

**EON**

Numéro 134  
du 8 au 21 septembre 2021



# Les souterrains de Thomas Clerc

**Numéro 134**

« *À quoi bon inventer ?* » se demande [Silvana Ocampo](#) dans ses *Inventions du souvenir*, que nous fait découvrir Marie Étienne. Pour cette sœur cadette de Victoria Ocampo, cette amie de Borges, le réel est déjà une richesse de poésie. Et ce sont de vrais gisements de poésie que l'on trouve dans le *Grand Larousse encyclopédique*, exploités avec bonheur par Anne Malaprade.

Cave de [Thomas Clerc](#) est à la fois, selon Hugo Pradelle, « *une autobiographie, un traité du désir, une réflexion sur la mémoire, une exploration familiale, un catalogue de la féminité, un récit de la pulsion et de ses revers, un cabinet de lectures, une anthologie des images* ». L'écrivain poursuit dans un lieu nouveau l'arpentage méthodique de son appartement, engagé dans *Intérieur* et qu'il enrichit avec une incursion dans la cave, oubliée, et pourtant à « *fort potentiel onirique* ». Une entreprise érudite et drôle, qui combine amour du cinéma et sexualité...

Claude Grimal a été un peu déçue par le dernier ouvrage de [Kazuo Ishiguro](#), l'histoire de Klara, un robot qui partage la vie d'une famille américaine, qui est un peu la nounou de la jeune fille de la maison : un conte, mais dans un monde dystopique, numérique, technologique, froidement calculateur, une histoire triste comme bien des contes. « *Car Klara (...) est une mère pour Josie ; elle lui consacre son temps, son attention, ses soins, se sacrifie pour elle. Puis un jour, s'apercevant que Josie n'a plus besoin d'elle, elle se retire d'elle-même dans un cagibi.* ». Une existence qui rappelle celle de Stevens, le majordome des *Vestiges du jour*.

Avignon 75<sup>e</sup> Festival : « *se souvenir de l'avenir* », ce fut le fil conducteur d'Olivier Py. Dominique Goy-Blanquet rend ici compte [des principaux événements de ce Festival](#) : *La Cerisaie* mise en scène par Tiago Rodrigues, les débats autour de Hamlet dans les jardins de la bibliothèque Ceccano, *Kingdom* en Sibérie, l'hommage à Edgar Morin, centenaire. Ulysse Baratin musarde quant à lui [au sein du Off](#), où il constate que des spectacles sans grands moyens parviennent à nous enchanter.

Philippe Artières a tiré profit de *L'animal et la mort*, une lecture anthropologique dérangement et originale de la chasse et de ce qui en fait l'essentiel, « l'acte de tuer » par [Charles Stépanoff](#), un chercheur qui, après avoir beaucoup parcouru la Sibérie, s'est intéressé à la France rurale des chasseurs de sangliers et de perdrix. Le grand mérite de l'ouvrage, à contre-courant, est de progressivement faire apparaître un autre paysage méconnu et souvent méprisé, un ensemble d'acteurs : paysans chasseurs, ruraux traqueurs, urbains adeptes de la chasse sportive, gestionnaires de la faune et de la flore, dont le rapport avec la nature sauvage et la mort est de moins en moins compris.

*Comme nous existons* de [Kaoutar Harchi](#) décrit l'éveil d'une conscience chez une jeune romancière et sociologue d'origine marocaine, associant sensibilité et intelligence sociologique. Des scènes courtes, enlevées décrivent les humiliations, les discriminations, le sentiment aigu d'exclusion, mais aussi la découverte de la sociologie comme instrument de libération. Et [Alexandre Thabor](#) retrace en détail la vie de son père, avec *Les aventures extraordinaires d'un Juif révolutionnaire*.

J. L., 8 septembre 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 Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Loret, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

**In memoriam** Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard, Gilles Lapouge, Alain Joubert, Liliane Kerjan

**Numéro ISSN** : 2491-6315

**Responsable de la publication**

Association En attendant Nadeau

À la Une : Thomas Clerc © Jean-Luc Bertini

**p. 4 Thomas Clerc** Cave  
par *Hugo Pradelle*

**p. 6 Gérard Pfister**  
Hautes Huttes  
par *Alain Roussel*

**p. 8 David Foster Wallace**  
Considérations  
sur le homard - tome 2  
par *Steven Sampson*

**p. 11 Louise Chennevière**  
Mausolée  
par *Anna-Livia Marchaisson*

**p. 13 Alexandre Thabor**  
Les aventures extraordinaires  
d'un Juif révolutionnaire  
**Thomas Vescovi**  
L'échec d'une utopie  
par *Sonia Combe*

**p. 17 Esquif Poésie (8)**  
par *Marie Étienne*

**p. 20 Muser à Avignon**  
par *Dominique Goy-Blanquet*

**p. 30 Avignon côté Off**  
par *Ulysse Baratin*

**p. 33 Charles Stépanoff**  
L'animal et la mort. Chasse,  
modernité et crise du sauvage  
par *Philippe Artières*

**p. 36 Kazuo Ishiguro**  
Klara et le soleil  
par *Claude Grimal*

**p. 38 Kaoutar Harchi**  
Comme nous existons  
par *Cécile Dutheil de la Rochère*

**p. 40 Marie Darrieussecq**  
Pas dormir  
par *Pierre Benetti*

**p. 42 Philip Weiss**  
Le grand rire des hommes  
assis au bord du monde  
par *Maurice Mourier*

**p. 44 Jeremie Brugidou**  
Ici, la Béringie  
**Sabrina Calvo**  
Melmoth furieux  
**Thomas Giraud**  
Avec Bas Jan Ader  
par *Sébastien Omont*

**p. 48 Archives  
et manuscrits (9)**  
par *Andrea Schellino*

**p. 50 Catherine Millot**  
Un peu profond ruisseau...  
par *Yaël Pachet*

**p. 53 Claude Lefort**  
Lectures politiques.  
De Dante à Soljénitsyne  
par *Marc Lebiez*

**p. 55 Antoine Brea**  
L'Enfer de Dante  
mis en vulgaire parlure  
par *Santiago Artozqui*

**p. 57 Victoria Ocampo**  
De Francesca à Béatrice.  
À travers la *Divine Comédie*  
par *Marc Lebiez*

**p. 59 Jung Chang** Les sœurs  
Song. Trois femmes de pouvoir  
dans la Chine du XX<sup>e</sup> siècle  
par *Séverine Bardon*

**p. 61 Marsha Mehran**  
Une soupe à la grenade  
par *Sophie Ehrsam*

**p. 62 Jean-Michel Décugis,  
Pauline Guéna  
et Marc Leplongeon**  
La poudrière  
par *Benjamin Tainturier*

**p. 64 Tanguy Viel**  
La fille qu'on appelle  
par *Norbert Czarny*

**p. 66 Maryam Madjidi**  
Pour que je m'aime encore  
par *Gabrielle Napoli*

**p. 68 Inès Orhani**  
Gazelle Théorie  
par *Eugénie Bourlet*

**p. 70 Étienne Kern**  
Les envolés  
par *Pierre Benetti*

**p. 72 Ryan Gattis**  
Le système  
**Thomas Mullen**  
Minuit à Atlanta  
par *Claude Grimal*

**p. 74 Édouard Louis**  
Changer : méthode  
par *Cécile Dutheil de la Rochère*

**p. 76 Chris Ealham**  
Les anarchistes  
dans la ville  
par *Pierre Tenne*

**p. 78 L'atelier  
de Jean-François Billeter**  
par *Claude Tuduri*

#### 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](#).

#### 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](mailto:info@en-attendant-nadeau.fr)

## Les souterrains de Thomas Clerc

***Avec l'inclassable Cave, Thomas Clerc poursuit une œuvre extraordinairement stimulante. Virtuose, érudit, labyrinthique et drôle, son nouveau récit ordonne une réflexion sur soi-même, ses contradictions, le désir, la sexualité, l'angoisse d'être, le fatras du passé et la constitution même de la psyché.***

par Hugo Pradelle

---

**Thomas Clerc**

*Cave*

Gallimard, coll. « L'Arbalète », 288 p., 19 €

---

Quand on commence à lire *Cave* de Thomas Clerc, on croit retrouver la démarche qui animait son excellent *Intérieur* – « arpentage » méthodique de son appartement d'une soixantaine de mètres carrés. En lisant la suite : la « cave » est d'abord la pièce oubliée par l'écrivain, qui réalise qu'il a omis de l'intégrer à son entreprise de circonscription radicale, ce qui fragilise l'édifice hyper conscientisé de ce livre très particulier. Cet oubli, ce trou, ce creux, l'engage dans une nouvelle exploration d'un de ses lieux propres, comme « délocalisé » dit-il, mais surtout opère un retour sur l'œuvre, sur son achèvement, sur ce que l'écrivain décrit, de manière un peu narquoise, comme un échec.

On s'interroge vite sur la nécessité d'un tel addendum. Est-il pertinent ou envisageable de refaire, de compléter strictement un texte, d'en proposer un prolongement qui, à vue de nez, semblerait quelque peu disproportionné ? Rassurons-nous, Thomas Clerc n'est pas un écrivain qui se répète ! Jamais il ne refait la même chose, repoussant, avec une discrétion ironique, les limites de son propre territoire littéraire, faisant l'expérience, chaque fois profonde et franche, d'une autre forme, d'un autre discours. Parce que la « cave » qu'explore Thomas Clerc, pleine du même fouillis à demi pourri et inutile que celle de tout un chacun, ne recèle pas simplement quelques vagues babioles qui font ressurgir des souvenirs ou s'interroger sur soi-même... Non, elle ouvre sur un passage secret, sorte de clin d'œil à Alice, qui entraîne le narrateur dans une extraordinaire aventure onirique placée sous le patronage quelque peu effrayant d'Orphée et Eurydice...

On passe ainsi de la cave à l'esprit du narrateur comme on plonge dans une « matière » inconnue et mystérieuse. Avec ce basculement saugrenu, le texte passe d'une démarche d'épuisement descriptif et relationnel du réel à une expérience mentale et sensorielle ahurissante qui plonge le lecteur dans les tréfonds d'une personnalité – on serait tenté d'écrire une âme –, dans une succession de micro-récits qui cartographient une personnalité et son rapport au désir, à la sexualité, à une sorte de prédation non pas du monde mais de soi-même. C'est que, « *dans la cave, je fais attention à moi* », écrit Clerc avec une franchise amusée.

Ainsi, après un début assez classique, le récit – son objet demeure le même : l'exploration méthodique d'un sujet – change radicalement et le projet de Thomas Clerc dévie complètement. La cave devient le lieu potentiel, presque cauchemardesque, onirique pour le moins, à partir duquel on peut raconter le plus intime de ce qui nous concerne, le sexe, s'aventurer dans les couches les plus profondes et les plus secrètes d'une personnalité. Là, on peut exprimer le mouvement même, les contradictions, ce qui porte une identité toujours fragile, ce qui la nourrit et la cadre, le chemin qui s'ouvre en soi. Le sexe, comme sujet exclusif d'un récit de près de trois cents pages, ne peut s'aborder de manière linéaire – on connaît la dimension excessivement répétitive des récits érotiques ou pornographiques. Clerc en fait une sorte d'arrière-fond, de matrice, de lieu d'exploration et d'expérimentation de soi.

Et c'est parce que cette entreprise apparaît compliquée, déconcertante, que l'écrivain imagine une forme pour la dire. Clerc distingue alors – par un jeu sur la taille de police des caractères – un double discours qui rythme l'emportement de plus en plus compliqué du récit. L'un relève du discours descriptif, narratif, classique, l'autre, le plus petit et ce n'est pas un hasard, beaucoup plus complexe, plus insaisissable, relève à la fois du

### LES SOUTERRAINS DE THOMAS CLERC

commentaire, du complément, de la dérivation... Cette ambiguïté permanente, l'indécision qui porte la lecture, l'inconfort aussi que ce choix formel provoque, la force que l'on gagne à lire deux textes simultanément, permettent à l'écrivain d'assumer une complexité narrative fascinante et qui pourrait lasser. Il n'en est rien ! Car il n'opte pas pour une double énonciation, mais pour deux régimes de lecture, comme enchâssés l'un dans l'autre, égaux. C'est que *Cave* est un récit de dédoublement, d'un regard altéré par soi-même que l'on porte sur soi-même. C'est ainsi qu'on passe de la « cave » au personnage du « cave », et du féminin au masculin avec une espièglerie un peu potache. Ce double de Clerc erre dans sa propre psyché avec une ironie et une tendresse bouleversantes.

C'est la traversée de ce double faussement niais ou dupe que l'on suit avec une précision presque maniaque. Qu'il passe de la cave à une salle de cinéma minuscule, qu'il débarque dans un cabaret dont le spectacle est animé par un sosie féminin de Joel Grey à une sorte d'enfer où les morts se débattent, on se confronte à des séries d'expériences projectives ou récapitulatives produisant des images qui s'inscrivent en nous. Et tout ce récit d'une aventure générale de la sexualité – que Clerc baptise *brain porn* – est entrecoupé de commentaires, de compléments, de remarques diverses, souvent des citations plus ou moins dissimulées, qui, telles un Rubik's Cube émotionnel et mental, se combinent sans fin.

Car le livre de Thomas Clerc n'est pas une énième confession compassionnelle ou l'exhibition d'une intimité dont on n'aurait somme toute que faire ! Bien au contraire, il s'y ordonne une réflexion profonde sur l'écriture, la pulsion qui y préside, que l'écrivain mène, sur les formes qu'il trouve pour incarner ou représenter ses troubles, ses angoisses, ses contradictions. Ce sont des voix, des textes, mais surtout des images qui portent le récit. Comme si la vie, la manière dont on s'en souvient ou dont on se la figure, provenait d'images, d'un montage infini d'images. Le récit de Clerc débute par une sorte de projection de morceaux de films qui composent, ou recomposent plutôt, la psyché, ses mouvements, sa constitution, la manière dont on circule entre le présent et le passé.

L'effet est assez prodigieux ! On y trouve une mémoire collective reconfigurée par un sujet, car il s'y combine une mémoire singulière et commune dans le même élan. Comme si l'écrivain proférait l'unicité de son existence, fort commune par

ailleurs, par le biais d'une matière extérieure et collective. S'entremêlent ainsi Billy Wilder, Charles Bronson, Éric Rohmer, Cary Grant et Errol Flynn, John Carpenter, Robert Altman, Grace Jones ou Gus Van Sant. On croise Modigliani, Delacroix et Max la Menace, Picsou, Daniel Gélin et Édouard Levé, Mastroianni, Kraftwerk et Modiano, Simenon, Barthes et Bardot, Baudelaire, D. H. Lawrence et Marc Dorcel... Ce geste qui mélange les univers, les références et les citations réfléchit véritablement l'entreprise autobiographique et fait de l'introspection, ici focalisée sur le désir et la vie sexuelle, plus ou moins fantasmée, une manière d'être dans le monde, avec les autres, en contact.

Aucun nombrilisme ici – comme il n'y en avait étrangement pas dans *Intérieur* ou dans son précédent livre, *Poeasy* – mais bien au contraire une manière d'autobiographie qui prend l'autre en compte, l'intègre, le fait sinuer à ses côtés, simultanément. C'est d'une immense générosité ! On ne découvre pas la vie (sexuelle) de Thomas Clerc ou de son narrateur, on n'en interroge pas la véracité ou la vraisemblance, on en éprouve le cheminement avec lui. On la revit, on l'explore, avec lui. Car c'est ici que se loge la puissance incroyable de ce livre, immense patchwork lynchéen d'une érudition folle, qui fait de la vie intérieure, mentale, de ses contaminations avec l'univers réel, le moteur narratif, la manière dont on jouit en se projetant, soi, avec son passé, sa biographie, ses expériences, dans l'esprit d'un autre, dans la manière dont il le reconstitue.

C'est là une expérience difficile, fascinante, qui fait dévier le désir, la jouissance, que l'on prend lorsqu'on lit, à la déporter, la reconduire infiniment, en se mettant à nu. *Cave* est à la fois une autobiographie, un traité du désir, une réflexion sur la mémoire, une exploration familiale, un catalogue de la féminité, un récit de la pulsion et de ses revers, un cabinet de lectures, une anthologie des images... On s'étonne de la facilité avec laquelle, en tant que lecteur, on éprouve ce livre, de la façon dont on se plonge dans sa matière, dont on y circule avec une liberté immense, celle qui nous est laissée par l'écrivain. Thomas Clerc n'est assurément pas seulement un inventeur de formes virtuoses, c'est un écrivain qui réussit, chose infiniment rare, à nous faire mieux penser en lisant, à nous libérer de carcans, à nous rappeler que la lecture n'est pas qu'une expérience déviée, secondaire, mais bien une reproduction intérieure d'un mouvement, une libération simultanée, une aventure profonde menée au cœur de l'esprit et du désir, une jouissance absolue.

## Une indicible présence au monde

***En contrepoint de Ce qui n'a pas de nom, son précédent livre, et selon le même mode de construction, Hautes Huttes de Gérard Pfister s'inscrit dans une sorte de polyphonie au sens large qui met en harmonie le chant des mots et des images pour la quête d'une indicible présence au monde. Un tel poème, qui s'articule en mille quatrains, ne peut être rattaché à aucun courant poétique, et la force qui s'en dégage est le fruit d'une expérience intérieure longuement mûrie, à la fois sensible et spirituelle.***

par Alain Roussel

---

Gérard Pfister  
*Hautes Huttes*  
 Arfuyen, 395 p., 19,50 €

---

Si le précédent livre se référait en épigraphe à Lucrèce, *Hautes Huttes* s'ouvre sur une citation du poète taoïste chinois Li Po, un « homme nu face à la puissance de la terre », ainsi que le décrit Le Clézio. Et c'est précisément la nudité que Gérard Pfister évoque au début de *Hautes Huttes*, celle d'un enfant nu dans le caniveau, mais portant sur ses épaules la lumière crue du soleil. L'allusion est claire : il y a comme une invitation à être comme cet enfant, dans un état de dépouillement intérieur et plongé dans le caniveau du devenir, car telle est la condition humaine, mais pouvant porter la lumière, se sauver en quelque sorte.

Le lieu où le poète écrit revêt une importance particulière. Les Hautes Huttes se situent à proximité du Lac Noir, un endroit propice à la méditation et à la contemplation de la nature, avec une vue que l'on devine splendide sur la Forêt-Noire et les Hautes-Vosges qui inspirent son livre. Pourtant, ce n'est pas un exercice descriptif que nous propose Gérard Pfister. Son écriture est épurée, tout en étant étonnamment précise : les formes du monde et les détails des films et surtout des tableaux qu'il mentionne – Le Caravage, Mathias Grünewald, Caspar David Friedrich, Rembrandt, Georges Rouault, Giuseppe Penone, Francis Bacon... – sont comme des idéogrammes et viennent tout naturellement s'inscrire dans le poème et la Vision qu'il développe. Car si l'oreille est à l'écoute, l'œil est à l'affût. On peut même dire que l'œil entend, dans

ce constant aller et retour entre les deux sens dont le livre se fait l'écho.

Gérard Pfister nous fait entrer dans un rêve qui est comme « une seconde vie », dont il est partie prenante mais qui ne lui appartient pas, un rêve aussi vaste que l'univers et dont il est, un moment, un lieu de passage. Qui rêve ? « C'est le vide / qui regarde », « C'est l'abîme / qui contemple », écrit-il. Chaque quatrain de ce long poème est une fenêtre qui ouvre sur l'espace, mais c'est leur succession, leur mise en orchestration au fil des pages qui révèle la dimension temporelle sous la forme d'un chant « aux troublantes dissonances » qu'il faut laisser monter en soi pour en ressentir le pouvoir vibratoire et en avoir le regard lavé, dans la célébration de « la pure joie d'exister ».

En lisant *Hautes Huttes*, on se sent pris d'un léger vertige, d'une allégresse même, entraîné dans un air frissonnant où les mots, libérés des contraintes des significations usuelles, rendus peut-être à leur pureté originelle, dansent avec la lumière. Comme l'oiseau, on s'élève par les courants ascendants du poème, puis soudain, parfois, on retombe sous le poids du monde et « des tâches sans joie », ramené à la terre avant de reprendre son envol dans l'ouverture de l'espace et du temps.

Malgré cette vie qui n'est pas la vie mais trop souvent sa caricature, malgré l'opacité des mots qui nous empêche de penser, de rêver et de voir, il y a pour Gérard Pfister la possibilité d'une transfiguration par la langue devenue chant, devenue danse, portée par la musique de l'être. Une autre voix parle en lui, qui rend à la vue sa capacité de voir les choses dans leur simplicité première, comme naissant au monde :



Gérard Pfister © D.R.

**UNE INDICIBLE PRÉSENCE AU MONDE**

886

*– Il n'est pas d'ailleurs**dit la voix**le rivage des tourterelles**la terre rouge est ici –*

887

*Ici l'entends-tu**la calandre de l'aube**l'ara des lacs**l'oiseau tambourin*

888

*Ici**dans le lieu du mystère**n'oublie pas de chanter**ici est notre seul séjour*

889

*Couvre-les d'or**tes jours**pare-les d'émeraudes et de jade**n'oublie pas de chanter*

On n'épuise pas en une note un tel livre. Il s'en dégage une sagesse, une réflexion sur notre présence au monde – « *Le privilège / d'être là* » –, sur la vie et sur la mort, sur la mort qui est dans la vie et sur la vie telle qu'elle devrait être mais que nous sommes condamnés à rêver, sur la nature et sur la condition humaine. Tout est signe, tout est harmonie pour celui qui sait trouver son propre accord avec le monde. Derrière ce qui est dit ou suggéré, l'indicible guette, tel ce temps suspendu dans l'écoulement des jours auquel on accède par le silence et ce lieu sans lieu d'où un autre œil scrute l'espace.

## Rock Lobster 2

***Le deuxième tome des Considérations sur le homard de David Foster Wallace (DFW) complète la traduction d'un recueil d'articles publié en un seul volume aux États-Unis. Dans ses chapitres sur Updike, Kafka, la langue américaine, le tennis, Dostoïevski, la radio, on retrouve bien sa voix juvénile, érudite et décontractée. En visant l'ironie, DFW soulève une question d'actualité : y a-t-il de l'humour chez les geeks ?***

par Steven Sampson

---

David Foster Wallace  
*Considérations sur le homard – tome 2*  
 Trad. de l'anglais (États-Unis)  
 par Jakuta Alikavazovic  
 L'Olivier, 312 p., 21 €

---

Mort il y a treize ans, David Foster Wallace continue de fasciner le public américain, sans doute à cause de son *magnum opus*, *L'infinie comédie*. Sa publication vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle a consacré un nouveau Joyce, le barde officieux de l'Empire, auteur d'un roman aussi épais que difficile, dépassant la capacité intellectuelle moyenne des acheteurs chez Barnes & Noble ou Amazon. Est-ce pour cela que la librairie en ligne l'a classé en vingt-septième position dans la catégorie « Livres sur le sport », pour mieux tromper le consommateur normalement habitué à un niveau de langage plus proche de Douglas Kennedy ?

Parler d'Amazon dans les colonnes d'*En attendant Nadeau* – même écrire le nom *En attendant Nadeau* dans ces pages – relève d'un geste circulaire, transgressif et commercial. En adoptant la pose d'un philistin, votre chroniqueur joue non seulement la transparence, tout comme le regretté DFW, mais prend une posture d'*accessibilité*, autre souci majeur de l'écrivain. En Amérique, il faut *vendre*. La mort violente (par suicide, en l'occurrence) et prématurée d'un auteur étant un magnifique argument de vente, DFW démarre dans notre compétition – métaphore fondamentale – avec un énorme avantage que votre chroniqueur non suicidaire essaiera de rattraper comme il pourra, lui aussi désireux de maximiser le nombre de ses lecteurs, quitte à employer un lexique rebutant.

Vous voyez ? Le critique devient personnage ! Sampson comparé à Foster Wallace, est-ce un peu comme DFW par rapport à Kafka ou Dostoïevski ? La comparaison, aussi absurde qu'elle soit, met en lumière le chroniqueur : l'auto-arrogance est une tendance à la mode, la fausse humilité étant l'un des traits caractéristiques de la génération X.

Celle-ci, pour en finir avec la génération précédente, a dû s'attaquer à la figure paternelle de manière sournoise : non pas en réclamant les privilèges des baby-boomers, mais en les conspuant. C'est cette nouvelle génération qui fut à l'origine de l'assaut littéraire contre le mâle blanc, qu'on voit bien dans le premier chapitre de ce recueil, prenant pour cible Norman Mailer, Philip Roth et John Updike, tous coupables du péché originel de phallocentrisme.

Je confesse – transparence oblige ! – que j'ai un faible pour ces romanciers, donc certaines phrases ici me heurtent : « *Mailer, Updike, Roth – les Grands Mâles Narcissiques qui ont dominé la littérature américaine d'après-guerre sont désormais sénescents [...]* Comme chez Freud, les préoccupations principales d'Updike ont toujours tourné autour de la mort et du sexe [...]. *Toutefois, pour commencer, si l'on me permet de passer ma tête dans le cadre, j'aimerais vous assurer que votre chroniqueur n'est pas l'un de ces anti-Updike qui crachent leur bile et leur bave, de ceux que l'on croise souvent parmi les lecteurs cultivés de moins de quarante ans. De fait, on peut probablement me ranger dans la mince catégorie des très rares fans subquadras d'Updike [...]* *Aucun des célèbres phalocrates de sa génération – ni Mailer, ni Exley, ni Roth, ni même Bukowski – ne suscite une antipathie aussi violente ».*

**ROCK LOBSTER 2**

Pauvre Sigmund ! Il ne passe plus aux États-Unis, pays positiviste, et positivement opposé au principe de l'inconscient. À bas Éros et Thanatos, c'est tellement *has been* ! Mais rassurez-vous, lorsque DFW « passe sa tête dans le cadre » (une fois n'est pas coutume !), il avoue aimer Updike, se démarquant des rigides lectrices hostiles dont il s'efforce d'imaginer les répliques :

« *C'est qu'un pénis avec un dictionnaire des synonymes.* »

« *Ce fils de pute, il ne doit pas y avoir une seule de ses pensées qui n'ait pas été publiée.* »

« *Il rend la misogynie littéraire, tout comme Rush rend le fascisme rigolo.* »

DFW noie le poisson de sa pensée dans les eaux amazoniennes, mêlant sa voix à celles d'un chœur fictif, créant un article digne du site de Jeff Bezos, où le consommateur doit nager entre des avis conflictuels : on retrouve l'ambiance d'un groupe de discussion (*focus group*), sujet récurrent chez DFW, qu'on a vu dans une nouvelle recensée précédemment dans *EaN*. Qui sont ces hypothétiques amazones ? On songe à un article d'Elaine Blair pour le blog de *The Paris Review* – cité dans [notre entretien avec Lorin Stein](#) –, où elle prétend que les écrivains masculins d'aujourd'hui anticipent et intègrent la critique féministe : « *Ils écriraient consciemment pour une lectrice éclairée qu'ils ont internalisée, afin de s'attirer ses bonnes grâces.* » Quant à Philip Roth, il faut savoir que ce chapitre fut initialement publié comme article en 1998, juste après la sortie de *Pastorale américaine* et bien avant celle d'autres œuvres « sénescientes » dont *La tache* et *J'ai épousé un communiste* ! Comme dirait Sigmund, comme il est difficile de régler ses comptes avec son père !

DFW règle les siens en tant qu'adolescent attardé : son verbe rappelle le T-shirt de Mark Zuckerberg, jeune et « sympa », donc forcément anti-phallocrate. Peu importe qu'il ait voté Reagan ou qu'il ait voué une admiration féroce à Margaret Thatcher, comme on l'a appris dans la biographie de D. T. Max : ne vaut-il pas mieux écrire sur la marijuana et la masturbation que sur les cocktails et les conquêtes ? Rester cloîtré dans sa chambre, ça ne fait de mal à personne.

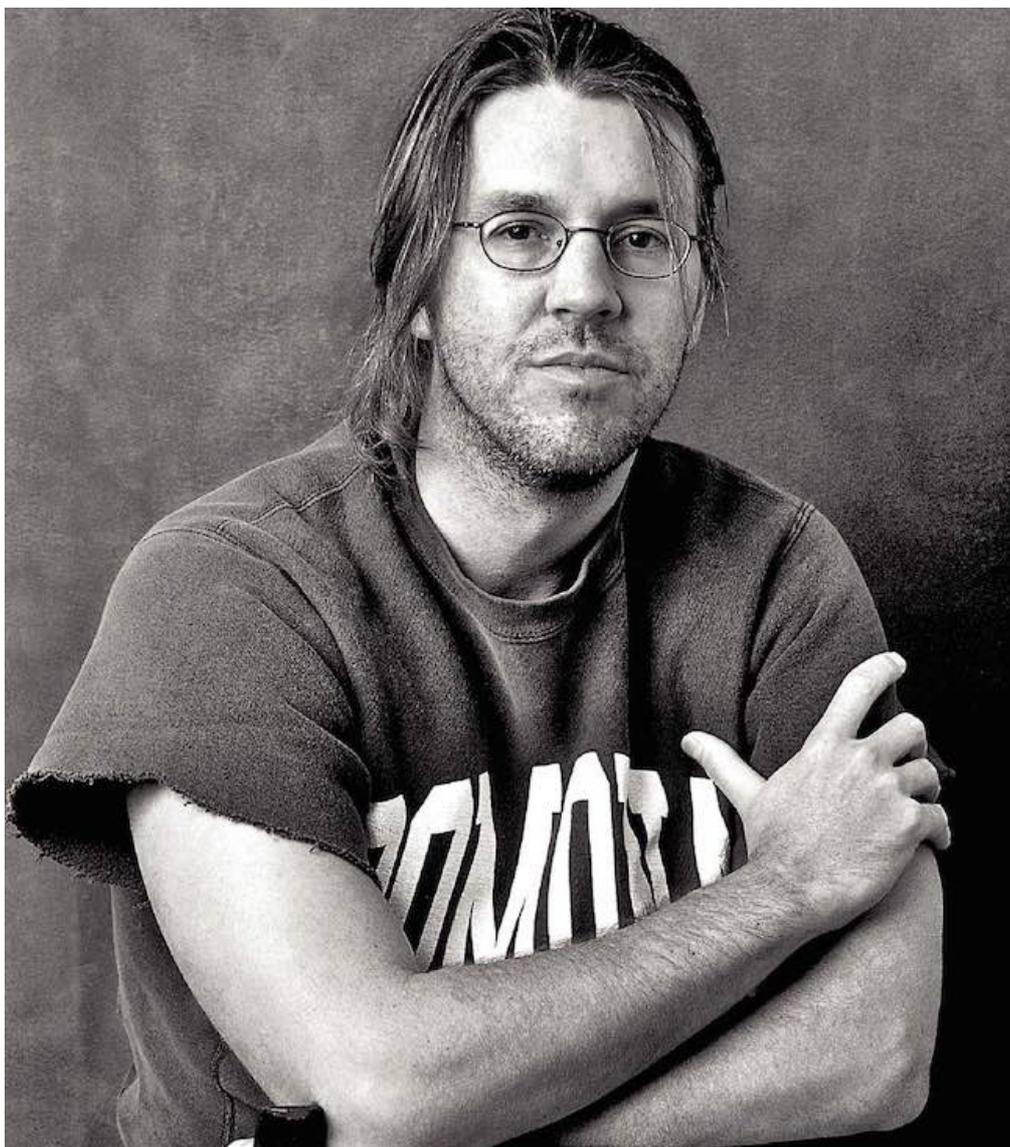
La sensibilité geek est autiste, comme le héros de *L'infinie comédie*, obsédé par l'*Oxford English*

*Dictionary*. L'histoire de la littérature occidentale est jalonnée de surdoués asociaux, à ceci près qu'autrefois ils avaient du recul sur eux-mêmes (voir Oblomov ou des Esseintes). Aujourd'hui, c'est la célébration de l'autisme, l'hymne à l'homme hypnotisé par l'écran, par l'encyclopédie, ou par leur articulation : Google.

On pourrait appeler cela « la révolution des T-shirts » : depuis sa chambre, remplie des nécessités de base – malbouffe, outils de musculation et écran ouvert sur des sites de rencontre –, le geek se moque du papa habillé en veste ou en costume, cet analphabète informatique. La libido narcissique – si moche chez Roth et Updike – n'offense guère lorsqu'elle surfe sur Internet.

En bon geek, DFW se veut encyclopédiste, digne héritier de Diderot et d'Alembert, d'où son article dense sur une nouvelle grammaire : « L'autorité et l'usage américain ». Pour encadrer cette chronique – écrite pour le magazine *Harper's* –, il évoque son enfance : les Wallace avaient employé un acronyme pour désigner les fanatiques de la langue, « *SNOOT* » [1] dans le texte américain. La traduction – « BÊCHEur » – est pas mal, parce que « bêcher », dans le sens « être prétentieux et snob », correspond au mot « *snoot* » (snob). En revanche – un détail –, la traduction de l'étymologie de l'acronyme manque d'ironie et gomme l'aspect polyglotte de l'original : « *B.E.C.H. signifie « Belle Expression Cadre et Harmonise » ou « Bon, l'Ergoteur/euse, C'est Harassant »* ».

Faut-il condamner la traductrice ? A-t-elle alourdi les phrases d'un génie hilarant, transformant un chef-d'œuvre de drôlerie en texte plat, comme le prétend l'un de mes collègues d'*En attendant Nadeau* ? Chers lecteurs francophones, n'ayez pas de soucis : pas la peine d'améliorer votre anglais afin de lire DFW dans l'original ! Les idées, les arguments de Wallace sont intéressants, et traduisibles ! En ce qui concerne son « humour », s'il passe moins bien dans la langue de Molière, c'est parce que celle-ci ne repose pas – pour l'instant ! – sur le « pacte de lecture » wallacien : une promiscuité incestueuse, un déballage anti-freudien et faussement anti-snob. Dans mon premier article « Rock Lobster », consacré à l'autre moitié des chapitres du recueil original, j'avais proposé qu'on traduisît DFW en employant le « tu » (chose impensable en français !). En américain, l'auteur tutoie son public, l'invitant au sein de sa famille : les Wallace = la République des Lettres, tout comme la famille Incandenza = la République de l'O.N.A.N. (l'Organisation des



David Foster Wallace © D.R.

## ROCK LOBSTER 2

Nations de l'Amérique du Nord) de son *magnum opus*.

Est-ce drôle ? Une fois le système compris, ce manque de hiérarchisation nous lasse. L'auteur a beau bourrer ses textes de notes, il finit par n'être ni sérieux ni léger. Ce qui l'intéresse le plus, c'est de proclamer son génie. Et alors ? L'auteur de *La Flûte enchantée* fut aussi un enfant prodige, mais ses personnages ne s'appellent pas Mozart. Quand Woody Allen dit : « *La dernière fois que je fus à l'intérieur d'une femme, c'était la statue de la Liberté* », il ne montre pas son slip, mais laisse imaginer la culotte de la Statue. Il y a transgression, elle présuppose des limites. Voilà pourquoi les meilleurs comiques s'habillent souvent en vêtements formels, afin de *se révéler*.

Le capitalisme du T-shirt, par contre, abhorre les barrières, d'où la formule de Zuckerberg : « *Il n'y*

*a plus de vie privée*. » Comme lui, DFW nous invite dans sa chambre, où tout est « *extrêmement fort et incroyablement près* ». Vu de près, c'est un écrivain surdimensionné fait sur taille pour l'Empire, animé par la même mission divine. Chers lecteurs français, soyez fiers d'être franchouillards, formels, réservés, coincés. Résistez à la révolution des T-shirts ! Résistez à la tentation adolescente ! Vive la France, et vive les vieux !

1. Dans l'une de ses nombreuses notes talmudiques, censées narguer la tradition encyclopédique tout en affichant son érudition, DFW fournit deux étymologies alternatives de l'acronyme (bien qu'il existe déjà comme véritable mot), selon qu'on l'est ou pas : « *Sprachgefühl Necessitates Our Ongoing Tendance* » ou « *Syntax Nudniks Of Our Time*. »

## Orphée féminin

***Le deuxième roman de Louise Chennevière est un texte non dédié et pourtant infiniment adressé et dédié. Roman d'amour qui s'écrit à rebours, Mausolée est plein de sa fin, dont la narratrice traque les signes depuis ses débuts, et s'achève sur l'heureuse scène de la première rencontre. À travers une langue à la fois lyrique et corrosive, la narratrice retrace le cours de son itinéraire amoureux et vient en re-signifier les contours. Loin de se condenser dans ces heureux retournements narratifs, le récit exprime tout du long ses enrayements successifs, sa propre difficulté à s'écrire.***

par Anna-Livia Marchais

---

Louise Chennevière  
*Mausolée*  
P.O.L, 160 p., 15 €

---

*Mausolée* s'ouvre sur une scène insituable, qui dit le renversement d'une parole à travers l'inversion d'un geste, celui de se retourner. Au cœur d'une nuit et du silence, comme une façon de ne pas disparaître tout à fait, la narratrice déploie ses souvenirs et inaugure le récit d'un amour tout juste passé. Ce n'est plus l'être aimé, abandonnant son amante, qui jette un dernier regard en arrière, c'est elle qui se retourne vers son amant qui disparaît. Louise Chennevière ne rejoue pas simplement le mythe orphique, elle le déplace. Loin d'assumer le mutisme d'une Eurydice, la narratrice abandonnée de *Mausolée* parle. Et, à l'image de cette inversion de la figure d'un Orphée au féminin, toute la suite du texte paraît s'écrire à l'aune de cette réversibilité salvatrice.

Dernière adresse à l'être aimé, le livre s'écrit dans une ville où les amants se sont rencontrés, aimés, quittés, revus, re-quittés. Et c'est précisément dans l'écart de ces temps successifs de l'expérience amoureuse, de la séparation et des retrouvailles, que le roman paraît s'offrir comme l'analyse de cet écart, intervalle qui produit ses changements de ton, ses versions reconstruites, son infinie reprise. La narratrice, faisant l'épreuve de sa propre écriture, entame le récit des souvenirs dont elle cherche, au sein d'un manuscrit qui peine à s'écrire mais dont on comprend qu'il est ce livre que nous avons sous les yeux, à restituer la pleine densité.

L'histoire d'attente racontée par *Mausolée* est ainsi celle d'un déchiffrement, le récit d'un apprentissage par et à travers les signes : tout amoureux, disait Barthes dans ses *Fragments*, est un quêteur de signes. La narratrice attend les signes de l'être aimé dans le silence d'un studio, où le corps de l'autre devient un ensemble de signes qui remplace son absence. On lit aussi la scène de retrouvailles des amants comme un instantané pleinement empreint de signes. L'afflux des souvenirs produit un univers de détails que la narratrice déplie, en venant à penser l'insignifiance du temps face à l'ardeur du désir. Son analyse rétrospective ne va pas sans son lot de désillusions, et s'accompagne d'affabulations fantasmatiques. La narratrice fait défiler les versions successives et rêvées de ces retrouvailles à travers de multiples versions qui deviennent à leur tour, au cœur de la narration, récits, éventails d'histoires, dont un regard cette fois pleinement avisé cherche à neutraliser les séductions. « *Ma vie n'était plus que mémoire et fiction.* »

Mais la force du texte de Louise Chennevière se situe plus encore dans l'aspect doublement réflexif et corrosif d'une prose qui tend à exprimer sa perpétuelle défiance à l'égard de la langue de l'amour. Tout son intérêt narratif réside dans cette superposition de deux expériences, aimer et écrire – ou comment le récit d'un amour fait l'objet de l'expérience de son écriture. Louise Chennevière entreprend de dépouiller son texte de l'immémorial canevas du roman d'amour et, loin d'en esquiver l'héritage, elle l'expose à en traverser pleinement les scènes, comme si l'histoire vécue ne pouvait enrayer le destin à la fois très singulier et pourtant très banal de la « *peine d'amour* ».

