Numéro 144
du 2 au 15 février 2022

Ulysse : un siècle, le monde entier



Numéro 144

Dans les écritures vivantes

2 février 1922 – 2 février 2022 : *Ulysses* de Joyce a 100 ans. Ce n'est pas tous les jours qu'on peut souhaiter joyeux anniversaire à un roman. Pour le fêter, mais aussi pour battre en brèche l'idée selon laquelle il serait le représentant d'une littérature « pure » ou « absolue », voire « illisible » ou « intraduisible », *En attendant Nadeau* publie une réflexion inédite de Tiphaine Samoyault, restituant à ce roman sa force révolutionnaire qui lui a fait embrasser tous les mondes, tous les registres, tous les styles, tous les temps. Une journée dans la vie d'un homme, Bloom, est devenue un siècle dans la vie de la littérature. Mais sa mythification, son image de « classique-que-personne-n'a-lu » a fait oublier la vie que porte le roman joycien… alors que rien, au départ, n'était gagné pour son auteur : à Londres, à New York, son invention était censurée. L'écriture, lorsqu'elle se donne un autre programme que la répétition de l'existant, inquiète en bousculant les habitudes de lecture, donc de vivre.

Pas tous les jours, non plus, qu'on peut voir le chemin parcouru en quatre siècles par une autre œuvre vivante, laquelle a pour nom Molière. Le paradoxe de cette célébration très française tient à la redécouverte d'un classique qui repart de sa version zéro : la version initiale du *Tartuffe*, en trois actes et non en cinq (telle qu'on l'a connue à l'école et au théâtre). Dominique Goy-Blanquet, avec le spectacle d'Ivo van Hove accompagné de plusieurs parutions, montre que Molière s'adapte facilement à la vie qui l'a suivi.

Mais maintenir la littérature vivante, c'est aussi repérer de nouvelles voix parmi les 500 romans et plus de la rentrée hivernale. C'est ce que fait Natalie Levisalles avec le premier livre inventif d'Adèle Rosenfeld, dont la narratrice, entendant mal et en quête d'un implant, vit entre les sons, entre les identités aussi. Si ce roman ne peut manquer d'éveiller aussi au scandale qu'est le traitement social des personnes sourdes et malentendantes, il ne traite pas ce sujet uniquement comme un manque, mais comme une autre manière de se rapporter au monde. Les lecteurs qui forment la rédaction d'*En attendant Nadeau*, eux aussi, se tiennent résolument à l'écoute, percevant le monde à travers l'opacité des livres.

Le témoignage est une autre forme d'écriture vivante ; et les témoignages s'écoutent aussi. Ceux d'Edith Bruck, sous la forme de récits et de poèmes qu'a lus Gabrielle Napoli, disent avec une grande émotion la singularité d'une vie et de ses choix. Claude Grimal nous fait quant à elle découvrir la première traduction en français d'un recueil de l'écrivain suisse et italophone Matteo Terzaghi, qui reprend le modèle de la rédaction scolaire ; pour la subvertir et la rendre un peu plus vivante que l'exercice, bien sûr. Les deux semaines de ce numéro, à feuilleter chaque jour par une nouvelle lecture en une de notre site, sont déjà bien remplies.

P. B., 2 février 2022

Direction éditoriale
Tiphaine Samoyault

Comité de rédaction
Philippe Artières, Santiago Artozqui, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Albert Bensoussan, Paul Bernard-Nouraud, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Feya Dervitsiotis, Christian Descamps, Cécile Dutheil de La Rochère, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, David Novarina, Sébastien Omont, Claire Paulian, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Jean-Pierre Salgas, Tiphaine Samoyault, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, 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 : James Joyce à la librairie Shakespeare & Company au moment de la sortie d'« Ulysse » (1922)
© Courtesy of Princeton University Library

Secrétaire de rédaction
Pierre Benetti

Édition
Raphaël Czarny

Chargé de communication
Pierre Butic

Correction
Thierry Laisney

Design graphique
Delphine Presles

Contact
info@en-attendant-nadeau.fr

p. 4 *Ulysse* : un siècle, le monde entier
par Tiphaine Samoyault

p. 7 Xavier Galmiche
Le poulailler métaphysique
par Clara Royer

p. 9 Thierry Le Rolland
Les papillons de Nabokov, le boomerang de Gracq
par Norbert Czarny

p. 10 Elsa Escaffre
Sans chichi
par Ulysse Baratin

p. 12 Disques (27)
par Adrien Cauchie

p. 14 Matteo Terzaghi
La Terre et son satellite
par Claude Grimal

p. 16 Adèle Rosenfeld
Les méduses n'ont pas d'oreilles
par Natalie Levisalles

p. 18 Le vif de l'art (8)
par Paul Bernard-Nouraud

p. 21 Molière
Le Tartuffe ou l'Hypocrite
par Dominique Goy-Blanquet

p. 25 Edith Bruck
Le pain perdu
par Gabrielle Napoli

p. 28 Joan Didion
Pour tout vous dire
par Cécile Dutheil de la Rochère

p. 30 Corinne Vandewalle et Serge Gruzinski
Libres tropiques (1968-1980)
par Jean-Luc Tiesset

p. 32 Marc Graciano
Johanne
par Sébastien Omont

p. 34 Claude Gautier et Michelle Zancarini-Fournel
De la défense des savoirs critiques. Quand le pouvoir s'en prend à l'autonomie de la recherche
par Alain Policar

p. 37 Chris Wickham
Somnabules d'un nouveau monde. L'émergence des communes italiennes au XII^e siècle
par Arnaud Fossier

p. 40 Alexandra Goujon
L'Ukraine de l'indépendance à la guerre
Niels Ackermann et Sébastien Gobert
New York, Ukraine. Guide d'une ville inattendue
par Annie Daubenton

p. 42 Christiane Alberti et Jacques-Alain Miller (dir.)
Ornicar ? Lacan redivivus
par Nathalie Georges-Lambrichs

p. 45 Laura Alcoba
Par la forêt
par Norbert Czarny

p. 47 Archives et manuscrits (10)
par Franz Johansson

p. 50 Petr Král
Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème
par Alain Roussel

p. 52 Bruno Clément
Bergson, Prix Nobel de littérature
par Pascal Engel

p. 54 Nathalie Piégay
Le caillou noir
par Tiphaine Samoyault

p. 56 L'envolée
La peine de mort n'a jamais été abolie. Dits et écrits de prison
par Philippe Artières

p. 58 Haruki Murakami
Abandonner un chat. Souvenirs de mon père *et* Première personne du singulier
par Maurice Mourier

p. 60 Ondine Millot
Le candidat idéal
par Julien Mucchielli

p. 62 John Maxwell Coetzee
La mort de Jésus
par Yaël Pachet

p. 65 Thierry Longé
Freud, le temps de la neurologie
par Zoé Andreyev

p. 68 La poésie du Portugal. Des origines au XX^e siècle
par Louis Pailloux

p. 70 Eslanda Goode Robeson
Voyage africain
Souleymane Bachir Diagne
Le fagot de ma mémoire
par Sonia Dayan-Herzbrun

p. 81 Mario Levrero
Le roman lumineux
par Christian Galdón

Pourquoi soutenir EaN

Dans un monde où tout s'accélère, il faut savoir prendre le temps de lire et de réfléchir. Fort de ce constat, le collectif d'*En attendant Nadeau* a souhaité créer un journal critique, indépendant et gratuit, afin que tous puissent bénéficier de la libre circulation des savoirs.

Nos lecteurs sont les seuls garants de l'existence de notre journal. Par leurs dons, ils contribuent à préserver de toute influence commerciale le regard que nous portons sur les parutions littéraires et les débats intellectuels actuels. Rejoignez-les, rejoignez-nous !

EaN et Mediapart

En attendant Nadeau est partenaire de *Mediapart*, qui publie en « avant-première » un article de son choix (figurant au sommaire de son numéro à venir) dans l'édition abonnés de *Mediapart*. Nous y disposons également d'un blog.

Ulysse : un siècle, le monde entier

***Le 2/2/1922 paraissait* Ulysses *en anglais, à Paris, grâce à Sylvia Beach, à l'enseigne de Shakespeare and Company (12, rue de l'Odéon). C'était l'anniversaire de James Joyce, qui a eu quarante ans ce jour-là. Il était né le 2/2/1882. Le 2/2/2022, on fête ainsi le centenaire du roman et les cent quarante ans de Joyce. Tiphaine Samoyault, qui a participé à la retraduction collective d'*Ulysse *en 2004, prépare actuellement un livre sur sa relation à James Joyce intitulé* Joyce, langue maternelle*, à paraître dans le cours de l'année 2022. Elle présente ici, en relation avec le centenaire, les raisons d'un succès mondial et signale la republication d'un essai de Philippe Forest ainsi qu'un passionnant numéro de la revue* Europe.**

par Tiphaine Samoyault

Philippe Forest
Beaucoup de jours.
D'après* Ulysse *de James Joyce
Gallimard, 442 p., 22 €

Joyce/Ulysse/1922
***Europe*, n° 1113-1114, janvier-février 2022**
380 p., 20 €

Il y a plusieurs façons de penser l'émancipation littéraire. Elle peut être un arrachement au contexte et aux normes qui régissent à la fois la langue et un champ, qui prend alors le nom de l'avant-garde ou de l'autonomie. Mais l'émancipation peut être aussi plus radicale, en faisant exploser en même temps le concept d'autonomie par la mise en œuvre d'une lutte qui entraîne avec elle l'idée de littérature et tout le dispositif institutionnel qui la protège.

En devenant mondial, *Ulysse* s'est arraché à son ancrage national, mais aussi à sa position excentrée. En revanche, en créant autour de lui une nouvelle socialité, il a profondément transformé l'idée d'autorité littéraire.

Je propose de penser que l'œuvre de Joyce renverse par sa langue et sa politique l'idée même d'absolu littéraire alors même qu'en France elle a été placée sous la bannière de ce combat. Si, en situation postcoloniale, Joyce émancipe la langue et la nation, en France il affranchit du message. Pour *Tel Quel*, qui a le plus contribué à cet éclat français de l'écrivain, un roman de Joyce ne « dit » rien, il s'écrit. Même chose pour Robbe-Grillet. La récente publication de la correspondance croisée du groupe a permis de voir que c'est la lecture d'*Ulysse* qui conduit Alain Robbe-Grillet à vouloir écrire (il le dit clairement et en détail dans une lettre à Claude Ollier). Dans un entretien radiophonique avec Alain Veinstein en 1988, Claude Simon confie : « *j'ai appris à lire dans Joyce et dans Faulkner* ». Ce que l'on reconnaît alors à Joyce, c'est que l'équivocité du langage est première, et peu importe si, pour se faire entendre, il faut tendre vers une certaine univocité, que reconnaissent celles et ceux qui, finalement, s'attachent aux personnages.

Pourtant, dans une tout autre lecture, l'œuvre de Joyce permet aussi de penser l'autonomie de certaines littératures dominées en offrant une œuvre en perpétuel mouvement, infixable et donc appropriable par tous. Ce livre démystifie, au moins autant qu'il en représente l'idéal, les valeurs de la littérature (les idées de style, d'œuvre achevée, d'original…). Ainsi, il peut instaurer un événement qui a des répercussions infinies et qui, à tout le moins, définit une idée de la littérature qui nous importe aujourd'hui, même si on ne peut pas dire qu'elle prévale tout à fait, et qui renoue avec des formes prémodernes de conceptions du littéraire.

Cet événement, c'est celui de l'œuvre collective ou de ce qu'on peut appeler le collectivisme littéraire. Le texte – je parle essentiellement d'*Ulysse* mais c'est peut-être plus vrai encore de *Finnegans Wake* – induit l'action et la participation de

plusieurs instances : les lecteurs bien sûr, mais aussi les éditeurs, les traducteurs, les autres écrivains, les institutions, sont invités à participer à la genèse interminable de l'œuvre, à son *work in progress*.

Cela commence du vivant de Joyce, dès la première publication d'*Ulysses*, en anglais, à Paris. Cette publication d'un texte hors de son lieu, hors de sa langue, si elle n'est pas un cas unique, a déjà plusieurs conséquences. D'abord, le mouvement de sa traduction commence en même temps que sa publication. Ensuite, il doit être conduit dans les pays anglophones par de nombreux intermédiaires. Enfin, sa rapide interdiction dans les pays de langue anglaise (Grande-Bretagne, États-Unis) oblige à des opérations de diffusion clandestine dans lesquelles de nombreux écrivains sont impliqués jusqu'à la levée de la censure aux États-Unis en 1934 et en Grande-Bretagne en 1936. Il faudrait faire le recensement d'une scène topique, que l'on trouve dans de nombreux récits modernistes américains, de ces jeunes gens rapportant *Ulysses* dans une valise à double fond. De Henry Roth, qui dans *À la merci d'un courant violent* (traduit de l'anglais (États-Unis) par Michel Lederer, L'Olivier, 1994) décrit en détail la façon dont il trafique soigneusement sa valise et la sueur dont il se couvre au moment du passage de la douane, à Anthony Burgess, qui dans *Little Wilson and Big God* (1986), affirme qu'un de ses professeurs l'avait rapporté, caché en morceaux sous ses vêtements, de l'Allemagne pourtant déjà nazie.

La publication partielle aux États-Unis, dans la *Little Review*, des débuts de la rédaction du roman, avait entraîné un procès pour indécence en 1919, en pleine écriture du roman, puis une interdiction pure et simple, rendant aléatoire une quelconque publication. Cette absence de perspectives d'édition a sans doute eu pour Joyce un effet libérateur qui l'a conduit à radicaliser son projet esthétique, ce qu'ont montré les spécialistes. Tous ces obstacles ont été des aiguillons plutôt que des empêchements. Cela met en évidence une première interaction, au moment même de la genèse de l'œuvre, entre la réception et la production, « *à travers un jeu complexe d'anticipations et de faits accomplis, de transgressions et de soumissions* », comme l'expliquait Daniel Ferrer en 2001.

Cette censure spectaculaire a entraîné toute une socialité autour du livre qui implique en particulier des femmes courageuses, les éditrices (Margaret Anderson and Jane Heap, rédactrice de la *Little Review*, Sylvia Beach qui publie le livre en France), des postiers (qui saisissent les numéros de la *Little Review* après sa première condamnation), des juges, des éditorialistes qui défendent malgré tout le livre ou qui contribuent à le dénoncer de façon virulente alors même qu'il est interdit, les douaniers qui saisissent cinq cents exemplaires de la première publication du livre à Folkestone en 1922 et qui le brûlent immédiatement, les éditeurs qui cherchent à lever la censure sur le livre (aux États-Unis, Random House, en 1932, avec le procès « United States of America vs. One Book Entitled Ulysses by James Joyce »). La puissance de transformation du texte est d'ailleurs soulignée à ce propos : « *Avoir été interdit a joué un rôle important dans le caractère transformateur du roman de Joyce*. Ulysse *n'a pas seulement changé le cours de la littérature du siècle qui a suivi, mais la définition de la littérature aux yeux de la loi* **[1]**. » En particulier, la définition que l'on donne de l'obscène ou du pornographique qui n'en sont plus aux yeux de la loi lorsque les scènes ne sont pas intentionnellement « *aphrodisiaques* ».

On voit ici comment un vide (l'absence du livre) appelle un plein, cette socialité nombreuse qui se forme autour d'un livre qui, dans ce cas, produit le phénomène suivant qu'*Ulysse* est probablement le livre non lu le plus connu à travers le monde. Je veux dire que la proportion de gens qui le connaissent sans l'avoir lu du tout est plus importante que pour les autres classiques mondiaux.

Cette socialité nombreuse qui collectivise l'œuvre, on la retrouve aujourd'hui dans les fameux Bloomsday. Je dis « les » car le 16 juin n'est pas célébré seulement à Dublin, mais à Philadelphie, Melbourne, Montréal, New York et dans bien d'autres endroits du monde pour des événements plus restreints ou plus ciblés. Sur le site touristique « ireland.com », on avance même de façon décomplexée l'argument de la non-lecture : « *Même si vous n'avez jamais feuilleté le roman emblématique de James Joyce,* Ulysse, *vous pouvez toujours profiter du Bloomsday.* » Est-ce de la littérature « hors du livre », comme on l'appelle aujourd'hui ? On peut en douter, mais c'est en tout cas une formidable extension du domaine d'action d'un livre qui est, me semble-t-il, une des formes de sa collectivisation, et qui touche l'idée même de littérature.

