est découverte et les habitants se mobilisent contre le projet immobilier, demandant l'accès pour tous à ces vestiges. En vain. Ni la détermination ni l'endurance des habitants d'un quartier pourtant peu « remuant » par comparaison à d'autres ne pourront mettre fin au projet : l'immeuble verra le jour, concédant à peine un droit de regard sur la carrière.

À quelques encablures de là, toujours en 2016, un autre bras de fer entre habitants et mairie s'engage autour du futur chantier de la Plaine. Entre 2016 et 2019, la place Jean-Jaurès, qui accueillait jusque-là le plus important marché populaire de Marseille, a été ainsi au cœur d'une âpre bataille

UNE VILLE À LA DÉCOUPE

entre les habitants du quartier et les services d'urbanisme de la mairie. Le conflit a culminé à l'automne 2018, à l'ouverture du chantier, lors de l'abattage des arbres de la place et il a été gelé par l'érection d'un mur en béton de 2,50 m de haut pour « protéger » les travaux de « requalification » et de « montée en gamme » de ce quartier, dans le viseur des appétits immobiliers.

Entre l'abattage des arbres en octobre 2018 et le surgissement du mur en décembre, les immeubles de la rue d'Aubagne s'étaient effondrés et des banderoles avaient fait le lien entre ces événements épars à l'échelle de la ville : « 20 millions pour détruire la Plaine, pas une thune pour sauver Noailles ». De la même façon, le récit de Frédéric Valabrègue cherche à montrer la cohérence entre ces épisodes et les résistances suscitées, souvent tenues à part et qui échouent en tant que telles à constituer un front commun contre une politique de la ville, elle très cohérente : « *Les lieux et les circonstances étaient trop différents d'un point à l'autre de la ville. Il n'y avait rien dans toutes ces protestations pouvant être canalisé par un ensemble.* »

La ville créative et positive permet la « montée en gamme », quand les luttes promettent la mélasse et la mort des artères à « revaloriser », comme dans le cas d'une rue de la République en carton-pâte. Le récit donne à voir le malaise de ces habitants, pris entre le marteau et l'enclume des discours convenus sur l'incurie marseillaise et leur prétendu refus de voir leur ville « évoluer ». Entre le marteau et l'enclume, ou plutôt « *between a rock and a hard place* » comme disent les anglophones, expression minérale en parfaite adéquation avec la réalité d'une ville aux prises avec une folle bétonisation, où le moindre espace vert s'engloutit, où le moindre interstice est disputé.

Les trois collines réussit à capter un moment de bascule, qui correspond à la fin d'une ère Gaudin entièrement mise au service de la promotion immobilière et d'un marketing territorial à destination du tourisme de masse et de ses immenses bateaux de croisière qui viennent recracher leurs particules fines sur les habitants de la rive nord du Vieux Port, une certaine moitié de la ville. De l'autre côté, les trois collines qui donnent leur titre au livre, ce sont Endoume, Bompard et le Roucas Blanc : « *Auprès de qui on accrédite l'idée que Marseille est une ville pauvre remplie de taudis et d'habitats indignes, il est vivement*

conseillé d'entreprendre une promenade sur ces trois collines posées au centre de la ville comme une forteresse et une oasis. » Car la réalité de Marseille, ce sont aussi ces quartiers bourgeois et leurs *gated communities*, où les résidences fastueuses sont protégées des regards et des indésirables.

À propos des visiteurs de passage, comme des Marseillais fortunés, Valabrègue évoque le « *blasement* » de l'homme en ville cher à Georg Simmel, indifférence protectrice qui permet de ne voir que de façon sélective : les « nouveaux » quartiers qui émergent de terre, le lifting des anciens quartiers au cœur des circuits touristiques – le Panier, le Vieux Port, l'Opéra et le bas de la Canebière – réorganisant « *le Conforme et le Même* » de métropole européenne en métropole européenne. Gentrification, promotion immobilière, financiarisation... autant de phénomènes à la manœuvre de façon spectaculaire depuis une dizaine d'années, « grâce » aux efforts au long cours de la mairie de Marseille, dont le revers de la médaille est le rejet des classes populaires à l'extérieur des zones à revaloriser, leur remplacement par une population « *qui paie des impôts* » – pour paraphraser Jean-Claude Gaudin – et le pourrissement concerté de certains quartiers au détriment d'autres, au mépris des conséquences que cela peut avoir sur la santé et la vie de ces habitants bien réels.

