

**LoN**

Numéro 138  
du 3 au 16 novembre 2021

# La figuration est universelle, l'art ne l'est pas



**Numéro 138****Faire monde**

Faisant suite au désormais classique *Par-delà nature et culture*, *Les formes du visible* de Philippe Descola représente un événement intellectuel comparable, bouleversant bien des idées sur l'art et sur les différentes manières de faire monde, d'en suivre les schèmes et les lignes de partage, notamment entre humains et non-humains. Il fallait bien deux articles pour rendre compte de cette extraordinaire anthropologie de la figuration. Paul Bernard-Nouraud le lit [depuis l'histoire de l'art](#) et Jean-Pierre Salgas [depuis l'ensemble des sciences humaines](#).

Le roman est aussi une manière de faire monde et de faire fi des frontières ou des partages communément acceptés. Pourtant, dans *Les ouvertures*, [premier volet d'un projet monumental](#) commencé en 1998 et intitulé *Les incréés*, le

romancier italien Antonio Moresco semble renoncer à la narration comme mythe pour mettre en scène son interminable perte de pouvoir, son incapacité à se relier au monde historique. Sa force imageante en devient d'autant plus hypnotique.

Céline Minard pas plus que Jon Fosse ne renoncent, eux, à l'immersion dans un monde autre. La première, avec *Plasmas*, porte l'angoisse de l'effondrement de la planète, en décrivant des situations où se mêlent passé et futur, humains et animaux dans [une fascinante représentation littéraire du chaos](#). À l'inverse, c'est à une véritable re-création que nous invite Jon Fosse avec le début de sa *Septologie* où pendant sept jours (dont *L'autre nom*, qui est traduit aujourd'hui en français, contient les deux premiers), [il cherche à refonder le monde en prose](#) dans une forme de « *réalisme mystique* » qui se prétend peut-être une voie pour le roman futur.

T. S., 3 novembre 2021

**Direction éditoriale**

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

**Comité de rédaction**

Natacha Andriamirado, Monique Baccelli, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Albert Bensoussan, Maité 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, Alban Bensa

**Numéro ISSN** : 2491-6315

**Directeur de la publication**

Santiago Artozqui

**Réception des livres**

Pierre Benetti — En attendant Nadeau Librairie-Café Cariño 21 rue du Chalet 75010 Paris

**À la Une** : Rencontre sur la place du village entre un masque d'esprit apapaatai et un enfant effrayé, Wauja, Brésil © D.R.

**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)

**p. 4 Philippe Descola**

Les formes du visible  
par *Jean-Pierre Salgas*

**p. 7 Philippe Descola**

Les formes du visible  
par *Paul Bernard-Nouraud*

**p. 10 Ta-Nehisi Coates**

La danse de l'eau  
par *Claude Grimal*

**p. 11 Freddy Raphaël**

Rire pour réparer le monde.  
L'humour des juifs d'Alsace  
et de Lorraine  
par *Mireille Gansel*

**p. 14 Estelle Zhong Mengual**

Apprendre à voir.  
Le point de vue du vivant  
par *Paul Bernard-Nouraud*

**p. 17 Zoé Cosson**

Aulus  
par *Norbert Czarny*

**p. 19 Exposition Paris-Athènes. Naissance de la Grèce moderne**

par *Ulysse Baratin*

**p. 21 Zrinka Stahuljak**

Les fixeurs au Moyen Âge.  
Histoire et littérature connectés  
par *Tiphaine Samoyault*

**p. 23 Antonio Moresco**

Les ouvertures  
par *Philippe Daros*

**p. 26 Jon Fosse**

L'autre nom  
par *Feya Dervitsiotis*

**p. 28 Céline Minard**

Plasmas  
par *Sébastien Omont*

**p. 30 Louise Labé**

Œuvres complètes  
par *Maurice Mourier*

**p. 33 Virginia Woolf**

Mrs Dalloway  
par *Marc Porée*

**p. 36 Valentin-Yves Mudimbé**

L'invention de l'Afrique.  
Gnose, philosophie et ordre  
de la connaissance  
par *Catherine Mazaauric*

**p. 39 Jacques Vassal**

Folksong.  
Racines & branches  
de la musique folk  
anglo-américaine  
**Guillaume Heuguet**  
YouTube  
et les métamorphoses  
de la musique  
par *Pierre Tenne*

**p. 43 Christian Boltanski**

Récits.  
Conversation avec Laure Adler  
par *Paul Bernard-Nouraud*

**p. 45 Anne Peslier**

Aphamères  
par *Tristan Felix*

**p. 47 Exposition Anni et Josef Albers. L'art et la vie**

par *Gilbert Lascault*

**p. 48 Marguerite Duras**

Le cinéma que je fais.  
Écrits et entretiens  
par *Marie Étienne*

**p. 51 Dante**

La Divine Comédie  
par *Marc Lebiez*

**p. 54 Philippe Jaenada**

Au printemps  
des monstres  
par *Hugo Pradelle*

**p. 56 Jean Gaston Lalumière**

Où est passée l'humanité ?  
Lettres et carnets  
de guerre (1914-1919)  
**Cécile Plantié**  
Que de baisers perdus...  
La correspondance intime  
de Léon et Madeleine Plantié  
(1914-1917)  
par *Maité Bouyssy*

**p. 59 Mathieu Palain**

Ne t'arrête pas de courir  
par *Julien Mucchielli*

**p. 61 Arno Bertina**

Ceux qui trop supportent.  
Le combat des ex-GM&S  
(2017-2021)  
par *Pierre Benetti*

**p. 63 Diane Scott**

S'adresser à tous.  
Théâtre et industrie culturelle  
par *Olivier Tonneau*

**p. 66 Claire Fercak**

Après la foudre  
par *Cécile Dutheil de la Rochère*

**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 !](https://www.en-attendant-nadeau.fr)

**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](https://www.en-attendant-nadeau.fr).

## Une anthropologie de la figuration

***Il y a onze ans, dans les mezzanines du musée du Quai Branly, Philippe Descola proposait avec son exposition La fabrique des images une nouvelle et universelle géographie des arts, accordée à quatre manières de figurer et d'habiter le monde. L'anthropologue poursuit son étude dans un grand livre qui fera date : Les formes du visible.***

par Jean-Pierre Salgas

---

**Philippe Descola**

*Les formes du visible*

Seuil, coll. « Les livres du nouveau monde »

848 p., 35 €

---

L'exposition, en partenariat avec le musée du Louvre, donnait à voir « *comment des cultures très diverses figurent les ressemblances et les différences qu'elles perçoivent dans leur entourage* ». Les images qui en résultent correspondent à quatre « *visions du monde* » bien contrastées qui se retrouvent dans des œuvres issues des cinq continents, « *quatre grandes façons différenciées de percevoir des continuités et discontinuités entre les choses* », que ce soit en Afrique, dans l'Europe du XV<sup>e</sup> siècle, chez les Indiens d'Amazonie ou dans l'Australie des Aborigènes, déjà détaillées dans *Par-delà nature et culture* (2005) : le *totémisme* souligne la continuité matérielle et morale entre humains et non-humains ; l'*analogisme* postule entre les éléments du monde un réseau de discontinuités structuré par des relations de correspondances ; l'*animisme* prête aux non-humains l'intériorité des humains ; le *naturalisme* nous rattache au contraire aux non-humains par les continuités matérielles et nous en sépare par l'aptitude culturelle. Cette exposition fit date à la fois dans ce qui était en jeu depuis l'orée du XX<sup>e</sup> siècle et dans l'histoire chaotique du musée des « Arts Premiers », qui la recevait quatre ans après son ouverture.

*Les demoiselles d'Avignon* date de 1907 : les artistes modernes, fascinés par les arts « primitifs », le sont par leurs formes qui répondent à leurs questions... « naturalistes ». En 1909, Apollinaire écrit dans *Le Journal du soir* : « *Le Louvre devrait recueillir certains chefs-d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale* ». Et

Félix Fénéon, en 1920, pose la question dans le *Bulletin de la vie artistique* à « *vingt ethnographes ou explorateurs, artistes ou esthéticiens, collectionneurs ou marchands* » comme Paul Guillaume : « *Les arts lointains seront-ils admis au Louvre ?* »

Après la mission Dakar-Djibouti (1931-1933) et la création du *musée de l'Homme* (1937), l'histoire de l'art, transformée par l'ethnologie, de Michel Leiris et Claude Lévi-Strauss à Jean Laude, et par les intellectuels africains avec la négritude, a peu à peu comblé son retard sur l'art moderne. « L'art nègre » des artistes a permis de repenser « l'objet africain » des ethnologues. « L'art africain » ou « océanien » est né. Parallèlement, « l'objet africain » des ethnologues a permis de repenser les fonctions de « l'objet d'art » occidental – *La Joconde* mérite les mêmes égards qu'un fétiche à clous. Fin tendancielle de l'opposition entre un art d'ici (des « œuvres » à simplement admirer) et des choses de là-bas (des objets rituels ou documentaires, simplement à étudier). De ces croisements témoigne exemplairement en 1953 *Les statues meurent aussi*, le film de Chris Marker et Alain Resnais commandé par la revue *Présence africaine*, tout imprégné, à commencer par son titre, de la rhétorique d'André Malraux (« *l'ange de Reims passe* »). Le temps semble venu pour *Le musée imaginaire*, héritier de la Révolution française et de la reproductibilité technique de la photographie (« l'aura » de Walter Benjamin deux fois détruite), de devenir réel...

Mais les statuts furent plus lents à mourir... Il faut se souvenir qu'en 1994 le musée d'Orsay, alors dirigé par Françoise Cachin, pourtant spécialiste de Gauguin, rendant hommage à la fondation Barnes de Philadelphie créée en 1929, l'avait amputée de ce qui faisait sa spécificité : l'accrochage de l'art moderne avec des œuvres

### UNE ANTHROPOLOGIE DE LA FIGURATION

africaines. Pourtant, dès 1989, les choses avaient déjà changé en France, du côté de l'art ancien comme de l'art contemporain. En 1990, le collectionneur et marchand d'art Jacques Kerchache avait publié dans *Libération* un manifeste, « Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux » : « *Si aucune décision n'est prise [celle de faire entrer les « arts premiers » dans la légitimité du Grand Louvre], la France de 1989 aura entériné, par un aveuglement qui n'est pas sans rappeler celui qui a justifié la nuit coloniale, l'exclusion pour les décennies à venir des œuvres majeures produites par les trois quarts de l'humanité.* » Cent noms prestigieux avaient signé le texte, dont Claude Lévi-Strauss et Michel Leiris. Et il y avait eu *Les magiciens de la terre* au Centre Pompidou et à La Villette : à ces cent intellectuels, on pouvait ajouter les cent artistes réunis par Jean-Hubert Martin quelques semaines auparavant dans cette exposition majeure. Mais, avec l'expression « arts premiers », un euphémisme pour « primitifs », Jacques Kerchache obscurcissait ce qu'il éclairait, maintenant la différence qu'il s'agissait d'abolir, restaurant le primitivisme. Quant à Jean-Hubert Martin, avec *Curios & Mirabilia*, un « cabinet de curiosités » au château d'Oiron dans les Deux-Sèvres, véritable post-scriptum des *Magiciens*, mixant justement art ancien et art contemporain et enjambant l'art moderne, il lui manquait une pensée de l'évolution artistique. Ici un gouffre temporel, là un éternel présent.

En cette année du bicentenaire de la Révolution, les frontières auraient pu enfin bouger entre Nord et Sud comme entre art contemporain et art ancien. Et le Louvre, avoir un douzième département qui aurait contaminé toute la collection ; et le Centre Pompidou accueillir le Sud. Mais c'était compter sans Pierre Rosenberg, président du Louvre, et sans Bernard Dupaigne, directeur du laboratoire d'ethnologie du musée de l'Homme de 1991 à 1998 ; et sans nombre de conservateurs et d'ethnologues qui empêchèrent le projet, malgré le soutien de Jacques Chirac, maire de Paris puis président de la République. Quinze ans de débats s'ensuivirent avant l'ouverture du musée du Quai Branly, en 2006, opposant ethnologie (sociologie, histoire) et esthétique, compréhension et contemplation, « pièces à conviction » de l'une et « pièges à séduction » de l'autre, disaient Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrat et Lucien Stephan, auteurs de *L'art africain* (Citadelles & Mazenod, 1988). À l'arrivée,

deux musées séparés par la Seine maintiennent les distinctions de l'ici et de l'ailleurs. Avec, entre les deux, comme une formation de compromis, le Pavillon des Sessions, arraché par Jacques Kerchache et Jacques Chirac à Pierre Rosenberg. Ensuite, le Louvre, sous la direction d'Henri Loyrette, s'est ouvert à l'art contemporain, tandis que le Centre Pompidou se contente de l'exposition *Africa Remix* et d'un réaccrochage temporaire des collections permanentes – la grande exposition Leiris se tiendra à Metz.

C'est toute cette histoire qui faisait de l'exposition *La fabrique des images*, au cœur même du musée des « arts premiers », un événement et un « tremplin » vers le livre que publie aujourd'hui Philippe Descola ; et qui fait de ces *Formes du visible* un séisme, le cahier des charges sur 850 pages d'un véritable « *plus grand musée du monde* », que n'est évidemment pas le Louvre ; en somme, le programme d'un musée du Quai Branly qui annexerait le Louvre comme un département. Cette « *anthropologie de la figuration* » ignore la double perte de l'aura, qui a donné forme ultime à ce que Philippe Descola nomme « *ontologie naturaliste* » (au Quai Branly, les « arts premiers » restent vus depuis les arts occidentaux). La perspective linéaire et le sujet cartésien, la représentation et l'imitation qui en découlent ne sont qu'une des quatre possibilités.

Ce nouveau livre forme à la fois le second tome de *Par-delà nature et culture* et le gigantesque post-scriptum de *La fabrique des images*. Aux quatre formes de « mondiatation », aux quatre ontologies qui découpent autrement nature et culture, correspondent quatre sections : à l'animisme « Présences », au totemisme « Indices », à l'analogisme « Correspondances », au naturalisme « Simulacres ». Chacune est complétée d'un appendice sur les hybridations, et cette gigantesque enquête parcourt cent cinquante-neuf œuvres. Le point de départ et d'appui qui permet à Descola de sortir de « l'histoire de l'art » est le livre d'Alfred Gell *Art and Agency* (1998, traduit aux Presses du réel en 2009). « *Le désir de voir s'incarner dans les images les schèmes ontologiques dont j'avais fait la théorie à partir de textes me conduisit aussi dans un premier temps à envisager la figuration comme une opération trop étroitement mimétique. Or les images ne se contentent pas de donner à voir des continuités et des discontinuités entre les existants, des lignes de partage le long desquelles le mobilier composant un monde peut être reconstitué, elles ont aussi la capacité dérangeante de faire signe en*



### UNE ANTHROPOLOGIE DE LA FIGURATION

*un autre sens, par la causalité agissante dont certaines d'entre elles sont investies. À l'instar d'une icône de la Vierge réfléchissant ses ors à la lueur des cierges ou de ces divinités hindoues que l'on promène devant des foules immenses, ce genre d'image a beau figurer de façon reconnaissable ce qu'elle représente, elle est moins significative par le symbolisme dont elle est grevée que par le pouvoir dont on la crédite. »*

Ce que Philippe Descola propose dans *Les formes du visible* n'est ni plus ni moins qu'une « révolution copernicienne ». L'histoire de l'art, « naturaliste » par essence quel que soit son objet, est absorbée par l'anthropologie de la figuration. Descola cite d'ailleurs [Aby Warburg](#) voyageant chez les Indiens Hopi. Si la figuration est universelle, l'art ne l'est pas. « *Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict qu'il rend présent comme une certaine ab-*

*Poupée hopi figurant WupaMokatsina, « Katsina Longue-Bouche ». Dessin tiré de Jesse Walter Fewkes (1894) © D.R.*

*sence* » : empruntée au dernier Merleau-Ponty (*L'œil et l'esprit*, 1960), l'exergue du livre indique un projet philosophique « naturaliste » (son point aveugle ?), comme l'avoue d'ailleurs le choix du terme « ontologie » (au passage, qui concerne plus les étants que l'être).

Plus encore que de Descartes héritier d'Alberti, il s'agit pour Descola – qui comme lui écrit à la première personne – d'aller au-delà du maître Lévi-Strauss, l'auteur encore trop cartésien (rousseauiste) du *Totémisme aujourd'hui* et de *La pensée sauvage* (1962), de *La voie des masques* (1975) et de *Regarder écouter lire* (1993). Par son ambition, *Les formes du visible* est plutôt comparable à l'*Esthétique* de Hegel ou à *La métamorphose des dieux* d'André Malraux. Un livre d'une puissance d'agir et de penser infinie.

## Le pli du monde

***Pendant la quinzaine d'années qui nous sépare de sa parution, le livre de Philippe Descola Par-delà nature et culture (Gallimard, 2005) s'est imposé parmi les classiques de l'anthropologie auprès des autres sciences humaines et sociales. Avec Les formes du visible, son nouveau livre, l'anthropologue s'adresse directement à elles en les invitant à repenser avec lui les voies de la figuration.***

**par Paul Bernard-Nouraud**

**Philippe Descola**

*Les formes du visible.*

*Une anthropologie de la figuration*

Seuil, coll. « Les livres du nouveau monde »

768 p., 35 €

Autant par son projet que par son objet, l'ouvrage de Philippe Descola intéresse prioritairement l'histoire de l'art et l'esthétique, mais en les menant vers autre chose qu'elles-mêmes. Non qu'il découvre des corpus iconographiques inconnus, ou qu'il introduise de nouveaux outils d'analyse. [Hans Belting](#), [Horst Bredekamp](#), [Jean-Claude Schmitt](#) ou [Georges Didi-Huberman](#), pour ne citer qu'eux, ont les uns et les autres contribué au renouvellement de l'histoire et de la théorie des images en intégrant les apports de l'anthropologie. À cet égard, *Les formes du visible* confirme ce mouvement et la part prépondérante qu'y prend désormais l'anthropologie, au détriment sans doute d'une certaine philosophie qui donne parfois le sentiment de se replier sur « l'art » comme sur un pré carré bastionné de concepts.

L'« anthropologie de la figuration » que pratique Descola se distingue donc moins par son niveau de théorisation que par l'ouverture de son appareil théorique à la diversité des images et des systèmes esthétiques dans lesquels elles prennent place. Les études qu'il consacre, par exemple, aux pratiques figuratives des Yanomani d'Amazonie et des Aborigènes d'Australie comme aux principes théoriques qui les régissent satisfont pleinement à l'exigence méthodologique « *de prendre au sérieux les cadres conceptuels esthétiques des indigènes* » posée dès 1989 par Sally Price dans *Arts primitifs, regards civilisés* (École des Beaux-Arts, 2006). Price ne souscrirait peut-être pas entièrement au constat qui fonde l'ap-

proche de Descola, selon lequel « *la figuration est universelle tandis que l'art, dans son acception ordinaire, ne l'est pas* » ; mais il faut bien admettre que cette phrase suffit à faire sauter un verrou sur lequel des générations de savants ont vainement usé leurs clefs.

Pour leur part, un historien de l'art ou un esthéticien mettraient sans doute en cause l'historicité de « la figuration » et le domaine de « l'art », voire la portée de « son acception ordinaire », mais l'anthropologue poursuit d'autres buts, que Descola expose avec une sorte de sérénité démonstrative, et la densité propre à son écriture : « *cet essai sur la figuration ne traitera pas les images comme des paquets de symboles porteurs d'un sens analogue à celui transmis par le langage ni comme reflets de circonstances historiques ou de particularismes culturels ; il les traitera comme des agents iconiques, simultanément figuratifs et disposés à l'action, révélateurs de la strate d'invisible qu'ils actualisent, en même temps qu'investis de l'autonomie causale de tous ceux, humains et non-humains, qui ont contribué à les instaurer* ». Si le besoin se faisait sentir de s'arrêter sur cette citation, il faudrait en ce cas lui adjoindre cette autre, définissant la figuration en question. « *Figurer, écrit Descola, c'est ainsi donner à voir l'ossature ontologique du réel à laquelle chacun de nous se sera accommodé en fonction des habitudes que notre regard a prises de suivre plutôt tel ou tel pli du monde* ».

En d'autres termes, la figure tient lieu de structure, elle représente une structure potentiellement invisible en la rendant visible. Figurer, c'est donc structurer l'expérience que des hommes se font du monde, suivant les habitudes qu'ils s'en forment et qui les forment en retour, mais sans que ces habitudes puissent être tenues pour des causes débouchant nécessairement sur un type

## LE PLI DU MONDE

d'images plutôt qu'un autre. En revanche, il est possible de procéder à une distinction parmi la diversité des pratiques de figuration dont elles sont issues, qui vont du façonnage à l'ornementation. Ces pratiques correspondent à ce qu'en 1998, dans cet autre classique qu'est *L'art et ses agents* (Les Presses du réel, 2009), Alfred Gell avait désigné du terme d'*agency*, que Descola reprend à son compte en le traduisant par « agence », en tant qu'une pratique figurative est socialement agencée. L'image devrait alors être tenue pour le fruit d'une agence de figuration qui met en évidence une certaine structure du monde – son « pli ».

Les diverses agences qu'à ce titre Descola se propose d'examiner renvoient à leur tour à quatre modes de structuration de l'expérience (animisme, naturalisme, totémisme et analogisme) énoncés dans *Par-delà nature et culture*, et dont l'auteur entend démontrer la validité en prêtant cette fois attention aux « formes du visible ». Ce « terrain nouveau pour [lui] et fort peu frayé par d'autres », celui de « l'anthropologie comparative de la figuration », lui offre en effet l'occasion de réaliser le vœu qu'il formulait en 2005 de dégager « une voie qui permettrait de concilier les exigences de l'enquête scientifique et le respect de la diversité des états du monde, un chemin encore mal frayé » lui aussi. Un chemin que l'anthropologue désignait comme un « universalisme relatif », ainsi dénommé, précisait-il alors, « non par provocation ou goût des antiphrases, mais en prenant l'épithète "relatif" au sens qu'elle a dans "pronom relatif", c'est-à-dire qui se rapporte à une relation ».

Autrement dit, si la figuration est universelle en tant qu'elle est une structure, la diversité de ses contenus justifie qu'on qualifie son universalité de relative en tant qu'agence. Ce qui apparaît plus délicat à justifier, dans ces conditions, est que le primat du structural implique qu'on ne traite pas des « paquets de symboles » que ces images charrient, non plus que des « circonstances historiques ou de[s] particularismes culturels » qu'elles reflètent, tout en n'ayant de cesse de scruter lesdites images avec une minutie et une hauteur de vue qu'envieraient nombre d'historiens de l'art aujourd'hui. À la lecture du chapitre 11, intitulé « Face au monde », que Descola consacre à la peinture flamande puis hollandaise, ce choix s'avère néanmoins à double tranchant.

Dans un premier temps, il permet bel et bien au lecteur de poser « sur des œuvres qui lui seront probablement familières un coup d'œil dessillé par l'immersion dans le genre d'image que l'on a examiné auparavant », la peinture de Robert Campin et de Jan van Eyck apparaissant de plus en plus, au fil des pages qu'il lui consacre, « comme une façon plutôt exotique, et en tout cas fort peu "naturelle", de donner à voir certains plis du monde ». En sorte que, progressivement, l'analyse de Descola réussit ce tour de force de troubler la familiarité qu'on peut avoir de cet art-là tout en l'éclairant d'un jour qui en restitue l'épaisseur intime, comme lorsqu'il relève combien, dans ce mode de figuration, « le détail n'a de sens que par rapport à la totalité dont il est l'un des attributs – la veine par rapport au bois, la diaprure par rapport au tissu –, ce qui en fait le support d'un rapport d'inhérence, et non de proportion, chaque chose dépeinte devenant l'indice d'une réalité qui le dépasse ».

Dans un second temps, toutefois, l'anthropologue semble s'en remettre trop uniment à la thèse de l'historienne de l'art Svetlana Alpers, selon laquelle « la peinture du Siècle d'or hollandais doit être au premier chef appréciée pour sa vertu descriptive, et cela contre une tendance récente de l'histoire de l'art qui voit au contraire en elle un système d'allégories voilées ». En la suivant, Descola en exacerbe la logique qui veut que, « plutôt qu'une allégorie convenue, il vaut mieux voir dans ce genre de peinture un véritable travail de dissection, le désir de faire apparaître, derrière les surfaces, la structure et la texture des choses ».

On saisit pourtant mal en quoi ce « désir », effectivement si palpable dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, serait incompatible avec celui d'illustrer méticuleusement, par ce moyen, une allégorie, fût-elle « convenue ». En dégageant son approche des contingences susceptibles de parasiter les structures qu'il entend repérer, Descola en vient à négliger l'hypothèse qu'une image complexe puisse tirer sa raison d'être transitoire d'une vision du monde qui, pour décevante qu'elle soit en termes d'intellection, n'en serait pas moins structurante. Le succès sans équivalent des tableaux de genre dans les Provinces-Unies de l'époque trouverait même là l'une de ses explications. Lorsque, par surcroît, un peintre tire profit de cette situation pour faire éclater le caractère conventionnel de ses allégories en les voilant de peinture, alors il ne peut plus guère être rangé dans « ce genre de

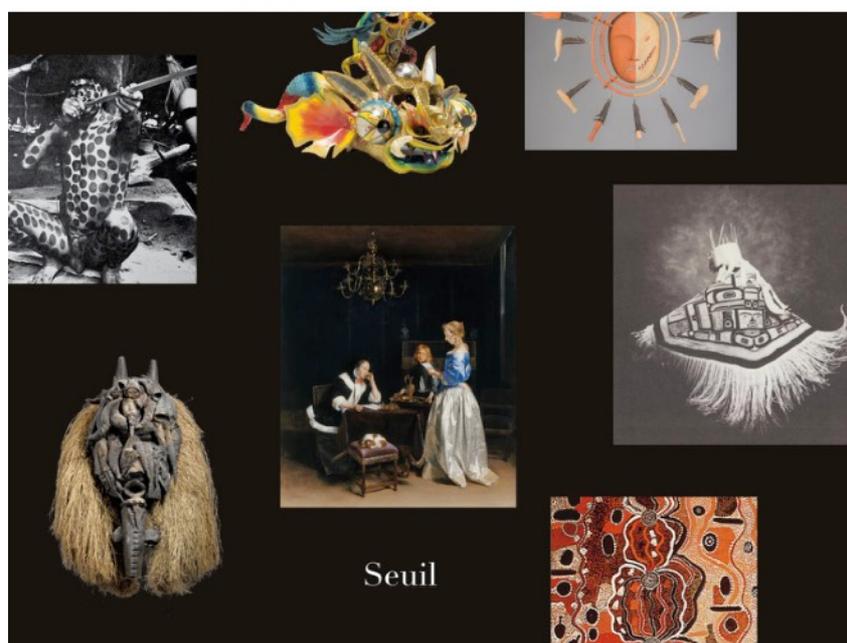
LES LIVRES DU



NOUVEAU MONDE

## Philippe Descola

# Les Formes du visible



### LE PLI DU MONDE

peinture ». Sauf à y rabattre « *l'ambition de Vermeer* », pour reprendre le titre de la monographie de Daniel Arasse que cite Descola, et, successivement, celle de Mondrian, pour s'en tenir là aussi à la structure que sa peinture abstraite accomplit finalement.

La tangente qu'empruntait jusque-là avec bonheur l'anthropologue rejoint sur ce point la ligne d'une histoire de l'art qui renoue effectivement avec l'historiographie traditionnelle en s'éloignant de ses tendances récentes. De manière plus significative, elle révèle, au sein de son propre système interprétatif, une tension que Descola mentionne dès son avant-propos : « *la possibilité pour des images d'exister dans un mode d'identification indépendant de celui dont la documentation historique et ethnographique permet de broser le tableau* ». Une tension qu'il s'emploie

à résoudre dans la suite de son ouvrage, mais qui, située au niveau de l'adéquation des sources, ne résout pourtant qu'incomplètement celle qui agite le cœur de son analyse, où la prévalence structurelle de la figuration ne pourrait qu'être affectée négativement par la relativité de formes du visible du type « art », telles qu'elles se déploient notamment en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la période moderne.

Comme si, par un singulier paradoxe, l'agence à laquelle Descola est culturellement le mieux habitué constituait la pierre où viendrait par endroits achopper sa quête d'une concordance entre universalisme et relativisme. L'« *autonomie causale* » dont les faiseurs d'images sont investis selon lui permet pourtant ce type de jeu disjonctif avec les structures de la figuration, cette indépendance relative d'avec cela même qu'elles structurent ; un jeu qu'en un certain lieu et à un moment donné on a pu désigner du nom « d'art ».

## Ta-Nehisi Coates romancier

***Ta-Nehisi Coates, essayiste noir américain, vient d'écrire avec *La danse de l'eau* son premier roman, qui s'ajoute au corpus assez fourni des « neo-slave narratives » (« nouveaux récits d'esclavage »), récente catégorie de l'histoire littéraire américaine dans laquelle on fait figurer des œuvres d'Ernest Gaines, Toni Morrison, Colson Whitehead... Ce livre, sur lequel l'auteur a travaillé pendant une dizaine d'années, fait suite à des travaux non fictionnels qui ont attiré l'attention : Une colère noire : Lettre à mon fils (2015) et Huit ans au pouvoir (2017).***

par Claude Grimal

---

Ta-Nehisi Coates  
*La danse de l'eau*  
 Trad. de l'anglais (États-Unis)  
 par Pierre Demarty  
 Fayard, 479 p., 23 €

---

*La danse de l'eau*, qui mêle réalisme et fantastique, se déroule dans le Sud avant la guerre de Sécession et a pour sujet l'esclavage. Le narrateur et héros du roman de Ta-Nehisi Coates, Hiram, est esclave sur la plantation de son père, un homme qui lui a donné une bonne éducation et le traite avec bienveillance, ce d'autant plus que son fils légitime blanc, futur héritier de ses biens, est un être vulgaire, ignorant et paresseux. Lorsque ce dernier meurt et que Hiram comprend qu'il restera toujours esclave, il décide de s'enfuir. Une suite d'aventures s'ensuit : Hiram abandonne ceux qu'il aime, se retrouve agent de l'Underground Railroad, est fait prisonnier de trafiquants d'esclaves, rencontre Harriet Tubman, se retrouve traqué, vit un temps à Philadelphie, s'efforce d'arracher d'autres Noirs à l'esclavage, etc.

Le surnaturel s'insère dans le roman grâce à la capacité mémorielle extraordinaire de Hiram et à son talent pour la « Conduction » (sorte de téléportation magique non gouvernée par la volonté). Ces deux pouvoirs que Hiram tente de maîtriser ont sans doute une fonction métaphorique de programme pour les Africains-Américains d'aujourd'hui : ils doivent d'une part reconstituer leur histoire et de l'autre envisager de se déplacer, non géographiquement bien sûr, mais politiquement vers un « ailleurs » qui les fera sortir de l'état de subordination dans lequel ils se trouvent. Bref, le livre semble fournir suffisamment de pé-



ripétées et d'idées pour effectuer, but premier du récit sur l'esclavage, une recreation d'un passé difficilement imaginable, et esquisser une perspective sur ce que serait un avenir pour les descendants de ceux qui l'ont subi. Les témoignages d'anciens esclaves sont en effet assez rares en dehors des *Underground Railroad Records* de William Still, dont s'inspire Coates, et de ceux recueillis dans les années 1930 par le Federal Writers' Project de la Works Progress Administration de Roosevelt auprès des derniers anciens esclaves encore en vie.

Mais *La danse de l'eau* peine à la tâche. L'évocation de l'expérience de l'asservissement n'évite pas le simplisme grotesque, les éléments fantastiques sont plus « parachutés » qu'efficacement intégrés au récit, tandis que la teneur réflexive sur le plan politique, moral, émotionnel, est assez mince. Intrigue, rythme, personnages et dialogues manquent d'élan et de souffle ; le roman apparaît ainsi comme plus consciencieux qu'inspiré. Sans doute Coates n'est-il pas romancier, ou pas encore : *La danse de l'eau*, en tout cas, fait malheureusement plouf.