Philippe Forest en est bien conscient, lui qui rejette entièrement l'idée qu'*Ulysse* serait un livre



James Joyce (vers 1920) © D.R.

illisible et en fait au contraire un livre qui parle à la fois de la vie de celui qui l'écrit et de celui qui le lit, selon le programme donné par le roman lui-même, dans l'épisode « Charybde et Scylla » : « *Nous marchions à travers nous-mêmes, rencontrant des valeurs, des spectres, des géants, des vieillards, des jeunes gens, des épouses, des veuves, et de vilains beaux-frères. Mais toujours nous rencontrant nous-mêmes.* » Dans *Beaucoup de jours*, publié pour la première fois aux éditions Cécile Defaut en 2011 et réédité par Gallimard à l'occasion de ce centenaire, Philippe Forest avance au fil des différents chapitres d'*Ulysse*, les expliquant, les commentant, mais surtout les croisant à la première personne avec ses propres livres, sa propre vie. Il offre ainsi un double guide, à *Ulysse* et à son œuvre, à la fois lumineux et émouvant, où le voyage d'un seul jour se double de celui de beaucoup de jours. *En attendant Nadeau* reviendra sur cet ouvrage à l'occasion d'un prochain article sur son dernier roman, *Pi Ying Xi. Théâtre d'ombres*.

Le numéro de la revue *Europe* « Joyce/Ulysse/1922 » est passionnant. Outre un entretien avec Philippe Forest qui complète la préface inédite donnée par celui-ci à *Beaucoup de jours*, il contient une remarquable chronologie d'*Ulysse*, proposée par Mathieu Jung, coordinateur de l'ensemble du numéro. Dédié à la mémoire de Jacques Aubert, maître d'œuvre de l'édition de Joyce dans la Pléiade et de la traduction de 2004, il contient des textes inédits en français de Mario Praz, d'Evgueni Zamiatine, de Serguei Eisenstein et de Giorgio Manganelli, ainsi que des études éclairantes et subtiles, en particulier de Valérie Bénéjam sur la relation de Joyce à l'antisémitisme, de Pierre Vinclair sur « Les bœufs du soleil » ou encore de Danielle Constantin sur l'imaginaire joycien de Jack Kerouac. Au centre du numéro, deux textes sont consacrés aux enfants de Leopold et Molly Bloom, Rudy (mort à 11 jours) et Milly, et ils résonnent avec les multiples effets générationnels que répercute un centenaire.

1. **Kevin Birmingham, *The Most Dangerous Book : The Battle for James Joyce's Ulysses*, Random House, 2014.**

Psychologie des poules

La poule : mort ou comble de la littérature ? De Jules Renard, Catulle Mendès disait qu'il finirait par écrire* « La poule pond » *et se croiserait les bras* « en arrêt admiratif sur cette beauté ». *Ce à quoi l'auteur des* Histoires naturelles *rétorqua que Mendès écrirait* « La poule foire » *et en remplirait tout un volume sinon plus. Dans* Le poulailler métaphysique*, de Xavier Galmiche (prix Décembre 2021), ce n'est pas toujours la poule mais l'homme qui foire.

par Clara Royer

Xavier Galmiche
Le poulailler métaphysique
Le Pommier, 160 p., 15 €

Ce recueil d'histoires de basse-cour commence en effet par une erreur, sublime et affligeante : la mise à mort, par l'apprenti-fermier narrateur, de la mauvaise poule, qui, par son sacrifice, offre un répit à sa comparse trop semblable. C'est une anecdote de quelques lignes, petite forme et petite histoire qui ouvrent pourtant sur la mort et le sacré ; voilà qu'émergent une poule rescapée, désormais taboue, et un humain navré, presque humilié. Tout au long du livre de Xavier Galmiche, le lecteur passe, parfois à l'échelle d'une phrase, d'un niveau de l'existence à l'autre. Car le petit univers de la modeste ferme de ce professeur d'université parisienne réfugié en province bruisse de questions existentielles. Tout commence donc par la poule.

Le pari était hardi : la poule n'a pas de grandes lettres derrière elle ; elle n'évoque ni l'intimité oisive des chats de Colette, ni les profondeurs sauvages du tigre de Blake. Même sur sa mort, la littérature ne s'est guère penchée avec effroi : pas de Felix Salten ni d'Ernest Hemingway de la poule. Au contraire : c'est en la traitant de « *Sale bête !* » que l'égorge la Françoise pas si sainte ni douce de Proust. La poule semble dédiée au ridicule : La Fontaine y cristallise sa verve héroïcomique ; Werner Herzog s'extasie devant « *l'énormité de sa cervelle plate* ». Poule et couteau, poule mouillée, poule sur un mur, qui picote du pain dur… Mais c'est dans cette absence d'aura littéraire que Xavier Galmiche interroge les limites, simples et essentielles, de la condition du vivant, de l'herbe au ver de terre, de l'homme à Dieu. Tout est placé sous le signe – et le style – de l'humilité : l'infime contient l'essentiel.

C'est un peu semblable à une poule saisie par le cou que le lecteur entre dans ce poulailler de Normandie, invité à picorer les interrogations, posées à mi-voix, que suscite le soin des bêtes. Parfois, l'observation de ce monde est interrompue par des « *enquêtes à faire* », dont Xavier Galmiche égraine son texte : sur la possibilité de la perfection (d'un œuf ou d'un amour), sur la glane comme pratique éthique, sur l'empathie comme exercice spirituel, ou sur les sons échangés entre une poule et son poussin, soupçon de langage dont il nous faut accepter le mystère insondable.

Ce regard et cette écoute du plus petit renvoient à un pari pascalien sur la miséricorde de Dieu. Galmiche s'en excuserait presque : « *Mes congénères n'aiment pas parler de Dieu. Ils n'aiment pas parler des retombées métaphysiques du poulailler.* » Et pourtant : de la poule au fermier, il y a peut-être la même distance que de l'humain à Dieu. Telle est l'hypothèse analogique que Galmiche pose dans son livre. Elle vibre singulièrement dans la section intitulée « Moi, la poule », qui fait affleurer la parole d'une poule anonyme, philosophe et solitaire, alter ego de l'apprenti-fermier : « *Le regard que je pose sur les vers de terre, j'espère que Dieu le pose sur moi.* » Miséricorde pour les créatures mortelles. C'est dans une tradition littéraire catholique que Galmiche se situe, entre la poésie de l'ordinaire de Marie Noël, dont il a édité la correspondance (*J'ai bien souvent de la peine avec Dieu*, Cerf, 2017), et les exercices ignatiens du poète tchèque Vladimír Holan, dont il est un grand spécialiste (*Vladimír Holan. Le bibliothécaire de Dieu*, Institut d'études slaves, 2019).

PSYCHOLOGIE DES POULES

Le décor est planté : un appentis à même la terre, dans un pré, derrière le hangar de la maison où vit en couple le professeur rurbain. Le schéma, fruste, s'ouvre sur un bestiaire subtil en couleurs et en caractères : on rencontre une poule bleue boiteuse, une petite noiraude surnommée « Va-nu-pieds », des poules cou-nu de Transylvanie, une petite poule rousse et des coqs nains – véritables voyous qui épuisent les femelles. Le lyrisme émerge, parfois, sous l'espèce de petits paysages, fugaces comme des visions de saint François, où chatoient le rouge des fruits, le roux des plumes, le grège des moutons et le vert du pré. Dans ces décors, Galmiche nous invite à épier avec lui la vingtaine de vocalisations gallinacées, « *sous le seuil de la parole* ». C'est une quête de l'infrason, une poétique du dessous, un tâtonnement autour de l'informulé, du substrat et de l'archaïque, qui convoquent une forme mélancolique de la culture, consciente des limites de l'humain et aussi, peut-être, de la fragilité du divin.

La poule *courate*, écrit Galmiche. L'humain aussi. À fuir la mort, qui est partout dans ce livre où les poules, parfois, crèvent de lassitude, et dont on sent qu'il est – aussi – un livre de deuil : « Les fins dernières », titre de sa quatrième section, est un petit genre semblable au *memento mori*. Au détour d'un paragraphe, discrètement posée là, on croise la mère du narrateur, qui s'amusait de ce fils qui « *va aux poules* » comme d'autres vont aux putes ; une mère accompagnée dans la mort, et dont le cou déjeté rappelle la courbe de celui d'un poussin chétif dont l'apprenti-fermier a dû abréger les souffrances.

Maternité obsédante et, sans doute, l'une des grandes forces de ce livre qui la met toujours en tension avec la précarité de l'être. Défilent ainsi moult poules-mères qui sont loin d'être des mères-poules. La seule à mériter le cliché est une dinde, qui dépérit de chagrin chaque fois que son poussin adoptif meurt (parfois, de son fait) – et à qui Xavier Galmiche rend hommage, et aussi justice, contre les stéréotypes humains qui l'accablent. Dans le meilleur des cas, les poules adoptent les petits de leurs comparses. Dans d'autres, elles sont aussi infanticides qu'une mère de Mauriac, qu'elles tuent leurs poussins sagouins ou les poussent au suicide par manque d'amour. Dans le livre de Galmiche, ça courate comme dans une danse macabre. Parce qu'il y a aussi des cordes, dans les granges à la campagne,



Coq et poules (1913) © Gallica/BnF

et il y a aussi une corde qui pend dans celle de l'apprenti-fermier. Le *coquasse* est fils de la mélancolie, qui le dispute à l'espérance.

En sondant ces liens ténus avec ses poules, sans jamais masquer la férocité des unes ni sa propre implacabilité, Xavier Galmiche cultive une éthique écologique où l'humain est remis à sa juste place, en rapport avec les autres espèces. Cette éthique ne conduit pas à des vociférations doctrinaires mais à une réflexion soutenue sur les petits cycles de la vie, comme dans quelques pages pleines d'humour sur la glane à laquelle se livre notre éleveur de poules entre 5 et 7 h du matin : à l'anthropologie des rythmes méconnus de la grande ville se mêle la typologie presque baroque des glaneurs et des ordures.

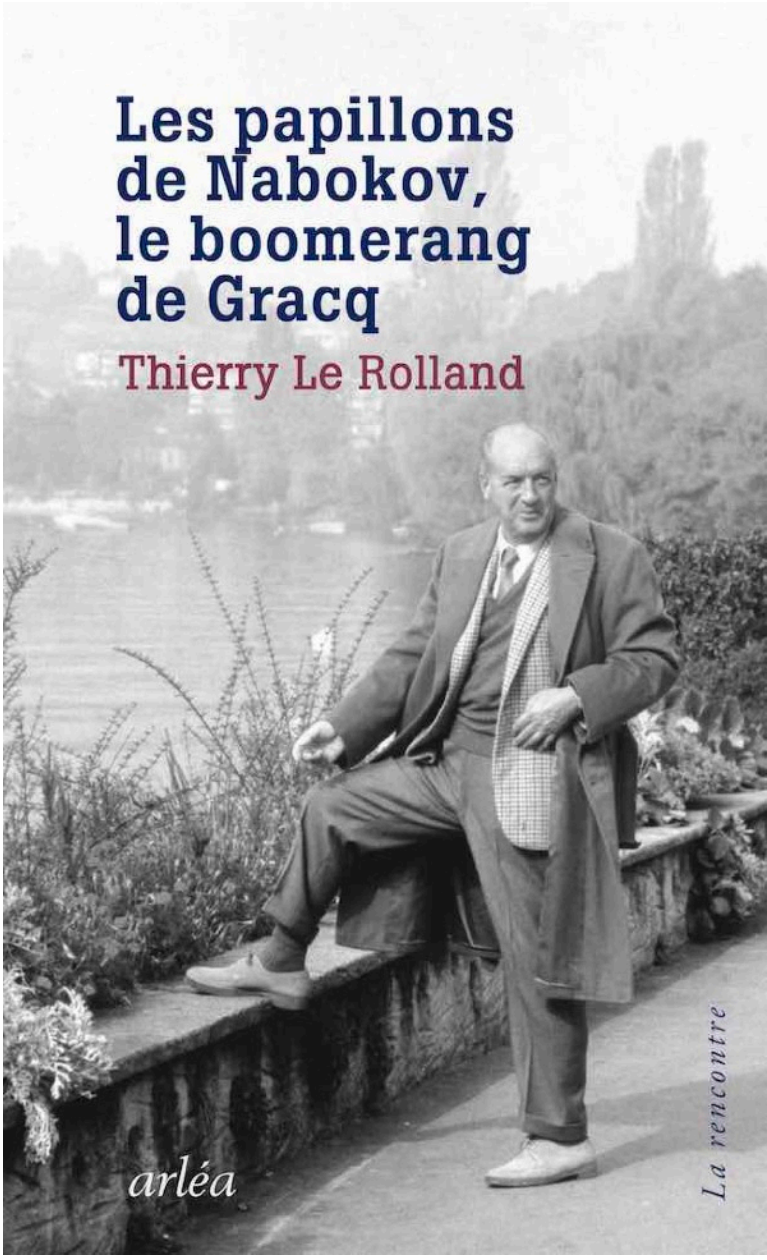
La zooéthique de Galmiche ne s'interdit pas l'empathie, sans illusion toutefois sur ce sentiment de familiarité, situé « *au degré le plus commun* » de l'échelle esthétique. L'empathie, nous avertit-il, ne vaut que transformée par « *un exercice où elle-même s'énonce à bas bruit* ». Aussi *Le poulailler métaphysique* est-il un effort éthique et spirituel pour prolonger cette promesse fulgurante de communauté – effort modeste toutefois car, si la métaphysique est chose sérieuse, Galmiche n'oublie jamais que poule et homme ont aussi le ridicule en partage. Pour les lecteurs, la promesse est tenue à travers ces aventures transhumaines, où transparaissent l'inquiétude et l'humour, tels les deux coins d'un même sourire.

Écrivains-collectionneurs

Dans Les papillons de Nabokov, le boomerang de Gracq, *Thierry Le Rolland raconte les passions et autres manies de quelques écrivains.*

par Norbert Czarny

Thierry Le Rolland
Les papillons de Nabokov, le boomerang de Gracq
Arléa, coll. « La rencontre », 136 p., 17 €



En couverture du livre de Thierry Le Rolland, Nabokov, élégamment vêtu, pose à Montreux, sans le filet à papillons qui a fait de lui l'un des plus célèbres spécialistes de ce lépidoptère. L'auteur de *Feu pâle* ou d'*Ada ou l'ardeur*, qui dessinait aussi le scarabée pour analyser *La métamorphose de Kafka*, collectionnait les raretés. Il a laissé son nom, « Nabokovia » à des Lycénidés (entre autres groupes). Valery Larbaud aimait les soldats de plomb et en possédait plus de dix mille. Il arrivait qu'il les alignât en ordre de marche ou de bataille et il ajoutait la touche de couleur qui manquait, sans jamais se tromper sur les uniformes.

Stendhal faisait collection de pseudonymes, et chacune de ses lettres, chacun de ses textes, étaient signés d'un autre nom, comme si tous les agents de Louis XVIII ou de Charles X étaient à la poursuite d'Henri Beyle. Auraient-ils traqué le comte de Chadevelle ou Anastase de Serpière ? Loti aimait les déguisements. Et que dire du premier camping-car conçu par Raymond Roussel ? Il faut lire le portrait que Michel Leiris dresse de lui pour mesurer sa singularité. Roussel voyageait loin sans jamais sortir de cette maison ambulante. On verra enfin quelque chose d'émouvant dans le tabagisme de Svevo, « *tentative de faire taire les grenouilles* », selon sa veuve.

À la fin de son livre, qui recense un certain nombre de collections, celles de Colette, de Zweig ou d'Hemingway, Thierry Le Rolland énumère d'autres passions : celle de Mallarmé pour la yole qui naviguait à Valvin, celle de Gide pour la crapette, ou celle de Paulhan pour ses grandes « *messes boulistiques* » aux arènes de Lutèce. Et puis le goût de Leopardi pour les « *gelati* », la collection de chaussures de Thomas Bernhard, etc.

Retenons de ces collections et passions diverses ce qu'en disait Hermann Broch et qui ouvre ce livre qu'on a envie d'offrir aux collectionneurs ou aux amateurs de biographèmes : « *Tout collectionneur, par l'absolu d'une collection sans lacune, jamais atteint, jamais accessible mais toujours opiniâtrement poursuivi, va par-delà les objets rassemblés aborder à l'infini et, disparaissant dans sa collection, il en espère la conquête de son propre absolu et l'abolition de sa mort.* »

L’enfance et la France des trentenaires

Sans chichi *pourrait se résumer à ses propriétés : le premier roman d’une jeune plasticienne. Elsa Escaffre tente avec succès un livre mobilisant documents et jeux formels, sans craindre de ne pas correspondre à un certain ordre romanesque. Cela se parcourt à la manière d’une exposition sur un pays perdu, la France de Jacques Chirac, celle d’une enfance passée.*

par Ulysse Baratin

Elsa Escaffre
Sans chichi
Christian Bourgois, 192 p., 17,50 €

Une femme part faire une résidence d’écriture. Elle ne va pas nous raconter cette résidence mais la documenter. La mise en scène de ce protocole s’ouvre par la mort de l’ancien président de la République, dont l’écho dans la presse va être répertorié, archivé et tout du long agencé à un matériau parallèle : les souvenirs d’un grand-père aimé. Jacques Chirac et ses funérailles servent ici de point de soudure entre mémoire et présent. Dépolitisé à dessein, le mot « Chirac » devient une époque.