Dans cette entreprise de remplacement d'une population par une autre, Frédéric Valabrègue rappelle que les grands événements culturels, puis sportifs, sont une arme au service de la revalorisation immobilière : Marseille capitale de la culture européenne, Manifesta 13... Son récit donne aussi à percevoir la réception ambiguë des habitants, pouvant se réjouir à l'occasion de ces grands événements et de ces animations tout en sentant confusément qu'ils ne leur sont pas destinés. Par exemple, l'organisation d'une « *grande transhumance* » en 2013, présentée comme un moment « *populaire et fédérateur* », alors même qu'historiquement aucun mouvement pareil n'est jamais passé par Marseille. L'épisode est emblématique de ces discours officiels se prévalant de la « tradition » et de l'« authenticité », proposant une mythologie marseillaise permettant de vendre la ville à la découpe.

Le récit décortique ces images projetées de la ville, aussi authentiques qu'une opérette de Vincent Scotto (marinières, savons et sardines) dans lesquelles peuvent parfois se complaire les



UNE VILLE À LA DÉCOUPE

habitants, sans jamais y céder tout à fait, car ils savent qu'elles les enferment. « *Quand la ville nous tend un immense trompe-l'œil architectural occasionné par le travelling d'une rocade balayant des buildings scintillants de mille feux à la manière d'un petit Manhattan tout neuf et qu'elle nous projette dans un film vu des milliers de fois, ce n'est certainement pas pour que chacun puisse identifier cette escroquerie bénigne nommée fardage chez les maraîchers.* »

Au-delà de la charge polémique, *Les trois collines* avant tout cherche à recoudre une ville malmenée et morcelée, et brandit contre le « bla-

Quartiers Nord de Marseille : cité La Viste et habitat pavillonnaire, vu depuis l'avenue de Saint-Louis © Geoffroy Mathieu. Cette photographie est tirée d'une série réalisée par Geoffroy Mathieu entre 2007 et 2010, pour un livre réalisé avec Baptiste Lanaspèze : Ville Sauvage. Marseille, essai d'écologie urbaine, Actes Sud (2014).

sement » de l'homme urbain le promeneur qui arpente la ville avec ses pieds. C'est sur l'évocation des promeneurs de Marseille que se clôt le livre : Christine Breton, Nicolas Mémain, le bureau des Guides, Hendrik Sturm, Marc Quer... ces artistes marcheurs qui perpétuent une pratique initiée par le groupe international Stalker, pour entrer dans la matière de la ville, sa chair, ses odeurs, ses bruits et ses sensations. Se promener, arpenter les collines sèches qui forment la géographie marseillaise.

Fifi la Fronde

À tous ceux et toutes celles qui sont prêts à descendre de leur Aventin pour plonger dans le féminisme actuel le plus inventif et le plus insolent, nous conseillons la lecture de *Fémini-Spunk*, un manifeste centré autour du personnage de Fifi Brindacier. Christine Aventin, son auteure, est belge, ce n'est pas un hasard. On la dirait débarquée d'un carnaval wallon avec une bombe en plastique dans une main et un bagage de savoir dans l'autre. S'appuyant sur le texte original des aventures de Fifi Brindacier, elle livre un vibrionnant pamphlet *fémini-spunk*.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Christine Aventin

Fémini-Spunk.

Le monde est notre terrain de jeu

Zones, 130 p., 15 €

Fémini-quoi ? *Spunk*, vous avez bien entendu. Le mot a été inventé par Pippi Långstrump qui l'a jeté à la face de ses deux meilleurs amis du haut de ses neuf ans, fière comme Artaban. C'était en 1945, en Suède, sous la plume de la grande romancière Astrid Lindgren qui a imaginé un des plus merveilleux personnages de fille du XX^e siècle. Pippi-Fifi, la gamine aux couettes rousses, qui vit dans un monde sans adultes, sans école, qui marche à reculons dans des souliers longs comme des bateaux et se vante d'être assez forte pour soulever un cheval. Ça ne vous rappelle rien ?