## L'humour pour réparer un monde tordu

***Fourmillant de « moshelish », ces petites histoires drôles racontées par les Juifs des campagnes alsaciennes et lorraines, Rire pour réparer le monde constitue une étude historique et sociologique sur l'humour judéo-alsacien, signée Freddy Raphaël.***

par Mireille Gansel

**Freddy Raphaël**

***Rire pour réparer le monde.***

***L'humour des juifs d'Alsace et de Lorraine***

**La Nuée bleue, 250 p., 22 €**

Ces lignes de Freddy Raphaël, en ouverture de son livre où se tissent ses chemins d'historien et d'anthropologue: « *Je ne puis revendiquer pour ce travail le statut du chercheur qui se situe en surplomb pour aborder à bonne distance l'objet de ton étude. L'humour judéo-alsacien et lorrain et le yiddish alsacien me parlent d'un monde qui m'est infiniment et intimement familier.* » Ses mots « *tout comme ceux du français, de l'alsacien et de l'hébreu, m'ont aidé à accéder au monde, à sculpter la matière de la création. L'humour m'a permis d'entreprendre un voyage infini, en me faufiletant entre leurs significations.* »

« *Il s'agit pour moi, sans céder à nulle hagiographie, de réinsérer l'histoire des Juifs d'Alsace et de Lorraine dans des lieux, sachant qu'en l'occurrence ceux-ci sont toujours pluriels. Nulle quête de racines, mais une attention soutenue aux empreintes et aux traces. À l'écoute passionnée des récits, des anecdotes et des légendes, sans lesquels nous serions étrangers au monde et à nous-mêmes. L'évocation s'efforce de redonner à certains mots leur incandescence et leur part d'incertitude.* »

Au cœur du travail d'historien de Freddy Raphaël, il y a la traduction et l'annotation qu'il fit avec Monique Ebstein de l'ouvrage de Selma Stern consacré à Yossel de Rosheim, en qui les Juifs d'Allemagne trouvèrent, au XVI<sup>e</sup> siècle, « *un chef et un avocat, un consolateur et un intercesseur (...) face à une culture de la haine, un passeur d'humanité* ». Et au cœur de ses travaux d'anthropologue, il y a les recherches qu'il mena sur le terrain, avec ses étudiants, pour redonner dignité et vie à la mémoire profanée des Juifs

d'Alsace spoliés, expulsés, exterminés : « *Retrouver à Wettolsheim certaines de ces pierres, à l'ancienne décharge, une carrière où avaient été transportées les pierres tombales du cimetière israélite de Wintzenheim où les habitants du bourg n'avaient pas hésité à se rendre pour se servir... Je me résolus à adresser plusieurs lettres au maire de Wettolsheim pour le sensibiliser à ma recherche, lui expliquer que mon intérêt dépassait pour moi le cadre strictement universitaire, et pour solliciter son aide pour retrouver des tombes. N'ayant pas reçu de réponse...* »

Et la compassion, qui est au cœur de l'anthropologie, est le pouls qui bat au long de tous les chemins de Freddy Raphaël : « *ce sont les rues de ce bourg aujourd'hui cossu, que mon arrière-grand-mère, femme d'une extrême piété, arpentait jadis. Elle était affublée du sobriquet de "Gechér Aechter", "Esther la vaisselle". En effet, elle allait de maison en maison pour vendre les pots, les tasses, les assiettes, qui étaient empilés dans une étroite charrette en osier tressé, celle-là même que les paysans utilisaient pour passer entre deux rangées de vignes.* »

Un pouls qui bat à chaque page de ce petit livre, écrit dans une encre qui se lit en yiddish alsacien, tant chacun des termes de ce rire en émane : « *Il demeure la langue des bons mots, des "moshelish", des "histoires" par lesquels on se juge ainsi que les siens, sans complaisance, mais avec une tendresse inavouée. (...) Le yiddish alsacien est une langue de la créativité continuée ; de nouveaux mots sont forgés, non sans humour, pour rendre compte de la modernité. (...) L'humour descelle le mot de son socle, le fait vaciller, et dans la brèche introduit une possibilité nouvelle. (...) L'acte de la parole (par opposition au discours) n'est pas détachable de la circonstance, ni d'un code social qui déterminent les façons d'utiliser les choses ou les mots selon les occasions. (...) Les règles d'utilisation des "bonnes histoires" constituent aussi une mémoire, mais*

## L'HUMOUR POUR RÉPARER LE MONDE

*celle-ci est en train de se défaire à la suite de la disparition des communautés villageoises. »*

### Rire de soi

*« À l'opposé du fondamentalisme, qui fige les textes fondateurs et les fétichise, l'humour fissure la raideur.(...) Ce qui caractérise l'humour des Juifs d'Alsace-Lorraine ne cède pas à l'agressivité de la raillerie – conserve une capacité d'émerveillement – oppose au malheur la force de rire de soi-même et de l'humanité : il voit au-delà – il est en décalage par rapport à la réalité, mais il ne la fuit pas – nulle hargne ni acrimonie, mais une secrète complicité : un Juif fait l'éloge de son perroquet qui parle plusieurs langues : “Do you speak English” ? – “Yes, Sir !” – “Sprechen Sie Deutsch ?” – “Aber sicher !” – “On yidish dajtsh ?” – “Mêt solshe nas sol ish a nêt !” ( “Avec un tel nez, je ne saurais pas ?” )*

*« Maintes fois, le Juif retourne contre le non-Juif la moquerie dont il est la cible il refuse d'être assigné au rôle qu'on veut lui voir jouer. Il déconstruit par l'humour la défroque qu'on lui fait endosser : un colporteur est accusé d'avoir insulté le Christ, car, passant devant un calvaire en bois érigé au bord du chemin, il a omis de se découvrir. Et le Juif de se justifier : “Ish habne shon guekaent wi aer nokh a bérebam ésh gsén” ( “je le connaissais déjà alors qu'il n'était qu'un poirier” ) . »*

### Un lien social

*« Une table juive, lors du shabbat et des fêtes, est incomplète si le pauvre, l'errant, l'étranger n'y ont pas leur place. Il paye son écot en racontant (...) Il connaît l'arbre généalogique de toute la communauté et peut remonter un réseau de communication des plus utiles (...) Loin d'être iconoclaste, l'humour des Juifs d'Alsace et de Lorraine suppose une connivence de sens et de valeurs. Il renforce le lien social. »*

*« Le “shlemil”, ce malchanceux famélique, est souvent le gardien de la mémoire collective, ainsi que le chroniqueur de la vie sociale ; le “shnorer” est le mendiant juif qui arpente la campagne alsacienne. Il participe de la communauté alors même qu'il est rejeté vers la marge, incarnant à l'extrême la figure de “l'étranger” que George Simmel attribue au Juif. Il est d'ici et d'ailleurs ; comme il est hors jeu de la compétition sociale, il*

*peut s'exprimer sans retenue, voire avec une certaine effronterie, une vision décalée, un regard décapant : deux shnorer, qui sont en fait des frères, font leur visite annuelle au baron de Rothschild, qui leur remet à chacun une pièce. L'année suivante, un seul se présente chez leur bienfaiteur, son frère est mort. Le shnorer reçoit sa pièce, mais il tend obstinément la main. Le baron lui dit qu'il a reçu son dû, et que malheureusement son frère n'est plus là... Et le shnorer de s'indigner : “Eh quoi ! c'est vous qui héritez de mon frère, ou c'est moi ?” »*

*« L'humour lui permet de surmonter l'humiliation et l'irréversible de l'existence. En parcourant sa contrée, en donnant des nouvelles des uns et des autres, il renforçait les liens entre les membres d'une même famille dispersée dans différentes “kéles” (communautés) »*

### Intégration et marginalité

*« Les personnages cabossés par la vie ne sont pas excentriques. Par leur originalité, par leur marginalité, ils font partie du tissu des communautés, entre lesquelles ils tissent une trame de sociabilité – le malchanceux, le maladroit poursuivi par la guigne, tout comme le nomade, l'errant, avaient leur place dans le paysage humain. Ils ne sont pas de trop. Et si parfois on se gausse d'eux, ils incarnent, à l'intérieur de la communauté où les nantis s'affirment avec de plus en plus d'arrogance, la revanche de l'esprit sur la force, de l'humour sur la suffisance. »*

*« Le temps du Juif, c'est d'abord celui de la société villageoise, qui se trouve magnifiée maintenant que la violence meurtrière des hommes l'a brutalement détruite. (...) L'humour a un aspect libérateur, mais également un rôle catalyseur, car à travers lui, l'autocritique ne peut devenir auto-destruction. (...) Cet humour inquiète les vérités établies et met mal à l'aise l'équivoque de la réussite sociale : “tu ne sauras jamais combien de vaches j'ai vendues aujourd'hui” , se vante un marchand de bestiaux fortuné. Et son coreligionnaire de répliquer : “Si. La moitié !”*

*« En Alsace-Lorraine, alternativement terre de refuge et de rejet, prévaut chez les Juifs le sentiment de la précarité de la condition de l'homme en général et de la leur en particulier. L'humour du Juif d'Alsace et de Lorraine a parfois une dimension politique, car il va au-delà de l'ordre apparent des choses. Il en révèle la face cachée et certains aspects insolites. Le racisme et plus*

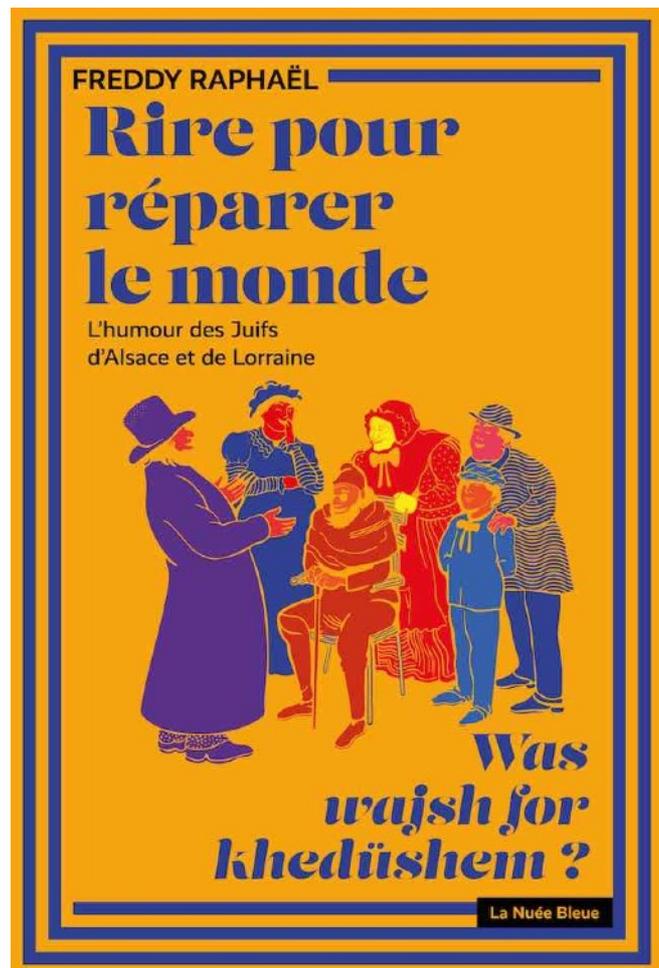
## L'HUMOUR POUR RÉPARER LE MONDE

particulièrement la colonisation sont fustigés par les Juifs d'Alsace-Lorraine, dont certains cependant s'établirent en Afrique du Nord. : dans une petite bourgade d'Algérie, une dame de la bonne société entend fêter avec éclat les dix-huit ans de sa fille. Et comme il y a une certaine pénurie de jeunes gens, elle va trouver le commandant de la place pour le prier de lui envoyer quelques uns de ses hommes. Elle s'en remet à lui pour qu'il choisisse des "gens bien". Le grand soir venu, alors que la fête bat son plein, on sonne à la porte : la dame découvre sur le perron cinq tirailleurs sénégalais : "Mais, mais, messieurs... Il doit y avoir une erreur", s'écrie-t-elle. Et l'un d'eux de répondre, avec un large sourire : "Non, non, Madame, le commandant Lévi ne se trompe jamais !"

### Les infortunes de la vie

« L'humour qui avait servi à légitimer les conflits entre individus et qui était au service du plus fort prend fait et cause pour le plus faible, et revêt par là même une fonction de contestation. Le discours du shnorer est aussi une revendication d'égalité : certaines histoires contiennent une leçon d'humilité pour le riche. La mort met ce dernier et le pauvre à la même place, il y a enfin une justice : il y avait à Saverne un homme très pauvre qui était célèbre en tant que shnorer. Il s'est fait écraser à Strasbourg par le tramway. Et il est mort : on l'a enterré à Saverne, au cimetière, et par hasard on l'a enterré à côté du "barnes" (le président de la communauté), qui venait récemment de mourir. La famille de ce dernier a été ulcérée que ce pauvre shnorer soit enterré à côté de ce Monsieur tellement formidable et tellement bien, et en tout cas tellement riche et important. Alors la famille a fait des reproches au responsable du cimetière. Celui-ci répondit : "Maintenant c'est fait, mais la première fois qu'ils se disputeront, je les séparerai".

« C'est avec ce même regard distancé que le Juif alsacien observe sa propre infortune : il y avait à Pfaffenhoffen une famille pauvre dont le "balbos" (maitre de maison) était colporteur. Quand il rentrait chez lui après la journée et qu'il était par hasard accompagné de quelqu'un, sa femme ne manquait pas de lui demander : "Alors, Fromel, que veux-tu manger ? Nous avons encore du poulet farci de vendredi soir, ou préférerais-tu un morceau de poitrine de veau froide, ou bien voudrais-tu du confit d'oie ?" Et Fromel, qui savait bien qu'il n'y avait rien de tout cela à la maison,



répondait : "Oh, je préférerais une bonne assiette de pommes de terre."

### Éloge de la débrouille

« L'humour yidish-alsacien privilégie parfois un esprit frondeur non dénué d'impertinence. Certains "moshelish" font l'éloge de la débrouille : lorsque Etsik arrive en gare de Strasbourg et qu'il descend du train, il est encore tout énervé. À son parent qui est venu l'attendre, il explique : "le contrôleur m'a regardé fixement, comme si je n'avais pas de billet." – "Et alors, qu'as-tu fait ?" – "Je l'ai regardé fixement, comme si j'en avais un".

« La tâche du Juif d'Alsace est de réparer le monde, qu'il qualifie de tordu et de bossu : "a krumi bokligui waelt". Par l'humour, le Juif tente de mettre en déroute ce que la réalité immédiate a d'insupportable, d'ébranler les murs qui se referment sur lui. Il convient de rapiécer le monde »

Et si c'était, peut-être, d'abord, par ce lien ainsi tissé entre les êtres ? Cette hospitalité, et d'abord, du plus pauvre ? De celui qui est en marge ? De l'étranger...

## Voir le vivant

***Lorsqu'en lisant Estelle Zhong Mengual on se prend à se souvenir de Paul Claudel, c'est moins en vertu de l'affinité qu'aurait pu entretenir l'autrice d'Apprendre à voir avec l'auteur de L'œil écoute sur le plan de l'initiation au regard qu'en raison de ce qui les sépare sur celui du ton et de la méthode.***

par Paul Bernard-Nouraud

Estelle Zhong Mengual

*Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*

Actes Sud, coll. « Mondes sauvages »

256 p., 29 €

Ainsi, Claudel prévenait aimablement les lecteurs de son *Introduction à la peinture hollandaise* qu'il n'était pas venu passer le mois d'avril en Hollande pour se « rouler dans les tulipes », tandis que l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual invite les siens à partager son existence dans le Vercors, parmi les fleurs, les insectes, et les oiseaux qui font leurs nids de ses cheveux lorsqu'elle les brosse au seuil de la maison qu'elle y occupe avec son mari.

C'est probablement en sa compagnie qu'elle passe ces vacances en Ardèche au cours desquelles, raconte l'autrice, l'indifférence d'un kayakiste apprenant par sa bouche le nom des vautours percnoptères qu'elle contemplait alors lui fait saisir combien ses semblables se sont déshabitués des êtres vivants qui les entourent, au point que la révélation des noms qu'ils portent ne produit plus sur eux aucun effet. « Révélation » est bien le mot, car sa déception rappelle à l'essayiste toutes les fois où un naturaliste, en les prononçant devant elle, était « persuadé de déclencher une conversion de saint Luc » parmi les membres de son auditoire.

Cette référence au saint patron des peintres, fût-ce en un trait d'humour, s'avère pourtant à la lecture moins secondaire qu'il n'y paraît. Elle annonce en effet le style du livre, empreint d'un prosélytisme explicitement présenté comme tel, auquel le recours insistant aux paraboles personnelles donne cependant un tour plus théologique que ne semble l'avoir présumé l'autrice. Peut-être cette autre affinité claudélienne contrariée explique-t-elle qu'Estelle Zhong Mengual suc-

combe avec enthousiasme à cette manie française de l'apologue, laquelle, bien qu'elle rivalise sous sa plume avec la manie américaine de l'anecdote, suscite inmanquablement, chez le lecteur averti des profitables leçons qu'on s'apprête à lui dispenser, un léger surcroît d'agacement.

Au fil d'*Apprendre à voir*, on en vient ainsi à guetter avec un peu d'appréhension les passages en caractères italiques destinés à signaler la prochaine introspection. « À l'instant où j'écris ces pages, il y a sur ma table de travail, au milieu du café et des livres, une figue que j'ai cueillie hier dans le jardin. » La parenthèse qu'ouvre l'autrice de cette manière l'amène à évoquer l'ingestion de ladite figue, « et croquant dans le fruit, assimilant dans son corps le morceau de corps d'un autre, l'animal accomplit ce que la plante a déposé dans le fruit : l'élan irrésistible de disséminer de nouvelles vies ailleurs ». Estelle Zhong Mengual décèle cette fois dans ce nouvel élan « toute la force du phénomène que l'on appelle la coévolution » s'exprimant « par-delà la différence des corps, par exemple entre une figue et une historienne de l'art ».

À partir de ces quelques lignes, on ne saurait décider une bonne fois pour toutes si le choix de la figue, associée à l'arbre de la connaissance dans les textes anciens, est délibérément d'ordre religieux. C'est-à-dire aussi volontairement connoté, par exemple, que l'expression « croquer dans le fruit », ou que l'acte d'incorporation qui s'ensuit ; lequel est à son tour décrit en des termes presque aussi mystérieux que peuvent l'être les voies de la dissémination vitale auxquelles il donne son « élan ». De même, on ne saurait déterminer dans quelle mesure affirmer en introduction qu'« apprendre à voir le monde vivant passe par le fait d'apprendre à se rendre sensible à son prodigieux propre » emprunte au vocabulaire de la grâce ; ni jusqu'à quel point qualifier la rencontre avec un papillon de « don

## VOIR LE VIVANT

*ouvert à l'œil qui passe du temps à apprendre à voir* » ressortit au thème de l'épiphanie ; ou bien encore s'il faut juger que l'ultime assertion de l'essai – « *chaque jour est une occasion inouïe et renouvelée d'apprendre à voir* » – en appelle ou non au registre du miraculeux.

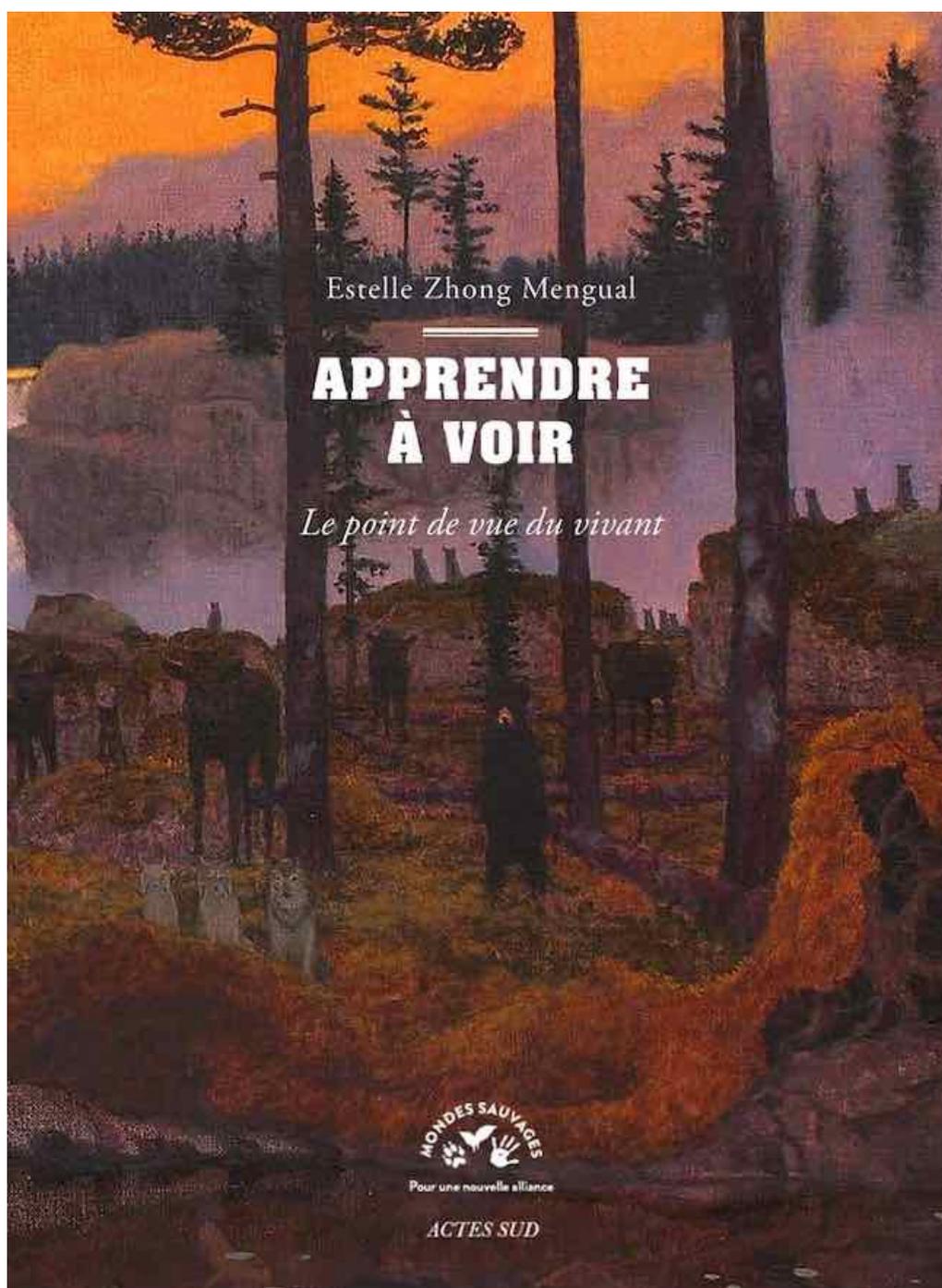
Un historien de l'art qui se ferait « *pisteur* [...] à la recherche d'indices », comme l'y invite Estelle Zhong Mengual, estimerait au minimum qu'il y a faisceau, et présomption. Une présomption qui s'étend d'ailleurs progressivement à l'équilibre même de l'ouvrage : s'agit-il d'employer ce type de références afin de situer le propos scientifique dans un champ de références familières ? Ou bien d'user de l'histoire de l'art comme d'un champ d'expérimentation propice à « *enrichir cet équipement* » mental que l'autrice entend fournir à ses lecteurs pour, avec eux, « *travailler à enrichir notre culture du vivant* » ? Car si, à ses yeux, l'enjeu est de se demander, à partir des enseignements de l'histoire naturelle et de l'histoire de l'art, « *quelles pratiques* [nous pouvons] *mobiliser pour transformer notre œil à l'égard du vivant* », la transformation qu'elle appelle de ses vœux a ceci de paradoxal qu'en prenant l'enrichissement et la religiosité pour horizons elle se termine en terre pour le moins connue.

Que ce résultat corresponde ou non aux intentions initiales d'Estelle Zhong Mengual, son livre a, sous ce rapport, quelque chose de terriblement contemporain, y compris par les indécisions et les confusions qu'elle y entretient, et par l'apparente évidence de ses postulats de départ, qu'ils soient épistémologique, critique ou heuristique. Le premier constate, à la suite de Philippe Descola, l'avènement d'un « *grand partage de l'enchantement* » qui a imposé l'idée selon laquelle « *seule la science peut apporter des savoirs sur le monde vivant* ». Le deuxième, que « *l'histoire de l'art s'est principalement intéressée jusque-là au vivant comme parlant du monde humain* », et non pour lui-même. Le troisième postulat, que certains peintres possèdent cependant « *une capacité d'effraction par rapport aux conceptions en cours du monde vivant* », qui confère à leurs œuvres une puissance de révision – voire de révélation – de la part du vivant et de sa réserve. Ce triple constat conduit l'autrice à promouvoir à l'inverse une autre démarche, qu'*Apprendre à voir* entend par conséquent « *inaugurer : une histoire environnementale de l'art* ».

Il n'y a pas lieu de discuter la légitimité ou la nécessité de ce bond disciplinaire, seulement les moyens d'y parvenir. Nommer une *épistémè*, en l'occurrence celle de ce « Grand Partage » (qu'Estelle Zhong Mengual dote au passage de majuscules), ne revient pas à en produire l'analyse, pas plus que prononcer le nom d'une plante ne suffit, reconnaît-elle en préambule, à dessiller le regard. Ajouter une branche nouvelle à une discipline longtemps aveugle à ses propres motifs peut bien impliquer de porter attention à des peintres ordinairement négligés par l'historiographie de l'art européenne, comme elle le fait en commentant dans le détail *Au cœur des Andes* (1859, Metropolitan Museum) de Frederic E. Church ou *Une tempête dans les Rocheuses, Mont Rosalie* (1866, Brooklyn Museum) d'Albert Bierstadt. Mais ne pas suggérer que l'extrême fidélité artistique et scientifique à l'égard du vivant dont ces deux peintres font montre dans leurs tableaux respectifs puisse aussi se comprendre en termes religieux (l'image parfaite réfléchissant la perfection de la Création), c'est éluder leur parentèle avec leurs homologues européens, qu'il s'agisse des paysagistes classiques français ou romantiques allemands et anglais.

Dans ce contexte, le rapprochement que propose Estelle Zhong Mengual entre la toile de Bierstadt et *Le 3 mai 1808* de Goya (1814) est pour le moins inattendu, même après avoir lu sa comparaison du tableau de Church avec *Le balcon* de Manet (1868). L'historienne de l'art y soutient au préalable que, traditionnellement, les peintres appliquent une touche lisse aux personnages humains et fragmentée aux éléments végétaux. « *C'est une manière très simple pour le peintre de signaler ce qui a de l'importance dans le tableau* », énonce-t-elle, prenant pour exemple, non pas un élément humain et un autre végétal, mais le rendu lisse du visage de Berthe Morisot dans *Le balcon* et la facture présentée comme fragmentée de celui de l'autre figure féminine, Fanny Claus.

Or, d'une part, le visage de cette dernière est peint de manière floue (donc lisse) et non pas fragmentée, et, de l'autre, le bouquet dans ses cheveux ainsi que la plante en pot près de Berthe Morisot sont quant à eux bel et bien fragmentés, ce qui ne diminue pourtant en rien leur importance. D'autant moins, en effet, que Manet se voyait précisément reprocher par la critique de son temps de tout peindre de façon égale, Théophile Thoré observant par exemple que « *les têtes devraient être peintes autrement que les*



### VOIR LE VIVANT

*draperies, avec plus d'accent et de profondeur* ». Remarque qui consonne étrangement avec celle qu'Estelle Zhong Mengual formule à propos d'*Au cœur des Andes* : « *Frederic Church fait ce geste inouï de peindre les végétaux comme des visages* ». Inouï mais commun, pourtant, à certaines orientations modernistes, et qui pourrait, par conséquent, s'apparenter chez Church à une forme d'anthropologisation du vivant, que, de son côté, Manet entreprend de picturaliser.

En s'en prenant à la tendance permanente à la symbolisation dans la représentation artistique

occidentale, Estelle Zhong Mengual pointe pourtant un défaut véritablement structurel parce que commun à la conception des œuvres et à leur réception. Elle touche d'autant plus juste lorsqu'elle soutient que « *ce régime de lisibilité contribue paradoxalement à rendre le monde vivant illisible* » qu'il concourt plus largement à invisibiliser d'autres figures, notamment humaines, qui furent longtemps admises au sein d'une œuvre à condition de ne pas y valoir par elles-mêmes. *Apprendre à voir* laisse, par conséquent, le sentiment d'une occasion manquée, ce qui est d'autant plus dommage que, en invitant à poser sur le vivant un autre regard à travers la peinture, l'autrice en vient à priver celle-ci de sa visibilité propre.

## Un premier roman maîtrisé

***Aulus-les-Bains est une bourgade au cœur des Pyrénées, dans cette Ariège montagnarde qui semble à l'écart de tout. C'est le décor, et plus, d'Aulus, premier roman de Zoé Cosson. On trouvera sur internet de nombreuses informations sur la station thermale. On peut s'y soigner pour le cholestérol et, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les curistes abondaient. Mais le temps a passé. Heureusement, la fiction donne une ampleur singulière à ce lieu magnifié dans sa simplicité par l'écriture de la romancière.***

par Norbert Czarny

---

Zoé Cosson

*Aulus*

Gallimard, coll. « L'Arbalète », 112 p., 12,50 €

---

Lire un beau premier roman est un double plaisir : d'abord on se laisse prendre par une intrigue, ou comme ici des portraits, descriptions et courtes scènes qui dessinent la figure du lieu, ensuite on apprécie une écriture souvent tendre et moqueuse, précise aussi, parfois cruelle en ce qu'elle dévoile une forme d'abandon des êtres et des espaces. Bref, un premier roman maîtrisé qui ne traite pas des habituels « sujets » du moment. On ne les énumèrera pas ; mieux vaut retourner à Aulus-les-Bains, que ses habitants n'appellent qu'Aulus.

La narratrice vit avec son père dans un hôtel acheté aux enchères, près de s'écrouler et perclus d'humidité. Le père bricole, plante des bambous, s'acharne pour sauver l'endroit, repeignant les volets des chambres en un jaune peu conforme aux couleurs locales, transformant certaines chambres en des sortes de dépôts d'objets. Il y a la chambre électronique (grille-pain ayant déjà prouvé sa dangerosité, chandeliers filaires, etc.), la chambre bois, et aussi « *la chambre maquettes qui conserve des châteaux de la Loire construits en bois d'allumettes par le cousin d'un ami de mon père, à ses heures* ». Le père est atteint de syllogomanie, ce TOC qui vous conduit à tout garder, y compris parfois les sacs poubelles remplis et puants, mais tel n'est pas son cas. C'est un être plaisant, vif, joyeux, qu'Aulus adopte aisément.

Le père et sa fille entretiennent des rapports remplis d'affection, sauf quand les inclinations vertes de la narratrice le rendent éruptif. Il parle souvent

en président d'une république imaginaire, croit que la croissance économique, quelle qu'elle soit, reste l'alpha et l'oméga, il aime les centrales nucléaires et entre les deux personnages certains repas sont électriques. Tout s'envenime quand une banale fracture de la cheville se transforme en vraie catastrophe, obligeant cet homme à marcher avec un « *pied stalactique* ». Lui qui ne manifeste guère ses sentiments se trouve déstabilisé. Il s'appuie sur ses certitudes, avec « *ces mots enfermés en lui qui pourrissent, ces mots enfouis qu'il ne croit pas avoir l'urgence de dire* ». À partir de là, ça périclité.

Aulus et ses habitants sont un peu à l'image de ce père. Dès l'approche, tout semble sinistre, désolé, et les sensations que décrit la narratrice, à coup d'adjectifs comme « flétri », « morose », « stagnant » ou « âpre », rendent l'endroit plus triste encore. La nuit y tombe tôt. Malgré la présence majestueuse de la montagne, rien apparemment n'incite à la contemplation. L'église se voit d'un peu loin : « *son seul plaisir, sadique en hiver, est de jouir de la lumière plus que n'importe quelle maison du village* ». Des êtres comme Nicole lui ressemblent. La malheureuse a voulu installer un club d'équitation et n'a pu trouver sa place à Aulus, se brouillant avec le vacher voisin : « *Elle a des bras fins comme deux lignes et des yeux lents, ternes, qui ne regardent rien avec vivacité. C'est une longue tige abîmée, un brin d'herbe sec.* »

Et pourtant, à travers ces pages, quelque chose se passe, de l'ordre de l'émotion, de la beauté et, disons-le, de la fantaisie. Zoé Cosson fait émerger quelques villageois, du boucher opiniâtre à René, l'artiste du village, placé en maison, parmi les déments, parce qu'il oublie trop. On croise Pince-cul, responsable au tire-fesses de la piste

### UN PREMIER ROMAN MAÎTRISÉ

baby, ou Pierre, « à la voix de tristesse d'arbre, douce et souterraine », ou encore Marie, alias Marldingue, épicière qui vend de tout, des hameçons mouches aux bobs et aux pièces de mécanique. Sur quarante mètres carrés entièrement remplis. Tout Aulus est aussi singulier. Un Chaminadour ariégeois, en raccourci.

La narratrice écrit par vignettes, comme une miniaturiste ; elle dessine un personnage, un autre, esquisse un portrait qui s'enrichira quelques pages plus loin, au gré des saisons. Ces moments de l'année donnent son rythme au récit. Les balades dans la toute proche montagne sont autant d'instantanés émerveillés. Rien ne semble échapper au regard, à la plume qui note, élargit notre vision. Zoé Cosson est certes romancière, le genre d'*Aulus* l'atteste ; on sent toutefois que le poème en prose, la poésie en général, sont ses vrais genres (et c'est tant mieux, le roman étant l'une des formes de la poésie).

Cette attention particulière aux mots, à leur surgissement, on la sent par exemple dans ce début de paragraphe : « *Le soleil domine dans un ciel vidé de nuages lorsque Paul n° 1 le retrouve mort dans sa boîte de croissants Intermarché.* » Un simple pronom personnel, « le », sème le trouble, au milieu d'un trouble plus grand (qu'est-ce que cette boîte ?). Nous laisserons au lecteur le plaisir de retrouver qui est ce « le ». Retarder un effet par un déplacement, c'est tout un art.

Des pages écrites en italique sont comme des arrêts sur image : la boucherie Bacque apparaît, telle qu'elle était vers 1910, ou le dénommé Nicolas, aux « *pieds circonflexes* ». Et ainsi de suite, ciselé comme pour l'éternité.

Le présent n'est jamais absent. La ville a connu quelques soucis à cause d'un maire indélicat, et bien des habitants aimeraient que le père de la narratrice se présente aux élections. Les conflits ne manquent pas, les rancœurs et les rancunes sont tenaces, il aurait le mérite de n'être d'aucun clan. On pourrait en discuter autour d'un verre de « jaune ».