Sans lyrisme, le recensement de ces disparitions se transforme par concrétion en reconstitution d’un univers sillonné de Fiat Panda chargées d’enfants en K-Way jouant, bien entendu, aux Pogs. Le projet, muséal, a une dimension conservatrice. L’autrice le concède : « *C’est encore dans la langue qu’on peut maintenir le mort vivant*. » Mais il y a autre chose dans ce journal d’écriture où s’entend une réflexion sans ironie sur le statut de l’écrivaine « œuvrant » dans cette résidence nommée L’Usine. Habitée par la nostalgie de l’artiste fabricatrice, l’autrice narratrice affirme de son propre travail qu’il lui manque la compacité des matières brutes : « *Je vois bien, à l’Usine, que les autres intérimaires plus plasticiens qu’auteurs, portent sur leur bleu de travail ou leur image cyanotypée, les stigmates de leurs œuvres. De mon côté, tout ou presque, reste impalpable, fuyant*. » Face au deuil, le langage, en deux trop plates dimensions, se révèle insuffisant aux yeux mêmes de la créatrice.

Sortie d’un master de création littéraire, Elsa Escaffre aurait pu raconter dans un style soigné une suite de pertes : de l’innocence, de l’enfance, du grand-père et de cette France des années 1990 déjà mythologisée. Dans ce roman qui n’a pas été écrit, il y aurait eu de la pudeur, une forme brève, un éditeur à la mode et des métaphores chics. Tout cela, disons-le, n’est pas absolument absent de ce livre. Par bonheur, l’autrice se trouve aussi plasticienne et cette formation l’emmène sur des terrains nettement plus amusants et novateurs. Coupures de presse, composantes publiques d’un côté, éléments mnémoniques et privés de l’autre, font apparaître, petit à petit, le lien avec son enfance d’une Française « *née en 1988* ». Venant d’un univers où l’on fabrique des choses, l’écrivaine porte son attention vers la composition, la structure et l’expérience sensible.

Pour faire exister de nouveau, Elsa Escaffre gonfle son texte – dont le titre est emprunté à celui de *Libération* au moment de la mort de Jacques Chirac, en 2019 – en l’enrichissant de caractères gras, en le faisant passer à l’italique, en offrant de pleines pages aux titres trouvés dans les journaux, en jouant sur les polices d’écriture. Variations typographiques, lettrage et mise en page forment ainsi d’intéressants grumeaux dans le cours des souvenirs, des notations. À force, les mots et les phrases deviennent des objets sur lesquels on peut, on doit, s’arrêter. Face au temps qui passe, il faut ralentir le flux narratif. Espace d’apparition de fragments de mémoire, de temporalités, de discours médiatiques, *Sans chichi* se visite plus qu’il ne se lit. On tourne autour de lettres, de symboles, de pages, comme autant de ready-mades. L’autrice n’assemble ni ne colle mais rassemble et collectionne des pièces dont la cohérence est celle de l’exposition. Par effet d’atelier, par exhibition de documents, en laissant le travail à vue, elle contrecarre la musicalité liquide du récit et, partant, retient l’écoulement du temps.



L'ENFANCE ET LA FRANCE DES TRENTENAIRES

Face à la disparition, *Sans chichi* parvient à bâtir, « *en dur* », une digue contre l'oubli. Élégie contemporaine, le livre naît de l'édification de ce monument tangible, mémorial pour cet aïeul qui est l'autre nom d'une jeunesse enfuie. Cette construction baroque tient tellement du jeu que son arpentage fait oublier sa destination mélancolique.

Caix d'Hervelois, compositeur et spéculateur

Disques (27)

Dans son nouveau disque, l'ensemble La Rêveuse enregistre des pièces d'un compositeur méconnu, Louis de Caix d'Hervelois (1677-1759). La part belle est faite à son instrument de prédilection, la viole de gambe, mais pas uniquement.

par Adrien Cauchie

Louis de Caix d'Hervelois
Dans le sillage de Marin Marais. Pièces de viole et autres œuvres
La Rêveuse. Florence Bolton, viole de gambe
Benjamin Perrot, théorbe
Serge Saitta, traverso
Harmonia Mundi, 18 €

Jean-Marie-Leclair et Jean-Bapstiste Senaillé
Générations. Sonates pour violon et clavecin
Théotime Langlois de Swarte, violon
William Christie, clavecin
Harmonia Mundi, 17 €

Faut-il encore présenter La Rêveuse, ensemble baroque de premier ordre qui a déjà fait l'objet d'une chronique ici ? En le formant, la gambiste Florence Bolton et le théorbiste Benjamin Perrot l'ont ainsi nommé en référence à une pièce pour viole de gambe de Marin Marais (1656-1728), un des plus importants compositeurs pour cet instrument. Leur nouveau disque donne à découvrir un autre fer de lance de la viole, méconnu celui-là, Louis de Caix d'Hervelois (1677-1759), qu'on sait avoir été élève de Marais.

Florence Bolton, qui manie la plume avec presque autant de talent que l'archet, narre dans le livret la vie de Caix d'Hervelois, qui quitte rapidement sa Picardie natale pour Paris, en même temps qu'elle dresse un portrait de la vie musicale parisienne au XVIII^e^ siècle. Grand défenseur de la viole de gambe (à une époque où le violoncelle la concurrence de plus en plus), il n'en écrit pas moins pour d'autres instruments, comme le traverso, ainsi qu'on peut l'entendre dans le disque. Caix d'Hervelois, certes, composait pour gagner sa vie. Mais on apprend par son cas qu'un compositeur peut exceller dans un autre domaine, bien plus lucratif : la spéculation immobilière ! Vente de partitions, cours de viole, affaires immobilières et financières, toutes ces activités montrent, selon la fine observation de Florence Bolton, que « *Caix d'Hervelois bâtit, au fil de son œuvre, une comédie humaine plus terrienne et "balzacienne" que celle de son maître. Ses titres et dédicaces renvoient souvent à des noms de lieux, des noms d'élèves aristocrates mais aussi à des financiers rusés ou des notaires finauds qui ont, semble-t-il, prodigué de précieux conseils à leur maître de viole* ».

Mais à quoi ressemble la musique d'un compositeur spéculateur ? Le disque de La Rêveuse permet d'entendre des suites ou pièces pour basse de viole, pour traverso et pour pardessus de viole (petite sœur, plus aiguë, de la basse de viole), toutes accompagnées par une basse continue (constituée, selon les cas, d'un théorbe, d'un clavecin et d'une seconde basse de viole).

Les trois pièces en mi mineur – un *Prélude*, *La Sauterelle* et *La Toute-Belle* –, extraites du *Second livre de pièces de viole avec la basse continue*, sont les moins terriennes du disque. Le prélude, inspiré et virtuose, est impressionnant de plénitude : le son de la viole de Florence Bolton est généreux et les partenaires qui la soutiennent ne sont pas en reste, eux qui subliment ses accords et autres doubles cordes, ses flattements (légères variations de hauteur d'une note tenue) et autres agréments. Certes, *La Sauterelle* sautille ensuite avec légèreté, mais il y a quelque chose de tragique dans ce rondeau dont le refrain final s'achève avec quelques diminutions obsédantes et un flattement particulièrement torturé. *La Toute-Belle*, nouveau rondeau, semble se lamenter devant son miroir à chaque fois que le refrain revient, mais on a plaisir à l'entendre plus optimiste, voire rageuse dans ses couplets.

La suite pour traverso, en ré majeur (tonalité brillante dans cet instrument), débute par un prélude qui respire la sérénité. L'ensemble est d'une fraîcheur tour à tour revigorante et contemplative. L'assemblage des pièces et leur ordre sont choisis



DISQUES (27)

par les musiciens de La Rêveuse qui, au fil de la suite, progressent vers des contrées musicales plus populaires. Il en est ainsi des *Petits Doigts*, qui tournoient et virevoltent avec les charmants appuis que leur impose Serge Saitta au traverso.

Dans le livret, Florence Bolton signale également que Caix d'Hervelois est un portraitiste musical. Dans *L'Angélique*, qui conclut le disque, il brosse le portrait de sa fille : la basse continue, assurée parfois au théorbe, parfois au clavecin, est le parfait écrin d'une mélodie si belle car si simple qu'on ne se lasse pas de l'écouter, comme on ne se lasse pas d'observer, au musée, un beau portrait.

Par les titres de ses pièces, Caix d'Hervelois rend également hommage à certains compositeurs comme François Couperin ou, moins célèbre de nos jours, Jean-Baptiste Senaillé. Chez Caix d'Hervelois, *La Senaillé* est une mélodie dans le registre aigu de la basse de viole : est-ce là l'hommage à un compositeur violoniste ? La question est ouverte mais, si l'on souhaite entendre ses œuvres, on se tournera avec intérêt vers un autre disque paru récemment et intitulé *Générations*. William Christie, au clavecin, y accompagne Théotime Langlois de Swarte, un violoniste dont il faudra parler, dans un choix de sonates de Jean-Marie Leclair (1697-1764) et de Jean-Baptiste Senaillé (1687-1730). Avant de clôturer cette chronique, signalons simplement, dans ce disque, le *Largo* de la sonate en mi mineur de Senaillé qui fait frissonner de la tête aux pieds : le compositeur d'une telle pièce méritait bien l'hommage de Caix d'Hervelois ; un violoniste capable d'une telle intensité de jeu mérite plus que ces quelques lignes.

Grâces de la rédaction

La Terre et son satellite *de Matteo Terzaghi, premier livre de l'écrivain suisse traduit en français, possède bien des grâces. Peut-être même toutes.*

par Claude Grimal

Matteo Terzaghi
La Terre et son satellite
Trad. de l'italien (Tessin) par Renato Weber
La Baconnière, 112 p., 16 €

Très court, l'ouvrage se compose d'une trentaine de textes, qui semblent n'avoir aucun rapport les uns avec les autres sauf celui d'être presque tous écrits du point de vue d'un « je » que l'on devine être Terzaghi à des âges différents, parfois difficilement identifiables, mais parmi lesquels l'enfance revient régulièrement dans une sorte de rotation orbitale compositionnelle que laissait présager le titre.

Les trente-quatre proses prennent pour point de départ de multiples sujets : un événement atmosphérique (la neige, une éclipse solaire, la pluie – à plusieurs reprises), les planètes (« La lune est à nous »), le cinéma (« Deux films incontournables », « Le cas Antoine Doinel »), la littérature (Francis Ponge, Anne Frank, Leopardi, Robert Walser), la musique (« Le concert »), des personnages (« Un souvenir de Monsieur Jauch », « Le concierge Gianni »), des événements étonnants ou banals (« Un enterrement surprenant », « Milan-Venise », « L'année des dents »), la mort. En clôture du volume est offerte une demi-page de rédaction scolaire, « Le spectacle du cirque », composée par l'auteur à dix ans. Chacun des textes est précis, courtois, un brin déconcertant ou absurde.

L'agréable perplexité du lecteur devant le caractère élusif et elliptique du livre est partiellement levée par les indices que Terzaghi dissémine ici ou là dans la pleine lumière d'une page ou dans l'un de ses coins d'ombre. Le modèle qu'il suivrait serait celui de la rédaction scolaire et le conseil qu'il aurait écouté celui de son professeur de lycée, interloqué par la brièveté de ses compositions : « *Terzaghi… écoutez-moi bien, je ne vous ai pas demandé d'écrire un aphorisme, mais une composition des plus normales… faites un effort : le secret de la rédaction, mais cela vaut pour la vie en général, c'est la digression*. »

Terzaghi a suivi ces conseils et accomplit ici le prodige de faire à la fois court et digressif, d'être adulte et enfant, d'avoir un pied sur terre et un autre ailleurs, de regarder de près ou d'une distance infinie, d'observer des transformations minuscules à l'échelle du temps humain ou celles, véritablement apocalyptiques, prédites par le temps astrophysique. Son ouvrage est une sorte d'autobiographie anamorphique et un questionnement sur l'être, qui par sa lente rotation ramène au premier plan les mêmes objets et préoccupations, différemment éclairés ou transformés. « L'éclipse le soleil » évoque ces changements et métamorphoses en relevant que, lors d'une éclipse, Le Soleil prend l'aspect de la Lune, tout comme les mots-sculptures du plasticien Markus Raetz qui se transforment, faisant qu'« *un DOG* […] *devient un GOD, un RIEN* […] *devient un TOUT, un OUI* […] *devient un NON* ».

Se déplaçant temporellement et intersidéralement, *La Terre et son satellite* effectue aussi de progressifs glissements de style et de tonalité, et adresse à l'occasion des saluts amicaux à des textes amis : *Les rédactions de Fritz Kocher* de Robert Walser, *Chagrins précoces* de Danilo Kiš, *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, la description d'un incendie faite par un Leopardi de dix ans…

Le livre se place sous leur patronage, se garantissant une distance entre regard et émotions, installant une tension entre sérieux et fantaisie, gravité et désinvolture. Mais c'est la rédaction scolaire qui joue dans l'ouvrage le rôle de grande sainte patronne. Créatrice et protectrice, elle contraint et libère. En imposant un thème, dont Terzaghi se souvient qu'il était toujours inscrit au tableau et qu'alors chacun avait « *l'impression qu'entre tous les sujets possibles il était tombé précisément sur celui à propos duquel il n'avait rien à dire* », l'exercice de rédaction « plombe » et stimule. Il semble être la métaphore parfaite, pour Terzaghi, de notre relation, forcée et féconde, à la



GRÂCES DE LA RÉDACTION

création langagière, et à une possible découverte du monde. Il contient presque, si l'on voulait employer de grands mots, la promesse qu'existe pour l'enfant ou l'homme une manière d'accomplir son humanité.

« *À l'école on écrit des rédactions* […] *Puis après l'école on passe à d'autres genres littéraires : il y en a une grande variété* […]. *Certains se mettront même à écrire des romans captivants ou émouvants et par conséquent deviendront des écrivaines ou des écrivains célèbres, tandis que d'autres continueront à écrire des rédactions scolaires toute leur vie. Puisque je crois appartenir à cette dernière catégorie, laissez-moi développer le sujet de la manière qui me convient le mieux.* […]

On avance à coups d'approximations […] *jusqu'à ce que, si on a de la chance, si le destin le veut, une espèce de réaction chimique se produise et le texte se mette à bouillonner* ».

Hélas ! le professeur ramasse les copies et alors, continue Terzaghi :

« *Il nous semblait avoir à disposition l'éternité, mais ce n'est pas le cas. Le délai est échu et l'écrivain qu'on a senti naître en nous doit se préparer à mourir.* »

Matteo Terzaghi, faux naïf, authentique écrivain, est dans *La Terre et son satellite* l'astronome sensible qui fait découvrir un merveilleux et changeant astérisme.

Ce que l'on n'entend pas s'énonce clairement

Au moment où le récit commence, la narratrice est à un carrefour de sa vie. Une décision doit être prise, il n'y aura pas de retour possible. Le premier roman d'Adèle Rosenfeld parle aussi de comment on tombe amoureux (mais pas pourquoi). De ce que c'est de débarquer dans un nouveau boulot – l'ambivalence des collègues et ce qu'on appelle la culture d'entreprise. Il parle des amitiés de toujours qui tanguent quand survient un changement, parce que les amitiés sont aussi construites sur un fragile équilibre entre admiration, dépendance, identification, vulnérabilités et, ce n'est jamais dit, quelque chose qui ressemble à un rapport de force entre les deux parties.

par Natalie Levisalles

Adèle Rosenfeld
Les méduses n'ont pas d'oreilles
Grasset, 238 p., 19 €

Mais surtout, il aborde un sujet largement absent de la fiction **[1]**. « *Les sourds* », écrit Adèle Rosenfeld, n'ont pas « *leur place dans les mythes fondateurs de l'humanité. L'empathie de l'humanité* [est] *indéniablement réservée aux aveugles* ». De fait, elle nous rappelle les innombrables variations autour de la figure d'Œdipe.

Ce livre raconte donc ce que c'est d'être sourd, ou plus exactement le passage d'une surdité moyenne à une surdité profonde, raison pour laquelle une jeune femme envisage de se faire poser un implant cochléaire. Au risque de voir bouleversé son rapport au monde, aux autres et surtout à elle-même.