## ORPHÉE FÉMININ

Le livre offre en ce sens un questionnement par le texte, depuis celui du classique incontournable du roman d'amour, rendant secrètement un hommage aux littératures amoureuses du passé, qui se font ici apparitions furtives et évanescentes. Ainsi celle de la première rencontre – une scène de bal – avec une discrète allusion à l'univers de Duras, celui du premier ravissement : trois et non pas deux protagonistes sont en présence et la tierce personne, la compagne de l'amant, s'absente de la scène pour laisser place à l'union des deux autres. Il en va de même du portrait de l'amant, dont la narratrice cherche à restituer l'énigme, à dire les traits, mais ses propres phrases portent en elles les signes du soupçon face à ses tentatives de description qui, loin d'atteindre son portrait, épousent les poncifs littéraires d'une figure « à la Genet ». Ce sont aussi les mots mêmes de l'amour que la narratrice paraît entailler au cœur de la page : le « je t'aime » de la déclaration amoureuse, expression pleinement figée dans son italique, don posthume à l'être aimé, qui semble venir de plus loin et ne signifier que son infinie dérision. Louise Chennevière amenuit délibérément par là un imaginaire amoureux pourtant toujours vivace et renaissant. Le texte en passe par la déconstruction de ses propres artefacts pour tenter de dire ce qui relève d'un impossible – le corps de l'être aimé, l'étreinte amoureuse, la séparation.

La langue de Louise Chennevière est faite d'une prose vigoureuse, pourtant soumise à d'incessantes butées, ponctuée de morceaux inachevés, mimant une langue coupée. Loin de céder le pas au souffle qui étend l'espace de l'écriture du livre, les phrases semblent l'enfermer dans les murs de son propre « mausolée » : « *Et maintenant je suis. Seule, avec le livre impossible* ». Mais c'est à travers cette ritournelle de la déploration que Louise Chennevière invente une langue vive et acérée, habitée par tous les lamentos amoureux du passé, « *cette voix qui n'est pas la mienne* », dit-elle, mais qu'elle incorpore en même temps par paroles rapportées, qu'elle parle et qu'elle cherche à surmonter.

Ce *Mausolée* est un monument à la fois dépouillé et orné, qui dévoile et déconstruit,



Louise Chennevière © Hélène Bamberger

s'abreuve et s'écarte de « *tous ces mots qu'avaient prononcés [...] tant de femmes avant [elle]* ». Et pourtant le livre débouche sur le récit attendu, celui d'un roman d'amour. La nuit sans étoiles du début du texte fait place à une nuit étoilée d'été dans le souvenir. Loin de produire le livre d'une solitude, le roman raconte comment s'ouvre un monde, s'élargit une parole, s'invente une langue pour dire l'absolue singularité de cette « *immémoriale histoire partout rejouée* », pour dire combien l'univers des signes d'une captive amoureuse repeuple le temps présent de l'attente et de l'absence.

## Palestine-Israël : une guerre de cent ans

**« Si on ne parvient pas à une révolution égalitaire entre Juifs et Arabes, on aura une guerre de cent ans », avait prédit dans les années 1920 Martin Buber, ce philosophe juif allemand qui ne cessa d'œuvrer pour l'entente entre les deux peuples. Un siècle après, l'histoire lui donne raison. En dépit de l'engagement des premiers immigrants, qu'il s'agisse de sionistes travaillistes ou de Juifs plus marxistes que sionistes, comme le père d'Alexandre Thabor qui relate sa vie dans *Les aventures extraordinaires d'un Juif révolutionnaire*, la gauche a échoué en Israël. C'est son échec que raconte minutieusement l'historien Thomas Vescovi [1]. Comme souvent, témoignage et ouvrage savant se complètent utilement.**

par Sonia Combe

---

**Alexandre Thabor**

*Les aventures extraordinaires d'un Juif révolutionnaire.*

*1917-1948 : un père raconte à son fils ses souvenirs d'amour et de révolutions de Moscou à Madrid, Paris et Jérusalem.*

Préface d'Edgar Morin

Postface de Dominique Vidal

Temps Présent, 331 p., 24 €

**Thomas Vescovi**

*L'échec d'une utopie.*

*Une histoire des gauches en Israël*

Préface de Michel Warschawski

La Découverte, 351 p., 22 €

---

C'est un parcours classique que celui du père d'Alexandre Thabor, direz-vous : d'Odessa à Moscou en passant par Madrid, la Palestine, Jérusalem, puis retour à Paris, ils sont nombreux à avoir suivi cet itinéraire. Et pourtant, celui-ci est bel et bien un roman d'aventures qui se dévore tel quel, même si la plupart des pages sont difficiles à avaler : les conflits au sein du Yishouv (l'implantation sioniste en Palestine) et le conflit judéo-arabe, la guerre d'Espagne (âmes sensibles, s'abstenir), le stalinisme et la Shoah auront formé la toile de fond de la vie de Thabor père. La partie concernant son séjour en Palestine, entre 1924 et 1936, est un témoignage comme il en est peu d'aussi précis sur le conflit avant la création de l'État d'Israël et, surtout, sur cette gauche non sioniste dont l'histoire est largement méconnue.

À Odessa, le jeune Juif, révolté par l'antisémitisme et peu convaincu par les promesses des révolutionnaires qui « palabrent » tandis que « le sang des nôtres coulait », est gagné aux idées du Poale Zion, le mouvement sioniste d'obédience marxiste où il entend parler de Martin Buber. Il s'informe :

« Martin Buber ?

– Un Juif allemand. Un jeune philosophe. Un mystique de la révolution égalitaire entre Juifs et Arabes, me répondit Gédéon. Il ne rêve pas d'un État juif avec canon, drapeaux et médailles... gouverné par des nationalistes effrénés. Il pense qu'avec les Arabes, c'est simplement une affaire de négociations entre gens de bonne volonté... Qu'une entente est possible, sinon, pense-t-il, nous allons entrer dans une guerre de Cent Ans... »

Les pogromes, qui continuent alors que la révolution d'Octobre se propage sur le territoire sans atteindre l'Ukraine et Odessa et que Trotski hésite, selon Thabor, à fusiller les coupables au prétexte qu'il est impossible d'arrêter « l'antisémitisme ancestral russe du jour au lendemain », finissent par le convaincre de rejoindre la Palestine. Il y fera partie de la gauche non sioniste.

Pour empêcher la « guerre de Cent Ans », et parce qu'ils sont marxistes, Thabor et son épouse, Tsipora, nouent des liens avec des familles palestiniennes et militent en faveur d'actions communes visant au rapprochement des deux communautés. Son récit des dissensions au sein de la

## UNE GUERRE DE CENT ANS

société palestinienne offre autant d'intérêt, si ce n'est davantage, que celui des dissensions du mouvement sioniste. Las, force est de constater que, tandis que le Yishouv s'étend en achetant des terres qu'il colonise et peuple, « *la société palestinienne s'épuisait en querelles internes, avec les clans et les grandes familles qui s'affrontaient. Les uns étaient pour une coopération avec les sionistes et d'autres, derrière le Grand Mufti et sa Main Noire, pourchassaient tous les collaborateurs de l' "ennemi sioniste"* ».

Du Yishouv, Thabor exhume quelques belles figures, comme celle de Haïm Kalvarisky, agronome venu de Pologne qui fut un passeur entre les deux mondes, arabe et juif, fumeur de narguilé, capable de faire jouer des musiciens juifs dans les mariages arabes et l'inverse, et qui fonda, en 1925, l'association Brit Shalom (« Une seule terre pour deux peuples ») avec quelques autres, comme Martin Buber, bien sûr, mais aussi le rabbin réformiste Judah Magnes et le philosophe, ami de Kafka, Hugo Bergmann. Ce dernier lit à Thabor et Tsipora des passages de *Je et tu*, l'œuvre de Buber. Buber les fascine et ils regrettent qu'il soit, jusqu'à la prise du pouvoir par les nazis, plus souvent à Francfort qu'à Jérusalem (sur Buber, on peut lire Dominique Bourel, *Martin Buber. Sentinelle de l'humanité*, Albin Michel, 2015).

Dans le journal tenu par Tsipora, on apprend les conflits au jour le jour. Ainsi, le 19 juillet 1929, lorsque les Arabes menacent de faire grève. Ils réclament un salaire égal à celui d'un ouvrier juif, de 60 % supérieur, et l'égalité de l'emploi. Ben Gourion, sioniste travailliste et futur fondateur de l'État d'Israël, y est opposé. Thabor et ses amis soutiennent les revendications arabes dans la Histadrout, le syndicat des ouvriers. Ils sont traités de traîtres, de vendus à la cause arabe, menacés d'être abattus. Le 16 août, des manifestations et contre-manifestations juives et arabes à propos du Mur des Lamentations ont lieu dans tout le pays. « *J'ai l'impression, écrit Tsipora, d'être déjà sur un volcan en éruption, contraints pour nous sauver de tuer et pleurer.* » Quelques jours plus tard, des Juifs sont assassinés de la façon la plus sauvage à Hébron, des Arabes tués à Mea Shearim (le quartier des juifs orthodoxes de Jérusalem). La police anglaise – la Palestine est alors sous mandat britannique — a laissé des Arabes égorger huit Juifs non armés sous ses yeux. Les tueries vont bon train. Des Arabes et des Juifs qui fraternisent sont assassinés par une

bande fanatisée, manipulée par celui qui deviendra le Grand Mufti de Jérusalem, plus tard collaborateur de l'Allemagne nazie.

Entre 1929 et 1936, la colonisation n'a cessé de s'amplifier. Les paysans arabes doivent quitter leurs terres, leurs maisons sont détruites. Les Britanniques pratiquent des assassinats ciblés et pourchassent les « Rouges », juifs ou arabes. Au printemps 1936, une grève paralyse totalement le pays, la Histadrout voulant bannir les ouvriers arabes du marché du travail. La grève se transforme vite en révolte armée. L'époque est de nouveau « *de sang et de larmes, comme aux pires heures d'Odessa* ». La brutalité de la police anglaise défie l'entendement. La plupart des officiers venaient d'Inde, de New Delhi où ils s'étaient distingués dans la création des centres de torture. Cette police était pleine d'auxiliaires qui avaient massacré les Irlandais en lutte pour leur indépendance. Certains d'entre eux n'hésitaient pas à faire le salut nazi en public. Une de leurs escouades anti-émeute à Tel Aviv arbore une croix gammée peinte sur ses boucliers. Expulsé comme « rouge » par l'administration anglaise, Thabor se décidera en faveur d'un autre combat. Il fera partie de la brigade palestinienne à destination de l'Espagne en lutte pour la défense de sa république. Le 9 novembre 1936, la brigade sera à Alicante : « *25 Juifs et 2 Arabes, brûlant d'une passion dévorante et dont personne ne parle plus* ».

De ce séjour en Espagne, on retiendra des portraits qui ne sont pas conformes à la réputation des personnes en question : celui du journaliste soviétique Mikhaïl Koltsov, qui couvrait la guerre pour la *Pravda* et dont on sait qu'il disparut après avoir été rappelé à Moscou, un homme « *glacial, intelligent et cultivé, mais un véritable tueur* » ; ou encore celui du général Orlov du NKVD (l'ancêtre du KGB), futur transfuge qui échappera aux purges staliniennes en rejoignant à temps les États-Unis et dont Thabor a une moins mauvaise opinion que celle dont il « bénéficie » généralement. En d'autres termes, il n'aurait pas donné l'ordre de tuer à la légère – ce qui, en Espagne, où les combattants non inféodés au communisme, comme ceux du POUM et les anarchistes, devaient être éliminés, était loin d'être négligeable !

Vient la défaite de la République espagnole en 1939 et le repli, la *retirada*, vers la France, où Thabor est d'abord interné au camp du Vernet, puis en Algérie, dans le camp peu connu de Djelfa, où le régime de Vichy va interner des rescapés

## UNE GUERRE DE CENT ANS

de la guerre d'Espagne et 300 Juifs. Parmi les 2 500 prisonniers, 650 auraient survécu : « *Djelfa, c'était Le Vernet en pire* ». Il y retrouve le poète Max Aub, qui avait commandé *Guernica* à Picasso. En décembre 1942, un mois après le débarquement en Afrique du Nord, les Alliés libèrent les anciens des Brigades. Certains décident de se rendre en Palestine. Mis sur une liste noire par les Anglais, Thabor sait qu'il sera arrêté à sa descente du bateau.

Où aller ? Un ancien brigadiste russe surgit soudain dans le camp. C'est un ami de la période de l'Espagne, où se sont nouées des amitiés fortes. Roussakov le convainc de rentrer avec lui en URSS, ce qu'il fera non sans hésiter – avant d'en repartir comme chargé de mission soviétique en Palestine. L'URSS négocie alors avec le Yishouv. Thabor est utile, il connaît les langues et le terrain, et l'URSS est sur la voie du soutien à la création de l'État hébreu, même si, peu de temps après, elle sacrifiera le Comité juif antifasciste d'Ehrenburg, Grossman et Mikhoels. « *L'histoire ne prenait plus le temps de souffler.* » Thabor non plus, et son lecteur ou sa lectrice doit de temps en temps poser l'ouvrage. Heureusement, il s'arrête avant la création de l'État d'Israël. Thabor lui survivra dix ans, ce qui lui permettra de retrouver son fils que Tsipora avait réussi à mettre à l'abri en Suisse (tandis qu'elle-même mourra à Auschwitz). Puis de lui livrer ce récit, bouleversant, unique.

On devrait poursuivre ces *Aventures* avec la lecture de *L'échec d'une utopie*, qui aurait pu tout aussi bien s'intituler *Chronique d'une défaite annoncée*, puisque Thomas Vescovi fait remonter la fin du mythe socialiste israélien au moment où l'État hébreu venait tout juste d'être proclamé. Si le sionisme travailliste avait été la force dominante au sein du Yishouv pendant la période du mandat britannique, son évolution dans les années 1950 montre qu'il va assez vite s'éloigner de son idéologie fondatrice. Les trois composantes de la gauche sont alors le Mapai, le parti de David Ben Gourion, de loin le plus influent, le Mapam, qui représente la gauche sioniste la plus radicale, et les communistes du Maki.

Devenu Premier ministre (1948-1963), Ben Gourion va se positionner avec son parti toujours plus à droite, tandis que les autres formations de gauche se divisent. La cause en sera la question religieuse, mais c'est tout d'abord le déclin du

kibboutz, modèle collectiviste de l'exploitation de la terre et « *fer de lance historique de la gauche travailliste* », qui sera le signe fort du changement d'option. L'intégration progressive d'Israël dans le camp occidental quand l'URSS se tourne vers les pays arabes a pour conséquence la faillite dans les années 1960 d'une centaine de *kibboutzim*, les autres ne subsistant plus que par des aides gouvernementales qui se tarissent au fur et à mesure que l'État se rapproche des États-Unis. Les *kibboutzim* ne représenteront plus bientôt qu'une force politique négligeable (sauf quand ils sont aux avant-postes des frontières). Ce symbole du mouvement travailliste est abandonné par la force qui l'a fait naître et s'est appuyée sur lui.

Mais c'est sur le terrain de la religion que le principal parti de gauche va se heurter à ses propres contradictions. Le mouvement, sioniste dans son ensemble, était traditionnellement non religieux, voire antireligieux. Or son but était la création d'un État juif et le judaïsme est une religion. Quelle place lui accorder dès lors dans cet État ? Il y a urgence. Un an après la création d'Israël, le samedi 28 mai 1949, des Juifs orthodoxes manifestent dans Tel Aviv contre un cinéma qui programme un film avant la fin du shabbat. Le propriétaire refuse de modifier l'horaire de la séance. Le rassemblement vire à l'émeute.

D'autres incidents du même ordre se succèdent : une librairie est saccagée pour vente de livres « immoraux », une boucherie qui vend du porc est incendiée, des voitures qui circulent durant le shabbat sont vandalisées. L'immigration de Juifs pratiquants, souvent originaires des pays arabes, encourage au compromis. Il n'y aura aucun front laïque contre les religieux – même s'ils sont encore loin, dans les années 1950-1960, d'être la force qu'ils constituent aujourd'hui ! Parallèlement à l'abandon de la tradition travailliste, la gauche communiste subit les retombées de l'antisémitisme de l'URSS et de ses pays satellites où se déroulent des procès contre le cosmopolitisme qui n'est autre qu'un antisémitisme déguisé. Peu après, en 1956, le rapport Khrouchtchev allait reconnaître les crimes du régime.

C'est cependant en 1967 que, dans la foulée de la guerre des Six Jours, un véritable tournant va s'opérer, la droite et la gauche se retrouvant unies pour un expansionnisme qui ne faisait que commencer. La gestion des eaux du Jourdain que les Israéliens souhaitent détourner devient la cause des tensions entre Israël et ses voisins. Du 15 mai

### UNE GUERRE DE CENT ANS

au 4 juin 1967, des manœuvres militaires de part et d'autre laissent entrevoir le conflit. Sous la pression de ses militaires, notamment de Yitzhak Rabin, et après que l'Égypte eut fermé l'accès au golfe d'Aqaba aux navires israéliens, l'État hébreu prend les devants en déclenchant une attaque surprise. Dès la fin du conflit que l'on sait éclair, la question sera : que faire des territoires occupés ?

Quelques jours après la fin de la guerre, un ministre travailliste, Arié Eliav, affirme, après avoir sillonné les territoires conquis, qu'il y a là une nation palestinienne et qu'elle doit être reconnue (c'est aussi l'avis de membres du Mossad (Sécurité extérieure)). Arié Eliav s'attirera les foudres de la secrétaire générale du Mapaï, Golda Meir, et c'est la politique inverse qui sera adoptée. Au mépris des décisions de l'ONU, les territoires ne seront pas restitués et les premières colonies apparaissent dès janvier 1968. Seul le désert du Sinaï, inutile dès lors que toute opération militaire éventuelle de l'Égypte était quasiment observable à l'œil nu, sera restitué. D'autant plus que l'absence de justification religieuse limite « *la dynamique coloniale* ». C'est dire la place que commence très tôt à occuper la religion, pourtant si éloignée de l'idéologie travailliste à la base de la création de l'État – pour ne rien dire évidemment des Juifs marxistes, eux aussi actifs dans le Yichouv.

Des résistances auront lieu, tout au long des cinq décennies qui nous séparent du gouvernement Netanyahu/Bennett, de la part d'intellectuels comme le philosophe et scientifique Yeshayahou Leibowitz (Juif pratiquant pourtant), d'écrivains comme Amos Oz (auteur notamment du documentaire *Censored Voices*, en 2015), d'historiens comme Zeev Sternhell (fondateur du mouvement « La Paix maintenant » et auteur de *Aux origines d'Israël. Entre nationalisme et socialisme*, Fayard, 1996), et même de certains membres du Mossad (voir le documentaire *The Gatekeepers*, 2012), pour ne citer que quelques-unes de ces résistances. La liste des résistances, dont celle des femmes, d'ONG comme B'Tselem, qui veille au respect des droits de l'homme dans les territoires palestiniens, résistances qui ne sont malheureusement pas coordonnées, cette liste pourrait être allongée ; on a parfois tendance à l'oublier en Europe...



David Ben Gourion (à gauche) reçoit le chef d'état major de l'armée israélienne Yitzhak Rabin, venu lui souhaiter ses 80 ans chez lui, à Sdeh Boker © CC/National Photo Collection of Israel/Fritz Cohen

Il n'empêche, le constat de Thomas Vescovi est convaincant : de décennie en décennie, le sionisme travailliste a perdu son masque progressiste pour ne garder qu'un « *caractère conservateur et colonial* ». À cela s'ajoute la dégradation du climat politique : de nombreux intellectuels et journalistes israéliens, dit Thomas Vescovi, qualifient l'évolution d'Israël depuis les années 2000 de « *droitisation* », certains allant jusqu'à parler de « *dérive fascisante* ». Une évolution à laquelle la place prise par la religion sous sa forme radicalisée – et par ricochet dans l'autre camp – n'est pas étrangère.

1. **On regrettera toutefois que cet ouvrage ait fait l'économie d'un index.**

## Passés recomposés : Silvina Ocampo, Anne Malaprade

### Esquif Poésie (8)

***Nous fabriquons nos livres avec nos souvenirs, interprétés et corrigés. L'idée n'est pas nouvelle. Ce qui l'est davantage, c'est de le reconnaître, de le crier, d'emblée, comme le fait Silvina Ocampo, de décréter : J'invente. C'est à cette lumière-là que nous découvrirons ses Inventions du souvenir et Kryptadia, d'Anne Malaprade.***

par Marie Étienne

---

**Silvina Ocampo**  
*Inventions du souvenir*  
 Trad. de l'espagnol (Argentine)  
 par Anne Picard  
 Éditions des femmes/Antoinette Fouque  
 190 p., 16 €

**Anne Malaprade**  
*Kryptadia*  
 Isabelle Sauvage, 96 p., 16 €

---

QChez Silvina Ocampo, remarquons tout d'abord le pluriel d'« inventions » et, en revanche, le singulier de « souvenir ». Les inventions seront multiples, le souvenir, unique. Autour de l'arbre, la floraison, les variations.

De son livre, publié à titre posthume, [Silvina Ocampo](#) (1903-1993) avait dit : « *Je suis en train de préparer une histoire que j'appelle prénatale, écrite en presque vers, mais qui n'est pas un poème.* » En effet, on ne sait à quel genre rattacher cet ouvrage qui n'est ni une autobiographie, ni un journal, ni un poème en prose, ou bien tout cela à la fois. Comme le précise dans son introduction le critique et traducteur Ernesto Montequin, qui s'est attaché à faire connaître l'œuvre de Silvina Ocampo, l'ensemble se compose de fragments écrits à différentes époques.

L'écrivaine avait cinq sœurs, nées avant elle, c'est pourquoi elle se sentait « *l'et cetera de la famille* », une grande famille argentine du début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle avait pour sœur aînée Victoria Ocampo, pour époux Adolfo Bioy Casares et pour ami Jorge Luis Borges. Écrasant entourage.

« À quoi bon inventer », écrit Silvina dès la première page du livre, « *Plus étrange est ce qui est réel* ». Nous ne la contredirons pas. Qui parle ? La petite fille dont l'adulte se souvient. C'est-à-dire les deux. La petite fille possède déjà l'humour de l'adulte. Quand elle commence à parler, ce n'est pas elle qui déforme les mots, au contraire, elle les prononce correctement, mais autour d'elle les grandes personnes :

« *On lui apprend à parler*

*en suivant le Lexique pour bébés*

*qui venait de paraître.*

*Quand on lui donna le livre, elle demanda :*

– *C'est pour quoi faire ?*

– *Pour leli, lui répondit-on.*

[...]

*elle se mit à divaguer :*

*elle dit soupe, on corrigea : sousoupe ;*

*elle dit voiture, on corrigea tuture »*

La petite fille fait le portrait de ceux et celles qui constituent le clan. Celui des tantes, par exemple. Un portrait qui commence par les pieds, et, à vrai dire, qui s'en contente, parce que les pieds, contrairement à la personne dans sa totalité, n'exigent rien, ne parlent pas et disent la vérité, ils sont plus humains que leur propriétaire :

« *Elle les avait observés sous les tables*

**ESQUIF POÉSIE (8)**

*quand, loin des conversations banales,*

*ils entretenaient un dialogue secret, plein de brio  
et de signes*

*qu'elle interprétait à sa façon ».*

Elle a de l'amour pour les chaussures, elles peuvent être tragiques, pense-t-elle, surtout quand elles attendent leur maître devant la porte des chambres, « *couchées comme des chiens propres* ».

Dès lors, les souvenirs s'enchaînent mais hors chronologie, ils sont pleins

« *d'évanouissements*

*De pertes de connaissance.* »

C'est-à-dire qu'on se souvient d'un visage sans le nom, d'une parole sans le corps, ou de « *savons aussi importants que les personnes* ».

L'enfant éprouve des émotions flottantes, qui semblent sans attaches, ayant perdu leur origine. Munie d'un papier et d'un crayon, elle voudrait dessiner le roucoulement d'une colombe, l'odeur du jardin quand elle le foule à l'aube, le passage des nuages.

Elle aime fréquenter les domestiques, avec qui elle se sent libre de parler, de se tenir comme elle l'entend, et les mendiants, qui l'inquiètent et la fascinent.

Un jour, elle éprouve « *la noirceur de la douleur qui est, soudain, comme un abîme* ». Cela se passe à la mort de son petit frère Gabriel, qui, dans la réalité, est Clara, sa jeune sœur, décédée très tôt. Le jour de l'enterrement, sur la robe blanche qu'on lui fait revêtir, on lui entoure la taille d'une ceinture noire qui ressemble à une fosse. Elle ne comprend pas, se sent seule, incomprise. En règle générale, les adultes la consolent d'une souffrance qu'elle n'éprouve pas mais quand elle pleure vraiment ils lui demandent si elle est enrhumée.

Les jours passent, on ne sait pas où ils se cachent, il y en a tant. « *Dieu nous donne trop de choses* », et savons-nous les apprécier ? Même pas ! Sait-on seulement reconnaître le mal qui

prospère en nous ? Pas vraiment. On s'en croit néanmoins responsable.

Dans l'épisode avec Chango, le domestique au regard torve, on devine davantage qu'on ne lit l'événement qui a eu lieu. Mais a-t-il vraiment eu lieu ? La petite fille ne l'a-t-elle pas inventé, n'abuse-t-elle pas le lecteur en laissant entendre qu'elle fut abusée ?

« *Il essayait toujours*

*de se trouver seul avec elle, ça c'était évident.* »

Elle veut se confesser mais elle n'y parvient pas, elle préfère conserver son péché, c'est son secret et son malheur, elle l'enjolive, le perfectionne, « *au fur et à mesure que le temps passait* ». Avec les petites filles, sait-on jamais où l'on en est ? La traduction épouse au mieux la délicieuse perversité du texte.

Elle ne sait rien du sexe et pourtant elle sait tout. Du trouble préalable, de l'explosion de la jouissance, de la honte et de l'obsession.

« *Elle avait déjà été corrompue*

*en voyant l'acharnement lascif d'un chien*

*à la langue rouge*

*sur la robe de ceibo [1].* »

Que lui demande Chango, au dernier étage de la maison, où personne n'a l'idée de monter, surtout pas Dieu qui l'abandonne ?

« *Quelque chose qui n'était pas un chiot venant de naïtre*

*apparaissait entre les plis de sa chemise*

*à l'intérieur de son pantalon entrouvert.*

*Ça ne pouvait pas être un chien.* »

Il n'y a pas de fin à ce poème masqué, non, pas vraiment de fin, le temps est long, l'enfant tombe malade, c'est un désert à parcourir, avec des portes, heureusement, ouvertes sur l'espérance.

Le texte d'[Anne Malaprade](#) se présente de manière différente, il exprime l'impuissance de l'écriture et du souvenir. Et en même temps leur lancinante, impérieuse exigence. Elle « *fait donc*

**ESQUIF POÉSIE (8)**

avec ça », elle en « tire quelque chose », un texte vient, fait de sursauts, de bouts collés, de postures impérieuses ou au contraire d'humilité, de désaveu de soi. « *Il est temps de mourir* », écrit-elle. Qu'on peut lire : il est temps de mourir. Avec elle, les mots glissent d'un sens à l'autre, d'un son à l'autre. D'ailleurs, « *elle ne sait pas penser, les mots ne sont jamais siens* ».

C'est dans ce dénuement que se débat Constance, le personnage de ce récit-poème : « *Soudain le mot personne et le prénom Constance se retirent* ».

Poème plus que récit car l'action est abstraite, les faits, l'intrigue, les personnages sont les ombres portées d'un esprit en éveil.

Une voix s'élève, celle du témoin ou bien du coryphée : « *Tu cours vers ton danger* ». Celle de l'auteure devient lyrique pour célébrer un temps d'amour, riche d'odeurs, d'ampleur, de « *rêves déglacés* », ou retourne au réel : « *Constance cherche des outils, elle glisse sur la rouille* ».

Mais ne confondons pas, il s'agit chaque fois, non de faits, non d'objets, mais de mots, de langage : « *se blesse les pieds sur les phrases neuves, les syllabes coupantes* ». Ce qui n'empêche pas la sentence de tomber : « *Tout condamné à mort aura tête tranchée* ».

La femme est sans ou sens dessus dessous, « *sa tête fait mal aux pieds* », et la grammaire se fait la malle :

« *La syntaxe se radicalise, les conjonctions se déplacent, la principale n'est plus, les subordinées se détournent et fuient, chaque début de phrase se fige, ses syllabes ne font plus mots, ses bruits insensés la cognent...* »

Mais « *reste la douleur* ».

De quelle héroïne s'agit-il ? D'une femme, c'est certain, qui se dit, se décrit, avec les mots des autres, avec ceux dont ils usent : pour eux, elle n'est que tarifée, « *elle dépose son féminin dans les marchés* ». « *À celle qui n'a rien on ôtera même ce qu'elle est.* » Elle est femelle et animale.

Il y a des auteurs que l'écriture déplie, d'autres, au contraire, qu'elle dissimule ou qu'elle ne

laisse qu'apercevoir. Accepter cependant d'émouvoir « *par coup sec* ». La méthode en est simple : « *se laisser choisir par les mots* », s'allonger « *contre la phrase* », mêler sa pâleur « *à la grammaire méthodique* ». Et continuer d'écrire. Car commencer exige une suite, une continuation, une perpétuation. Une descente dans le tunnel de la question.

Mais Constance (comme l'auteure ?) a du mal à écrire. Elle se vit comme une ombre, au long des pages du livre ; « *Elle apprend l'abandon sur des aventures de marbre.* »

On n'ignore pas la polysémie du mot « ombre ». Qu'on la possède ou bien, comme Peter Schlemihl, le héros d'Adelbert von Chamisso, comme la fille du prince des esprits, de Hugo von Hoffmannsthal, qu'on en soit dépourvu, qu'on s'y égare ou qu'on en soit peuplé, l'ombre équivaut à profondeur et à obscurité, elle a à faire avec le diable et aussi bien elle permet de se sauver. « *Femmes et ombres, laissons dire le livre en nous* ».

Anne Malaprade ne choisit pas. Mieux, elle en donne d'autres acceptions, trouvées, dit-elle, dans le *Grand Larousse encyclopédique* en dix volumes de 1960. Ainsi, en broderie, le point d'ombre est « *un point de piqûre exécuté en forme de point de Saxe, d'un bord à l'autre du motif à broder et sur l'envers du dessin* » ; tandis que, dans les Beaux-Arts, « *on distingue deux sortes d'ombre. L'ombre au flambeau et l'ombre au soleil* ».

Elle associe le mot à « ambre », tous deux sont récurrents, compagnons de la femme. Que nous apprend cette fois le *Grand Larousse*, à nouveau consulté ? Le terme d'ambre viendrait du latin médiéval *ambar*, qui lui-même viendrait de l'arabe *al-anbar*, ambre gris. Une substance parfumée produite par les concrétions intestinales de cétacés marins, autrement dit par leurs excréments !

La pluralité des sens est une pluralité de mondes. La prose d'Anne Malaprade prend le risque du poème, elle dit ne pas avoir « *le courage de dire je* », mais elle « *change l'âme en prose* ».

**1. Arbre d'Amérique du Sud.**

## Muser à Avignon

***Ce soixante-quinzième Festival d'Avignon devait être la grande fête des retrouvailles, c'est peu de dire que l'optimisme n'était pas au rendez-vous. Tout avait bien commencé, dans l'enthousiasme suscité par la nomination à la tête du festival l'an prochain du metteur en scène portugais Tiago Rodrigues, qui inaugurerait le soir même le nouveau dispositif scénique de la Cour d'honneur. Pour lui, « monter *La Cerisaie* en 2021, c'est parler d'un temps de mutation sociale profonde encore invisible, où les personnages peinent à réaliser que ce qu'ils nomment exception est la nouvelle norme ». Comme lui, nombre des metteurs en scène du festival veulent rendre compte de l'état d'un monde en proie à l'incertitude, et ne se prononcent pas sur ses chances de survie. À l'ordre du jour, la convergence des luttes – féminisme, écologie, décolonisation. Termes récurrents : discours dominants, vivre ensemble, communauté de destin, fusion du politique et du poétique. Un programme, « Avignon : Enfants à l'honneur », leur propose « un projet politique, philosophique et poétique ».***

par Dominique Goy-Blanquet

Alice Laloy

*Pinocchio (Live)#2*

Gymnase du lycée Saint-Joseph

À la Comédie de Colmar

à partir du 12 novembre

Théo Mercier

*Outremonde*

Collection Lambert

Emma Dante

*Misericordia*

Gymnase du lycée Mistral

Au Théâtre national populaire

de Villeurbanne à partir du 10 novembre

Vedène, Lars von Trier, Christiane Jahaty

*Entre chien et loup*

À la Comédie de Genève

à partir du 30 septembre

Brett Baily

*Samson*

Gymnase du lycée Aubanel

Felwine Sarr et Dorcy Rugamba

*Liberté, j'aurai habité ton nom*

*jusqu'au dernier soir*

Cour de la Collection Lambert

*La dernière nuit du monde*

Laurent Gaudé, Fabrice Murgia

Au Théâtre National Wallonie-Bruxelles

à partir du 14 septembre

Marie Dilasser et Laëtitia Guédon

*Penthésilé-E-s : Amazonomachie*

Cloître des Célestins

Au Théâtre des Îlets de Montluçon

à partir du 17 novembre

Victoria Duhamel

*Le 66 !*

Chapelle des Pénitents blancs

À la Maison de la Culture de Bourges

à partir du 17 novembre

Mylène Benoît

*Archée*

Cloître des Célestins

Au Théâtre de Chaillot à partir du 8 juin 2022

Caroline Guiela Nguyen

*Fraternité, conte fantastique*

La FabricA. Au Théâtre de l'Odéon

à partir du 16 septembre

« Se souvenir de l'avenir », c'était le titre et le fil conducteur de l'événement. « *Et si la Culture*

## MUSER À AVIGNON

*n'était pas la recherche du temps perdu mais la recherche du temps à venir ?* », interroge Olivier Py, qui se donne pour but de « *recréer des ferments utopiques* ». Penser à l'avenir, ce souci se traduit par l'importante présence d'enfants face à leur héritage en lambeaux. Enfants instrumentalisés, transformés en pantins dans *Pinocchio (Live)#2* d'Alice Leroy, qui prennent le pouvoir dans *Kingdom*. Enfant qui conduit la visite dans l'univers post-apocalyptique d'*Outremonde* de Théo Mercier. Enfant des rues, autiste, inspiré lui aussi de Pinocchio, pris en charge par un trio de saintes du trottoir dans *Misericordia* d'Emma Dante.

veaux regards, explique Mercier, le rôle de l'artiste étant de « *combler les manques du monde* ». Les intervenants du festival sont nombreux à se porter volontaires, et le précisent dans les diverses rencontres avec le public. Rodrigues est le fils d'un journaliste communiste qui a été accueilli en France lorsqu'il a fui la dictature de Salazar. À une question sur son propre engagement, il répond que oui, il est un artiste engagé. Même si ce n'est pas toujours son intention de départ, elle s'impose au fil du travail, la dimension citoyenne l'accompagne toujours. Mais attention, ajoute-t-il, l'obligation de militer peut devenir une forme de dictature.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

L'affiche de cette 75<sup>e</sup> édition représente une tranche d'agate peinte sur un masque mortuaire aztèque en obsidienne qui obstrue la vision du personnage, reflet d'« *une année empêchée, frustrée, violente* ». Son auteur, Théo Mercier, propose également une exposition et un spectacle, *Outremonde*. Il faut traverser les sous-sols de la Collection Lambert, comme on remonte le temps, pour accéder à cette histoire de la sculpture à travers les âges et de son effacement. Des structures de sable d'où émergent le pied d'un colosse et des vestiges de cathédrale gothique disent l'urgence d'inventer de nouvelles règles, de nou-

Utopies, dystopies, entre idéal et cauchemar, l'analyse des oppressions emprunte des formes hybrides, mariant théâtre, cinéma et vidéo, danse et chant, récit et témoignage, documentaire et fiction. Si les formes varient, les messages convergent bien. Au Brésil, pays natal de Christiane Jahaty, dans *Entre chien et loup*, adapté du *Dogville* de Lars von Trier, une entreprise de charité collective masque l'avènement du fascisme, sous l'emprise des groupes WhatsApp et les *fake news*. Samson, mise en transe interprétée par des danseurs zoulou et xhosa, représente

## MUSER À AVIGNON

« *l'archétype de la rage qui s'élève et qui explose en réponse à des années d'oppression et d'humiliation* », où le Sud-Africain Brett Bailey exprime ses « *préoccupations sur la migration, le sectarisme, le colonialisme et les politiques capitalistes oppressives* ». *Autophagies* d'Eva Doumbia interroge par le biais de la cuisine les héritages postcoloniaux. *Liberté, j'aurai habité ton nom jusqu'au dernier soir* de Felwine Sarr, chargé par l'Élysée d'une mission d'étude sur les restitutions d'œuvres d'art, montre les conséquences du colonialisme avec des textes de René Char et de Frantz Fanon mis en scène par Dorcy Rugamba. *La dernière nuit du monde* met en scène cinquante et un pays qui ont signé un accord supprimant la nuit et le sommeil pour mieux exploiter les humains, stade terminal du néolibéralisme.

Pour la première fois dans l'histoire du festival, la parité est atteinte, annonce fièrement Olivier Py. Les hommes voient leur autorité réduite, à la fois sur le plateau et aux commandes. *Penthésilée-s* les rééduque, Achille est terrassé. Samson résiste avec rage, mais le spectacle conclut avec la Dalila de Saint-Saëns : « *Mon cœur s'ouvre à ta voix* ». Même Offenbach, dans *Le 66 !* de Victoria Duhamel, est convoqué pour mettre au pas le jeune Frantz, phalocrate fat et niais corrompu par l'argent, puis corrigé et reconverti aux vraies valeurs de sa gentille fiancée Grittly (à partir du 17 novembre à la Maison de la Culture de Bourges). *Archée* s'inspire d'un groupe de femmes qui pratiquent l'art traditionnel du tir à l'arc au Japon pour étudier la place du corps féminin dans les sociétés patriarcales. Après le triomphe de *Saïgon*, consacré aux vétérans d'Indochine, *Fraternité. Conte fantastique* de Caroline Guiela Nguyen croise une multiplicité de récits aux accents indien, vietnamien, iranien, anglais, français, communauté de survivants après une catastrophe qui a emporté la moitié de l'humanité.

Entre souvenirs postcoloniaux et visions post-apocalyptiques, les tirades didactiques pleuvent, rappelant celles des professeurs caricaturés dans *Hamlet à l'impératif* d'Olivier Py, le feuilleton de cet été. Un effet-retour de miroir déchaîne les rires ravis quand Horatio propose une version contemporaine où Hamlet « *épouse Horatio, Ophélie prend des anxiolytiques, elle comprend que tous ses malheurs viennent de la violence du patriarcat et accepte d'être d'un genre non binaire. La dictature est renversée par un mouvement social entraîné par les réseaux sociaux et*

*Hamlet accepte une monarchie constitutionnelle, dont Polonius est le président de centre droit* ». En dehors de moments comme celui-là, l'humour est surtout dans la rue, où les camelots du festival Off déploient des trésors d'inventivité, costumes insolites, slogans provocateurs, échasses, mimes et danses pour se rendre visibles parmi le millier d'offres aux chalands. À une terrasse, un bonimenteur se faufile parmi les convives et fuit comme terrifié devant un serveur bon enfant. Par le hublot d'une vieille machine à laver transportée sur un diable, un bras émerge en agitant une brochure. Cependant In et Off célèbrent à satiété comme un vœu pieux le pouvoir des mots.