Elle était si impertinente, si hors norme, que même l'éditeur suédois original a demandé à l'auteure d'amender son manuscrit. C'est ce que révèle notre pamphlet, qui explique aussi à quel point nous autres, les Français, sommes frileux. Non seulement la première traduction française avait condensé trois volumes en deux, mais la seconde traduction, datée de 2007, a continué à édulcorer le texte, traduisant le fameux *spunk* par *warrou*. Quelle erreur. On n'y entend ni la bizarrerie musicale du suédois original, ni le sens anglais de *spunk* qui signifie courageux/vif comme le mercure, ni le mot *punk*.

Sur toutes les traîtrises et les affadissements langagiers et politiques dont une traduction peut être coupable, l'essai de Christine Aventin est parfait.

Songez qu'on a récemment découvert que le manuscrit original d'Astrid Lindgren contenait aussi une verte critique de la soi-disant neutralité suédoise pendant la Seconde Guerre mondiale, et que les deux traductions françaises ont transformé le grand Adolf, « l'homme le plus fort du monde », en « grand Hector » puis en « Arthur le Costaud ». Ô rage !

De là à faire de « *la fille la plus forte du monde* » la grande sœur des punks et des anarcapunks, des pussy riots et des femens, des queers, des trans... de tous ces elfes au sexe changeant et au genre mobile qui taguent les murs et s'emparent des micros, il n'y avait qu'un pas que Christine Aventin franchit avec une allégresse et une intelligence folles.

Elle a une formation universitaire solide comme un roc, cela s'entend, mais elle la tient à distance parce que c'est la moindre des politesses dues à Fifi la buissonnière. Point de noms intimidants ni grandiloquents. Un style qui jongle avec les registres. Le passage permanent du « je » ou du « tu » à des contradicteurs imaginaires, ou peut-être réels... après tout : cela se traduit par des bouts de dialogues avec des êtres aux prénoms cocasses (Bambi, Alex, Snoeg, Milady...) composés dans une typo différente. Quelques notes de bas de page sous forme de quizz : « *Cette citation est-elle extraite d'une interview de □ Donna Haraway ? □ Astrid Lindgren □ les Bikini Kill ?* »

Fémini-Spunk est sans genre : un peu essai, un peu témoignage, un peu comédie, un peu sotie, un peu fumisterie ultra sérieuse et militante... le tout résonnant sous la clochette nommée sincérité qui lui évite de briller en vain.

FIFI LA FRONDE

Christine Aventin n'est dupe de rien. Elle ne manque jamais d'avancer une (semi-) certitude sans y ajouter un doute ou un effet pervers. Elle est extrêmement consciente du pouvoir de récupération du système marchand dans lequel nous vivons. Jamais elle ne loue la puissance subversive des mots (un cliché) sans rappeler et/ou se désoler de leur absorption presque immédiate par la langue usuelle et officielle.

Bien sûr qu'elle n'est pas la première à avoir perçu la force irrévérencieuse et renversante de Fifi. L'université et le marketing sont passés par là. En Suède, il existe des kits de développement personnel baptisés « Pippi-Power » qui valorisent « *un empowerment non collectif, non solidaire, non empathique – incorporé dans une figure idéale de femme blanche...* », et l'image de Fifi a été maintes fois exploitée par le gouvernement suédois pour défendre telle ou telle bonne cause. L'équivalent aux États-Unis, rappelle Christine Aventin, c'est Beyoncé qui lance une collection de vêtements confectionnés par des Sri-lankaises sous-payées.

Aucun des pièges de la broyeuse du capitalisme n'échappe à notre anarcatrice, mais elle a le bon goût (elle qui, à juste titre, défend le mauvais goût) de distinguer le corps d'une femem qui résiste « *à la torture biélorusse, par exemple* » de celui de sa consœur de pays libre qui succombe si facilement « *au capital bonheur, pour le dire vite* ». Elle a aussi le courage de consacrer un chapitre à la si délicate question raciale puisque Fifi est fille d'un pirate « *jadis roi des mers et maintenant roi des nègres* ». « *Refuser cet héritage, se dire qu'on le refuse, est une option aussi puérile que tentante*, écrit-elle. *Seule importe la question de savoir quelle sorte d'héritières nous sommes.* » Autrement dit, soyez responsables, soyons lucides, agissons ici et maintenant et pour le futur, mais elle le dit avec des mots de *girls* et de *grrrls* beaucoup plus supercalifragilistiques que les miens.