Dans la chronique de cette épuisante période qui précède la décision, il y a à la fois des observations d'une grande précision médicale et une description de l'intérieur, intime, de ce que c'est que d'entendre très peu, de devoir deviner ou plutôt reconstituer les paroles prononcées en fonction du vocabulaire connu et du contexte. Un peu comme l'écriture prédictive de nos smartphones, qui nous propose les mots à venir dans la suite de la phrase, en fonction du lexique général, de notre lexique personnel et de la situation évaluée par une intelligence artificielle. Avec des absurdités souvent comiques, parfois poétiques et parfois embarrassantes. Louise passe donc sa vie à faire des hypothèses en fonction des bribes de sons qui arrivent jusqu'aux cils faiblards de son oreille interne. « *"TE _ _ I_ É ?", m'a demandé le serveur. Vu l'état de mon assiette j'ai supposé qu'il voulait débarrasser* ». Elle s'appuie largement sur la lecture labiale, sachant que certaines bouches sont plus faciles à déchiffrer que d'autres et que cela dépend beaucoup de la lumière. En fin d'après-midi ou dans un bar sombre, il devient difficile d'entendre.

La narratrice raconte ce que la surdité fait physiquement (des sons disparaissent, le cerveau les remplace par d'autres, dérangeants, les acouphènes), socialement et même politiquement. « *Même dans le service d'hospitalisation ORL, mal entendre relevait encore de la lutte des classes avec les entendants.* »

Paradoxalement, l'univers des sourds profonds, ceux qui pratiquent la langue des signes, est mieux connu que ce statut bâtard des sourds moyens, qui sont un peu comme les binationaux et autres métis, ethniques ou culturels, entre deux groupes, deux appartenances. Du point de vue de l'identité, il est plus compliqué d'être malentendant que non entendant, et Louise réalise qu'elle n'est pas assez sourde pour être rattachée à la culture sourde, pas assez entendante pour « *participer pleinement au monde des entendants. Tout tenait à ce que j'étais persuadée d'être ou de ne pas être* ».

Le récit de cette inconfortable vulnérabilité n'empêche pas l'humour, sur les amis d'amis qui adorent parler à Louise de leurs grands-parents



Adèle Rosenfeld © J.-F. Paga

CE QUE L'ON N'ENTEND PAS S'ÉNONCE CLAIREMENT

durs d'oreille, ou sur les collègues de la mairie, dont la redoutable Cathy +, fascinés quand elle explique qu'elle a besoin de lumière pour entendre. Sauf qu'après les avoir fait répéter plusieurs fois, elle passe « *du statut de poète à celui de demeurée* ». Il y a aussi Anna, l'amie de toujours, qui réussit à être à la fois perchée et dogmatique et a un avis définitif sur l'univers en général et sur Louise en particulier : « *Tes oreilles sont inutiles, elles peuvent s'éteindre, tu t'en fous. Au fond, cette société mérite-t-elle d'être entendue ?* »

Le roman raconte donc aussi le début d'une histoire d'amour, le tout début, quand ça pourrait aussi bien être une rencontre sans lendemain. L'histoire commence d'ailleurs comme une relation destinée à finir au bout de quelques heures (une baise à quatre ou cinq à l'issue d'une soirée très alcoolisée). Mais elle prend une autre direction, ce qui nous permet de lire de très belles pages sur la collision de l'*énamoration* et de la surdité. La situation stimule chez le nouvel amoureux des inventions très créatives pour faire exister des sons qui semblaient définitivement engloutis. Dans le bain, Louise entend la voix de Thomas grâce à la réverbération du son de sa bouche sur l'eau. Il se produit même un petit miracle quand Thomas l'entraîne dans un club de jazz et qu'elle entend parfaitement une guitare électrique puis un saxophone et qu'elle reconnaît *Blue Train* et *Ascenseur pour l'échafaud*. Une magie rendue possible parce qu'un régisseur, ami de Thomas, a adapté la musique à la courbe auditive de Louise.

L'histoire fait un moment place à des présences imaginaires et légèrement inquiétantes, ça ne fonctionne pas totalement. Mais cela n'empêche pas le texte d'être extrêmement original, drôle et sensible. Avec une écriture à la fois très littéraire et sans afféterie, ce qui est remarquable pour un premier roman.

1. **Même si, drôle de coïncidence, il est présent dans *Un monde en feu*, un roman policier d'Emma Viskic recensé en janvier dans *EaN*.**

Nantes : une exposition exemplaire

Le vif de l'art (8)

Le musée d'histoire de Nantes propose une exposition exemplaire à tous égards sur les relations historiques de la ville avec la traite esclavagiste. De manière suggestive, elle invite les visiteurs à penser cette activité commerciale comme un enchaînement, dans lequel des personnes, des biens et des images ont été pris et le sont demeurés longtemps après que les révoltes et l'abolition en eurent brisé l'étau. D'un bout à l'autre de la chaîne, il y a, comprend-on, le navire négrier, les fers et le dénuement, et puis le sucre, l'indigo et les habits.

par Paul Bernard-Nouraud

L'abîme.
Nantes dans la traite atlantique
et l'esclavage colonial. 1707-1830
Musée d'histoire de Nantes
Jusqu'au 19 juin 2022

Krystel Gualdé (dir.)
L'abîme. Nantes dans la traite atlantique
et l'esclavage colonial. 1707-1830
Château des ducs de Bretagne, 315 p., 29,95 €

Moyens et fins de la traite transatlantique se rejoignent en effet sur un point : l'apparence anodine des produits qui en sont issus. La *Marie-Séraphique*, par exemple, avec sa vingtaine de mètres de long pour sept de large, est armée à Nantes dans les années 1760 comme n'importe quel autre navire marchand de l'époque, avant d'être réaffectée en 1769 au commerce triangulaire. « *Les navires négriers n'ont pas de caractéristique propre du point de vue de la navigabilité* », confirme le catalogue, « *ce qui les distingue réside notamment dans la présence d'une séparation sur le pont entre une partie accessible aux captifs et une autre entièrement réservée à l'équipage, qui peut s'y retrancher en cas de révolte*. »

Cette palissade est à peine visible sur l'aquarelle qu'en fait en 1770 René Lhermitte, le patron de chaloupe de la *Marie-Séraphique*. Au pied du grand mât, on distingue toutefois une masse noire hérissée de piques, qui serait probablement passée inaperçue faute d'en connaître la fonction. Le plan de coupe que Lhermitte a dessiné au-dessus de ce profil dissipe néanmoins toute équivoque : passés les deux niveaux de la cale, avec leurs provisions de fèves, de riz, de farine et d'eau-de-vie, l'entrepont est presque intégralement occupé par des corps allongés, ceux des quelque trois cents personnes réduites en esclavage que la *Marie-Séraphique* pouvait embarquer à chaque campagne. Elle en fit quatre en cinq ans, déportant au total 1 344 Africains depuis le comptoir de Loango, dans l'actuelle République démocratique du Congo, vers les Antilles françaises.

Certes, le dessinateur n'a pas figuré les visages de ces séquestrés, mais il n'a négligé aucun détail de leurs conditions de détention, ni les fers qui entravent les pieds de certains d'entre eux, ni les cauris qui ornent les corps des femmes (dont l'une donne le sein), non plus que les bustes d'enfants qui se dégagent des interstices où ils ont été contraints de se glisser. À lire l'inventaire méthodique de la cargaison qui accompagne ce tableau, on comprend cependant que les scrupules du matelot allaient d'abord au souci d'en produire un relevé aussi précis que possible. Cette année-là, comme le stipule la grille qu'ouvre la légende « *pour les marchandises cy-contre* », la *Marie-Séraphique* emporta avec elle « *192 nègres* », « *60 négresses* », « *51 négrillons* » et « *9 négrilles* », soit un total de « *312 têtes* », dont 298 parvinrent aux Caraïbes.

Ce que ce plan annoté ne mentionne pas non plus, c'est qu'avant leur départ ces hommes, ces femmes et ces enfants ont été préalablement marqués d'un fer portant le monogramme du bateau, « *afin d'éviter toute confusion lorsqu'ils seront débarqués dans les magasins de vente ou les entrepôts de transit des colonies* ». De même, on ne peut supposer, à partir de ce seul rapport, que, pendant la traversée, par beau temps, on les faisait monter sur le pont et danser ; « *c'est un*

NANTES : UNE EXPOSITION EXEMPLAIRE

moyen presque immanquable pour […] *les conserver jusqu'au lieu de leur destination, que de leur faire entendre quelque instrument de musique, ne fût-ce qu'une vielle ou une musette* », conseille en effet l'auteur français d'un *Dictionnaire universel de commerce* paru en 1726. Des mesures qui ont également pour objectif d'inspecter les corps, dont la nudité forcée permet au chirurgien-navigant d'en surveiller « l'état ».

S'il donne à voir et laisse imaginer « *ce que fut, pour celles et ceux qui vécurent cette mise en esclavage, l'horreur de ne plus s'appartenir* », ce document apporte une information supplémentaire, de nature économique quant à elle, relative aux circuits marchands induits par l'achat et le recel d'êtres humains. Lesquels sont acquis en Afrique moyennant des armes, de la vaisselle, de l'alcool et de l'argent, mais également contre d'importants volumes de tissus de toutes sortes. Leur vente au Cap-Français (aujourd'hui Haïti) se paie comptant, ou bien à échéance d'un à vingt-quatre mois, en monnaie aussi bien qu'en livraisons postérieures de café, de sucre et d'indigo, effectuées cette fois par des liaisons en droiture.

Or les tissus destinés à l'Afrique étaient produits en France, où « *le développement des indiennes-ries nantaises, des plus considérables comme des plus modestes, accompagne celui du commerce négrier* », manufactures qui périclitèrent lorsqu'il prit fin en 1794, de même que « *les filatures de coton, qui étaient apparues après 1785 pour soutenir le secteur de l'impression textile, et qui furent à l'origine de la première mécanisation industrielle dans le port, ne passèrent pas davantage le cap décisif de l'arrêt définitif de la traite* ». En retour, l'indigo, dont la valeur à l'export dépassa quelquefois celle du sucre, servait à teindre ces mêmes étoffes, qu'elles fussent destinées à acheter de la main-d'œuvre, alimentant par là la circularité des échanges coloniaux, ou consommées sur le marché domestique.

Les peintres aussi employaient l'indigo. Il se pourrait d'ailleurs que Pierre-Bernard Morlot l'ait employé pour le riche habit bleu passementé d'or de Dominique Deurbroucq dans le portrait qu'il réalise pour ce dernier en 1753, ainsi que l'année suivante pour celui de son épouse Marguerite, et en ce cas de manière plus significative encore puisque l'indigo recouvre le plateau avec lequel une jeune femme noire apporte un pot à sucres à sa maîtresse. Le motif de la robe dans laquelle pose cette dernière correspond d'ailleurs à celui d'une Indienne, et sa boisson à du café ou du chocolat. Chaque accessoire – fût-il humain – qui compose ces pendants témoigne ainsi d'une consommation ostentatoire, et manifeste la réussite sociale d'un couple qui se lança pourtant sans grand succès dans la traite négrière ; comme si, en ce milieu de XVIII^{e} siècle, le négoce humain symbolisait à lui seul le type d'entreprise auquel aspirait tout homme d'affaires audacieux.

Ces deux portraits occupent une place centrale dans le déroulement de l'exposition. À intervalles réguliers, un jeu de caches lumineux en active chaque élément, qu'un commentaire audio explicite simultanément. D'un point de vue méthodologique, c'est là un modèle d'analyse et de pédagogie, qui mobilise les ressources de l'histoire de l'art pour élucider la teneur historique, sociale et politique des deux portraits, tout en prenant soin d'indiquer ce qui, dans ces peintures, échappe aussi au discours de leurs commanditaires, telle la douce mélancolie dont Morlot a discrètement doté la figure féminine esclave. Ce genre de dispositif audiovisuel mériterait assurément d'être reconduit, ne serait-ce que parce qu'en obligeant ces auteurs à ne rien exclure de leur interprétation, il amène les visiteurs à regarder ces images avec une attention égale et un esprit critique.

À la vérité, il y aurait une autre façon de favoriser semblable réflexion. Elle consisterait à déplacer les œuvres, quelquefois en les rapprochant, afin de les confronter. L'initiative en revient à un artiste états-unien, Fred Wilson, à qui un autre musée d'histoire, la Maryland Historical Society de Baltimore, avait donné carte blanche en 1992 pour repenser la présentation de ses collections. Entre autres choix, Fred Wilson avait rassemblé dans une même vitrine des objets artisanaux traditionnels en métal repoussé et des chaînes d'esclaves, les deux catégories d'artefacts ayant été conçues à la même période et dans la même région. Autrement dit, ils partageaient la même histoire, et celle que retrace un musée demeure nécessairement incomplète si elle n'envisage pas cette simultanéité, voire cette corrélation. Fred Wilson avait intitulé son intervention *Mining the Museum* – un musée « miné » qui devenait aussi, de ce fait, le sien (*mine*).

À cet égard, on ne peut que regretter que la belle exposition que le musée d'Arts tout proche consacre au même moment à *La mode. L'art de paraître au XVIII^{e} siècle* n'ait pas été un tant soit



« Portrait de Marguerite Deurbroucq, née Sengstack, avec une esclave noire » © André Bocquel/Château des ducs de Bretagne – Musée d'histoire de Nantes

peu « minée ». Il aurait suffi, pour cela, d'en truffer le parcours d'une ou deux embûches – qu'en un endroit au moins, dans l'intervalle séparant un costume d'un tableau, un cartel ou une voix fasse résonner, par exemple, quelque écho de Voltaire, ne serait-ce que pour rappeler aux visiteurs que c'est à ce prix-là qu'on s'habillait alors, et avec ces couleurs qu'on peignait en Europe.

Molière déshabillé

L'année Molière – Molière est né en 1622 – s'ouvre en fanfare avec un spectacle exceptionnel à plusieurs titres : la mise en scène par Ivo van Hove du premier* Tartuffe *dont le texte a été restitué par Georges Forestier, avec une distribution d'acteurs et une équipe d'artistes prestigieuses, des ateliers de la Comédie-Française et du Toneelgroep. Interdite après une seule représentation à Versailles devant Louis XIV le 12 mai 1664, la pièce originale n'a jamais été jouée en public. La version que nous connaissons,* Tartuffe ou l'imposteur*, augmentée et remaniée pour échapper à la censure, a dû attendre cinq ans sa création.

par Dominique Goy-Blanquet

Le Tartuffe ou l'Hypocrite
Mise en scène d'Ivo van Hove
Comédie-Française. Jusqu'au 24 avril 2022

Molière
Le Tartuffe ou l'Hypocrite
Comédie en trois actes
restituée par Georges Forestier
Portaparole, 117 p., 16 €

Catherine Mory et Philippe Bercovici
L'affaire Tartuffe. Molière interdit
Préface de Georges Forestier
Seuil, 104 p., 19 €

Martial Poirson
Molière. La fabrique d'une gloire nationale
Préface de Denis Podalydès
Seuil, 264 p., 35 €

Paul Audi
La riposte de Molière
Verdier, coll. « Poche », 128 p., 7,50 €

Le metteur en scène belge souhaitait couper le dernier acte, orchestré par un *deus ex machina* royal, trop courtisan à son goût. L'administrateur de la Comédie-Française, Éric Ruf, lui a alors proposé ce texte tout neuf en trois actes, qui le séduit par sa force sauvage. La première, suivie du traditionnel hommage à Molière le jour anniversaire de son baptême, 15 janvier, a été retransmise en direct dans quelque deux cents salles de cinéma. Lors du rituel de 2021, « *Le poumon, le poumon vous dis-je* » résumait la sombre actualité : les comédiens espacés dans la salle alignaient leurs citations en formant le vœu de se retrouver un an plus tard à leur vraie place, sur le plateau. Vœu exaucé en grand format.

Parce que le *Tartuffe* de Versailles coïncidait avec l'offensive menée contre les jansénistes, Louis XIV aurait paru, en autorisant une pièce qui faisait scandale, avoir deux poids deux mesures dans sa défense de l'Église catholique. Pour sortir de l'impasse, après diverses tentatives destinées à convaincre de sa bonne foi, Molière s'est vu contraint de transformer son dévot ridicule en dangereux imposteur. Il pensait, plaide-t-il dans son premier placet au roi, rendre service à tous les honnêtes gens du royaume par une comédie décrivant « *toutes les friponneries couvertes de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistiquée* ». Hélas, les tartuffes ont su trouver grâce auprès de Sa Majesté. Sans l'avoir vue, ils ont jugé la pièce diabolique, diabolique le cerveau qui l'a produite, lui-même qu'on veut à tout prix damner, et il tient à se « purger » d'une telle imposture.