Zoé Cosson © Francesca Mantovani/Gallimard

Il faut aussi compter avec l'affaire de la centrale électrique et l'hostilité au compteur linky, avec celle de la mine de tungstène que certains voudraient voir rouvrir en dépit de la présence d'« *actinote fibreuse* » : « *La mémoire est une mouche qu'on peut chasser d'un revers de la main et les témoins s'achètent à coups de chèque. Il suffit d'engager un ancien consultant-expert de l'entreprise pour que l'amiante se fasse rumeur puis oublier. Il suffit de réécrire l'histoire.* »

Zoé Cosson écrit. C'est déjà ça et c'est très bien. Pourvu qu'elle continue.

## Une Grèce asymétrique

**1821 : les Grecs se soulèvent contre l'Empire ottoman tandis que les Français exhument la Vénus de Milo. La chronologie faisant bien les choses, de cette double célébration le Louvre a fait naître une exposition. L'ambition est belle et noble : « comprendre la place de l'art grec dans un musée à vocation universelle à la lumière de l'histoire moderne de la Grèce ». Qu'elle fasse entrer dans ses murs des œuvres d'art moderne grec, c'est une petite révolution. Pourtant, de cet assemblage qui mêle l'histoire des relations esthétiques franco-grecques de 1675 à 1919 à celle de l'archéologie française, aucune intention claire n'émerge.**

par Ulysse Baratin

*Paris – Athènes.*

*Naissance de la Grèce moderne (1675-1919)*

Musée du Louvre. Jusqu'au 7 février 2022.

Catalogue par Jean-Luc Martinez

Hazan, 490 p., 39 €

Tout commence donc en 1675, année de la visite du marquis de Nointel, émissaire de Louis XIV dans l'Empire ottoman. Un grand tableau d'époque donne le ton : au centre, le marquis et sa suite ; à sa gauche, des Ottomans, turbans, femmes voilées ; à sa droite, des hommes penchés sur la terre semblent y avoir trouvé quelque chose. En arrière-plan, non loin de la perruque moliéresque de l'ambassadeur, l'Acropole et le Parthénon. Détail, mais de taille, un minaret en sort. On est en pleine turquerie, quelque part entre Lully et le Bourgeois gentilhomme. Dans cette expédition diplomatique se trouvait Antoine Galland, l'homme qui, de retour de son périple, « inventa » les *Mille et Une Nuits*. De Grèce, ces Français à rubans ne rapportèrent pas de contes mais des marbres. Dès lors, tout était dit, et le cadre posé était aussi définitif que les stèles rapportées par Nointel. Les Grecs avaient échappé à l'orientalisme mais pas à la fascination pour l'Antiquité.

En immédiat contrepoint à ce regard qui déjà cherchait la « Grèce blanche », se trouve la pierre tombale d'une princesse de Villehardouin. Après les croisades, la famille franque s'était découpé un domaine dans le Péloponnèse et y était restée au moins jusqu'aux abords du XIV<sup>e</sup> siècle. Les motifs mêlent les perpendiculaires du gothique aux gracieux volatiles de Byzance. Synthèse fas-

cinante et preuve de circulations fécondes. Pourtant, la quatrième croisade et le sac de Constantinople en 1204 (chroniqué par un autre Villehardouin...) contribuèrent à l'effondrement byzantin du XV<sup>e</sup> siècle. Cette rencontre entre la Grèce et l'Occident se retrouve aussi dans ces icônes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles sous influence italienne, représentatives des hybridations de la Crète sous domination vénitienne. Le Greco en fut la plus belle fleur, comme l'atteste une belle icône de sa première période. Dans cette même salle, on trouve quelques esquisses d'églises byzantines réalisées par Fauvel, grand et premier archéologue français dans l'Athènes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sans cesse coexistent l'art grec et le regard que la France porte sur lui. De quoi parle l'exposition ? Est-ce l'histoire d'une vision française de la Grèce, ou bien le cheminement de l'art grec moderne et de ses contacts avec l'Europe de l'Ouest ? Très vite, on ne sait plus très bien.

Bondissant soudainement en 1821, impossible d'échapper aux tableaux virils représentant les glorieux héros de la Révolution, souvent en plein combat. Rien ne manque à ces images d'Épinal. Généralement peintes entre les années 1820 et 1860, les œuvres ont la netteté glacée de la peinture romantique en costume. Pas une moustache ne manque, les fustanelles sont bien repassées et l'on meurt avec grandeur face au Turc. Ces scènes héroïques ou poignantes peuvent émouvoir et elles restent de forts témoignages du philhellénisme. Mais aussi de l'art académique grec naissant, art à la fois national et sous la même influence bavauroise que la vie politico-culturelle de la première partie du XIX<sup>e</sup> siècle hellène. Couronnant cet ensemble, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* de

## UNE GRÈCE ASYMÉTRIQUE

Delacroix bouleverse par son regard de cendre, sa peau livide et ses bras implorants. En somme, la Grèce moderne se voit d'emblée campée en deux représentations : le *pallikare* intrépide, luttant pour la liberté, et la femme humiliée, victime sous le joug. Ce ne sera pas la dernière fois.

1821 oblige, la scénographie fait suivre ces peintures d'un moulage de la Vénus de Milo, retrouvée en 1820. Il ne partage guère qu'une proximité temporelle avec la révolution de 1821. Ce suivi chronologique obscurcit le propos, comme lorsque se retrouvent juxtaposés des peintures grecques fin XIX<sup>e</sup> et les relevés de la mission Millet de 1892-1898, fondatrice des études byzantines en France. La peinture pompière et érotico-orientaliste *Le butin*, de Rallis, a beau avoir pour cadre une église orthodoxe, le lien est ténu avec les documents des byzantinistes français. De fait, l'exposition diffuse une sensation de bric-à-brac que ne dissipent ni la beauté ni l'intérêt des œuvres.

S'il y a eu évidemment des « échanges » entre la France et la Grèce, ils ont été inégaux. Toute la très belle salle consacrée aux fouilles françaises de Delphes en donne une bonne idée. Au centre, la colonne des danseuses baigne dans la musique de Debussy (« Danseuses de Delphes »), inspiré alors par cette découverte archéologique. Plus loin, une robe du couturier Fortuny répond en écho aux péplos des statues. À l'inverse, on nous informe que le peintre Theodoros Rallis (1852-1909) était élève de Jean-Léon Gérôme, que la sculptrice Maria Kassaveti (1843-1914) l'était d'Auguste Rodin, entre autres. On verra ainsi des Grecs symbolistes, impressionnistes, fauves, naturalistes, tous sous influence française. Ces peintures sont souvent de toute beauté et il est important que le public français en prenne connaissance grâce à cette exposition salubre. Cela ne doit pas faire oublier les modalités de ces circulations franco-grecques. Les artistes d'Europe de l'Ouest s'inspiraient de la Grèce *antique* tandis que les artistes grecs modernes se voyaient formés par l'Europe *contemporaine*. L'asymétrie saute aux yeux, sans qu'elle soit jamais formulée. Elle reflète aussi la position dominée de la Grèce moderne par l'Europe de l'Ouest, loin du récit irénique et de l'agréable lissage qui nous est offert. Les merveilleuses fouilles de Delphes, c'est aussi un village entier rasé puis reconstruit plus loin... sans son monastère du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le fait est mentionné, en passant.



« Athènes, acropole, temple d'Hadrien » par Alfred Nicolas Normand (1852) © Musée d'Orsay, RMN-Grand Palais

L'exposition s'aventure avec timidité sur ce terrain plus conflictuel en accueillant, en toute fin de parcours, quelques tableaux de l'*omada techni*, le « Groupe art », composé d'artistes grecs qui montrèrent à Paris en 1919 des œuvres modernistes. Que n'avaient-ils fait... Non inspirée par l'Antiquité, l'exposition fut vertement critiquée en France, les critiques n'y retrouvant pas l'image idéale (comprendre « antique ») que les Parisiens se faisaient alors de l'art grec. Qui étaient ces Grecs sans colonnes, chapiteaux, héros et autres Olympes ? La présence de ces œuvres au Louvre a tout de l'hommage tardif et laisse le public sur une note bien pessimiste : les choses ont-elles tant changé ?

Une image de la Grèce et de l'art grec moderne s'esquisse. De manière révélatrice, elle élude l'occupation ottomane. De la période allant de 1675 à 1821, seuls trois objets sont montrés : deux couvre-lits et un coffre peint, « *d'inspiration ottomane* ». Comme si les Grecs n'avaient pas été eux aussi ottomans, sujets chrétiens d'un ensemble multiculturel dominé par les Turcs. Plusieurs siècles d'art et d'artisanat populaires sont ainsi résumés, escamotant des échanges culturels qui, pour n'avoir pas été désirés, n'en restent pas moins constitutifs de l'identité grecque moderne. Toute la différence entre le Bénaki et cette exposition est là : le Louvre présente l'identité grecque comme le produit de l'Antiquité et de Byzance... et des académies européennes du XIX<sup>e</sup> siècle. Image vraie, mais partielle. Qu'est devenu l'ancrage balkanique et, lâchons le mot, oriental et populaire de la Grèce moderne ? C'était tout le risque de s'aventurer à donner « *une définition de la Grèce moderne* ». Quelque vaste et ambitieuse qu'elle soit, l'exposition ne parvient pas épuiser son sujet.

## L'éthique de la médiation

***En appliquant aux guides et interprètes médiévaux, en particulier à l'époque des Croisades, le terme contemporain de « fixeur », Zrinka Stahuljak nous familiarise avec certaines pratiques invisibles de cette époque autant qu'elle éclaire le contemporain par la mise au jour de relations et d'usages anciens. Un livre stimulant sur le rôle politique des intermédiaires.***

par Tiphaine Samoyault

Zrinka Stahuljak

*Les fixeurs au Moyen Âge.*

*Histoire et littérature connectées*

Seuil, coll. « L'univers historique », 208 p., 20 €

Les événements qui se sont déroulés en Afghanistan depuis le mois d'août 2021 ont mis en lumière la profession de « fixeur », terme apparu au moment de la guerre du Vietnam, qui appartenait plutôt jusque-là au jargon journalistique et qui désigne ceux ou celles qui accompagnent les journalistes ou les armées sur les terrains risqués, les faisant profiter de leur expérience des lieux, de leur connaissance des langues et de leurs contacts : ils sont parfois eux-mêmes journalistes mais, dans cette fonction d'intermédiaire, ils sont surtout interprètes-traducteurs ainsi qu'organismes, facilitateurs de rencontres, passeurs de zone (pendant longtemps, en français, on les a appelés auxiliaires, ou passeurs, expression métaphorique courante, d'ailleurs, pour désigner les traducteurs). Leur fonction les fragilise car le fait qu'ils connaissent les deux côtés en conflit, les deux langues, peut les placer dans une situation ambiguë, de potentielle trahison. C'est bien ce que pensent aujourd'hui les talibans qui ciblent en particulier ces personnes qui ont travaillé avec les Occidentaux.

Cette inégalité de statut fait l'objet du travail scientifique de la médiéviste Zrinka Stahuljak. Elle s'est intéressée à ces figures de médiateurs ou de truchements qui existaient dans le monde médiéval au moment de la rencontre des missionnaires et des pèlerins avec les musulmans en Syrie. Le mot « fixeur » n'existait pas alors, mais elle l'applique aux guides et interprètes, à tous ces intermédiaires qui facilitent les déplacements et les échanges, décrits par exemple par le cheva-

lier allemand Arnold von Harff qui recrute un drogman à Venise dans son chemin vers l'Égypte. C'est un chrétien converti à l'islam, avec qui il passe un contrat tarifé pour l'accompagner durant tout son voyage, de 1496 à 1499 : « *Il connaissait de nombreuses langues, le latin, le lombard, l'espagnol, le wende [slavon], le grec, le turc, un excellent arabe. [...] Je devais le payer 4 ducats par mois, en plus de la nourriture et de la boisson, et 100 ducats en cadeau. En contrepartie, il devait me conduire de Venise au Caire en continuant jusqu'à Sainte-Catherine, et à travers toutes les terres païennes jusqu'à Jérusalem* ». L'analyse des figures de truchements, de médiateurs, qui place au cœur de l'éthique de l'échange et de la traduction la relation entre des personnes et non entre des textes – et, parmi ces figures, celle de Marco Polo, qui invente la position consistant à être à soi-même son propre médiateur, ou celle de Raymond Lulle, qui se traduit lui-même en arabe pour convertir les musulmans à la « vraie foi » – permet à l'autrice de faire des liens entre hier et aujourd'hui, entre le Moyen Âge et le contemporain.

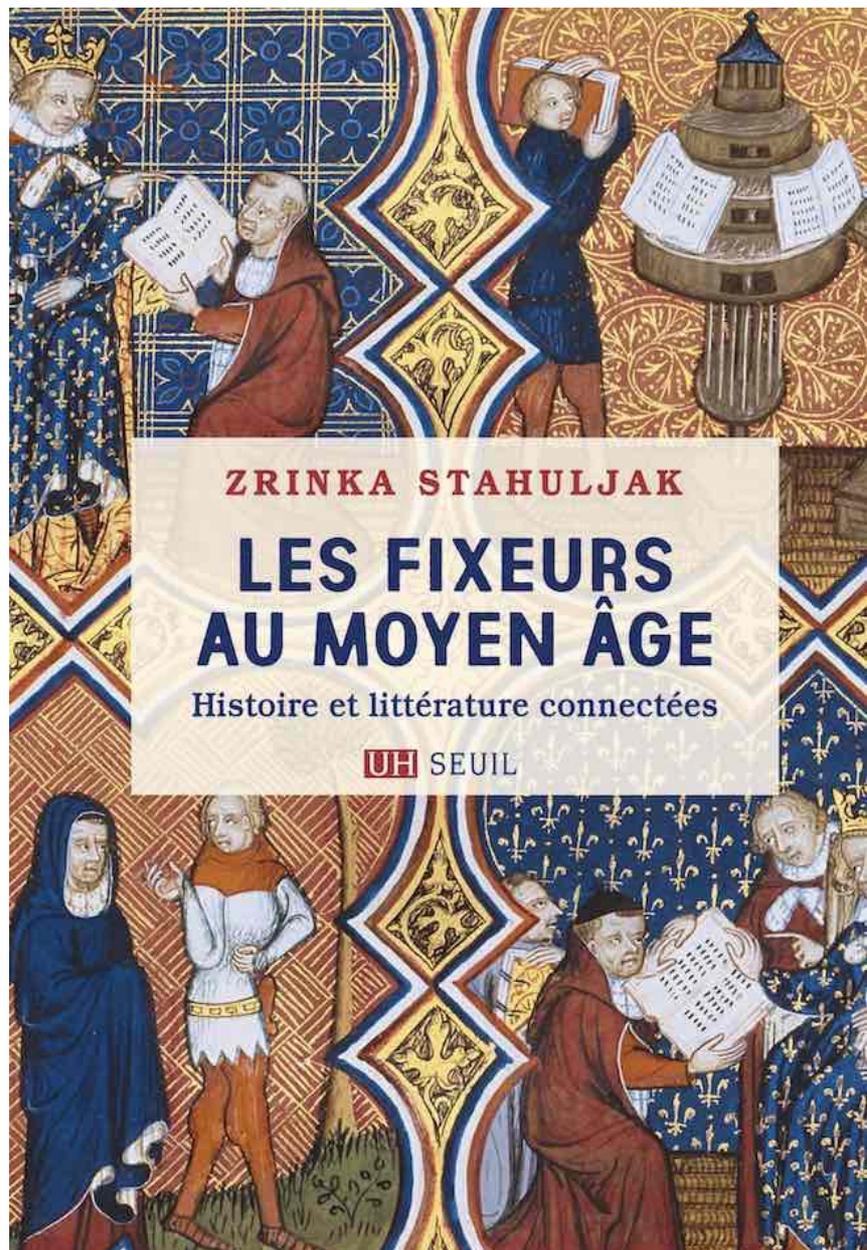
Il n'y a pas de zone de conflit – et même de conflit latent – sans fixeur. De nos jours, lorsqu'un conflit éclate, les aéroports, les halls d'hôtels sont remplis de personnes locales bilingues qui proposent leurs services en échange de cachets représentant souvent un gros salaire. Mais les risques sont élevés, y compris lorsque le conflit est terminé. La question qui se pose alors et que pose Zrinka Stahuljak est celle-ci : « *Que fait-on d'un fixeur quand la guerre est finie ?* » Interprète de guerre pendant les conflits qui ont marqué l'ex-Yougoslavie dans les années 1990, elle part de sa propre expérience pour réfléchir à ce qui est en jeu politiquement et éthiquement dans la figure de l'intermédiaire. Dans un stimulant aller-retour entre le dispositif médiéval et le

### L'ÉTHIQUE DE LA MÉDIATION

dispositif contemporain, elle montre la complexité pour les États d'assumer leur dette à l'égard de ceux qu'en principe on est venu sauver. Le cas de la France en Afghanistan est, selon elle, particulièrement éclairant : depuis le retrait de son armée en 2012, elle résiste à relocaliser les quelque 800 fixeurs qu'elle avait recrutés malgré la jurisprudence sur la protection fonctionnelle. Cela tient aux ambiguïtés d'un statut mal défini où l'on demande à la fois d'être une pure fonction d'intermédiaire linguistique – transparent en somme – et de prendre des décisions, soit d'agir en tant que sujet. C'est là que l'ambivalence de la figure fait retour : *« c'est celui qui assure la sauvegarde du client mais dont on a peur : il a notre vie entre ses mains et peut jouer de ce pouvoir ; il a la puissance de sauver des vies nombreuses en mettant en jeu la sienne, mais celle-ci ne lui donne pas le pouvoir de protéger la sienne »*.

Zrinka Stahuljak relève une ambivalence symétrique de l'État qui fait le décompte de ses morts mais ne compte pas les vies sauvées grâce aux fixeurs. Le « nœud éthique » que constitue la relation de méfiance/confiance qu'on a à l'égard des traducteurs et le désir en même temps de les invisibiliser pour s'en tenir à la version illusoire de la fidélité absolue expliquent la tendance contemporaine à vouloir effacer les intermédiaires. Dans ce sens, la traduction automatique peut apparaître comme un idéal car elle se fait sur le mode de l'équivalence neutre et dans le mythe d'une transparence absolue. *« Or refuser l'intermédiaire dans une communication, c'est insister sur sa propre parole unique plutôt que de trouver des points de passage et le commun dans la communication, c'est affirmer que la seule position acceptable est la sienne. »* Pour produire une communication politique, il faut sortir de cette singularisation et céder quelque chose de sa propre parole. La thèse développée dans ce livre, à partir du modèle médiéval qui, lui, n'efface pas les intermédiaires, est la mise en évidence d'une éthique des intermédiaires dans les démocraties qui s'emploient à les annuler.

Grâce à une conception moins textuelle que relationnelle de la traduction, Zrinka Stahuljak met au jour un véritable dispositif instruit par la constitution d'une bibliothèque établie par collection, recueil, traduction. Le dernier chapitre pré-



sente ainsi de façon exemplaire la Bourgogne du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle comme un État de fixeurs – comme a pu aussi l'être la république de Venise – qui se caractérise par sa pluralité et son instabilité et qui donne un rôle décisif aux médiateurs pour déployer les réseaux de communication et recueillir les textes définissant une communauté à venir et un empire en devenir. Si ce dispositif a quelque chose à nous dire aujourd'hui, c'est parce qu'il se fonde sur une éthique où l'ordonnateur peut se reconnaître comme sujet par médiation et non comme sujet de volonté – au centre du livre, on trouve ainsi une superbe réflexion sur le don total selon Maurice Godelier, appliquée à la traduction selon Raymond Lulle. Assumer aujourd'hui d'être des sujets de médiations permettra aux États de changer la notion qu'ils ont d'eux-mêmes et de leur souveraineté.

## L'œuvre incréée

***En 1998, alors même que toutes ses propositions littéraires ont été refusées par les éditeurs, Antonio Moresco écrit à propos de Gli esordi (Les ouvertures), qui sera le premier volume d'un projet monumental ayant pour titre Les incréés : « Quand j'ai commencé à l'écrire j'ai tout de suite compris, dès les premières lignes, qu'il s'agirait de quelque chose en rien comparable aux autres livres écrits jusqu'alors, livres qui commençaient à m'ennuyer, parce que devait se faire sentir une vague plus lente, plus dévastatrice, plus étendue, et que ce serait quelque chose de beaucoup plus risqué, de beaucoup plus long. » Les ouvertures, paru en 2011, sera effectivement suivi de deux autres volumes non encore traduits : Canti del chaos en 2003 et Gli Increati en 2015. Il paraît dans une traduction de Laurent Lombard.***

par Philippe Daros

---

**Antonio Moresco**

*Les ouvertures*

Trad. de l'italien par Laurent Lombard

Verdier, coll. « Terra d'altri », 704 p., 31 €

---

Ce long roman – plus de 700 pages – est très nettement antérieur (même si Moresco l'a repris jusqu'à sa publication définitive ou presque) aux romans, beaucoup plus brefs, qui suivirent, notamment *La petite lumière. Fable d'amour* et *Les incendiés* (2015 et 2016 respectivement, pour les traductions françaises aux éditions Verdier) : des fictions hautement singulières certes, mais qui pouvaient s'interpréter comme des fables mystiques complexes à l'usage de notre temps.

Mais ici l'ambition est tout autre ! Le premier volet de ce projet, à dire vrai celui de toute une vie d'écriture, se compose certes de trois parties distinctes, qui attestent d'une certaine continuité chronologique. Ces parties peuvent être vaguement thématiques en termes d'initiations successives – religieuse, puis politique, littéraire enfin. La première, où le narrateur, absolument silencieux (il prononce un seul et unique mot, « oui », répété maintes fois il est vrai), évoque de façon aussi minutieusement descriptive que répétitive les travaux et les jours de sa vie quotidienne de séminariste, est scandée par les rituels monastiques ; dans une deuxième partie, bien au contraire, il parle infiniment mais paradoxalement

(jamais n'apparaît le moindre contenu idéologique précis) d'un engagement politique éniématiquement devenu le sien dans une réalité rurale aussi désactualisée, déréalisée que possible (évoquant les mondes-de-fin-du-monde de l'écrivain roumain [László Krasznahorkai](#), ou les images en noir et blanc de Béla Tarr), qu'il parcourt inlassablement dans divers véhicules pour le moins surprenants ; dans la troisième partie, enfin, son être écrivain le conduit depuis son petit appartement dans une tour d'habitation d'une ville contemporaine (Milan ?) à ressasser un rapport au monde surdéterminé par un regard stupéfait sur un environnement urbain pourtant d'une totale insignifiance et rythmé par ses rencontres répétitives avec le potentiel éditeur (un ancien compagnon de séminaire, surnommé, en traduction, « Le félin ») de son manuscrit, manuscrit dont, bien entendu, on ne saura rien...

Mais cette présentation narrative ne permet guère de se faire une idée de cette « vague lente, dévastatrice, étendue » qui recouvre et métamorphose chaque détail, chaque perception visuelle, chaque éclat lumineux et sonore de ce monde d'abord conçu comme un kaléidoscope d'images aussi improbables que destructrices de toute cohérence tant chronologique que causale. De fait, si la littérature est fondamentalement une traversée des apparences, alors un séminariste qui fait du patin à roulettes dans le fond de la piscine vide d'un monastère, qui s'amuse à faire voler un modèle réduit de planeur en le surchargeant d'un rat mort

### L'ŒUVRE INCRÉÉE

pour le doter d'un pilote, qui prend part à des matchs de ping-pong sans raquettes ni filet mais avec le souffle comme geste pour renvoyer la balle ; un séminariste défroqué, devenu autre, militant politique d'un mouvement de gauche, qui prononce des discours enflammés et silencieux dans des places vides de tout auditoire, qui reçoit, alors que le mouvement politique pour lequel il milite semble avoir cessé d'exister depuis longtemps, des journaux de propagande désormais sans aucune signification et des subsides pour survivre dans un siège rural en ruines ; enfin, un écrivain en mal de publication... toutes ces péripéties n'adviennent sur la page blanche que pour produire un déferlement d'images, de gestes, de comportements, dynamiques souvent (voiture, vélo, moto, patins à roulettes omniprésents), au-delà de toute apparence, de toute vraisemblance.

Pourtant, ces images-mouvements ont un point commun : elles disent l'illisibilité du geste, la perte absolue de son sens en tant qu'agir. Ou plutôt, elles expriment avec une intensité singulière le devenir « gag » du geste, elles donnent à voir la cinétique d'un mouvement dansé qui n'exprime que lui-même, l'indécidabilité d'un agir qui épuise sa finalité dans son exhibition. Et ces descriptions-gags, qui libèrent le geste de son être-moyen, prolifèrent chez tous les personnages sans contenu du roman. Le comportement de chacun d'entre eux, leurs gestes, ne disent, en fait, qu'une seule et même chose : le détournement radical de la forme romanesque comme *muthos*, comme fiction « *une et complète* » au profit de ce « *J'ai fait l'image* » dont parlait Samuel Beckett (dans *L'image*) et de la rémanence, de la prégnance de celle-ci dans la mémoire imageante du lecteur.

De fait, la « *vague lente et dévastatrice* » du roman d'Antonio Moresco va nier toute mise en perspective historique, toute cohérence temporelle. Que la perte du sens du geste affecte les rituels hautement symboliques des pratiques religieuses en les donnant à voir comme de pures scénographies, qu'elle anéantisse l'idée même d'action politique, qu'elle provoque une équivalence entre l'écriture et le néant puisque l'enthousiasme de l'éditeur finit par suggérer la destruction du manuscrit, toutes ces « pertes » indiquent implicitement la nature du rapport entretenu par Moresco avec le monde historique dans lequel il chemine, infiniment à l'écart. Ce monde où s'enchevêtrent de manière contemporaine des espaces et des temps non contemporains n'est

qu'une métaphore de cet « éternel retour » (quelle importance de la répétition, du ressassement dans *Les ouvertures* !), qui « ne se laisse penser que comme un geste dans lequel puissance et acte, naturel et manière, contingence et nécessité deviennent indiscernables (en dernière analyse, donc, comme théâtre) » – citation extraite d'un essai de Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », paru dans le recueil d'articles *Moyens sans fins. Notes sur la politique* (traduit par Danièle Valin, Payot, 1995), à l'exact moment (et l'on se contentera d'y voir un hasard) où Antonio Moresco entreprenait son Grand Œuvre. Son Grand Œuvre en effet, puisqu'il avance, non sans quelque emphase, à propos de cette trilogie, passée, présente et à venir (cette déclaration date, elle aussi, de 1998) : « *Celle-ci sera l'œuvre maîtresse de ma vie d'écrivain, ma contribution dans les domaines de l'invention, de la découverte, de la percée des connaissances. J'ai cherché à la donner en passant par le chas du langage écrit et de la littérature, en ce moment de transition entre deux ères et de transformation de notre espèce.* »

*Les ouvertures* rend compte de la triple existence de ce personnage sans intériorité, sans psychologie, dont l'identité se trouve surdéterminée par le génie du lieu : monastère, villages ruraux, grande ville contemporaine où il chorégraphie l'inconsistance de sa vie quotidienne, où il décrit l'insignifiance de tout ce qui arrive. Il s'inscrit dans le lieu et rapporte l'insertion de son corps dans l'espace avec minutie, répétitivement, obsessionnellement, en accordant aux détails les plus absurdes une dignité égale de fragments d'un monde... incréé, un monde dans lequel Jésus tirant péniblement sa croix vers le Golgotha peut ruminer dans sa barbe : « *Mais dans ce temps humain qui se restreint et s'élargit, toute chose semble à la fois facile et difficile, et traîner une croix présente la même difficulté que retirer une boulette de cérumen de son oreille... Ah, Père notre création nous décrée lentement !* » 700 pages de descriptions aussi minutieuses que répétitives, d'excursus de toutes natures : on s'accordera volontiers sur le fait que c'est beaucoup, on m'accordera peut-être que c'est parfois trop, vraiment trop.

Sans doute faut-il faire un double constat, l'un pratique : il n'est possible de lire *Les ouvertures* que lentement, patiemment, en renonçant à la recherche de corrélations logiques dans la succession des chapitres au profit de cet arrêt paradigmatique dans l'image, de cette « lecture pensive » (la critique d'une autre époque aurait parlé d'arrêt « déceptif », mais cette autre époque est



Antonio Moresco © Sophie Bassouls

### **L'ŒUVRE INCRÉÉE**

précisément celle où la poétique de Moresco s'est élaborée), suscitée par la description de comportements, par la relation de perceptions triviales (une feuille trouée par une balle de fusil et à travers laquelle s'invente la géométrie d'un jardin, un mégot, un morceau de sparadrap...) ou cosmiques (le scintillement de lumière des galaxies dans le ciel nocturne de Ducale...). Un second constat, de couleur plus onirique : *Les ouvertures*, sans doute nourri des images énigmatiques et fulgurantes de Kafka, transfigure ce monde « incréé » en tentant de donner à imaginer ce qui ne peut être dit – définition même du mystique selon

Wittgenstein –, comme le rappelle encore [Agamben](#). Ou encore pour définir cet onirisme, citer ce rêve de Valéry (*Variété I*, 1924) : « *J'imagine ce poète un esprit plein de ressources et de ruses, faussement endormi en plein centre imaginaire de son œuvre encore incréée* ».

1. **Carlo Ginzburg a publié ou republié aux éditions Adelphi : *Paura reverenza terrore* (2015), *Storia notturna* (2017), *Nondimanco* (2018), *Il formaggio e i vermi* (2019), *I benandanti* (2020).**

## Jon Fosse romancier

***L'auteur dramatique le plus connu de Norvège et le plus joué en Europe a décidé de refonder le monde en prose. Fatigué de l'intensité concentrée du théâtre, Jon Fosse écrit sa Septologie comme s'il voulait l'étendre dans le temps, en une seule phrase inachevée. Enfin traduit en français, le premier tome, L'autre nom, regroupe le lundi et le mardi de cette semaine littéraire entièrement constituée de réflexions sur l'art, la foi, la lumière, l'addiction et ce qui nous lie aux autres. Cette exploration incarnée de l'écoulement du temps ne ressemble à rien de connu, on y découvre un genre nouveau : le « réalisme mystique ».***

par Feya Dervitsiotis

---

**Jon Fosse**

*L'autre nom*

Trad. du néo-norvégien

par Jean-Baptiste Coursaud

Christian Bourgois, 432 p., 23,50 €

---

Jon Fosse qualifie son écriture de « *prose lente* ». Comme ralentie par la neige, elle se déploie à un autre rythme que celui des pages qui se tournent. Car la lecture de *L'autre nom* a la puissance d'un torrent, il faut avancer et couvrir le plus de chemin possible pour que quelques images, hypnotiques, finissent par émerger. À l'immobilité de cette prose s'opposent les grands mouvements de la pensée qu'elle porte, toutes voiles gonflées par le vent.

De simples histoires de mortels donnent son origine à ce roman-fleuve. Sur la côte sud-ouest de la Norvège, Asle, le narrateur, est un peintre veuf qui vit seul dans le village reclus de Dylgja. Il n'entretient de rapports qu'avec deux hommes, son voisin Åsleik, un pêcheur, et son galeriste Beyer à Bjørgvin, la grande ville la plus proche. Là-bas loge un second Asle, également peintre et en tout point identique au narrateur sinon qu'il est alcoolique. *L'autre nom* évolue entre ces deux hommes, deux versions de la même personne. Omniscient lorsqu'il s'agit de cette autre part de lui, Asle « voit » son double même lorsqu'ils sont éloignés : « *et je roule toujours vers le nord, dans le noir, et je vois Asle assis dans son canapé, et il regarde quelque chose et il ne regarde pas*

*quelque chose, et il tremble, il frissonne, il tremble tout le temps, il frissonne tout le temps, et il est habillé exactement comme je suis habillé* ». Dans la nuit du lundi, il le trouvera étendu dans la neige, le conduira à l'hôpital, dormira à l'hôtel puis repartira le lendemain chez lui avec le chien du malade.

Il faut ajouter à ce squelette narratif le décor tout aussi dépouillé, réduit à des essences et des fonctions précises. L'hôtel s'appelle « La Maison », l'auberge « Boire et Manger » ; au fil des discussions d'Asle avec son voisin ou bien dans ses souvenirs, on croise « la Mère », « le Père », « la Sœur ». Chaque chose et chaque personne tiennent un rôle immuable, qui semble de toute éternité, et dont les majuscules disent l'étrange solennité. Des couples, à chaque fois un homme et une femme, font des apparitions répétées, comme s'il s'agissait d'un même couple universel mais à plusieurs étapes du temps. Le regard du narrateur s'est débarrassé des apparats du monde moderne, à tel point qu'on ne sait où l'on se trouve. Le roman aurait pu être écrit un siècle plus tôt.

Les paroles qu'échangent Asle et son voisin sont d'une même matière. Laissant une grande place au silence, ils parlent peu, et uniquement de sujets communs, donnant lieu aux mêmes conversations depuis des décennies. De ce canevas fait de répétitions monotones, l'auteur parvient à dégager des courants souterrains, à faire sentir un autre dialogue parallèle, cette *autre* parole qui n'est pas dite et qui pourtant circule derrière celle

**JON FOSSE ROMANCIER**

prononcée : ce sont les émotions très fortes, très intenses, qui se dégagent des pages, ce qui se passe lorsqu'ils s'échangent de la viande contre des tableaux.