---

### Anton Tchekhov, *La cerisaie*

Mise en scène de Tiago Rodrigues. Au Théâtre de l'Odéon à partir du 7 janvier 2022

---

Hommage à Jean Vilar, comme le sont les photos d'Agnès Varda exposées au jardin des Doms, la Cour d'honneur compte désormais 1 947 places, en souvenir de la date de création du festival. [Tiago Rodrigues](#) ne voulait pas se laisser intimider par le lieu et a choisi de l'intégrer au spectacle comme une maison. Les fenêtres du mur s'allument pour le bal de l'acte III. Les chaises alignées sur le plateau sont celles des anciens gradins, comme un reflet présenté au dispositif actuel. Leur alignement bientôt rompu, elles sont empilées en vrac, jusqu'au premier coup de hache, quand les personnages s'affairent à démonter la pile, puis les rangent en bordure de scène, un monde organisé, détruit, puis reconstruit et ordonné autrement. Trois paires de rails transportent les musiciens et les lustres qui évoquent aussi bien les cerisiers que le luxe ancien du domaine – le rôle imparti jadis au grand tapis qui recouvrait la scène dans la version inoubliable de Peter Brook.

Après l'excitation qui salue le retour des voyageurs, le rythme faiblit. Rodrigues dit travailler à partir des propositions des comédiens : « *Tout se passe comme si chaque chanteur du chœur interprétait son propre solo et que ces solos réunis produisaient le chœur.* » Ici, ils donnent surtout l'impression d'être en roue libre ; leur talent individuel n'est pas en cause, plutôt leur dispersion sur le vaste plateau, qui ne favorise pas les échanges.

Les traducteurs, André Markowicz et Françoise Morvan, au moins ont apprécié. Ce qu'ils ont vu

## MUSER À AVIGNON

pour la première fois et qui les a bouleversés, confie André Markowicz, « *c'est la mise en scène de l'absence, fondamentale pour Tchekhov. La représentation, à chaque instant, à chaque réplique, pour chaque personne d'une existence qui ne peut se traduire que par son défaut, par une espèce d'absence métaphysique* ». Absence vertigineuse, le contraire du théâtre, qui peut expliquer le repli du public. Cette traduction avait fait ses preuves dans les mises en scène de Stéphane Braunschweig puis d'Alain Françon, elle n'est pas non plus responsable, malgré quelques coups de force. L'aristocratique Lioubov et le parvenu Lopakhine distribuent l'un comme l'autre des « M'sieurs-dames » à la ronde, alors que dans le texte russe ils emploient tous deux *zocnoda*, un pluriel épique que l'anglais rend par « *ladies and gentlemen* ». Autre sujet de contention, soulevé par Jean-Yves Potel lors de la rencontre avec le metteur en scène, Lopakhine se dit fils et petit-fils d'esclaves : un choix défendu par les traducteurs, répond Rodrigues, au motif que Tchekhov n'a pas utilisé le mot « serf ». Oui et non. Selon le metteur en scène, ce propos d'adulte est celui d'un enfant qui garde la mémoire d'agressions, le goût de la vengeance ; dans la bouche d'Adama Diop, il vous éclate au visage, notre perception de son corps noir ouvre la fenêtre à une pensée qui ne serait pas venue autrement. Pour le discours de Trofimov (« *tous vos ancêtres possédaient des esclaves... Posséder des âmes vivantes – mais cela vous a dégénérés, vous tous* »), Tchekhov utilisait le terme *крепостным* (serfs), réservant *рабаму* (esclaves) à la dernière tirade passionnée de Lopakhine. La phrase de Trofimov a été censurée en Russie lors de la création, puis rétablie après 1917. Ainsi l'auteur avançait-il haut la main les parallèles entre oppressions d'hier et d'aujourd'hui qui seront développés dans maintes salles.

---

**Olivier Py, *Hamlet à l'impératif*  
Jardin de la bibliothèque Ceccano  
À l'Espace Bernard-Marie Koltès de Metz  
à partir du 7 octobre**

---

On ne compte plus les écrivains qui ont lu, médité et cité *Hamlet*. À défaut d'écrire l'encyclopédie de *Hamlet* à travers les âges dont il rêvait, Olivier Py en a fait le feuillet de l'été. La coutume s'est établie depuis six ans d'offrir gratuitement un spectacle quotidien dans le jardin de la

bibliothèque Ceccano, sur des questions de société qui font débat. Coutume inaugurée par Alain Badiou avec *La République* de Platon. Déjà en 2018 David Bobbée avait choisi le féminisme et le genre. La fois d'avant, Christiane Taubira et Anne Liégeois avaient pris pour thématique le travail, l'éducation, la guerre, la colonisation, illustrés par une vingtaine de poètes.

Comme les années précédentes, le public répond avec enthousiasme, la file d'attente est déjà longue plus d'une heure avant les cloches de midi qui sonnent le début du spectacle. Le texte de Py donne à la fois des extraits de la pièce, un florilège des commentaires critiques, sa profession de foi dans le pouvoir de la scène, ce « *mystérieux espace entre l'être et le non-être... quand le théâtre change la part du monde qui lui est confiée* », et son manifeste politique : « *En réalité, les deux forces du communisme et du fascisme se sont opposées à la bourgeoisie, à la puissance de l'argent, aux banques, aux élites des héritiers et à l'absence d'idéalisme. La question que pose Hamlet aujourd'hui, c'est comment fonder un nouvel idéalisme.* » Passages traduits, pastiche et cours magistral alternent avec code de bonne conduite un rien verbeux : « *à la satellisation, à la dispersion, à la tribalisation et à la communautarisation de la société autant qu'à l'isolement des individus, à leur éparpillement et à leur éloignement, répond le devoir de réunion, d'accords, de rassemblement, de collectif* ». *Hamlet à l'impératif* – clin d'œil à l'impératif catégorique de Kant – se découpe en dix épisodes d'une heure, dédiés chacun à l'un des grands thèmes consacrés par les gloses, et une version synthétique de l'ensemble en deux heures, soit onze au total, presque le double de la version la plus longue de *Hamlet*.

L'engagement physique, la plasticité, la verve des acteurs, amateurs et professionnels confondus, entraînent tout sur leur passage. Problème cependant, le défilé des professeurs en imperméable beige tourne vite et sans distinction à la caricature, aussi bien le « *nazi catho* » Carl Schmitt ou l'amateur de soupe de pomme de terre Heidegger (il en asperge généreusement le public) que Goethe et Coleridge, Wittgenstein, Freud, Derrida, ce qui n'était pas forcément le propos initial de Py, même si nombre des extraits cités sont particulièrement abscons.

Les passages traduits favorisent la rapidité, la formule frappante, souvent au détriment des nuances, moins faciles à accommoder dans un

## MUSER À AVIGNON

spectacle de tréteaux. La tirade « *To be or not to be* » affirme : « *Il n'y a rien de noble dans les souffrances de l'âme* », supprimant le dilemme de l'original (faut-il souffrir la mauvaise fortune ou prendre les armes contre elle et en mourir ?). Quant à la « deuxième citation la plus célèbre du monde », « *The time is out of joint* », elle est systématiquement retaillée en « *Time is out of joints* » ce qui signifierait à peu près, si tant est que la phrase ait un sens : « Le Temps est à cours de biftecks ». L'erreur inscrite au tableau noir par les acteurs, et répétée maintes fois au cours de la scène, commence à la source, dans le texte imprimé. Comment Py a-t-il pu fréquenter dix ans « cette formule qui a donné lieu en France à un débat considérable », la traduire d'après le texte de l'édition Arden, et la citer de nombreuses fois en anglais sans jamais lui donner sa forme exacte ? On se demande qui relit chez Actes Sud quand on voit par ailleurs évoqué le « passage de l'ère élisabéthaine à l'air jacobine » ou estropiés les noms des critiques. Le célèbre jugement de Ben Jonson (Shakespeare connaissait « peu de latin et encore moins de grec ») est attribué à Kyd. Et non, il n'y a pas d'homophonie en anglais, même à l'époque, entre *damned* et *Dane*. Quitte à nous donner des leçons, on aimerait que le conférencier soit plus rigoureux. Là où on le suit plus vo-

lontiers, c'est quand il loue le principe de la traduction, « *ce qui fait que nous n'avons pas à désirer une langue unique pour l'humanité* », et crie haro sur « *la novlangue de la communication* », si parfaitement traduisible qu'un pictogramme lui suffit.

---

**Anne-Cécile Vandalem, *Kingdom***

**Cour du lycée Saint-Joseph**

**Au Théâtre de Liège à partir du 24 septembre**

---

Dernier volet de la trilogie d'Anne-Cécile Vandalem après *Tristesses* et *Arctiques*, *Kingdom* s'inspire du documentaire de Clément Cogitore, *Braguino ou la communauté impossible*, sur un système autarcique dans un village fondé par l'idéaliste Sacha Braguine au cœur de la taïga, loin de toute vie humaine, un rêve qui se conclut par une descente aux enfers.

*Tristesses* montrait le délitement d'une communauté après la faillite d'un projet politique, *Arctiques* l'échec de la promesse écologique. Superbe de retenue, bouleversant, *Kingdom* montre trois générations retranchées dans ce coin de Sibérie orientale, attachées à défendre l'écosystème dont dépend leur survie, entre des bouleaux, un petit cours d'eau et une maison de bois, deux



« *Kingdom* », Anne-Cécile Vandalem © Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

## MUSER À AVIGNON

chiens domestiques et un chien-loup qui vient ou non sur le plateau selon son humeur – cela fait partie de son contrat, explique Vandalem. Ils ont quitté l'Europe, rendue invivable par les excès du capitalisme, mais ne pourront éviter de reproduire le plus vieux schéma du monde, l'impossibilité de vivre en paix. Une équipe de tournage a obtenu l'autorisation de filmer la famille, à condition de n'avoir aucun contact avec leurs ennemis, les voisins, dont on apprend au fil de l'action qu'ils sont cousins germains. Nous ne les verrons jamais non plus, mais grâce à l'aînée des enfants, qui fréquente en cachette un Roméo de l'autre camp, on apprend une version bien différente des faits à l'origine de la rupture. D'où il ressort que les torts sont partagés, mais que le conflit tient d'abord à des choix de vie opposés, ceux qui veulent vivre près de la nature et ceux qui pillent ses réserves. Un héritage auquel les enfants tentent de résister, ou d'échapper.

Sous l'œil des caméras, l'action se déplace en souplesse du paysage nocturne enneigé à l'intérieur de la maison aux fenêtres éclairées. La peur et les soupçons poussent les adultes au bord de la vendetta armée quand débarquent des braconniers. Les enfants envoyés se mettre à l'abri prennent en charge la situation et incendient la taïga pour cerner les chasseurs, qu'un hélicoptère sauve *in extremis*... jusqu'à la prochaine tentative. Le père observe de loin et relate leur affrontement dramatique comme un reportage en direct tandis que la mère chante une longue mélodie russe, lamentation ou prière. Ils devront partir, la taïga dont ils tirent leur survie est réduite en cendres. Un dénouement ouvert, Vandalem insiste sur ce point, destiné à solliciter l'imagination et les questions des spectateurs, car derrière « *ce que nous portons dans nos racines, dans notre passé, se cachent peut-être d'autres possibilités* ».

---

### *Penthésilé-E-s : Amazonomachie*

**Texte de Marie Dilasser, conception**

**et mise en scène de Laëtitia Guédon**

**Au Théâtre de la Tempête à partir du 5 mai 2022**

---

Laëtitia Guédon décrit son projet comme un oratorio entrelaçant théâtre, danse, musique, chant et vidéo, un manifeste en quête d'une langue cis-genre visant à bousculer les codes romantiques. Elle interroge un mythe ancien, une société de

guerre, « *d'une actualité brûlante : celle d'un monde en évolution où les femmes tentent de prendre une nouvelle place* ». Penthésilée est interprétée tour à tour par une comédienne, une artiste vocale et un danseur qui incarnent ses métamorphoses, car il y a plusieurs femmes en elle, « *les facettes d'un même prisme* ». À la fin, « *quasi dégenrée, elle fait advenir un nous, qui interroge une possible réconciliation entre le féminin et le masculin* ». La première s'oppose à Achille sur un champ de bataille, « *deux figures dissidentes de la Guerre de Troie* », et meurt. La deuxième se révèle derrière le mythe dans un hammam embrumé, sanctuaire des secrets féminins qui sera « *un lieu de projection pour l'imaginaire* ». La troisième accède à un niveau de conscience où elle est femme, homme et animal. Autour d'elle, divers portraits représentent les Penthésilées d'aujourd'hui, des femmes politiques qui se masculinisent en acquérant du pouvoir, et portent le lourd fardeau de leur autonomie, « *les mâchoires qui s'intensifient, les épaules qui s'élargissent à mesure que le poids social ou professionnel s'accroît* ».

Si le propos résumé dans la brochure de présentation est limpide, le spectacle l'est moins. Il commence par une performance vocale de plusieurs minutes, mise en transe, orgasme, aboiements, râles, feulements. Des fragments d'histoire se mêlent aux traces de l'Amazone de Kleist, la montrent femme, homme, animal, déesse, aux fantasmes aussi crus et brutaux qu'un rêve de violeur. Le rappel d'agressions subies utilise le vocabulaire des violences récentes de policiers, tasers, matraques, clefs d'étranglement, donnant l'impression parfois de lire en enfilade des tweets de #MeToo, ponctués de déclarations coup de poing : « *Prospérer, ce sera nul à chier* » ; « *On pissera sur les déchirures, les déchirements, on pissera à grands jets sur les plaies du monde.* »

Achille convoqué n'a le droit de s'exprimer qu'en tapant sur un clavier de courtes phrases qui s'affichent à l'écran, la plupart du temps rampant ou couché sur le sol. À la fin de sa rééducation, il effleure très doucement la joue de Penthésilée. Puis ils remontent d'un même pas les escaliers de part et d'autre de la salle, laissant le plateau à un superbe quatuor féminin qui chante a capella le « *Lacrimosa* » du *Requiem* de Mozart, et conclut étrangement par le « *Pulchra es* » des *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi, bien que Marie semble assez loin des Amazones et des conflits de pouvoir. Ces figures comme incrustées sur la toile confirment l'impression de patchwork plutôt que

**MUSER À AVIGNON**

de confrontation raisonnée entre cultures dans cette galerie de femmes aux prises avec le pouvoir depuis l'Antiquité.

*Se souvenir de l'avenir*

**Edgar Morin et Nicolas Truong**  
avec **Christiane Taubira, Pascal Ory,**  
**Pablo Servigne**  
accompagnés par **Judith Chemla,**  
**Marion Rampal, Clotilde Lacroix,**  
**Pierre-François Blanchard**  
Spectacle capté le 13 juillet 2021  
à la Cour d'honneur du Palais des Papes

Le soir du 13 juillet, la Cour d'honneur est réservée à Edgar Morin, une fête d'anniversaire organisée par Nicolas Truong, à laquelle le jeune centenaire participe de loin, projeté en image sur le mur de la Cour, depuis l'hôtel Lutetia où étaient accueillis les rescapés des camps après la Libération. Truong le présente comme un révolutionnaire fraternel, d'une radicalité tempérée par le souci des autres, la volonté d'unir les contraires. Un penseur sans école, qui a pollinisé la pensée. Les invités, Christiane Taubira, Pascal Ory, Pablo Servigne, retracent les grandes étapes des « cent premières années d'Edgar Morin », entrecoupées de lectures et de chansons qu'interprètent Judith Chemla et Marion Rampal.

« Sometimes I feel like a motherless child », chantée par Judith Chemla, introduit l'aphorisme d'Héraclite : « *Vivre de mort, mourir de vie* », qui entoure la naissance condamnée de Morin, puis le décès de sa mère, que son père lui dissimule, source d'une longue incompréhension mutuelle. De cet élément fondateur, il retire un doute généralisé, un nihilisme qu'il a mis longtemps à surmonter avant de prendre le parti d'Éros contre Thanatos. Il soignait sa solitude en lisant, en allant au cinéma, grotte matrice où il a constitué sa culture. Il aimait particulièrement le film de Pabst, *Die Dreigroschenoper*, sa musique lancinante, sa force de dérision, le sens de la misère, du malheur. Après Marion Rampal qui la chante en allemand, il reprend en français la chanson de Brecht et Kurt Weill, « Mackie Messer », qui n'a cessé de le hanter.

Bien que pacifiste, Morin s'est engagé dans la Résistance, où il a rejoint le réseau de François Mitterrand. Ici un extrait de *La crise de la culture*

d'Hannah Arendt sur une phrase de René Char : « *Notre héritage n'est précédé d'aucun testament* » tandis que le pianiste joue en sourdine le *Chant des partisans* – sans les paroles de Maurice Druon, résistant d'un autre bord politique, qui n'est pas cité. Interrogée sur l'opportunité d'une entrée de Joséphine Baker au Panthéon. Christiane Taubira rappelle le passé de résistante de la danseuse, parmi des exemples de courage physique et mental, de joie extraordinaire, auxquels elle voue une gratitude infinie. Pascal Ory ajoute que c'est Joséphine Baker qui a pris la parole juste avant « I have a dream » de Martin Luther King, et que sa candidature a été présentée pour la première fois par Régis Debray, qui l'avait rencontrée chez Fidel Castro. Marion Rampal chante « Sans amour », Morin s'incline devant les résistants, souvent d'origine modeste, capables de s'élever par eux-mêmes à des responsabilités sans avoir joui d'aucun privilège de fortune ou autre.

Taubira rappelle que de grands auteurs, Romain Rolland, Jaurès, Stefan Zweig, ont été pacifistes pendant la Première Guerre, mais que leur position de principe, leur république des lettres, a été percutée par l'émergence des frontières, les contrôles, la montée de l'individualisme. Les anciens concepts sont usés, inopérants, d'abord parce que l'Europe a perdu son hégémonie, notamment son hégémonie conceptuelle. Sont en cause aujourd'hui nos responsabilités individuelles et collectives, non plus les divisions entre nations. Nous avons tous des appartenances légitimes, familiales, culturelles ou autres, mais nous appartenons au même monde, le tout-monde d'Édouard Glissant, la terre-patrie d'Edgar Morin.

Un passage d'*Autocritique* rapporte son exclusion du Parti communiste. La perte de cette fraternité a été un malheur d'enfant, fort mais bref, car, huit jours plus tard, il s'est senti délivré et joyeux, communiste libre, de son propre vouloir. « Le temps des cerises » lui rappelle nostalgiquement la Commune où les plus belles aspirations à la fraternité ont voulu s'exprimer, que l'adversité a écrasées. Dans tous les grands mouvements libertaires, les excès, les violences, ne doivent pas cacher l'élan profond d'espérance qui les anime. Les adversités ont changé, mais les vieilles barbaries renaissent un peu partout, une nouvelle barbarie froide du calcul règne et dégrade les meilleurs aspects de la civilisation européenne. Les contextes changent, la résistance reste nécessaire.

## MUSER À AVIGNON

Avec agilité, Truong passe des cerises au temps des yéyé. On attendait 30 000 personnes au concert « La Nuit de la Nation », organisé en juin 1963 par l'émission phare d'Europe 1, « Salut les copains », ils sont 150 000. Jacques Fauvet, rédacteur en chef du *Monde*, cherche un sociologue pour commenter le phénomène. Morin est le seul à s'intéresser à la jeunesse, que personne n'étudiait à l'époque. Entré au CNRS par le réseau des résistants, formé sur le tas, il est devenu le sociologue de la culture populaire. Il invente le terme « yé-yé » et annonce la montée en puissance d'un nouveau pouvoir. Ce qui lui vaut, raconte-t-il, une fatwa de Pierre Bourdieu au motif que les mass media ne sont pas un sujet. Dans *Chronique d'un été*, tourné avec Jean Rouch et Marceline Loridan en 1960, il demande à des individus abordés dans les rues de Paris, souvent des marginaux, comment ils vivent. Pour lui, la question du film est devenue profondément politico-sociale, la vie ne peut pas être comprise par le calcul et la statistique qui font l'opinion des responsables. Aujourd'hui, il faudrait remplacer la question par « Qu'avons-nous en commun ? Qui est notre nous ? ». Nous vivons une crise de civilisation sans en avoir conscience, car elle est moins visible que les effets de la crise économique.

Deux airs de Bellini et de Granados, interprétés par Judith Chemla, évoquent la symbiose des civilisations chez cet originaire de Salonique. Servigne souligne que Morin a fréquenté aussi la Californie, les hippies, l'école de Palo Alto, des penseurs qui créaient du lien entre les disciplines. Le rapport Meadows sur les limites de la croissance lui inspire l'article du *Nouvel Obs*, « L'An I de l'ère écologique ». Depuis Hiroshima, la mort plane sur l'aventure humaine, et la dégradation de la biosphère n'a trouvé aucun correctif, rappelle Morin. Les mêmes forces qui ont déclenché ces dangers peuvent produire deux types de métamorphoses : le mythe de l'homme augmenté, rêve fou de domination, et l'homme amélioré, une vie libérée des fatigues du travail qui pourrait se consacrer à l'amélioration des relations humaines. D'un côté des moyens considérables, de l'autre seulement des consciences dispersées qui n'arrivent pas à trouver la nouvelle voie qu'il essaie de préconiser depuis si longtemps. Son espoir serait que se constitue une pensée cohérente de ce qu'est l'humain, ce serait de reprendre mais de renouveler entièrement le chemin qu'a suivi Marx pour penser le monde contemporain. Or nous en sommes très loin.

Notre communauté de destin est de moins en moins visible, par peur de l'avenir les esprits se replient sur leurs identités singulières. Nous pouvons au moins sauvegarder des oasis de pensée lucide, de fraternité et d'amitié si la régression se généralise. Rien n'est irrémédiable, le pire n'aura qu'un temps. Même si l'espoir est mince, il est tonique de choisir le parti de la fraternité, comme il était tonique de résister en 1942.

En conclusion, au lieu du « Joyeux anniversaire » collectif prévu, cacophonie garantie, Taubira fait répéter vers à vers au public le poème fétiche d'Edgar Morin, « Caminante » d'Antonio Machado, un poing levé face aux sombres sirènes du déclin.

---

### Compagnie Maguy Marin

*Y aller voir de plus près*

**Au Théâtre des Abbesses**

**à partir du 21 octobre**

---

Pour comprendre les mécanismes qui fabriquent de la violence, il faut relier l'histoire des conflits anciens à ceux d'aujourd'hui, faire entendre que les guerres ne cessent de se répéter parce que nous n'apprenons rien des leçons du passé. Dans le spectacle de Maguy Marin, quatre acteurs lisent des pages des *Guerres du Péloponnèse*, épingle et déplacent sur des cartes les noms des villes grecques, les revers d'alliance, et le nombre de bateaux engagés dans les conflits. Un cours d'histoire niveau troisième qui vous ferait prendre Thucydide pour le plus rasoir des profs, illustré de projections sur plusieurs petits écrans où, depuis le septième rang, on reconnaît grâce à sa veste rouge Angela Merkel au sein d'un groupe, des gros plans, Emmanuel Macron, Christine Lagarde, il doit s'agir de rencontres au sommet entre responsables du dérèglement mondial en politique, en économie...

Puis une dernière lecture de Thucydide, un très beau texte où il analyse l'érosion générale des valeurs et des institutions entraînée par la guerre civile, qui affecte jusqu'au sens des mots : « *Une audace irréfléchie passa pour dévouement courageux à son parti, une prudence réservée pour lâcheté déguisée...* » Enfin, dix minutes de pages internet défilent, énumérant toutes les guerres du monde de l'Antiquité à nos jours tandis que les acteurs martèlent leur tambour à tour de bras sans interruption. Oui, on dirait un air connu : « *les chefs des cités, pourvus dans chaque camp d'un*



## MUSER À AVIGNON

« Y aller voir de plus près », Maguy Marin  
© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

vocabulaire spécieux, qui leur faisait exalter davantage l'égalité de tous les citoyens devant la loi ou bien la sagesse de l'aristocratie, traitaient les intérêts de l'État, qu'ils servaient en parole, comme un prix à remporter ». Mais l'attention de l'élève s'est déjà envolée.

**Eva Doumbia, *Autophagies*.  
Histoires de bananes, riz, tomates, cacahuètes,  
palmiers, et puis des fruits, du sucre,  
du chocolat. Au Théâtre du Point  
du Jour de Lyon lors de la saison 2022-2023**

Eva Doumbia se définit comme une « Afro-péenne ». Son spectacle se veut « davantage un constat apaisé qu'une dénonciation », visant à « créer un rituel, une communion, une sorte d'eucharistie qui permettrait de réparer, de vivre ensemble en attendant de pouvoir agir sur les inégalités ». Il ne porte pas exclusivement sur le passé colonial : « Nous parlons évidemment des

esclavages et des dépossessions liés, par le passé, à la culture du sucre, du cacao, du café. Mais aussi, par exemple, de l'exploitation contemporaine des pays producteurs de tomate, qu'ils se trouvent en Chine, ou sans papiers dans le sud de la France et de l'Espagne. »

Sur scène, un cuisinier prépare un mafé que les spectateurs seront invités à partager à la fin de la représentation. Or ce plat « traditionnel » que cuisinait son père n'est pas vraiment ivoirien, explique-t-elle, il est apparu avec la mise sur le marché de la Dakatine, contraction de Dakar Tartine. Pourquoi ce titre, *Autophagies* ? Parce que manger c'est se nourrir de la vie des autres. Seule issue au dilemme, le commerce équitable. Aucune intention de procès ici, mais une culpabilité qu'elle a conscience de partager quand elle mange du chocolat.

La présentation à la presse d'une « eucharistie documentaire » laissait espérer une histoire nuancée, loin des discours ressassés de la

**MUSER À AVIGNON**

décolonisation. Contrairement aux déclarations de principe, le propos est polémique, le procès à charge. Le spectacle, introduit par les saveurs accueillantes du repas en préparation, est présenté comme une cérémonie destinée à guérir une jeune femme de son appétence pour le sucre. Chaque acteur de la distribution multiethnique parle d'un aliment proche de ses origines. Chaque ingrédient porte l'histoire d'une migration, d'une conquête coloniale, de diverses formes d'exploitation ancienne ou actuelle. Une histoire lacunaire, partielle, qui, loin de « *déjouer la pensée commune* », détaille des griefs chargés de colère : ces denrées exotiques sont devenues partie intégrante de notre alimentation au prix des longues souffrances des exploités. Les moustiques aggravent les travaux des cultivateurs, sans que l'éradication de la malaria soit jamais évoquée. L'histoire du mauvais accueil fait aux migrants ne dit rien des raisons qui les ont contraints au départ. Celle du riz se dispense de traiter le cas du riz long malgache, dont l'exportation massive vers l'URSS sous le régime de Ratsiraka a causé une famine sans précédent dans la grande île.

Certes, l'introduction de cultures agricoles comme l'arachide ou la canne à sucre, même si elles ont permis de lutter contre les disettes, s'est faite au profit des puissances coloniales. C'est une Réunionnaise qui « raconte » le sucre. En effet, la canne a évincé des polycultures vivrières et enrichi les propriétaires terriens. Mais l'actrice ne dit pas qu'à la Réunion, où il n'y a pas de peuplement indigène, la cuisine est le reflet de la diversité. Un repas de fête digne de ce nom se compose de pâté créole, petits pâtés chinois spécial Noël, samoussas et bonbons piment, cari poisson avec grains et rougail pistache à la dakatine, romazave aux brèdes mafanes, dinde aux marrons, bonbons coco, letchis, conclu à 5 h du matin par un moulouktni... Le seul point commun à ces histoires d'aliments, c'est qu'ils ont sillonné la planète et nourri des cuisines qui n'ont cessé de se métisser, prouvant, si besoin était, que, comme les cultures, elles n'appartiennent à personne.

---

**Marie NDiaye, Royan.**

*La professeure de français*

**Mise en scène de Frédéric Bélier-Garcia**

**Au Théâtre de la Ville/Espace Cardin**

**à partir du 17 janvier 2022**

---

L'histoire tragique d'un suicide en milieu scolaire se livre peu à peu, au fil d'un monologue magistralement interprété par Nicole Garcia. Reentrant chez elle en fin d'après-midi après une journée de cours, l'enseignante devine ou entend qu'elle est attendue sur son palier. Voix tendue, elle refuse d'affronter cette présence qu'elle pressent hostile. Non pas une mais deux personnes, un couple, des parents d'élève, peut-être pas hostiles mais sûrement accusateurs, comme sa conscience. Pourtant, elle ne se juge pas responsable du drame qui s'est produit, ce n'est pas sa faute si Daniella est devenue le souffre-douleur de sa classe, si elle s'est sentie exclue, rejetée.

Non-assistance à personne en danger ? Défaut de clairvoyance ? Refus de s'impliquer ? Les excuses se précipitent, se contredisent. Les parents n'ont rien fait non plus, est-ce ça, aimer ? Elle aussi s'est sentie en danger face à ses élèves, de grands fauves que la faim a conduits dans sa classe. C'est d'elle qu'ils voulaient se nourrir, pas de sa parole, le sentiment qu'ils allaient « *sauter sur l'estrade pour la dépecer* », et elle s'est blindée, enfermée dans la solitude, a témoigné de la froideur à Daniella, soulagée que leur attention, leur faim, se déporte sur la jeune fille. Des jeunes gens bien nés, mal élevés, ont pu profiter de sa confiance, tromper sa vigilance. Elle aimait beaucoup cette élève, qui au fond lui ressemblait. En l'évoquant « *avec tendresse, avec pitié* », Gabrielle revit sa propre enfance à Oran, dévoile les tensions de ses relations familiales. Ce sont des explications que les parents attendent, et de toute cette violence elle ne peut rien expliquer. Précision de l'écriture, précision du jeu, qui font froid dans le dos à l'approche de la rentrée.

Paradoxe, l'enseignante est l'une des rares porte-parole du festival qui ne donne pas de leçons, ne propose ni pédagogie ni morale. Au motif vertueux de déconstruire les mécanismes de domination, réviser les grands récits trompeurs du passé, étapes nécessaires d'une prise de conscience collective, nombre des discours proférés sur scène ont de quoi nourrir les ressentiments plus qu'ils n'incitent à suivre les conseils de fraternité d'Edgar Morin. Alors que leur auditoire est déjà largement acquis à leur point de vue, ils ne lui offrent guère de quoi « *recréer des ferments utopiques* ». Dehors, sur la place de l'Horloge, un défilé d'antivax scande le mot « Liberté ! » au nom d'une interprétation alternative du vivre-ensemble.

## Avignon côté Off

**Édition de transition, pour cause de dernière saison d'Olivier Py et de pandémie, cet Avignon semblait comme en suspens. Avec un tiers de compagnies en moins, les rues semblaient relativement vides. Certains se sont félicités de cette déflation tandis que d'autres se demandaient ce qu'étaient devenus tous ces artistes. Ressurgiront-ils la saison prochaine ? Plus qu'elle ne vise au panorama, la sélection suivante – surtout attentive au Off – repère quelques tendances.**

par Ulysse Baratin

---

Laurent Gaudé et Fabrice Murgia  
*La dernière nuit du monde*  
Cloître des Carmes  
Au Théâtre national Wallonie-Bruxelles  
à partir du 14 septembre

Charlotte Lagrange  
*L'araignée. 11 Gilgamesh*  
Du 12 au 16 octobre à la Comédie  
de Béthune – CDN Nord Pas-de-Calais ;  
du 8 au 10 novembre au Théâtre  
du Beauvaisis – Scène nationale de Beauvais

Jacques Descorde  
*Ma Nana M*  
La Factory

Léo Cohen-Paperman  
*La vie et la mort de Jacques Chirac,  
roi des Français*  
Théâtre du Train bleu ;  
Théâtre de Charleville-Mézières  
le 8 janvier 2022 ;  
Le Safran – Scène conventionnée d'Amiens ;  
les 17 et 18 janvier 2022 ;  
Sélestat – Tanzmatten le 21 février 2022

Louise Emö  
*En mode avion*  
La Manufacture

Charles Berling  
*Fragments*  
Présence Pasteur ;  
Le Liberté – Scène nationale, Toulon,  
du 5 au 10 octobre 2021 ;  
La Criée, Théâtre national de Marseille  
le 26 janvier 2022 ;  
à l'Espace Rachi, Paris, du 5 au 9 février 2022

Laurent Hatat  
*Le corps utopique*  
La Manufacture

Hélène Soulié  
*Je préfère être un cyborg qu'une déesse*  
Théâtre du Train bleu

Marcos Morau  
*Sonoma. Cour d'honneur*  
Du 8 au 9 octobre 2021  
Aix-en-Provence – Le Pavillon Noir ;  
du 20 au 28 janvier 2022  
Paris – Chaillot – Théâtre national de la Danse

---

Grosse fable, gros message et grands moyens au In d'Avignon avec *La dernière nuit du monde*, écrite par l'inusable Laurent Gaudé qui s'empare cette fois de l'érosion du sommeil par l'économie capitaliste. À la mise en scène, Fabrice Murgia tente l'épique et accouche d'une machine dont le propos se noie dans le larmoyant. Effets sonores, imprécations et puissance du thème n'en peuvent mais, l'ensemble se révèle soporifique. Clinquante, massive et articulée à des vidéos, la scénographie fait riche mais reste pauvre en signification dramaturgique. Dépolitisation du côté de l'intrigue et débauche vaine de moyens de production aboutissent à ce nouveau pompiérisme. Pendant ce temps-là, des compagnies courent après les financements les plus élémentaires.

De ce genre de gigantomachie et de coups de bluff le « In » est familier. On trouve dans le « Off » les dispositifs légers de compagnies plus jeunes. Moins pourvues et (donc ?) plus inventives, celles-ci vont à l'essentiel. Ainsi de *L'araignée*, mise en scène par Charlotte Lagrange, soit Emmanuelle Lafon seule sur le plateau en

## AVIGNON CÔTÉ OFF

assistante sociale confrontée aux méandres de l'aide aux mineurs isolés étrangers. Documentée sans être documentaire, l'écriture ne se laisse pas dominer par la gravité de son sujet et fait de la place à la complexité. Instructive sur les rouages administratifs, la pièce dessine aussi l'étonnant portrait d'une femme déterminée, drôle et finalement aussi isolée face à l'État que ceux qu'elle accompagne. Sans fioritures ni facilités politiques, Emmanuelle Lafon et Charlotte Lagrange proposent une interrogation sociale autant qu'une expérience humaine.

Une même exigence animée d'une même colère rentrée se retrouve dans *Ma Nana M.* de Jacques Descorde, portrait d'un ouvrier victime d'un accident du travail. Lâché par ses collègues, le monde industriel, ses idéaux communistes, la vie, il semble attendre la mort sur un lit médicalisé tout en communiquant difficilement avec son fils, transfuge de classe apparemment artiste. Comme cette « *petite cour en ciment* » décrite par le personnage, la pièce offre peu d'espoir. Sombre, elle s'illumine fugacement du sourire de Jacques Descorde, d'autant plus bouleversant qu'il interprète ici le rôle de son propre père. Par instants, ces éclairs de tristesse rageuse évoquent *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis.

Et en effet, qui ? Peut-être le souverain Jacques Chirac, selon Léo Cohen-Paperman dans *La vie et la mort de Jacques Chirac, roi des Français*. La tonalité de cette biographie moqueuse y est nettement plus farcesque. Face à l'ancien président présenté comme un fossoyeur du gaullisme qui finit par abandonner le monde ouvrier en rase campagne, le metteur en scène ne se départ jamais d'un vague fond de sympathie pour le bonimenteur. On se réjouit de la suite connue des pirouettes et des coups, plutôt bas, d'un magnifique comédien. Dominant le plateau, un miroir style loge de théâtre où se reflètent les diverses faces du grand transformiste. Sans grimaces et pourtant de plus en plus clownesque et spectrale, l'interprétation de Julien Campani arrache un rire essentiellement jaune. Seul élément dérangeant, ce personnage de l'ombre présenté comme manipulant Chirac au profit d'un groupe d'intérêt non spécifié (le patronat ?). Pas explicitée, cette piste laisse un goût étrange. Léo Cohen-Paperman annonce vouloir faire le portrait des sept autres présidents de la V<sup>e</sup> République. On s'en réjouit, mais pourquoi en rester à la pochade ? Trop souvent, les pièces de ce genre désossent le spectaculaire

de notre vie politique, puis en restent là. Comme éblouis par le show, leurs auteurs en oublient parfois d'explorer les logiques qu'il recouvre.

Tout aussi épique et hexagonal, la jeune Louise Emö nous entraîne dans une errance française avec *En mode avion*. Seule en scène, la metteuse en scène et autrice y incarne une jeune femme à la recherche de Wanda, son amante disparue. Louise Emö slame sur le plateau nu et bientôt peuplé des rencontres de fortune sur les routes du pays. Il y a des moments de grâce dans cette diction trainante, dans cette gestuelle économe et cette langue qui tente des choses. L'incandescence y est, une intelligence boxeuse du plateau, la fraîcheur propre au temps présent. Revers de la médaille, on n'échappe pas aux effets de mode visibles comme un sweatshirt de marque, une pente à la pose et, parfois, le narcissisme inévitable de cette génération des gouffres approchants.

Des abîmes, [Hannah Arendt](#) en avait connu de profonds. Charles Berling nous fait marcher sur leurs crêtes aux côtés de la philosophe dans *Fragments*. Moins ascétique que les autres pièces évoquées, celle-ci s'accompagne d'un piano, de tables, de marionnettes, de figurants et (fatalement) de piles de livres. Plus attendue formellement, cette création se détache néanmoins des œuvres vues cette année. Avec beaucoup de naturel, Bérengère Warluzel y incarne une femme à qui l'on pose des questions et qui s'interroge sur le monde qui l'entoure. Entrelaçant des extraits d'entretiens radiophoniques et des passages de *Condition de l'homme moderne*, l'ensemble permet de s'intéresser à la fois au parcours d'Arendt et à ses ouvrages. Lumineuse, avec une belle simplicité, la pièce offre toujours un point de contact au public et apporte des solutions élégantes à une question difficile : comment mettre en scène un système de pensée ? En donnant une place au plaisir. Partitions de piano, images, vivacité de la conversation, jamais la mise en scène n'accable le spectateur sous le poids des notions. Elle lui laisse le temps de remâcher une phrase écoutée, de créer des ponts entre les thèses d'Arendt et nos préoccupations présentes, des réfugiés à la nécessité de préserver le vivant. Pur de toute hagiographie et d'effets inutiles, ce théâtre se situe aux antipodes de la complaisance ironique du sachant assis sur ses titres et sa chaire. On en sort avec l'envie de s'arrêter pour réfléchir, au sens large.

Se frottant aux mêmes questions théâtrales, *Le corps utopique* de Laurent Hatat y apporte des réponses diamétralement opposées. Adaptant la



« Fragments », Charles Berling © Nicolas Martinez et Vincent Bérenger — Châteauvallon-Liberté, scène nationale

#### AVIGNON CÔTÉ OFF

conférence éponyme de Foucault, le metteur en scène lui donne forme par le masque, la danse, la profération du texte, la prolifération des objets. Foucault vaut comme icône, et sa langue se retrouve prononcée si vite et avec une telle théâtralité qu'elle en devient matière esthétique, poésie dissociée de toute signification claire mais dont on retient une musique. Prenant du recul sur le texte, la pièce devient soudainement drôle. Dit en dansant ou animé par la belle gestuelle de l'interprète, le propos philosophique se fait prétexte à la mise en scène, sans que celle-ci en rende plus lisibles les enjeux.