Oubliez le Tartuffe gros et gras de vos années scolaires. Le jeune clochard recueilli dans la rue par Orgon exhibe une plastique parfaite quand la maisonnée réunie le déshabille pour lui donner un bain sur scène. Dans un entretien avec Laurent Muhleisen, conseiller littéraire de la Comédie-Française, Ivo van Hove le compare au héros du *Teorema* de Pasolini, un visiteur mystérieux dont l'étrange beauté bouleverse tous les membres

MOLIÈRE DÉSHABILLÉ

d'une famille bourgeoise. Aujourd'hui, la querelle religieuse est passée au second plan, derrière un personnage de plus en plus complexe depuis une mise en scène qui fit date, celle de Roger Planchon dans la Cour d'honneur en 1967. Le Tartuffe rhabillé de frais donne un échantillon de sa vertu en se flagellant jusqu'au sang dans un nuage de fumée rousse, et suscite autour de lui les émotions les plus violentes. Haine, amour, désir, jalousie portés au paroxysme, ponctués d'accords ou de désaccords musicaux (composition originale d'Alexandre Desplat), déchirent la famille. Une famille dysfonctionnelle, souligne van Hove, qui reflète une société en mutation, écartelée entre des tendances conservatrices et des désirs individuels de liberté. Pour la représenter dans son univers, il a fait le choix de « *l'extrême contemporain* », servi par une machinerie sophistiquée. Cadres métalliques, tringles, rampes de lumière montent et descendent, chaque changement de scène est signalé par un flash éblouissant, une détonation et un large surtitre. L'action se dessine sur un grand rectangle de papier blanc étalé à même le sol, autour d'un cercle qui devient au dénouement le contour d'un cadavre comme sur une scène de crime. La toilette funèbre, écho au bain du clochard, marque la fin d'un cycle.

C'est Claude Mathieu, la doyenne de la compagnie, qui tient le rôle de la redoutable Madame Pernelle, face à une Dorine (Dominique Blanc) tout aussi véhémente mais réduite à l'impuissance par l'aveuglement de son maître. Tous jusqu'au raisonnable Cléante (Loïc Corbery) parlent avec une passion furieuse, et cognent quand la rage les étouffe. Dans la lecture de van Hove, le trio Elmire-Orgon-Tartuffe occupe le centre du drame, interprété par Marina Hands, Denis Podalydès et Christophe Montenez. Orgon, vieillissant, colérique, se veut détaché de tous les liens affectifs ou matériels. Elmire, dépressive puis rebelle, d'une beauté provocante, expose en même temps sa propre sensualité frustrée et celle du dévot. Tartuffe gagne haut la main tout ce qui échappe au mari doublement trompé. Quand Orgon sort enfin de sa cachette, Elmire le repousse sous la table. Le tableau final, « Neuf mois plus tard », propose une résolution imprévue des tensions : les costumes sombres ont disparu, chacun a trouvé son style et sa vraie nature.

L'apparition de Damis en vêtement féminin suggère que le conflit avec son père pouvait être lié à ses orientations sexuelles. Précisons que cette dramaturgie brûlante d'érotisme, portée par des acteurs tous investis à corps perdu dans leur rôle, est un coup de force. Pas un seul mot du nouveau texte ne donne à penser qu'Elmire serait séduite et adultère. Un texte auquel van Hove a fait quelques ajouts. Quand Orgon lui ordonne de quitter les lieux, la dernière réplique de Tartuffe (« *C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître. / La maison m'appartient* ») est tirée de la version autorisée en 1669. La mise en transe d'Orgon, envoûtement ou exorcisme, qui n'apparaît dans aucune version, rappelle les intronisations du mamamouchi et du malade imaginaire. Quel était le propos de la pièce interdite, comment a-t-elle fait rire le roi, on ne le saura pas cette fois-ci, ni sans doute ce que pensent les acteurs maison de cet avatar. Le succès, pourvu qu'il soit implacable et farouche…

Le texte de ce *Tartuffe* inédit, établi avec l'aide d'Isabelle Grellet, relève de la « *génétique théâtrale* », explique Georges Forestier en introduction, il lui a fallu « *gratter* » sous les couches pour le faire ressurgir. À défaut de témoignages sur le spectacle de Versailles, Forestier fonde son hypothèse sur une analyse des documents relatifs aux différentes phases d'écriture, des trois actes transportés dans la version finale et de leurs sources probables, diverses intrigues similaires sur le thème de l'intrus abusant de son hôte naïf par des démonstrations de sainteté. Le couple de jeunes amoureux, Mariane et Valère, n'a pas de place dans la structure ternaire initiale, car Orgon n'aurait jamais songé marier sa fille à un dévot ayant fait vœu de célibat. C'est le mariage contrarié de Damis qui déclenche la crise, c'est à lui que sont réattribués quelques passages concernant Mariane. S'agissait-il au départ des trois premiers actes d'une pièce inachevée, comme l'affirmera plus tard La Grange, il est permis d'en douter, démontre Forestier, car les témoignages pour ou contre de l'époque parlent d'une pièce complète. Ce serait plutôt une façon de justifier les modifications successives en effaçant leur cause première, la condamnation religieuse. Isabelle Grellet a testé avec ses élèves du lycée Montaigne le texte restitué, dont Forestier a donné quelques représentations avec sa troupe d'étudiants de la Sorbonne. Elles ont confirmé la viabilité dramatique de ce premier *Tartuffe*, une version remarquablement équilibrée, fait-il valoir, qui s'ouvre et se ferme avec la vieille dévote tête Madame Pernelle.

L'année s'annonce longue et riche en hommages à Molière, spectacles, commémorations,

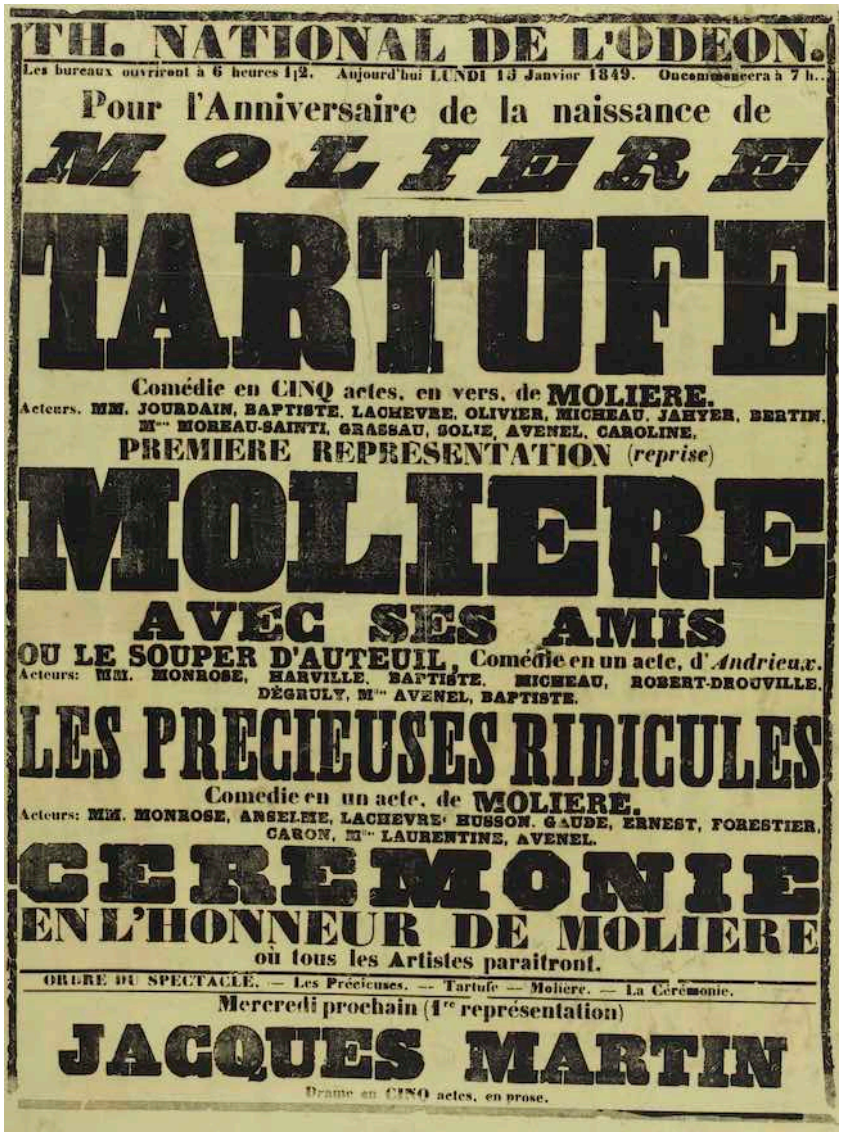
MOLIÈRE DÉSHABILLÉ

colloques, numéros hors-série, rééditions et livres en tout genre, dont le site dédié moliere2022.org ne donne encore qu'une esquisse. Les éditions du Seuil ouvrent le ban avec deux ouvrages : une bande dessinée pas tout à fait pour enfants de Catherine Mory et Philippe Bercovici sur les mésaventures du *Tartuffe*, relevée de quelques blagues, quelques épisodes salaces, et cautionnée par une préface de Forestier ; un beau livre sur « *le plus inconnu de nos hommes illustres* » signé Martial Poirson, préfacé par Denis Podalydès. Préface où l'acteur nous donne à entendre son propre Molière, guidé par la voix et les critiques féroces de Jacques Copeau contre le style Comédie-Française de l'époque.

Poirson dit avoir « *pour ambition de décaper le mythe* » par « *un salubre exercice de décentrement* ». Il a milité avec ferveur aux côtés de Francis Huster pour faire entrer Molière au Panthéon, non pour le sanctifier mais pour rendre justice à son œuvre. Ce qu'il déconstruit ici avec une ample érudition, c'est moins la biographie de l'auteur, déjà largement décapée, que les interprétations successives qui l'ont porté au pinacle : homme de cour, génie incompris, philosophe moraliste, joyau républicain, peintre du peuple, incarnation de la France, partagée fraternellement par toutes les classes sociales. L'iconographie est si riche qu'elle donne le sentiment de feuilleter un catalogue raisonné, et de fait, même si son livre ne le précise pas, Poirson est le commissaire d'une exposition à Versailles sous le même intitulé, *La Fabrique d'une gloire nationale*. But de l'entreprise : pointer les affabulations et réappropriations de ce modèle fédérateur, une légende évolutive, transposable dans tous les contextes. Le sort du célèbre fauteuil est parlant : il figure avec la mention « *un mauvais fauteuil en basane noire, dit de Molière* » sur la liste des meubles prêtés par un tapissier pour une reprise de *Charles IX*, trois mots rayés puis remplacés par « *qui a appartenu à Molière* ». Après des années de service comme accessoire, il fut remplacé sur scène par une copie, et élevé au rang de relique. La sacralisation des textes, parfois écrits à plusieurs mains, adaptés aux aléas de la scène, ouverts aux possibilités de jeu, proies d'éditeurs plus ou moins scrupuleux, est un anachronisme tardif. Sacrées ou pas, les amoureux de Molière n'auront plus qu'à relire la belle préface de Podalydès pour y retrouver le goût et le bonheur de ses comédies, « *l'extrême impression de fraîcheur que suscite le travail de la langue moliéresque* », ses mots parfaitement agencés, « *à la fois évidents, solaires, enfantins, et abyssaux, ésotériques, définitifs* ».

Signalons, pour clore cette première phase de célébration, *La riposte de Molière*, dont l'auteur souligne un lien direct entre l'éloge du tabac à l'ouverture de *Dom Juan* et la condamnation du premier *Tartuffe* qu'il suit de près. Paul Audi revisite en philosophe le dossier du réquisitoire contre le théâtre en général et la comédie en particulier. Ses collègues tendent à se concentrer sur un mot ou une phrase de la tirade, y décelant une profession de foi matérialiste, un portrait métaphorique de l'honnête homme, ou encore un système d'échanges symboliques. Mais lui, en se fondant sur la concurrence étudiée par Marc Fumaroli entre la foi religieuse et le « faire croire » du théâtre, entend s'attacher en même temps à la lettre du texte et à « *l'historicité radicale* » qui confère sa signification à la pièce. Le « *lecteur intrinsèque* » notera que la tirade de Sganarelle pastiche le modèle de l'éloge paradoxal, l'éloge du pantagruélion par Panurge, lui-même travesti en Panurgus dans les *Orationes* du jésuite Cellot.

Or, c'est Molière dans le rôle de Sganarelle qui prononce l'éloge du tabac et l'adresse directement au public – le rôle du valet d'un grand seigneur méchant homme qui, entre autres préjudices subis, ne touchera jamais ses gages. Le nom d'Aristote et un mot trop souvent oublié dans les commentaires, « purge », terme fréquemment appliqué à la catharsis, fournissent à Audi sa clé d'interprétation : le tabac qui « *purge les cerveaux humains* », ici métaphore du théâtre, est-il un poison ou un remède ? Molière est dans une situation de crise aiguë qui met en péril l'ensemble de son œuvre. Le devoir de la comédie est de « *corriger les hommes en les divertissant* », rappelait son premier placet, mais le roi n'a pas répondu, n'a pas sauvé la pièce. Par sa riposte, Molière demande aux spectateurs de se prononcer sur la validité morale de ce *pharmakon*, de prendre position sur la querelle concentrée dans un vers accusateur du sonnet d'Antoine Godeau : « *Le remède y plaît moins que ne fait le poison* ». L'éloge du tabac serait donc un deuxième placet adressé non plus au souverain mais à son public, la société des honnêtes gens, par « *le grand, le génial, le courageux, le libertin Molière, en pleine conformité avec son éthique personnelle* » contre tous les philistins de la cour et du clergé. La version initiale se terminait par le triomphe de Tartuffe. Dans la réécriture, c'est par la petite mise en scène d'Elmire, dont Orgon est


TH. NATIONAL DE L'ODEON.
Les bureaux ouvriront à 6 heures 1/2. Aujourd'hui LUNDI 15 Janvier 1849. On commencera à 7 h.
Pour l'Anniversaire de la naissance de
MOLIERE
TARTUFE
Comédie en CINQ actes, en vers, de MOLIERE.
Acteurs. MM. JOURDAIN, BAPTISTE, LACHEVRE, OLIVIER, MICHEAU, JAHYER, BERTIN, Mmes MOREAU-SAINTI, GRASSAU, SOLIE, AVENEL, CAROLINE.
PREMIERE REPRESENTATION (reprise)
MOLIERE
AVEC SES AMIS
OU LE SOUPER D'AUTEUIL, Comédie en un acte, d'Andrieux.
Acteurs: MM. MONROSE, HARVILLE, BAPTISTE, MICHEAU, ROBERT-DROUVILLE, DÉGRULY, Mme AVENEL, BAPTISTE.
LES PRECIEUSES RIDICULES
Comedie en un acte, de MOLIERE.
Acteurs: MM. MONROSE, ANSELME, LACHEVRE, HUSSON, GAUDE, ERNEST, FORESTIER, CARON, Mme LAURENTINE, AVENEL.
CEREMONIE
EN L'HONNEUR DE MOLIERE
où tous les Artistes paraitront.
ORDRE DU SPECTACLE. — Les Précieuses. — Tartufe — Molière. — La Cérémonie.
Mercredi prochain (1re représentation)
JACQUES MARTIN
Drame en CINQ actes, en prose.

Affiche annonçant la représentation de « Tartuffe » au Théâtre de l'Odéon, pour un anniversaire de Molière (1849) © CCo Paris Musées / Musée Carnavalet

MOLIÈRE DÉSHABILLÉ

spectateur et juge, que Tartuffe, l'*hupocritès* par excellence, est démasqué. Le théâtre sur le théâtre cède la place au théâtre dans le théâtre, conclut Audi : « *C'est tout le sens, on l'a montré, de la réécriture du* Tartuffe ».

Paul Audi cite Molière dans l'édition de la Pléiade de 1971, sans jamais mentionner celle de 2010, ni d'ailleurs aucun des travaux de Georges Forestier, et ne précise pas à quelle édition d'Aristote il se réfère. Sa *Riposte* aurait-elle dormi quelque temps dans les tiroirs ? Oui, d'une certaine manière. Un post-scriptum signale qu'elle a fait l'objet d'une communication à Cerisy en 2009, et constituait un chapitre de son *Créer. Introduction à l'esthétique* (Verdier, 2010), mais n'a suscité ni réaction ni adhésion chez les spécialistes de Molière. Laurent Nunez ne semblait pas en avoir connaissance quand il a fait le même rapprochement, dans *L'énigme des premières phrases* (Grasset, 2017), entre le tabac, interdit par l'Église comme étant « *le dessert des Enfers* », et la vocation du théâtre telle que l'énonce la *Poétique*, « purger » les passions dans les lectures néoclassiques, ou, selon les traductions plus récentes, épurer les émotions humaines par le filtre de la *mimesis* pour en faire une source de plaisir. Tout était codé, écrit Nunez, relisez l'ouverture de *Dom Juan* « *en remplaçant "tabac" par "théâtre" ; et vous aurez la préface secrète* », où Molière criait à tous « *son amour des planches, sa connaissance d'Aristote, son refus de se plier à toutes les règles, et son art d'instruire en faisant rire* ». Une hypothèse reprise avec ses références sur la plate-forme scolaire Lettrines. La « récidive » de Paul Audi, pour célébrer l'anniversaire d'un auteur qu'il déclare aimer profondément, a elle aussi un petit air de riposte.