Faire entendre ce qui n'est pas dit, faire émerger de l'obscurité une lumière, voilà le programme de Fosse, la genèse dont il s'agit ici. L'obscurité provient d'un monde qui tangué, qui nous échappe, qui nous fait tomber tant il est liquide : les références aux fleuves, à la mer, aux bateaux et à l'eau-de-vie sont innombrables. Chaque nouveau jour, c'est dans l'art, la foi et le dialogue quotidien avec des familiers inconnus qu'Asle essaie de puiser la lumière qui apaisera les pensées douloureuses qui le taraudent, comme les souvenirs de sa femme, Ales. Cette recherche de lumière se loge à tous les niveaux du texte. Des tableaux d'Asle représentent des ombres lumineuses, la blancheur d'une maison se détache sur un fond de montagne noire. Cette esthétique du contraste rejoint une vision du monde tout en permanentes dualités habitant chaque chose et chaque être.

Aux antipodes d'un [Karl Ove Knausgaard](#) à qui on l'associe curieusement hors de Norvège, Fosse se positionne on ne peut plus loin de toute forme d'autofiction. Pure création, *L'autre nom* est un palais d'échos solidement construit, ne laissant rien au hasard. Lundi et mardi s'ouvrent sur la même évocation d'une croix peinte, dont les deux traits violet et marron évoquent le double : « *Et je me vois debout face à l'image avec ses deux traits, un marron et un violet, qui se croisent dans le milieu, une image oblongue, je me vois la regarder* ». Les deux jours se terminent par une prière, en latin. Par un jeu de prophéties et de déchiffrages, tout ce qui va arriver est déjà inscrit quelque part sur le dehors du monde qui tapisse *L'autre nom*. Un déterminisme fondé sur la répétition – dans les pensées, les actions, les paroles – contrôle le destin des personnages.

Pourtant, ces répétitions ne sont jamais tout à fait figées, elles sont plutôt des teintes, une infinité de nuances de la même chose : « *comme dans une vision Asle voit devant lui toutes ces teintes de marron telles qu'elles sont, comme des différentes couleurs de marron et non comme les différentes couleurs marron d'un bateau, mais bien comme des couleurs individuelles, rien que des couleurs distinctes, et il*

*voit ces différentes nuances s'incorporer les unes aux autres* ». Si Dieu est l'unité à l'origine du monde de même que l'image intérieure qu'évoque Asle est à l'origine de toutes celles qu'il a peintes plus tard, Fosse parle d'un mouvement naturel propre à l'art au cours duquel les répétitions finiraient tout de même par aboutir en retour à de nouvelles unités : « *c'est justement ce qu'on essaie de faire quand on peint, oui, on essaie de voir quelque chose qu'on a déjà vu avec un nouveau regard, de voir quelque chose comme si on le voyait pour la première fois, non, pas seulement ça, mais on essaie de voir et de comprendre quelque chose avec un nouveau regard, les deux à la fois pour ainsi dire* ».

Dans la conception de Fosse, le personnage et son double sont les signes mêmes de la littérature comme ce qui n'a pas besoin d'explication, ce qui est. Comme Dieu selon le narrateur, comme la peinture, la littérature serait l'unité qui se loge entre les échos, la lumière qui réconcilie avec la douleur : « *et je regarde l'image afin de voir les manières et les endroits dans une image où brille la lumière, et c'est toujours dans l'obscurité qu'une image a le plus de lumière, et je pense que c'est sans doute pour cette raison que Dieu gagne en proximité dans le désespoir, dans le noir* ». *L'autre nom* fait de la littérature une présence divine et de la langue un baptême. Il fonctionne comme une prière, un rosaire dans lequel les récitations et les motifs reviennent comme les perles d'un chapelet. À partir de quelques éléments circonscrits, quelques cordes, s'élève une musique aussi infinie qu'une cantate de Bach. Vertigineuse, la septologie constitue un seul instant chargé d'existences, dont se dégage une vibration silencieuse.

Cette note unique n'est jamais interrompue par le moindre point mais maintenue par une infinité de virgules, jusqu'à ce que la notion de phrase se laisse oublier, le style emportant tout sur son passage. Dans ce seul et même corps de texte, on avance comme dans un tableau primitif où, côte à côte, se trouvent différentes versions d'un même personnage. Une temporalité impossible s'instaure, où la progression de la frise serait conjuguée à la circularité de l'identité. Des failles inexplicables et magnifiques se glissent volontairement dans cette prose-cathédrale dont les dimensions, le propos et la construction n'existent que dans et par cet espace qu'est la littérature. L'ensemble dépasse, de peu, l'entendement.

## Le chaos de la vie

***Le terme « plasma » désigne un état désordonné de la matière, intermédiaire, en équilibre instable. Déroutant, énigmatique, le nouveau livre de Céline Minard constitue une fascinante représentation littéraire du chaos. En dix histoires – qui ne sont pas appelées « nouvelles » – Plasmas nous plonge dans des états de désordre empruntés à la science-fiction, mais qui, par les figures de la chute imminente, de l'attente sur le fil du rasoir, nous parlent de notre présent.***

par Sébastien Omont

---

Céline Minard

*Plasmas*

Rivages, 160 p., 18 €

---

Le désordre est bien l'impression immédiate qui ressort de la lecture de *Plasmas* – il n'y a d'ailleurs pas de table des matières. On se retrouve immergé dans des situations, des moments. Rien n'est expliqué : au lecteur de se faire sa propre idée après s'être laissé porter par les récits bouillonnants de [Céline Minard](#). Cependant, au cours du voyage, des fils se tissent, des échos résonnent, des motifs s'esquissent.

Dans l'exergue tirée de *Danser au bord du monde* d'[Ursula K. Le Guin](#), une voix réclame de « raconte[r] une histoire qui ait une vraie fin / au lieu de recommencer sans arrêt comme ça / pour aboutir à un imbroglio / qui, par nature, ne suit ni ne précède rien / mais reste là, suspendu, / à se mordre la queue ». A posteriori, on pouvait y lire plusieurs pistes. D'abord, le choix d'une forme qui, en apparence, tiendrait de l'« imbroglio ». Ensuite, le nom d'[Ursula K. Le Guin](#) marque la volonté d'investir la science-fiction, mais avec une grande liberté, comme le fit l'autrice américaine. « À se mordre la queue » annonce une des principales thématiques de *Plasmas*, celle de la vie animale. Coléoptères, mammouths, papillons, grands singes, chevaux, loups, poulpes, « *dra-chon* » – qui ressemble à un petit dragon futuriste – et paresseux occupent le devant de la scène. « Suspendu » renvoie à la chute et à son attente. Comment rester dans la légèreté, le vol, la vie sauvée ? Comment survivre à l'écrasement annoncé ? À la fin de plusieurs récits, Céline Minard représente avec beaucoup de finesse cet état d'indétermination où tout est encore possible.

La première histoire s'arrête ainsi sur des trapézistes qu'« attendent au milieu » de leur envol deux pirouettes et demi, et « la faille quelque part ». « Tar pits » en présente une autre qui passe sous Los Angeles, brassant les matières et les périodes en un sous-sol versatile. Avant plusieurs textes, l'effondrement de l'environnement et de la civilisation a déjà eu lieu, et c'est alors que les humains s'intéressent aux animaux. Mais mal. Dans « Grands chiens », « Grands singes » et « Grands fonds », la leçon de la désertification ne porte pas. Face à ces états, il faut savoir être dans « *l'événement de sa chute* », apprendre « comment plonger ».

*Plasmas* décrit des manipulations génétiques, la destruction de la nature, une Terre post-apocalyptique ou inhabitable, la migration dans l'espace, mais pas dans l'ordre, pas selon les modalités d'histoires avec « une vraie fin ». Les récits font naître des sensations très fortes, utilisant les thèmes de la SF comme de la matière poétique. La nostalgie future, l'urgence, l'attente, la fragilité dominant. Et l'angoisse.

Dans la littérature du début du XX<sup>e</sup> siècle, chez Kafka, Boulgakov ou Malraux, s'écrivait l'angoisse de la guerre à venir et des idéologies totalitaires. Elle s'exprimait également dans les romans merveilleux scientifiques, à grands coups de conflits et de catastrophes où la moitié de la population mondiale décédait en quelques pages – dans *La force mystérieuse* (1913) de [Rosny aîné](#), *Quinzinzinzi* (1935) de Régis Messac ou *La guerre des mouches* (1938) de Jacques Spitz ; *La mort de la Terre* (1910) du même Rosny est un saisissant roman post-apocalyptique fondé sur une catastrophe écologique, sans parler de *La cité des asphyxiés* (1937) de Messac, au titre sinistrement annonciateur, ou de *La maison aux mille*

## LE CHAOS DE LA VIE

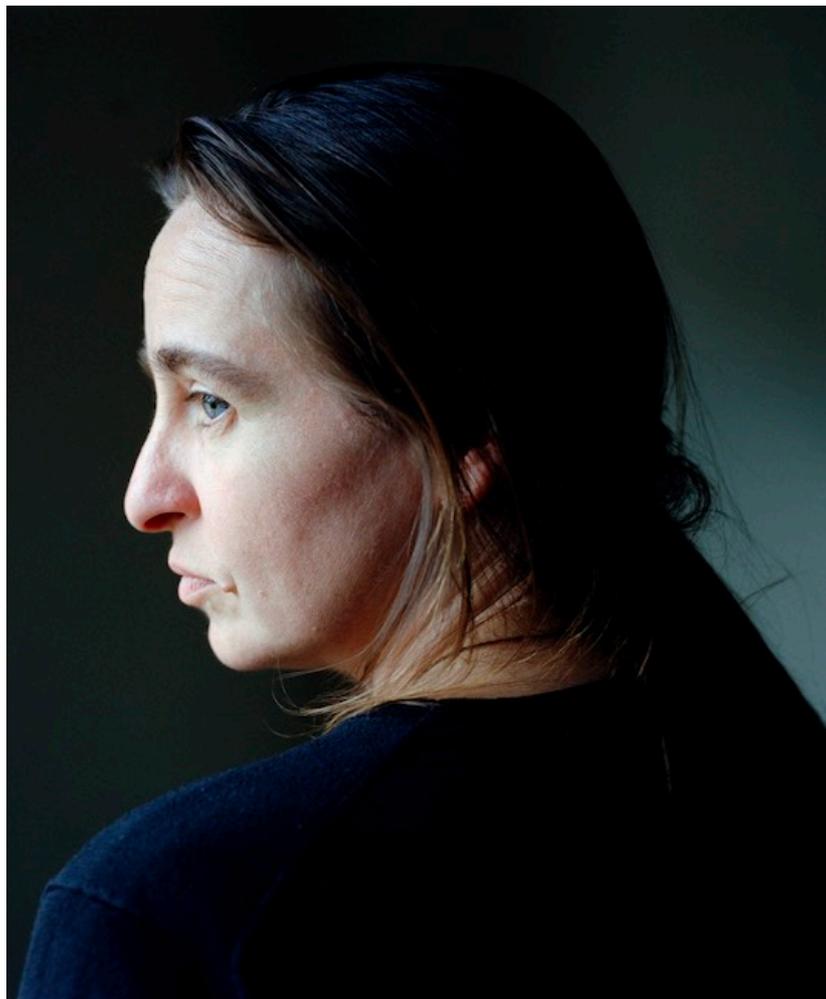
*étages* (1929), du Tchèque Jan Weiss, dans lequel on trouve une préfiguration du système de sélection nazi à l'arrivée dans les camps de la mort.

Peut-être les chercheurs de l'avenir trouveront-ils chez les écrivains du début du XXI<sup>e</sup> siècle une tendance à exprimer une crainte plus diffuse, née de la conscience que leur monde se détruit lentement lui-même, grâce à un éclatement de la forme romanesque. À l'automne 2021, on peut en remarquer plusieurs exemples convaincants : *Téké* de [Mika Biermann](#), explosé en cent trente récits, ou *Ici, la Béringie* de [Jérémy Brugidou](#), construit en allers et retours entre passé, présent et futur, mer et terre, Asie et Amérique.

*Plasmas* fait ressentir cette tension en variant les circonstances et les points de vue, mais toujours par une écriture à la fois extrêmement précise et sensuelle, imprégnant le lecteur des gestes, des sensations, des matières, de la lenteur nécessaire. Les images de légèreté portent le récit et suspendent l'écroulement, relancent la vie et le texte : l'élan du trapéziste, le souvenir d'un papillon, une bulle à la surface d'un lac d'asphalte, la minutie du technicien extirpant du bitume une patte de taupe, le rapport au monde d'« Eips » rappelant fortement des gorilles : « *Le moment arrivait et disparaissait comme une humeur, sans affecter en rien le débit ni la nature du flux qui les enveloppait. C'était un accès, une couleur qui se manifestait spontanément, trempait l'assemblée, l'inclinait, l'enrichissait d'une nuance à peine posée aussitôt disparue* ».

À condition de les laisser venir, les textes apparemment disparates s'accordent. Dans l'asphalte de La Brea, à Los Angeles, ont été trouvés les squelettes de trois espèces de paresseux géants disparus ; la nouvelle « Uish » décrit, elle, un paresseux arboricole, qui depuis son arbre maintient le monde, l'empêchant de se défaire, comme dans certains mythes amérindiens. Dans « Les ricochets », l'axe d'Ostiah, univers qui pourrait correspondre à une station spatiale, est aussi un arbre géant, un kapokier, axe du cosmos dans les mythes mayas.

Les mondes sensibles de *Plasmas* n'excluent pas les fictions. Le dernier récit réside tout entier dans l'attente qu'instaure une jeune fille, meneuse d'une révolte, prophétesse silencieuse. Ses jeunes adeptes forment une « Internationale hallucinée », arborant les signes d'une culture de



Céline Minard © Jean-Luc Bertini

mangas et de jeux vidéo, de séries et de films de super-héros. *Plasmas* se fait ainsi jusqu'au bout le livre des mélanges et de la bâtardise, des chocs et des fusions, d'une science future fondée sur les rythmes de la nature, de divertissements de masse retournés contre la pensée dominante. Le texte final, « La Kuīn » – « reine » dans le japonais adapté de l'anglais des mangas –, éclaire le sens général du livre : « *Quand un animal dévore sa progéniture, on lui ôte sa portée et on l'abat. Quand une espèce se multiplie sans rapport avec ses possibilités de survie, elle offre ses enfants à l'environnement, elle les voue à la pourriture, à reconstituer l'humus qu'elle a lessivé, elle fait de sa descendance la table de son festin renouvelé* ».

Appel au bouleversement, à la transformation, *Plasmas* est éminemment littéraire dans la mesure où sa forme correspond à son sens. En proposant plus de questions que de réponses, en plongeant le lecteur dans une salutaire expérience de désorientation, en le secouant, Céline Minard change quelque chose en lui. Demande-t-on autre chose à la littérature ?

## La fabrique de Louise Labé

***La plupart des lecteurs assez férus de poésie pour oser remonter à notre XVI<sup>e</sup> siècle – et pour cela affronter les difficultés du « moyen français » dont la langue diffère tout de même beaucoup de la nôtre – ne connaissent de Louise Labé que trois élégies et vingt-quatre sonnets, dont le premier est d’ailleurs en italien. 662 vers en tout et pour tout. Le mérite initial de cette édition de la Pléiade est de restituer à « Louïze Labé, Lionnoize » la totalité de son bien.***

par Maurice Mourier

---

**Louise Labé**  
**Œuvres complètes**  
 Édition de Mireille Huchon  
 Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »  
 664 p., 49 € jusqu’au 31 mars 2022

---

Mireille Huchon fait précéder les vers de Louise Labé de l’épître dédicatoire à « M. C. D. B. L. » (ces initiales dissimulant, d’après Antoine du Verdier – un contemporain –, Clémence de Bourges, fille de l’échevin de Lyon), elle-même suivie du long, savant et spirituel « Débat de Folie et d’Amour ». Pour entrer un peu dans la complexité du « problème Louise Labé », ce texte remarquable par son intelligence et son brio est un document capital.

Il y a en effet un problème Louise Labé, et le cerner, sinon le résoudre, nécessite de restituer l’ensemble du livre par lequel la poétesse se fit connaître le 12 août 1555 dans l’édition procurée à Lyon par le grand éditeur humaniste Jean de Tournes. Car, loin de se limiter aux vers et au Débat, ce volume qui n’aura sous la même griffe qu’une seconde édition l’année suivante, « revue et corrigée par ladite Dame », corrections du reste minimes, est un véritable mystère.

Ce mystère porte sur deux singularités. La première tient au nom de l’auteur et se scinde elle-même en deux. D’abord, pourquoi est-il noté simplement « Louïze Labé Lionnoize » alors que la coutume, notamment respectée par Jean de Tournes pour son édition posthume de Pernette du Guillet en 1545, veut que l’on fasse précéder le nom d’une écrivaine de la mention « Dame » ? Mais, surtout, l’œuvre assez succincte bénéficie d’une étrange suite d’« Escriz de divers poètes, à

la louenge de Louïze Labé Lionnoize », introduite par un sonnet, « Aux poètes de Louïze Labé », anonyme tout comme le sont les contributions louangeuses qu’il sollicite.

Vingt-quatre contributions exactement – comme le nombre des sonnets de « ladite Dame » –, la dernière, un fort long poème en heptasyllabes qui trace de Louise un portrait bizarrement composite – elle y apparaît à la fois comme une beauté adulte sans égale, une guerrière, la propriétaire d’un merveilleux jardin, une pucelle fille de Vénus, enfin comme le plus bel ornement de la ville de Lyon ici hautement célébrée –, le tout en... 662 vers comme la totalité de l’œuvre poétique proprement dite ! Notons qu’aucun des « divers poètes » ne dira plus un mot de « Louïze » dans ses textes postérieurs à celui de 1555 !

Voilà donc un ouvrage qui, lorsqu’on ne se contente pas des seuls vers et du Débat donnés sous le nom de Louise Labé, se révèle singulièrement cryptique. Aussi n’a-t-on pas manqué, dès sa parution, de tenter d’en percer les secrets : qui est Louise, qui sont les poètes de Louise ? Sur le second point, très tôt les contributions sont attribuées à tel ou tel, soit certains des jeunes poètes d’origines diverses qui allaient un jour se constituer en Pléiade autour de Ronsard, soit des auteurs déjà glorieux appartenant au très riche milieu artistique lyonnais, au premier rang desquels Maurice Scève. Quant à Louise, très vite aussi elle est assimilée à une certaine « Loyse Labbé » (attention à l’orthographe !) surnommée « la belle Cordière », une prostituée notoire et, en tout cas, à partir d’Antoine du Verdier et de sa Bibliothèque publiée à Lyon en 1585, l’année de la mort de Ronsard, cette assimilation est devenue une vulgate, qui perdurera pratiquement jusqu’à nous.

### LA FABRIQUE DE LOUISE LABÉ

Or cette vulgate est insoutenable. « Loyse », fille de Pierre Charly, dit Labé, est d'une famille de cordiers analphabètes et n'a pas pu recevoir l'éducation raffinée d'une intellectuelle assez brillante (en latin, en grec, en philosophie, littérature, musique) pour avoir été capable d'écrire, en émulation du fameux *Éloge de la folie* d'Érasme (1511), l'étonnant « Débat de Folie et d'Amour » – on y revient – qui met en scène la grave et plaisante dispute de prééminence entre Folie (qui aveugle Amour après le refus de celui-ci de lui accorder la préséance) et Amour désireux de récupérer ses yeux.

Un véritable procès – ce qui implique une connaissance approfondie du droit et de la rhétorique – s'instaure alors devant Jupiter en personne, Folie ayant pour avocat Mercure et Amour Apollon, procès qui se déroule sous la forme de plusieurs discours emplis de digressions sur la justice, le phénomène amoureux, la mode féminine et masculine, mille autres sujets piquants. Bref, on a affaire à un véritable divertissement que seuls des lettrés peuvent concevoir et comprendre.

Le mythe Belle Cordière/Louïze Labé était cependant si ancré dans la tradition qu'il a fallu le travail patient et rigoureux de Mireille Huchon, à qui l'on doit cette édition critique érudite et – disons-le tout net – d'une qualité d'écriture et de pensée superlative, pour écarter définitivement une solution aussi bancale.

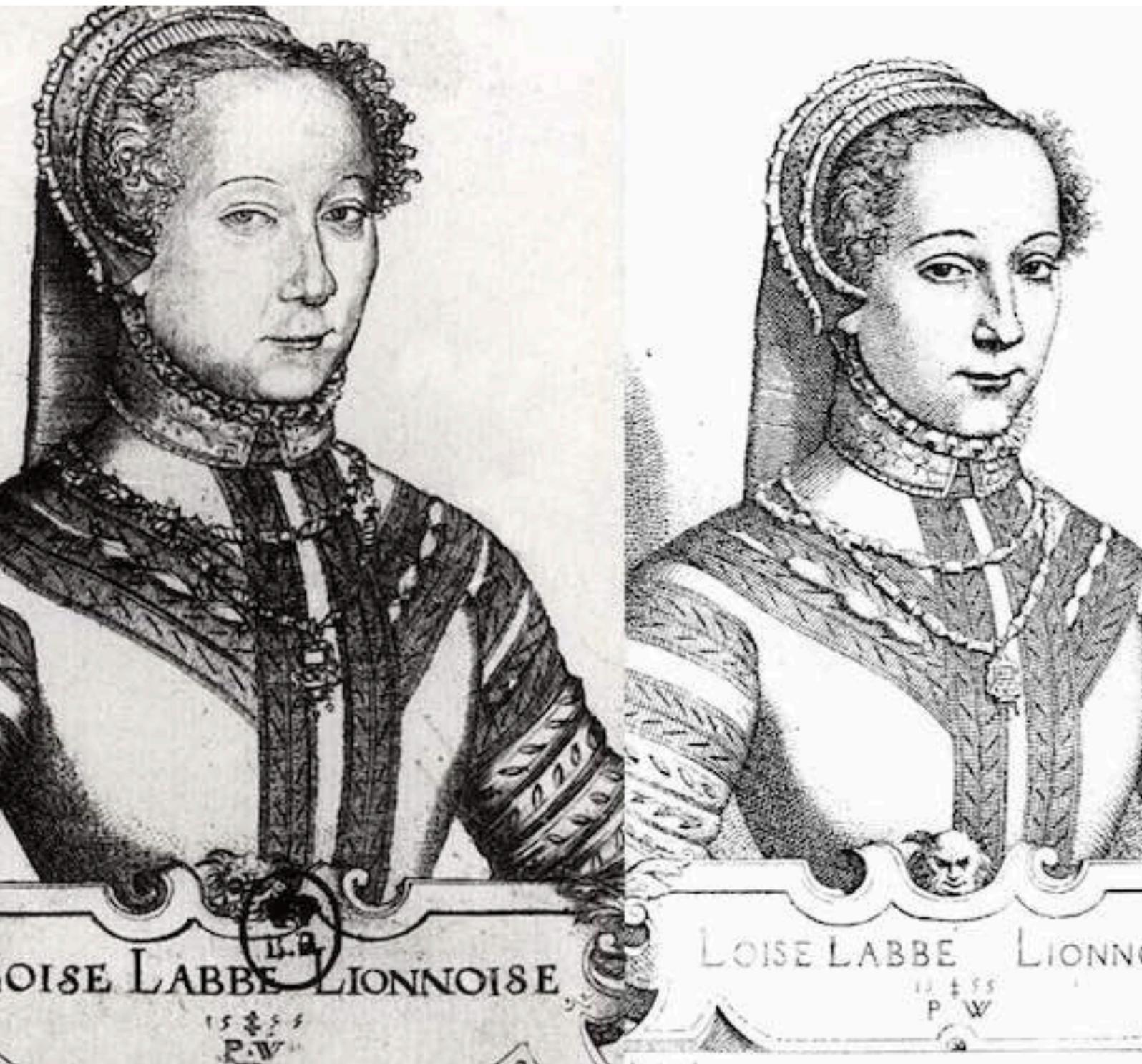
Mais alors qui était-elle enfin, cette poétesse de l'amour qui est devenue une des icônes indiscutées du féminisme ? Eh bien, probablement personne ! Une créature de papier ! Telle est du moins la thèse – à mes yeux absolument convaincante – de Mireille Huchon. Thèse iconoclaste au sens strict, qu'elle développe – sans jamais l'asséner dogmatiquement – avec une verve et une science qui font de ce volume de la Pléiade bien plus qu'une édition de « classiques », une révélation des plus heureuses et une aventure jubilatoire pour le lecteur.

Je m'en voudrais de dévoiler les tenants et les aboutissants (302 pages de documents commentés et de notes !) de cette mémorable enquête qui clarifie deux énigmes. La première est celle de l'identité des « poètes de Louïze ». Il fallait en effet revenir sur des attributions souvent erronées ou au moins douteuses. Nommer des poètes peu

connus, sauf des spécialistes, de cette époque extraordinairement féconde en talents (en même temps qu'en malheurs civils : les guerres de Religion s'y préparent) qui s'étend des débuts de Marot (*L'adolescence clémentine*, 1532) et de Rabelais (*Pantagruel*, même année) au triomphe de Ronsard (première édition des *Œuvres*, 1560) : non seulement les « compagnons » célèbres et plus ou moins rivaux de la Pléiade : Du Bellay, Jean-Antoine de Baïf, Rémy Belleau, Étienne Jodelle... mais des poètes de moindre renom aussi productifs que Claude de Taillemont, Guillaume des Autels, Étienne Pasquier, Antoine Héroët, Jean de Tournes lui-même, tous gens parfaitement armés pour « louer » une production dont certains d'entre eux, sinon tous, devaient être les véritables auteurs !

Il fallait confesser franchement son ignorance, quand l'identité d'un des contributeurs de l'éloge à « Louïze » ne peut être déterminée avec certitude. Il fallait enfin magnifier l'un des plus probables de ces artistes facétieux qui ont « inventé » une figure féminine aussi douée pour la postérité : Maurice Scève, que seul son choix de demeurer un poète lyonnais, vivant et publiant dans sa ville, a empêché d'accéder à la notoriété de Ronsard. Comme tous les admirateurs inconditionnels de ce chef-d'œuvre baroque, *Delie. Object de plus haulte vertu*, 449 strophes carrées (dizains de décasyllabes), publié à Lyon en 1544, je sais gré à Mireille Huchon de porter au pinacle l'« admirable ensemble », d'une langue peu commode tant elle est inventive, du « grave et sublime poète » non exempt toutefois de goût pour les jeux « folastres » (c'est-à-dire érotiques) et la mystification littéraire (celui qui prétend avoir découvert en Avignon, lors d'une recherche effectuée dans la chapelle d'un couvent de cordeliers, la tombe et le squelette de la Laure de Pétrarque n'aura pas sans plaisir pince-sans-rire contribué à la naissance d'une grande poétesse fantôme).

Grande ? Certes. Les vingt-quatre sonnets méritent leur réputation. Mais ils sont piégés. Les tourments physiques de l'amour qu'ils décrivent, outre qu'ils doivent beaucoup à Sappho (et à Ovide, Catulle, Pétrarque, entre autres poètes que cette édition cite dans un florilège offert au lecteur par Mireille Huchon des pages 181 à 344 de ce volume, en partant de l'Antiquité grecque et latine puis en fournissant des exemples empruntés aux auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle impliqués dans la fabrique de Louise Labé), sont loin de dissiper bien des équivoques. Ne serait-ce que celles-ci,



### LA FABRIQUE DE LOUISE LABÉ

troublantes : est-il question, dans ces harmonieuses plaintes, d'hétéro ou d'homosexualité ? Cette dernière est-elle féminine ou masculine (comme certaine célébration du vit le donne à penser dans le sonnet 21) ? Lorsque le mot « luth » y est employé, à plusieurs reprises, ne signifie-t-il pas plutôt « cul » ?

*Vade retro Satanas !* Voilà une féministe convaincue du péché suprême de dévotion aux

Deux portraits de Louise Labé : à gauche, par Pierre Woeiriot (1532-1599) ; à droite, par Henri-Joseph Dubouchet (1833-1909), qui reprend le portrait original de Pierre Woeiriot

attributs du mâle. En somme, Louise Labé, notre Louise, peut-elle continuer à servir de drapeau immaculé aux plus ardentes thuriféraires du Me-Too (dont par ailleurs les revendications sont partagées par bien des hommes, dont votre serviteur) ? C'est sur cette pertinente ou impertinente interrogation que le lecteur s'arrête, indécis mais heureux d'avoir participé à une aussi capiteuse fête de l'exégèse.

## Une traduction musicale et hospitalière de *Mrs Dalloway*

***L'occasion est trop belle pour qu'on passe à côté. Une nouvelle traduction de Mrs Dalloway vient de paraître. De quoi « sauter dans la joie, dans le jour ! ». On la doit à la romancière Nathalie Azoulai, à qui le néo-racinien Titus n'aimait pas Bérénice a valu le prix Médicis en 2015. À l'origine de sa volonté de s'attaquer à un grand classique du modernisme, une double motivation. La conjoncture sanitaire qui veut que la traduction, entamée lors du confinement covidien, lui ait remis en mémoire l'épidémie de grippe espagnole, à laquelle Mrs Dalloway survit. L'histoire immédiate, avec le malheureux Brexit, synonyme d'éloignement de la Grande-Bretagne aimée. Quand traduire, c'est rapprocher, c'est faire œuvre d'hospitalité.***

par Marc Porée

---

Virginia Woolf

*Mrs Dalloway*

Trad. de l'anglais par Nathalie Azoulai

P.O.L, coll. « #formatpoche », 384 p., 9,50 €

---

Réponse de la bergère au berger, *Mrs Dalloway* (1925) entendait clouer le bec à l'*Ulysse* joycien (1922). À la journée dublinoise de l'un fera écho la journée londonienne de l'autre. Une femme prend la place d'un homme, et les fleurs que Clarissa décide d'acheter « elle-même », au début du roman, recouvriront la fange. Par une journée de juin 1923, aux allures d'un printemps longtemps retardé, pour cause de (grande) guerre, tout finit par sortir de terre : les feuilles sur les arbres, Mrs Dalloway qui décide de marcher dans les rues de la capitale, seule ou en compagnie de bien d'autres encore, dont Peter Walsh, son ancien amant. Tout bourgeonne, élans amoureux, souvenirs, mais aussi traumatismes, comme lors du « cruel » mois d'avril éliotien. Surtout, tout gravite autour d'elle.

Tantôt nonne (« *Telle une nonne qui se retire ou un enfant qui explore une tour, elle monta, s'arrêta devant la fenêtre, entra dans la salle de bain [...] Toujours plus étroit serait son lit* ») tantôt sirène, avec sa robe vert-argent, et son air d'une créature flottant dans son élément, mais que l'âge aurait blanchie, ce sont, à chaque fois, de véritables stances poétiques qui exaltent la séduction de Clarissa ; la maîtresse de maison pas aussi admirable qu'elle en a l'air inspire à qui la croise

de véritables stances poétiques. Près de cent ans plus tard, elles n'ont pas pris une ride.

Est-ce à dire que nous sommes toujours dans son sillage, comprenons à la remorque du courant de conscience et de la transparence intérieure que Woolf a beaucoup fait pour perfectionner ? Sillage, le roman le met partout en œuvre. Sillage laissé par la limousine noire dans laquelle trône une mystérieuse créature (le Roi ? La Reine ?) : il est si léger, ténu et inédit « *qu'aucun instrument de mesure, même assez fin pour capter des chocs sismiques en Chine, n'aurait pu en enregistrer la vibration, redoutable pour tous, émouvante pour chacun* ». Mais sillage que la phrase woolfienne, à l'évidence, enregistre, de pair avec les remous retombant sous la surface, [qui] « *avaient heurté quelque chose de plus profond* ». Sillage, encore, du vent qui gonfle le rideau jaune « *avec tous ses oiseaux de paradis* » : « *et un battement d'ailes s'engouffra dans la pièce, puis, fini, le rideau s'aplanit* ». Avant de se gonfler à nouveau, en réponse à l'appel d'air causé par la chute mortelle de l'ex-soldat Septimus Smith, qui vient de se défenestrer, alors que Clarissa s'apprête à donner « sa » grande soirée. Sillage, d'un mot, laissé par la maîtresse de maison, « *l'hôtesse parfaite* », qui ne semble vivre que pour ça : les soirées, auxquelles se rendra ou non le Premier ministre. À l'apogée de son triomphe (social), un désastre (intime) la menace, qu'elle se fait fort de surmonter.

Jamais le futile ou le frivole (son « archéologie », pour emprunter un titre à [Jacques Derrida](#)) et le grave et le profond n'ont fait aussi bon ménage :

**UNE TRADUCTION MUSICALE  
ET HOSPITALIÈRE DE MRS DALLOWAY**

« Car c'est bien la vérité que notre âme, se dit-il, notre moi, tel un poisson, habite en eaux profondes, vogue dans les ténèbres et se fraie un chemin entre les algues géantes, les espaces ajourés de soleil, puis replonge encore et toujours vers l'obscur, le gouffre glacé, l'insondable, mais soudain le voilà qui resurgit à la surface, s'habille de vague et de vent, exprime son irrépressible besoin de se frotter, de gratter, de grésiller dans les bavardages. »

Et le paradoxe du roman demeure intact, qui creuse « un puits de larmes, de larmes et de chagrins, de courage et d'endurance » au cœur des signes les plus superficiels qui soient. Une mondanité haïssable, cultivée par ces « snobs » d'Anglais (et d'Anglaises), mais une angoisse, une « affreuse frayeur », sinon amies, du moins familières à Woolf, car tapies, comme chez [Henry James](#), dans la jungle des salons et autres escaliers à (bien) descendre, et qui se manifestent aussi bruyamment que « l'horreur, l'horreur » conradienne. L'une comme l'autre auront, de fait, beaucoup fait pour fracasser la gloire de l'Empire, d'abord et avant tout colonial et patriarcal.