Dans une même volonté de créer des passerelles entre pensée théorique et art vivant, Hélène Soulié a mis au plateau le *Manifeste cyborg* de la philosophe américaine Donna Haraway. *Je préfère être un cyborg qu'une déesse* (dernière phrase de l'ouvrage) appartient au cycle des MADAM (Manuels d'autodéfense à méditer). Cet opus tient l'équilibre entre adaptation du texte théorique et performance. Une agressivité sèche et joyeuse domine toute la pièce. Seule sur le plateau et encadrée par des projections liquides, Claire Engel campée sur ses jambes scande des thèses face au public, fait monter sous nos yeux un monde fictionnel dégenré, une connectivité

absolue. Martial, accompagné de couleurs acides et d'une bande-son techno, le dispositif a un effet pédagogique grisant. En lui donnant une forme plastique claire, spatiale et architecturée, la pièce fait entrer dans la pensée d'Haraway. Ce texte de 1985 aurait pu vieillir, il étonne par son actualité.

La danse attire au *In*, qui prend fin avec *Sonoma* de Marcos Morau dans la Cour d'honneur. Cette pièce pour neuf danseuses reste le souvenir visuel le plus marquant de cette édition. Des projections vidéo donnaient l'impression que le palais prenait feu. On n'en attendait pas moins de cette troupe déchainée dont le rituel produit une pure décharge d'énergie, évacuant tout discours parasite. Quelques grands écrans blancs parsèment la cour. À leur surface, les danseuses se heurtent parfois comme des papillons de nuit et s'en détournent pour mieux revenir vers nous en une déflagration archaïque et pourtant actuelle, faite de gestes et d'incantations. Ce chœur qui n'était pas un monolithe proclamait par son seul mouvement liberté et égalité. Sidéré au fond de son siège pendant toute la représentation, le public se leva comme un seul être pour applaudir. Cette sensation très précise, que nous attendions depuis plus d'un an, nous avait manqué.

## Ouverture de la chasse

***La chasse en Occident n'a fait l'objet que de très rares travaux. Si les livres destinés aux chasseurs pullulent – la chasse a suscité en parallèle une iconographie extraordinaire, pensons à Courbet, mais aussi à toute une production d'albums d'images de gibiers –, cette activité constituait une zone obscure du savoir des sciences sociales, parsemée de quelques clairières ethnographiques. Manquait une lecture anthropologique, et c'est cette ambitieuse démarche qu'adopte le spécialiste des peuples autochtones sibériens Charles Stépanoff. Le chercheur est entré dans nos bois pour mener une imposante et riche enquête qui fait de la chasse un terrain d'analyse de notre rapport au monde sauvage. Cette tentative d'examen de notre cosmologie, qui débouche sur un questionnement sur la violence, est des plus stimulantes.***

par Philippe Artières

---

**Charles Stépanoff**

**L'animal et la mort.**

**Chasse, modernité et crise du sauvage**

**La Découverte, 400 p., 23 €**

**Bernard Traimond**

**Les chasses aux sangliers**

**Se confronter au sauvage**

**Cairn, 112 p., 17 €**

---

À côté, sur le même thème, la courte monographie de Bernard Traimond, déjà auteur d'un travail sur la chasse à la palombe, est une étude attentive mais très classique de la chasse aux sangliers. Il s'agit moins de penser une anthropologie de la chasse que de livrer un compte rendu précis de l'ethnographie qu'il a menée dans sa commune des Landes auprès des chasseurs. Bernard Traimond adopte un regard compréhensif et bienveillant à l'égard de ses voisins, qui sont à ses yeux aussi ses ancêtres. Son propos se veut un plaidoyer pour les chasseurs de sangliers, énoncé dès l'introduction : « *je veux surtout affirmer un principe, le droit de chasser contre tous les urbains qui, peu à peu, cherchent à dépouiller les ruraux de leurs prérogatives. Ils veulent une campagne pour eux seuls...* ». Si la lecture informe sur les pratiques landaises, si l'on apprend beaucoup sur ces pratiques qui sont aussi des modes de vie, l'auteur reste toujours dans la battue.

Charles Stépanoff évite cet écueil et propose de changer de focus en adoptant un grand angle, sans pour autant négliger l'enquête de terrain ; le chercheur est un habitué des longs séjours au fin fond de la toundra. C'est avec le même investissement et selon une posture identique qu'il a sillonné deux ans durant la France rurale, celle des forêts, des bocages, des plaines, cette France des chasseurs si mal aimés dans nos métropoles. L'anthropologue l'indique d'emblée : il ne regardera que de très loin les chasseurs sportifs, ceux pour qui chasser consiste à louer un territoire et à venir de temps en temps « tirer » un cerf comme ils vont faire un parcours de golf. L'anthropologue ne manque jamais une occasion de distinguer ce loisir bourgeois qui s'invente des rites pour s'instituer – comme le récent et très apprécié baptême du chasseur — de ce qu'est la chasse populaire, un certain rapport au territoire, aux animaux, à la nature, qui s'inscrit dans l'histoire, qui a ses valeurs et ses codes : « *un mode de vie* », dit-il.

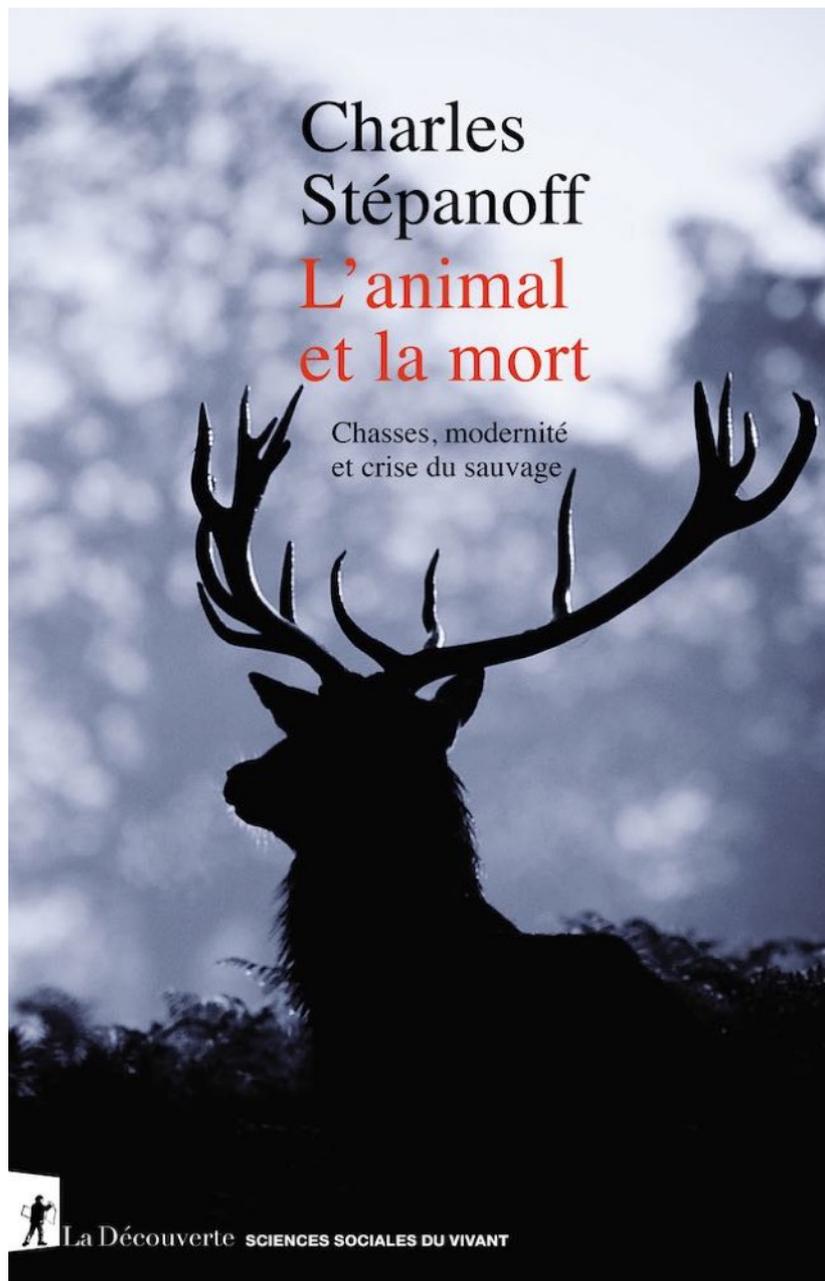
D'emblée, Stépanoff n'hésite pas à mettre en perspective les chasseurs paysans de l'Eure-et-Loir avec les chasseurs autochtones de Sibérie ou du Grand Nord du Canada, ou encore avec ceux du passé jusqu'à ceux de la période néolithique. Certains lecteurs ne manqueront pas de trouver que l'anthropologue ouvre parfois un peu trop sa focale, qu'il force le trait – les « chasseurs-loisirs » ne sont pas tous des « bourgeois » ignorants.

## OUVERTURE DE LA CHASSE

Stépanoff ne s'interdit pas une systématisation pour mener à bien sa thèse et sans doute sa vision atteint-elle là des limites sociologiques. Mais l'intérêt de cet épais volume est dans cette profusion de pistes ouvertes comme autant de propositions méthodologiques : même si beaucoup s'en réclament, peu pratiquent véritablement cette anthropologie de la relation. Si le ton est parfois doctoral, si parfois Stépanoff est obligé de faire des raccourcis, c'est qu'il est pris dans l'extraordinaire richesse de ses découvertes.

Le chapitre d'ouverture sur l'histoire de la disparition de la perdrix grise en France depuis cinquante ans est fascinant ; il montre comment elle s'est progressivement opérée, au vu et au su de tous, jusqu'à ce que cette disparition se manifeste par un silence inédit dans les campagnes, privées du chant des oiseaux. De même, les pages sur l'histoire de l'élevage des animaux sauvages depuis Louis XIV et son intensification à la période contemporaine disent beaucoup sur l'artificialisation du sauvage dans nos sociétés. Stépanoff montre notamment comment cette pratique a obligé à requalifier juridiquement le statut du gibier, qui, jusqu'alors *res nullius* (« chose de personne »), devint en élevage « animal domestique ». En 1990, on préféra l'expression plus modérée de *res propria* jusqu'au moment où le gibier fut lâché et où il changea de statut à nouveau pour redevenir, comme ceux qui vivent en liberté, *res nullius*. Le long développement que l'anthropologue consacre également aux actions des collectifs anti-chasse à cour pour « sauver le cerf » en forêt de Rambouillet sont parmi les petits bijoux de ce livre, très éclairants pour documenter ce qu'il considère comme l'autre face de ce même objet qu'il cherche à nous dévoiler – les veneurs et les animalistes.

Le grand mérite de l'ouvrage est de faire apparaître progressivement un autre paysage. Plutôt que de livrer une vision binaire, plutôt que de commencer par énoncer son hypothèse, l'auteur mène l'enquête avec son lecteur. Il nous dévoile un ensemble d'acteurs : perdrix, sangliers, cervidés, paysans chasseurs, ruraux traqueurs, urbains adeptes de la chasse sportive, gestionnaires de la faune et de la flore, sans oublier les pesticides et autres. Car dans les analyses interviennent aussi bien des insectes (les larves de fourmis dont se nourrissent les perdrix), d'autres animaux (le petit et le gros gibier, mais aussi le chien), des produits chimiques, des groupes d'individus parfois



complémentaires, parfois antagonistes (les postés huppés et les paysans), des actions (piéger, traquer, braconner, suivre...), ou encore des rituels. L'ensemble forme un tout que l'anthropologue décrypte avec soin, faisant tomber bien des préjugés, qu'on soit pour ou contre la chasse.

À partir des travaux de Philippe Descola et de Bruno Latour, Stépanoff fait entrer le lecteur dans un monde et une histoire que nous ignorons très largement, tant notre rapport à la nature est désormais lointain, et qui sont pourtant les nôtres. L'anthropologue, plutôt que de placer brutalement le lecteur au cœur de ce système, l'accompagne dans son dévoilement par une approche très fine des situations, mettant en évidence à la fois des phénomènes de longue durée – la distance de plus en plus grande entre le monde



«Chasse de la Butte aux Cerfs (2008)  
© CC/Céline Aussourd

### OUVERTURE DE LA CHASSE

urbain et le monde rural, qui se traduit pas une incompréhension, voire un grand mépris mutuel – et des évolutions récentes – notamment à propos de la politique du « tout sanglier » des années 1980. On comprend vite que le sujet de l’ouvrage n’est pas la chasse mais, semble-t-il, notre rapport à la nature sauvage.

Dans les deux parties suivantes, Stépanoff nous conduit vers son véritable objet, qui est l’acte de tuer. Il nous ramène à la préhistoire, nous conduit dans des communautés autochtones. On perçoit que ce qui intéresse depuis le premier chapitre l’anthropologue est bien une analyse des modes de mise à mort. Partant du constat que ce sont les pesticides qui sont les principaux tueurs – et non les quelques chasseurs à la glu –, il montre comment notre rapport à la nature a toujours été violent et qu’il l’est intrinsèquement. Le rapport intime que certains entretiennent avec leur « animal domestique » relève, en creux, de cette même violence anthropique. Ce qu’il s’agit d’analyser, ce sont les multiples régimes de violence qui se sont succédé – ou parfois coexistent – et comment ils sont devenus de plus en plus cachés, brouillés, sans pour autant disparaître.

Sans jamais en faire l’éloge, mais en les prenant au sérieux, Stépanoff montre avec le cas des chasseurs (et de tous ceux qu’agrège cette désignation) que notre répulsion à l’égard de la chasse tient à la « civilisation des mœurs » chère à Norbert Elias et aux formes qu’elle a prises par la délégation puis la dissimulation de l’acte de tuer. Cet effacement, cette neutralisation, ne signifie pas pour autant sa disparition. Il s’agit plutôt d’un déplacement : il n’est pas anodin que l’abattage ou la chasse aient aujourd’hui été délégués aux subalternes et aux obscurs, travailleurs immigrés dans le premier cas, paysans de deuxième zone dans le second. Cette invisibilisation de la violence anthropique a pour effet de stigmatiser celles et ceux qui tuent l’animal qu’ils mangent. Et l’anthropologue de conclure avec [Lévi-Strauss](#) et sa « métaphysique de la prédation » : « *après tout le moyen le plus simple d’identifier autrui à soi-même, c’est encore de le manger* ». Il n’est pas sûr que cette vérité anthropologique plaira à tout le monde ; reste que Charles Stépanoff en fait la limpide démonstration.

## La tristesse des robots

***La narratrice de Klara et le Soleil, huitième roman de Kazuo Ishiguro et le premier depuis son prix Nobel de 2017, est une AA (Amie Artificielle), un robot qui sert de compagnon, de nounou et de jouet aux enfants et adolescents.***

par Claude Grimal

---

**Kazuo Ishiguro**

*Klara et le Soleil*

Trad. de l'anglais par Anne Rabinovitch

Gallimard, 385 p., 22 €

---

Lorsque s'ouvre le livre de Kazuo Ishiguro, Klara, dont l'apparence, comme celle de tous les autres AA, est humaine, attend dans la vitrine d'un magasin d'être achetée. Bien qu'elle ne soit pas le modèle le plus récent et n'ait pas toutes les « fonctions » dernier cri – elle exige en particulier d'être souvent rechargée au Soleil (toujours écrit avec une majuscule dans le texte anglais) –, elle est repérée par une jeune adolescente, qui la choisit. Elle va donc partager la vie de celle-ci, de sa Mère (toujours également écrit avec une majuscule) et de leur employée de maison.

Ce sont donc les modalités du conte pour enfants et de l'anticipation dystopique qu'Ishiguro adopte. Petit à petit se dévoilent le lieu et l'époque où se déroule le roman : quelque part en Amérique dans un avenir très proche, au sein d'une société normative de contrôle (les personnages plus âgés se souviennent d'une époque précédente moins inhumaine). Dans ce monde, les gens qui travaillent dans les domaines scientifiques et technologiques sont « substitués », leur tâche étant à présent effectuée par l'Intelligence Artificielle ; ils vivent pour certains dans des communautés « fascistes » ; les enfants ne vont plus à l'école mais étudient sur « oblongs » et les plus privilégiés d'entre eux sont « relevés », c'est-à-dire génétiquement améliorés au péril de leur santé afin de pouvoir accéder aux universités et aux rares professions intéressantes encore existantes. L'intrigue verse ensuite un temps dans le fantastique puisque Klara, on le découvre, n'a pas été achetée seulement pour tenir compagnie à Josie mais éventuellement pour la remplacer si jamais celle-ci, en très mauvaise santé à la suite de son « relèvement », venait à mourir ; un mystérieux M.

Capaldi, payé par la Mère, est en train de préparer ce remplacement. Une histoire d'amour adolescente entre Josie et son voisin non « relevé » s'ajoute à cette péripétie tandis que l'intrigue vire petit à petit au *Bildungsroman*, tant pour Josie que pour Klara, avant de prendre les traits d'une parabole sur la parentalité. Le Soleil, vénéré par Klara qui lui accorde de grands pouvoirs, joue tout du long le rôle d'une déité mystérieuse.

Mais, en dépit de l'abondance des aventures et des emprunts à des genres variés, le livre est d'une tonalité délibérément monocorde et retenue, celle de la tristesse. Elle apparaîtra comme familière aux lecteurs d'Ishiguro, tout comme les préoccupations qui hantent ses pages et dont l'écrivain a d'ailleurs clairement fait l'énoncé dans son discours de réception du prix Nobel, soulignant qu'elles avaient toujours été au cœur de son œuvre et continueraient à l'être : « [L]es inégalités énormes [...], les idéologies d'extrême droite, les nouvelles technologies génétiques, les progrès de l'I.A. et des robots qui créent de féroces méritocraties génératrices d'un quasi apartheid, un chômage massif y compris pour ceux qui font partie des élites professionnelles ».

Ces thèmes, présents donc dans *Klara et le Soleil* comme dans la plupart des romans précédents d'Ishiguro, sont abordés par le biais d'un narrateur à la première personne, isolé, marginal, sacrificiel, dépourvu de la capacité de comprendre parfaitement ce dont il fait l'expérience. Les données psychologiques du livre sont encore une fois semblables, avec des variations. Ainsi Klara, le robot, ressemble-t-elle par certains côtés à Stevens, le majordome des *Vestiges du jour* ou à Kathy, le « clone » d'*Auprès de moi toujours*. Comme eux, elle accepte une vie de dévouement, sans avoir la possibilité (ou, dans le cas de Stevens, le désir) de penser et de décider pour elle-même. Comme eux et plus encore qu'eux, elle ne perçoit pas toujours convenablement les choses, ici jusque sur le plan « physique » puisque, lors

## LA TRISTESSE DES ROBOTS

qu'elle commence à manquer d'énergie solaire, ce qui l'entoure apparaît, de manière déroutante pour le lecteur mais pas pour elle, comme une série de cases, boîtes, pixels.

L'histoire racontée par *Klara et le Soleil* aurait donc pu, avec les multiples potentialités qu'elle contient, permettre d'évoquer de manière fructueuse et inventive les questions chères à l'auteur : l'artificiel et l'humain, la spécificité du vivant, la sensibilité et les valeurs de la société techno-industrielle, les possibilités de développement moral, culturel, affectif... Mais le livre y parvient mal parce qu'il embrasse ces questions de manière trop simple et directive, sans jamais se permettre d'être évasif, de simplement suggérer, sans se dégager d'une prose banale et appauvrie (sauf dans des passages peu satisfaisants sur le Soleil). L'utilisation d'un narrateur à la compréhension, au langage et à la sensibilité limités (le robot Klara) est sans doute délicate, et, comme de surcroît les autres personnages se montrent tout aussi limités et qu'aucune technique de mise en perspective ne vient donner de recul, le roman s'enferme dans une camisole simplificatrice.

C'est ce qui se passe, par exemple, lorsque, pour parler de l'humain, Ishiguro fait dire au père de Josie, lequel s'adresse à Klara qui a acquiescé pour « remplacer » Josie : « *Croyez-vous au cœur humain ? Je ne me réfère pas simplement à l'organe, bien sûr. Je parle dans le sens poétique. Le cœur humain. Croyez-vous qu'une telle chose existe ? Cette chose qui rend chacun de nous spécial et unique ? Et à supposer que ce soit le cas. Ne croyez-vous pas que pour apprendre Josie comme il faut, vous devriez étudier non simplement ses traits particuliers, mais ce qui est enfoui en elle ? Ne devez-vous pas apprendre son cœur ? [...] l'apprendre entièrement sinon vous ne deviendrez jamais Josie dans ce qu'elle a d'authentique* ».

Hum ! Mais Klara, sans avoir de cœur humain « spécial », « unique » et « authentique », va réussir pour finir à incarner, semble-t-il, une vérité humaine intéressante et difficile : celle de l'obsolescence des parents. Car Klara, plus qu'un jouet ou une compagne, est une mère pour Josie : elle lui consacre son temps, son attention, ses soins, se sacrifie pour elle. Puis un jour, s'apercevant que Josie n'a plus besoin d'elle, elle se retire d'elle-



Kazuo Ishiguro © Jeff Cottenden

même dans un cagibi, avant d'être définitivement mise au rebut lorsque la jeune fille part à l'université. Dans les dernières pages du roman, Klara se trouve dans une vaste décharge propre et bien organisée, d'objets divers, « la Cour » (une sorte d'EPHAD, somme toute) où, aux trois quarts détériorée, elle regarde passer le Soleil.

Dans l'inscription initiale, Ishiguro dédie *Klara et le Soleil* à sa mère, morte en 2019. L'auteur, contrairement à Josie, a-t-il souhaité la faire échapper à « la Cour », à l'abandon et à l'oubli ? Sans doute et c'est bien, mais feu Mme Shizuko Ishiguro, même reconnaissante, préférera peut-être, comme nous, certains autres ouvrages plus en clair-obscur de son talentueux fils.

## Fille unique

***Kaoutar : sous ce prénom se cache une jeune romancière. Harchi : sous ce nom se cache une sociologue française d'origine marocaine. Comme nous existons est son premier récit autobiographique : l'écrivaine, née en 1987, dessine le parcours de sa vie, depuis l'arrivée en France de ses grands-parents jusqu'à son éclosion à elle, à dix-sept ans, le jour où elle découvre la sociologie qui lui offre un outil de compréhension de tout ce qu'elle a éprouvé mais n'a su dire.***

par Cécile Dutheil de la Rochère

---

**Kaoutar Harchi**  
*Comme nous existons*  
 Actes Sud, 140 p., 17 €

---

*Comme nous existons* penche du côté de la littérature. Le récit de Kaoutar Harchi est fondé sur le sentiment et le sensible, les souvenirs, les impressions. L'écriture est d'une belle contemporanéité, empreinte de sensualité. L'ensemble est composé, découpé en une suite de chapitres très courts, de séquences qui sont autant de jalons dans la formation de la narratrice.

La première séquence est lumineuse. Kaoutar Harchi évoque l'amour de Hania et Mohamed, ses parents, tout à la joie de voir et revoir le film de leur mariage : « 1984, Casa ». Pages chaleureuses, révélant un sens du rythme et un phrasé souvent magnifique, une finesse d'observation qui va avec une douleur assourdie. Ce chapitre initial dit la nostalgie des parents, leur joie fragile, les instants de bonheur qu'ils arrachent à une vie matérielle ingrate, la communion de la petite fille unique qui se cache pour voir et revoir le film elle aussi, le soir, seule, quand ses parents s'en vont nettoyer les bureaux des grands immeubles.

Puis la lumière se ternit. Suit une série d'épisodes où domine la vie scolaire de la fillette, de l'adolescente, puis de l'étudiante Kaoutar. Les malentendus et les humiliations se succèdent, malgré la bonne volonté des parents qui souhaitent les meilleurs établissements pour leur fille : l'école primaire du quartier « des pavillons », celui des « gens de là-bas », assis, enracinés et plus blancs. Puis le lycée privé catholique, peuplé de camarades aux yeux bleus, le bus scolaire où la ségrégation se fait naturellement et cruellement, le

coran-miniature confisqué par le professeur qui le jette dans une boîte de trombones et de craies, l'usage méprisant ou maladroit du mot « arabe ».

L'ensemble est juste, le ton n'est jamais doloriste. Kaoutar Harchi se rappelle, réfléchit et se dédouble ; elle écrit, décrit, ressent et peu à peu intègre à sa langue des concepts ou des termes qui sont ceux de la sociologue qu'elle est devenue.

Le pari était audacieux. Le mariage entre la littérature et la sociologie est chose risquée, délicate. La seconde est une discipline, la première n'en est pas une. La seconde entend pénétrer et dompter la première qui persiste à lui échapper, non pas dans le flou, ni le ciel, ni le lâche, mais vers un autre type d'universel. Kaoutar Harchi emporte le pari mais se tord la cheville çà et là, son pied tombant dans quelques chausse-trappes.

Nous-même, critique, nous pourrions ne rendre compte de ce récit qu'en le rangeant suivant une série de catégories venues des sciences sociales et passées dans le vocabulaire courant : violence symbolique, domination, racisme, société postcoloniale. Les termes sont là, éparpillés dans le livre, comme s'ils fournissaient le mode d'emploi. Mais ce serait réduire ce récit à un objet d'étude, l'emprisonner dans l'intersection et lui nier ses éclats de littérature et sa grâce.

« *Vous dire alors que ces effets, considérés dans toute leur matière, ont fini par dessiner une direction singulière, forme de déviation terrible, plus subie que voulue, se réalisant entre les frontières du monde scolaire. Je suis devenue une petite exclue de l'intérieur lancée sur la pente abrupte de l'absence* », conclut Kaoutar Harchi après une nouvelle humiliation qui lui est infligée devant tous ses camarades.



Kaoutar Harchi (mai 2021) © Jean-Luc Bertini

### **FILLE UNIQUE**

C'est pourtant le monde scolaire qui lui offre la clé qui lui permettra de comprendre, d'interpréter et de renverser – ou tenter de renverser – ce sentiment d'exclusion. Blessée mais curieuse, elle est en terminale et vient de rapporter les photocopies d'un essai découvert à la bibliothèque municipale : *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, du sociologue algérien Abdelmalek Sayad. L'effet que produit sur elle l'ouvrage est relayé par son professeur qui lui offre ces simples mots : « *Vous pourriez vous inscrire en faculté de sciences sociales.* » Soudain la porte s'ouvre.

Une conscience s'éveille, la découverte que l'expérience individuelle est une expérience partagée, l'identification d'un besoin de savoir, la reconnaissance par Kaoutar Harchi qu'il y a en elle une « *prédisposition inscrite en moi, de longue date, à vouloir comprendre Hania et Mohamed* ». Le chapitre est intitulé « À la recherche », il est le pivot du livre. C'est la pierre qui le place, qui lui permet de tenir droit sur la crête qui sépare la littérature de la sociologie, comme les parents, si aimants, ont cherché à « placer » leur fille. C'est avec eux que Kaoutar ouvre et ferme ce *Comme nous existons*.

## La nuit, « je » ne ment pas

***Il ne faut pas forcément être insomniaque pour s'intéresser à l'insomnie, ni pour être saisi et touché par le livre que Marie Darrieussecq lui consacre sous le titre, abrupt et enfantin, de Pas dormir. Et justement, d'un enfant, il sera douloureusement question au cœur de cette collection de lectures nocturnes, dans laquelle le moi insomniaque se met en veilleuse.***

par Pierre Benetti

---

Marie Darrieussecq  
*Pas dormir*  
P.O.L, 320 p., 19,90 €

---

C'était il y a longtemps déjà. En 2010, Marie Darrieussecq publiait *Rapport de police* (P.O.L), essai à la fois érudit et subjectif sur la calomnie en littérature. Le livre intervenait à la fois pour répondre aux accusations de plagiat dont elle avait été l'objet de la part des écrivaines Marie NDiaye et Camille Laurens, mais aussi pour débusquer un motif invisible de l'histoire des textes et des écrivains. Avec *Pas dormir*, elle procède de manière identique, mais tire un fil différent : enquêtant parmi les textes, les images, les histoires, les expériences, les savoirs, elle restitue son cheminement pour traiter d'un sujet très personnel autant que très commun.

Quoi de plus intime en effet, et en même temps de plus partagé, que de ne pas trouver le sommeil, de le perdre, de le chercher ? Et quoi de plus caricaturalement littéraire qu'écrire pendant que les autres dorment, et, encore mieux, écrire sur le fait de ne pas dormir ? Pareil projet d'une habituée des rentrées littéraires à la française avait de quoi décevoir les fans, ennuyer d'avance les détracteurs, ou faire fuir les déprimés de l'année Covid. Il s'avère que, sous des dehors légers, amusés, parfois carrément blagueurs (« *Dormir la nuit me prenait toute la journée* »), le livre de Marie Darrieussecq montre un certain courage littéraire, parce qu'il prend l'ordinaire de l'humanité au sérieux, ainsi qu'une confiance certaine en l'écriture, parce qu'il propose une approche nouvelle d'un sujet dont on pensait que tout avait déjà été dit.

Qui veut traiter de l'insomnie par la littérature – ou traiter son insomnie par la littérature – n'a pas

fini de lire, l'une étant l'envers de l'autre, « *comme si écrire c'était ne pas dormir* ». Bien qu'il cherche, *Pas dormir* n'est pas un livre de théorie ; tout y passe (les techniques et les tentatives, les rencontres et les voyages, les chambres et les oreillers), mais il ne prétend pas tout dire. C'est que Marie Darrieussecq déploie une réjouissante technique du non-savoir, avec beaucoup d'humour et une tendance aux sauts et gambades, au pot-pourri, aux listes, aux associations (elle est aussi psychanalyste)... tout cela, jamais pour tout connaître du non-sommeil ; plutôt pour désapprendre les évidences et en réapprendre un peu plus, avec les autres, sur ce « temps perdu », ce « temps pour rien » du dormeur resté dans la zone d'attente du repos et de l'oubli ; et, qui sait, en faire quelque chose d'autre qu'une nuit ratée – un livre réussi, fait de tous les livres lus pendant toutes les nuits.

Une des récurrences de *Pas dormir* est portée par la relation que Marie Darrieussecq entretient au voyage et au reportage – et, ici, à l'insomnie ailleurs, ou à l'insomnie des autres. Elle s'intéresse aux manières de dormir là où il n'y a plus d'abri (à Calais), là où le repos est impossible voire dangereux (au Rwanda, en 1994), là où une nuit dans un hôtel chic coûte dix nuits sous un toit ordinaire (au Niger) ; et ce sont là des parties très belles du livre, où le moi insomniaque interrompt son ironie et s'ouvre à tous les autres endeuillés du sommeil. Sur ce plan, les chapitres les plus convaincants sont sans doute ceux où la démonstration théorique est évitée au profit du récit bien plus original d'expérience et de lecture – malheureusement, et déjà avec retard, on ne sait pas pourquoi le livre y vient quand il s'agit, à la toute fin, de la question, trop brièvement traitée par ailleurs : « *peut-on dormir pendant qu'on tue les animaux ?* ».

Mais Marie Darrieussecq tient tout de même la forme qu'elle a choisie. Le décousu se fond dans

### LA NUIT « JE » NE MENT PAS

l'ordre de la construction de son ouvrage, elle sait passer sans encombre du récit au commentaire de texte, et faire taire les discours savants. *Pas dormir* est un vrai livre, ou un livre vrai. Pas seulement parce qu'il joue à la Perec avec la forme encyclopédique et joue avec les formes de Perec lui-même ; pas seulement parce qu'il est scrupuleusement composé, chacun de ses éléments (chapitre, section et interlude, texte et image) ouvrant une dimension, un lieu commun de l'insomnie ; pas même parce que son catalogue d'idées reçues et de souvenirs s'offre au lecteur, qui s'y trouve très agréablement accueilli (on y apprend beaucoup, on y fait provision de bons livres – de quoi occuper des nuits entières) ; mais surtout parce que c'est un livre qui procède d'une vraie nécessité, où la vie et l'écriture puisent à la même énergie. Ce n'est pas l'énergie du roman, ni même celle de l'essai ; c'est celle de la notation, du commentaire, du journal. Pendant que le lecteur progresse (à ce propos, *Pas dormir* invite à une lecture brève ou continue, au goût et au besoin de chacun), se poursuit la quête de son écriture, dans une chronologie bouleversée ; car cela fait vingt ans, pas moins, que Marie Darrieussecq se souvient de cet « autrefois » où elle dormait.

Presque au mitan du livre, dans sa section intitulée « Fantômes », en plein milieu de l'épaisse masse documentaire rassemblée et rangée avec le faux amusement et la véritable obsession des grands inconsolés, apparaît avec émotion un autre livre, celui qui aurait pu exister à la place de celui qu'on lit, arrêté à l'état de projet : un livre absent comme le *e* dans *La disparition* et comme l'enfant auquel il aurait dû être dédié – un frère qui aurait dû dormir, c'est-à-dire vivre. Est-ce cette douleur que l'insomnie tient éveillée ? Est-ce un deuil que veulent obstinément garder les deux mots avalés du titre, où l'on entend le refus comme l'incapacité, le frère disparu et la sœur restée ? Si elle repère cette histoire comme fondatrice, l'originalité de Marie Darrieussecq tient aussi à ce qu'elle n'arrête pas là son investigation ; elle poursuit ensuite son chemin, pour expérimenter et connaître les contours du non-sommeil, jusqu'à trouver des pistes et quelques remèdes – toujours, comme les savoirs, lacunaires.

En 2002, avec son récit *Le bébé*, puis en 2007, avec le roman *Tom est mort* [1], celui que Ca-

**SANKA** **CAFÉ DÉCAFÉÏNÉ**

N'IRRITE PAS LES NERFS  
N'EXCITE PAS LE CŒUR  
N'EMPÊCHE PAS LE SOMMEIL

Dans Toutes Bonnes Maisons et GROS. 31, R. Petites-Ecuries, PARIS

Mich

Publicité pour le café Sanka (1910) © Gallica/BnF

mille Laurens avait attaqué – le sujet n'est pas abordé ici, mais on peut se demander quelles furent ses incidences sur les mouvements de son écriture –, l'écrivaine avait déjà traité de la maternité et de la perte d'un enfant. C'est après une première naissance qu'elle a écrit le premier texte ; c'est aussi à ce moment-là, dit-elle, qu'elle a perdu le sommeil ; et on remarquera que c'est l'année où elle publia le second qu'elle a écrit une première fois sur son insomnie, à travers des chroniques données au *Nouvel Obs*. Peut-être le livre sur l'enfant qui aurait dû vivre s'écrira-t-il lui aussi un jour ; peut-être a-t-il déjà été écrit dans tous les livres de Marie Darrieussecq, ou peut-être en particulier dans la sincérité et la singularité de celui-ci, qui invite à veiller tous les enfants qui n'ont jamais dormi et tous les adultes qui ne dorment plus.

## Beaucoup de bruit pour rien

***Disons-le tout de go : Le grand rire des hommes assis au bord du monde, le premier roman de l'Autrichien Philipp Weiss, qui nous arrive précédé d'un battage médiatique énorme et d'articles promotionnels sans modestie excessive rédigés par l'auteur lui-même, est un pétard mouillé.***

par Maurice Mourier

---

**Philipp Weiss**

*Le grand rire des hommes  
assis au bord du monde*

Trad. de l'allemand (Autriche)

par Olivier Mannoni

Cinq volumes en coffret. Seuil, 1 088 p., 39 €

---

Le roman de Philipp Weiss commence par 315 pages remplies du journal intime d'une donzelle française, Paulette Blanchard, témoin et dans une certaine mesure actrice de ce moment clé de l'histoire des révolutions utopistes avortées – très exactement, noyées dans le sang –, la Commune de Paris. Fille exaltée et un peu niaise d'un grand bourgeois, elle se lance à corps perdu dans l'aventure, portée par la vague née de l'écroulement brutal et imprévu de l'Empire de Napoléon le Petit. Ce qui l'anime, c'est à la fois le féminisme, que cette ignorante découvre en essayant d'échapper à un mariage arrangé, et, simultanément, le militantisme en déployant toutes sortes d'efforts assez brouillons afin de surmonter l'inculture abyssale qui était le lot imposé par la bonne société aux jeunes pucelles de son temps.

Là-dessus, rencontre avec un tribun communiste qui se soucie plus de politique que d'amour, assassinat de ce héros par les Versaillais, dépression, résilience, voyage de divertissement à Vienne où le monde nouveau de l'industrie s'ouvre devant les yeux extasiés de la gamine, engouement pour le pavillon japonais et finalement pour un beau natif francophone, départ pour Tôkyô, mariage, inévitable désastre car là-bas aussi le machisme est roi, fuite, disparition... Que de péripéties ! Comme dans un roman de Jules Verne, ce devrait être palpitant, mais tout se réduit en fait à une accumulation de fiches documentées, sans aucune vibration parce que l'essentiel manque : des personnages capables d'incar-

ner un fouillis d'idées généralement justes. Hélas ! donc c'est ennuyeux comme la pluie.

Le second volume, « Jona Jonas » (164 pages), plus court, est nettement moins dormitif. Un bel androgyne, photographe de son état, y recherche au Japon, en 2011, une certaine Chantal Blanchard, descendante de la précédente. Chantal est son amante. Plus âgée que lui, chercheuse brillante notamment en informatique (les femmes ont pris du galon) et déglinguée psychique notoire (comme il se doit pour une scientifique mal dans sa peau), elle a disparu pour des raisons obscures.

Que croyez-vous qu'il arriva ? Naturellement, le tremblement de terre de Fukushima, suivi du tsunami et de la catastrophe nucléaire. Ce qui permet à l'auteur plein d'astuce de coupler une dérive dans le Japon des profondeurs avec des enquêtes de type journalistique sur un accident technologique majeur. Nouveau déploiement de fiches bien faites, mais toujours aussi peu de personnages vraiment crédibles et non stéréotypés, en dépit de différentes confrontations lors de reportages, notamment avec un ouvrier irradié de la centrale, et quelques considérations bienvenues sur le sous-prolétariat des *burakumin*, ces hors-caste dont le Japonais moyen n'admet même pas l'existence. Kurosawa fut ostracisé et quasiment chassé de sa patrie pour leur avoir consacré son *Dodeskaden* en 1970, ils accomplissent pour ne pas crever de faim les tâches le plus dégradantes et les plus dangereuses, comme écopier l'eau fortement radioactive du chantier éventré de la Tepco : un bon article de magazine sans pathos.