Edith Bruck, mémoire vivante

De nombreux détails pourraient être donnés sur la vie d'Edith Bruck, qui relève de l'épique, du tragique et de la comédie heureuse tout à la fois. Née en Hongrie en 1932, c'est une femme hors du commun, qui traverse le siècle sans jamais cesser de témoigner, dans les écoles, dans les universités et par ses écrits. Edith Bruck a fait de l'existence un « devoir ». Elle l'écrit dans le poème qu'elle adresse à son grand ami Primo Levi peu après son suicide, en 1987 : « Ta figure tutélaire nous manque, / nécessaire comme l'eau à l'assoiffé, / la prière au croyant, / la lumière au non-voyant. / Notre devoir est / de vivre et jamais de mourir ! / Pourquoi Primo ? » Elle le montre aussi dans un livre dont la traduction la fait mieux connaître en français : Le pain perdu.

par Gabrielle Napoli

Edith Bruck
Le pain perdu
Trad. de l'italien par René de Ceccatty
Éditions du sous-sol, 167 p., 16,50 €

Edith Bruck
Pourquoi aurais-je survécu ?
Choix de textes, traduction de l'italien et préface de René de Ceccatty
Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 126 p., 8,50 €

Edith Bruck
Qui t'aime ainsi
Trad. de l'italien par Patricia Amardeil
Points, 155 p., 6,30 €

Née dans le petit village hongrois de Tiszabercel, aux confins de l'Ukraine et de la Slovaquie, au bord de la Tisza, Edith Bruck a vécu une enfance très pauvre, dans une famille juive, rapidement mise au ban de la vie villageoise. Elle est arrêtée en 1944 avec sa famille et les quelques autres familles juives du village. Enfermée dans le ghetto de Sátoraljaújhely, elle y fête son douzième anniversaire. Quelques semaines plus tard, elle et toute sa famille sont déportées au camp d'Auschwitz où elle est séparée de ses parents, qu'elle ne verra plus jamais. Elle se retrouve avec sa sœur en transit dans le block 11 du camp de Birkenau. Les deux jeunes filles sont ensuite transférées, sans être séparées, au camp de Kaufering, une annexe de Dachau, puis dans le camp de Landsberg. De nouveau transférée à Dachau, puis à Christianstadt, elle est entraînée dans une « *marche de la mort* », jusqu'à Bergen-Belsen où elle et sa sœur ont survécu jusqu'à l'arrivée des troupes américaines.

Ce retour à la vie est marqué par de grandes difficultés, aussi bien matérielles que psychologiques : la jeune fille (d'à peine treize ans) revient en Hongrie où elle retrouve des membres de sa famille. Leurs relations sont houleuses. Elle choisit de partir en Tchécoslovaquie et passe par l'Allemagne et la France pour se rendre en Israël, le paradis de sa mère, où elle rejoint deux de ses sœurs et son frère. Mais Edith va de déconvenue en déconvenue : l'arrivée en Israël est d'une très grande brutalité, tout comme les conditions de vie qui relèvent, là encore, de la survie. Elle se marie pas moins de trois fois. Elle finit par quitter Israël en 1952 en conservant le nom de son troisième mari, Bruck, qui avait accepté de l'épouser pour lui éviter le service militaire.

Au hasard de rencontres heureuses, et surtout grâce à une vitalité et à un désir de vivre tout simplement extraordinaires, Edith Bruck, après avoir séjourné en Grèce et en Turquie, devenue danseuse et chanteuse, atteint enfin, en 1954, sa terre promise à elle, la *terra incognita* où elle se sent aussitôt chez elle : l'Italie, Naples d'abord, puis Rome, où elle vit encore aujourd'hui. Elle rencontre celui qui sera son époux pendant soixante ans, Nelo Risi, « *l'homme élu parmi des millions d'hommes* ». Elle fait le récit de leur rencontre avec une émotion intacte, des dizaines d'années plus tard, dans *Le pain perdu*.

EDITH BRUCK, MÉMOIRE VIVANTE

Ce titre évoque le désespoir de sa mère lors de son arrestation : le pain qu'elle avait fait grâce à un peu de farine cédée par une voisine, qu'elle s'apprêtait à faire cuire au petit matin, sera perdu. Presque quatre-vingts ans plus tard, Edith Bruck revient sur ces événements qu'elle avait racontés dans un récit bien antérieur, *Qui t'aime ainsi*, paru en Italie en 1959. Cet ouvrage est réédité aujourd'hui après avoir été publié en 2017 aux éditions Kimé, qui avaient également publié *Lettre à ma mère* et *Signora Auschwitz*, tous traduits par Patricia Armadeil. Ces deux derniers titres, parus en italien en 1988 et 1999, forment une trilogie avec le premier. Quant au *Pain perdu*, il a connu en 2021 un succès considérable en Italie où il a reçu le prix Strega Giovani et le prix Viareggio.

On souhaite un aussi grand succès à la traduction française proposée par René de Ceccatty, car lire Edith Bruck en 2022 est tout simplement indispensable. L'écrivaine a une force hors du commun et elle est talentueuse. En plus de composer des récits et de très nombreux poèmes (son premier recueil paraît en 1975 en Italie, *Il tatuaggio*), Edith Bruck est scénariste, documentariste, traductrice, elle a également été comédienne et cinéaste. Écrire *Le pain perdu*, presque quatre-vingts ans après avoir vécu les événements qu'elle raconte, est une manière de rappeler combien la parole des survivants est d'une très grande force mais aussi comment elle contient en elle-même sa possible disparition. Elle s'entretient par les témoignages inlassables qu'Edith Bruck a livrés tout au long de sa vie, avec ferveur et courage, mais aussi par l'écriture, toujours en devenir. Une manière de rappeler combien un témoignage n'appartient jamais complètement au passé. L'antisémitisme menace encore l'Europe et doit susciter notre vigilance permanente. *Le pain perdu* se clôt sur une magistrale « Lettre à Dieu » qui lui a valu une visite surprise du pape François chez elle, à Rome, peu après la parution du livre. Élevée par une mère qui demandait tout à Dieu, c'est à elle de s'adresser désormais à Lui, pour la première fois de toute sa vie, de manière bouleversante.

Le ton adopté dans *Le pain perdu* est un peu différent de celui de *Qui t'aime ainsi*. Edith Bruck emprunte à certains codes du conte : « *Il y a très très longtemps, il était une fois une petite fille qui, au soleil du printemps, avec ses petites tresses blondes virevoltantes, courait les pieds nus dans la poussière tiède*. » Peut-être est-ce une manière de rendre universelle l'expérience qu'elle raconte, en recourant à certains archétypes, mais aussi la possibilité de prendre un peu plus de distance. L'écriture est dénuée de tout pathos, et le caractère de la jeune fille s'affirme de manière encore plus radicale ; ces caractéristiques étaient déjà en germe dans *Qui t'aime ainsi*.

L'écriture d'Edith Bruck est à l'image de sa volonté et de sa force. Claire et directe, elle ne laisse aucune place aux atermoiements ou aux dérobades. Si sa survie ne dépend pas d'elle, ou pas complètement d'elle, le reste de sa vie témoigne d'une volonté à toute épreuve. Après l'expérience de la déportation, elle décide d'exister pleinement, de choisir ce qu'elle veut faire, de ne plus jamais obéir à qui que ce soit. Et ce malgré son très jeune âge, son appartenance au genre féminin, ce qui est loin d'être un détail négligeable, et sa situation matérielle désastreuse. Très jeune enfant, déjà, elle aime la poésie, et la préfère aux prières que sa mère lui impose. Bonne élève à l'école, elle trouve dans la lecture de quoi nourrir son imagination et ses aspirations. Lorsqu'elle découvre en Italie l'œuvre d'Attila József (1905-1937), c'est une révélation. Elle traduira d'ailleurs en italien plusieurs autres grands poètes hongrois. Les mots sont depuis l'enfance son refuge.

Alors que ses premiers textes étaient écrits en hongrois, Edith Bruck se met à écrire en italien, langue qu'elle apprend sur le tas. En arrivant en Italie, il lui est apparu évident que ce serait dans cette langue qu'elle raconterait son histoire. À la différence d'Imre Kertész qui disait ne pouvoir écrire qu'en hongrois, Edith Bruck a eu besoin de s'extirper de sa langue maternelle, de trouver, pour citer Georges-Arthur Goldschmidt, une « *langue pour abri* ». Ce fut l'italien, la langue de son pays d'adoption : « *il faudrait des mots nouveaux, y compris pour raconter Auschwitz, une langue nouvelle, une langue qui blesse moins que la mienne, maternelle* ».

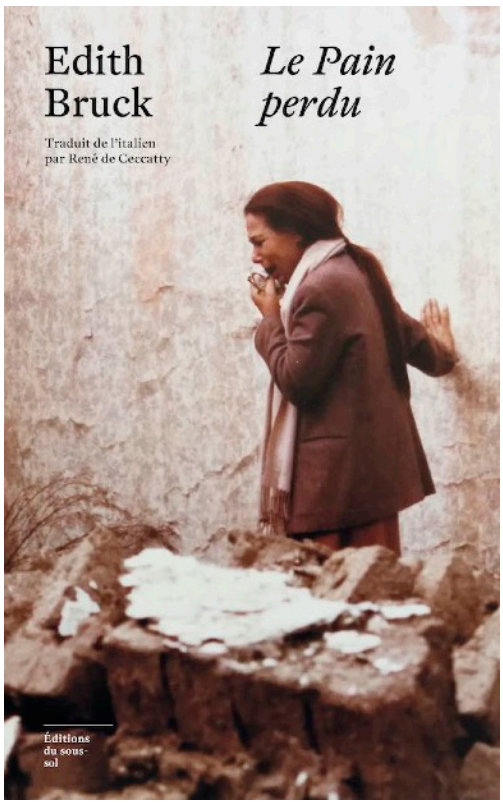
Sa langue est précise, parfois sèche, sans aucune complaisance : elle relate les événements vécus avec sobriété mais sans aucune euphémisation. C'est encore plus vrai dans *Le pain perdu* que dans *Qui t'aime ainsi*, comme si les années avaient rendu son regard plus tranchant encore. Elle écrit dans « Pourquoi aurais-je survécu ? », poème qui donne son titre à l'anthologie : « *Pourquoi aurais-je survécu / sinon pour témoigner / avec toute ma vie / avec chacun de mes gestes / avec chacune de mes paroles / avec chacun de mes regards. / Et quand se terminera /*

EDITH BRUCK, MÉMOIRE VIVANTE

cette mission ? / Je suis lasse de ma / présence accusatrice, / le passé est une arme / à double tranchant / et je perds tout mon sang. / Quand viendra mon heure / je laisserai en héritage / peut-être un écho à l'homme / qui oublie et continue et recommence… » La mémoire n'est pas la responsabilité du seul survivant. C'est évidemment aux lecteurs, aux auditeurs, aux écrivains de prendre la suite de cette mémoire qui bientôt ne s'incarnera plus que dans les textes, les derniers témoins disparaissant à leur tour.

Les poèmes de cette anthologie ont été choisis par René de Ceccatty avec Edith Bruck et sont présentés dans l'ordre chronologique (hormis les quatre premiers). On y retrouve son regard affûté, peut-être de manière encore plus frappante grâce à la forme versifiée. La « Lettre à Dieu » fait écho au terrible « Mère-Dieu », poème qu'elle adresse à sa mère : « *Dans le wagon / tu m'as enchantée / avec ton sourire magique / et tes bonnes mains / ont mis un ruban / dans mes cheveux blonds. / Et Là-bas, Là-bas, durant la sélection / tu me hurlais : « Obéis, obéis ! » / pendant qu'un soldat / m'a arrachée à ta chair.* » Pendant les cinq premières semaines de captivité, Edith ne cesse de pleurer et de réclamer la présence de sa mère, sans que sa sœur parvienne à la consoler, jusqu'à ce qu'Aliz, la kapo du bloc, l'emmène devant l'entrée de la baraque : « *– Tu vois cette fumée ? me demanda-t-elle en m'indiquant un endroit au-delà des nombreux blocs. – Oui. – Tu sens cette puanteur de chair humaine ? – Mais… – Ta mère était grosse ? – Un peu… – Alors elle est devenue du savon comme la mienne ! Nous crevions ici dans notre Pays depuis des années, pendant que vous fêtiez encore la Pâque ! Non ? – Vous pensiez que vos chers Hongrois ne vous laisseraient pas emmener ? Allez, allez, cesse de pleurer, ta mère est allée à gauche, hein ? On l'a brûlée !* »

La mère protectrice est fantasmée, la mère réelle était aussi cette femme apeurée, au lait « *empoisonné* » (« *tes yeux étaient consumés de pleurs / ton cœur battait de peur / ta bouche ne s'ouvrait que pour prier / ou me maudire moi la dernière-née qui quêtait un refuge / contre les silhouettes humaines qui frappaient dans le noir* », « Enfance »), cette mère affamée et angoissée qui, quelques jours avant l'arrestation de la famille, rêve de corps brûlés, qui supplie la petite Ditke (diminutif d'Edith) de chercher son père alors qu'elles sont sur la rampe, et la petite fille de lui indiquer au loin, un homme « *nu dans une foule*



d'autres hommes » (*Le pain perdu*), ce qu'on lit dans le poème « L'égalité père ! » : « *Vas-y père tu connais les marches / le froid la faim ! La tête haute ! / tu ne dois plus te cacher des créanciers / ils sont là tous nus !* »

On comprend le rejet absolu d'Edith Bruck de toute discipline militaire, raison pour laquelle elle a quitté Israël (*Le pain perdu* sera son premier livre traduit en hébreu !), de la patrie qui est toujours mortifère, le choix absolu de la liberté qu'elle fait, si jeune, lorsqu'elle divorce d'un deuxième époux violent, contre l'avis de tous, mais, dit-elle, elle préfère divorcer mille fois plutôt qu'être malheureuse. Le retour de la déportation est pour Edith Bruck une seconde naissance, celle qu'elle fait advenir par sa propre force. Sa mère désormais réduite en cendres, c'est elle-même qui doit se mettre au monde toute seule : « *Mère, je pensais à ton sexe / et le mien devenait grand / une bouche insatiable de nourrisson / cœur de méduse convulsée / en agonie en amour / et dans un douloureux orgasme / j'ai accouché de moi-même.*» (« Mère je pensais à ton sexe »). Edith Bruck renaît à elle-même, par l'écriture, bien sûr, mais pas uniquement. L'écriture est une facette de son être, qu'elle incarne pleinement, dans chacun de ses gestes, de ses mots. Sa vitalité est pleine et entière, et nous avons aujourd'hui la chance absolue de pouvoir la lire. Les traducteurs, les éditeurs, et les lecteurs sont les relais de cette mémoire plus vivante et plus brûlante que jamais.

Les armes de Joan Didion

Joan Didion s'est imposée il y a peu de temps sur la scène française, à l'occasion d'un livre consacré à la mort de son mari,* L'année de la pensée magique *(Grasset, 2005), suivi d'un autre récit sur leur fille disparue,* Le bleu de la nuit *(2013). Elle était née en 1934, en Californie, et dans son pays elle était reconnue depuis longtemps déjà, comme romancière et, surtout, comme une journaliste hors pair, anoblie par l'étiquette «* new journalism *», que l'on voit à l'œuvre dans* Pour tout vous dire, *un recueil d'articles traduit au moment même de sa disparition, le 23 décembre 2021.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Joan Didion
Pour tout vous dire
Trad. de l'anglais par Pierre Demarty
Grasset, 212 p., 17 €

La France a sacré Joan Didion avec retard. Pourquoi ? Il est difficile de répondre. Faites de fascination, de haine et de malentendus, les relations entre les États-Unis et la France suivent un calendrier heurté qui dépend de nombreux éléments : la décision d'un éditeur, la loi du marché, le hasard, le calcul ou, au contraire, le risque, la mode, l'enthousiasme sincère… Qu'importe. Joan Didion est morte mais elle est là, accessible en français. Il paraît que c'est une « icône », terme galvaudé et assez sot quand il est ainsi métaphorisé. En tout cas, il convient mal à cette femme très forte et très pénétrante.

Que valsent les clichés, plongeons dans ce bref recueil et commençons par la chronique qui s'intitule « La jolie Nancy ». Elle fait le portrait d'une femme que tout oppose à Joan Didion. L'une sourit, l'autre rit. L'une pose, l'autre note. La première « *écoute très attentivement* », dit la seconde qui observe très attentivement. Mais ceci n'est pas une charade, donc voici des noms : la première s'appelle Nancy et elle a pour époux le gouverneur de la Californie. C'est en 1968, celui-ci se nomme Ronald Reagan.