Genre-race-classe : Christine Aventin manie le fer avec la grâce d'une garçonne irrésistible, intersectionnelle avec habileté, se perd çà et là et nous avec, mais se rattrape toujours parce

Christine Aventin

FÉMINI-SPUNK



LE MONDE EST NOTRE TERRAIN DE JEU

FéminiSpunk est une fabulation à la Fifi Brindacier. Elle raconte l'histoire, souterraine et infectieuse, des petites filles qui ont choisi d'être pirates plutôt que de devenir des dames bien élevées. Désirantes indésirables, nous sommes des passeuses de contrebande. Telle est notre fiction politique, le récit qui permet à l'émeute intérieure de transformer le monde en terrain de jeu. Aux logiques de pouvoir, nous opposons le rapport de forces. À la cooptation, nous préférons la contagion. Aux identités, nous répondons par des affinités. Entre une déssexualisation militante et une pansexualité des azimuts, ici, on appelle « fille » toute personne qui dynamite les catégories.

ZONES

qu'elle a un humour féroce. Son livre vaut tous les manuels qui dés-assignent pour mieux assigner. Il n'a ni le puritanisme normatif de bien des essais américains, ni le cléralisme de nombre de leurs cousins français. Il a des défauts, évidemment, mais pardonnés car il saisit cette vibration qui ne se trouve à l'état pur que chez les fifi-filles (et quelques garçons, on le leur concède, non ?) : l'élan vital, la liberté, la fantaisie. Là où tant de voix trahissent de la colère et du ressentiment, il dégage une joie et un goût de vivre qui n'a pas d'âge. Voyez la photo de la page 132 : on y voit Astrid Lindgren grimant dans un arbre en 1974, à près de soixante-dix ans. Les filles qui ont adoré faire le cochon pendu quand elles en avaient dix comprendront.

Federigo Tozzi, le rêve du livre libre

C'est toujours un grand bonheur de lire Federigo Tozzi, né en 1883 et emporté par la grippe espagnole en 1920, à l'âge de trente-sept ans. Cet écrivain de Sienne reste trop méconnu en France où, pourtant, plusieurs livres, superbement traduits par Philippe Di Meo, nous ouvrent les portes de l'univers de ce rêveur mélancolique dont la délicatesse, mêlée à une intranquillité sans cesse présente, lui a valu les louanges de Luigi Pirandello et d'Italo Calvino. Deux nouvelles parutions, Le domaine et Barques renversées, permettent de pénétrer plus avant dans l'univers de ce magicien du verbe.

par Linda Lê

Federigo Tozzi

Le domaine

Trad. de l'italien, annoté et postfacé

par Philippe Di Meo

La Baconnière, 224 p., 20 €

Federigo Tozzi

Barques renversées

Trad. de l'italien et postfacé

par Philippe Di Meo

La Barque, 91 p., 18 €

Si *Les yeux fermés*, roman publié en 1919, raconte la perte d'une jeune femme avec un certain classicisme, d'autres œuvres de Tozzi paraissent plus déroutantes, comme de frêles embarcations près de s'échouer, tant est bouleversant l'art subtil de celui qui avait l'air de dire, comme Robert Walser, que « *chaque je est une outrecuidance* » et magnifiait des petits riens.

Pour le lecteur des *Bêtes*, des *Choses* et des *Gens*, ce qui est saisissant dans la découverte de la prose de Tozzi, c'est l'attention portée à « *l'espace littéraire interstitiel inaperçu* ». Il aspirait à ce point à demeurer invisible que son vœu fut exaucé : pendant un demi-siècle, ses livres furent introuvables et le nom de Federigo Tozzi presque inconnu dans son pays. Il se livrait à de déconcertants aveux : « *J'ai toujours eu peu de temps pour aimer quelqu'un* » ; « *Dans le ciel de mars, il y a des nuages d'une nonchalance égale à la mienne, qui s'arrêtent volontiers pour écouter les coucous et voir aussi ces fleurettes champêtres, qui ont la naïveté de se laisser emplir d'eau par la rosée* » ; « *Que m'importe de vivre demain si aujourd'hui je*

ne vis désormais plus ? Je cherche l'ivresse âpre comme un citron qui tente mon âme ».