Tout ceci est connu, ne manquera-t-on pas de faire observer. Mais ce qui nous vaut cette nouvelle traduction, de fort belle venue, signée [Nathalie Azoulai](#), a beaucoup à voir, justement, avec l'hospitalité prêtée à Mrs Dalloway. Comment faire qu'aux « immenses ressources de la langue anglaise, [au] pouvoir qu'elle accordait, un grand pouvoir, à ceux qui verbalisent leurs sentiments » répondent d'autres ressources, françaises, tout aussi immenses, mais différemment agencées ou disposées ? Tel est le défi brillamment relevé par la traductrice. Donnant le sentiment d'avoir médité les leçons d'un Antoine Berman sur la dimension éthique de la traduction, laquelle se doit de réserver le meilleur accueil qui soit à l'Autre en tant qu'Autre, Azoulai se fait puissance d'hébergement, après d'autres, Pascale Michon, la dernière en date (1993), mais, avant elle, il y eut Marie-Claire Pasquier (1981) et, plus loin encore, Simone David, première traductrice de *Mrs Dalloway* dès 1929.

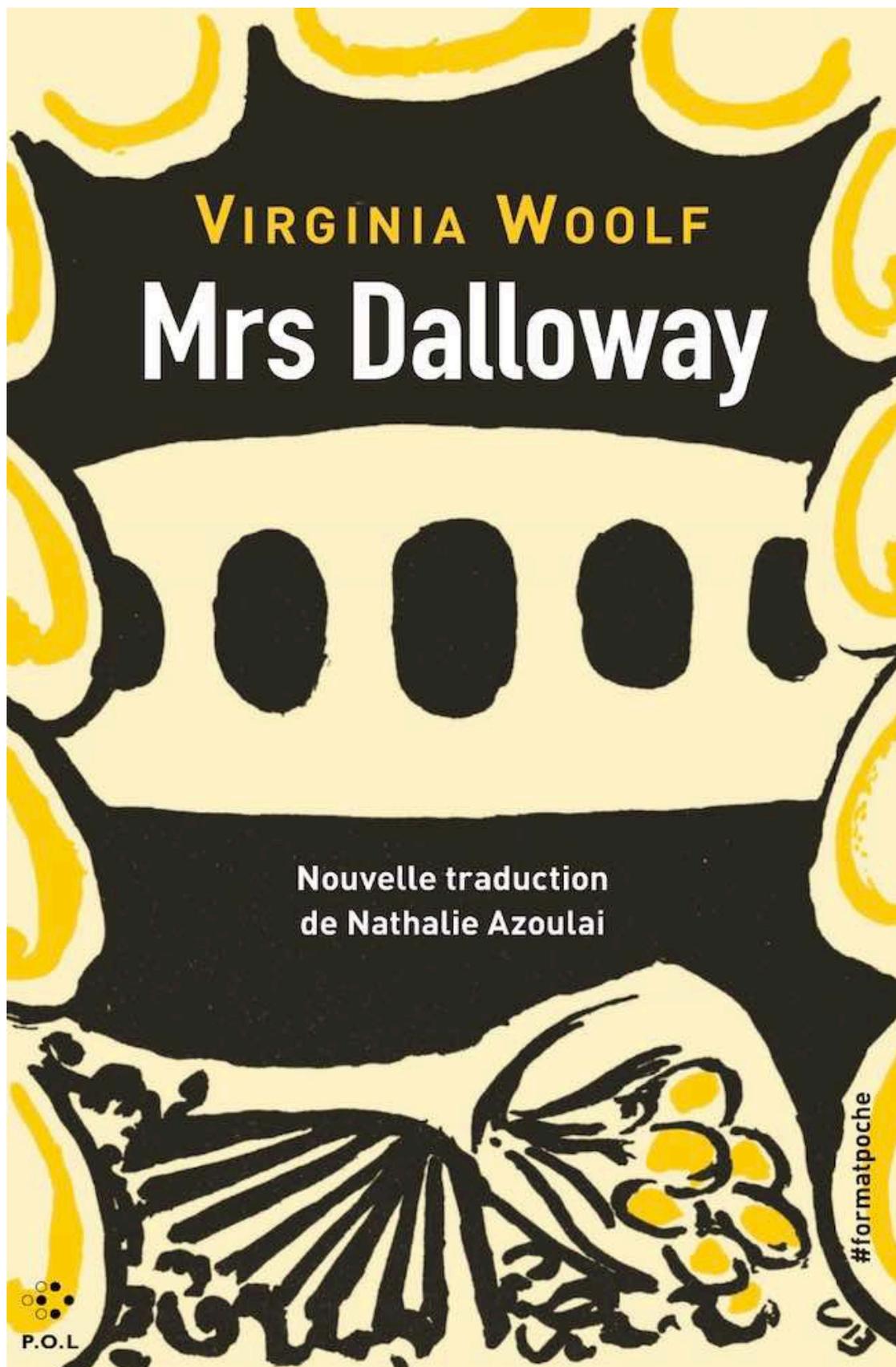
En son « auberge du lointain » (Berman) aux allures, ici, de grande demeure aristocratique-bourgeoise, Nathalie Azoulai ne reçoit pas, elle trouve. Elle trouve à convertir l'autre langue, vraiment autre, celle-là, puisque souvent aux an-

tipodes de la mondanité. Car échappée d'une bouche ô combien grossière, simple trou dans la terre, tapis de racines fibreuses et d'herbes noueuses : « ce babil gargouillant de bulles parvenait à s'infiltrer dans l'inextricable écheveau de racines, ossements et trésors, pour s'écouler en rigoles le long du trottoir de Marylebone Road, en bas vers Euston, avec ses limons, ses traînées humides ». L'étrangeté d'origine, en héritière revendiquée de Woolf et de ce qu'elle nomme ses « acquis », mais aussi en continuateur de [Nathalie Sarraute](#) et des « mouvements souterrains à la fois impatientes et craintifs » inspirés par son art de la « sous-conversation », Nathalie Azoulai la fait sienne : « and a sort of stir and rustle rippled through every one openly » : « chacun y alla de son élan susurré, de son froissement tout bruissant ».

Inévitablement, en certains endroits du texte, Azoulai sur-traduit, emportée par un élan, bien français, qui vise à lisser en arrondissant les angles (suppression des parenthèses, remplacement des points-virgules par de simples virgules, réagencements dictés par une apparence de logique). Une seule fois, même, elle sur-interprète : « Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death. » « La mort était un défi, la mort essayait de dire, les gens ressentait l'impossibilité d'atteindre le cœur mystique qui leur échappait. Il n'y avait plus que des intimités à la dérive, des extases pâlies, de la solitude, alors mourir pour se blottir. »

Abstraction faite de la fluidité à laquelle parvient le français, là où l'anglais scande en séparant, mais également de la mise en exergue du point sur le i (« alors mourir... »), le verbe « se blottir » ne semble pas étayé par l'anglais, qui parle plutôt de la mort comme d'une étreinte plus mortellement voluptueuse (*Liebestod*) que celle d'un enfant blotti contre sa mère.

Mais reconnaissons que c'est là lui chercher, bien inutilement, des poux dans la tête. À l'image de la « flambée de reflets » dans laquelle les personnages de Woolf se frayent un chemin, entre nerfs qui cassent, lames de couteau largement ouvertes et fleurs portées « comme on porte une arme », la traduction musicale que livre Azoulai – « Il s'enfonça dans le duvet, les plumes d'un sommeil profond, si lourd, si sourd » – s'impose comme une réécriture accomplie, qui détruit



**UNE TRADUCTION MUSICALE  
ET HOSPITALIÈRE DE MRS DALLOWAY**

l'original autant qu'il le sublime. Ce sont ses propres « phrases » qu'elle rend obvie, ainsi que le dirait Chantal Delourme, dans *Et une phrase...*

Virginia Woolf, écrire dans l'entre-deux-guerres (ENS, 2021). Plus d'une langue, plus d'une phrase... à nulle autre pareille. De fait, l'explicit du roman ne s'y trompe pas : « *For there she was* » / « *Elle arrivait, elle était là* ».

## Qui a peur de la bibliothèque coloniale ?

***Le lecteur francophone qui s'intéresse aux travaux de langue anglaise interrogeant l'ordre épistémologique occidental a appris la patience : plus de vingt ans (entre 1989 et 2012) pour lire une version française de The Empire Writes Back du trio australien composé de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin ; treize ans (1994-2007) pour découvrir celle de The Location of Culture de Homi K. Bhabha ; plus de vingt ans encore (1985-2006) pour Can the Subaltern Speak? de Gayatri Chakravorty Spivak... et trente-trois ans (depuis 1988) avant d'avoir entre les mains la traduction française, par Laurent Vannini, de l'essai-phare de Valentin-Yves Mudimbe, aujourd'hui publié aux éditions Présence africaine dans une collection dirigée par l'historien Mamadou Diouf, auteur d'une éclairante préface.***

par Catherine Mazaauric

Valentin-Yves Mudimbe

*L'invention de l'Afrique.*

*Gnose, philosophie et ordre de la connaissance*

Trad. de l'anglais par Laurent Vannini

Préface de Mamadou Diouf

Présence africaine, coll. « Histoire, politique, société », 516 p., 20 €

Originaire du Congo (RDC), le philosophe, essayiste, diariste, romancier et poète, formé à l'université de Louvain, est pourtant lui-même francophone, se targuant d'incarner une « *théorie de la diversité* » à travers sa naissance en Afrique centrale, sa culture française et son passeport américain. C'est aussi dans ses *Carnets de Berlin* (édités à Québec par les éditions Humanitas en 2006) qu'il rappelle que *The Invention of Africa* est son « *premier livre américain* ». Celui-ci forme le deuxième volet d'une trilogie commencée avec un essai en français, *L'odeur du père* (Présence africaine, 1982) et poursuivie en anglais avec *The Idea of Africa* (Indiana University Press, 1994). À l'orée de ce troisième ouvrage, encore inédit en français, il achève de façonner le concept lui valant tant de citations jusqu'à aujourd'hui : la « *bibliothèque coloniale* » ou « *Colonial Library* ».

Si le terme apparaît sporadiquement dans *The Invention of Africa*, l'exploration de ce fonds de textes et de discours y est quant à elle menée méthodiquement : un ensemble de productions textuelles européennes sur l'Afrique ayant tout à la

fois élaboré un corpus de connaissances et concouru au projet politique de domination, tant il est vrai, rappelle Anthony Mangeon (*La pensée noire. De la bibliothèque coloniale à Barack Obama*, Sulliver, 2010), qu'atteindre au secret de l'Autre, c'est pouvoir « *en définitive le domestiquer* ». La bibliothèque coloniale représente ainsi la forme aboutie d'un savoir-pouvoir totalisant sur l'Afrique.

Chacun des cinq chapitres du livre constitue un essai relativement autonome. À l'image du Foucault de *L'archéologie du savoir* et de *L'ordre du discours*, recherchant ce qui rendrait possible un « *décentrement qui ne laisse de privilège à aucun centre* », Mudimbe y « *débroussaille systématiquement* », écrit Mamadou Diouf, l'espace discursif sur l'Afrique. Les sources ethnographiques des discours, les imaginaires qui les enrobent et leur contexte épistémologique sont repérés puis analysés et déconstruits afin de mettre en évidence les effets persistants d'une mainmise de l'ordre colonial des discours sur les savoirs de l'Afrique. Initialement, l'ouvrage devait constituer un « *panorama de philosophie africaine* » à l'usage des néophytes. Mais il se mue, dans un premier temps de la recherche, en une « *histoire des connaissances en Afrique et de l'Afrique difforme et incohérente* », biaisée depuis l'Antiquité grecque et romaine par l'incomplétude des perspectives. S'impose alors une archéologie critique débutant par les savoirs africanistes pour interroger ensuite les soubassements d'une africanisation authentique de la connaissance.

## QUIA PEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE COLONIALE ?

Le premier chapitre s'ouvre sur l'invention de l'altérité, en « miroir inversé » de l'Europe selon l'opération brossée par François Hartog dans *Le miroir d'Hérodote* (1980). En rapportant systématiquement le différent au déjà connu, le discours du pouvoir s'évite la tâche d'avoir à reconnaître et comprendre d'autres mondes. Suivant un processus analogue à celui qu'a décrit [Edward W. Said](#) dans *L'orientalisme* (1978), trois genres complémentaires de discours, au demeurant trois variations d'un discours profondément univoque, ont contribué à l'invention d'une Afrique primitive : la quête anthropologique, dans l'héritage de Lévy-Bruhl, de cette primitivité, les textes exotiques sur les sauvages et les interprétations philosophiques justifiant une hiérarchie des civilisations. Le troisième chapitre, revenant sur « le pouvoir de la parole », établit un parallèle entre deux triptyques : l'un, de constitution des savoirs, comprend les récits de voyageurs, les commentaires anthropologiques et les descriptions de missionnaires ; l'autre, assurant la prise de contrôle, la colonisation et la transformation du « continent noir », s'incarne en trois figures, celles de l'explorateur, du soldat et derechef du missionnaire.

Bien que romancier lui-même – il est notamment l'auteur d'*Entre les eaux* (1973) et de *L'écart* (1979) –, l'essayiste ne s'accorde guère la licence de s'appuyer sur des œuvres de fiction. Avec, qui plus est, plus de trente ans supplémentaires de distance, le corpus de textes missionnaires sur l'indigénisation de l'Église en Afrique centrale et les tableaux d'analyse afférents, par exemple, s'avèrent parfois un peu arides pour le lecteur européen des années 2020. Pourtant, dès son *Devoir de violence* (prix Renaudot 1968), Yambo Ouologuem, romancier malien dont la figure vient d'être puissamment et obliquement évoquée dans *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, avait, à travers une fiction épique souvent lue comme une provocation, déconstruit tant l'africanisme incarné par « Shrobenius » (Léo Frobenius) qu'une négritude qualifiée d'« essentiellement française » par Mudimbe.

Ce dernier consacre cependant quelques pages à une rapide classification des œuvres de certains de ses aînés romanciers de langue anglaise ou française, selon qu'ils mettent en évidence la domestication du pouvoir politique (Es'kia Mphahlele, Mongo Beti, Sembène Ousmane), critiquent la vie coloniale (Chinua Achebe, Driss

Chraïbi, Ferdinand Oyono), célèbrent les sources de vie africaine comme Ake Loba ou témoignent d'un ironique désenchantement à l'instar d'Ahmadou Kourouma, Tierno Monémbo ou encore Ngugi wa Thiong'o. Hormis ces œuvres écrites dans des langues européennes, les productions artistiques et langagières africaines (regroupées par l'africanisme sous l'expression de « littérature orale ») auraient pu, ainsi que l'observe Mudimbe, former une véritable introduction à l'altérité. Dans son récent *Provincialiser la langue* (éd. Amsterdam), où elle exhorte à penser l'activité langagière en dehors du prisme européen de la compartimentation en langues et nations, la linguiste Cécile Canut se réfère d'ailleurs à *L'invention de l'Afrique*.

L'ouvrage de Mudimbe interroge au fond la possibilité d'une connaissance de l'Afrique dégagée de l'ethnocentrisme européen, ouvrant sur celle d'une « gnose africaine », à savoir une africanisation de la connaissance en un système organisé. « Comment échapper au magistère de la raison coloniale ? », demandait Anthony Mangeon dans *La pensée noire*. Écrivant dans le prolongement des bouleversements épistémologiques des années 1960-1970, lisant, après Evans-Pritchard, le Lévi-Strauss de *La pensée sauvage*, Maurice Godelier ou Jack Goody (*La raison graphique*, traduit en 1979 par Alban Bensa et Jean Bazin, Minuit), reconnaissant la « vigilance épistémologique » d'une nouvelle génération africaine qui n'a eu de cesse de briser le cadre de l'anthropologie classique, le philosophe n'en établit pas moins qu'« en dépit de leur violence contre le règne du Même [...], Foucault et Lévi-Strauss, de même que des penseurs africains, font partie des signes du même pouvoir ».

Le cinquième chapitre porte le beau titre de « La patience de la philosophie ». Mudimbe y brosse le panorama de philosophie africaine initialement commandé, esquisse d'une histoire générationnelle des mutations du champ intellectuel africain, mais c'est un panorama hautement critique. Il revient sur le premier effort de Placide Tempels afin de concevoir une « philosophie bantu », sur l'influence exercée sur Marcel Griaule, puis sur Alexis Kagame et l'école ethnophilosophique en montrant que le « fantôme de Tempels » demeure « toujours présent » quand il s'agit de caractériser une philosophie africaine : ontologique, profonde et implicite, soit en attente de dévoilement, inconcevable dans le cadre de la philosophie occidentale – quand Kagame accorde une dimension universaliste à la philosophie collective qu'il entend dévoiler.

VALENTIN-YVES MUDIMBE  
**L'INVENTION**  
 DE  
**L'AFRIQUE**  
 GNOSE, PHILOSOPHIE ET ORDRE DE LA CONNAISSANCE



HISTOIRE • POLITIQUE • SOCIÉTÉ  
**PRÉSENCE AFRICAINE**

**QUI A PEUR  
 DE LA BIBLIOTHÈQUE COLONIALE ?**

Mudimbe incorpore brièvement ce qui est dénommé « récits islamiques » avec les proses sapientielles d'Amadou Hampâté Bâ notamment. Paulin Hountondji procédera à une critique radicale de l'ethnophilosophie, qui prétendrait traduire un texte culturel originel en réalité inexistant. Du côté de l'africanisme européen, et en rupture avec les générations précédentes, va se développer à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle un africanisme de « grands frères » assumant l'entreprise éminemment paradoxale d'enseigner aux Africains comment interpréter leur différence en les aidant à élaborer, avec leur place dans le monde, l'expression de leur être propre (relisons à ce propos le Préambule à la réédition en 1981 de *L'Afrique fantôme* par [Michel Leiris](#), mais Mudimbe cite des noms de scientifiques français de la génération suivante), avant que n'émerge une génération des années 1970 plus affranchie encore des coursives de la bibliothèque coloniale.

Près de trente-cinq ans après la publication initiale du livre, est-il encore temps de parcourir les allées de cette bibliothèque ? Celui qui écrit dans

ses Carnets de Berlin : « *J'appartiens à une culture qui est mienne et ne l'est pas* » pose dans cet ouvrage la question, encore pendante aujourd'hui et ravivée par la contestation d'un universalisme transparent à lui-même, de la possibilité de penser hors de la configuration intellectuelle occidentale : « *Voilà où je veux en venir : la tradition scientifique occidentale, tout comme le traumatisme du commerce des esclaves et de la colonisation, sont des composantes de l'héritage africain actuel.* »

Cet héritage, débarrassé de sa négativité dès lors qu'il a été dûment analysé, est porteur d'enjeux plus vifs que jamais : émergence depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle d'un « Nous-sujet africain » (Fabien Eboussi Boulaga), appelant à des formes alternatives de subjectivation et d'*agency* ; congé définitif donné à une science des sociétés immobiles au profit d'une historicisation (un enjeu que rappelle Catherine Coquery-Vidrovitch dans son livre récent, *Le choix de l'Afrique*, La Découverte) ; centralité des textes africains au sein d'une bibliothèque coloniale « *toujours ouverte* » selon Mamadou Diouf ; enfin, démultiplication de pôles de production des discours et des savoirs véritablement décentrés.

## Le corps de la musique bouge encore

***La réédition de la somme érudite consacrée par le journaliste musical Jacques Vassal à la folk music et parue pour la première fois en 1971 est l'occasion d'interroger les catégories actuelles qui permettent de penser la musique. Pendant ce temps, le livre que le chercheur Guillaume Heuguet consacre au rôle que l'entreprise YouTube a joué dans les métamorphoses récentes des pratiques musicales offre des éléments de réponse sur ce que devient la musique à l'âge de sa numérisation de plus en plus débridée.***

par Pierre Tenne

---

**Jacques Vassal**

*Folksong. Racines & branches de la musique folk anglo-américaine*  
Les Fondateurs de Briques, 688 p., 35 €

**Guillaume Heuguet**

*YouTube et les métamorphoses de la musique*  
INA, coll. « Études et controverses »  
144 p., 12 €

---

En 1971 paraissait la première édition de ce *Folksong*. Jacques Vassal n'était pas encore cet infatigable traducteur de mots et de musique qu'il est devenu pour les éditions des Fondateurs de Briques. [Bob Dylan](#) avait trente ans, tout comme Joan Baez, Phil Ochs était encore de ce monde, et Graeme Allwright continuait de traduire en français les chansons d'outre-Atlantique. Aujourd'hui augmenté et actualisé (sur près de sept cents pages, tout de même), *Folksong* permet de se replonger dans cette litanie de noms et de musiques qu'on ne peut ni ne veut résumer. Le travail de Jacques Vassal se distingue d'abord par son érudition minutieuse, source de ravissement pour un lectorat passionné et de lassitude pour les autres, lesquels pourront toutefois se concentrer sur les angles d'analyse les plus stimulants du livre.

En premier lieu, le désir de contextualisation de l'apparition de la folk en tant que genre musical invite l'auteur à proposer une histoire des cultures populaires américaines qui dépasse largement le cadre musical : esclavages, migrations, industrialisation, *protest*, conquête de l'Ouest et « *destinée manifeste* » sont, comme souvent, mises au-devant d'une histoire convaincante de cet art états-unien de la chanson. La spécificité

historique et culturelle de la *folk music* est ainsi déployée avec nuance, loin de tout schématisme, malgré l'absence parfois amusante de distance de l'auteur à l'égard de sa passion d'étude.

Cette passion verse parfois dans un lyrisme hagiographique lorsqu'il s'agit d'évoquer les grands noms du genre, qui sont aussi ceux du panthéon de l'auteur. Dylan a droit à un fort long chapitre où chacun de ses albums est décrypté, discuté, pesé, contextualisé. Si bien que le livre, essentiel pour qui voudra comprendre ces musiques, peut très bien se lire comme une discographie commentée de ces *folksongs* venues des États-Unis. C'est du moins sous cet angle qu'il pose, sans doute malgré lui, bien des questions.

Car, à l'heure où tout le monde s'accorde sur la disparition du disque, comment expliquer que paraisse un fort gros livre tout entier consacré à cet objet ? *Folksong* appartient à un genre littéraire venu du journalisme musical et des fanzines des années 1960-1970, des radios souvent libres, perpétué au-delà sur internet, mais qui en bonne logique devrait disparaître en même temps que son sujet, les disques. Ce livre est un paradoxe, tout comme les nombreux volumes consacrés aux « discographies idéales » ou aux mille et un albums que l'on doit écouter dans sa vie ; témoins d'une présence au monde d'un objet que ce même monde ne cesse de dire disparu. Du vinyle, qui ne cesse de revenir, au CD, qu'on ne cesse d'enterrer, le disque est zombie : on le dit mort, mais son corps bouge encore.

Le récit canonique de cette disparition est aussi admis qu'il a été peu interrogé. 2002 : l'industrie musicale mondiale atteint son maximum

### LE CORPS DE LA MUSIQUE BOUGE ENCORE

historique de profits (1,4 milliard d'euros en France). Depuis, un déclin inexorable dû à la numérisation de la musique, d'abord pirate puis par le biais du flux (*streaming*) qui, grâce aux plateformes par abonnement (Deezer, Spotify, Apple Music, etc.) ou à la publicité (YouTube), permet à l'industrie de connaître une croissance limitée, mais réelle. Séduisant, hégémonique, ce récit est entièrement faux, pour plusieurs raisons qu'on se contentera d'évoquer : rien d'inexorable à la numérisation, comme l'a montré la mobilisation réussie du livre face aux liseuses, maintien des supports physiques dans l'économie musicale (d'un tiers à la moitié des bénéficiaires en fonction des pays), maintien du format esthétique de l'album dans la création musicale enregistrée, etc. Par ailleurs, ce récit suspect est celui défendu par les majors de l'industrie musicale eux-mêmes, ainsi que par l'État dans le contexte français – il faut dire qu'ainsi racontée, l'histoire fait oublier leurs propres responsabilités.

Des recherches récentes viennent toutefois contester le récit dominant de la « révolution » des pratiques d'écoute que nous aurions connue ces deux dernières décennies. À travers l'exemple de YouTube, Guillaume Heuguet propose l'une des plus éclairantes de ces recherches, dans la continuité d'autres travaux autour de ce qu'il nomme la « réforme » de nos pratiques d'écoute. *YouTube et les métamorphoses de la musique* mène une entreprise salutaire de démythification du pouvoir d'action des géants numériques (les fameux GAFAM) à partir d'un exemple unique mais hégémonique dans l'offre de flux vidéo. Tout d'abord, en rappelant de façon clinique les hasards et hésitations qui ont permis à YouTube de gagner cette position privilégiée dans le paysage musical, malgré l'amateurisme récurrent de la firme. Loin d'un fatal et implacable progrès du numérique par rapport au physique, Heuguet commence par démontrer à quel point YouTube a bénéficié du caractère incident que la musique prenait par rapport aux vidéos, permettant d'embarquer celle-là vers de nouveaux formats. Cette « musique incidente » inscrit la musique sur YouTube « *dans le prolongement d'une longue tradition qui a vu la musique s'associer à une diversité de sensations, d'images et d'expérimentations, qui court d'un art « multimédia », comme l'opéra, aux techniques audiovisuelles vite périssables des vidéoclips. [...] [L]a musique est moins radicalement transformée qu'elle n'est d'abord ramenée au*

*caractère fragile des normes qui lui confèrent son autonomie* ».

L'établissement de continuités historiques dans les pratiques d'écoute, malgré un discours dominant fasciné par l'innovation, la rupture, la disruption, est l'une des forces de la démonstration de Guillaume Heuguet : continuité du spectacle musical en *streaming* avec les théâtres de variété du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la mise en série de la musique déjà établie par la télévision au XX<sup>e</sup> siècle, avec le contrôle des œuvres musicales déjà initié par la réforme des droits d'auteur depuis au moins les années 1980. Enfin, continuité historique avec l'histoire de l'industrie musicale, qui, depuis ses commencements plus que centenaires, a toujours utilisé la musique comme produit d'appel pour vendre tout autre chose : « *Des inventeurs d'appareils comme Edison, et des premières firmes de réseaux électriques et radio comme RCA avaient en effet choisi d'investir la culture et les médias, de créer des labels discographiques et des émissions musicales, de développer un vaste marché de reprises de chansons afin de transformer leurs inventions en débouchés commerciaux, et d'espérer les vendre auprès d'un large public.* »

Ce passage par l'histoire est la première étape vers une déconstruction salutaire de tout déterminisme technique face aux nouvelles technologies d'écoute. Non, les innovations technologiques numériques n'ont pas révolutionné nos pratiques d'écoute. Sur YouTube, les fameux albums de folk commentés par Jacques Vassal sont presque systématiquement référencés en tant qu'albums, survivants numériques d'un âge analogique. Ils n'y sont plus soumis à la même économie, ni au même rapport esthétique et sonore.

Car YouTube réforme malgré tout nos pratiques d'écoute par de nombreux biais, le premier étant dicté par l'aubaine technique des nouveaux moyens d'écoute, qui permettent de mesurer et de quantifier la performance réelle de chaque morceau : les plateformes de flux comme YouTube peuvent en effet savoir avec précision combien de temps est accordé à l'écoute du morceau, à quel moment l'auditeur interrompt ou poursuit l'écoute, etc. Les développements qu'Heuguet consacre à l'invention et à l'évolution de la « vue » comme indice de mesure de la performance de la musique enregistrée sont particulièrement éclairants, donnant à voir l'affairement de YouTube à déterminer ce qu'est précisément une vue. Un clic sur une vidéo ? quelques secondes

### LE CORPS DE LA MUSIQUE BOUGE ENCORE

consacrées à la regarder ou l'écouter ? mais combien de ces secondes ? un visionnage entier ? La performance de la musique est ainsi quantifiée par la « vue », invention terrifiante et géniale de la firme possédée par Google.

D'où un problème économique majeur pour la musique enregistrée, qui dépasse le seul constat d'une rétribution minable par le biais des vues sur YouTube comme des écoutes sur les plateformes de flux type Deezer ou Spotify. Comment est financée la musique enregistrée par les canaux numériques ? L'exemple de Spotify, non traité par Heuguet, est à ce titre éclairant : les Suédois ayant créé l'entreprise n'ont choisi de faire de la musique leur produit d'appel qu'en dernier ressort, dans la mesure où ils voulaient depuis le commencement vendre des données. On ne schématiserait guère trop en affirmant que l'industrie musicale s'est transformée en industrie de la donnée.

Dans le cas de YouTube, le constat effectué par Heuguet est peut-être plus éloquent encore, en ce qu'il condense de nombreux phénomènes politiques et sociaux dans une économie complexe à saisir. YouTube abuse en effet dans sa communication du vocabulaire néolibéral le plus éculé, multipliant les références à l'innovation, la créativité, la démocratie et l'horizontalité, dans une stratégie de subversion constante qui lui permet de présenter un partenariat avec les majors de l'industrie musicale comme la défense du musicien « rebelle » à qui YouTube permettrait d'entrer dans un âge de consensus où disparaîtrait le « rapport de force potentiel entre artistes et maison de disques, [concluant] plutôt à un compromis idéal » entre tous les acteurs. Derrière ce constat idyllique dessinant « un idéal du droit comme système qui tend vers une régulation sociale parfaite », YouTube est en réalité une formidable machine à manier du droit d'auteur par le moyen double d'une hégémonie économique et d'une opérativité technique. La firme états-unienne a ainsi fait fond très rapidement sur les politiques d'extension du droit d'auteur – en France, c'est la loi Lang de 1985 sur les droits voisins qui incarne ce mouvement – pour mettre sous contrôle l'ensemble des œuvres musicales en même temps qu'elle normait l'accès matériel et esthétique qu'on pouvait en avoir. Mise sous contrôle qui indexe la définition même des œuvres aux stratégies de YouTube, qui par certains moyens « crée de fait une seconde catégorie regroupant des « sous-

œuvres », celles dont les parties attribuables à d'autres auteurs n'auraient pas fait l'objet d'une procédure contractuelle de cession de droits, qui sont alors particulièrement menacées de disparaître ou de ne jamais apparaître ».

Pour déterminer quelles sont ces œuvres qui disparaissent, il faut quitter momentanément le livre de Guillaume Heuguet et aller voir d'autres auteurs traitant de ces questions, tels Romuald Jamet ou Marianne Lumeau. La numérisation de l'industrie musicale profite notamment aux œuvres anciennes, surtout celles des années 1950 à 1970, qui sont de plus en plus écoutées, aux dépens des œuvres contemporaines moyennement commerciales. Pour le dire simplement, on n'a jamais autant écouté de vieilles musiques enregistrées que depuis dix ans, et le processus ne semble pas près de s'arrêter. Le phénomène paraît des plus logiques : si l'industrie musicale se reconvertit en industrie de la donnée, l'exploitation d'un stock massif de musiques déjà enregistrées, donc déjà rentabilisées, est plus économique que la création de nouvelles musiques. Dans cette économie, l'intérêt financier de la « création » musicale est nul ou presque, même si tout le monde n'a que ce mot à la bouche.

Au-delà d'une explication convaincante de la nostalgie de l'époque dans ses pratiques d'écoute, cette conclusion permet surtout de revenir à *Folksong*, qui au fond semble bien de son temps dès lors qu'on garde en tête ce contexte. La valorisation du patrimoine discographique est aujourd'hui le moyen premier de rentabilité musicale, ce qui redonne au genre littéraire incarné par Jacques Vassal une fonctionnalité évidente, superposée aux intérêts intrinsèques de ce type de prose. On exhume ces textes d'un passé proche, qui n'est révolu que dans un délire de rupture et de disruption cherchant à masquer à quel point nos pratiques d'écoute sont guidées par la mise sous contrôle de la créativité musicale au profit de l'exploitation patrimoniale, nécessairement conservatrice.

Ce rude constat est parallèle à l'analyse par Arnaud Esquerre et Luc Boltanski du concept d'enrichissement (*Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Gallimard, 2017), qui cherche à penser les phénomènes contemporains de valorisation capitaliste du patrimoine existant dans un contexte où la création de valeur réellement neuve est souvent illusoire. L'éloge emphatique de Bob Dylan dans *Folksong* invite à relier cet enrichissement de la musique enregistrée avec



*New York (2008) © Jean-Luc Bertini*

### **LE CORPS DE LA MUSIQUE BOUGE ENCORE**

l'obtention du prix Nobel de littérature par le chanteur en 2016, moins pour en dénier la pertinence, que pour émettre l'hypothèse qu'il n'en va pas seulement dans cette attribution d'une légitimation esthétique nouvelle d'un art autrefois minoré. Le versement de Dylan dans une légitimité littéraire dominante – par le Nobel comme par des ouvrages comme celui de Vassal – caractérise aussi une extension de la valeur de son œuvre, qui est avant tout discographique. Cette légitimation est productrice de valeur à un degré non négligeable, dépassant dans ce cas les ventes de livres occasionnées chaque année par l'attribution du prix suédois. Le littéraire peut aussi se concevoir, face au disque, comme le moyen extrêmement efficace d'une légitimation patrimo-

niale source de profits. La coïncidence de la mise en livre avec la vraie-fausse disparition du disque ne serait dès lors pas fortuite, mais caractéristique de ces processus complexes.