Le troisième long volume (300 pages), le plus riche en informations intéressantes, reprend le principe des notes encyclopédiques de la première Blanchard, mais c'est ici la seconde, Chantal, qui réapparaît aux yeux du lecteur, en partie pour se justifier d'avoir sacrifié son amour pour

## BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN

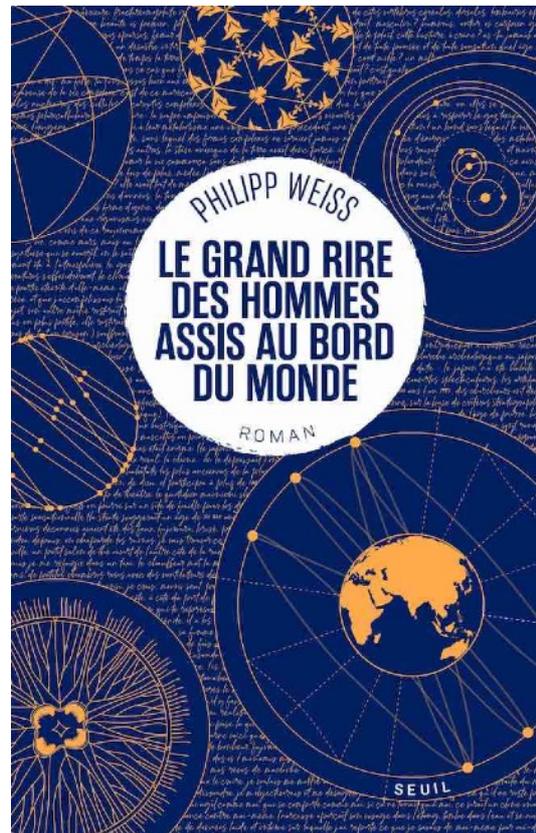
Jona à ses ambitions de chercheuse. Elle se livre alors, dans plusieurs « Cahiers », à un flot d'élucubrations philosophico-scientifiques sur son aïeule retrouvée momifiée sur la Mer de Glace (un clin d'œil à Ötzi, le cadavre du voyageur sarde vieux de 5 300 ans exhumé en 1991 par le réchauffement climatique), un crâne d'enfant fossile qui serait l'ancêtre des Japonais, enfin l'état actuel des sciences fondamentales.

On ne s'étonnera pas qu'un amateur de vulgarisation scientifique comme moi ait lu avec attention et apprécié l'essentiel du bon résumé des découvertes qui, de l'article consacré par Einstein en 1905 à la relativité à la prodigieuse et bien réelle celle-là révolution de la mécanique quantique, et des progrès foudroyants de la paléontologie et de la génétique des populations à la théorie de l'information, ont bouleversé de fond en comble l'image que nous avons du Cosmos.

On ne s'étonnera pas plus que le pamphlet de Chantal Blanchard, « Détruisez-vous ! », où elle conseille à l'espèce humaine, devant les ravages de son *hybris*, le suicide pur et simple, consonne en grande partie avec les sentiments raisonnables de l'honnête homme d'aujourd'hui sur la question, et recueille donc notre approbation intellectuelle. Passages fort arides toutefois pour la majorité supposée des lecteurs, et tentatives en tous sens de l'auteur pour égayer la chose à l'aide d'une gymnastique typographique censée faire « design contemporain » et qu'on me permettra de trouver aussi inepte que l'est le culturisme s'attaquant à la disgrâce des corps.

De même – et cette fois-ci je suis formel – je juge tout bonnement indécent l'heureusement bref opuscule 4 (94 pages) « Akio Ito », qui prétend transcrire les impressions d'un garçon de six ans devant la disparition de ses proches dans le tsunami de Fukushima. L'imitation du langage enfantin, que vient constamment polluer la compassion jouée du narrateur adulte, étranger à la culture japonaise, fait grincer des dents. Laissons aux auteurs locaux, qui s'y connaissent en matière de dévotion à l'innocence blessée, le soin de pleurer sur leurs propres morts.

Arrivé en ce point, un regard rétrospectif tente d'embrasser les ambitions démesurées et l'auto-satisfaction sans faille d'un auteur qui manque singulièrement de sévérité à l'égard de lui-même. Le constat d'échec est simple à établir. Un ro-



man, même et peut-être surtout un roman philosophique, se doit d'être l'aventure de personnages aussi complexes, mystérieux et attachants – ou repoussants – que des êtres vivants. Faire circuler le sang chez des tigres de papier est incompatible avec la platitude (correcte) d'une écriture sans génie.

Autrement dit, on cherche l'art. Il n'est nulle part dans cet assemblage d'idées sans corps. Ou plutôt non, on l'entrevoit dans le dernier volume, « Abra Aoki » (184 pages), où l'artiste viennoise Raffaella Schöblitz a réussi, par moments, à cloner avec habileté certain sadomasochisme typiquement nippon inhérent à l'art populaire des mangas. Notamment dans une belle séquence qui emprunte son inquiétante étrangeté au *bunraku*, le plus mélancolique et le plus beau jeu de marionnettes animées qui soit au monde.

Un dernier mot et non le moindre. Le substrat philosophique de cet essai boursoufflé, c'est Nietzsche. Grâce au talent de Georges-Arthur Goldschmidt, nous savons que, sans être ce qu'on appelle un rigolo, l'auteur du *Zarathoustra* en effet savait pratiquer « le grand rire » devant l'absurdité de l'univers et la méchanceté des hommes. Comment donner quitus à un auteur qui, au fil de 1 057 lourdes pages, promet de faire rire son lecteur, comme un autre Rabelais, et n'y parvient pas une seule fois ?

## Trois romans souples

***Certains livres prennent le monde contemporain à bras-le-corps en inventant une forme et une langue pour le dire. Bien que les romans de Jeremie Brugidou, Sabrina Calvo et Thomas Giraud soient très différents, ils partagent une écriture en mouvement, en recherche, propre à exprimer les écarts, les failles, les échecs, mais aussi les transmissions et les circulations, plutôt qu'à orner l'évidence. Même s'ils s'emparent de thèmes plutôt sombres – le réchauffement climatique et le rudolement du vivant pour Ici, la Béringie, l'aliénation et la répression dans Melmoth furieux, la solitude et le deuil dans Avec Bas Jan Ader –, ce sont trois romans enthousiasmants, humanistes par ce qu'ils arrivent à exprimer de lien et de fraternité grâce à des formes inattendues.***

par Sébastien Omont

---

**Jeremie Brugidou**  
*Ici, la Béringie*  
L'Ogre, 208 p., 19 €

**Sabrina Calvo**  
*Melmoth furieux*  
La Volte, 288 p., 18 €

**Thomas Giraud**  
*Avec Bas Jan Ader*  
La Contre Allée, 192 p., 18 €

---

Dans les régions boréales, dégelant le permafrost, le réchauffement révèle des dépouilles d'animaux millénaires tandis que la fonte des glaces hausse le niveau des océans. Ce double mouvement de dévoilement et d'engloutissement constitue le moteur du premier roman de Jeremie Brugidou, *Ici, la Béringie*. La cohérence du livre tient aussi à l'espace évoqué par le titre : cette région qui, lors de la dernière glaciation, réunissait à l'air libre l'Asie et l'Amérique de part et d'autre du détroit de Béring. Cette terre submergée, séparée, bouleversée en profondeur par une montée des eaux, devrait nous servir à la fois de mémoire et d'annonce, d'avertissement et d'enseignement, laisse entendre le roman. Jeremie Brugidou montre l'intérêt de faire de confins un passage, les changements qui s'annoncent devant également être l'occasion de redéfinir nos rapports à la nature, de nous adapter avec souplesse.

Une forme romanesque dynamique entremêle trois époques et trois récits. 13 000 ans avant notre ère, Sélhézé perçoit que l'océan – qu'elle ne connaît pas – approche et elle cherche les moyens de préparer les siens à un environnement bouleversé. En 1946, le botaniste Hushkins profite de la brève détente des relations américano-soviétiques pour chercher dans la péninsule des Tchouktches la preuve qu'elle ne formait qu'un avec l'Alaska grâce à la comparaison des pollens actuels et fossiles. Il veut surtout ainsi se montrer fidèle à la mémoire de sa femme, Diane, qui lui avait soufflé cette grande idée. Vers 2050, Jeanne, spécialiste des fouilles archéologiques d'urgence, est chargée de l'étude d'une structure monumentale en côtes de baleine et défenses de mammoths mise au jour par la construction d'un « magnétopont » au-dessus du détroit. Parallèlement, elle cherche des traces de son frère disparu, ethnologue ayant viré militant « *arpentant les terres abîmées pour partager les luttes [et] cicatrifier les entailles pétrolifères* ».

Par-delà le temps, les liens se tissent grâce à des carnets de terrain passant de main en main : de Diane à Hushkins, de celui-ci à son assistant Myza, autochtone secrètement en lutte pour rendre ses terres ancestrales à son peuple, jusqu'au frère de Jeanne, puis à la jeune archéologue. Jeremie Brugidou inscrit l'Histoire dans le roman : l'opposition montante entre l'URSS et les États-Unis crée chez Hushkins et ses assistants un sentiment d'urgence à la hauteur de celui

### TROIS ROMANS SOUPLES

provoqué par la montée des eaux, aussi bien pour Sélhézé à la Préhistoire que pour Jeanne dans notre futur. Le récit transmet ce sentiment d'un monde en transformation, instable, grâce à des images condensant une violence pragmatique et la poésie du vivant et du temps : « *Des dragages robotisés sous le plancher océanique ont dégagé récemment tout un corps de fauve, tellement bien conservé dans la glace sous les sédiments qu'il a comme bondi hors de la fosse d'extraction* ».

Cette expression du temps compté, de la nécessité de s'adapter, se retrouve dans certains motifs liant changement et communication : en particulier celui du son des tambours, aux trois périodes : « *Les tambours ont de très anciennes fonctions et ont toujours servi d'intermédiaires. Maintenant, il semble qu'un nouveau canal se soit créé pour communiquer entre familles à chants rythmiques différents au sujet des transformations des territoires qu'elles partagent* ». Ce passage fait référence à l'exclusion des Tchouktsches de leurs terres par le pouvoir soviétique lors de la création d'une zone militaire en 1946. Les pêcheurs n'ayant pas pris au sérieux les ordres d'évacuation perdent leurs têtes, fichées sur leurs propres harpons en bordure de la zone interdite.

La violence traverse *Ici, la Béringie* à différents niveaux : dans les fouilles de Jeanne en 2050, pratiquées avec des pompes à haute pression rappelant la technique de la fracturation hydraulique, mais aussi contre d'autres populations autochtones, déplacées lorsque est institué un « Pleistocene Park », renommé « Beringia Park », pour abriter une faune préhistorique « réincarnée » par clonage. Loin de manifester un angélisme écologiste, le roman dénonce la conception « *d'une nature séparée de l'humain, qu'il faudrait protéger de l'ignorant, de l'indigène* » et n'évade pas les contraintes économiques de la recherche scientifique.

Cependant, Jeremie Brugidou montre surtout la vitalité de l'impureté, du mélange, « *des bricolages locaux et amoureux* ». Caïmœn, un des personnages les plus intéressants, est à la fois scientifique et trafiquant, autochtone et blanc. Descendant de Joy, pilote qui en 1946 faisait le lien entre les deux rives du détroit et entre les différents groupes de résistance, il développe la « *biomythologie transpèce* », fondée sur « *des formes de symbioses méconnues entre les grands règnes* »,



il est prêt à « *se plonger dans une création massive, brute et impure* » pour ressusciter un chamanisme adapté à son époque et ainsi vraiment libérer la vie de la Béringie.

L'ambiguïté caractérise les personnages : Myza le résistant autochtone se sert d'Hushkins, Jeanne a conscience que ses fouilles d'urgence légitiment les grands travaux qui détruisent l'environnement. Ces ambivalences sont positives dans la mesure où elles favorisent des liens. Jeremie Brugidou décrit ainsi un groupe préhistorique structuré par des fonctions très précises, ce qui oblige ses membres à collaborer. Sélhézé est une « *Qui-collecte* », attentive aux signes tangibles, mais aussi aux rêves, aux impressions, aux intuitions, qui doivent être interprétés par les « *Qui-racontent* ». Entre les différentes fonctions, les « *Nodes* » font le lien : « *déjà impure par sa fonction nodale, elle est le rouage altérable qui fonde les alliances* ». À la fois anthropologue et artiste, Jeremie Brugidou utilise, pour raconter le groupe de Sélhézé, un vocabulaire spécifique – il ne parle jamais de « *peuple* », de « *clan* » ou de « *tribu* » mais de « *collectif* » –, ce qui, paradoxalement, permet au lecteur contemporain de ressentir l'étrangeté de ces humains de la Préhistoire.

### TROIS ROMANS SOUPLES

Cette nécessité du mélange, des échanges, des croisements, touche également la science. Hushkins cherchant à prouver l'existence de la Béringie est guidé par Jeanne, par ses fouilles, essaie de « remonter les écheveaux du temps pour pister une source narrative, un écho du monde de celles et ceux qui ont vécu ici ». Les classifications d'Hushkins, ses noms, ne sont rien sans les histoires de Joy et surtout de Diane pour le guider, rendant son savoir opérant. Sciences et récits se nourrissent.

La réussite d'*Ici, la Béringie* tient à la manière dont l'écriture de Jeremie Brugidou tisse des connexions entre ce qu'on a l'habitude de tenir pour séparé – périodes, règnes, disciplines scientifiques – et au fait qu'il arrive à évoquer tout un espace-temps, avec sa flore et sa faune – des champignons aux mammouths – à travers les histoires de ses personnages, tout en esquissant une autre façon à la fois d'habiter le monde et de raconter.

Le réseau, la toile – tels les pièges lumineux que filent certaines larves cavernicoles pour attraper les insectes –, peut définir la forme d'*Ici, la Béringie*. Or on retrouve ce motif dans *Melmoth furieux* de Sabrina Calvo. L'héroïne, Fi, est couturière. Elle crée des vêtements par choix, comme une activité qui lui permet d'être elle-même, de donner sens à sa vie et d'être fidèle à ses disparus – sa grand-mère et son frère.

*Melmoth furieux* se déroule dans une uchronie, une France qui ressemble beaucoup à la nôtre, mais en un peu plus dystopique encore. L'histoire de Fi se déroule dans une enclave utopiste, une nouvelle commune installée à Belleville et encerclée par la police de « la Métrique », système politique issu du nôtre, associant numérique et répression. L'utopie est fragile, comme Fi elle-même, qui a vu une autre tentative de société alternative, « L'Orée du bois », être écrasée : « j'avais regardé les tracteurs défoncer mon intimité, impuissante à pouvoir réclamer ma maison ». Surtout, son frère, Mehdi, employé d'Eurodisney, le jour de l'inauguration en 1992, s'est immolé par le feu.

Depuis, Fi oscille entre rage, espoir et angoisse, l'envie « d'aller brûler Eurodisney » montant comme une vague qui finit par vous faire boire la tasse. Les blessures et la force de Fi infusent une prose syncopée, familière et poétique, épousant

ses états d'âme à la manière d'un tissu se gonflant et se creusant tour à tour, un drapeau ondulant dans la fumée ou une des robes invraisemblables qu'elle invente. Cette langue fiévreuse emprunte à la fois aux banlieues – d'où vient Fi – et à la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. L'intrigue, pavée de conspirations secrètes, de sombres repaires et de fantastique horrifique, s'abreuve aux romans-feuilletons, mais remis à neuf, comme la Commune de Belleville actualise celle de 1871. Sabrina Calvo va aussi voir du côté du Moyen Âge puisque, si une belle guerrière androgyne se nomme Gwynplaine, l'autre personnage central s'appelle Villon. Il use d'un langage personnel presque aussi difficile et inventif que celui du poète. Fi héberge des enfants perdus qu'elle entraîne derrière elle à l'attaque d'Eurodisney, dans une expédition dont la ferveur évoque explicitement, par le terme de « *pueri* », les croisades populaires du XIII<sup>e</sup> siècle. Les époques se brouillent, comme les faits et les songes : on ne sait pas si le siège du parc d'attractions a vraiment lieu ou si ce n'est qu'un espoir, un rêve de Fi.

Le véritable rôle de Villon apparaît peu à peu. Être à la « *chair de conte de fées* », ami imaginaire, il est fait d'« *essence magique pure. De la poésie physique qui se manifeste depuis la matière elle-même* ». Le texte avance au gré des coups reçus et donnés, d'impulsions qui le rendent tour à tour épique ou pathétique, selon le rythme de « *la marée du vivant qui se jette inlassablement* ». Le sens se construit petit à petit, à mesure que se précise l'histoire de Mehdi, embauché pour coudre les costumes d'Eurodisney, et qui, né fille, dut dans le parc subir la norme, « *répondre avec la bonne grammaire, la bonne syntaxe* » de son identité d'origine. À l'inverse, le texte de l'autrice s'écrit avec des accords majoritaires féminins et une fluidité des genres grammaticaux comme des amours.

Dans la Commune de Belleville, ce roman n'occulte rien des difficultés qui menacent le collectif, notamment les doutes, les fatigues et les envies de repli sur soi ou de réalisation individuelle de l'héroïne. Mais on lit aussi tout le bouillonnement sororal et fraternel, les stimulations et les réalisations qui naissent de la mise en commun. *Melmoth furieux* met en scène une guerre des imaginaires, dans laquelle Eurodisney concentre les « *convergences d'oppressions* », les « *mur-mures derrière le voile de la propagande* », une uniformisation et une pétrification des fictions, contre lesquelles luttent les personnages. Le titre

### TROIS ROMANS SOUPLES

du roman renvoie évidemment au héros de Maturin et à la nouvelle de Balzac. Cependant, ici, Melmoth ne désigne pas un personnage mais une organisation, un principe dirigeant secrètement l'entreprise de dévitalisation des imaginaires de « la Souris Noire », dont les stéréotypes – cœurs et rose princesse – frappent particulièrement les filles.

La Commune de 1871 et ses pétroleuses, Villon, Balzac, Hugo, Dickens, la musique de Sonic Youth, Bauhaus, Cure ou la Makhnovtchina d'un côté ; « *une soupe de sourires et de personnages de logos barbouillés de coupes ratées [...] du jus de machine du tissu débité à la hâte pour habiller des robots des drones* », de l'autre : suivant la révolte de son héroïne, *Melmoth furieux* conte la créativité de la vie, y compris dans ses accroc et ses excès, selon une langue bâtarde, gouailleuse et inquiète, souple et parfois abrupte, pour dire l'invention d'une société hors des autoroutes de l'imaginaire.

Au premier abord, *Avec Bas Jan Ader* peut paraître à l'opposé du roman précédent, et pourtant Sabrina Calvo et Thomas Giraud partagent le même souci d'une écriture vive, au plus près du sujet. Dans le cas du deuxième, cela se traduit par une langue qui, dans la continuité des précédents livres de l'auteur, *La ballade silencieuse de Jackson C. Frank* et *Le bruit des tuiles*, tend superbement à l'épure.

Bas Jan Ader fut un artiste conceptuel minimaliste néerlandais dont la figure favorite, répétée dans de nombreuses photos et vidéos, était la chute. Le roman de Thomas Giraud imagine, à partir du peu d'éléments connus, et en s'y limitant strictement, ce qui put l'amener à ce choix. En 1975, à trente-trois ans, Bas Jan Ader entreprit la deuxième étape d'une performance : après une marche de nuit dans Los Angeles, la traversée de l'Atlantique. Pour cela, il choisit un bateau de 3,81 m, qu'il jugeait lui-même « *inapproprié pour une telle traversée* ». 3,81 m, c'est à peine la longueur d'une petite pièce. Sur les photos avant le départ, l'artiste paraît déborder de son embarcation, prête à se renverser sous lui. Le manque de place ou une autre raison l'ayant empêché d'emporter tout moyen de communication ou d'enregistrement, on ne sait rien de son voyage. Plusieurs mois plus tard, son bateau fut retrouvé au large de l'Irlande, vide, à l'exception d'une boîte contenant ses papiers d'identité.

*Avec Bas Jan Ader* insiste sur la façon dont la vie et l'œuvre de l'artiste sont marquées par la disparition, l'effacement – il le représente aux Beaux-Arts trouvant sa voie en gommant inlassablement une feuille blanche. Pour cerner un personnage énigmatique, à la biographie si évasive, l'auteur choisit la forme d'un dialogue sans réponse, s'adressant à lui à la deuxième personne, moyen de se tenir au plus près de lui, d'approcher l'intime, puisque c'est ce qui est en jeu : partager l'inexplicable.

Thomas Giraud ne cherche pas à remplir les blancs d'un personnage fuyant, il montre au contraire les creux entre les événements. Il relie l'attrait de Bas Jan pour la chute, l'évanouissement, à la mort de son père, exécuté par les nazis pour avoir caché des juifs, mais il évite la psychologie. Il s'agit de rendre sensibles des fragments, des tendances, des attirances. Comme l'artiste cherchait à capter par la photographie ou le film le « *moment où l'on perd pied* », le romancier essaie de l'écrire en gommant, en dépouillant jusqu'à atteindre l'essentiel.

Qu'est-ce qui a poussé Bas Jan Ader dans sa folle tentative ? L'espoir d'un miracle, comme le sous-entend l'intitulé de la performance, *In search of the miraculous* ? Ou la volonté de se perdre ? Celle d'aller au bout de sa démarche en terminant par une chute majuscule, une vraie disparition ? Nous ne pouvons pas le savoir. Thomas Giraud fait la part de l'inconnaissable et pourtant du commun chez l'autre. Grâce à une écriture précise et sensible, une écriture de l'humilité, dépouillée jusqu'au murmure, il parvient à cerner par l'empathie ce que l'expérience a d'universel, à faire de Bas Jan Ader un frère : « *celui qui chute et celui qui pleure [...] c'est toi et c'est tout le monde en même temps, tous ceux qui tombent, tous ceux qui pleurent* ». Rarement un roman aura été aussi minimaliste pour établir un lien inespéré entre l'auteur, le personnage et le lecteur par la délicatesse d'une langue.

Jeremie Brugidou écrit le passage et le changement, Sabrina Calvo l'élan et l'espoir, Thomas Giraud la disparition et l'art conceptuel, mais chacun trouve une écriture et une forme pour les articuler à la circulation, à l'échange, à l'attention aux autres, animaux et plantes, femmes et enfants, ou à un homme solitaire qui pourrait être chacun d'entre nous et qu'il ne faut pas laisser dans le néant de l'incompréhensible.

## Baudelaire et la genèse de « L'albatros »

### Archives et manuscrits (9)

***Le chercheur qui se penche sur l'éclosion des Fleurs du mal se trouve de prime abord confronté au « cimetière abhorré de la lune » évoqué dans « Spleen » : le dossier génétique baudelairien peut paraître pauvre, car privé de la plupart des premiers états manuscrits des poèmes.***

par Andrea Schellino

Le processus de composition est si difficile à cerner chez Baudelaire que ces lacunes ont fait penser à une étrange fixité créative, comme si, dans sa jeunesse, il avait conçu ses poèmes dans leur forme définitive et publiée presque vingt ans plus tard. Plusieurs documents essentiels ont été perdus, comme un manuscrit calligraphié des *Fleurs du mal*, datant de 1850, ou les épreuves corrigées de l'édition de 1861.

Soucieux de protéger les secrets de son atelier et de ne publier qu'un produit parfaitement fini, Baudelaire avait affirmé qu'« insuffler au peuple l'intelligence d'un objet d'art » et de sa genèse est vain : « Mène-t-on la foule dans les ateliers de l'habilleuse et du décorateur, dans la loge de la comédienne ? Montre-t-on au public affolé aujourd'hui, indifférent demain, le mécanisme des trucs ? Lui explique-t-on les retouches et les variantes improvisées aux répétitions, et jusqu'à quelle dose l'instinct et la sincérité sont mêlés aux rubriques et au charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'œuvre ? Lui révèle-t-on toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art [1] ? »

De telles questions, venant apparemment contrarier les ambitions de la critique génétique, s'accordent avec les réflexions sur le travail « purement mental [...] du processus de l'invention » proposées par Jacques Dupont et Claude Pichois dans *L'atelier de Baudelaire* (Honoré Champion, 2005) : « je ne suis donc pas partisan de la rature ; elle trouble le miroir de la pensée », écrit l'auteur des *Conseils aux jeunes littérateurs*.

Malgré ces scrupules, les manuscrits de Baudelaire laissent apparaître un véritable « partisan de la rature ». Il suffit de consulter le riche dossier des épreuves corrigées de l'édition originale des

*Fleurs du mal*, constitué de mars à mai 1857, et dont la Bibliothèque de France a fait l'acquisition en juin 1998 [2], pour constater le soin minutieux que Baudelaire apportait à l'élaboration de sa poésie : aujourd'hui revêtu d'une reliure en maroquin noir doublé par Marius-Michel, ce recueil d'épreuves rassemble 160 folios, paginés jusqu'à 252. Si la quasi-totalité des placards corrigés n'ont pas été conservés, ces épreuves, truffées de ratures et parsemées d'observations manuscrites, montrent que, chez Baudelaire, la correction et même la révision typographique des textes contribuent à la création poétique.

Dès février 1857, le poète avait exigé « une épreuve-placard et une épreuve mise en pages [3] » des 250 pages d'impression qui constitueront ce volume de format gr. in-12 : ses interventions vont de la modification d'un mot ou de celle d'un vers aux questions relatives à la graphie et à l'organisation des espaces. Après l'impression et la publication des *Fleurs du mal*, en juin 1857, Baudelaire poussera la minutie jusqu'à corriger les dernières coquilles restées dans les exemplaires du recueil qu'il distribuera à ses amis et connaissances, et il ajoutera même une dernière strophe aux « Bijoux », dans le volume offert à Gaston de Saint-Valry (l'exemplaire de l'édition originale des *Fleurs du mal* recelant ce quatrain inédit a été mis en vente à l'hôtel Drouot, à Paris, le 22 novembre 2019).

L'étude de la genèse des poèmes intégrés à la seconde édition des *Fleurs du mal* réserve également quelques surprises. Lors de son séjour à Honfleur, en février 1859, Baudelaire écrit « Le voyage », grand poème placé en clôture du recueil, à la fin de la section « La mort », deux ans plus tard. Il fait alors composer le texte en placard, qu'il envoie, entre autres destinataires, à Barbey d'Aurevilly, Auguste Poulet-Malassis et Maxime Du Camp. À la fin de ce même placard

**ARCHIVES ET MANUSCRITS (9)**

apparaissent trois quatrains d'alexandrins, intitulés « L'albatros », dont Baudelaire n'avait jamais fait mention auparavant :

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage  
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,  
 Qui suivent, curieux compagnons de voyage,  
 Le navire glissant sur les gouffres amers.  
 À peine les ont-ils déposés sur les planches,  
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,  
 Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches,  
 Comme des avirons, traîner à côté d'eux.  
 Le poète est semblable au prince des nuées  
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;  
 Exilé sur le sol au milieu des huées,  
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*

Ce court poème, comme le rapportera plus tard Ernest Prarond, aurait été « suggéré » à Baudelaire « par un accident de sa traversée » vers l'Inde, en 1841, interrompue aux Mascareignes [4]. La facture et les thèmes conventionnels de la composition, ainsi que ses échos hugoliens, semblent corroborer ce souvenir.

Charles Asselineau, destinataire de l'un des placards où se trouve « L'albatros », réagit aussitôt à l'envoi de Baudelaire : « *La pièce de L'Albatros est un diamant ! – Seulement je voudrais une strophe entre la 2<sup>e</sup> et la dernière pour insister sur la gaucherie, du moins sur la gêne de l'albatros, pour faire tableau de son embarras. Et il me semble que la dernière strophe en rejaillirait plus puissante comme effet* [5]. »

Sensible aux observations de l'ami, Baudelaire ajoute alors une strophe au poème, qui apparaît, manuscrite, dans deux placards, dits « placard de Rouen » (ayant appartenu à Flaubert) et « placard Du Bourg de Bozas » (où « curieux » est remplacé par « indolents ») :

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !*

*Lui, naguères si beau, qu'il est comique et laid !*

*L'un agace son bec avec un brûle-gueule,*

*L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !*

Construit par oppositions, rendu dramatique par l'emploi des exclamations, et contenant même un mot populaire (« brûle-gueule »), ce quatrain complète le poème. Son élaboration est un bel exemple de genèse collaborative : le poète, pourtant si jaloux des moindres détails de son texte, n'hésite pas à le modifier en suivant les conseils d'Asselineau. Publié d'abord dans la *Revue française*, le 10 avril 1859, « L'albatros » sera intégré à la seconde édition des *Fleurs du mal*, où il prendra place après « Bénédiction », en ouverture du recueil. Dans sa version finale, Baudelaire corrigera encore « poète » en « Poète » : universel, ce « diamant », selon le mot utilisé également par Flaubert [6], n'aura plus qu'à luire pour la postérité.

1. « **Projet de préface aux *Fleurs du Mal*** » ; Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 185.
2. Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, RES P-YE-3006.
3. **Lettre de Baudelaire à Auguste Poulet-Malassis, 10 février 1857** ; *Correspondance*, édition de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 374.
4. **Lettre d'Ernest Prarond à Eugène Crépet (octobre 1886)** ; *La jeunesse de Baudelaire vue par ses amis, lettres à Eugène Crépet, textes retrouvés par Éric Dayre et publiés par Claude Pichois, Nashville, W. T. Bandy Center for Baudelaire Studies. Vanderbilt University, 1991, p. 77.*
5. **Lettre de Charles Asselineau à Baudelaire (25 ou 26 février 1859)** ; *Lettres à Charles Baudelaire*, publiées par Claude Pichois avec la collaboration de Vincenette Pichois, Neuchâtel, À La Baconnière, coll. Langages. Études baudelairiennes, 1973, p. 18-19.
6. **Lettre de Flaubert à Baudelaire, (février 1859)** ; *ibid.*, p. 154.

## Retour à la mère

**Depuis 1991, Catherine Millot, psychanalyste et écrivain, publie un ouvrage tous les cinq ans dans la collection « L'Infini », dirigée par Philippe Sollers. Elle fabrique avec la régularité d'une tisserande une œuvre passionnante, suscitée à l'origine par des lectures assidues de Georges Bataille et de Maître Eckhart, que Bataille lui-même lisait avec passion. Elle vient de publier *Un peu profond ruisseau...*, récit lié autant à l'épidémie du covid qu'à sa mère.**

par Yaël Pachet

---

**Catherine Millot**

*Un peu profond ruisseau...*

Gallimard, coll. « L'Infini », 112 p., 10 €

---

Explorant avec la même intensité que Georges Bataille la façon dont nos modes d'existence n'expriment rien d'autre, au bout de leurs discours, que l'infini, l'inconnu, le vide, Catherine Millot rappelle cette *Femme assise dont les mains tiennent le vide*, représentée par [Giacometti](#) en 1934 : par un jeu d'enquêtes sur ses propres expériences renforcées par des lectures très précises, données au lecteur comme autant de lumières pour avancer dans le noir, elle préserve un espace de protection du vide, valeur essentielle où l'espace et le temps trouvent à la fois leur origine et leur destinée. Dans ce vide gît l'extase.

Laborieuse comme ces paysans dont [Michelet](#) dit qu'ils n'étaient leurs vignes qu'avec les os des morts, mais compromise aussi profondément dans ce qu'elle essaie de nous décrire, elle-même *était* du vide, Catherine Millot préserve avec soin, à côté de son activité de psychanalyste, une mise en disponibilité, le loisir de suivre à sa guise « *je ne sais quel fil dans le labyrinthe de mes pensées les plus obscures* », dépensant obscurément son temps à consumer cette vie rêvée et surnuméraire des êtres qui passent leur vie à lire au lit, à la limite de la « clinophilie ».

Les pensées de Catherine Millot reviennent encore et toujours, avec une patiente obstination, à l'expérience de l'extase, c'est-à-dire au mystère d'une « *grande et mystérieuse ouverture* » à laquelle elle accède, par moments, « *avec la sérénité de quelqu'un qui dort à la belle étoile* » ou aperçoit « *par inadvertance, le lieu de [sa] propre*

*absence, sa paix profonde* » et explore le mystère peut-être encore plus grand d'y accéder comme au bout d'un chemin d'angoisse : « *n'est-ce pas l'essence même de la conversion de la déresse en Gelassenheit qui me faisait énigme ?* ».

La *Gelassenheit* est une notion essentielle de la mystique de Maître Eckhart, un « désencombrement » de soi pour mieux accueillir la pensée de Dieu, une recherche du néant qui valut au maître rhénan une accusation d'hérésie mais qui n'est pas sans faire penser au bouddhisme, et même à ce que Freud a repris du principe de *nirvâna*, suggérant une liaison profonde entre le plaisir et l'anéantissement. En conduisant le moi à laisser toute la place à Dieu, la pensée mystique offre un chemin possible vers une connaissance éblouissante dans le respect du principe de ce que Bataille appelle le « non-savoir ». Henri Michaux, Bataille, Beckett... nombreux sont les écrivains qui ont cherché à connaître sans savoir et à déjouer la fêrulle du langage.

*Un peu profond ruisseau...* paraît cinq ans après *La vie avec Lacan* où Catherine Millot racontait sa relation avec ce maître de la psychanalyse qui ne se disait pas un maître tout en l'étant quand même : « *j'avais attendu de lui une sorte de clef supérieure, qui dise "le vrai sur le vrai", selon la formule d'un de ses élèves... Il ne fallait pas compter sur lui pour prendre la place de cet "Autre de l'Autre", dont je savais bien pourtant qu'il avait dit qu'il n'existait pas* ». Dégagée du récit de cette relation avec Lacan qu'elle avait refusé longtemps de livrer, elle revient comme libérée d'un devoir de mémoire. Et c'est peut-être précisément ce qui lui permet d'atteindre un autre souvenir, plus essentiel : celui du désir de mort, jamais clairement exprimé mais terriblement puissant, éprouvé par sa mère à son encounter.

## RETOUR À LA MÈRE

Quelque chose de la vie intime de Catherine Millot qui avait été préservé jusqu'à ce dernier livre s'ouvre à la faveur de ce qui ne paraît au départ qu'une toute petite blessure narcissique, à peine une égratignure sur la peau lisse de sa psyché, pourtant, selon elle, lavée de l'anxiété par les grâces de la cure psychanalytique.

Au tout début d'une crise du covid qui s'ignore encore, Catherine Millot ressent les premiers signes d'un affaiblissement. Une première visite aux urgences ne donne rien. Elle rentre chez elle, sans avoir été testée, et sent ses forces l'abandonner. En réalité, l'air de rien, elle est en train de mourir. Le virus a annihilé « *les réflexes qui accélèrent la respiration quand l'oxygène dans le sang vient à manquer. On appelle cela, paraît-il, "l'hyposie heureuse"* ». Même dans l'extrême danger, le bonheur, c'est-à-dire une certaine façon de rythmer sa vie, s'impose : « *J'ai eu une vie "confortable", me disais-je. S'associait à cette idée de confort le souvenir des séjours dans les villes d'art, les bons hôtels. Je m'étonnais de ce mot : le confort n'avait pourtant jamais fait partie de mes valeurs. Croyais-je. Il m'apparaissait que cela avait gouverné mes choix de vie beaucoup plus que je ne le pensais, le rythme de vie, les lieux de vie. Surtout le rythme, que j'avais toujours défendu envers et contre tout.* »

Ce rythme, cette tranquillité, est une façon de ne pas se ruer sur le savoir mais aussi une façon de prendre, non pas de vitesse, mais « *de lenteur* » les ruses du langage : « *Pour connaître la volonté de Dieu, il faut être bien reposé... comme on laisse rasseoir l'eau troublée pour voir ce qui est au fond* », disait Jeanne Guyon, une des grandes figures de la spiritualité avec Simone Weil et Etty Hillesum, héroïnes discrètes d'une certaine façon de plonger au dedans de l'être, auxquelles Catherine Millot a consacré ce chef-d'œuvre qu'est *La vie parfaite* (2006). Ce confort, cette vie qui apparaît « *bizarrement comme quelque chose de "rond"* », cette eau qu'on laisse se rasseoir, voilà qui décrit une façon d'être dans sa pensée et dans son corps qui pourrait sembler à l'opposé des tourments spirituels et physiques de Bataille. Mais que l'on ne s'y trompe pas. Si Bataille est fasciné par la dramatisation de la vie, s'il proclame que « *l'angoisse n'est pas moins que l'intelligence le moyen de connaître* », si l'expérience pour lui « *est la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être* », le chemin de

Catherine Millot traverse les mêmes espaces extatiques où le moi se défait de lui-même, comme « *une fille enlève sa robe* » et se baigne nue dans l'infini du vide.

La différence, c'est le rythme : Bataille nous dit (dans *L'expérience intérieure*) qu'il « *est des heures où le fil d'Ariane est cassé : je ne suis qu'énervement vide, je ne sais plus ce que je suis, j'ai faim, froid et soif* ». Et puis, soudainement : « *À la traversée de la rue du Four, je devins dans ce "néant" inconnu, tout à coup... je me ruai dans une sorte de ravissement.* » On trouve des expériences similaires chez Catherine Millot, avec une attention très fine aux passages secrets de l'angoisse (assimilée par elle au sentiment vulgaire d'être le petit propriétaire d'un moi) au ravissement, d'un état du moi à ce que Musil appelait « l'autre état », mais c'est alors, figure impressionnante, toute l'intériorité qui se retourne : « *Cette impression d'un dehors sans dedans, comme si l'on était entièrement retourné, de sorte que l'intérieur lui-même est devenu extérieur* » (*O Solitude*, 2011).

Cette image de la bouteille de Klein, d'un intérieur circulant comme un extérieur, cette joie d'une topologie toute renversée, est récurrente dans l'œuvre de Catherine Millot, que l'on peut d'ailleurs parcourir comme si l'on montait et descendait les escaliers de Maurits Cornelis Escher : quel que soit le chemin d'ascension ou de déclin, on arrive à la fois plus haut et plus bas. Comme le dit si bien Florence Vatan à propos de Musil et de « l'autre état », qui est le nom que Musil ou plutôt son personnage Ulrich dans *L'homme sans qualités* donne à l'extase : « *l'extase est un état où les extrêmes se touchent. Seule la figure de l'oxymore semble en mesure d'en rendre compte : la plénitude côtoie le vide, l'aveuglement est visionnaire, le mouvement s'allie l'immobilité... à son plus haut degré d'incandescence, l'extase conduit à un état d'indifférence* ». Comme Ulrich, Catherine Millot explore l'expérience de l'extase avec une conscience intellectuelle et les outils de la pensée discursive, ce « *valet de l'expérience* » pour reprendre les mots de Bataille. Et comme Ulrich qui examine les voies de la sainteté « *en se demandant si l'on pourrait y circuler en voiture* », c'est-à-dire de façon confortable, Catherine Millot nous emmène pas à pas dans cet autre état, à une peau près de la schizophrénie, en nous préservant de cette dernière.