L'allégresse reste le sentiment souvent chanté par cet habitant de Sienne qui confesse aisément qu'il se débat en vain « *contre les murs de la mort* ». Ce qui tourne autour de son âme, voilà le leitmotiv de ses fragments d'un ego mal aimé et continuellement ausculté. Un pommier, des cerises (« *Mettez une grande assiette de cerises sur mon âme : ne les laissez point trop mûrir, autrement les moineaux les mangeront toutes* »), des alouettes, des gisants comme des blocs de glace... Tozzi fait flèche de tout bois, il s'efface, s'éclipse, puis réapparaît avec de surprenantes confidences. Ses flâneries sont tout autant des voyages autour de son moi que des explorations métaphysiques, l'essentiel est de n'obéir à aucune loi, de ne se laisser dicter aucun principe artistique, pour donner l'impression de se libérer de tout carcan par l'écriture.

Il devait se soucier assez peu de son destin d'écrivain en marge, ses lecteurs ne pouvaient que l'imaginer suivant, sans être vu, les traces de Dante et de Catherine de Sienne. Il disait qu'une amitié le liait aux étoiles, il aurait été, comme *Martin Eden*, de ceux qui feraient d'un brin d'herbe une épopée. Le monde de Tozzi ne ressemble à aucun autre. Il est très peu homme de lettres, plutôt poète créateur d'un microcosme fragile, à deux doigts non de sombrer mais de se dissiper.

Roman posthume publié en 1921, *Le domaine* (traduit une première fois, en 1989, aux éditions L'Éther Vague) est le livre de tous les affrontements : l'agonie et la mort d'un père laissent



Federigo Tozzi © D.R.

LE RÊVE DU LIVRE LIBRE

place à une dispute autour de l'héritage. Remigio, qui a vingt ans en 1900, se voit léguer *La Casuccia*, le domaine agricole de son père, Giacomo. Incapable d'en assurer l'exploitation comme de mener de main de maître ses ouvriers, Remigio ne fait que reconnaître sa défaite face à sa belle-mère, qui convoite l'héritage, et son impuissance face à des ouvriers qui le regardent comme un incompetent, Remigio en arrive à une lutte mortelle avec l'un de ses hommes.

Le domaine est un inquiétant roman dont le lexique, note Philippe Di Meo, est partiellement régionaliste. Escroqué, remis en cause en raison de ses maladresses et de ses inaptitudes, le jeune héritier n'en mène pas large, jusqu'au jour où, en la personne de Berto, un de ses ouvriers, il trouve un double maléfique. On ne livrera pas les détails de ce joug, mais tout finira mal, Remigio devenant le bouc émissaire et la victime de son alter ego en qui il ne se reconnaît pourtant pas. Toute la finesse de Tozzi est dans ce roman qui évite tous les écueils, surtout celui du réalisme, le rêve du Siennois étant de réinventer le roman, livre libre.

Ce rêve est formulé dans *Barques renversées*. Poèmes en prose ou recueil de pensées lepar-

diennes, ces tableaux d'une joie paradoxale sont à savourer comme un mélomane goûte une œuvre musicale : « *Je voudrais écrire un dithyrambe, où on entendrait les sons des cithares et des timbales* ». Tozzi, sous ses airs indolents, est un être de feu qui loue la flamme, se pose des questions sur son moi profond : « *Je ne sais si j'ai en moi un terrier de scorpions ou un nid de rossignols.* »

La presque fin de ce recueil renferme un fragment comme une stèle sur le livre : « *Je voudrais écrire un livre qui serait comme le jardin de toutes les âmes, de sorte que chaque siècle augmentât d'ombre sa beauté... Un livre éternel et joyeux ; semblable au printemps... Un livre qui serait semblable à la vie ou à la mort ; à une chanson folle et éternelle, à une étreinte inoubliable...* »

Il disait ignorer s'il écrivait pour lui seul ou également pour d'autres. Œuvres vives qui obéissent à des stratégies d'évitement, les écrits de Tozzi sont d'un esprit libre, d'un esprit-livre, qui allie l'érudition et, selon l'expression de Philippe Di Meo, l'effusion. Le fruit de cette union est un amour passionné pour l'inquiétante étrangeté de l'être.