N'imaginez pas un portrait enlevé ni un entretien savamment enjolivé. Nous sommes avec une équipe de télévision qui veut filmer Nancy en toute simplicité, un matin comme un autre. Joan Didion, qui n'est dupe d'aucun artifice, dédouble son regard et observe à la fois une femme jolie et souriante, une femme qui se sait observée, et une autre, observante, elle-même, Joan Didion, le tout sous le regard de la télévision. En huit pages à peine, se déploie toute la perspicacité de la journaliste, sa science de la mise en scène médiatique et de la fausse spontanéité, son talent qui mêle répliques, sous-entendus, phrases coupant l'herbe sous le pied, et qui crée un subtil comique de situation. La chronique ne contient pas un mot de jugement ni un terme à connotation politique, et elle ne dit strictement rien sur les campus qui grondent à l'extérieur. Il reste quelques pages concises et scintillantes, sur lesquelles le lecteur s'empressera de projeter tout ce qu'il sait, réprouve ou aime (sans doute peu de choses) à propos de monsieur et madame Reagan.

Joan Didion s'intéresse peu à l'actualité, en vérité. Du caractère journalier du journalisme elle se débarrasse. Son regard est systématiquement oblique et ironique, mais sans méchanceté ni gratuité. Toujours en 1968, elle consacre une chronique à la presse américaine, non pour s'émerveiller des journaux *underground* et caresser l'époque dans le sens du poil, mais pour louer les tabloïds pour jeunes et le *Wall Street Journal* : elle livre une savante analyse en biais du mythe de l'objectivité qui ravira les apprentis journalistes, les élèves d'ateliers d'écriture et les experts en médiologie.

De nombreux textes de ce recueil reviennent sur les années de formation de Joan Didion et sur son métier. Elle ne se prend pas pour une artiste mais pour ce qu'elle est, une artisane. Elle rappelle la



Joan Didion © Brigitte Lacombe

LES ARMES DE JOAN DIDION

rigueur exigée par le magazine *Vogue* où elle a fait ses armes dans les années 1950, la prise de conscience que les mots étaient « *des outils, des jouets, des armes à déployer stratégiquement* ». (Rappelons que les Anglo-Saxons ne comptent pas le volume d'un texte en signes mais en mots, il y aurait beaucoup à dire sur cette différence de méthode.) Elle répond au célèbre « Pourquoi j'écris » de George Orwell en commençant par noter la récurrence du son « I » [aïe] dans *Why I Write*, une façon de souligner la finesse de son oreille et de glisser son *Je*.

Joan Didion revient plusieurs fois sur ses études. Un jour, c'est pour éreinter le système américain de plus en plus compétitif et le classement des universités qui oriente et brise la vie de jeunes Américains et de leurs parents – la compétition commence à la maternelle et elle est pire que le système de nos grandes écoles que nous déplorons si souvent. Un autre jour, c'est pour exercer son humour et sa lucidité sur elle-même : elle est moins sensible à la dialectique hégélienne qu'à un poirier ou à une fleur derrière la fenêtre de la salle de cours. Connais-toi toi-même, sous-entend-elle dans cette lettre à un jeune journaliste.

Elle dit tout ce qu'elle doit à Hemingway, dont le premier paragraphe de *L'adieu aux armes* est pour elle un modèle. À douze-treize ans, elle avait compté les 126 mots que comprenait cet incipit, le nombre de syllabes que contenait chacun de ces mots, le nombre d'articles définis et indéfinis, de conjonctions de coordination… Chez Joan Didion, la détermination et la précision sont des qualités réelles et exploitées. Le talent ne tombe pas des nues.

L'édition française proposée par le traducteur Pierre Demarty ajoute une note pour préciser que l'analyse de la journaliste s'applique à la version originale. Nous pourrions ajouter que Maurice-Edgar Coindreau, traducteur historique de Faulkner et d'Hemingway, méprisait ce dernier et admirait l'écrivain du Sud profond, mais c'est un autre débat. Il nous ramènerait pourtant aux malentendus et aux décalages auxquels nous avons fait allusion, sur lesquels sont fondés les échanges entre la France et l'Amérique.

En attendant, c'est un plaisir de lire les chroniques de madame Didion car elles sont fort sophistiquées et bien ouvragées. Notre préférée est celle qui nous promène à San Simeon, le château féerique que s'était offert William Randolph Hearst. L'expérience est presque métaphysique ; l'idée de goût, si européenne, saute ; le temps et l'espace sont suspendus : « *Les feuilles ne tombaient jamais à San Simeon, rien ne fanait, rien ne mourait*. » On plane au royaume de l'immortalité.

De Mexico à Katmandou

Après un premier tome, en 2019, sur leurs premières années, les deux enfants du Nord Corinne Vandewalle et Serge Gruzinski poursuivent avec* Libres tropiques *le récit à deux de leurs aventures, qui témoigne aussi du vécu de toute une génération de baby-boomers. Leurs liens personnels restent solides, mais leurs chemins divergent : Corinne se laisse porter jusqu'en Inde par la vague hippie, tandis que les études de Serge l'orientent vers le Mexique.

par Jean-Luc Tiesset

Corinne Vandewalle et Serge Gruzinski
Libres tropiques (1968–1980)
Fayard, 480 p., 25 €

Devenus grands, les deux auteurs poursuivent donc leur œuvre commune et retracent ici leurs années de jeunesse passées loin de Tourcoing et du Château-Vaissier. Leurs voix résonnent différemment, même s'ils utilisent tous deux le présent pour mieux faire revivre un temps révolu : Corinne a tous les talents d'une conteuse qui introduit volontiers dans sa prose alerte des phrases de la langue de tous les jours, donnant à son témoignage fraîcheur et naturel. Serge, dont la plume est tout aussi vigoureuse et sincère, analyse davantage les épisodes de sa vie, comme si la narration de son propre parcours était nourrie de sa pratique d'historien. Et pourtant, le livre qui naît de cette écriture alternée, où la double autobiographie devient chronique d'une époque, ne manque nullement d'unité : les souvenirs des deux auteurs se fondent dans le roman d'une douzaine d'années entièrement placées sous le signe de Mai 68, aussi riches d'espérances que de désillusions.

Corinne se détourne d'un avenir tout tracé, alors que son diplôme de « Sup de Co » Lille lui ouvrait toutes grandes les portes de l'entreprise. Serge, pour sa part, entame sa carrière universitaire après son admission à l'École nationale des chartes. Si différents que soient leurs choix à l'aube de leurs vies d'adultes, tous deux incarnent le nouveau désir de liberté qui s'affirme et prend le pas sur les anciennes valeurs de réussite. Rompre les attaches, voyager : tout jeunes encore, Corinne et Serge font l'expérience d'un autre monde, plus vaste, insoupçonné, où tout est matière à se laisser surprendre, à apprendre, à progresser. Car le récit de leurs trajectoires respectives loin du monde étriqué de leur enfance voit s'affirmer leurs personnalités, et tient aussi du roman de formation.

Même si aucun des deux ne semble y prendre part plus que de raison, les affrontements politiques contemporains de leurs années de jeunesse forment la toile de fond sur laquelle leurs souvenirs reprennent vie : révolution culturelle en Chine, Cuba et le Che, assassinat du président Allende, mort du général Franco, grève des ouvriers de Lip, occupation du plateau du Larzac, etc., sont mentionnés, par Serge surtout, comme un éclairage sur leurs vingt ans. Si Serge qui étudie à Paris se mêle aux « événements » de mai 1968, Corinne qui est restée dans le Nord ne fait qu'y assister de loin. Ce qui ne l'empêche pas de rêver comme les autres et de s'affranchir des contraintes, d'abord sans plan précis : « *Sans trop savoir où j'allais, j'y allais* ». Mais elle est attirée par les grands festivals pop de la fin des année 1960, participe en 1969 à celui d'Amougies, le « *Woodstock franco-belge* », et finit par rejoindre le mouvement hippie qui gagne la jeunesse européenne.

Ses expériences sont parfois douloureuses, mais elle est avide d'horizons inconnus et d'amitiés nouvelles. À Cadaquès, elle croise Salvador Dalí. Mais c'est lors de ses voyages vers l'Afghanistan, et surtout l'Inde et le Népal (dans des conditions parfois rocambolesques), qu'elle fait des rencontres décisives. Sa lecture de la *Bhagavad-Gita* la préparait peut-être à découvrir auprès des sages des bords du Gange que l'usage de la drogue – même douce – n'a de sens que s'il se double d'une initiation à la culture indienne et hindoue. Les chemins de Katmandou ne se limitent ni à l'insouciance ni au folklore, il s'agit désormais pour elle, suivant l'enseignement de

DE MEXICO À KATMANDOU

son tout nouveau gourou Ganesh Baba, de devenir ce qu'elle a choisi d'être. Ce qui ne l'empêche pas de revenir aussi en Europe, dans sa famille du Nord ou en Angleterre, de tomber amoureuse, de tenter l'expérience de la vie en couple, et d'avoir un enfant. Corinne, transformée, dirige désormais sa vie comme elle l'entend, et sans jamais se renier : « *Hippy un jour, hippy toujours* ».

Pour Serge, la rupture avec le monde de l'enfance suit d'autres chemins. Il découvre d'abord l'Égypte, récompense offerte par son père pour son succès à l'École des chartes. Puis il séjourne à l'École française de Rome, passe par Séville avant d'aller accomplir son service de coopération au Mexique, dont il a fait le sujet de sa thèse de doctorat. À la différence de Corinne, sa découverte de nouveaux mondes et de nouvelles cultures passe d'abord par l'apprentissage théorique, le travail sur les archives, la littérature qu'il se met à dévorer, et surtout par le cinéma. Préparationnaire au lycée Henri-IV, il fréquente assidûment les salles parisiennes et se forge une culture cinématographique qu'il ne cessera plus d'enrichir. En 1969, les films de Glauber Rocha lui « *infusent une envie irrépressible de connaître le Brésil* » – mais sa boussole s'orientera vers le Mexique. Serge se convainc rapidement que la tête de pont que les grands voyageurs de jadis avaient établie entre l'ancien et le nouveau monde doit être conservée et renforcée, car aucune civilisation humaine ne se comprend indépendamment des autres. Apprendre la langue du pays où il séjourne lui semblera donc toujours indispensable.

L'émancipation de Serge passe aussi par la découverte de son homosexualité, qui est un autre lien entre son parcours individuel et l'évolution de toute une époque où, peu à peu, une orientation sexuelle traditionnellement réprouvée sort de la marginalité ou de la clandestinité pour être reconnue légalement (même si ce n'est évidemment pas le cas dans tous les pays). Quand Serge fait la connaissance de Tabaré, historien comme lui, à la librairie française de Mexico, il trouve l'amour de sa vie, mais aussi la personne qui va véritablement l'initier à la culture mexicaine : « *nos étreintes m'ouvrent le monde qui sera dorénavant le mien* ». Si Serge reste naturellement discret sur leur relation et la manière dont ils l'ont vécue dans le Mexique d'alors, il sait que son compagnon le lie définitivement à ce pays qu'il considère désormais comme « *ce miroir, où j'apprends à découvrir qui je suis et ce que je deviendrai* ».



© *Fayard*

Dans l'élan de mai 1968, Corinne et Serge ont donc quitté leur province du Nord pour élargir leur horizon, soit vers l'Orient, soit en direction contraire vers l'Amérique du Sud, et ils y trouvent tous deux une réponse à leurs quêtes. Corinne prend en Inde et au Népal la leçon de vie que l'Occident ne lui donne pas, et rapporte de ses voyages, telle une potion magique, la conversion mentale qui change son rapport au monde et aux autres. Les études de Serge le conduisent là où l'Europe a rencontré l'Amérique, et il confronte ses connaissances à ce qu'il voit. Devant l'exaltation des foules bigarrées lors d'une fête religieuse, il lui semble « *frôler le monde dont chaque matin les archives* [lui] *livrent un écho assourdi* ». Il apprend, il découvre en partie grâce à Tabaré que la civilisation occidentale n'est pas la quintessence du progrès, qu'elle voile derrière ses certitudes l'existence d'autres civilisations plus anciennes, mais pas moins dignes, et dont la redécouverte mérite le voyage.

Aujourd'hui que beaucoup de choses ont changé, *Libres tropiques*, référence à peine déguisée au Brésil de Claude Lévi-Strauss, associe comme le faisait ce dernier la réflexion aux expériences de voyage, et constitue un précieux témoignage sur une époque qui s'éloigne et déjà ne subsiste que dans la mémoire des anciens : l'Inde n'est plus le paradis d'inoffensifs hippies en rupture avec leurs familles, et on ne croit plus guère aux lendemains qui chantent. Le troisième tome de leurs souvenirs étant déjà annoncé, Corinne et Serge vont poursuivre leur expérience d'écriture originale où le récit d'une vie flirte avec l'ethnographie : on ne peut qu'être curieux de savoir comment ils ont vécu la fin du XX^{e} siècle.

Jeanne d'Arc vivante

***Johanne**, le nouveau roman de Marc Graciano, raconte le voyage effectué par Jeanne d'Arc en février 1429, de Vaucouleurs à Chinon, où elle rencontrera pour la première fois Charles VII. Dans ces quelques jours mal connus, le romancier installe un merveilleux qui naît, non de la religion, mais de la jeune femme elle-même et de ses rencontres. Portée par une langue à la fois archaïque et intemporelle, la force de Johanne est telle qu'elle la soulève jusqu'au surnaturel. Après* Liberté dans la montagne *ou* Au pays de la fille électrique*, ce roman confirme que Marc Graciano est bien un grand écrivain de la route et du mystère, interrogeant ce qui, dans un monde sans Dieu, peut toucher au sacré.*

par Sébastien Omont

Marc Graciano
Johanne
Le Tripode, 304 p., 20 €

Collectif
Graciano & co
Le Tripode, 80 p., 5 €

Johanne s'ouvre sur « L'enfance » de son héroïne, tout entière ramassée en une soirée où un voyageur, autour de la table familiale, conte aussi bien les saints que les bêtes, illuminés des mêmes miracles. L'homme dévide d'invraisemblables fariboles mais, comme il est « s*uperbement inspiré, ravi en Dieu, fol-en-Christ* », quelque chose naît de son verbe qui touche profondément l'enfant. À la fin du chapitre, en un passage de témoin, il donne à l'héroïne une médaille de saint Michel. Saint Michel qui sera l'une des voix poussant Jeanne d'Arc vers son destin. Johanne retrouvera la même liberté païenne pour célébrer une « *messe des enfants* » où elle mélangera animaux et sainteté.

Le trajet traversant principalement des terres anglaises et bourguignonnes, c'est-à-dire hostiles, *Johanne* est en grande partie un roman de la nuit. Une nuit d'hiver, froide et sombre, mais qui permet aussi de concentrer le récit autour de figures émergeant de l'obscurité comme autant de halos lumineux. Ainsi, Johanne suit dans une forêt une lumière fantastique qui se révèle être la lanterne brandie par un lépreux. Cet homme l'attend pour lui communiquer des opinions hérétiques qui la désarçonneront mais lui offriront une relation au sacré plus juste et efficace que celle portée par l'Église. Auparavant, Johanne avait reçu une autre leçon de la part du prieur d'une abbaye mal défendue et mal tenue. Le moine soutenait que les abbayes rentables et fortifiées allaient contre l'esprit de la Création, dans la mesure où elles s'opposent au partage. Il affirmait aussi que « *Dieu était dans le Bien comme dans le Mal*. […] *qu'il n'avait aucune volonté, ni même aucune intention* ». Le lépreux franchit une étape supplémentaire : « *c'étaient donc les hommes qui avaient créé Dieu et non l'inverse* ». Johanne commence par rejeter ces jugements qui minent sa vision du monde mais on sent dans les chapitres suivants qu'elle les a intériorisés, que, sans accepter totalement ces idées, elle se construit sur ces rencontres, qu'elle est ouverte à tout ce qui lui arrive. Comme les autres personnages, le narrateur ressent l'aura de Johanne. Plus que d'une dimension religieuse ou mystique, cette aura se nourrit de l'intensité avec laquelle l'héroïne envisage la vie et ses semblables.

Nous n'avons jamais vraiment accès à ses pensées, puisque c'est son valet, « *ancien écolier de l'Université de Paris* », qui raconte. Ainsi, le lecteur voit Johanne de la même manière que ceux qui l'accompagnèrent. Montrant sans juger, la langue de Marc Graciano se maintient sur une ligne de crête puisque chacun des treize chapitres est fait d'une seule phrase, avec de très longues incises, selon une temporalité permettant dans l'accumulation des virgules de dire un monde



Marc Graciano © Jean-Luc Bertini

JEANNE D'ARC VIVANTE

envisagé paradoxalement dans son présent, et non toujours dans ce qui va arriver. Le récit entre tout entier dans la beauté d'étangs en hiver, dans le passage d'une rivière, dans les nombreuses descriptions du froid. Plus que le parcours, compte le fait d'être en route, dans cette parenthèse entre deux milieux fixes où chaque rencontre, chaque détour du chemin, peut prendre la forme d'une révélation trouble.