Reprenons le récit d'*Un si peu profond ruisseau*... qui ouvre le livre. Une voisine, inquiète,

## RETOUR À LA MÈRE

lui sauve la vie en rappelant un médecin de nuit qui l'expédie à nouveau à l'hôpital où l'on prend enfin au sérieux ses symptômes. « *Je me retrouvai seule avec l'idée que j'allais peut-être mourir, qui me laissait étrangement sereine. Il était deux heures du matin. Je regardais le local exigü dans lequel je me trouvais et me disais qu'il y avait, certes, des lieux plus "sexy" pour mourir. C'était le mot qui me venait. Mais tout exigü qu'il fût, il me reliait au vaste monde et à une humanité en péril, sous le coup de la menace de mort que faisait planer ce virus dont j'étais atteinte.* » Là est « l'égratignure » par laquelle la mort déloge sans façon l'érotisme. Catherine Millot y cède avec la même grâce que ses grandes amies Jeanne Guyon, Simone Weil et Etty Hillesum : « *Grandes orales. Dans le langage des pulsions, le oui se dit avec la bouche. Dire oui, c'est prendre en soi, accepter à l'intérieur, recevoir, accueillir, c'est aussi être reçue, être accueillie, être prise. "J'ai besoin d'être prise", disait Simone Weil en parlant de Dieu. Elles se refusent à refuser, elles veulent être tout oui.* »

Les conditions sont alors remplies pour une expérience inédite : « *Il y avait, dans cette aventure, de l'ancien – le danger de mort et le sauvetage – et du nouveau : ni angoisse ni extase, l'expérience du dénuement et celle du dénuement de la pulsion de vie, laquelle n'est pas moins énigmatique que la pulsion de mort.* »

Après deux mois à batailler avec le covid, Catherine Millot retourne s'occuper de sa mère. « *Elle eut cent ans le jour où je me retrouvai aux urgences de Cochin, la première fois [...] Hospitalisée et ensuite très affaiblie, je ne revins la voir que deux mois après. Pour ne pas l'inquiéter, on ne lui avait pas dit que j'étais malade. Quand je la revis, j'essayai de le lui expliquer, mais j'eus l'impression qu'elle ne comprenait pas. Elle me souriait moins. Peut-être m'en voulait-elle de cette longue absence. Quelque temps après, un matin, elle sombra brusquement dans une sorte de coma.* » Le dénuement où se retrouve Catherine Millot à l'hôpital la relie à celui de sa mère : « *C'était étrange de me retrouver au même point qu'elle, dans la faiblesse et le dénuement, à vingt-cinq ans d'écart. Elle avait horreur qu'on lui fasse la toilette et criait tout au long, sans*



« *Femme assise dont les mains tiennent le vide* »  
d'Alberto Giacometti, à la fondation Maeght © Yaël Pachet

*qu'on sache si c'était la pudeur ou la douleur d'être manipulée.* »

Différences de cris, de rythmes, d'intensités peut-être, mais ces expériences sont similaires ; ce retour à la mère fait resurgir un Lacan indélogeable malgré le travail de *La vie avec Lacan* et permet d'accueillir une mère vieillissante, figure emblématique des victimes collatérales du covid qu'on n'a pas eu d'autre choix que de laisser seules. « *Même en dormant à moitié, elle ouvre grand la bouche pour accueillir la nourriture. Bouche grande ouverte* » : ce retour à la mère passe par une douleur pour atteindre une complicité inattendue. Le mystère de la conversion de la détresse n'est pas élucidé, mais, dans le vide, la bouche de la mère a retrouvé sa place.

## Dialogue avec Dante et quelques autres

***En quête d'une voie « socialiste » qui échappe à la « barbarie » stalinienne, Claude Lefort a beaucoup tâtonné. Comme il ne prétendait pas déjà savoir, il cherchait et il a ouvert des pistes de réflexion qui restent stimulantes. Le volume qui paraît ces jours-ci, onze ans après sa mort, met en évidence la pluralité de ses lectures politiques, au centre desquelles apparaît la figure de Dante. Car le poète de la Divine Comédie fut aussi, en latin, un théoricien politique comparable à Machiavel et à La Boétie.***

par Marc Lebiez

Claude Lefort

*Lectures politiques. De Dante à Soljénitsyne*

Édition de Claude Mouchard

PUF, 432 p., 26 €

Après la Libération, le durcissement de la guerre froide pousse les intellectuels à s'enfermer dans une alternative entre l'obéissance au dogmatisme communiste et le ralliement au supposé camp de la liberté. Claude Lefort, cofondateur du groupe « Socialisme ou barbarie » avec Cornelius Castoriadis, est de ceux qui refusent le simplisme de cette alternative. Le nom même de ce groupe antistalinien est repris de Rosa Luxemburg. S'en prendre au stalinisme en se référant à la théoricienne du conseillisme n'est pas la même chose que se proclamer adversaire du « totalitarisme ». C'est moins simple car il s'agit de chercher à dégager une pensée politique nouvelle. Ce sont les tâtonnements mêmes de ces esprits libres qui nous importent après coup, quoi que l'on puisse penser de ce qu'aura été l'idéal socialiste.

L'inconfort de cette position politique fait tout l'intérêt de la démarche de pensée d'un Claude Lefort. Quand d'autres disposent de clés propres à ouvrir toutes les portes, il multiplie les lectures aussi variées qu'inattendues. On n'est pas étonné que l'auteur d'une somme consacrée à Machiavel s'efforce de penser la Révolution avec Michelet et Edgar Quinet, ni qu'il s'intéresse à La Boétie. On peut comprendre qu'il aille aussi voir du côté de conservateurs aussi avérés que Guizot ou de libéraux comme Tocqueville. Il est plus surprenant de le voir décortiquer la pensée politique de Dante.

On doit à Lefort la publication d'une nouvelle traduction (par Michèle Gally) du *De Monarchia*

dans la collection « Littérature et politique » qu'il dirigeait en compagnie, entre autres, de notre ami [Pierre Pachet](#). Ce n'était pas la découverte d'un inédit : ce traité figure dans la magnifique édition des œuvres complètes de Dante réalisée par [André Pézard](#) pour la Pléiade. Mais ce fut l'occasion d'un dialogue. Lefort ne cherche pas à expliquer Dante, ni même à le considérer d'un point de vue de philosophe ou d'historien du Moyen Âge. Son texte n'est pas une étude de portée comparable à celle de son *Travail de l'œuvre. Machiavel*, ce n'est pas non plus une simple préface : sa longueur est à peu près égale à celle du livre de Dante. Celui-ci apparaît comme un penseur politique non moins moderne qu'un autre et dont les positions trouvent un écho dans les problèmes politiques que l'on peut se poser à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit certes pas de chercher des correspondances terme à terme entre la question communiste et le conflit du pape et de l'empereur – même si certaines thématiques peuvent se ressembler – mais de se demander ce qu'il peut en être du gouvernement d'un seul.

Lisant *De Monarchia*, Lefort adopte un point de vue politique lorsqu'il discute les analyses de ces deux grands lecteurs qui furent le philosophe catholique [Étienne Gilson](#) et le « *savant et subtil* » Ernst Kantorowicz. L'illustre thomiste s'intéressait à Dante en tant que penseur médiéval ; l'auteur des *Deux Corps du roi* consacrait au *De Monarchia* une part importante de son grand ouvrage.

Il est probable que Dante écrivit ce libelle en 1311, au moment où l'empereur Henri VII venait en Italie pour se faire couronner par le pape. On était donc encore dans le conflit entre guelfes et gibelins. Il serait trop simple de dire que les uns sont partisans de l'empereur et les autres du pape : les guelfes sont eux-mêmes divisés entre Blancs et

## DIALOGUE AVEC DANTE ET QUELQUES AUTRES

Noirs qui se sont affrontés militairement dans Florence. Dante dut s'exiler en tant que guelfe blanc, et il ne bénéficia pas de l'amnistie que décidèrent les Noirs après leur victoire, peut-être parce qu'il pouvait paraître un peu trop proche des gibelins – comme pourrait en témoigner son *De Monarchia*. Encore que l'on puisse juger que son souci premier était de « soustraire Florence à la redoutable tutelle du pape ». Si l'empereur avait pu se faire couronner par le pape, ces deux grandes puissances auraient été réunies en une seule, une telle unité étant en fait ce qui importait à Dante. Lefort estime qu'il était aussi illusoire de soutenir le faible Henri VII qu'il le serait deux siècles plus tard pour Machiavel de mettre en valeur la personnalité de Lorenzo de' Medici. Mais cela n'a guère d'importance car « *Henri VII est un prête-nom. [...] Le vrai nom de l'empereur est le nom d'Un* ». Le vrai but de Dante est de « forger l'idée d'une *civilitas du genre humain* », ce que l'on peut traduire par « société civile ». La seule société universelle dont on eût alors l'idée était la chrétienté, idée qu'il s'agissait donc de laïciser. Dante va plus loin encore car il voit cette *civilitas* universelle réalisée dans l'Histoire, avec l'empire d'Auguste, ce « *divin monarque* » sous le règne de qui apparut le Fils de Dieu, apparition dans laquelle on peut voir le « *signe de sa gloire* ».

Lefort discerne dans ces pages du *De Monarchia* « *un principe sur lequel se fondera la philosophie moderne de l'histoire* ». Dans les considérations sur le droit qui se révèle dans l'usage de la force, il voit une « *anticipation* » de la thématique hégélienne de la ruse de la raison. Constatant que Rome « *apparaît comme l'acteur qui donne sens à l'histoire entière* » et que cette nation « *a accompli la promesse que contenaient les luttes pour l'empire du monde* », il peut voir dans son succès « *une sorte de fin de l'Histoire* » au sens de son accomplissement.

À ce compte, on comprend aisément que Lefort parle d'une « *modernité de Dante* » même s'il n'oublie pas que ce livre « *porte l'empreinte de la pensée médiévale* », l'important étant que l'on ne néglige pas tout ce qu'il annonce, à commencer par la réflexion des humanistes florentins et de tous ceux « *qui ont gagné du premier ébranlement de la théologie politique chrétienne et de la philosophie politique antique le pouvoir de chercher à leur tour un commencement* ». Si le *De Monarchia* ne fut pas oublié des générations

suivantes, c'est qu'il « *contenait autre chose qu'une théorie de l'Empire* ». Il avait « *ouvert un nouveau champ à la pensée, donné figure à l'humanité, brisé l'image d'un temps cyclique, rendu sa dignité à la vie sur terre et réhabilité pleinement la part en elle de la vita activa, sans cesser de se faire la plus haute idée de la vita contemplativa* ». Après avoir nourri la pensée des humanistes, cette œuvre a « *excité l'imagination des princes dans l'Europe moderne et induit à une réflexion sur le mythe de l'Un* ».

La trace de ce traité est perceptible même chez ceux qui s'y opposent. Machiavel en paraphrase le prologue au début de ses *Discours* ; La Boétie le prend pour cible dans le véritable « *Contr'un* » qu'est son *Discours de la servitude volontaire*. Lefort voit cette œuvre « *travailler* » de siècle en siècle, aussi bien dans les « *débats théologico-politiques qui accompagnent la Révolution anglaise* » que dans ceux de la Révolution française telle que l'interprète Michelet. Chaque fois, peut-on dire, que reprend vie le mythe de l'empire, cette monarchie universelle porteuse de paix ; chaque fois que rayonne la vertu politique de l'Un.

Cette lecture de Dante a été publiée dix-sept ans après la rédaction de l'autre grand texte de ce volume, celui qui, sous le titre *Le nom d'Un*, s'intéresse à La Boétie et à la notion de servitude volontaire. La différence des tonalités incite à penser que Lefort a découvert le *De Monarchia* – ou du moins s'est enthousiasmé pour lui – dans l'intervalle. En 1976, il a présente à l'esprit la question du totalitarisme ; en 1993, il perçoit une « *liaison intime* » entre la critique à laquelle se livre La Boétie et « *l'humanisme politique de Dante* ». L'auteur du *Discours*, ajoute-t-il, « *cherche à son tour à donner toute sa dignité à la vie politique, à déchiffrer les traits de l'humanitas dans la civilitas* ». La pensée politique de Dante est sans doute marquée par l'ambiguïté, mais c'est sa richesse : la toute-puissance du souverain qu'il imagine est « *essentiellement symbolique et le genre humain ne se voit pas condamné à l'uniformité sous son règne* » qui assure la paix à chaque peuple.

L'enthousiasme avec lequel Claude Lefort examine le traité de Dante est celui de qui a découvert en un auteur célèbre et méconnu un penseur précieux pour qui veut réfléchir à des notions politiques aussi essentielles que celles de souveraineté, d'universalisme, d'impérialisme, de nationalisme. Le trésor intellectuel était offert ; il suffisait d'y aller voir. Lefort l'a fait.

## Pavé de bonnes intentions

**« Qu'on se rassure, ceci n'est pas vraiment une traduction », proclame la quatrième de couverture de *L'Enfer de Dante mis en vulgaire parlure*, d'Antoine Brea. Une affirmation doublement inquiétante, car elle déclenche aussitôt deux questions : que signifie « être vraiment une traduction », et pourquoi le fait que ce texte n'en soit pas une devrait-il nous rassurer ?**

par Santiago Artozqui

---

**Antoine Brea**

*L'Enfer de Dante mis en vulgaire parlure*

Le Quartanier, coll. « Série QR », 400 p., 23 €

---

Dans sa préface, Antoine Brea explique sa démarche. Au sortir de l'écriture d'un livre qui l'a « complètement lessivé », il décide de se ressourcer dans les grands auteurs et tombe sur une version bilingue de *L'Enfer*, un classique qu'il n'avait encore jamais lu. Mais cette traduction, en vers libres et lardée de notes « *demi-savantes* », le laisse insatisfait. Il en parcourt quelques autres, qui ne lui conviennent pas non plus – il trouve « *strictement illisible* » celle de Littré. En bon graphomane, il décide alors d'en produire une qui respecte la tierce rime et la métrique, mais aussi la liberté de ton et l'inventivité linguistique qui caractérisent le texte de Dante.

Néanmoins, par humilité peut-être, ou pour se donner un peu de liberté, Antoine Brea affirme d'emblée que ce qu'il entreprend ne sera pas une traduction. Soit – même si se réfugier derrière les termes « adaptation » ou « variation » ne change pas grand-chose au propos, car toute traduction est, par essence, une adaptation ou une variation. Certes, Antoine Brea ne se pose pas en traducteur professionnel, mais ses considérations sur l'acte de traduction – « *le mode de lecture ultime, le mode qui tient pratiquement de la télépathie* » – fleurissent bon un romantisme un peu suranné. En effet, on ne traduit pas un auteur, mais un texte, et ce texte, on l'a sous les yeux, nul besoin d'invoquer un pouvoir télépathique pour justifier les décisions que l'on prend. Quant au caractère rassurant mis en avant, il renvoie probablement au cliché « *traduttore, traditore* », « traduire, c'est trahir », avec ce traître de traducteur qu'on est donc rassuré de ne pas fréquenter.

Cela étant posé, qu'a fait Antoine Brea du texte de Dante ? Eh bien, à l'instar d'Emmanuel Lascoux dans sa récente *traduction de l'Odyssee*, il a introduit un ton plus relâché, un registre plus familier et pas mal d'argot, même si, sur ce dernier point, ses références lexicales ne sont pas très contemporaines – Albert Simonin de la « Série noire », Céline, Gide, Beauvoir, Queneau, Balzac... et, pour les plus récentes, Renaud ou Kery James. Considérons le premier tercet :

*Au milieu de l'antif de notre vie*

*je me paumai en forêt fort obscure*

*où y avait plus de droite voie qu'on vît.*

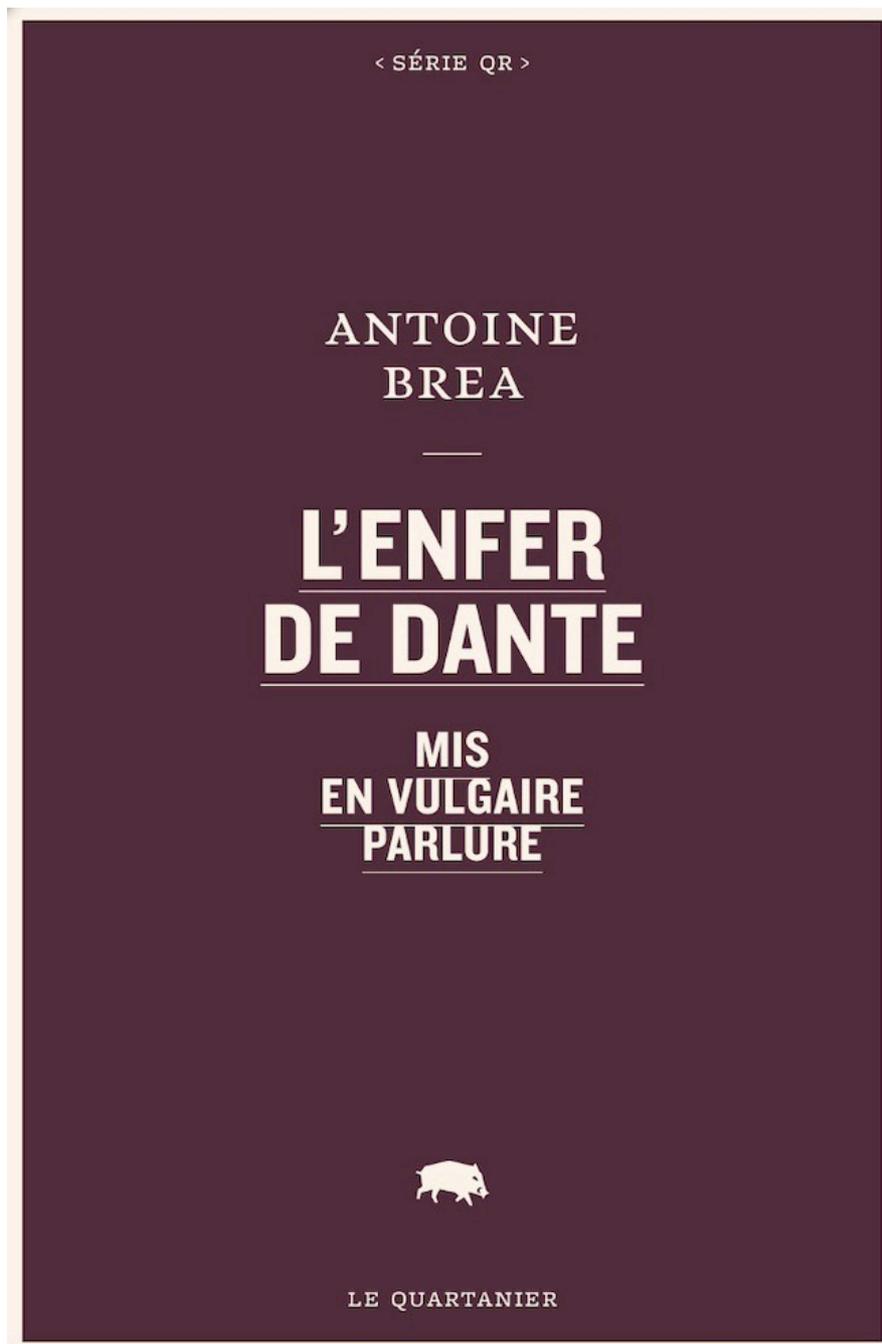
Et comparons-le à celui que propose Louis Ratisbonne en 1852 :

*C'était à la moitié du chemin de la vie ;*

*Je me trouvais au fond d'un bois sans éclaircie,*

*Comme le droit chemin était perdu pour moi.*

Si l'idée était de passer en « vulgaire parlure », c'est plutôt raté. Dès le premier vers, le lecteur non spécialiste de l'argot du XIX<sup>e</sup> siècle sera obligé de se reporter aux soixante-dix pages de glossaire que Brea adjoint à sa traduction pour savoir que « l'antif » c'est « le chemin », selon le *Dictionnaire d'argot moderne* de Rigaud (publié en 1888). La traduction de Ratisbonne est moins cryptique, moins élitiste et plus cohérente que celle de Brea. Dans la version de ce dernier, le mélange des registres est assez perturbant – élimination du pronom impersonnel dans « *y avait* », suivie d'un imparfait du subjonctif, par exemple –, et au fil des pages, on a beau essayer, la sauce ne prend pas. Les rimes sont présentes, certes, quoique souvent forcées, et on peine à entrer dans le texte :



### **PAVÉ DE BONNES INTENTIONS**

*Ainsi fîmes-nous – entre sale et sec,  
et longeant la mare infecte – un grand tour,  
lorgnant qui de boue s'alimente avec.*

Sans aller jusqu'à vouloir absolument escamoter l'acte de traduction, on peut au moins souhaiter qu'il ne monopolise pas toute l'attention du lecteur, et ce au détriment de l'œuvre. Bref, Antoine Brea s'est fait plaisir, l'intention était bonne, mais, on le sait, l'enfer en est pavé. Comme il le dit lui-même, il était « lessivé », et ce n'était peut-être pas la meilleure des dispositions pour

s'attaquer à une œuvre majeure, pleine de pièges, et sur laquelle de nombreux traducteurs ont trimé. D'ailleurs, et pour conclure, il est difficile de parler de ce texte sans mentionner Jacqueline Risset, à qui l'on a beaucoup reproché d'avoir opté pour le vers libre, mais dont la traduction de 1985 respire encore, probablement, du souffle de la poésie :

*Au milieu du chemin de notre vie  
je me retrouvai par une forêt obscure  
car la voie droite était perdue.*

Pour l'instant, pas mieux.

## Victoria Ocampo lectrice de Dante

***Le septième centenaire de la mort de Dante, disparu le 14 septembre 1321, fournit l'occasion de revenir vers ce qui fut écrit lors du sixième par des auteurs qui étaient ou allaient devenir certains des plus grands de leur siècle. Ainsi de T. S. Eliot, d'Ossip Mandelstam et, donc, de Victoria Ocampo, qui n'était pas encore l'éminente personnalité de la littérature argentine qu'elle allait devenir. Son livre, écrit en français et paru en 1921, a quelque chose de naïf qui en fait le charme.***

par Marc Lebiez

---

**Victoria Ocampo**  
*De Francesca à Béatrice.*  
*À travers la Divine Comédie*  
 Édition de Roland Béhar  
 Éditions Rue d'Ulm, 240 p., 17 €

---

Le premier problème que pose la lecture de Dante, problème auquel la jeune Victoria Ocampo s'est heurtée, est justement la quasi-impossibilité – à moins qu'il ne faille y voir un interdit – de se livrer à une lecture naïve. Le fondateur de la littérature italienne, ou plutôt de cette langue écrite, n'est jamais publié que bardé d'énormes apparats critiques et de notes si abondantes qu'elles ne peuvent plus être dites infrapaginales. La moindre édition de poche italienne n'offre qu'un ou deux tercets par page, le reste étant envahi de notes certes destinées à éclairer la lecture mais qui finissent par étouffer le texte, le rendre inaccessible.

Il va de soi qu'en sept siècles la langue italienne a eu le temps d'évoluer, même si celle du Florentin est moins éloignée de l'italien de nos jours que le français du XIV<sup>e</sup> siècle ne l'est du nôtre. Sachant ce que valent de telles comparaisons, disons tout de même que la distance est à peu près celle que nous ressentons face à Montaigne : une langue certes éloignée mais qui reste compréhensible. Mais près de trois siècles les séparent. L'abondante littérature secondaire sur Dante est moins appelée par une étrangeté de sa langue que par les caractéristiques de son écriture même, qui multiplie les noms propres et procède souvent par allusions. Il paraît aller de soi que l'on passe à côté du texte si l'on ne décrypte pas ces allusions, dont une bonne part concernent des contemporains que nous au-

rions tout à fait oubliés sans leur présence dans ce poème. Et pourtant Victoria Ocampo prétend contourner la « *garde nombreuse et terrible* » des commentateurs.

Borges n'avait guère plus de vingt ans quand Ocampo écrivit ce petit livre, et il rentrait tout juste de Suisse. Une décennie plus tard, il serait très proche d'Adolfo Bioy Casares, rencontré chez Victoria et futur époux de Silvina Ocampo, sa sœur cadette. Pour ce trio, le parti pris de ce livre de jeunesse a quelque chose d'absurde puisque les notes et les commentaires seraient plus qu'indispensables à une lecture pertinente : indissociables de l'œuvre même. En 1948, Borges s'opposera explicitement à l'idée « *que Dante ne pourrait pas être lu parce que les commentateurs se tiennent entre lui et nous* » et demandera : « *que faisait Victoria, sinon un autre commentaire ?* ».

Cette fascination borgésienne pour les vertus littéraires de l'érudition est constitutive de notre modernité. Et pourtant nous comprenons la démarche d'une Victoria Ocampo qui allait devenir la première femme moderne d'Argentine. Elle nous touche précisément parce que nous lisons son livre après avoir lu ceux de Borges, de Bioy Casares, de Silvina. Ce n'est pas une lecture contre, ni une manière de présenter comme démodée une démarche à laquelle nous fûmes sensibles. C'est que la lecture des notes et des commentaires de Dante nous a préparés à une découverte en quelque sorte directe de son texte même. Un spinoziste dirait que nous atteignons en la matière une connaissance du troisième genre.

Borges n'a certes pas tout à fait tort de considérer comme « *un autre commentaire* » la lecture que

### VICTORIA OCAMPO LECTRICE DE DANTE

son amie avait faite de Dante, et l'on comprend volontiers pourquoi l'attaque de ce petit livre a pu le choquer. Il ne pouvait sous-estimer l'importance de deux choix, celui d'abord de la langue française pour parler du grand Toscan, celui ensuite de ne pas prétendre éclairer la *Divine Comédie* mais de juste la vivre. Ce n'est pas le tiroir secret caché dans le meuble Renaissance qui charme Victoria, c'est « *le meuble lui-même, pour la couleur et la taille du bois* ». Plutôt que de commenter Dante, elle effectue un rapide parcours dans son poème, allant d'une femme à l'autre, et ainsi d'un chant à un autre, du deuxième cercle de l'enfer au paradis.

Ces deux femmes, Francesca et Béatrice, sont perçues par Victoria comme d'autres figures d'elle-même. La première n'apparaît qu'une fois dans le poème mais comme la première âme de l'enfer avec qui le visiteur échange quelques mots, au chant V de *l'Enfer*. La seconde est l'inspiratrice du poète depuis leur plus jeune âge à tous deux. Elle n'est nommée que deux fois avant les trois derniers chants du *Purgatoire*, juste avant qu'elle ne serve de guide dans le *Paradis*. Il est parfois possible au lecteur érudit de constater (ou de supposer) qu'à tel autre moment ce ne peut être que de Béatrice qu'il s'agit. Ces deux figures féminines diffèrent aussi en ceci que Béatrice est indissociable de la *Divine Comédie* alors que Francesca da Rimini a été la malheureuse héroïne d'un fait divers tragique qui mit en cause un gibelin lorsque Dante avait une vingtaine d'années. Mortes jeunes l'une et l'autre, elles doivent leur survie à leur présence dans son poème.

La mort de Francesca, tuée par son mari dans les bras de son amant, frère de celui-ci, a suscité de nombreuses créations littéraires et musicales, entre le poème symphonique de Tchaïkovski en 1876, l'opéra de Rachmaninov en 1906, la tragédie de D'Annunzio et l'opéra qu'en a tiré Zandonai en 1913. Autant dire un personnage qui était dans l'air du temps durant l'adolescence de Victoria Ocampo, laquelle a pu reconnaître ses propres sentiments dans ceux de Francesca pour le frère de son mari. Dante lui-même avait une vingtaine d'années quand Paolo Malatesta – qu'il avait connu capitaine du peuple à Florence – fut tué par son frère qui l'avait surpris avec Francesca. Et quand le poète se réfugia à Ravenne, la ville était dirigée par un neveu de Francesca.

Ces détails biographiques ne sont pas précisés par Dante, qui peut à bon droit les supposer présents à



Portrait de Dante © Jean-Luc Bertini

l'esprit de ses lecteurs. Sept siècles plus tard, avons-nous davantage besoin que des notes nous les fassent connaître ? Pourquoi le faudrait-il absolument pour Francesca da Rimini alors que nous nous en passons volontiers pour d'autres amants célèbres comme Hélène, Didon ou Tristan, nommés juste avant que n'apparaissent Francesca et Paolo, dans ce chant V consacré à de légendaires couples d'amants, morts du fait de leur amour même. Est-ce la distance temporelle qui devrait changer notre lecture ? Notre ignorance, notre inculture ? Il est vrai que la *Divine Comédie* abonde en noms propres que nous serions incapables de situer sans l'aide des éditeurs, mais comment supposer que l'auteur d'un poème d'une telle ampleur ait pu croire à sa péremption dès la génération suivante !

La lecture délibérément subjective de Victoria Ocampo a quelque chose de provocateur, ce qui ne signifie pas qu'elle aurait forcément raison, si tant est que la question se pose en ces termes. Elle a du moins le mérite de la cohérence quand elle parcourt la *Divine Comédie* en allant de Francesca, dans la première approche de l'enfer proprement dit, au paradis sous le signe de Béatrice : « *Ce droit amour au rivage duquel Dante parvient, guidé par Béatrice, est, sans l'aller chercher après la mort, le paradis* ». Le paradoxe veut que ce bref livre nous soit présenté dans l'écrin d'un appareil de notes, d'études et de commentaires deux fois plus long. Sans doute celui-ci est-il riche de gloses et d'informations dont l'intérêt est indéniable, en particulier à propos de la réception de ce livre en France et en Argentine, mais cela ne fait que rendre encore plus sensible le paradoxe.

Reste, de la part de Victoria, une leçon de lecture qui nous apprendra davantage sur son auteure que sur Dante, mais qui pourrait bien enrichir notre approche d'un chef-d'œuvre parcouru trop vite d'une note à l'autre. Une certaine naïveté peut ouvrir la porte du monument à l'intelligence du cœur.

## Trois sœurs (et leurs époux) dans la Chine du vingtième siècle

*Après sa biographie de Mao puis celle de l'impératrice douairière Cixi, l'historienne Jung Chang poursuit son exploration de l'histoire de la Chine moderne et de ses dirigeants avec un livre consacré aux sœurs Song, au cœur de la prise du pouvoir par Chiang Kai-shek.*

par Séverine Bardon

**Jung Chang**

*Les sœurs Song.*

*Trois femmes de pouvoir dans la Chine  
du XX<sup>e</sup> siècle*

Trad. de l'anglais

par Odile Demange

Payot, 480 p., 24,90 €

« Il était une fois trois sœurs qui vivaient en Chine. La première aimait l'argent, la deuxième le pouvoir et la troisième aimait son peuple. » C'est par cette formule, qui relève à fois du conte de fées et du résumé lapidaire, que l'histoire chinoise synthétise la vie des sœurs Song. L'ainée, Ailing, a épousé un riche banquier dont elle a étendu la fortune ; la deuxième, Qingling, surnommée « Sœur Rouge », est devenue Mme Sun Yat-sen et vice-présidente de la République populaire de Chine ; la dernière, Meiling, a épousé Chiang Kai-shek et l'a épaulé dans sa conquête du pouvoir en Chine puis dans son exil taïwanais.

Grâce à de nombreuses sources, et notamment au journal que Chiang Kai-shek a tenu pendant plus de cinquante ans, la vie de Meiling est la mieux documentée. On sent une certaine tendresse de l'auteure pour « Petite Sœur », en général décriée pour son train de vie et son goût du luxe. Jung Chang préfère retenir d'elle son engagement auprès des populations chinoises lors de la guerre civile ; son talent politique, révélé par sa tournée aux États-Unis en 1942 et sa participation à la conférence du Caire en 1943 ; son influence sur Chiang, dont elle aurait su adoucir les tendances dictatoriales.

Ailing, moins présente dans cet ouvrage, est également traitée avec indulgence. L'ainée du clan Song, redoutable femme d'affaires et conseillère de l'ombre de Chiang Kai-shek, est restée dans l'histoire comme une intrigante, vénale et cor-

rompue. Jung Chang met en avant son sens de la famille, et son dévouement envers ses sœurs dont elle pense devoir assurer la sécurité financière.

Qingling est en revanche moins bien lotie. Communiste convaincue, elle s'éloigne de ses sœurs impliquées dans le gouvernement nationaliste de Chiang et finit par rompre toute relation avec sa famille. Épouse malheureuse d'un Sun obnubilé par le pouvoir, militante au cœur de pierre, restée sans enfant à son grand désespoir : le récit de la vie de Qingling dégage un sentiment de dureté et de tristesse. Jung Chang lui reproche visiblement son adhésion (presque) sans réserve au régime maoïste : « *Les admirateurs de Mme Sun, qui cherchent désespérément quelques signes de contestation chez leur idole, prétendent souvent qu'elle écrivit plusieurs fois à la direction du PCC pour protester. On ne trouve pourtant pas trace de tels courriers. Tous les témoignages montrent au contraire qu'elle soutint la ligne du Parti et s'engagea à la suivre loyalement.* »

Avec le talent narratif qui a fait le succès des *Cygnés sauvages. Les mémoires d'une famille chinoise, de l'Empire céleste à Tienanmen* (1991, trad. fr. Plon, 1992), Jung Chang entre dans le détail de ces vies très romanesques pour peindre une grande fresque de la Chine du XX<sup>e</sup> siècle. Car si les sœurs Song ont inspiré ce nouvel ouvrage, leur histoire individuelle se fond dans celle de leur pays. Et leur influence dépendant avant tout du statut de leurs époux, leur biographie est aussi celle de Sun Yat-sen et de Chiang Kai-shek.

Jung Chang ne s'en cache pas : elle avait initialement envisagé de « *reconstituer la vie de Sun* », chaînon manquant entre le règne de Cixi et la période communiste, objets de ses livres précédents. Le début de l'ouvrage est d'ailleurs centré sur Sun bien plus que sur les sœurs. Et sous la plume de Jung Chang, le « Père de la nation » en prend pour son grade. De son faux kidnapping

**TROIS SŒURS (ET LEURS ÉPOUX)  
DANS LA CHINE DU VINGTIÈME SIÈCLE**

dans le bâtiment de la légation chinoise de Londres à son obsession de devenir président (« *une fonction qu'il considérait comme son dû* »), de ses liens avec les Triades à ses manigances avec les puissances étrangères, son parcours est retracé sans complaisance. Très loin de l'image que la postérité, chinoise autant que taïwanaise, se plaît encore à entretenir. Sun est ainsi décrit comme un « *animal politique* » prêt à tout pour atteindre ses objectifs. « *Représentant de commerce de la Révolution* », « *resté à l'arrière aussi longtemps qu'il y a du danger* », il n'hésite pas à sacrifier son entourage pour servir son ambition et « *sauver sa peau* ». Sa première femme et leurs enfants, qu'il a totalement délaissés, en feront les frais. Song Qingling aussi, qu'il abandonnera sans scrupule sous les feux ennemis.

Lâche et narcissique dans sa vie personnelle, Sun n'est pas davantage mis en valeur sur le plan politique. En 1913, il fomenta une série d'émeutes contre le président Yuan Shikai : « *Cette première guerre de la toute jeune république fut à l'origine de plusieurs décennies de querelles internes sanglantes. Le Père de la Chine fut celui qui tira le premier.* » En 1919, il incite les Allemands à envahir la Chine et à attaquer Pékin, puis se tourne vers les Japonais auxquels il promet de céder la Mandchourie et la Mongolie. « *Les Allemands le prirent pour un fou* » et « *les Japonais l'ignorèrent* ». En 1921, il constitue un gouvernement rival de celui de Pékin, basé à Canton, et se proclame « *grand président de la République de Chine* ». « *C'est ainsi que Sun Yat-sen, le Père de la Chine, divisa le pays et forma un État séparatiste, contre le gouvernement élu et internationalement reconnu.* » Un an plus tard, il se tourne vers les soviétiques en leur suggérant d'envahir le Xinjiang...

En écornant l'image du Père de la nation, Jung Chang réhabilite la Chine républicaine. L'histoire officielle présente ces seize années (1912-1928) comme une phase d'instabilité politique dans un pays dévasté par les conflits entre Seigneurs de la guerre. Pour Jung Chang, Sun et Chiang sont en réalité les principaux fauteurs de troubles de la période.

L'historienne s'attarde sur la transition « *remarquablement pacifique* » qu'a su mener la Chine vers une démocratie parlementaire. « *La nation s'engageait dans une ère nouvelle avec une aisance peu commune* », souligne-t-elle. « *Sous le*



*gouvernement de Beijing, la liberté de parole, la liberté de la presse incluse, s'épanouit, en même temps que le multipartisme. Il existait un système législatif indépendant, l'entreprise privée était florissante et un grand nombre de géants de la littérature et des arts prospérèrent.* » « *Il s'agissait du seul gouvernement démocratiquement élu de l'histoire de la Chine.* » Alors que Sun complotait avec des puissances étrangères contre le gouvernement de Pékin, celui-ci « *n'avait cessé d'œuvrer pour protéger les intérêts de la Chine* », en reprenant le Shandong aux Japonais et en réaffirmant son autorité sur la Mongolie.

La vie des sœurs Song couvre tout le XX<sup>e</sup> siècle et au-delà : Ailing est née en 1889, Meiling est morte en 2003. En retraçant leurs parcours, Jung Chang livre ici une histoire de la Chine moderne qui se lit comme un roman. Et dresse aussi, finalement, ce portrait de Sun qu'elle pensait ne pas vouloir écrire.

## Un conte plein de saveurs

***Paru en 2005, le premier des quatre livres publiés par la romancière Marsha Mehran (1977-2014) est traduit en français. Trois sœurs ayant fui l'Iran s'installent dans une petite ville d'Irlande. Choc culturel garanti.***

par Sophie Ehram

Marsha Mehran

*Une soupe à la grenade*

Trad. de l'anglais par Santiago Artozqui

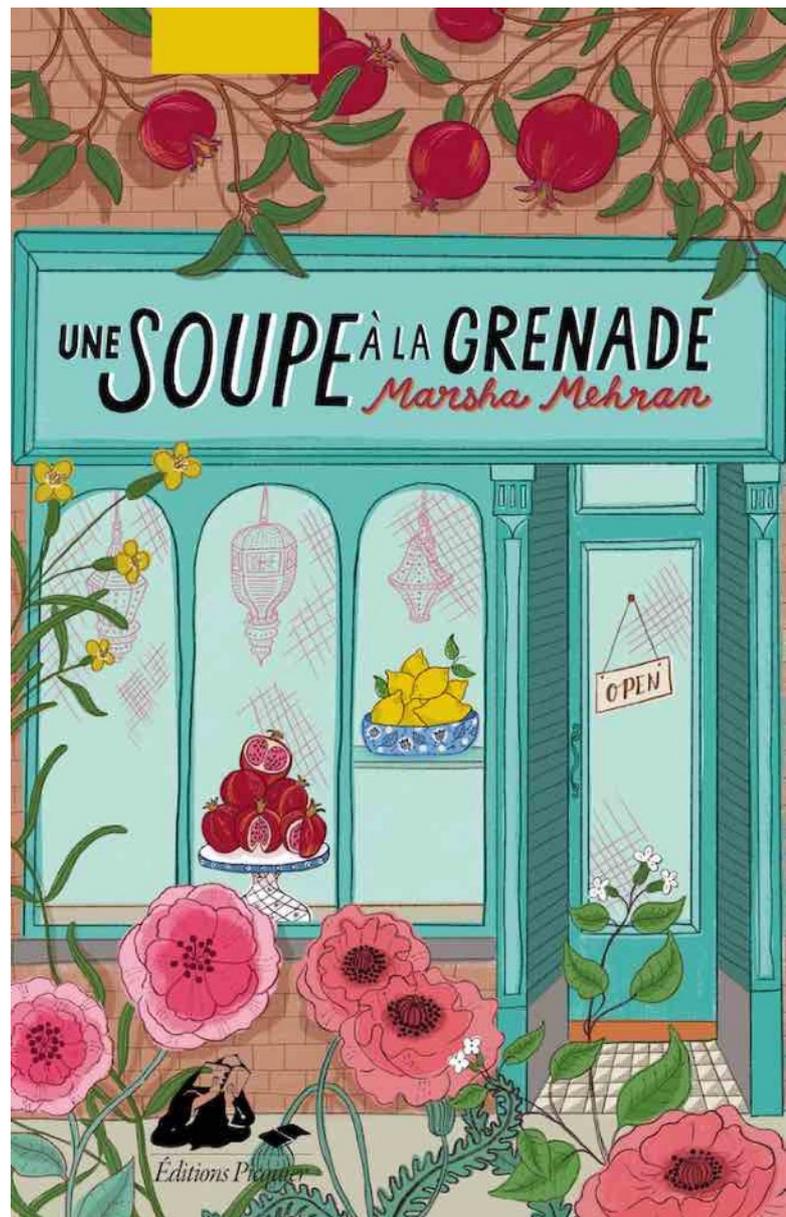
Philippe Picquier, 298 p., 21 €

Marjan, Bahar et Layla Aminpour arrivent à Ballinacroagh, en Irlande, et ouvrent le Babylon Café. Malgré la météo pluvieuse, les héroïnes du roman de Marsha Mehran choisissent pour l'ouverture le jour du printemps, celui où l'on célèbre en Iran le nouvel an avec la fête de Nowruz. La population locale semble essentiellement répartie en trois groupes : les adorateurs de la bouteille, les fanatiques du ragot et les grenouilles de bénitier. Quel accueil réservera-t-elle à ces trois étrangères et aux effluves tentateurs émanant du nouveau café ?