Les poètes russes d'aujourd'hui

Il y a une impression de fraîcheur à entrer dans l'univers de la poésie venue de l'Est – russe dans le cas présent – qui rappelle les Livres d'or de la poésie française contemporaine (1940-1960) édités par Pierre Seghers en 1969, modestes et rayonnants. Comme un pont entre passé et avenir. « Qui saura avec son sang / Ressouder les vertèbres de deux siècles ? [1] ». Non que beaucoup d'auteurs présentés dans cette anthologie de poètes contemporains restent attachés à une prosodie traditionnelle – peut-être est-ce seulement que leur langue incline au chant par ses modulations et son rythme, ce qu'inévitablement la transposition en français gomme en grande partie. Mais cela tiendrait peut-être à ce que la poésie russe a toujours eu et garde un équilibre entre l'âme et l'esprit – entre l'émotion et la réflexion.

par Odile Hunoult

*Anthologie de la poésie russe
du début du XXI^e siècle*

Édition bilingue

Sous la direction de Tatiana Victoroff

Introduction de Tatiana Victoroff

et de Marco Sabbatini

Postface de Michelle Finck

Trad. du russe par Jean-Louis Backès,

Hélène Henry, Hélène Klépinine-Arjakovski,

Paul Lequesne, Véronique Lossky,

Jean-Baptiste Para, Daniel Struve,

Christine Zeytounian-Beloïis

Ymca-Press, 333 p., 17 €

« *Je considère que seuls les mouvements de l'âme sont dignes de devenir écriture* », dit Olga Tabatchnikova, née en 1967. Pour autant, cette poésie de l'âme n'est pas poésie du « moi », et cela lui donne sa saveur particulière. Poésie narrative souvent, descriptive, scènes de tous les jours (par exemple « Tombe la neige » de Sergueï Gandlevski), scènes historiques, ou décrivant le contemporain sous le couvert de l'historique comme « Adoration des Mages » d'Alexandre Tankov, poésie usant de biais pour dire sans dire, pour déjouer des censeurs, mais toujours en prise directe avec une réalité : en Russie le poétique se veut d'abord un réalisme.

« *Il est sûr que "ce temps de détresse" dont parle Hölderlin la poésie contemporaine, qui a été confrontée à ses débuts au régime soviétique, en*

a fait l'expérience (au sens étymologique de ce terme issu du latin periri : traversée d'un péril) la plus dure. Et ce qui frappe avant tout ici c'est la force de nécessité de cette poésie russe, pour qui la réponse à la question holderlinienne est vitale », écrit la postfacière, Michelle Finck. Et elle continue : « *c'est ce qui touche d'abord le lecteur français, qui aimerait que la poésie française soit parfois davantage habitée elle aussi par cette force de nécessité tout à fait exemplaire* ». Selon les préfaciers, Tatiana Victoroff et Marco Sabbatini, la poésie russe porte « *ce quelque chose qui pourra peut-être libérer la littérature française du cercle clos de l'esthétisme et de l'autosuffisance* ». Ce qui ne signifie pas qu'on souhaite malheur à un pays et des tribulations à ses créateurs : si tant est que Musset ait raison, que l'homme – le poète – soit un apprenti et la douleur son maître, la « nécessité vitale », quand elle n'est pas imposée aux poètes par les vicissitudes collectives, ils la trouvent dans le décours de leur vie, car il n'en est pas sans épreuves. Mais c'est peut-être d'être aux prises avec des épreuves communes qui donne un ton particulier à cette anthologie.