La musique enregistrée est l'objet de discours traversés d'idées reçues, mais peut constituer un point d'observation privilégié pour des phénomènes brutaux de numérisation de nos vies quotidiennes, plus encore au sortir d'une crise pandémique qui fait apparaître, de la part de l'État français, les premiers soutiens aux « concerts en streaming » par le biais des subventions publiques. L'urgence est réelle d'une reprise en main collective de ce qu'est la musique, son écoute et sa pratique.

## Boltanski, derniers mots

**Laure Adler publie les entretiens qu'elle a réalisés avec Christian Boltanski peu de temps avant le décès de l'artiste, survenu le 14 juillet dernier. Un recueil où l'on retrouve cette figure familière du paysage artistique français, dont l'étrangeté grandit à présent que la mort l'en a éloigné.**

par Paul Bernard-Nouraud

---

**Christian Boltanski**

*Récits.*

*Conversation avec Laure Adler*

Flammarion, 176 p., 21 €

---

La mort, pourtant, n'avait rien d'étranger à l'œuvre de Christian Boltanski, lui qui chercha à lui donner toutes les formes possibles, y compris celle de la durée. Cette familiarité, qui lui faisait dire « *qu'on vit avec ses morts* », contribuait justement à le rendre étrange, avec son idée fixe de vouloir les rendre visibles en un temps où ils le devenaient de moins en moins. Il lui semblait toutefois que la pandémie venait de changer la donne, la mort redevenant avec elle « *une chose présente parmi nous* ».

Boltanski avait sans doute raison, mais en partie seulement, puisque cette mort-là, quoique survenue par milliers, par dizaines de milliers, en France, du moins, cette mort-là n'a pas accédé à la visibilité qu'il imaginait, ni pénétré jusqu'à présent les cercles d'une mémoire autre que privée. Au regard de cet oubli, son œuvre continue donc d'apparaître étrange, même si, en faisant résonner de la sorte les morts d'autrefois, on peut imaginer qu'elle consonne aussi avec ceux d'aujourd'hui.

Cette possibilité d'un écho tient notamment au fait que Boltanski n'a jamais situé précisément l'« autrefois » des morts qu'il a mis en œuvre. À Bernard Blistène qui l'interrogeait sur la Shoah il y a deux ans, dans le catalogue de l'exposition *Faire son temps* au Centre Pompidou, il maintenait que « *si la Shoah a une grande importance dans ma vie, en même temps, je ne garde de la Shoah que ce qui est universel* ». À Laure Adler, il rappelle par deux fois combien les récits d'amis de ses parents qui y avaient survécu ont marqué sa petite enfance, et qu'encore aujourd'hui la Shoah est sa

« *seule obsession* », ajoutant : « *il y a une sorte de devoir pour moi d'être obsédé par ça* ». À travers ses expositions, leurs voix résonnent, en effet, mais lointainement, comme si elles n'étaient déjà plus les leurs et qu'elles n'eussent jamais pu devenir la sienne. Aussi rendent-elles un son mêlé au bruit du monde où il ne s'exténue pas tout à fait, l'assourdissant même par endroits.

Christian Boltanski était né « hors mariage » à la fin de l'Occupation, entre le faux divorce que les circonstances imposèrent à ses parents et leur remariage ensuite, dans une maison où son père vécut toute une année sous le plancher. Une maison que les membres de la famille ne quittaient jamais seuls, ni pendant ni après la guerre. Christian Boltanski y demeura longtemps adulte, sans être allé à l'école, sinon par intermittence, sans avoir fait d'études non plus, ce qui ne l'empêcha pas d'enseigner ensuite plus de vingt ans aux Beaux-Arts. Lorsque sa mère comprit dans quelle voie il s'orientait, elle lui trouva une place dans une galerie où il ne vendait rien, pas davantage les œuvres des autres que plus tard les siennes, à une époque où, de toute façon, parmi les artistes, « *ceux qui vendaient étaient considérés comme des imbéciles* » ; en ce sens aussi, Christian Boltanski appartenait à une autre époque.

S'il choisit de devenir artiste, c'est, rappelle-t-il, « *parce que vivre [lui] était trop compliqué* », la vie exigeant des réponses quand l'art permet au contraire de « *poser des questions sans jamais donner de réponses* ». En ce sens, l'œuvre de Boltanski est essentiellement une œuvre d'exposition, et l'artiste plutôt « *un montreur* » qu'« *un voyant* », comme le lui suggère Laure Adler, et « *un enterreur* » de surcroît, qui sait que pour produire quelque chose de « *plus résistant à l'oubli que les objets* », quelque chose de l'ordre du « *mythe* » à ses yeux, il faut que l'artiste ensevelisse ce qu'il révèle. Ainsi Boltanski ne déclare-t-il pas ce qu'il montre.

# Christian Boltanski

Conversation avec **Laure Adler**



## Récits

Flammarion

### **BOLTANSKI, DERNIERS MOTS**

Au spectateur, au visiteur, il dit simplement : « voyez par vous-même », ou « voilà », sans véritablement s'adresser à lui. D'où l'aspect presque impersonnel de ses installations, et les réactions quasi intimes qu'elles provoquent pourtant chez certains. C'est ce qui explique que Boltanski puisse penser qu'un artiste « *est quelqu'un qui a*

*un miroir à la place du visage* », face auquel « *chaque personne qui le regarde se voit* », et, simultanément, que sa tâche est de « *rechercher une chose qui est à l'intérieur de nous mais qu'on ne veut pas voir* ». Inhumer l'inhumain, telle serait la tâche du montreur-entereur lorsqu'il se met à l'œuvre, Boltanski ayant rempli son office en prenant le temps pour commis, et la mort à témoin.

## Langue de mère

***Leo Lionni avec La botanica parallela en 1978, André Dhôtel avec Rhétorique fabuleuse en 1960 ou Francis Ponge avec Le parti pris des choses en 1942, sont de ces rêveurs hallucinés mais précis dont l'œil est capable de disséquer l'invisible qui seul échappe au regard fonctionnel. Nul besoin de stupéfiant pour stupéfier – et libérer des visions qu'une infinie tendresse comme une profonde empathie suffisent à rendre réjouissantes ou inquiétantes. À leur suite, Anne Peslier, avec son recueil d'Aphamères, recourt au poème en prose pour réapprendre à voir et faire se lever de l'encore ineffable.***

par Tristan Felix

---

Anne Peslier  
*Aphamères*  
 PhB éditions, 160 p., 12 €

---

Avec ce titre, Anne Peslier déploie une œuvre commencée en 2002 sous forme de livrets d'artiste et de plaquettes au Pré Carré ou chez Wigwam. Complice de la revue *La Passe*, où sont apparues les premières *aphamères*, puis, entre autres revues (*Les Cahiers de Tinbad*, *L'Intranquille*, *Verso*, *Décharge...*), de celle de Philippe Barrot lui-même, *Les Chroniques du ça et là* dont on relira avec le plus grand intérêt le n° 16 « Poèmes au féminin », chambre d'échos de voix féminines pas toujours entendues, Anne Peslier a toujours frayé avec des expériences de contre-chants poétiques singuliers, voire insolites. Ce qui se rêve existe de toute évidence, c'est une loi de la physique quantique – quand même nous rêverions ce que nous venons d'écrire... L'art et la science ont-ils jamais fait autre chose que découvrir ou concevoir ce qu'ils avaient rêvé ?

*Aphamères* est bien un recueil au sens littéral – qui fait, à travers huit thèmes, sa récolte d'espèces à réinventer pour retrouver un sens au monde. Cette encyclopédie découpe, recense et redéfinit le réel dans un effort d'universalisation. Ici, l'auteure, en *trouveresse* ou *trobairitz*, collecte moins l'existant qu'elle n' imagine et donc trouve – par la profération d'une langue réappropriée – de curieuses espèces, organiques autant qu'idioclectales, jadis abandonnées dans une jachère par une mère hémiplegique, dont il a fallu combler la soudaine aphasie ou redresser des bouts de langue bancale. Nous qui avons parfois,

en amitié d'un parler étrange, exploré les coulisses de l'élaboration de cet ouvrage, il nous est arrivé de surprendre des items qui s'exprimaient à l'envers de leur intention, dans une offuscation étonnamment schizophrène – inversion cruciale avant rétablissement, qui pourrait trahir une des vertus natives du langage propre à exprimer une chose et son contraire. Nous entendons par « expérience » cette réversibilité de la langue, non seulement comme un retournement de la terre-monde, mais comme un retour à la source maternelle, pour faire de l'oubli une mémoire et de la blessure une cicatrice. « L'“auze” est la mémoire vivante de la langue émue », écrit Anne Peslier, qui ose s'aventurer dans de secrètes brandes.

Une œuvre poétique, ce peut donc être une langue-mère – une mère de vie nègre – un idiome de substitution au goût aigre qui remplacerait la langue maternelle, reçue en état de paralysie ; une langue en pleine battue à travers bois, des ronces plein la figure – sa proie aux abois, ponctuée à l'emporte-pièce de gutturales exigences, de rocailleuses bribes, de fœtus de mots mort-nés sur lesquels veillerait le rêve de fleurs assoiffées. Le poème en prose se fait *aphamère*, voire *éphémère* (la fée n'est guère loin, fugace), alors même qu'il s'altère, s'emplit de sa soif, de sa voix étrangement suave, étrangement sensuelle, étrangement tétée aux bouts de réel surgis comme des boutures d'enfance et des blasons de mère.

Si vient à manquer la langue, la poétesse n'a de cesse de l'invoquer par tous les règnes du vivant, du *baiser* à l'*arbre-très-haut* en passant par le *zigomar*, les *inappropriés* ou les *tremblants*. Elle se donne pour mission de déterrer cette langue mi-morte : « À ma mère qui m'a offert sa langue

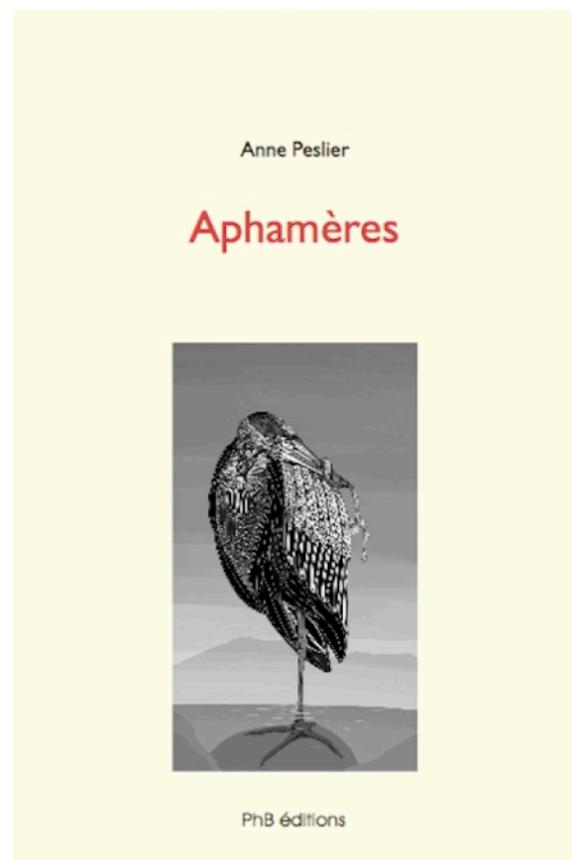
## LANGUE DE MÈRE

une seconde fois », écrit-elle en dédicace – comme si l'exercice périlleux du poème passait par l'exhumation, non pas de restes mais d'embryons de mère jamais éclos. Une langue amputée de sa matrice pourrait n'être qu'un babil incertain ; ici, elle s'active à régénérer, vive comme une queue de lézard, les cellules souches d'un corps qui n'a plus émis que de lointains signaux sous l'abîme d'une voûte mal étoilée.

Placer en outre son ouvrage sous les auspices d'Ovide et choisir la vision terrifiante de la *Faim* comme métamorphose programmatique, n'est-ce pas centrer sa quête sur la privation, la confiscation du monde, le manque viscéral ? Anne Peslier rassasie sa langue *aphamée* par des mets toujours délicats dans le phrasé, qu'ils soient riches de sensualité ou frappés d'une infinie tristesse quand ce n'est pas d'effroi : « *Le hérisson est l'ivresse désincarnée [...], il est obligé de traduire l'existence sans en passer par le contact* » ; ou encore : « *Les automates sont des penseurs. Ils ressassent. Comme il leur est impossible de vivre intuitivement, ils se rongent de l'intérieur en dérouillant leur cerveau avec des émotions.* »

Chaque article, comme un enfant de langue, est objet de tendresse pour l'auteure, qui le voit, lui parle familièrement et le touche pour en être touchée. En cela, on peut parler d'animisme de cette science du rêve, en communication avec des espèces reliées à la conscience d'un monde en décomposition. « *Les arbres réels décident d'abdiquer et de s'enterrer en attendant une autre version du vivant.* » La mort, qui guette chaque naissance du vivant, œuvre en ce recueil en partenaire tout aussi fragile, que guette en retour chaque espèce d'*aphamère* pour la coloniser, l'injecter de sève.

Quant aux notes de bas de page, dimension souterraine et matricielle du recueil, elles potentialisent nombre d'inventions en les ancrant, paradoxalement, dans une vérité familière éclairante. Ainsi lit-on, pour étayer cette assertion des « Échappées », « *elles imitent ainsi la pose naturelle du héron* », cette note : « *le héron est naturellement perpendiculaire au silence* ». Le ton affirmatif du paratexte force à adhérer à une telle évidence hallucinée tout en offrant – autre paradoxe délicieux – une échappée théâtrale consciente de son auto-représentation. Et la note de se faire parfois proliférante comme un lierre, absorbant son propre sujet d'origine. Vertu du



vivant. Ce héron, même, n'a pu s'empêcher de figurer sur la couverture du livre, belle gravure de l'artiste Gabrielle Breton-Peslier. Dans la famille Héron, je demande la fille !

À une ère de disparition accélérée du réel, voire de son extermination par une humanité invasive, martelons-le, la poésie, ici, intruse têtue, tente non seulement de renommer un réel oublié mais de fertiliser par de nouvelles espèces un espace intime dévasté, conjuguant de la sorte histoire personnelle et constat universel.

Ce dont la poète rêve existe tôt ou tard. Ce livre, comme un réensemencement, pourrait bien être une urgence contre la déperdition de notre terre et de la poésie qui intéresse si peu [1], finalement, alors qu'elle donne à chaque être la force de multiplier les couvains d'essences rares, d'*envisager* le vivant. Un livre à lire, donc, sans mesure, dans l'ordre ou le désordre du monde.

1. **Si la poésie intéresse si peu le pouvoir et ses institutions, le peuple ou les poètes patentés, c'est qu'elle produit des visions confondantes qui ébranlent cet être le plus profond que la machine mercantile n'a de cesse d'écarteler, de désosser, d'inhumer vivant. La poésie est naturellement perpendiculaire au silence.**

## La concision et la clarté de deux artistes

***Un couple de créateurs inventent : Anni Albers (1899-1994) et Josef Albers (1888-1976). Ils se rencontrent en 1922 au Bauhaus. Trois ans après, ils se marient. Sans cesse, artistes et enseignants, ils cherchent à amener leurs élèves vers une plus grande autonomie de réflexion par l'observation sensible du monde.***

par Gilbert Lascault

*Anni et Josef Albers. L'art et la vie*  
Musée d'Art moderne de Paris  
Jusqu'au 22 janvier 2022.

Catalogue  
Éditions Paris Musées, 280 p., 45 €

Josef Albers écrit : « *Apprenez à voir et à ressentir la vie, cultivez votre imagination parce qu'il y a encore des merveilles dans le monde, parce que la vie est un mystère et qu'elle le restera. Mais soyons-en conscients.* » Anni et Josef expliquent : « *Nous disons souvent que le ciment de notre couple, c'est le respect.* »

Tous deux exposent dans ce musée plus de 350 œuvres. Josef est issu d'une famille ouvrière catholique ; son père est un artisan peintre et menuisier ; à tels moments, Josef est instituteur ; puis il s'inscrit au Bauhaus. Anni est héritière d'une famille juive convertie au protestantisme... En 1933, sous la pression du parti nazi, les membres du Bauhaus décident la dissolution de l'école. Josef et Anni sont recrutés pour enseigner au Black Mountain College, école expérimentale en Caroline du Nord. En 1934, Josef est nommé professeur d'art ; Anni est alors nommée professeur assistante ; elle met en place un atelier de tissage expérimental.

En 1949, Anni et Josef démissionnent, ils s'installent à New York. Josef est appelé, peu après, à présider le département de design de l'université de Yale ; il donne alors son cours sur « la magie et la logique de la couleur » et commence sa série *Homage to the Square* ; peu à peu, il réalise 2 000 œuvres pour observer le « comportement » des couleurs du Carré, du Square... Simultanément, Anni étudie les tissages ; elle précise : « *Commencer signifie explorer, sélectionner, développer une vitalité puissante non*



Anni Albers, « *Intersecting* » (1962). Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop © 2021 The Josef and Anni Albers Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris 2021

*encore limitée, non circonscrite par le traditionnel et l'éprouvé.* »

Dans les années 1950, Anni réalise des œuvres de plus petit format, tissées à la main, dont l'unique finalité est d'être là, à regarder. En 1965, le Jewish Museum de New York lui demande de créer un mémorial dédié aux six millions de juifs tués au cours de la Shoah.

En 1982, Anni Albers déclare : « *Moi, je voulais quelque chose à conquérir. Mais les circonstances m'ont liée aux fils et ce sont eux qui m'ont conquise. J'ai appris à les écouter, à parler leur langue. Et à force de les écouter m'est venu peu à peu le désir de m'évader de leur territoire, ce qui m'a conduite vers un autre médium, les arts graphiques. Là, les fils n'avaient plus trois dimensions ; sur le papier n'apparaissaient que leurs sosies, dessinés ou imprimés.* » Dans une dédicace, Anni Albers évoque une « *logique textile* » chez les grands maîtres du Pérou des siècles anciens.

## Duras : comprendre ou s'enchanter ?

***On se satisfait des souvenirs des films de Marguerite Duras, comme elle se satisfait de ce que deviennent ses souvenirs dans son cinéma. En revanche, ce qu'elle en dit ou en écrit laisse insatisfait. On attendait plus et mieux. L'entretien, la lettre, la conversation qui nous est proposée dans *Le cinéma que je fais* ouvre une brèche, sans la combler, dans notre désir d'en savoir davantage. Mais est-ce propre seulement à Duras ? Est-ce à dire que toute parole d'un, d'une artiste, ici, d'écrivain cinéaste, est inutile ?***

par Marie Étienne

---

Marguerite Duras

*Le cinéma que je fais.*

*Écrits et entretiens*

Édition établie par François Bovier

et Serge Margel

P.O.L., 540 p., 24 €

---

Les échanges publiés aux éditions Gallimard en 2014, intitulés *Le livre dit*, ne sont pas, à proprement parler, des entretiens, même si la conceptrice de l'ouvrage, Joëlle Pagès-Pindon, leur a donné ce nom. Ce sont plutôt des conversations qui ont lieu au même endroit, les Roches Noires à Trouville, à la même époque, 1981, pendant le tournage d'*Agatha*, paru le mois précédent aux éditions de Minuit, avec pour protagonistes les acteurs et les techniciens du film. Yann Andréa fait partie de l'équipe en tant qu'interprète du frère d'*Agatha*. On connaît la passion de l'écrivaine, âgée, pour son jeune compagnon. On connaît aussi la passion incestueuse de Marguerite Duras enfant et adolescente pour le plus jeune de ses deux frères. Pour toutes ces raisons, et pour d'autres, de structure, d'écriture, *Le livre dit* est un livre en soi, qui se suffit à lui-même.

Les entretiens, lettres, conversations... publiés en notes de bas de page ou en annexes dans l'édition de la Pléiade, en sus des textes proprement dits, complètent, éclairent ces derniers ou certains de leurs passages : précisions biographiques, intention de l'autrice lors de la conception de l'œuvre, points de vue plus généraux sur la littérature, le théâtre, le cinéma. Comme, en outre, l'organisation des volumes de la Pléiade obéit à l'ordre chronologique, on suit l'évolution des idées de

Marguerite Duras, ou, au contraire, on apprécie leur permanence.

La fonction du *Cinéma que je fais* est un peu différente, l'ouvrage ne reprenant pas certaines interventions essentielles, parce que trop connues, ou déjà publiées. Par voie de conséquence, il ne conserve, pour certains films, que des textes succincts, ne permettant pas tout à fait de répondre aux questions suscitées. En outre, longs ou courts, ces textes font référence à des œuvres dont le synopsis ou le livre d'origine sont absents, et pour cause, puisque l'ouvrage n'avait pas vocation à les republier. Pour autant, *Le cinéma que je fais* ne manque pas d'intérêt.

Précisons notre propos avec quelques exemples empruntés aux chapitres qui concernent *Nathalie Granger*, *India Song*, et ses films satellites ou annonciateurs : *La femme du Gange*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Le ravissement de Lol V. Stein...*

Commençons par *Nathalie Granger*. Le titre du film est le nom d'une adolescente, sa mère est Isabelle, interprétée par Lucia Bosè. Isabelle est accompagnée par une amie, interprétée par Jeanne Moreau. La maison où le film se déroule est celle de Neauphle-le-Château que Duras a achetée avec les droits cinématographiques d'*Un barrage contre le Pacifique*, en 1958.

Le film passe rarement dans les festivals ou à la télévision. D'où le choc qu'il produit quand on a la chance de pouvoir le visionner sans y avoir été préparé, avec ses images en noir et blanc, sa lenteur hypnotique, ses silences, ses paroles décalées par rapport aux images, l'omniprésence de la

**DURAS : COMPRENDRE OU S'ENCHANTER ?**

musique – toutes choses qu'on retrouvera par la suite dans le cinéma de Duras, amplifiées. C'est un film éprouvant et drôle. On garde le souvenir de son étrangeté, de sa violence extrême. Et du décor, constitué par la maison. Un souvenir précieux, qu'on veut absolument préserver, qu'on ne décrypte pas, qu'on craint d'analyser. On le questionne, ce souvenir, on s'interroge, on sait qu'on n'a pas assisté à un film policier, malgré l'angoisse qui plane, l'inquiétant et touchant étranger et intrus, interprété par Gérard Depardieu, les deux femmes statufiées, la maison musicale qui suscite le malaise en même temps que la paix, le sentiment de protection...

Duras a peu écrit et s'est peu exprimée sur ce film. Il « *ne raconte pas une histoire* », nous déclare-t-elle d'entrée de jeu. Le spectateur regarde ce que la caméra « *regarde, voit* ». Qu'est-ce qui menace ? L'emprisonnement de Nathalie Granger dans une pension ? L'identité réelle du vendeur de machines à laver (Depardieu) ? Ou le passé de la maison, le mystère qu'elle paraît recéler : « *La maison a été occupée par les Allemands pendant la guerre* » ? De même que dans la maison, on entre dans le film « *pour rien, sans être prévenus* », ce n'est pas le spectateur qui regarde, mais la caméra, puis c'est l'intrus : « *Vous le voyez qui voit à son tour ce que vous avez déjà vu.* » Duras introduit une distance, comme si ce n'était pas elle qui faisait le film, comme si elle déléguait son pouvoir de création à la technique (la caméra) ou à un personnage (l'étranger). Une distance qui dérange, qui déplace les codes, et nous installe dans la mouvance.

A-t-on gagné à lire ce texte sur Nathalie Granger à peine explicatif ? N'aurions-nous pas dû nous contenter du souvenir du film, puisqu'il ressemble à ce que Duras en dit, puisque notre souvenir ressemble à ce que Duras fait du sien ?

*Le cinéma que je fais* propose également un important corpus de textes qui concernent *India Song* et les films qui s'y rattachent. Marguerite Duras y glisse d'un propos à un autre, comme la barque sur une eau d'apparence apaisée, parfois elle se répète, et parfois elle surprend, elle apprend, elle informe. Là encore, on est pris. Et aussitôt déçu. On se dit, la lisant, qu'il vaudrait mieux, peut-être, se contenter des souvenirs qu'on a gardés, surtout, de l'éblouissement premier, d'autant plus fabuleux qu'il ne s'explique pas vraiment. Et conserver du livre quelques

phrases décisives, comme celle-ci, dans laquelle Duras souhaite traiter du passé mais « *soulagé, désencombré de l'accident biographique personnel [...] passé de tous et de chacun à la fois* ». Ou comme d'autres : « *tandis qu'ils parlent, leurs bouches se taisent* ». « *India Song, c'est peut-être, oui, la mise en échec de toute reconstitution. S'il y a réussite d'India Song, il ne peut s'agir que de la mise en œuvre d'un projet d'échec* ». « *Les acteurs étaient en quelque sorte délégués pour figurer les personnages mais pas pour les jouer.* »

Dans la note intitulée « *L'ambassade, c'est un bateau qui prend l'eau* », de quel film s'agit-il ? *D'India Song* ? De *La femme du Gange* ? Du *Vice-Consul* ? On a le souvenir d'avoir vu l'ambassade déshabillée, en voie de destruction, vers la fin d'*India Song* mais on n'en est pas sûr. Dans la « *Note pour rien* », Duras reparle des voix, « *ce chemin de musique, il fallait le nourrir, lui accrocher des voix de chaque côté, le border [...] Tout le monde parlait, voulait parler. D'elle : Anna Maria Guardi* ». Et, à partir de là, elle reconstruit le film tout autant que les films. Le propos en concerne plusieurs. *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (quel titre, à la fois incompréhensible, bourré de sens, et insistant comme une chanson), on est sûr, là aussi, de l'avoir déjà vu, lové, inscrit dans *India Song*. Duras y a filmé, dit-elle, « *l'inhabitation des lieux* », « *une chambre d'écho différente* », « *un lieu inépuisable d'images* », « *un espace offert mais qui n'est jamais occupé* », où « *le son règne complètement* ».

On a le sentiment qu'*India Song* contient tous les films qui traitent du même sujet, qu'ayant vu *India Song* on a vu tous les autres. C'est certainement vrai. Et faux. On le sait que Duras se répète, que c'est là son talent, son originalité : tourner sur elle-même pour chaque fois s'ancrer, pour entrer chaque fois davantage dans ce qu'elle cherche à exprimer, la mémoire d'elle-même, la mémoire de l'oubli du passé, à l'extraire, maintenant, au présent d'elle-même et du monde. Contrairement au *Livre dit*, qui possède son autonomie, à l'appareil critique de la Pléiade, qui analyse des moments précis d'un texte ou d'un film, on ne sait pas toujours, ici, à quelle œuvre précise le commentaire se réfère.

Dans les deux premiers cas, c'est l'intérêt pour l'œuvre qui prime ; dans le troisième, qui ne nous donne à lire que les notes restituées sans l'œuvre, il ne nous reste qu'à nous demander ce que nous y cherchons ; à nous demander si c'est l'œuvre

*Marguerite Duras*

## Le cinéma que je fais

Écrits et entretiens



*Édition établie par François Bocier et Serge Margel*



### **DURAS : COMPRENDRE OU S'ENCHANTER ?**

que nous voulons questionner ou notre posture devant elle. Si nous voulons comprendre sa fabrique ou simplement nous laisser gagner par son enchantement.

On s'aperçoit alors qu'on a besoin parfois, intensément, furieusement, de poser des questions demeurées en suspens lorsque l'œuvre est classique dans son déroulement. Et qu'en revanche, lorsque la narration est perturbée ou que « l'histoire » n'existe pas, comme chez Duras, on a, soit le désir de démonter la montre pour en comprendre les rouages, soit celui, tout aussi absolu, de ne rien en savoir, de demeurer fermé à toute explication. La question qui demeure est « Pourquoi ? ». La réponse paraît simple. Il y a des

œuvres qui sont si uniques, si aspirantes et inspirantes, qu'elles en deviennent dangereuses, qu'on ne peut qu'être dévoré par elles et les imiter. D'autres sont, pourrait-on dire, moins tyranniques, plus tolérantes. Elles acceptent de fournir des balises.

*Le cinéma que je fais* paraît avoir une qualité d'un type particulier, outre celles inhérentes aux propos durassiens : il induit la question de savoir pourquoi nous sommes parfois d'actifs chercheurs et parfois des béats enchantés (enchaînés ?), il nous mène à nous-mêmes tout en nous en éloignant, il fait de nous le spectateur du spectateur que nous sommes. « *Notice what you notice* », disait Allen Ginsberg : « *Prêtez attention à ce à quoi vous prêtez attention* ».

## Dante : pourquoi une deuxième Pléiade ?

**La « Bibliothèque de la Pléiade » publie désormais des volumes qui ne visent plus à l'exhaustivité de l'œuvre. S'agissant de Dante, la nouvelle édition n'est pas censée annuler la précédente mais s'y ajouter, en appliquant une autre logique. Grâce à quoi nous disposerons dans la même collection de deux traductions exemplaires, celle de Jacqueline Risset au miroir de celle d'André Pézard.**

par Marc Lebiez

---

Dante

*La Divine Comédie*

Trad. de l'italien par Jacqueline Risset  
Édition publiée sous la direction  
de Carlo Ossola avec la collaboration  
de Jean-Pierre Ferrini, Luca Fiorentini,  
Ilaria Gallinaro et Pasquale Porro  
Gallimard, coll. « Bibliothèque  
de La Pléiade », 1 488 p., 62 €  
jusqu'au 31 mars 2022

Dante Alighieri

*Le Paradis*

Trad. de l'italien par Michel Orcel  
La Dogana, 480 p., 35 €

---

La « Bibliothèque de la Pléiade » en est à son troisième moment, chacun obéissant à une logique propre. Cette évolution d'une collection de prestige est révélatrice d'un air du temps et intéresse à ce titre. Il s'est d'abord agi de simplement regrouper en un seul volume toutes les œuvres (ou tout un ensemble) d'un même auteur. On avait ainsi une *Comédie humaine* ou une *Recherche du temps perdu* respectivement en dix et trois volumes, présentées à nu, sans introduction ni notes d'aucune sorte, ou quasiment. Et, bien sûr, sans appareil critique. En ce temps-là, Shakespeare tenait en deux volumes, comme le *Théâtre* de Claudel ou les *Mémoires d'outre-tombe*. C'était assez commode. Et puis la doctrine a changé au profit d'une volonté savante, l'objectif devenant de proposer des éditions de référence, riches d'un appareil critique développé et de notes explicatives consistantes. Dans cette perspective, le paratexte peut alors occuper un bon tiers du volume, quand ce n'est pas davantage. L'exhaustivité des œuvres rassemblées peut aussi être accrue de textes précédemment tenus pour mineurs voire dénués d'intérêt. C'est ainsi

que, passant d'*Œuvres* à *Œuvres complètes*, le Nerval a grossi de 50 %.

Cette logique se comprenait bien. Depuis quelque temps, une autre prévaut, qui n'est plus celle de l'exhaustivité, au contraire. Des textes disparaissent de cette Bibliothèque, voire des auteurs. Ainsi de Germain Nouveau qui avait donné les deux tiers de son épaisseur à un volume qui lui était consacré en même temps qu'à un Lautréamont dont les œuvres complètes tiennent en 250 pages. Ç'avait été une belle occasion de découvrir ce poète peu connu qui avait « *attaqué en justice ceux qui le firent paraître contre son gré* ». Le deux cent dix-huitième volume de la « Bibliothèque de la Pléiade » est désormais bien amaigri, même en ajoutant à *Maldoror* une sélection de « Lectures de Lautréamont ». Cruel destin que celui de ce poète, familier de Verlaine et de Rimbaud, qui eut l'honneur d'être pléiadisé et qui sombre désormais dans les oubliettes.

Dans le nouveau volume consacré à Dante, la disparition à déplorer est celle de tous les textes autres que la *Divine Comédie*. Il est vrai toutefois que le volume qui paraît cet automne, un mois après le septième centenaire de la mort de Dante, n'annule pas celui qui parut en 1965, pour le septième centenaire de sa naissance. On retrouve en revanche la même compensation que pour Lautréamont privé du compagnonnage de Germain Nouveau : l'ajout de brefs textes littéraires à lui consacrés. Comme si ce petit panorama, forcément très incomplet, était plus éclairant sur un auteur majeur et difficile que la présentation de textes réputés mineurs et assurément peu aisés à trouver en librairie.

Une autre caractéristique de cette nouvelle édition de la *Divine Comédie* est d'être bilingue, tout comme les huit volumes du nouveau Shakespeare ou certaines des anthologies poétiques.

### DANTE : POURQUOI UNE DEUXIÈME PLÉIADE ?

Si l'on peut difficilement se déclarer hostile à ce bilinguisme, il n'est pas interdit de s'interroger sur son extension. On peut comprendre qu'une anthologie de la poésie chinoise ne soit pas bilingue mais qu'en irait-il d'une (éventuelle) anthologie de la poésie russe ? L'affaire se résume-t-elle à un problème d'alphabet ? Est-il bien utile d'éditer des œuvres complètes de philosophes sans jamais en donner le texte original ? L'éditeur peut à bon droit répondre que cette collection est destinée aux « honnêtes hommes » et non à des professionnels. Mais cette logique de « culture générale » trouve sa limite avec un volume comme celui consacré aux présocratiques : que peut en tirer un lecteur qui ne dispose pas d'un texte grec, au reste difficilement trouvable ?

Admettons l'exception des poètes, mais pourquoi si peu d'entre eux, Goethe n'ayant même pas droit à un recueil de poèmes ? Ni l'anglais de Shakespeare, ni l'italien de Dante ne sont d'accès très commode. Et qui maîtrise leurs langues peut aisément acquérir de belles éditions, y compris, pour Dante, dans une collection italienne qui se présente comme une petite sœur de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Il est évidemment plus chic d'avoir une Pléiade bilingue – pourvu qu'on ne le paye pas de disparitions regrettables.