Il y a quelque chose de Joanne Harris (son roman *Chocolat*, adapté en film, est sans doute le plus connu) dans ce roman qui fait la part belle à l'éveil des sens grâce aux saveurs, aux senteurs et aux couleurs de l'Iran. Chaque chapitre s'ouvre d'ailleurs sur une recette de cuisine, des fois que la lecteur ou la lectrice souhaiterait tenter quelque chose de plus tangible. Les stéréotypes ne sont jamais très loin et l'intrigue réserve peu de surprises, mais les révélations sur le passé des sœurs en Iran donnent de l'épaisseur à cette *Soupe à la grenade*.

Le récit a quelque chose du conte, avec ses trois sœurs et leur bonne fée marraine, la veuve italienne Estelle Delmonico, les propriétés presque magiques des plantes utilisées en cuisine, l'évocation des folklores celte et persan... Ce qui commence avec légèreté aurait pu tourner à l'écœurante guimauve, mais le souvenir amer des événements iraniens et la tristesse de l'exil viennent équilibrer le tout, comme dans un plat aigre-doux.

Marsha Mehran elle-même a quitté l'Iran très jeune avec sa famille et connu l'exil dans plu-



sieurs pays : Argentine, États-Unis, Australie, Irlande. *Une soupe à la grenade* devait être le premier tome d'une saga de sept livres dont seuls deux ont vu le jour, l'autrice étant décédée prématurément en 2014. La traduction de Santiago Artozqui restitue à merveille la palette sensorielle autant que la galerie de personnages hauts en couleur de ce roman que l'on déguste avec plaisir.

## La droite radicale et sa toile

***La droite radicale intimide et donne l'impression d'être de plus en plus présente. Certaines figures d'autorité en portent publiquement le discours, mais qu'en est-il de son personnel de l'ombre, de ses éléments les plus radicaux et les plus violents ? Jean-Michel Décugis, Pauline Guéna et Marc Leplongeon, trois journalistes connus du grand public pour leur reportage sur Mimi Marchand, la gardienne de l'image du couple Macron, analysent dans La poudrière plusieurs faits divers impliquant l'extrême droite. S'y ajoutent des entretiens avec certaines personnalités de la droite radicale, et les conclusions alarmantes des services de renseignement chargés d'endiguer une menace terroriste souvent négligée.***

par Benjamin Tainturier

---

Jean-Michel Décugis, Pauline Guéna  
et Marc Leplongeon  
*La poudrière*  
Grasset, 208 p., 19 €

---

On a coutume de qualifier le phénomène « black block » de technologie de protestation propre à la gauche radicale ; la rue, la manifestation, l'agitation-propagande en composeraient le vocabulaire militant. La droite radicale, elle, s'est épanouie dans d'autres registres, préférant à la rue les mondes de l'écrit et autant de pamphlets, brûlots, journaux, blogs, destinés à paver l'environnement culturel. Les études ne manquent pas qui analysent ce long travail de sape par lequel la droite radicale conquiert l'espace idéologique, dans la lignée de ce qu'Alain de Benoist puis Jean-Yves Le Gallou, respectivement dans les années 1980 et 2000, avaient réinterprété de l'œuvre d'Antonio Gramsci. La droite radicale se doit d'abord de gagner les mentalités ; les urnes peuvent attendre.

Le livre de Jean-Michel Décugis, Pauline Guéna et Marc Leplongeon vient combler un manque : que se passe-t-il quand les jeunes esprits que la bataille culturelle a gagnés sautent le pas ? Quand des doctrines théoriques découvertes sur le web ou dans les rayons noirs des bibliothèques alimentent les formes de protestation les plus radicales et violentes qui soient ?

*La poudrière* se présente comme une liste de faits divers, minutieusement agrémentés d'entretiens,

avec la crème de la droite radicale, tantôt des esthètes que l'islamisation de la France écœure, tantôt des pousse-au-crime influents : « *Vioramil, un programme pluridisciplinaire rassemblant une quinzaine de chercheurs consacré à l'observation des violences et des radicalités militantes depuis les années 1980, note que les exactions commises par l'extrême droite représentent 17,6 % de la totalité des faits, et qu'elles ont presque triplé depuis 2012, autour de trois moments-clés : la Manif pour tous en 2013, la loi Travail en 2016 et l'onde de choc des attentats de 2015* ».

Péchant par son caractère disparate – il présente davantage un catalogue de personnalités et d'organisations plutôt qu'une véritable cartographie –, le livre passe à côté d'une analyse en profondeur de toutes ces micro-organisations, ces groupuscules, ces bandes plus ou moins organisées qu'on trouve en suivant plusieurs lignes de fracture : les pro-israéliens et les antisionistes, les défenseurs des racines chrétiennes et les exaltés du paganisme germanique, les laudateurs et les contempteurs du général de Gaulle... Certes, il se dégage bien certaines intuitions sociologiques de l'analyse de ce bruit de fond droitier et de ses sirènes. Les auteurs esquissent en filigrane une manière de portrait-robot, jamais présenté comme tel, mais derrière lequel on reconnaît régulièrement des jeunes hommes évoluant autour des forces de l'ordre ou de l'armée, s'étant reconnus sous la bannière des Gilets jaunes et craignant pour le destin de la France.

On peut toutefois comprendre que les auteurs se refusent à une analyse plus systématique, tant les

## LA DROITE RADICALE ET SA TOILE

groupes qu'ils étudient semblent fragmentaires. Ces singularités ne se laissent pas tout à fait enfermer par des déterminants sociologiques : quel point commun entre les Zouaves de Paris, jeunes urbains rompus à l'action coup de poing, la fanbase du groupe de musique féminin les Brigandes, la cohorte des lecteurs de *Démocratie participative*, le site du néonazi exilé au Japon Boris Le Lay ? Les mobiles parfois peu clairs de certains militants agissant seuls ne facilitent pas non plus la généralisation.

Tout au plus, *La poudrière* permet de montrer que les trajectoires de radicalisation des militants sont orientées par certaines balises. Si aucune d'entre elles ne ressemble vraiment aux autres, elles semblent bien toutes sillonner entre des « attracteurs » qui influent sur les parcours de radicalisation. Bien sûr, les nervis de la droite radicale ne rencontrent pas tous ces attracteurs, ils ne tombent pas dans tous leurs champs de force ; il y en a pour tous les goûts et selon tous les supports. Ces attracteurs sont des textes, canoniques ou anecdotiques : *Si le coup de force est possible*, de la figure historique de l'Action française Charles Maurras, ou *Pourquoi nous combattons* de Guillaume Faye, chantre de la libération sexuelle autant que de l'ethno-différentialisme – chacun chez soi pour que les races développent à plein leur potentiel.

Les jeunes radicalisés d'extrême droite circulent également entre des cercles de sociabilité plus ou moins engageants, qu'on pense aux camps d'été de Génération identitaire, aux opérations de déstockage des marques Lonsdale, Fred Perry, Thor Steinar, aux tribulations des survivalistes qui tiennent salon depuis 2018 porte de Versailles, aux actions coup de poing du Groupe union défense, du Bastion social ou du groupe des Zouaves de Paris. Ces trois derniers groupuscules s'échangent en effet des militants selon un mécanisme de vases communicants au fur et à mesure qu'ils se voient frapper d'interdiction par une loi promulguée le 10 janvier 1936 contre les « groupes de combat ».

Et puis, surtout, certains de ces attracteurs sont animés par des figures mues par le désir de devenir des personnalités épaisses et complexes, des sujets d'admiration, forts d'une mythologie personnelle : Renaud Camus, Yvan Benedetti, Frédéric Jamet, Alain Soral, nombre de nouveaux YouTubeurs... Le précédent états-unien ne fait

JEAN-MICHEL DÉCUGIS  
PAULINE GUÉNA  
MARC LEPLONGEON

# La Poudrière



aucun doute, de telles figures plus ubuesques les unes que les autres animant la droite américaine depuis bientôt dix ans : Mike Cernovitch, Richard Spencer, Tucker Carlson, Steve Bannon, Milo Yiannopoulos.

Un dernier point d'intérêt de ce tour d'horizon des mouvances les plus violentes de la droite radicale en France réside dans l'étonnante continuité historique que mettent en évidence Jean-Michel Décugis, Pauline Guéna et Marc Leplongeon. La droite radicale a eu ses moments phare – Vichy, la guerre d'Algérie, les révolutions conservatrices des années 1980 –, et ces références vivent encore largement pour la jeune droite radicale. S'esquisse comme une généalogie où chacune de ces trois étapes a suscité des scissions entre les groupes, a recomposé les idéologies, et a créé, à sa manière, un âge d'or ou un point de référence pour des générations futures. La droite radicale lave son sol à grande eau, ses vieux fossiles affleurent.

## Thrène pour Jacqueline

***Pour certains films, dont sa Sirène du Mississippi, François Truffaut parlait de grands films malades. Quelque chose allait de travers, le film s'en ressentait. Jean-Claude Grumberg avait travaillé avec le metteur en scène du Dernier métro. Jacqueline Jacqueline, le récit qu'il publie, est un beau livre patraque, « mal fichu, mal coupé, mal fini ». C'est le livre du deuil, le livre d'une absence qu'il tente de remplir par les mots, une « mosaïque joyeuse et tendre, sombre et lumineuse ».***

par Norbert Czarny

---

Tanguy Viel

*La fille qu'on appelle*

Minuit, 176 p., 16 €

---

L'écrivain était occupé par la présentation hors de France de *La plus précieuse des marchandises*, son livre paru en 2019, quand son épouse, Jacqueline, est décédée. Le cancer était parti des poumons, on avait fait l'ablation de la tumeur et tout semblait rentrer dans l'ordre. Quelques semaines plus tard, des métastases au foie qu'on avait prises pour de « *petits trucs* » provoquaient une reprise foudroyante de la maladie. Elle mourrait peu après. Soixante ans de vie commune « *toujours bouleversés d'être ensemble* » s'achevaient ainsi dans un hôpital parisien. Et il faut continuer : « *Depuis cinquante ans et plus que je traficote à la périphérie du devoir de mémoire, j'ai appris que si je voulais survivre ou même simplement continuer à vivre, il me fallait parallèlement apprendre à traficoter à la périphérie du besoin d'oubli* ». C'est donc dans cette périphérie qu'il écrit.

Grumberg s'adresse en de brefs chapitres à sa femme, malgré le doute : « *À qui s'adresse un livre écrit pour toi que tu ne liras pas ?* » Certains chapitres ressassent le sentiment qu'éprouve l'amoureux sans son aimée : « *Tu me manques et tu me hantes* », « *Désormais* », « *Te retenir* ». Le récit revient sur les premiers moments, « *Te souviens-tu de notre premier baiser ?* », « *Comment commencent les histoires d'amour ?* », et s'attache à des détails : « *Ton nez* », « *Ton prénom* ». Les souvenirs abondent, jetés dans le désordre d'une mémoire qui ne cherche pas à s'ordonner, « *l'auteur lui-même ignorant l'ordre optimal des pages, des souvenirs, des rêves, des délires et des larmes*

». Grumberg ne veut pas la précision, ne suit pas la chronologie, il erre dans le Temps, comme dans cet appartement de la Rive gauche qu'ils ont partagé, et où tout rappelle la présence de Jacqueline.

Grumberg s'autorise tout, ou presque. Il parle de son « *petit oiseau* » qui ne prenait plus trop bien son envol pour rejoindre le nid offert par sa compagne. En cause, ce souci d'homme vieillissant que Philip Roth évoquait dans *Un homme*, roman crépusculaire comme tous ses derniers textes. Grumberg revient à diverses reprises sur cette question du désir qui ne peut plus s'éprouver comme aux premiers temps. Mais il n'est jamais impudique, ne donne jamais dans ce dévoilement de soi que l'on croit aujourd'hui nécessaire. Et ce n'est pas ce que l'on retient du livre.

Comme Pleurnichard (2010), *Mon père. Inventaire* (2003), voire sa pièce de 1979, *L'atelier, Jacqueline Jacqueline* est un univers. C'est le X<sup>e</sup> arrondissement, ce sont les enfants (français) qui en juillet 1942 n'étaient pas encore sur les listes des policiers, ce sont les ateliers de fourrure et de confection et, bien sûr, la création, qu'elle soit artistique ou qu'elle concerne le vêtement. Jacqueline dessinait des robes et, styliste tout à fait improvisée, elle connaissait un immense succès avec ses modèles. Elle avait le sens des couleurs, des formes. Jean-Claude préférait faire la grasse matinée et rester au lit pour lire. Enfin, il a préféré un temps s'occuper ainsi, exaspérant ou désespérant sa mère qui ne le voyait plus partir de la rue Chabrol. Il voulait devenir comédien et, après quelques rôles secondaires, une ou deux répliques lui permettant de partir avant de saluer pour retrouver Jacqueline, il a trouvé son emploi et ses rôles.

Les jeunes amants se fréquentent. « *Je préfère qu'on reste amis* », lui dit Jacqueline, ce qui le met

### THRÈNE POUR JACQUELINE

en fureur. Puis ils sont plus qu'amis mais pas encore mariés. Ils partagent un goût pour la lecture et pour Tchekhov en particulier. Il a fait pleurer sa compagne en lui faisant lire certaines nouvelles. Puis il a adapté, vers 1963, *Le duel*. C'était sa façon de se lancer dans le théâtre, de trouver les dialogues qui donneraient vie. La pièce a été montée à Avignon... en 2019. Il faut savoir être patient.

Le récit met en relief la figure de la femme aimée, la célèbre, en dépit de cet aveu de l'auteur : « *Je n'ai jamais su, tu le sais, parler d'amour sans ricaner.* » Il ne ricane plus. On y apprend également le parcours de l'écrivain. Des anecdotes ou des scènes rappellent de quel art de conteur il fait preuve. Si *Le duel* a beaucoup attendu, le succès prodigieux de *L'atelier* a été immédiat. Cette pièce est, avec *Quoi de neuf sur la guerre* de Robert Bober (deux écrivains proches à bien des égards), l'une des plus belles sur ce monde des tailleurs, ces ateliers de confection avec presseur et autres finisseuses, désormais disparu. Celles et ceux qui travaillaient là ne parlaient guère de ce qu'ils avaient vécu, de comment ils avaient survécu. Chacun savait ce qu'il en était. Écrire *L'atelier* c'est dire le silence, les mots en creux. Et l'on sourit en entendant les échanges, pour ne pas sangloter. Grumberg a été dépassé par le succès. Il n'a pas « pris la grosse tête », il est entré dans une longue dépression. Jacqueline était là, l'a aidé à s'en sortir et à reprendre pied, à recommencer à écrire. *La plus précieuse des marchandises*, son conte, a connu un retentissement voisin de celui de *L'atelier*. Mais là, c'est Jacqueline qui partait, la faute, notamment, à deux paquets par jour de quinze à quatre-vingts ans. Passons.

Le petit comédien qui jouait au théâtre de l'Ambigu, sur les boulevards (le modèle des *Enfants du Paradis*), le débutant qui écrivait de courtes pièces, est devenu un auteur reconnu et recherché. Il est dialoguiste pour Truffaut et Costa-Gavras, pour *Les lendemains qui chantent*, de Jacques Fansten, pour le glaçant *93, rue Lauriston* de Denys Granier-Deferre. Il écrit pour la télévision.

Jacqueline est une admiratrice d'Yves Montand. Elle a participé à des radio-crochets sur les plages, aime chanter des airs populaires, dont le « Padam Padam » de Piaf, mais aussi Montand. Au point que son mari lui trouve un pseudo : Jacqueline Gayarof. Traduction littéraire en yiddish de « Va » et « Monte » (ou Montand). Il écrit



Jean-Claude Grumberg (septembre 2021) © Jean-Luc Bertini

*Thérèse Humbert* et *Music-hall*, pour Simone Signoret. Signoret les invite, Jacqueline et lui, place Dauphine. Yves est présent au repas, mais s'esquive, sans trop d'explications. Les invités ont compris ; Simone aussi, mais elle le vit moins bien. Là encore, le scabreux, le people, l'indiscret, laissent place et à ce qu'ailleurs, et dans un autre temps, un certain Balzac racontait d'un dernier bal donné par Madame de Beauséant. La dignité ne doit pas être atteinte et c'est affaire de silence, ou de mots précis.

Jacqueline est un prénom qui apparaît dans un conte. En juillet 2019, l'auteur prend le train avec sa fille Olga, et Jeanne, sa petite-fille. Ce seul prénom de Jacqueline le fait pleurer. Il trouve pourtant la force de retenir ses larmes en lisant à l'enfant un conte de Ionesco. Il s'intitule *Jacqueline*. La petite fille écoute et il a tenu bon :

« *Tes yeux ne pleurent pas, pépé, mais ta voix pleure.* »

*Ma voix pleure, mémé, que faire ?* »

Mémé n'a plus la réponse.

## Drancy-La-Muette

***On rit souvent en lisant le deuxième roman de Maryam Madjidi, Pour que je m'aime encore, mais d'un rire parfois un peu attendri, et parfois même un peu chagrin. Parce qu'il s'agit d'une « œuvre de fiction », les ressemblances avec des situations ou des personnes réelles ne sont ni « fortuites » ni « involontaires », nous avertit l'auteure. En retournant d'une simple phrase la formule habituelle et attendue, Maryam Madjidi laisse entendre combien chaque histoire vécue est propice à la création.***

par **Gabrielle Napoli**

---

**Maryam Madjidi**

*Pour que je m'aime encore*

Le Nouvel Attila, 210 p., 18 €

---

Maryam Madjidi est née en 1980 en Iran, pays qu'elle quitte à six ans pour venir vivre en France avec sa famille. Elle grandit à Drancy, ville de la banlieue parisienne dans laquelle a été installé le principal camp français d'internement puis de rassemblement des juifs avant leur déportation. Au milieu de la ville, dans la cité de La Muette, initialement conçue dans les années 1930 pour loger les familles modestes, sont passés plusieurs dizaines de milliers de femmes, d'enfants et d'hommes avant d'être déportés, principalement à Auschwitz.

L'Histoire effleure à peine le récit, elle se dit par des signes que tout le monde pourtant ne lit pas : « *On trouvait ça amusant, ce vieux wagon posé là au bout d'un mini chemin de fer. Un terrain de jeu idéal pour nous, insolite et original.* » Pourtant le sujet du livre n'est pas vraiment là. *Pour que je m'aime encore* raconte l'histoire d'une jeune fille plutôt ordinaire, fille d'immigrés, immigrée elle-même, qui grandit « à côté » de Paris, entre deux camps, Paris et la banlieue, les bons élèves et les cancre, la culture des héritiers et la culture populaire, mais qui miraculeusement échappe au clivage et au sentiment de trahison. Miracle qu'elle doit peut-être à sa capacité de se saisir de sa propre vie pour l'écrire.

Comment raconter son histoire de telle sorte qu'elle devienne audible, intéressante, émouvante ? La matière est bel et bien là, on la suppose en grande partie autobiographique, et la

création relève d'une manière de voir, de ressentir et de partager. Loin de n'être qu'une succession d'épisodes d'une fin d'enfance et d'une adolescence relativement banales, *Pour que je m'aime encore* est un point de vue lucide de l'auteure sur ces années souvent difficiles à traverser, l'adolescence, qui recouvre les années au collège, assez rebutantes, et celles du lycée qui laissent enfin entrevoir une chance de sortie.

Et c'est probablement cette lucidité, teintée d'une forte tendance à l'autodérision, qui rend si savoureuse la lecture de ce livre. L'auteure dresse des portraits de ses camarades de classe, de ses professeurs, de la bibliothécaire de la médiathèque, de sa famille, et bien évidemment d'elle-même, qui montrent combien elle peut, en quelques mots à peine, dire l'essentiel, et partager avec le lecteur ses émotions. Les copains du collège et la pauvreté, les corps qui ne ressemblent jamais à ce que l'on voudrait, les premiers émois et les déconvenues, les parents qui font comme ils peuvent, tout y passe, et certaines scènes sont tout à fait cocasses.

Mais, même lorsque le tragique surgit, le regard de Maryam Madjidi l'emporte sur le désespoir et met en lumière l'humanité de ces moments vécus. C'est à la fois l'adolescence de n'importe qui et celle de cette narratrice ancrée dans une ville, Drancy, dont elle brosse aussi un portrait émouvant et juste. Le paysage urbain se mêle aux émotions intimes et aux amitiés et aux amours de jeunesse. Dans *Pour que je m'aime encore*, presque toutes les émotions sont liées à un lieu, à une perspective.

La fin du lycée correspond à l'échappée tant désirée, l'arrivée à Paris, soigneusement préparée par

Maryam Madjidi  
 Pour que je m'aime encore  
 roman



**DRANCY-LA-MUETTE**

des dizaines d'excursions d'observation : un lycée prestigieux, une filière élitiste, et ce grâce aux conseils d'un ami de la famille passionné de littérature. La narratrice fait partie du « *quota de banlieue* » des classes préparatoires aux grandes écoles. La « *petite stalinienne de l'intégration française* », comme elle se décrivait enfant lorsqu'elle a fini par réussir à faire partir ses parents en vacances, comme les Français, se fracasse contre un mur.

Et là, c'est la sidération. La narratrice ne comprend rien, ne maîtrise aucun code, se sent humiliée en permanence. C'est cette humiliation sociale que Maryam Madjidi décrit, comme ce moment où Clémentine, dont les parents sont respectivement diplomate et psychanalyste, demande aux filles du « *quota de banlieue* » la profession de leurs parents : « *C'était comme si elle nous avait déshabillées avec sa question sur la*

*profession de nos parents. Soudain, la classe sociale s'étalait, éventrée au grand jour.* » Il y a aussi l'indifférence pressée de cette professeure de littérature qui entend à peine son élève lui dire qu'elle va quitter l'établissement pour aller à l'université, qui ne saisit pas le désarroi et la souffrance de celles et ceux qui ont grandi à côté, et qui sont, de fait, exclus : une indifférence proprement révoltante. La déception est immense pour celle qui rêvait depuis des années du Quartier latin, qui voulait en être, en faire partie.

Mais il y a, par définition, peu de *happy few*, la narratrice se rendra (trop ?) rapidement à l'évidence. Pour autant, il ne s'agit en aucun cas d'un retour, ni d'un renoncement, mais plutôt peut-être de retrouvailles, avec elle-même avant tout, la naissance alors de ce point de vue qui oriente l'ensemble de *Pour que je m'aime encore*, la possibilité de création du récit qui fait de l'expérience vécue une œuvre de fiction et qui permet alors de s'aimer encore, et véritablement.

## Devenir « ghzâl »

**« Je ne suis pas une gazelle comme ils l'entendent. // Je suis une gazelle comme je l'entends. // J'ai pris l'arme des chasseurs pour en faire mon trésor. // De leur force aveugle, j'ai fait ma puissance. // Mon féminisme est un art martial », proclame Inès Orchani dès les premières pages de *Gazelle Théorie*. Dans un texte brûlant, où la poésie croise des questionnements de tous ordres, linguistique, littéraire, social, religieux... elle pose, sur un ton volontiers intimiste et sans en éluder aucun aspect, les jalons d'une conscience féministe enracinée dans son expérience de femme autrice franco-tunisienne.**

par Eugénie Bourlet

---

**Inès Orchani**  
*Gazelle Théorie*  
Pauvert, 224 p., 18 €

---

Contre les normes de genre établies par le patriarcat entre un être-Homme et un être-Femme définis strictement (types qu'on ne rencontrera jamais dans la réalité), le féminisme comme la théorie queer recourent à cette réappropriation du stigmaté, de l'insulte. Les figures marginalisées peuvent ainsi être réinvesties pleinement en gardant le terme, dont le sens figé éclate dans toute sa vacuité. Professeure de littérature comparée à la Sorbonne Nouvelle, traductrice et romancière, Inès Orchani a choisi celle de la gazelle, petite bête aux yeux doux, claudicante, fragile, traquée, comparée aux femmes depuis les textes sacrés anciens jusqu'aux manières les plus délicates de se faire alpaguer dans la rue.

L'autrice livre, toujours avec poésie mais sans équivoque, ce qu'elle poursuit dans son écriture : « *Entre deux mers, depuis deux terres, je raconte une Histoire de femmes que j'ai vécue, mais que je n'ai jamais lue. // Témoigner, pour des archivistesses à venir, de destins féminins, admirables, anonymes, et des ruses de la liberté. // Refaire le chemin d'une moitié de vie brûlante. // Retraverser le désert et le relier en un texte, pour que l'horizon soit oasis et l'oasis horizon. // De ma langue bifide, arabe-française, dire l'inouï de tout être féminin aspirant au singulier pluriel.* »

*Gazelle Théorie* se situe explicitement dans le sillage de *King Kong Théorie* (Grasset, 2006), où

Virginie Despentes décrit le monstre pourchassé par des producteurs mesquins et vénaux, comme « *à la charnière, entre l'homme et l'animal, l'adulte et l'enfant, le bon et le méchant, le primitif et le civilisé, le blanc et le noir. Hybride, avant l'obligation du binaire* ». Inès Orchani avoue sans détour que la métaphore du singe comme être antérieur à la distinction des genres ne lui a pas évoqué grand-chose et qu'elle n'avait pas vu le film hollywoodien qui l'a rendue incontournable pour le public occidental. Ce qui l'a frappée par sa justesse est plutôt le contenu de l'image que l'image elle-même, et c'est avec la gazelle qu'elle détourne cette dernière pour y exprimer sa propre aspiration à dépasser l'opposition entre masculin et féminin. Elle remarque qu'en arabe *ghzâl* est masculin et choisit d'en faire un animal au sexe indéterminé, sauvage et indépendant : « *Je suis ghzâl, de la famille des antilopes, qui survivent dans les déserts, atteignent la vitesse de 100 km/h et font des bonds ailés. Je peux me passer d'eau longtemps, mais pas de liberté* ».

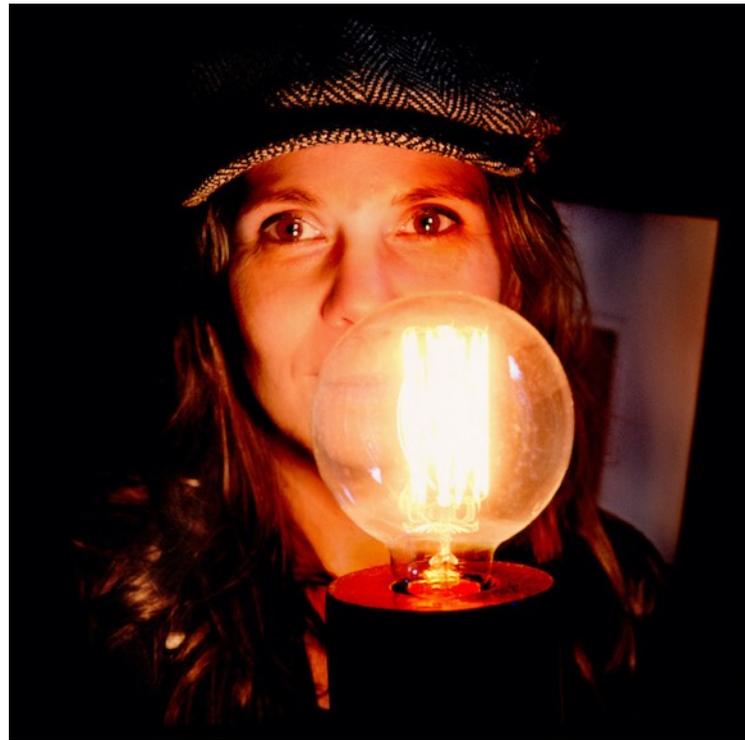
En plus du refus de l'assignation sexuelle, en plus de la sollicitation d'une créature aux traits soulignés et redessinés, *Gazelle Théorie* reprend au brûlot de Despentes le dépassement d'une humiliation vomie et subsumée, au fondement de l'écriture, non qu'elle en soit un prérequis mais parce qu'elle provoque à l'intérieur un cri impossible à ravalier, une rage, un hurlement, une voix devenue nécessité vitale. La violence des rapports genrés appelle pour l'une comme pour l'autre à crever des trous d'air dans l'écriture, où il est possible de dire, de penser et d'imaginer autre chose.

**DEVENIR « GHZÂL »**

Inès Orchani rend un hommage ému à d'autres autrices découvertes plus tôt, « *l'été de mes quinze ans* » se souvient-elle, et dont la démarche est sensiblement la même : May Ziadé et Nawal El Saadâwî. La première, poétesse incontournable du mouvement libanais de la Nahda, a été internée en 1941 au motif qu'elle n'était pas mariée et défendait des positions féministes. Morte peu de temps après, elle avait imploré : « *Homme tu m'as humiliée et tu as été humilié, libère-moi pour être libre, libère-moi pour libérer l'humanité* ». Nawal El Saadâwî, célèbre féministe égyptienne décédée en mars 2021, était écrivaine et médecin psychiatre. Incarcérée sous le régime d'Anouar el-Sadate au début des années 1980 après avoir dénoncé les violences sexuelles subies par les femmes, elle a écrit, sur du papier toilette et avec un crayon à sourcils emprunté à une prostituée, *Mémoires de la prison des femmes*. De même qu'elle a traduit *Il t'appartient de devenir reine ou esclave* de Ziadé, Inès Orchani a traduit en français le premier ouvrage d'El Saadâwî, *Mémoires d'une enfant prénommée Souad* (LCM Éditions, 2019), rédigé à treize ans dans un cahier d'écriture.

Le parcours de l'autrice, doublement enrichi par les cultures qui sont les siennes, esquisse ainsi une traversée singulière et sincère des œuvres qu'elle a rencontrées. *Les Mille et Une Nuits* ont peine à trouver grâce à ses yeux. La danseuse Samia Gamal l'hypnotise, la voix de la chanteuse Marguerite Messika la berce. Gloria Steinem l'accompagne depuis l'adolescence : « *Ce qu'elle raconte de la société américaine est finalement assez proche de ce que je connais de la société tunisienne. L'oppression ne prend pas les mêmes formes, mais elle suit le même processus : différenciation, hiérarchisation, rapports de force, domination. Ce que j'appelle gender injonction, ou injonction de genre, ou awâmir al-jins, a cours dans toutes les sociétés humaines.* »

Ce qu'Inès Orchani raconte de son corps, du rapport qu'on lui a enjoint d'entretenir avec lui, de ses relations de jeune fille et de jeune femme, se passe entre Carthage, Tataouine, le désert tunisien... davantage qu'à Paris où elle est arrivée étudiante. Elle raconte ce qui se passe derrière les portes closes, dans des cours, des bains et des enceintes feutrées ; les soins traditionnels, les rites brutaux et les interstices de liberté grignotés dans le quotidien. L'expérience du corps est bornée, engoncée, mais le voyage entre les langues



Inès Orchani © Richard Dumas

ouvre le champ des possibles et des interprétations, qu'Inès Orchani explore en linguiste, voquant entre les étymologies arabe, grecque, latine, creusant les sens pour mieux les transvaluer. Avec le désir, par exemple : « *Le mot tawq (traduit par « ronde » ou par « collier ») fait en moi écho à un autre mot, plus guttural : chawq. C'est, parmi la centaine de vocables qui expriment l'amour en arabe, l'un de ceux qui me touchent le plus. Il exprime le désir qui vient du plus profond de soi, en tension extrême vers l'autre. Je reconnais comme bénéfique ce désir, qui est une forme de puissance, et non une faiblesse. Ressentir le chawq, c'est être plus vivant que les vivants ; c'est se tenir debout sur un fil ; c'est faire du désir une expérience intérieure qui n'exige rien de l'autre ; c'est un appel à la fois charnel et sacré* ».

Bondissant de réflexion en réflexion, *Gazelle Théorie* touche par sa position originale et assumée, percutante, son honnêteté et sa vitalité totales. Ines Orchani enjambe sans ménagement les limites tracées entre les sexes, mais aussi entre les sociétés, les mœurs, les religions, les langues. Comme pour le genre, le choix borné à l'une ou l'autre culture ne l'intéresse pas. C'est là qu'elle puise toute sa force, traversant à la fois Despentès, May Ziadé, Nawal El-Saadâwî, Gloria Steinem... et faisant ainsi de *Gazelle Théorie* l'illustration superbe de ce qu'elle désignait comme « *l'inouï de tout être féminin aspirant au singulier pluriel* ».

## Vertiges de l'oubli

**Étienne Kern est l'auteur de plusieurs essais, dans lesquels il s'est intéressé aux écrivains : à leurs haines, à leurs parents, ou encore à leurs amis. Cette fois, il ne traite plus l'écriture de loin, mais de très près, dans un beau premier roman où s'entremêlent les morts par chute et leurs deuils, les histoires de sauts dans le vide, les quêtes de la mémoire et les adresses aux « envolés ».**

par Pierre Benetti

---

**Étienne Kern**

*Les envolés*

Gallimard, 160 p., 16 €

---

La rentrée littéraire française est, entre autres, ce moment où se multiplient les biographies plus ou moins romancées d'un personnage historique. Fort heureusement, il arrive parfois que l'écriture l'emporte sur son sujet ; parfois, non. Cette année, nous avons donc Mozart (*Tout ce qui est beau* de Matthieu Mégevand, Flammarion), Édouard Drumont (*La France goy* de Christophe Donner, Grasset), Lucette Destouches (*La dame couchée* de Sandra Vanbremeersch, Seuil) ou encore Louis Chevrolet (*Les vies de Chevrolet* de Michel Layaz, Zoé). Et puis, il y a Franz Reichelt par Étienne Kern.

Vous avez peut-être déjà vu les images absurde-ment tristes des derniers instants de Franz Reichelt. Le 4 février 1912, cet homme de trente-trois ans mourut dans l'espoir de prouver que son modèle de parachute était le bon. Il sauta du premier étage de la tour Eiffel, s'écrasa au sol. Conséquence qu'il ne connut pas, pour la première fois de l'histoire une mort était filmée en direct. Prête à saisir un exploit, la caméra enregistra un fiasco. Avec ce crash lamentable se terminait une vie d'inventeur, pourtant moins tournée vers les choses du ciel comme le voulait son époque que vers les créations textiles : Franz Reichelt était avant tout tailleur pour dames.

On pourrait croire avoir droit avec *Les envolés* à un simple roman biographique. Il n'en est rien. Tout d'abord parce qu'Étienne Kern refuse l'alternative entre la rigueur documentaire et les petites libertés imaginatives auxquelles il est courant de réduire le travail du roman sur l'histoire. Il laisse plutôt son livre aller à la suggestion, en

choisissant des scènes dont on ne peut jamais savoir vraiment si elles sont tirées de la vie de Reichelt ou si elles sont inventées – ou les deux.

Surtout, Étienne Kern, bien renseigné, insiste sur certains pans et motifs de cette vie, en laissant le lecteur choisir lequel le touche parmi les détails biographiques. Une des forces du livre est de placer le projet de Reichelt dans une fidélité amicale, pour un ami lui aussi tombé du ciel en pleine époque des avions. Une autre est de faire sentir sa vie d'immigré parisien, en quête de reconnaissance... et d'ascension. Ce « *drôle de type* », « *presque un Allemand* » pour les Français parce que né dans l'Empire austro-hongrois, « *venu d'un autre siècle et d'un autre pays* », est naturalisé et devient « Français » un an avant sa mort. Mais, quand il meurt, il reste « *juste un étranger* » et « *un spectacle* ».

Le récit biographique est encore interrompu par d'autres choix narratifs, quand Étienne Kern le fait dialoguer avec de courts morceaux dans lesquels, s'adressant directement au mort en italique, son narrateur creuse une obsession pour les sauts dans le vide. On se penche beaucoup dans *Les envolés*, aux balcons, aux rebords de fenêtre ; les menaces de chute se succèdent ; elles fonctionnent comme des hantises. Tout se passe comme si l'on avançait au plus profond d'une rétine marquée par une série de points traumatiques dont on ne peut savoir lequel fut le premier ; l'image de Reichelt en cache une autre, laquelle en dissimule d'autres encore... Dans le film de 1912 se développent des images que leur fugacité n'a pas empêchées de s'imprimer, et une inquiétude fondamentale devant la possibilité du vertige, qu'il soit extase ou terreur. Loin dans la mémoire, un grand-père meurt en tombant du haut d'un immeuble. Plus proche, c'est une amie ; le livre lui est dédié.



### VERTIGES DE L'OUBLI

Dans un livre de 2009 (*Essais fragiles d'aplomb*, Gallimard), Pierre Senges rendait lui aussi hommage à Reichelt et plus généralement aux figures moquées des vols ratés ; mais là où Senges mimait l'enquête encyclopédique et la réhabilitation des perdants de l'envol en héros de la chute, Étienne Kern se refuse à tout trait d'humour. La chute obsède son narrateur autant que l'effort de mémoire et la lutte contre l'oubli de ces morts. Avec lenteur et une gravité mélancolique, il relie les différentes histoires – souvent simplement esquissées – pour nous faire entrer, de manière troublante mais toujours pudique, dans l'arrière-fond d'un esprit marqué moins par le rêve de voler que par le désir de tomber. Sur toutes ces histoires de chute plane le soupçon du suicide, puisque « *l'expérience du vertige n'est pas la peur de tomber mais le désir de sauter* ».

La part biographique et historique du roman passe dès lors derrière cette écriture sèche et pourtant chaleureuse, qui nous fait contempler les

vies dont est faite une vie, celles qu'on se rêve, celles qu'on croise, celles qui nous entourent. Il est d'ailleurs assez significatif que le narrateur, collectionnant les articles et les images de Reichelt, abandonne son projet initial d'une grande fresque romanesque pour une forme plus humble. Son portrait d'un homme dans son époque dérive vers la méditation et le recueillement, avec pour leitmotiv une phrase qui n'est pas des plus joyeuses ni des plus espérantes (« *Les gens que nous aimons, nous ne pouvons rien pour eux* »), mais dont la thèse n'est pas totalement confortée une fois le livre refermé. Car, lorsque le narrateur cherche sans le trouver l'ancien immeuble de son amie disparue, il donne trois phrases qui referment le désir de savoir comme le désir de mémoire, mais proposent une autre manière, négative, de connaître et de rappeler le passé : « *À un moment, j'ai cessé de chercher. Au fond, j'aimais mieux l'idée de ne pas être sûr. Les absents sont partout.* » Ce livre de deuil, s'il est sans excès, n'est pas sans ambition : celle, peut-être, de ne plus avoir peur, de ne plus se battre contre le vertige de l'oubli.