Celle-ci se veut la continuatrice des anthologies de Nikita Struve du XIX^e et du XX^e siècle, aux mêmes éditions [Ymca-Press](#). Elle est construite en trois parties : les poètes actifs avant 1989, puis ceux qui n'ont pas connu le régime soviétique, enfin ceux qui vivent hors de Russie, dans l'ancien empire ou ailleurs dans le monde. Mais tous pourraient dire comme Olga Tabatchnikova, qui

LES POÈTES RUSSES D'AUJOURD'HUI

vit entre l'Angleterre et la Russie : « *En réalité je ne suis allée nulle part : j'ai continué à vivre là où j'ai toujours vécu, dans la langue russe* ».

La difficulté de présenter une anthologie c'est sa raison d'être même. D'être un ensemble, d'abord, alors que chaque poète est une voix unique. D'être un choix forcément limité pour chacun : un appât et un retrait – de plus, le bilinguisme réduit nécessairement et l'espace dévolu à chacun et le nombre des poètes retenus (la préface promet une suite). Difficile de privilégier l'un plutôt que l'autre, partant difficile de citer. Chaque lecteur y fera son chemin, sagement linéaire ou à sauts et à gambades.

La brièveté inhérente au genre est compensée, comme c'est la règle, par les notices : s'y lève un peuple qui louvoie entre les obstacles, avec ses victoires pas à pas. Le parcours des poètes russes, au moins ceux nés avant les années 1970, ne ressemble pas à celui de leurs frères français, plus directement insérés dans les domaines de l'écriture. Beaucoup ont des parcours scientifiques, beaucoup des carrières vagabondes, surtout ils ont connu la difficulté d'être publiés autrement que sous le manteau (du samizdat), ou à l'étranger. En Occident, les difficultés de la publication viennent du désintérêt supposé des lecteurs et donc du désintérêt commercial. En Russie, de trop d'intérêt du pouvoir. La coupure de la perestroïka ouvre tout de même l'horizon éditorial, avec cette ironie : « *En 1990 les tirages des livres ont été pratiquement divisés par cent* », écrit Grigori Kroujkov dans sa notice autobiographique – car une particularité des notices c'est que plusieurs sont rédigées par les poètes eux-mêmes, « *une œuvre en soi* » dit la préface.

De ces notices, autobiographiques ou non, ressort une constante : on voit à quel point sont vitales les rencontres physiques avec les autres poètes, leurs liens, leurs réseaux, leur solidarité. Rencontres intellectuelles aussi, bien sûr : ils se veulent, se ressentent tributaires et dépositaires de la poésie russe et européenne. Un talisman contre les tempêtes. Elena Schwarz : « *Quant à mon histoire intime elle est longue et obscure... J'ai écrit une sorte de biographie en aphorismes, c'est plutôt une histoire intellectuelle... Cela s'appelle* » *Définition par mauvais temps* »... »

Partout des échos des œuvres aimées. Anatoli Naïman, par exemple, dans « Berceuse pour So-

АНТОЛОГИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XXI-го ВЕКА

ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE RUSSE DU DÉBUT DU XXI^e SIÈCLE

АНТОЛОГИЯ РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XXI-го ВЕКА - ANTHOLOGIE DE LA POÉSIE RUSSE DU DÉBUT DU XXI^e SIÈCLE



YMCA-Press

YMCA-Press

phie » (1999), reprend le thème du sommeil de John Donne, ouvrant ainsi à la fois sur la poésie anglaise et sur l'*Élégie à John Donne* (1963) de Joseph Brodsky : bien moins poésie de la culture que poésie du lien et du passage de flambeau. Un détail revient dans presque toutes les notices : l'énumération des langues dans lesquelles ces poètes ont été traduits, signant encore cette nécessité non seulement de respirer avec l'autre, le proche, le semblable, mais aussi par-delà, avec l'autre venu d'ailleurs. Un autre détail, peut-être aussi significatif : un seul poète présenté ici est né après 1980.

Le livre se clôt, comme un adieu, par « Action de grâce » d'Elena Schwarz, un Magnificat d'une simplicité réduite à l'os, écrit après son opération d'octobre 2009. Elle est morte le 11 mars 2010.

1. Mandelstam, 1923, dans *Tristia*, traduit par François Kérel (Gallimard, 1975).