Pour son édition de 1965, André Pézard avait obtenu une dérogation à la règle de la collection de rejeter toutes les notes en fin de volume. Elles figuraient donc au fil du texte, occupant une bonne proportion de la page, parfois plus de la moitié. Cette nouvelle édition revient à la pratique habituelle de la collection. Les deux formules ont leurs avantages et leurs inconvénients, chaque lecteur pouvant avoir ses préférences. L'important est d'en évaluer le poids objectif, qui est du même ordre. La principale différence tient au souci des nouveaux éditeurs de commencer par une présentation de chaque chant avant d'en venir aux notes plus précises. Celles-ci sont souvent utiles pour expliciter les nombreuses allusions peu compréhensibles pour le lecteur profane. Il va de soi qu'il peut aussi s'agir d'indiquer des divergences d'interprétation. Au vers 11 du chant XXIV du *Paradis*, Pézard traduit *spera* par « miroir qui vole », expliquant qu'il s'agit du « miroir aux alouettes, symbole habituel des vains désirs qui affolent les mortels » et critiquant ces éditeurs qui oublient le sens usuel de *spera* « et font des allusions obscures à je ne sais

quelles sphères ». Jacqueline Risset – qui n'ignore rien du travail de Pézard – traduit par « *des cercles à pôle fixe* ». Ç'aurait été une belle occasion d'explicitier les motivations de cette interprétation, sur laquelle un dictionnaire ne permet pas de trancher puisque les deux acceptions s'y rencontrent. Il n'y pas à blâmer l'éditeur pour l'absence d'explication, si frustrante soit-elle, on peut juste remarquer qu'un appareil de notes n'est jamais aussi complet qu'on pourrait le souhaiter, et qu'il faut bien faire des choix : il y a toujours des choses qu'on ne juge pas utile de préciser.

On peut regretter l'absence d'un index. Nul lecteur ordinaire ne saurait avoir présentes à l'esprit toutes les occurrences d'un nom dans la masse de la *Divine Comédie* et sa lecture est enrichie de la circulation dans le poème et des comparaisons que l'index rend possibles. C'est grâce à l'index de l'édition Pézard qu'on découvre la présence de Joachim de Flore derrière un distique du chant XX du *Paradis* sur « *les pieds qui ont souffert de la passion* », pour être nés après la venue du Christ, et ceux qui la souffriront pour être nés avant.

Est franchement problématique, en revanche, la disparition de toutes les œuvres autres que la *Comédie*, qu'elles soient italiennes comme la *Vita nova*, les *Rimes* et le *Banquet*, ou latines comme la *Monarchie*, l'*Éloquence en langue vulgaire* ou les *Épîtres*. On peut certes faire valoir que l'édition Pézard n'est pas supprimée du catalogue. La question est de savoir s'il vaut mieux donner à « l'honnête homme » visé un texte italien dont il ne peut douter de l'existence et qu'il pourra trouver aisément dans de multiples éditions italiennes, ou lui apprendre que le grand poète fut aussi un théoricien non négligeable. Le risque que l'on court avec un parti pris comme celui de cette nouvelle édition est de conforter l'étroite vision commune, comme si l'on réduisait l'œuvre de Beethoven à la seule *Neuvième Symphonie*.

S'il n'y avait qu'une raison d'acquérir ce deuxième volume de la Pléiade dantesque, ce serait bien sûr pour une traduction nouvelle qui rompt le parti adopté par André Pézard. La traduction de Jacqueline Risset, publiée entre 1985 et 1990. Ç'aurait pu être celle de Danièle Robert publiée chez Actes sud il y a une quinzaine d'années, qui a pour originalité de s'être imposé la « tierce rime ». On peut aussi apprécier celle de Michel Orcel, qui vient de paraître chez un petit éditeur romand, La Dogana. Comme son ami Philippe Jaccottet, Michel Orcel tient que « *le traducteur qui, sans faire aucun contresens, tue*



« Dante rencontre Béatrice » par Henry Holiday (1883)

### **DANTE : POURQUOI UNE DEUXIÈME PLÉIADE ?**

*le chant, est un malfaiteur* ». Il traduit donc en poète, en n'ajoutant que le minimum de notes explicatives. Délaissant la contrainte de la rime tierce, il adopte le décasyllabe, strict équivalent de ce que les Italiens appellent hendécasyllabe car ils comptent aussi les syllabes atones. Il est dommage que cette élégante édition bilingue prenne moins la lumière qu'une collection comme La Pléiade car elle aussi pourrait faire office de beau cadeau.

Pour cette nouvelle édition, Gallimard a repris la traduction trentenaire de Jacqueline Risset, exemplaire de ce que l'on fit de plus satisfaisant à la fin des années quatre-vingt, quand on cherchait avant tout la fluidité et la limpidité. Yves Bonnefoy en fit l'éloge en 2009, au détriment de celle de Pézard. Mais, faisant de la traduction un livre qui vaille par lui-même, celle-ci reste un monu-

ment impérissable, certes pas de limpidité puisque son propos était de faire sentir la distance qui nous sépare de Dante. C'était du temps où Roland Barthes écrivait que le théâtre de Racine « *nous concerne bien plus et bien mieux par son étrangeté que par sa familiarité : son rapport à nous, c'est sa distance. Si nous voulons garder Racine, éloignons-le* ». On peut préférer une traduction à l'autre mais il serait aventureux d'en déclarer une mauvaise, quelque désaccord que l'on puisse avoir sur tel ou tel point. Toutes deux sont cohérentes dans l'application d'exigences opposées. L'idéal est bien sûr de détenir les deux et de passer sans cesse de l'une vers l'autre, en comparant aussi des appareils critiques dont on ne saurait dire que l'un ruine l'autre. Michel Orcel adoptant une voie moyenne entre Risset et Pézard, on pourra, pour offrir, passer par Genève et La Dogana.

## Quand on cherche, on se trouve

**Au printemps des monstres de Philippe Jaenada est certes le récit d'un fait divers – le meurtre du jeune Luc Tarron, en 1964. Mais c'est surtout un livre qui raconte le mal qu'on ne voit pas d'évidence, le basculement d'une époque, la quête d'un homme qui se cherche, l'invention d'une forme littéraire originale, une réflexion sur le genre même de l'enquête et sur le pouvoir de la littérature.**

par Hugo Pradelle

---

**Philippe Jaenada**

*Au printemps des monstres*

Mialet-Barrault, 752 p., 23 €

---

Raconter, reconstituer, explorer des faits divers, sous toutes sortes de formes, semble une démarche qui a envahi depuis plusieurs années notre espace médiatique au sens large. Émissions de télévision ou de radio qui les dissèquent, journalistes et écrivains qui s'y consacrent avec une grande énergie et un succès évident. On en étoufferait un peu, au bord de la saturation. Trait de l'époque fascinée par la violence et sa médiatisation, rapport au réel compliqué, engluement de la fiction, essor d'une littérature hybride qui fait de l'enquête un moteur du récit... Les hypothèses sont légion pour expliquer la profusion des livres – de qualité fort diverse, avouons-le – qui se proposent, dans des proportions diverses elles aussi, de se nourrir de faits divers.

Depuis le célèbre *De sang-froid* de Truman Capote (1966), le fait divers est clairement sorti du champ de la fiction policière ou du militantisme. Certes, les faits divers ont toujours nourri les écrivains – on pensera à Flaubert, Maupassant, Tourgueniev et leurs amis qui fréquentaient assidument les cours d'assises –, mais le récit d'enquête (auquel *En attendant Nadeau* a consacré un [dossier très riche en 2019](#)) a gagné une audience, une place dans le paysage littéraire qui ne peut laisser indifférent, questionnant autant nos habits de lecteur que le rôle de la fiction. C'est dans cette atmosphère que, depuis près de dix ans, Philippe Jaenada écrit des livres-enquêtes sur de grands faits divers du XX<sup>e</sup> siècle.

Depuis son ouvrage sur Bruno Sulak (2013), voyou plein de panache qui, dans les années

1980, signe quelques-uns des plus audacieux braquages de la période, puis avec son très beau livre consacré à l'affaire Pauline Dubuisson, *La petite femelle* (2015), ou *La serpe* (2017), son récit plus poussif sur le meurtre de la famille Girard dans le Périgord en pleine Occupation dont on soupçonne Georges Arnaud, le romancier du *Salaire de la peur*, d'être l'auteur, Jaenada fouille les archives d'une sorte de mémoire secondaire de la France moderne. Il y raconte autant des affaires criminelles que le basculement d'une société tout entière dans une modernité effrénée, et il y explore sa propre existence, l'entremêlant au processus même de l'écriture.

Lorsqu'on lit Jaenada, on découvre à la fois une investigation minutieuse de laquelle se dégage un parti pris clair, une reconstitution ahurissante du réel, et une sorte de quête existentielle d'un écrivain qui se cherche, s'interroge, se démultiplie au gré des digressions ou des démarches qui nourrissent son travail. C'est cette hybridité, cette mise en scène, comme en abyme, qui fait la richesse du travail de Philippe Jaenada, qui lui donne une couleur inimitable, un ton, une sorte de verve exponentielle qui parfois nous déborde un peu. Il parvient à raconter des faits précis, uniques, en même temps qu'il élargit son récit à une histoire collective tout en l'intégrant à une démarche autobiographique ; il parvient à trouver une sorte d'équilibre subtil qui transmue l'enquête singulière en une réflexion sur la manière dont la littérature peut contenir le réel, lui donner forme sans demeurer dans le documentaire ou une sorte de secondarité narrative. Ce n'est certes pas une mince affaire !

Son nouveau livre fonctionne de cette manière singulière, comme au croisement de plusieurs formes, entre objectivité du fait et subjectivité introspective. Dans *Au printemps des monstres*, Philippe Jaenada se plonge dans l'une des affaires les

**QUAND ON CHERCHE, ON SE TROUVE**

plus mystérieuses et les plus médiatisées des années 1960. On découvre, au matin du 27 mai 1964 (c'est, à deux jours près, la date de naissance de l'écrivain), dans le bois de Verrières, le corps d'un enfant de onze ans, Luc Taron, disparu la veille à Paris. On ne comprend rien aux circonstances de son enlèvement et aux raisons de sa mort, alors qu'un homme mystérieux inonde les parents, la presse et les autorités de lettres anonymes terribles signées « L'Étrangleur ». Peu après, Lucien Léger est arrêté ; il sera condamné et purgera l'une des peines les plus longues de l'histoire judiciaire française. Mais, après des aveux, l'accusé se rétracte, accuse sans accuser, comme pris au piège de sa défense, menée de manière plus qu'étrange par le célèbre Maurice Garçon.

Il ne sert à rien – ce serait presque contre-productif – de résumer l'affaire ou d'en donner les détails. Laissons au lecteur la découverte d'un écheveau d'une complexité folle. Car ce qui compte dans le projet de Philippe Jaenada, ce n'est pas vraiment l'énorme travail d'enquête qui s'appuie en grande partie sur le livre de Stéphane Troplain et Jean-Louis Ivani, *Le voleur de crimes* (2012), prenant le parti de l'innocence de Léger qui se serait auto-accusé d'un crime commis par d'autres, mais bien la forme que l'auteur adopte et les interrogations qui en émergent. *Au printemps des monstres* obéit à une progression très étonnante qui compense l'impression parfois étouffante de faits accumulés, de journaux épluchés avec un soin presque maniaque, par l'attention prêtée à une procédure décrite dans les moindres détails, aux témoignages nombreux et contradictoires rassemblés, à la matière même de l'enquête, donc. Jaenada imagine une composition périphérique, un régime narratif très particulier – le seul exemple proche qui vient à l'esprit serait le fascinant *Ma part d'ombre* de James Ellroy, paru en 1996 –, qui d'abord pose l'ensemble des faits, puis à partir de ceux-ci déploie une sorte de contre-enquête qui les reprend et les reconfigure en les intégrant à sa propre expérience (ici, celle de la maladie). C'est ce mouvement du livre qui lui donne sa valeur.

Sinon, ce ne serait qu'une énième fiction plus ou moins légitime fondée sur un fait divers sordide. Ce que propose l'écrivain, c'est un déplacement du centre de gravité du fait divers. À partir de la matière factuelle décrite avec un luxe de détails et de scrupules qui peut par moments franchement lasser, dans la première partie, il se focalise sur les protagonistes secondaires de l'affaire Taron-Léger

pour les portraiturer, avec le même soin maniaque, comme des êtres ambigus, interlopes, franchement déplaisants. C'est la complexité de leurs présences – au premier chef, celle du père de la victime, qui fait frémir –, de leurs activités et de leurs comportements qui nourrit le récit de Jaenada. Il porte la lumière sur eux, les monstres véritables, que la figure expiatoire du criminel masque résolument. Si l'on ajoute que Léger lui-même produit un imbroglio de déclarations plus ou moins fantaisistes et mythomaniaques, on a affaire à un écheveau presque inextricable de fictions qui se superposent les unes aux autres. C'est ce millefeuille que l'écrivain met au jour, reconfigurant une lecture morale alternative du fait divers, le déployant soigneusement, par une concentricité méthodique, instaurant la périphérie contextuelle comme le centre du récit lui-même.

C'est ce processus que Jaenada pousse à l'extrême en consacrant la dernière longue partie de son livre à l'épouse de Lucien Léger, femme fragile, physiquement débile, se débattant aux franges de la folie, seule clarté au milieu de ténèbres inextricables. Plus le livre avance, plus on s'éloigne de l'affaire, comme si Jaenada considérait celle-ci comme un potentiel, une pure matière qui vient interférer avec son existence, le faisant revenir sur qui il est, comment il conçoit la justice, sur sa morale. Le fait divers devient alors un espace strictement potentiel – c'est pourquoi il dépasse le tout-venant des récits à la mode – dans lequel on découvre non pas l'unicité d'un événement mais la place qu'il occupe dans un imaginaire collectif. Ce que raconte *Au printemps des monstres*, autant qu'une enquête fouillée et fascinante, c'est une époque, les années 1960, qui fait basculer la France dans la modernité, une société hantée par les fantômes du passé récent qui ressurgissent, une société contradictoire, aux prises avec toutes sortes de dénis, de non-dits qui l'empêchent et la poussent à avancer. En racontant le fait divers, Jaenada ne se complait pas dans un voyeurisme ou un sensationnalisme de mauvais aloi. Il invente une forme narrative, longue et éprouvante il faut l'avouer, mais qui interroge en profondeur les moyens du récit, sa complexité, les questions morales et intimes qui se jouent quand on se saisit des existences d'autrui et qu'on les exhibe en même temps que soi. Il questionne un geste d'écriture qui nous rappelle la difficulté de juger, de reconnaître les monstres véritables, de ne pas se satisfaire des évidences, de les nommer, de les connaître. Une difficulté dont, peut-être, seule la littérature peut, paradoxalement, s'approcher.

## 14-18 : « je vous en parlerai »

***Ces correspondances de la guerre de 1914-1918 ne sont pas des correspondances de guerre. La censure ou l'effroi devant l'horreur évincent le témoignage et les faits objectivés et majeurs qui font date. Ces « objets d'histoire » modestes que sont les lettres privées se nourrissent au contraire des affects et des inquiétudes du quotidien. Ces cas singuliers révèlent une société, son horizon d'attente, ses vulnérabilités et sa force sous la plume des nouveaux alphabétisés de l'école obligatoire et grâce aux performances du service postal aux armées. L'écriture de Jean Gaston Lalumière est aisée, bien formée, même s'il n'a pas son certificat d'études ; celle de Léon Plantié, qui, lui, l'a eu, est ronde et appliquée.***

par Maïté Bouysson

---

Jean Gaston Lalumière

*Où est passée l'humanité ?*

*Lettres et carnets de guerre (1914-1919)*

Édition établie et présentée

par Marie-Claire Latry et Guy Latry

Presses universitaires de Bordeaux, 684 p., 30 €

Cécile Plantié

*Que de baisers perdus...*

*La correspondance intime de Léon*

*et Madeleine Plantié (1914-1917)*

Préface de Clémentine Vidal-Naquet

Presses universitaires de Bordeaux, 520 p., 33 €

---

Les deux publications des Presses universitaires de Bordeaux révèlent des correspondances serrées, celles d'écritures quasiment quotidiennes : 1 400 lettres à sa famille pour Jean Gaston Lalumière, un jeune célibataire d'Eysines, banlieue maraîchère de Bordeaux, et autant pour « les » Plantié, Léon et Madeleine, fermiers dans le Marmandais – dès la seconde année, le dialogue entre les époux se manifeste par des lettres que la femme adresse à son mari en laissant des espaces pour des réponses précises. Ainsi renvoyée, la double correspondance a été pieusement conservée, car ce qui est remarquable, c'est moins l'assiduité d'hommes aux armées devant la page à écrire que le fait d'avoir conservé ces lettres : fidélité envers un premier mari aimé pour Madeleine Plantié, grande stabilité des lieux familiaux dans le cas de la famille Lalumière, d'autant que ce Jean Gaston reprit l'exploitation et que Marie-

Claire Latry, sa petite-fille et son éditrice, l'a connu et a toujours su que ces lettres existaient.

Ces hommes sont évidemment des ruraux. Au front, ils pratiquent la chasse au lacet et à la perdrix qui améliorera l'ordinaire. Ils détaillent ce qui leur est envoyé par la famille au cas où il y aurait « de la fauche ». Après la nourriture, de la viande dure surmontée de graisse froide, dit Plantié, une nourriture malgré tout convenable signale l'intempéries qui rendent la vie périlleuse. Tous deux les signalent et pensent à leurs activités usuelles, le Jardin avec majuscule, une institution, le lieu identitaire dans le cas du célibataire qui évoque la terre douce sous le pied et imagine le gel qui abîme les salades et retarde les pommes de terre. Tous supportent les récoltes et les effets du temps dans le Sud-Ouest en fonction de ce qu'on leur rapporte et de ce qu'ils vivent autour de Reims. Plantié est ému devant les luzernes et sainfoins qui repoussent de façon sauvage sur le front. Il pense à la taille des vignes et à sa femme qui en fait bien au-delà de ce qu'il demanderait ou imaginerait. Elle lui parle de la qualité du tabac et des manques qu'elle fait, il la conseille pour les velles et les vaches qu'il connaît.

« *Où est passée l'humanité ?* », s'écrie à plusieurs reprises Lalumière, dont les formules de courtoisie, toujours répétées, tel un rituel, sont lourdes. Son leitmotiv apparent est une formule conjuratoire : « *aussi je ne m'en fais pas une miette* », dès qu'il jouit d'une « cagna », un abri aux tranchées avec sommier, si possible paillasse,

**14-18 : « JE VOUS EN PARLERAI »**

table et chaise ; au repos, le luxe devient le matelas, le drap, voire le miroir dans les maisons évacuées, sans parler du vin de la cantine et de la cuite habituelle comme défouloir rituel de ceux qui descendent du front (et pas de ceux qui y montent). Cette trame englobe la mélancolie, les rages, affirmées ou pas, mais qui affleurent dans le souci de « la belle vie ». De façon assez juvénile, il se fait fort de tout raconter de ses rencontres au front à ses parents et connaissances, il fait des suppositions sur les permissions des « Amis », terme souvent orné d'une majuscule et souligné, il pense aux spectacles du Grand-Théâtre de Bordeaux, où il va lui-même à l'opéra, son père l'invite à déjeuner avec lui à Porte-Neuve (le marché de gros aux Capucins) si son train le permet. Il subodore les contrariétés et les joies des uns et des autres et, en attendant, il reçoit d'Eysines des saucisses et des rôtis confits ou des rôtis accompagnés de billets de dix francs, sans doute pour mille francs au total (et même chose à destination de son frère), mais lui, en échange, envoie du tabac à son père car le front est mieux ravitaillé que l'arrière.

Le temps vide des espoirs impossibles signale le pire comme étant à côté, « à droite » et « à gauche », car c'est en fonction de la ligne de front que l'on parle, mais c'est bien le Chemin des Dames qui fait le solde de tout compte. Les carnets personnels dont le texte est intercalé, et même ses lettres à son frère également au front, en font état : 70 % de pertes lors de certains assauts de 1917 et 1918. Lalumière a survécu parce qu'il a subi une première blessure au genou qui ne cicatrise pas, puis une seconde en décembre 1916, à la suite de quoi il devient téléphoniste, ce qui ne l'empêche pas de finir très désabusé : « *Je laisse courir en attendant je ne sais quoi ! puisque la guerre n'est pas finie ; comme des brutes, nous attendons le moment de montrer notre sauvagerie, ou notre bêtise* » (août 1918). Il a néanmoins été cité deux fois à l'ordre de son régiment et il sera radical-socialiste, localement actif à la Ligue des droits de l'homme, veillant ensuite au départ de la carrière de Pierre Lalumière, son neveu, futur député européen et maire du Bouscat.

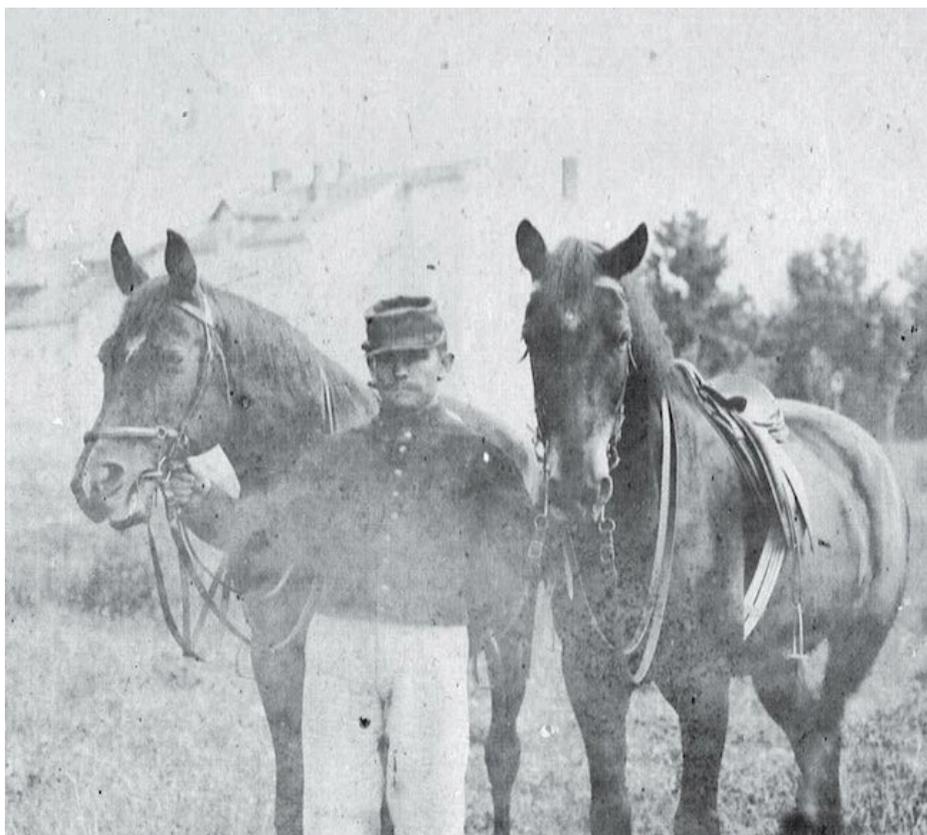
Si la présentation et l'analyse du texte par Guy Latry et Marie-Claire Latry sont un modèle, c'est par la construction acharnée d'un appareil de notes discret qui se fonde sur tout ce que recèlent les archives publiques, militaires et civiles, outre

les leurs, ainsi que celles de leur parentèle car ils mêlent à cela la compétence universitaire liée à leurs travaux antérieurs, d'anthropologie urbaine pour l'une et rurale pour l'autre, Guy Latry ayant en outre occupé la chaire dite de « langues régionales » à Bordeaux III. Leur niveau d'expertise d'un milieu à la fois rural et urbain, politisé et familial, leur permet de nous convier à une lecture éclairée et donc vivante de ce qui paraît anodin lorsque les arcanes n'en sont pas démêlés.

Tout autre est le parti pris de Cécile Plantié, arrière-petite-fille des Plantié qui a choisi et découpé des lettres qu'elle commente plus qu'elle ne les décrypte, car, trois générations plus tard, le sens de nombre de pratiques rurales est perdu, la chaîne vive, interrompue, et le tropisme contemporain qui porte vers l'intime prévaut, d'autant que Plantié, homme mûr, est d'abord un amoureux passionné qui sait le dire et se soucie de son couple et de son fils Étienne. C'est ce côté « baisers perdus » obsédant qui a motivé la sélection de lettres ainsi rendues à une certaine intemporalité pouvant éclairer le passage à la famille mononucléaire.

Il a fallu de plus la technicité d'une paléographe confirmée, Sophie Goulard-Wojciechowski, pour établir les écrits enchevêtrés des Plantié, qui se terminent parfois jusque sur l'enveloppe. La langue acérée de Plantié cavalcade un peu sur la grammaire et sa femme use d'une orthographe souvent phonétique, mais rien ne remet en cause son « *devoir sacré de tous les jours* », dit le mari en janvier 1915, et il se félicite que sa femme, initialement réticente à écrire, l'ait compris. Ils expriment leurs sentiments très ardents mais leur économie domestique implique aussi les comptes de l'exploitation à Gontaud-de-Nogaret, le paiement de fermages, des décisions financières sur les économies qu'ils ont sous la forme d'argent placé. Par nécessité, ces mesures sont déléguées à la jeune femme mais tout est objet d'échanges en une conversation ininterrompue. Il reconnaît que sa femme travaille au-delà de ce qu'il attendait, et c'est l'inquiétude qui prévaut quand il lui interdit formellement d'aller vendre en personne un taurillon de quinze mois à la foire de Marmande.

Né en 1878, Plantié a d'abord été protégé par sa classe d'âge, il appartient à la territoriale, mais, lorsqu'il monte en première ligne au Chemin des Dames en août 1917, il meurt le cinquième jour d'un tir français mal réglé, mal calibré est-il dit. Il a vécu la rage de la séparation, l'obsession du retour à la vie de couple dont il est frustré, il dit



Léon Plantié © Archives personnelles  
de la famille Plantié

**14-18 : « JE VOUS EN PARLERAI »**

ardemment ses sentiments, il est véritablement un révolté, porteur de la haine des « gros », des militaristes et des jésuites presque jusqu'au complotisme (il fait de la séparation des Églises et de l'État l'acte qui les aurait irrémédiablement rendus haineux de la République). On est bien au pays de Renaud Jean qui sera dès 1921 le député communiste – et paysan – de la circonscription en tant qu'élus SFIO en décembre 1920, chose qui n'est pas mentionnée dans le livre.

Ces deux volumes se lisent comme une incursion vive dans le réel de la fiction qui fait société. Les lettres révèlent le monde d'hier dans la vie escomptée d'un avenir possible mais avec l'insouciance de la fatalité pour l'un, l'épuisement pour l'autre, plus âgé, qui voit des camarades tellement à bout de force qu'ils ne sont pas envoyés en première ligne sans pour autant pouvoir survivre. Ce métatexte se lit aussi vivement que ce qui est écrit sous la double injonction de ne pas aller au-delà de ce que la censure autorise à partir d'août 1915.

Rassurer la famille, voire le scripteur lui-même, se prouver que l'on est encore en vie et confesser des espoirs va à l'encontre du « cafard » (mot d'époque) : les lettres deviennent le fil tenu d'un lien, de réseaux et aussi ce que l'on impute au

jour d'hui au commun, ce qui se doit et s'attend de la société, de la famille, du couple dans la singularité de cas individuels et dans l'exceptionnalité de la situation. Ces écrits ont bien pour fonction d'humaniser le présent, ce sont bien des « écritures de la rature » eût dit Barthes, car la répétition en prouve la nature, alors que ces envois hâtifs, non relus, directs de ton, sont très peu raturés. L'horreur vive est liée à ces « *je vous en parlerai* », « *je t'en parlerai* », qui reviennent au fur et à mesure que le temps passe. Cette réception a enraciné la mémoire d'une société, mémoire directe pour ceux qui l'ont vécue et ont survécu, ou mémoire indirecte, s'ils ont disparu au front ; et elle a construit le XX<sup>e</sup> siècle à venir.

L'apport majeur de ces lettres est de remodeler ce qui se sait de la guerre dans son temps vécu, dans la vacuité douloureuse et tranquille du quotidien : des compagnonnages et la fiction du maintien d'un contact avec la famille. Au-delà du roman, le dire vrai de ces écrits au long cours suture le temps dérobé à la jeunesse qui subit la guerre comme une vacance et une attente sans fin, adaptation au presque rien du quotidien loin de toute ligne de force de quelque après-guerre, lequel restera obéré de tous les ravages inhérents à la brutalisation du monde et des hommes.

## La course ou la vie

**Ne t'arrête pas de courir raconte l'histoire de Toumany Coulibaly, athlète surdoué et cambrioleur invétéré, à travers les visites que l'auteur, Mathieu Palain, lui rend en prison. Au fil des parloirs, la vie de Coulibaly prend forme, tandis que Mathieu Palain livre ses propres réflexions sur son travail et ses obsessions.**

par Julien Mucchielli

---

**Mathieu Palain**

*Ne t'arrête pas de courir*

L'Iconoclaste, 422 p., 19 €

---

Au premier abord, la démarche de Mathieu Palain peut paraître loufoque, celle d'un journaliste désœuvré dégotant un sujet qui l'intrigue en lisant un article du *Parisien*, et qui prend un permis de visite en prison pour tuer le temps. Et c'est réellement ainsi que commence l'aventure : un jeune trentenaire, journaliste pigiste, écrit une lettre à un détenu de la maison d'arrêt de Fresnes.

Une telle démarche tient à deux raisons. D'abord, les deux hommes ont grandi quasiment dans le même quartier, dans l'Essonne, et à la même époque, puisqu'ils sont tous deux nés à la fin des années 1980. Ensuite, elle tient à la singularité du détenu, car Toumany Coulibaly est à la fois un champion d'athlétisme et un cambrioleur multi-récidiviste : « *Le 22 février 2015, quelques heures après avoir remporté le titre de champion de France du 400 mètres, Toumany Coulibaly ne sabre pas le champagne [...] Non, il pose sa médaille sur la table de la cuisine, attrape une cagoule et rejoint quatre complices pour cambrioler une boutique de téléphones portables* ». Ça pose un sujet.

La première partie du livre ressemble à la biographie d'un athlète surdoué qui découvre son talent à l'âge adulte, d'un garçon issu d'une famille polygame de dix-huit enfants et envoyé dans le Mali de ses parents lorsqu'il était enfant. Une enfance pauvre mais heureuse, sans accroc particulier, jusqu'à ce qu'il se mette frénétiquement à voler.

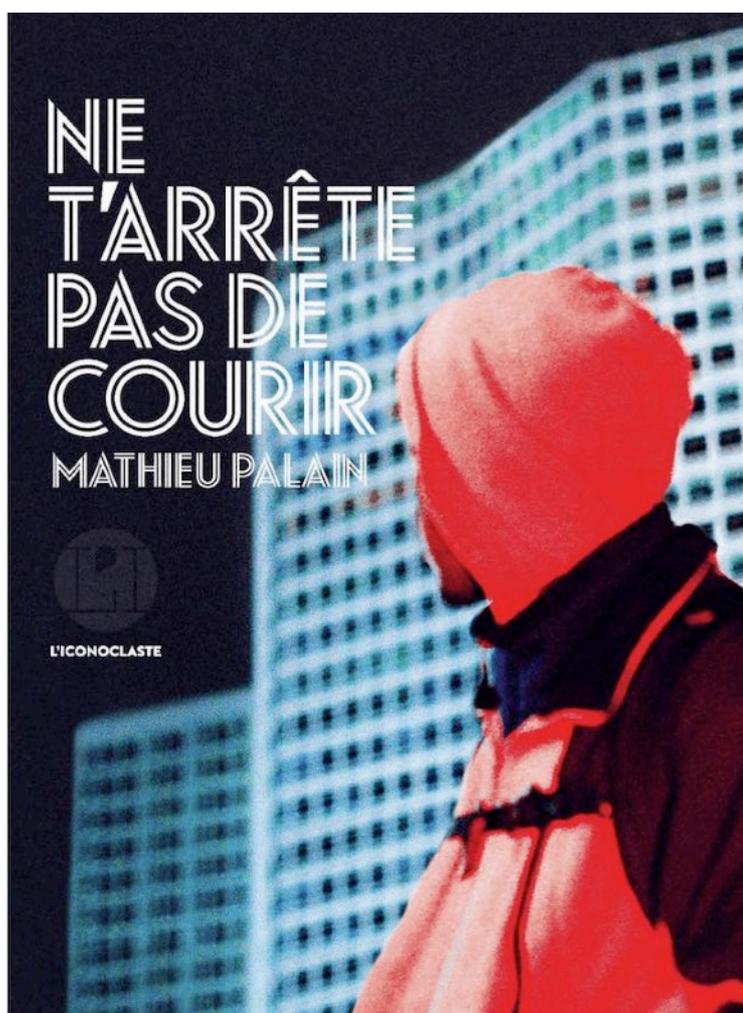
L'aspect sportif est réjouissant : Coulibaly enchaîne les performances admirables sur cette distance éprouvante qu'est le tour de piste, plus vraiment du sprint mais pas encore de la course de

fond. Entraîné par l'ancienne championne Patricia Girard, comparé au meilleur coureur français du 400 m, Leslie Djhone, Coulibaly est un « *diamant brut* » à polir pour les jeux Olympiques, son rêve.