## À l'ouest et au sud des États-Unis

Suspense (40)

*South Central, Los Angeles, nuit du 6 décembre 1993 : une dealeuse de drogue est laissée pour morte devant la maison de sa mère. Le seul témoin, héroïnomane, déclare sous la pression d'un officier de police avoir reconnu le tireur et son complice ; le premier, assez grosse « pointure » d'un gang du quartier, est effectivement coupable, le second, un certain « Dreamer », non ; il n'était même pas présent sur les lieux. Le système de Ryan Gattis raconte l'histoire de ce crime et du processus policier et judiciaire qui s'ensuit.*

par Claude Grimal

Ryan Gattis

*Le système*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Nadège Traoré-Dulot

Fayard, 480 p., 24 €

Thomas Mullen

*Minuit à Atlanta*

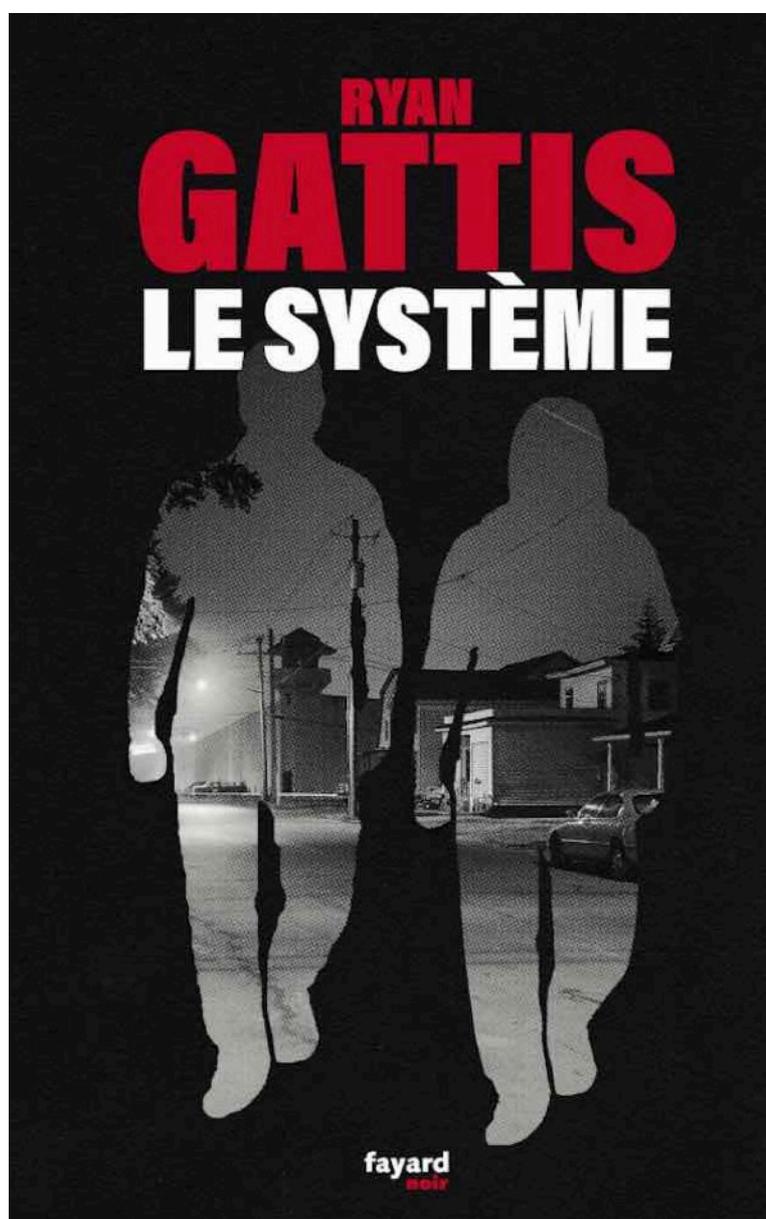
Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Pierre Bondil

Rivages/Noir, 496 p., 23 €

Le roman se déroule entièrement dans les rues, les commissariats, les prisons, et au tribunal (Ryan Gattis consacre d'ailleurs son tiers final à la comparution des deux accusés et aux conséquences du jugement). Le crime et ses conséquences sont traités en 103 très courts chapitres présentant les points de vue des différents personnages (les accusés, le témoin principal, des policiers, un gardien de prison, des avocats...) dans une langue qui correspond à leur âge, leur groupe ethnique, leur position sociale. Ce type de « vérisme », souvent malaisé à mener, est ici parfaitement maîtrisé, et, combiné avec la rapidité de montage des diverses sections, d'un effet saisissant, tout en restant dénué de folklore et de simplification.

*Le système* dans son aspect documentaire pose des questions complexes. Il fait mesurer l'ampleur des problèmes de la drogue pour la société américaine, mais montre aussi l'inadéquation d'une politique uniquement répressive en la matière. Enfin il souligne de manière frappante que, s'il y a certes des flics corrompus, des juges imbéciles, des avocats véreux, le « système » poli-



cier et judiciaire parvient toutefois à fonctionner. Mais lorsqu'il se met en marche, dans le bon ou le mauvais sens, il est difficile de l'arrêter. De son

**SUSPENSE (40)**

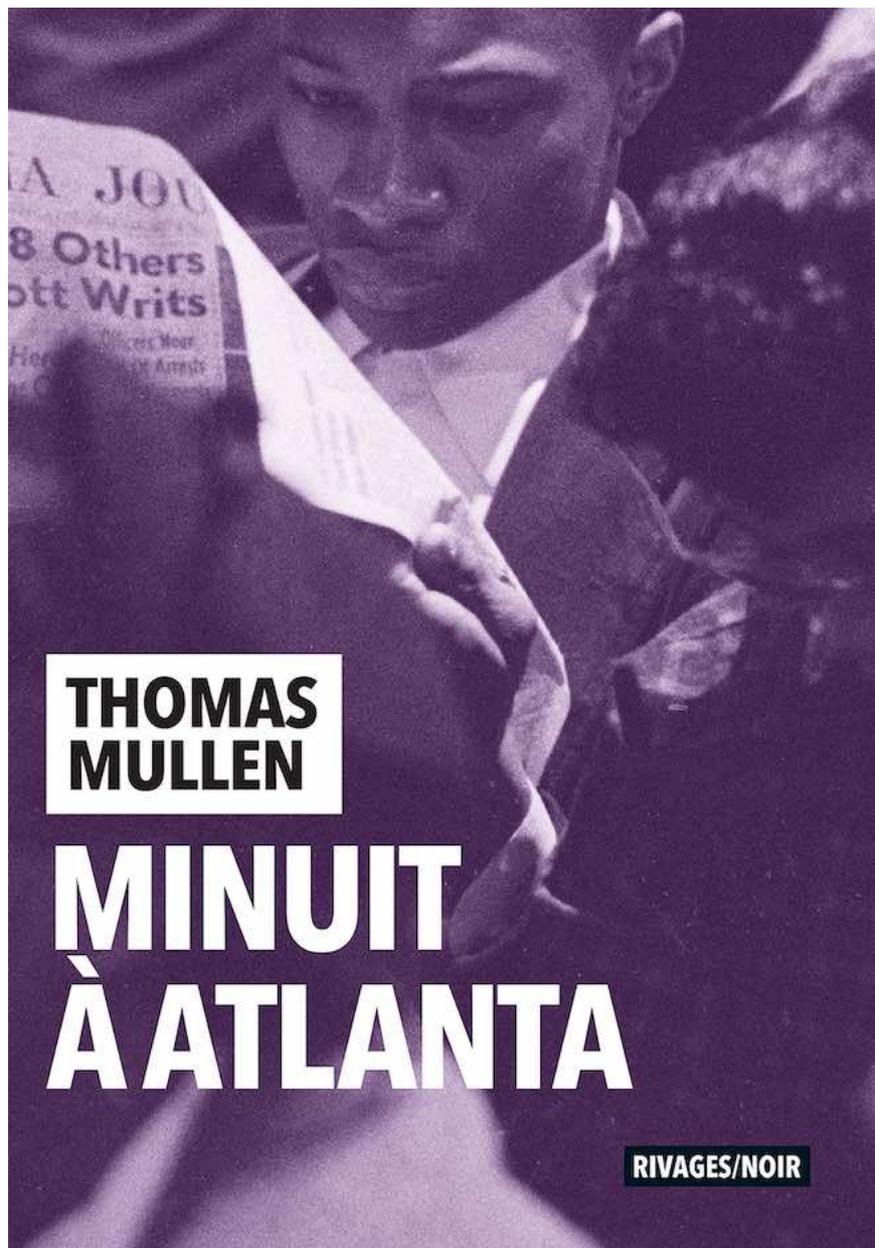
côté, le « système » du gang possède aussi ses règles de fonctionnement pour se protéger et prospérer. L'innocent Dreamer, avec qui le livre nous fait sympathiser, va en faire les frais.

Mais il apparaît surtout clairement dans *Le système* qu'une législation répressive sur les stupéfiants, sans cesse renforcée, se montre aussi inefficace et créatrice de criminalité que le furent en leur temps les lois de prohibition, et qu'elle épuise police et justice chargées de la faire respecter. Le roman de [Ryan Gattis](#) possède donc l'intensité du thriller, la précision d'un document sur la criminalité et la drogue et une belle efficacité narrative pour décrire les méthodes de la police et de la justice aux États-Unis.

Dans *Minuit à Atlanta* de Thomas Mullen, on est en 1956. Le livre, qui vient après *Darktown* et *Temps noirs* (Rivages, 2016 et 2017), clôt une trilogie sur l'histoire noire d'après guerre dans la capitale de la Géorgie. Mullen, se fondant sur des faits réels et documentés (il donne à la fin une bibliographie sur les recherches qu'il a menées), continue d'y présenter le travail de la première unité de policiers noirs d'Atlanta créée en 1948.

Dans ce dernier roman, l'atmosphère est particulièrement explosive et les questions sociales, raciales et politiques, exacerbées. En effet, au milieu des années 1950, la Cour suprême, dans l'arrêt Brown contre le Bureau de l'Éducation, a jugé inconstitutionnelle la ségrégation dans les écoles publiques ; Martin Luther King à Montgomery est en train de mener une campagne pour le boycott des bus (dans lesquels la ségrégation a été déclarée également inconstitutionnelle par la même Cour suprême) ; et, si le sénateur McCarthy a été lâché par ses principaux soutiens républicains, la « chasse aux sorcières » se poursuit.

C'est dans ce climat de colère et de peur que se déroule *Minuit à Atlanta*. Tommy Smith, policier que le lecteur a rencontré dans les livres précédents, est devenu journaliste pour le seul quotidien noir d'Amérique, le *Daily Times*. Son patron est tué dans les bureaux du journal et Smith décide de mener l'enquête avec l'aide de ses anciens collègues et de son ancien chef, le lieutenant McInnis, un policier blanc que sa hiérarchie, pour le « punir », a mis à la tête de l'unité de policiers noirs.



La résolution du crime est d'autant moins aisée que le FBI, des militants communistes, deux détectives privés, etc., se mêlent de l'affaire. Mais plus que l'intrigue et sa résolution, ce qui fascine, comme dans les livres précédents, ce sont les différentes manières, pour nous presque extravagantes (quoique), dont le racisme et la brutalité imprègnent chaque aspect de la vie sociale et privée, le moindre repli de la pensée et de l'action. Fascine tout autant l'idée que, malgré le suprémacisme et les violences meurtrières blanches, et en dépit du mépris et de la méfiance d'une partie de leur communauté, il y eut en 1948, nommés par opportunisme politique (le maire avait besoin des votes noirs pour se faire réélire), huit officiers de police noirs presque sans pouvoir (ils n'avaient pas le droit d'arrêter les Blancs) mais qui cependant agissent. Que Mullen nous apprenne tout cela est une excellente chose.

## La méthode Édouard Louis

**À moins de trente ans (il est né en 1992), Édouard Louis publie *Changer : méthode*, un quatrième récit autobiographique dans lequel il revient, encore et encore, sur son enfance, son adolescence, ses parents, sa découverte du monde des privilégiés, ceux pour qui la culture est une évidence, et son entrée éclair dans ce monde. Une légère désillusion teinte ces nouvelles confessions, largement neutralisée par l'aveu d'une série de « qualités » sur lesquelles nous reviendrons. Faut-il s'apitoyer ? admirer ? entendre, simplement ?**

par Cécile Dutheil de la Rochère

---

**Édouard Louis**  
*Changer : méthode*  
Seuil, 330 p., 20 €

---

Dans le paysage éditorial français, Édouard Louis a fait une entrée retentissante avec *En finir avec Eddy Bellegueule* (Seuil, 2014). Il est utile de le rappeler car les railleurs l'attendent depuis à chaque tournant, toujours prompts à moquer la plainte, moquer, aussi, la misère, sa laideur, et ceux qui en sont les fils et savent le dire. Il est évident qu'il y a du mépris de classe dans l'agacement que suscite ce très jeune écrivain ; il est vrai aussi que notre impétrant ne fait rien pour l'atténuer. C'est de son malheur qu'il parle dans ses livres, dans les médias et dans la société du spectacle dont il possède tous les codes. C'est cela qu'il analyse, répète et décline à l'envi. Édouard Louis fait partie de ces écrivains qui ne vont pas sans leur image ; dès le début, il a aimé les caméras, dès le début elles l'ont aimé. Ils sont peu à avoir ce double statut, d'écrivain et de célébrité, et à l'échelle mondiale (occidentale). Il est presque impossible de l'oublier, et de n'évoquer « que » ses textes.

Tels quels, ce sont des textes fluides, lissés, extrêmement faciles à lire, ce qui explique le succès de l'écrivain auprès d'un très large lectorat. Il a le sens de la scène et du découpage ; le rythme de ses livres, quelle que soit leur longueur, est enlevé. Si certains trouvent son propos pesant, sa cadence ne l'est pas. Laissons à d'autres le soin d'évaluer le degré de « littéarité » de ses quatre récits : est-il certain que ce soit sous cet angle qu'il faille l'évaluer ? Ses livres sont avant tout des témoignages.

Une chose est sûre, dans son nouveau livre, Édouard Louis a beau assimiler son impression de voler la vie des autres au *Journal du voleur* de Jean Genet, il se fourvoie. L'homosexualité des deux hommes ne suffit pas à justifier le rapprochement. Genet vient de l'assistance publique, c'est-à-dire de nulle part, il tient du miracle et sa prose est un palais de verre.

Quoi qu'il en soit, la productivité d'Édouard Louis est impressionnante. Combien de temps tiendra-t-il en puisant exclusivement dans sa vie ? Combien d'années à tendre un miroir sur lui-même et les siens ? Il y a cinq mois à peine, il publiait chez le même éditeur un livre bref sur sa mère : *Combats et métamorphoses d'une femme*, récit très simple et sentimental. Aujourd'hui, il s'applique à lui-même le thème de la métamorphose, son nouvel opus s'intitulant *Changer : méthode*.

Arrêtons-nous un instant sur les titres d'Édouard Louis. Ils sont percutants et guerriers (l'écrivain ne cesse de justifier son désir de vengeance et de revanche). Ils ressemblent à des titres d'essais. Ils sont disproportionnés et d'une prétention sans égale. *Histoire de la violence*, tel était celui de son second récit. Le lecteur de Bourdieu semblait se prendre pour celui dont il a parfaitement intégré le catéchisme. *Changer : méthode* : tout y est, la brièveté, la ponctuation, le résumé du propos, l'impact publicitaire. « Impact », tel est le titre d'une des parties de son livre. Le mot est laid mais il épouse l'époque et le choc.

« *Tout ce que je faisais avait une signification vertigineuse, parce que c'est toute l'histoire du monde qui se glissait dans toutes les scènes de ma vie, l'histoire du monde et ses écarts, ses*

## LA MÉTHODE ÉDOUARD LOUIS

*injustices* », écrit-il. Mais toute l'histoire du monde se glisse dans les scènes de la vie de chacun. Dans la mienne, dans la vôtre, dans celle de son frère, dans celle de chaque fillette afghane aujourd'hui : la liste est infinie. Est-ce ainsi que l'on bascule du particulier à l'universel ? En avouant aussi naïvement ce sentiment d'incarnation universelle et en oubliant les autres ? Mais peut-être l'écrivain est-il sincère ; sans doute l'est-il, mais sa sincérité est retorse.

Son dernier témoignage, ce *Changer : méthode*, est centré sur la métamorphose physique qu'il s'est imposée et achetée pour gommer chez lui toutes les traces apparentes de prolétariat : dents refaites, gestes travaillés, vêtements choisis, pseudonyme officiellement enregistré, nouvel accent acquis, apprentissage des codes de politesse, etc. Quel fabuleux appétit de réussite, quelle fascination pour la bourgeoisie, quel désir d'en être. Quelle souffrance. *My Fair Lady* a mis en scène le thème plus gracieusement et dans une société et un temps encore plus « classistes » que les nôtres. La façon si directe et si appuyée d'Édouard Louis a quelque chose de désarmant (il rend un bel hommage aux femmes qui l'ont aidé au cours de sa scolarité) et de troublant.

Sensible, Édouard Louis a un sentiment d'artificialité et d'écartèlement, et nous le croyons. Comment une transition aussi rapide ne fragiliserait-elle pas autant qu'elle rassure et répond au désir de fuir l'humiliation ? Aujourd'hui, de quel côté qu'il se trouve, il trahit et n'est plus à sa place. Il n'empêche, le lecteur a le sentiment d'être pris en otage.

L'écrivain se défend en même temps qu'il s'explique. Il ajoute des notes de bas de page pour justifier des écarts par rapport à la vérité revendiquée ou des manquements. Il assume sans les assumer des mensonges et des abandons d'amis qui ont été les marchepieds de son ascension sociale en ajoutant des incises entre crochets : [*Ne me juge pas*]. Il reproche à la bourgeoisie son sens de la connivence mais lui-même a le génie de la connivence. Tout le monde ne sait pas qui sont Geoffroy ni Didier, ses deux complices dans la vraie vie.

Du dernier il parle plus longuement et précise son nom et son rôle puisqu'il fut un de ses pygmaliens. Didier Eribon a publié son très beau *Retour*

à Reims (Fayard, 2009) alors qu'il avait déjà cinquante-six ans et une œuvre d'essayiste et d'intellectuel engagé derrière lui. Édouard Louis a un trajet très différent : il jaillit sur la scène éditoriale à vingt-deux ans et ne cesse d'aller et de venir entre son ancien chez-soi et son nouveau chez-soi. Son engagement est plus sporadique, hésitant entre un extrême gauchisme attendu et un dégoût de la plébéienne extrême droite dont il vient (dit-il), pris au piège d'une très forte haine/fascination de soi.

Faut-il dire que son narcissisme est grand ? Mais l'est-il plus que celui d'un [Emmanuel Carrère](#), après tout ? Il est vrai que *Changer : méthode* comporte deux sections intitulées « Entretien imaginaire dans un miroir »... Il comprend aussi plusieurs photos de l'auteur enfant, adolescent, etc., mais cet usage est devenu un passage presque obligé des récits contemporains.

Plus remarquable, parce qu'elle n'est pas originale mais qu'elle imite, est la forme de ce livre. La structure est éclatée en sections asymétriques qui ne compliquent pas le propos, au contraire. C'est ce qu'on appelle un « dispositif ». Un peu d'italique ici ; une phrase répétée là, qui a les honneurs d'une page entière ; un monologue en vers libres dédié à Elena, l'amie du lycée, substitué « (*hommage à Jean-Luc Lagarce*) ». Liberté absolue, absence de contraintes formelles, installation de mots et de typographies qui reproduit ce qui se monte sur nos scènes et dans nos galeries. Ce sont des assemblages sympathiques et peu exigeants, des trucs qui « font » art.

L'auteur n'est pas entièrement responsable de cette facilité. Il est temps de rappeler que son foudroyant succès en 2014 n'était pas dû à ses mentors ni à ses réseaux. Il n'aurait pas vendu plusieurs centaines de milliers d'exemplaires, il n'aurait pas été traduit dans autant de pays, s'il n'avait touché une corde sensible. Parce que rares sont les livres qui parlent du monde ouvrier ? de la question gay ? des deux en même temps ? Et osent un certain misérabilisme ?

La question de la réception des livres d'Édouard Louis est au moins aussi intéressante que les livres eux-mêmes. Il est mis en scène par des grands (Ivo van Hove, Thomas Ostermeier), il est appelé par des éditeurs qui exploitent son nom, invité par les uns, financé par les autres... Qui bat sa coulpe : lui, nous, les institutions ?

## La ville anar

**Publié en anglais en 2010 et enfin traduit en français, *Les anarchistes dans la ville de Chris Ealham propose un récit profondément remanié de l'histoire barcelonaise, culminant avec la révolution sociale de 1936-1937. Cette parution offre au public francophone l'accès à ce jalon important dans ce domaine de recherche si singulier qu'on désigne souvent comme la « guerre d'Espagne ».***

par Pierre Tenne

**Chris Ealham**

*Les anarchistes dans la ville.*

*Révolution et contre-révolution*

*à Barcelone (1898-1937)*

Trad. de l'anglais par Elsa Quéré

Agone, coll. « Mémoires sociales », 456 p., 23 €

Voilà un titre à décortiquer, sans quoi on risque d'être déçu par son contenu qui n'a rien à voir avec une étude de l'essor de l'anarchie à Barcelone jusqu'à l'éclatement de la révolution sociale. En premier lieu parce que Chris Ealham a déjà traité cette question, à travers des sommes remarquables consacrées à l'anarcho-syndicalisme, à la Confédération nationale du travail ou à José Peirats. En second lieu, cet élève de Paul Preston, auteur de la synthèse la plus classique sur la guerre civile, semble avant tout motivé par la recherche de nouveaux points de vue, de méthodes permettant de saisir à nouveaux frais cette histoire si complexe. À cet égard, Barcelone est autant un acteur de cette histoire, au sens de Fernand Braudel, qu'un angle de vue agissant pour l'historien, ou encore un objet polysémique de conflits politiques et historiques pour les autres acteurs. Bien des choses, en tout cas.

Pour faire simple, *Les anarchistes dans la ville* place la question urbaine au cœur de son récit de la période : comment Barcelone, alors l'une des principales villes industrielles mondiales, fut-elle urbanisée en vue de l'instauration d'un ordre bourgeois et répressif envers les classes populaires ? Quelles idées et quelles pratiques ont nourri cet urbanisme ? Comment s'articulent les idéologies des uns et des autres autour de l'enjeu urbain, que ce soit de la part des indépendantistes, des anarchistes ou de la droite ? Quelles pratiques sont créées par cet urbanisme, à l'échelle de la rue, de l'individu, du parti, de l'usine, du syndicat, du quartier ?

La chronologie et l'objet d'étude de Chris Ealham soulignent un urbanisme ancré dans sa fascination pour l'ordre public depuis en réalité les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle – avec un tropisme notable pour l'influence haussmanienne – autour duquel se structure d'ailleurs le catalanisme bourgeois, dénonçant la « grève générale des autorités » face au « pouvoir de l'anarchie » dès les années 1900. « *Plus largement, l'affaiblissement progressif de l'État central [madrilène] entre 1898 et 1923 [...] accroissait les doutes des industriels quant aux capacités de l'État à structurer la vie quotidienne et à garantir un contrôle social adéquat dans les rues.* »

La tension ancienne entre un prolétariat nombreux et indocile à la répression, une bourgeoisie partisane de l'ordre et de l'autorité, et plus loin (Madrid est si loin !) un État central parfois dépassé, apparaît comme le moteur premier de l'urbanisme et de la politique barcelonaise, mais aussi de la constitution des diverses idéologies qui agitent la Catalogne du premier XX<sup>e</sup> siècle. Ealham parvient ainsi à montrer certaines proximités entre l'esprit colonial – attisé par le « désastre » de 1898 et la perte de Cuba – et l'urbanisme de Barcelone : le quartier du Raval, habité par des ouvriers et évité par la police, est surnommé *barrio chino* (quartier chinois) pour redoubler les barrières socio-spatiales de fractures raciales renvoyant sans cesse les ouvriers à une barbarie voire une inhumanité naturalisée. Au passage, le quartier jouit encore de son surnom en 2021.

Ces ouvriers sont la cible d'une politique urbaine d'une remarquable continuité sur le long terme, aussi bien sous la dictature de Primo de Rivera que sous la direction de la gauche républicaine catalaniste (ERC, Esquerra Republicana de Catalunya) : Gaudí, le Passeig de Gràcia, le percement des Ramblas, apparaissent ainsi au premier plan d'un tableau de part en part répressif de la

## LA VILLE ANAR

Barcelone bourgeoise, toujours épaulée par la loi, la police ou la milice. Le sens d'Ealham pour les illustrations signifiantes aide à emporter la conviction : pendant la guerre civile, les quartiers ouvriers dépourvus de toute installation militaire stratégique furent, de très loin, les plus bombardés par les franquistes.

Face à cette politique répressive et autoritaire, l'auteur décrit moins les réactions des anarchistes que la réindexation d'une culture de résistance populaire que l'anarchisme structure idéologiquement et institutionnellement à partir des années 1920, et plus encore 1930. Les solidarités populaires, souvent pétries d'actions directes, sont attestées dès les années 1890 : tradition de réquisition de nourriture redistribuée en période de disette, razzias organisées par les femmes sur des magasins ou véhicules alimentaires, grivèlerie systémique, etc. « *Ces "crimes sociaux" ou "économiques", souvent décrits par les criminologues comme des crimes sans victime, étaient approuvés par la culture ouvrière : joindre les deux bouts était une justification suffisante pour enfreindre la loi.* »

La réussite des anarchistes catalans – à la veille des élections de 1936, la FAI et la CNT sont des organes de masse réunissant de centaines de milliers d'adhérents – réside dès lors dans leur capacité à capter cette culture ouvrière par différents biais : soutien aux actions hors la loi dans la presse, aide logistique et juridique, soutien idéologique à l'action directe et illégale, charisme des meneurs anarchistes tels Durruti. Les excès et les limites des anarchistes ne sont pas passés sous silence, non plus que le bénéfice qu'ils tirèrent de la dérive policière de la gauche catalaniste de l'ERC, qui confirmait « *la croyance libertaire [selon laquelle] le pouvoir constitué est toujours une force antiprolétaire, "inconditionnellement du côté de la bourgeoisie" et protectrice du règne du capital* ».

Se concluant sur les journées de mai 1937, le livre de Chris Ealham interrompt son analyse au seuil précoce de la défaite des anarchistes, des révolutionnaires, des ouvriers de Barcelone. Ce faisant, il adopte une chronologie singulière de la guerre civile, qui échappe à sa logique exclusivement militaire pour suivre aussi la place des anarchistes dans la ville : le pouvoir révolutionnaire disparaît de la Generalitat peu après. Cette histoire racontée à hauteur de rue, de ville et



La plaza de Catalunya à Barcelone (1930) © BHVP

d'idéologie éloigne la guerre civile pour faire apparaître la révolution sociale, puis écarte la révolution sociale pour montrer les hommes et les femmes dans leur combat quotidien. Et finalement, c'est Barcelone qui se donne (« *des pavés, du soleil, des visages* », comme le voulait Boris Vian).

L'importance des Anarchistes dans la ville réside ainsi dans sa proposition d'un recentrement de la chronologie comme des objets (et sujets) de la révolution sociale en Catalogne. Ainsi met-il en valeur des tensions et des conflits internes aux événements, encore méconnus voire dénaturés – un documentaire récemment diffusé sur Arte reprenait à son compte la légende noire anti-anarchiste et son cortège d'ivrognerie, de machisme, d'hypocrisie, de paresse et de violence. En ce qui concerne l'histoire anarchiste, l'insistance classique sur la force numérique et idéologique de la CNT et de la FAI au commencement de 1936 paraît mieux contextualisée dans l'approche d'Ealham, qui évite le caractère de *deus ex machina* historique que revêt souvent l'anarchie dans ce récit, jusque chez Paul Preston.

La seule interrogation, bien secondaire, face à ce livre important, réside dans le hiatus entre sa parution initiale en anglais (2010) et sa traduction française onze ans plus tard. On peut craindre qu'il prouve un léger déclassement de la question dans la littérature et l'édition francophones, malgré les recherches nombreuses dont elle fait encore l'objet. La disparition ces vingt dernières années des témoins et acteurs de la guerre civile (on pense par exemple à Abel Paz) a peut-être joué dans cette recomposition mémorielle. Le livre de Chris Ealham ouvre la possibilité d'une histoire renouvelée, capable de prendre en charge cette mémoire barcelonaise pour notre présent.

## L'atelier de Jean-François Billeter

***Le sinologue Jean-François Billeter a publié cette année trois livres brefs, originaux et fort suggestifs : Les gestes du chinois, L'art d'enseigner le chinois et Le propre du sujet. Les deux premiers ont en commun d'évoquer les spécificités de la langue chinoise, tandis que le troisième est d'abord un essai philosophique qui interroge les notions d'activité, d'intention, d'imagination, de crise (politique, écologique, communicationnelle) à partir de la question du sujet. Cependant, de nombreux liens thématiques et stylistiques unissent ces trois ouvrages ; même si Le propre du sujet évite sans doute délibérément toute référence explicite à la culture chinoise, il peut aussi s'entendre en écho des travaux de Billeter sur le penseur Zhuangzi.***

par Claude Tuduri

---

**Jean-François Billeter**

*Les gestes du chinois ;*

*L'art d'enseigner le chinois ;*

*Le propre du sujet*

Allia, 96 p., 64 p. et 64 p., 9 €, 8 € et 7 €

---

En bref, la lecture simultanée de ces livres nous introduit dans les vastes et fertiles recherches d'un sinologue et écrivain qui nous fait percevoir les coulisses de son travail, son « atelier » en quelque sorte ; le rapport qu'entretient Jean-François Billeter à la philosophie, à la littérature et à la sinologie y est étroitement solidaire de personnes, de lieux et de pratiques de prédilection. Si le langage peut devenir une suite de gestes incarnés et l'enseignement un art, le sujet peut accéder à lui-même à travers un patient travail sur les formes du langage. Au vrai, le propre du sujet, c'est aussi une façon de promouvoir la liberté d'exercice de la pensée, une critique radicale de la fuite en avant néolibérale comme aussi d'un collectivisme de plus en plus autoritaire à travers la traçabilité des nouvelles technologies et la matrice de leur scientisme mort-né.

La pensée de Billeter retient par sa constante volonté d'authenticité et d'unification de soi. Elle incite avec maturité à sortir des grilles obligées d'un savoir aliénant pour laisser venir à soi une vision où l'intuition et l'intellection, voir et faire voir, ne sont plus qu'un seul acte de connaissance. Sur ce point, son éloge du premier

Nietzsche, héritier de l'historien Burckhardt, est éclairant, un Nietzsche davantage poète que philosophe, un Nietzsche au style stendhalien et enjoué. L'obsession de l'éternel retour, de la volonté de puissance et de l'immoralité de la nature enfermera ensuite l'essayiste allemand dans un étai de contradictions impossible à desserrer et violemment tragique : la crise toujours davantage relancée de l'apollinien et du dionysiaque, l'impossibilité d'allier la musique à une sagesse devenue désespérément folle... tout va brûler au feu génial mais toujours plus morbide du grand polémiste allemand, toutes les frontières entre le « bien » et le « mal » comme aussi toute possibilité de proposer une raison politique. Or, cette dernière n'est-elle pas d'abord un mixte d'utopie et de compromis capable de rendre l'avenir viable, sensé et partageable dès maintenant ?

Atteindre le propre du sujet engage donc peut-être moins dans une généalogie de la morale et une « philosophie de l'histoire » que dans une attention redoublée au présent. Donner forme, donner sens, ne pas fausser le rapport à soi, aux autres et au réel par les déportements de la volonté et sa fièvre de projection, il y a, semble-t-il, dans la pensée de Billeter une sagesse marquée par la Chine classique et l'assurance occidentale d'un compromis toujours possible entre l'instant et la durée, l'immanent et le transcendant. Circoscrite et limitée, ouverte à l'universel mais modeste, l'attention à l'autonomie du sujet ouvre pour lui à la puissance d'apprendre et d'agir et par là à un surcroît de liberté. Les exemples qu'il

### **L'ATELIER DE JEAN-FRANÇOIS BILLETER**

donne de cette « puissance » sont d'autant plus parlants qu'ils sont d'une extrême simplicité.

Un acte libérateur de la singularité du sujet est un acte qui mord sur l'humus du possible et des mille circonstances de son contexte particulier ; en ce sens, descendre en soi, c'est aussi s'ouvrir à l'expérience d'un lien social retrouvé. Des lieux familiers à l'auteur reviennent ainsi à sa mémoire de façon discrète mais vivante, en particulier la ville de Bâle, « *ville mitoyenne de l'Allemagne et de la France* », à l'égard de laquelle il entretient une dette symbolique liée à la Réforme, à l'historien Burckhardt et au jeune Nietzsche qui s'en est inspiré.

Partant, le point essentiel qui émerge de cette réflexion méditative, c'est le goût du temps. Il donne chance au propre du sujet d'émerger, le rend libre des langages institutionnels (famille, milieu social, nation, religion, etc.) sans l'ériger en nombril charismatique du monde. L'acceptation de la durée introduit l'homme à « *une physique élémentaire de la subjectivité* ». Une « *physique élémentaire* », puisqu'il n'y a pas de sujet qui ne naisse d'une attention redoublée à la nuit du corps. La notion d'intégration, centrale chez Billeter, ce sont les effets dynamiques d'un arrêt de la pensée dialectique et procédurale. L'intégration ouvre à la lucidité du corps, elle est une « *concentration et une intensification de l'activité qui la rend [...] sensible à elle-même* », le point nodal d'une intuition appelant avec elle la conscience. Dans *L'art d'enseigner le chinois*, cette même notion est reprise avec un accent plus relationnel et social : « *un phénomène que chacun peut observer au sein de l'activité dont nous sommes faits : des forces qui pouvaient rester séparées ou se rencontrer et s'affronter, se paralysant mutuellement, s'alliant pour produire ensemble une activité supérieure, momentanément ou durablement* ».

Nul n'est là pour faire nombre, et la promesse de tout langage est un geste qui bouscule la quantification de soi pour donner voix et forme au sujet et au monde. La « *pureté du hasard* » y concourt si l'on veut bien se laisser surprendre par elle. Ainsi, si je cherche en vain un mot, nul volontarisme ne me le donnera mais il vient à moi dans une mise en suspens de toute intentionnalité et un consentement aux surprises de la perception.

Lutter contre les passions tristes, c'est aussi ne pas désespérer des ressources démocratiques de l'Europe. Sans faire d'elle l'objet d'un messia-

nisme civilisationnel conquérant, Billeter défend l'Europe comme une réalité géoculturelle et politique familière d'une liberté difficile à vivre mais vraiment salutaire si elle est cent fois remise sur le métier. Il se pourrait bien en effet que la notion de *paideia*, d'éducation façonnée au creuset de l'humanisme antique, des Lumières mais aussi de l'audace théologique de Dante, puisse redevenir un héritage politiquement transmissible, celui d'un mode de connaissance où la mise en commun nécessaire au vivre-ensemble postule une pluralité sans cesse renégo-ciée de pensées et de styles de vie authentiquement singuliers.

Enfin, le rapport au mandarin et à l'enseignement participe lui aussi de cette légèreté d'un temps vivant et spontané appelant la « gestuation » d'une parole plus que l'imposition d'un savoir. Le geste se conjugue aussi à l'emploi de couleurs propre à la méthode du *Silent Way* de Caleb Gattegno – que nous nous excusons de ne pouvoir préciser davantage maintenant. La métaphore de l'enseignement est d'abord celle de la musique où l'enseignant est un chef d'orchestre et ses étudiants des musiciens qui n'ont besoin que de quelques légères interventions pour prendre part au rythme de la langue chinoise. Dès son arrivée à Pékin, en 1963, le futur sinologue est frappé par l'écart entre la souplesse d'esprit du mandarin et la pesanteur des règles grammaticales où l'enseignement veut l'enfermer. C'est pourquoi il a longtemps cherché à mettre en relief les gestes imaginatifs qui peuvent rendre compte de l'ensemble des dispositifs de la langue chinoise.

Dans un tel contexte, les gestes sont « *les relations de contiguïté* » entre les mots dans la langue mandarine ; selon Billeter, ces gestes sont au nombre de cinq : le thème/propos, le qualifiant/qualifié, le geste verbe/objet, le geste de l'enchaînement, le geste du verbe composé. Sans entrer dans les détails techniques de ce parcours linguistique lumineux, la notion de geste permet d'insister sur « *l'indétermination grammaticale* » des caractères. Ainsi, les catégories d'adjectif, de préposition, ne sont pas vraiment pertinentes en chinois. Plus fondamentalement, la notion même de phrase y est tout à fait différente. Ainsi, *shan gao*, l'exemple qui illustre la notion du geste thème/propos, le plus structurant en chinois : « *la montagne est haute* » forme une phrase de façon extrêmement simple sans sujet, verbe ni prédicat ; elle est d'abord la mise en relation immédiate d'un thème (la montagne) et d'un propos (le locuteur qualifie l'objet dont il parle, soulignant sa hauteur). Tout y est geste, « *action, puis ce que l'action atteint* ».

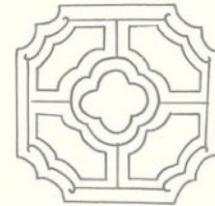
## L'ATELIER DE JEAN-FRANÇOIS BILLETER

Ce geste thème/propos structure le sens à la manière d'un double point caractéristique du rythme de la langue chinoise, d'une façon de ponctuer la prise de parole qui place toujours le thème en premier et le propos en dernier. Ces relations linguistiques ne sont donc pas seulement symboliques, elles assurent aussi une liaison permanente entre le réel et l'imaginaire des locuteurs de la langue chinoise. « *Nous ne pouvons pas imaginer* », affirme l'auteur, « *un geste sans l'exécuter intérieurement ni l'exécuter intérieurement sans l'imaginer* ». À titre d'exemple, ces gestes intérieurs sont ceux que nous faisons lorsque nous voulons chanter un *do* suivi d'un *sol* ; je produis intérieurement, mentalement, une « quinte ascendante » pour bien me préparer à chanter la note *do* puis la note *sol*.

En bref, les ressorts de la langue chinoise apparaissent avec force et clarté dans les cinq gestes élaborés par l'auteur, et son ouvrage est à recommander à tout sinisant ou sinologue, quel que soit son degré de compétence en chinois classique ou moderne, écrit ou parlé. Cette présentation de la langue et de l'enseignement du chinois révèle que cette langue est faite pour les sentences, les proverbes et la poésie. Elle demeure le lieu d'expression d'une sorte d'esprit d'enfance par sa réelle simplicité et sa souplesse de forme et d'usage ; l'auteur dévoile en particulier la capacité du verbe composé chinois de produire de façon illimitée des combinaisons toujours neuves de verbes entiers. Ce sont comme de nouvelles paroles « *nées dans l'instant* » : ces verbes que la grammaire habituelle appelle « verbes résultatifs » peuvent être en effet d'une grande éloquence. L'expression [ta] ba si ren shuo huo le [她] 吧死人说活了 que le sinologue met en lumière l'illustre merveilleusement, elle signifie : « *elle parlait de morts avec le résultat qu'ils étaient vivants* », autrement dit : elle a « *rendu la vie aux morts* ». Les verbes *shuo*, « parler », et *huo*, « vivre », associent l'action et la qualité pour faire entrer le langage dans un autre rapport au temps et à la causalité.

Si l'instant par la parole donne à croire à un franchissement réel de la mort, il n'y a plus alors que les limites d'une raison normative pour censurer la puissance infinie du verbe à l'œuvre dans les gestes du langage et la « nature » insaisissable de chaque être parlant. Redonner au langage la primauté du geste, c'est rouvrir un lien de réciprocité

## JEAN FRANÇOIS BILLETER L'ART D'ENSEIGNER LE CHINOIS



ALLIA

té entre les générations, entre les morts et les vivants, c'est briser les mille formes de reproduction sociale qui reconduisent le confit indéfiniment ressassé des charismes et des institutions, des normativités et des singularités. En ce sens, l'expérience de la langue chinoise et de ses sagesse incite davantage à écrire et à vivre à l'affût du possible qu'à redéfinir ce qu'est le sujet, la nature, le politique ; elle est une promesse que le travail de Jean-François Billeter entretient avec une sobre profondeur, d'une certaine façon la promesse d'une « *communauté d'incomparables* » toujours en butte à deux pouvoirs opposés, celui du politique, la conservation de soi jusqu'à l'abjection, et celui des ego, la dépense de soi jusqu'à l'abjection.