L'aspect judiciaire est déprimant : Coulibaly a des dettes à payer, ou alors il n'arrive pas à refuser un bon coup, la tentation est trop forte, et il cambriole avec ses complices, lors d'opérations minutieusement préparées, des dizaines de pharmacies et de boutiques de téléphone. Grâce à sa pointe de vitesse, il ne se fait jamais attraper. Jusqu'au jour où il fait un coup avec des points de suture au genou, et c'en est fini de ses deux carrières.

Le voici désormais face à Mathieu Palain, dans une salle exigüe et puante, où il raconte sa vie sans aucun but précis si ce n'est celui de la discussion. Ce qui est admirable dans la démarche de ce livre, c'est l'entêtement du journaliste à rencontrer, semaine après semaine, un homme détenu. Il se rend chaque semaine d'abord à Fresnes puis à Réaux pour parler à Coulibaly, simplement pour discuter avec celui qui est devenu un ami. Il n'a pas de sujet clair en tête. Il ne sait pas quel format prendra son sujet, n'a pas prévu d'angle de traitement particulier, jusqu'à ce que la forme du livre s'impose naturellement à lui : *Ne t'arrête pas de courir* n'est pas uniquement constitué de la matière rapportée des entretiens, ce sont les entretiens eux-mêmes qui le composent.

L'ouvrage revêt parfois la forme d'un journal : l'auteur raconte des banalités, la routine, le décor carcéral. Puis il embraye sur une histoire racontée par Coulibaly, avant de revenir au quotidien de la prison. Son écriture est calme. Il ne se précipite pas, évite les effets de suspens et délivre des pages au gré de sa pensée. La parole de Coulibaly occupe une place prépondérante. En cela, le journaliste s'efface derrière son sujet qu'il laisse se raconter, allant jusqu'à reproduire des lettres qu'il lui a adressées. Les dialogues sont parfois



### LA COURSE OU LA VIE

transcrits *in extenso* et incorporés au récit, insufflant dynamisme et authenticité au texte, avec ce style direct et cette langue parlée. À aucun moment, le texte ne s'alourdit des artifices de récits trop formatés ou des formules prêtes à l'emploi qui irriguent la presse au quotidien. Juste et sobre, la plume de Palain ancre le lecteur dans la réalité vécue par l'auteur. Ses déboires et ses espoirs, Coulibaly les conte sans pathos, avec une grande lucidité. Le temps et la réflexion ont fait leur œuvre ; cet homme s'amende et se reconstruit devant les yeux du lecteur, tout en acceptant qu'en lui subsiste cette part d'ombre. Il faut faire avec.

Dans ce récit chronologique et, en quelque sorte, « en immersion », la réalité froide d'une visite en prison est rapportée sans emphase. Coulibaly enchaîne les procès et les tours de la cour de promenade, et Mathieu Palain s'écarte de son sujet, ou plutôt il se rapproche de son deuxième sujet : lui-même. À travers cette discussion au long cours qu'il mène avec Toumany Coulibaly, qui devient son ami, l'auteur s'interroge sur ses motivations. Est-ce « la bonne histoire » ? Certes,

l'histoire est singulière, mais le temps consacré au sujet est démesuré.

L'auteur nous ramène alors dans son enfance, et le texte prend une autre dimension lorsqu'il re-colle ses souvenirs. Une militante indépendantiste basque, amie de la famille, condamnée à trente ans de réclusion, les effets délétères de l'enfermement prolongé. Le processus de désocialisation puis de déshumanisation qui est à l'œuvre. La violence de la prison sur les corps et les esprits. Pour quelles raisons certains s'en sortent et d'autres pas ?

Cette digression humaniste donne au lecteur la perspective des questionnements de l'auteur sur sa propre démarche. Comment cela se fait-il que certains mènent une vie de souffrance, l'infligeant et la subissant, pourquoi des hommes passent leur vie enfermés ? Plutôt que de livrer une réflexion psychologique artificielle ou une charge idéologico-politique qui ferait tache dans le récit, Mathieu Palain offre simplement à la sagacité du lecteur le récit d'une trajectoire sociale qui, pour une fois, aura dépassé les pages « faits divers » du *Parisien*.

## Une lutte admirable

***Le livre d'Arno Bertina était déjà prêt lorsque, le 24 septembre dernier, les anciens salariés de l'usine de pièces automobile GM&S de La Souterraine ont obtenu une indemnisation pour licenciement illégal. L'écrivain a suivi leur long combat depuis 2017 et le raconte dans Ceux qui trop supportent, un texte lui-même en lutte.***

par Pierre Benetti

**Arno Bertina**

*Ceux qui trop supportent.*

*Le combat des ex-GM&S (2017-2021)*

Verticales, 240 p., 19 €

Les ex-GM&S creusois ont récemment fait l'objet d'un film (*Ça va péter !* de Lech Kowalski, chez Revolt Cinema) et d'une bande dessinée (*Sortie d'usine* de Benjamin Carle et David Lopez, éditions Steinkis) ; les voici protagonistes de ce livre qu'on se garderait de réduire à une enquête, tant son auteur, Arno Bertina, cherche surtout, à chaque page, à chaque phrase, une langue et un scénario pour dire à la fois leur vie et sa propre recherche.

*Ceux qui trop supportent* est un récit documentaire sur une réalité contemporaine : l'irresponsabilité et l'impunité des groupes industriels vis-à-vis des salariés employés puis licenciés par leurs sous-traitants. Mais Arno Bertina fait surtout le récit d'une expérience partagée, celle d'une lutte, de sa joie, sa colère, son énergie, ses moments d'élan, de doute, de peine, de rupture, d'avancée ; car une lutte, ce livre le montre bien, c'est là peut-être même son cœur, ne peut que faire avancer, que rendre plus conscient, plus présent, plus intelligent, plus sensible, plus tout. L'auteur suit le chemin des ouvriers, et cette capacité de mouvement et d'empathie mais aussi de discrétion – déjà manifeste dans un précédent livre consacré à la prostitution au Congo-Brazzaville, *L'âge de la première passe* (Verticales, 2020) – fait que son écriture, perméable à cette rencontre, ne se fixe jamais totalement.

Beaucoup d'écrivains contemporains doivent penser, avec le reste de la société, que les ouvriers n'existent plus ; encore moins, les ouvriers de l'industrie automobile. Arno Bertina va dans le sens inverse, comme il y a trente ans François

Bon – son titre est d'ailleurs emprunté à *Parking* (Minuit, 1996), qui prenait ces mots chez Eschyle – et comme, aux États-Unis, la journaliste [Amy Golstein](#) –, mais lui ajoute que « *la voiture fait partie de ces quelques biens symbolisant ou résumant le monde de la consommation, ses promesses* ». Qui, aujourd'hui, fait s'aventurer la littérature dans les domaines complexes de l'économie et dans le monde rebutant de l'industrie ? Qui part écrire en ces terres lointaines ?

Un tel choix est donc d'autant plus original qu'il se moque des modes et que la littérature a plus que jamais déserté un tel terrain social, et les vies qui vont avec. Seconde originalité, ce n'est plus le bon vieux roman qui se montre capable de les raconter. Avec *Des châteaux qui brûlent*, Arno Bertina avait pris pour objet une grève dans un abattoir. Cette fois, c'est comme si la rencontre des ouvriers de La Souterraine avait imposé à cet admirateur de [Svetlana Alexievitch](#) de faire taire la fiction pour écouter leurs voix.

Naît ainsi cette écriture échappée et modulable, d'une certaine manière tout-terrain, forme vive souvent déroutante, qui ne va jamais où on l'attend et ne file jamais droit, et qui ne fait pas dans le beau style, car elle ne veut pas faire joli, qui fait des déviations, des écarts, des embardées, se maintenant toujours à un niveau élevé d'énergie réflexive et d'implication personnelle. « *On crée quelque chose* », dit Jean-Yves Delage, d'abord pâtissier, puis intérimaire dans un abattoir avant d'embaucher à La Souterraine ; et en retour, Arno Bertina, devenu un « *compagnon* », « *Arno* », écrit comme on crée des pièces automobile, avec une précision artisanale et une puissance industrielle. Avec cette « *ambition* » qui « *les rend pertinents* », les ouvriers rencontrés « *savent relier des situations bien différentes en apparence, tout en restant précis* ». Plus que les objets d'un livre, les ex-GM&S deviennent les exemples à suivre d'un écrivain. Exemplaires, ils le sont aussi



### UNE LUTTE ADMIRABLE

quand ils rédigent et font déposer à l'Assemblée nationale une proposition de loi visant à appliquer les mêmes règles de respect des emplois pour les groupes et pour les sous-traitants.

En plus des extraits d'entretiens, des récits de blocages et de voyages à Paris, des analyses de la politique économique française et européenne qui le composent, il faut prêter attention aux singulières notes de bas de page de ce livre. Elles disent combien, s'il prend souvent les allures de la réflexion et de l'essai ou de l'engagement et de la tribune, il saisit le combat des ex-GM&S à l'intérieur du langage, questionnant sans cesse ce que les écrivains peuvent (encore) faire. Pas très loin parfois des textes récents de [Sandra Lucbert](#) – l'enquête et les rencontres qu'elle occasionne en plus –, Arno Bertina le fait en écoutant, c'est son travail et celui de la littérature, les usages du langage.

Sans se cacher, le texte combat la langue menteuse des « forces de l'ordre », pour laquelle il

importe peu que « licenciement » devienne « sauvegarde de l'emploi », qu'une usine change de nom douze fois ou qu'une sous-préfecture dise « nous » à l'enterrement d'un salarié. Ici, cela importe, parce qu'une contre-langue ne peut exister que si elle se nourrit chez « ceux qui trop supportent » – et les passages dans lesquels Arno Bertina relève l'usage de certains mots par les ouvriers (l'irruption de « projet », ou de « médocs ») sont aussi forts que celui où il ressent le doigt coupé par une machine en serrant une main.

Et, à propos de langage, Arno Bertina, « *au moment où les Gilets jaunes perdent des mains, des yeux* », reprend les mots d'Emmanuel Macron qui, deux mois après son élection, distinguait les « gens qui réussissent » et les « gens qui ne sont rien ». Mais plutôt pour marquer les différences dans les manières de parler, de s'adresser, et saluer l'intelligence collective de ceux qui, « *tout en n'étant rien* » aux yeux du pouvoir, se mettent à compter aux yeux de qui sait les écouter.

## Le théâtre et son public

**« L'épicentre de ce livre », écrit Diane Scott dans *S'adresser à tous*, « se situe au point instable des rapports entre théâtre, art et culture ». Son constat initial est la prévalence de l'affirmation, contre le théâtre d'art, de la vocation politique du théâtre. Or l'opposition entre art et politique est problématique à plusieurs titres.**

par Olivier Tonneau

Diane Scott

*S'adresser à tous.*

*Théâtre et industrie culturelle*

Les Prairies ordinaires, 159 p., 16 €

D'une part, elle semble purement déclaratoire, le théâtre d'art n'étant qu'un ennemi imaginaire qui permet, par contraste, de qualifier tout et n'importe quoi de politique. D'autre part, le théâtre a depuis longtemps perdu les moyens de son efficacité sociale, aujourd'hui accaparés par l'industrie du spectacle. Double aveuglement du théâtre, donc, quant à ses moyens et à ses fins. Or le sort du théâtre et celui de la culture sont liés car le théâtre est « *le lieu où s'origine la culture comme projet politique* ». Scott le dit en une belle formule : « *Le théâtre du peuple de la Révolution française, le théâtre populaire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre public de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle sont des disques qui jalonnent la colonne vertébrale du théâtre moderne dont le corps est la culture.* »

Retracer l'histoire des conceptions du théâtre, c'est donc se donner les moyens d'une analyse de la culture. C'est ce à quoi s'emploie Diane Scott, mobilisant un large éventail de connaissances qui traduit la richesse de son parcours. Anciennement metteur en scène, aujourd'hui docteur en arts, Scott a développé depuis des années un travail de critique dramatique dans différentes revues parmi lesquelles *Frictions*, *Théâtre/Public*, *Vacarme* ou encore *Incise* dont elle est rédactrice en chef. *S'adresser à tous* peut donc se lire comme un précipité d'années de réflexion sur les rapports entre théâtre, culture et politique. L'ouvrage convoque les théoriciens du théâtre d'hier (Romain Rolland, Louis Lumet, Jacques Copeau...) et d'aujourd'hui (Olivier Neveux, Gérard Noiriel...) pour élaborer une critique de la culture qui rencontre Theodor Adorno, Herbert Marcuse

ou encore [Jean-Claude Milner](#). Mais la présence la plus sensible est sans doute celle de Lacan, qui pourtant n'est cité, en passant, qu'une seule fois – il est vrai que Scott est également psychanalyste. Impossible naturellement de rendre justice à la richesse de l'ouvrage en quelques lignes ; on peut cependant tenter de tracer les lignes de force de l'histoire de la théorie dramatique qui fondent l'analyse de la culture.

Investi dès l'Antiquité de l'inquiétant pouvoir de transformer les âmes, le théâtre a vu ce pouvoir mobilisé par la modernité au service d'un projet politique : celui de la création du peuple, nouveau sujet de l'Histoire. Mais les relations entre théâtre et peuple se nouent de plusieurs façons contradictoires, que Scott modélise par un « *triangle du théâtre du peuple* » dont les trois côtés sont : « accueillir », « armer », « advenir ». Selon l'intention qui prédomine, « *c'est à chaque fois une acception spécifique du peuple qui est en jeu et qui détermine une certaine pensée de l'institution du théâtre* ».

Durant la Révolution, le « théâtre du peuple » privilégie l'« armer », qui glisse au siècle suivant vers l'« accueillir » paternaliste du « théâtre populaire ». Au XX<sup>e</sup> siècle, l'État attend du théâtre qu'il fasse advenir le peuple dans le cadre du « *projet d'une culture publique* » ayant pour mission de « *corriger les inégalités de la culture comme capital et de contrer la médiocrité de la culture de masse* ». Quand le tournant néolibéral des années 1980 induit une dépolitisation de la société, le théâtre sert de refuge à l'imaginaire révolutionnaire : ainsi naît la fièvre du « théâtre politique », fièvre illusoire face à l'hégémonie de l'industrie culturelle. Mais l'industrie culturelle n'a pas seulement supplanté le théâtre sur le terrain social : elle a profondément transformé les relations entre les notions connexes de « peuple », de « public » et de « populaire » qui correspondent aux trois côtés du triangle de Scott.

## LE THÉÂTRE ET SON PUBLIC

L'invention décisive est celle du grand public, dont Scott dit qu'il est « *la contribution du capitalisme à l'anthropologie politique* ». Ce public n'est plus l'« *espace conscient d'expérience collective* » des Lumières mais une population qui communit dans les mêmes plaisirs suscités par les mêmes objets. L'invention du grand public a profondément bouleversé la façon dont le théâtre se conçoit, induisant l'angoisse des salles vides, la volonté de coller aux goûts du plus grand nombre et, concomitamment, la haine de l'esthète. Mais la « *fiction très efficiente* » du grand public ne se serait sans doute pas aussi aisément imposée si elle n'avait rencontré une idée beaucoup plus ancienne, sur laquelle Scott revient souvent : celle de l'harmonie originelle d'une société à l'état de nature, unité perdue que la culture aurait pour mission de retrouver. « *La culture*, écrit Scott, *s'élève sur fond de perte – perte d'une immanence sociale dont le populaire nomme l'imaginaire* ». En lieu et place du « *populaire-originel* », l'industrie culturelle impose un « *populaire-succès* » qui « *s'offre comme un exaucement* » : comment s'y refuser ?

Nous voici au cœur de l'analyse de Scott : ce qui se trouve à l'épicentre des rapports entre théâtre, art et culture, c'est ce manque vécu comme une perte. Le mot revient souvent : Scott écrit que « *la culture ne s'élève [...] que sur fond de séparation irrémédiable d'avec cette immanence qui la constitue en perte originelle et en visée jamais atteinte* ». Le « *populaire* », écrit encore Scott, « *coiffe une perte, celle d'une innocence posée comme son hors-champ originel et constitutif, et exaucée comme sa fin à venir* ». Ces formules, proches mais non synonymes, font signe vers un lieu que Scott entend pour sa part laisser vide.

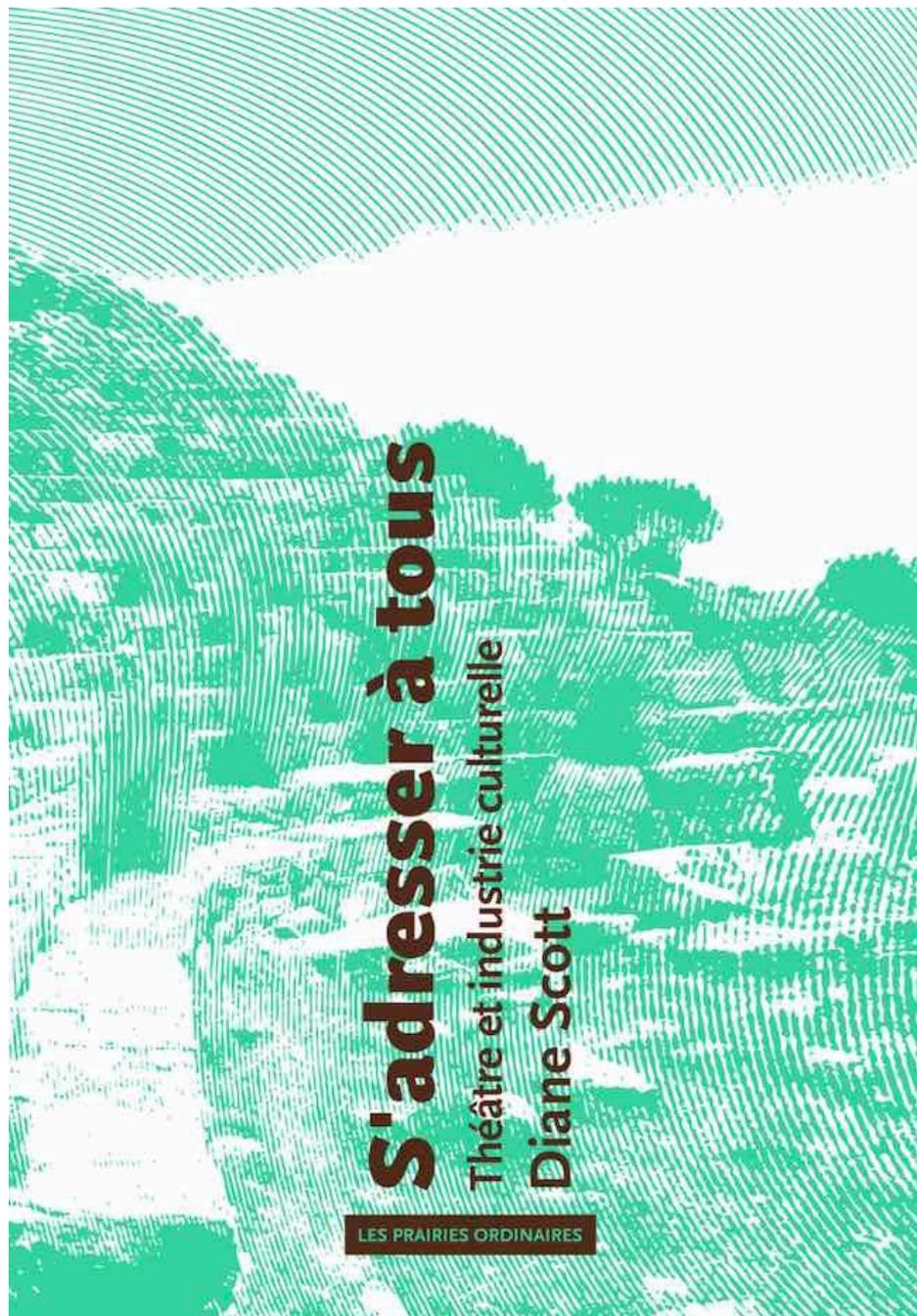
C'est que, pour Scott, l'imaginaire de la perte masque l'écart irrémédiable entre le sens et le réel. Le premier chapitre de l'ouvrage se conclut sur une question : « *L'histoire comme réel est-elle l'ultime frontière qu'il reste à vivre dans un monde définitivement possédé par la culture ?* » Question qui trouve sa réponse dans l'affirmation qui suit : « *L'horizon [de] ces études sur le théâtre* » est « *l'histoire comme hors-sens* ». Le réel est hors-sens : on entend ici l'écho de Lacan, qui revient dans le dernier chapitre où Scott propose de reprendre l'analyse de la culture à partir d'un « *partage entre culture-imaginaire et culture-symbolique* ». Dans sa dimension imaginaire, la culture est « *considérée comme une*

*classe d'objets* » et investie d'une « *fonction de compensation* » : elle « *vient suturer l'échec ou colmater ce qui cloche* ». Dans sa dimension symbolique, en revanche, « *la culture est considérée comme place* » – Scott écrit encore qu'elle est un « *rapport d'adresse* » établi dans l'acte de « *s'adresser à tous* ».

« *S'adresser à tous* » ne consiste pas à deviner ce que chacun veut entendre, attitude qui annulerait toute distance entre le locuteur et l'allocutaire : il n'y aurait plus alors ni rapport, ni adresse. Au contraire, l'adresse n'est rendue possible que par l'écart, et l'opacité est sa condition de possibilité – l'adresse ne va pas sans malentendu. Pour donner à voir cet insaisissable « *s'adresser à tous* », Scott adopte une démarche originale : l'antépénultième chapitre de son ouvrage est une lecture de *Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris* de Kafka. Pourquoi les souris se retrouvent-elles pour écouter le chant de Joséphine, qui n'a pourtant rien d'exceptionnel ? C'est que « *le peuple s'engendre du chant* », écrit Scott. « *Le chant ne fait pas objet mais il fait passage, il ouvre le peuple à lui-même.* » Scott ose une superbe formule : le peuple est « *ce que le chant fait aux souris* ». Mais le chant n'opère nullement par consensus, nul ne sait vraiment comment il opère et le mot « *peuple* » renvoie ici à « *un lieu secret, un repli, une sorte d'intime du social* ».

Loin de tenter d'en briser le code, Scott souligne le mystère du « *s'adresser à tous* » : « *C'est la formule de l'universel de la culture et c'est aussi le cœur de son énigme.* » Contempler cette énigme permet de repenser le rapport de l'art à la politique. Contre le projet d'un art au service de la politique, Scott affirme que « *l'art trouve sa valeur politique à travailler le politique « par en dessous », [...] dans l'acceptation d'une coupure radicale d'avec le champ de la politique, dans un travail ignorant de ses effets* ». On comprend que, si Scott rejette résolument l'anti-intellectualisme dans lequel sombre souvent l'art subordonné au politique, ce n'est pas par élitisme mais par un universalisme libéré de l'illusion consensuelle.

L'affirmation d'une conception exigeante et autonome de l'art est une des dimensions les plus précieuses de l'ouvrage, et d'autant plus remarquable que celui-ci est fortement marqué à gauche. Scott ne se laisse pas prendre à l'idéalisation du populaire que trahit, par exemple, la jouissance que l'on tire d'anecdotes du théâtre du Far West : « *La puissance fantasmagorique du populaire est palpable à cette capacité à faire passer des*



### **LE THÉÂTRE ET SON PUBLIC**

*théâtres vandalisés et des lynchages d'acteurs à coups de fruits pourris pour l'âge d'or à jamais perdu de la démocratie culturelle. À quelle sourde haine s'alimente en vérité cette pastorale ? »*

Si cette haine est, en son fondement, horreur du vide, on comprend pourquoi Scott prend soin, dans la composition même de son ouvrage, de faire place au manque. On trouve en son cœur quatre chapitres bordés par quatre autres textes : « Ce qui finit » et « Citations » précèdent les chapitres 1 à 4 que suivent « Joséphine » et « S'adresser à tous ». Ces parties se répartissent selon une symétrie axiale. Aux deux extrémités,

« Ce qui finit » répond à « S'adresser à tous », conférant au livre le caractère d'un palimpseste. Un cran plus près du centre, « Citations » répond à « Joséphine », les premières convoquant des lecteurs aussi déroutés, sans doute, que les auditeurs de la souris par la teneur du message qui pourtant les réunit. L'axe de symétrie sépare les chapitres 2 et 3, c'est-à-dire qu'il court dans le vide – tout l'ouvrage faisant ainsi geste vers ce réel qui est, pour le lecteur, le manque nécessaire à la construction du sens. Aussi rigoureux dans ce qu'il dit que soucieux de ne pas trop dire, *S'adresser à tous* est de ces ouvrages qui offrent au lecteur un espace de pensée où il aura plaisir à souvent revenir séjourner.

## Poétique de la foudre

***Les oreilles fines ont identifié depuis quelques années la plume et la musique de Claire Fercak. Elle a écrit des histoires destinées aux enfants, collaboré avec des musiciens de rock, publié plusieurs récits silencieusement stridents. La voici qui revient avec une variation en si mineur sur un thème sublime, la foudre. Ou plus exactement sur les fulgurés, les personnes qui ont été frappées par la foudre. Aigu et personnel, son *Après la foudre* produit un sifflement sourd chez qui le lit.***

par Cécile Dutheil de la Rochère

---

Claire Fercak

*Après la foudre*

Arthaud, 266 p., 19,90 €

---

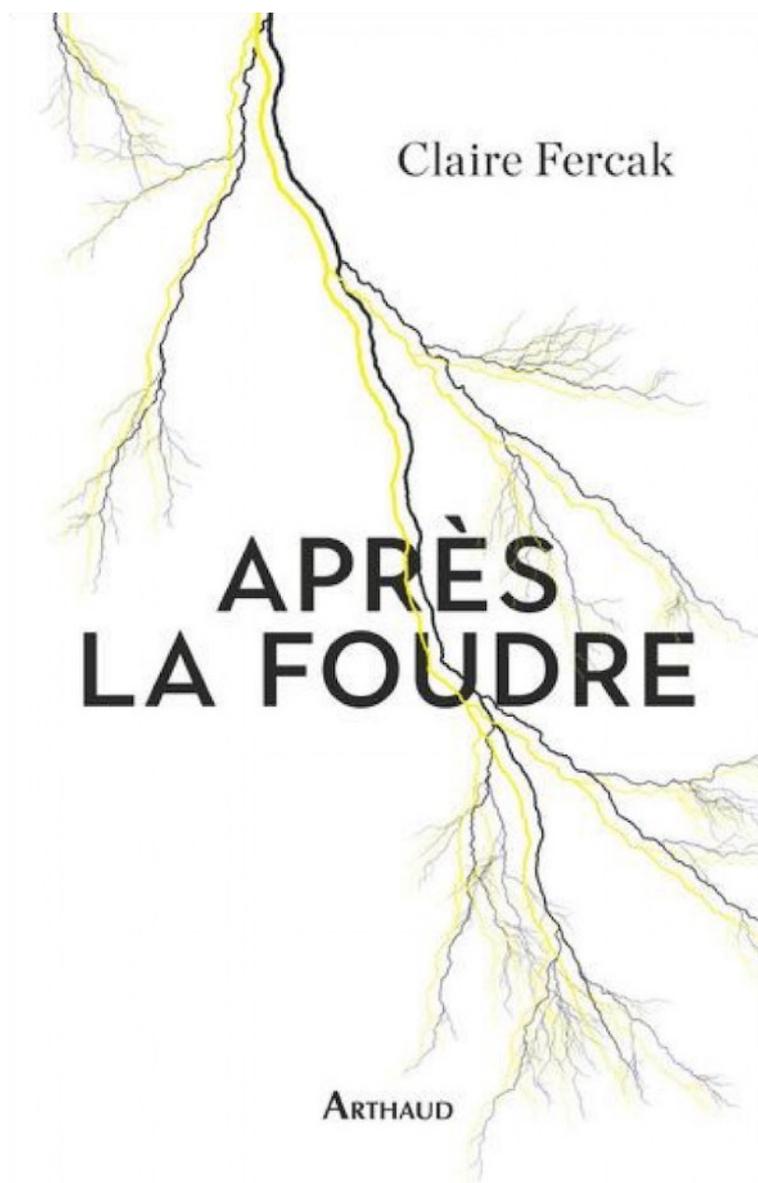
Les sections alternent. Certaines ont des allures de discours scientifiques mais se lisent comme des morceaux de prose ailée. D'autres sont des citations de grands esprits chez qui l'éclair, la foudre ou le tonnerre ont souvent valeur de métaphore. Il y a aussi quelques quizz drolatiques qui brisent l'effet de sérieux. Et puis il y a Helena, une jeune fulgurée, personnage principal de cette composition. Enfin, des illustrations en noir et blanc viennent scander et prolonger le récit de Claire Fercak. (Quel dommage qu'elles ne soient pas mieux imprimées, mais peut-être un curateur, femme ou homme, aura-t-il un jour l'idée de faire de ce collage une exposition ?)

L'éditeur qualifie cet *Après la foudre* de « *fiction documentaire* ». Et si c'était une autofiction documentaire ? L'acuité avec laquelle sont diagnostiqués les symptômes et les modifications les plus infimes éprouvés par Helena, frappée par la foudre le 16 août 2015, permet de le penser. Ou peut-être pas. Claire Fercak est habile à se faufiler entre *je* et une autre. Mais il y a des indices. Le père d'Helena, par exemple, avait un prénom d'origine slovène, comme le nom « Fercak », slovène lui aussi, légère bruine venue d'ailleurs. On lit *Après la foudre* en ayant le sentiment de cette double présence, intime et lointaine, qui contribue au sentiment d'étrangeté.

Comme *Ce qui est nommé reste en vie*, le dernier ouvrage de Claire Fercak, *Après la foudre* se distingue parce qu'il rend compte d'une pathologie

inusitée en y distillant une dimension merveilleuse inattendue. Le foudroiement est en effet un phénomène d'une extrême rareté : la probabilité d'être foudroyé est moins forte que celle de gagner à la loterie, affirme Claire Fercak. Mais la foudre est dangereuse, elle peut tuer, et à tous les enfants on apprend qu'il ne faut pas s'approcher d'un arbre pendant la tempête. Or Helena a été frappée par la foudre et vit une multiplicité d'effets déstabilisants. « *Ce jour-là, tout l'être d'Helena, agité par cette énergie électrique, change.* » L'« être » d'Helena, qu'est-ce ? Ses sensations, sa sensibilité à l'eau et au froid, sa peau, plus exactement le derme de son bras sous lequel apparaît une forme de fougère, son ouïe et son tympan, son sommeil, son rythme cardiaque, ses humeurs... Tout en elle est troublé, brouillé, amplifié ou diminué : les cinq sens, les multiples capacités dont notre cerveau est doué. Helena ne peut plus taper sur un ordinateur les cheveux mouillés, vit des accès d'hypersensibilité, d'hyper-irritabilité, des chutes de tension, des crises d'épilepsie... Sa mémoire est affectée, multipliée là et affaiblie ailleurs. Elle se souvient soudain de son père deux fois disparu : de sa vie quand elle avait cinq ans et de sa mémoire depuis qu'elle est adulte. Voilà qu'il revient sous la forme d'une sensation colorée et tactile : elle est « *sur le dos de son père dans un porte-bébé constitué d'une armature métallique et d'une toile rouge* ».

Est chahuté tout ce que Descartes a désigné et inventorié avant d'arriver au noyau baptisé  *cogito*. Est-ce un hasard ? Le philosophe fut le premier à émettre une hypothèse scientifique sur la foudre, suivi de Benjamin Franklin qui identifia sa nature électrique, puis d'un certain Georg Wilhelm Richman, foudroyé en 1753. Mais il a fallu attendre 1995 pour que naissent la



### POÉTIQUE DE LA Foudre

spécialité nommée « kéraunopathologie » et la médecine kéraunique.

Drôles de mots, se dit-on. « Fulguration », « sidération », « survolté »... ces termes retrouvent ici un sens propre que nous avons oublié. Chaque fois qu'apparaît l'expression « coup de foudre », on bute, on s'y reprend car c'est le sens imagé qui vient à l'esprit, celui de coup de foudre amoureux. La confusion dure une seconde à peine mais elle fait sourire, jusqu'au moment où l'auteure s'en saisit et brode sur le motif. Un humour très fin nourrit cet *Après la foudre*, né de ce décalage vécu, de cette curieuse souffrance.

Le livre ondoie entre la science, l'image et la littérature. Il égrène des incidents, des faits inédits, des choses bizarres, des détails stupéfiants. Le corps d'Helena est chargé d'empreintes élec-

triques, si bien qu'elle semble douée de pouvoirs de fée. C'est à peine imaginable. L'écriture de Claire Fercak, elle, garde la tête froide : elle est descriptive, précise, dentelée, mais pas clinique au sens de glacée, simplement détachée, dépourvue de pathos. Elle dégage le son minutieux des coups de maillets sur un xylophone.

Le livre provoque l'impression que, plus la science pénètre la *physis*, plus celle-ci lui oppose son énigme. La médecine moderne ne peut pas tout. La mythologie et les dieux se rappellent à nous. Les méditations de Bachelard nous reviennent : la foudre n'est-elle pas le feu qui fend l'air pour s'abattre sur la terre et renaître au contact de l'eau une fois logée dans le corps ? Le naturel et le surnaturel se confondent. *Après la foudre* défamiliarise et égare, c'est une lecture insolite et prompte à susciter autant de pensées folles que de pensées parfaitement sensées.