On retrouve dans ce roman plusieurs motifs des précédents livres de Marc Graciano : l'importance du soin, que prodiguent le narrateur ou une vieille charbonnière aveugle ; des personnages iconoclastes aux discours déstabilisants ; un ours et une jeune saltimbanque dansant, déjà croisés dans *Embrasse l'ours et porte-le dans la montagne* et *Liberté dans la montagne*. Mais *Johanne* se distingue par son élan grandissant et de plus en plus joyeux ; un élan fondé sur la flamme du personnage principal, ouvrant sur un destin pleinement voulu et, on l'espère, sur de prochains livres portés par Johanne.

Graciano nous peint une jeune femme « *étourdie de grâce* », vivante, en colère et inquiète, y compris en nous donnant un aperçu de ce qu'il peut y avoir de confus dans sa vocation. Tout en dessinant une Jeanne d'Arc personnelle et inattendue, il fait ressentir le pouvoir d'entraînement et de conviction qu'a dû avoir une jeune paysanne pour jouer un rôle dans l'Histoire. Ce roman fondé sur l'enthousiasme, la générosité, le mouvement, est en même temps tendu par un questionnement métaphysique, transcrit dans les paroles de personnages apparemment simples, en mots qui effacent la frontière entre profane et sacré. Libérant une figure largement empesée par ses multiples représentations, l'écriture de Marc Graciano incarne le mystère de Jeanne d'Arc. Peut-être le mystère de n'importe quel être humain, poussé à un point d'incandescence supérieur.

En même temps que *Johanne* paraît *Graciano & co*, qui rassemble un long entretien avec l'auteur, réalisé en 2017 par la revue *La Femelle du Requin*, et des « échos » dans lesquels des écrivains – entre autres : Claro, Bérengère Cournut, Patrick K. Dewdney – disent l'importance pour eux de ses livres.

Pour les pensées critiques

Selon certains intellectuels médiatiques, il faudrait s'employer à séparer ce qui relève du militantisme de ce qui appartient à la science. Une bonne part de l'intérêt du passionnant ouvrage du philosophe Claude Gautier et de l'historienne Michelle Zancarini-Fournel réside dans la démonstration de l'irrecevabilité de cette prétention. Cette démonstration passe par un examen rigoureux de la notion de savoirs critiques. Comment devons-nous comprendre « critique » ? De deux façons : il s'agit, d'une part, d'opérer des choix dans la description de la réalité, et, d'autre part, d'adopter un point de vue à partir duquel voir ce qui est à décrire. Dès lors, les auteurs insistent, à juste titre, sur la nécessité d'une confrontation des points de vue, laquelle plaide en faveur du « pluralisme épistémologique ».

par Alain Policar

Claude Gautier et Michelle Zancarini-Fournel
De la défense des savoirs critiques. Quand le pouvoir s'en prend à l'autonomie de la recherche
La Découverte, 272 p., 15 €

Les sciences sociales ne sont pas limitées à l'espace du laboratoire puisque, par nature, ce dernier s'étend à toute la société. Aussi n'est-il aucunement surprenant que les débats sur les identités (de classe, de genre, de race) et sur la question de leur articulation ne se réduisent pas à de simples controverses théoriques. Il entre dans la vocation des sciences sociales non seulement de comprendre mais également de transformer la société afin de la rendre plus juste. C'est ce que Durkheim, à la fin du XIX^e^ siècle, exprimait de manière limpide : « *Nous estimerions que nos recherches ne méritent pas une heure de peine si elles ne devaient avoir qu'un intérêt spéculatif. Si nous séparons avec soin les problèmes théoriques des problèmes pratiques, ce n'est pas pour négliger ces derniers : c'est au contraire pour nous mettre en état de les mieux résoudre* » (*De la division du travail social*). Dans une même perspective, Pierre Bourdieu, dans un article oublié sur le célibat et la condition paysanne **[1]**, rappelait l'exigence de transformation du monde, laquelle passe, écrivait-il, par la « *tâche de restituer aux hommes le sens de leurs actes* ».

Ce livre est, en définitive, une démonstration de la validité de la perspective du « pluralisme épistémologique ». *De la défense des savoirs critiques* se présente en effet comme l'énoncé des évènements, parmi bien d'autres possibles, autant dans l'histoire générale que dans celle, particulière, de l'Université, qui éclairent la dispute autour des valeurs et permettent d'aborder, muni des enseignements de la dispute, « *les questions brûlantes de notre temps* ». Dans la stricte mesure où le regard se porte sur l'histoire française, il est raisonnable de faire de l'année 1989 le moment décisif puisqu'elle est celle de la célébration du bicentenaire de la Révolution et aussi celle du début de l'affaire du foulard islamique. Les divergences sur le sens de l'universalisme républicain se manifestent alors et elles ne cesseront de s'amplifier.

Une large part des affrontements de ces derniers mois (depuis l'automne 2020 et la référence stigmatisante à « l'islamo-gauchisme » jusqu'au « colloque » des 7 et 8 janvier 2022 sur la supposée volonté de militants *woke* de détruire l'École de la République) s'éclaire ici par la patiente description des mécanismes qui ont permis que le principe de laïcité se pervertisse en valeur identitaire, créant ainsi les conditions d'un affrontement entre « eux », sur lesquels pèse inlassablement un soupçon d'inassimilabilité, et « nous ». De cette histoire, on retiendra l'effacement, sur cette thématique, du clivage gauche/droite ou, si

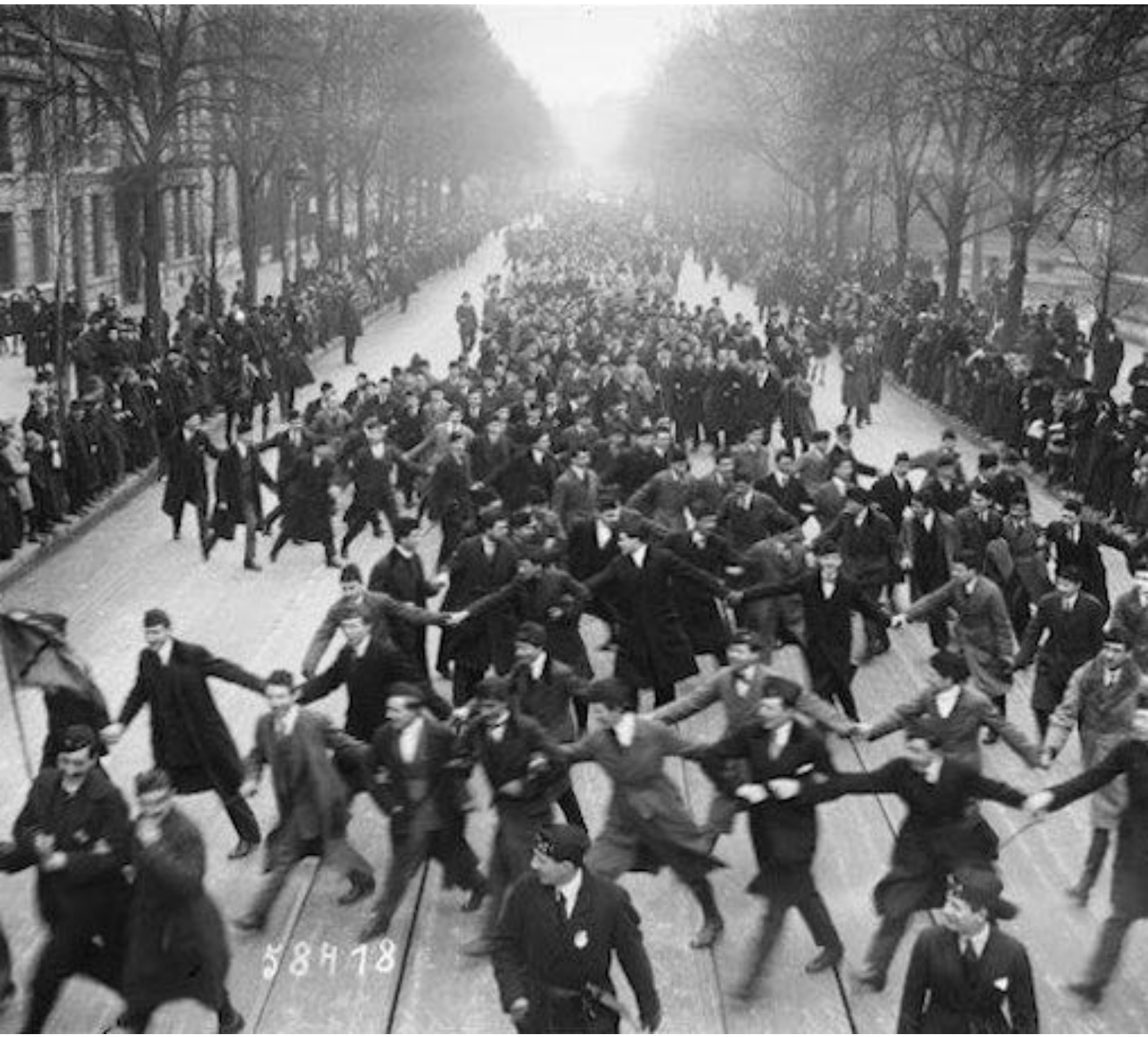
l'on préfère, le rapprochement entre l'extrême droite et les républicains autoproclamés, ces derniers étant, comme les premiers, entièrement occupés à construire des épouvantails (tels le *wokisme*) afin de dénoncer leur dangerosité. Il n'est pas inutile ici de rappeler la lucidité de Daniel Lindenberg qui, il y a exactement vingt ans dans *Le rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires* (Seuil, 2002), soulignait que « *le procès de l'islam est avant tout celui du pluralisme, comme on l'a compris depuis l'"affaire du foulard" présentée à l'époque par certains intellectuels comme un "sursaut républicain"* ».

Les opérations de disqualification des pensées critiques trouvent une vive résonance au sein de l'Université. Sous couvert d'alerter sur les risques d'une « américanisation » d'une partie de la recherche, on va s'employer à vouer aux gémonies des sujets tels que le décolonialisme et le postcolonialisme (rarement distingués), le genre, la race, l'intersectionnalité ou encore la *cancel culture*. Arrêtons-nous un instant sur cette désormais fameuse « culture de l'annulation ». On peut, à l'instar de Laure Murat dans *Qui annule quoi ?* (Seuil, coll. « Libelle », 2022), se demander ce dont il est réellement question : de mise en cause de la liberté d'expression, comme cela est régulièrement déploré dans les médias conservateurs, ou, comme l'écrit Jodie Foster interrogée par *Télérama*, de réparer des injustices flagrantes a posteriori ? On doit certes se préoccuper des atteintes à la libre circulation des idées, mais encore faut-il en avoir une juste estimation. Or, rien ne vient étayer la thèse selon laquelle se mettrait en place une sorte d'orthopédie mentale qui devrait être assimilée à la censure. Mais les censeurs, les véritables, ne se souviennent guère des faits, trop occupés à reprocher à leurs adversaires, nécessairement militants, de mettre en péril la neutralité axiologique.

De ce reproche récurrent, Claude Gautier et Michelle Zancarini-Fournel disent l'essentiel (voir, notamment, p. 153-159). Ils rappellent l'invraisemblable contresens de celle qui se veut l'incarnation de la science contre l'idéologie, Nathalie Heinich, notamment dans son « Tract » intitulé *Ce que le militantisme fait à la recherche* (Gallimard, 2021). On sait que Max Weber est constamment mobilisé pour illustrer la façon dont, à l'opposé de Durkheim, il conviendrait que le chercheur se comporte. Nathalie Heinich, pourtant sociologue et chercheuse éminente, se trompe lourdement sur le rapport de Weber aux valeurs. À l'évidence, elle n'a pas lu les travaux d'une des meilleur-e-s interprètes de la pensée wébérienne, Isabelle Kalinowski. Celle-ci, commentant *La science, profession et vocation* ainsi que *Leçons sur la science et la propagande* (1919), s'éloigne de la vulgate issue de Raymond Aron, laquelle avait imposé l'idée que le sociologue allemand développait ses ardeurs polémiques contre les pacifistes ou les révolutionnaires alors qu'elles visaient les « *nouveaux prophètes* », c'est-à-dire majoritairement des réactionnaires. Rien, quoi qu'il en soit, qui relèverait de la neutralité. Et pour cause : lorsque Weber parle de *Wertfreiheit*, il cherche à opposer, non l'engagement à la neutralité, comme le sociologue proche de Carl Schmitt Julien Freund a cherché à le faire croire, mais la propagande au principe de « *non-imposition des valeurs* ». La problématique de la *Wertfreiheit* ne concerne pas l'adhésion à des valeurs, mais l'usage malhonnête qui peut en être fait (et Weber songeait à l'éventuel abus de position dominante du professeur sur les étudiants).

Il semblerait que cet abus soit une tentation récurrente dont le fondement théorique est sans doute l'affirmation péremptoire selon laquelle les faits et les valeurs doivent être rigoureusement séparés. Claude Gautier et Michelle Zancarini-Fournel montrent, en s'appuyant sur le philosophe américain Hilary Putnam, qu'ils sont au contraire enchevêtrés (ce qui ne signifie pas qu'ils doivent être confondus, au point de nier l'existence même des faits : peut-être aurait-il fallu être plus explicite sur ce point). Ils font référence aux « *concepts essentiellement contestés* » identifiés en 1956 par Walter Bryce Gallie, dont font partie les notions d'objectivité, de rigueur, de cohérence et même de scientificité. C'est, pourrait-on ajouter, également le cas des concepts politiques, concepts interprétatifs s'il en est, dont la signification est à jamais essentiellement contestée.

Mais ce que nous retiendrons de la position de Claude Gautier et Michelle Zancarini-Fournel sur des questions qui, parfois, conduisent au relativisme radical, c'est l'affirmation bienvenue de la valeur épistémique de l'objectivité, définie comme « *le processus de validation des connaissances produites dans un domaine spécifique* ». Plus encore, ajoutent-ils précieusement, « *l'accord, dont l'objectivité acquise est l'expression, porte donc la marque du caractère processuel et historique de la fabrique des savoirs critiques et de leur organisation dans le domaine des*



« Monôme » des étudiants parisiens pour le Mardi gras (11 mars 1920) © Gallica/BnF

sciences sociales ». En effet, comme le précise Putnam, cité par les auteurs, « *le fait de reconnaître que nos jugements prétendent à une validité objective et le fait de reconnaître qu'ils tiennent leur forme d'une culture et d'une situation problématique particulières n'ont rien d'incompatibles* ».

Claude Gautier et Michelle Zancarini-Fournel concluent leur ouvrage par une défense d'un universalisme pluriel, lequel, opportunément, se réclame d'Édouard Glissant et aurait tout aussi bien pu se réclamer d'Aimé Césaire, pour qui un universalisme ouvert à l'altérité devait être « *riche de tout le particulier, riche de tous les particuliers, approfondissement et coexistence de tous les particuliers* ». Un universalisme qui, au lieu d'adopter un point de vue de nulle part, privilégierait, à l'image de Francis Wolff dans son *Plaidoyer pour l'universel*, le « *point de vue de toutes parts* ».

1. Pierre Bourdieu, « Célibat et condition paysanne », *Études rurales*, n° 5-6, 1962, p. 109.

Naissance des communes italiennes

La voici, la traduction très attendue d'un ouvrage de Chris Wickham, l'un des plus grands médiévistes de sa génération. L'ancien professeur de Birmingham, puis d'Oxford, a nourri certains des débats historiographiques les plus importants des quarante dernières années (comme celui sur la « mutation » de l'an mil) et il est l'auteur de pas moins d'une douzaine de livres consacrés à l'Europe médiévale, parmi lesquels* Somnambules d'un nouveau monde*, consacré à l'émergence des communes italiennes au XIIe siècle.

par Arnaud Fossier

Chris Wickham
Somnambules d'un nouveau monde. L'émergence des communes italiennes au XIIe siècle
Trad. de l'anglais par Jacques Dalarun
Zones sensibles, 272 p., 19 €

Spécialiste de l'Italie et de ses structures sociales – dans la plus pure tradition de l'histoire marxiste « vue d'en bas » –, Chris Wickham fait partie des *happy few* capables de s'extraire de leur période de prédilection (en l'occurrence, le haut Moyen Âge), mais aussi de leur champ disciplinaire, pour proposer une réflexion plus ample, susceptible d'intéresser autant les historiens qu'un large public. Il aura pourtant fallu attendre cette parution aux éditions Zones sensibles pour que l'un de ses ouvrages soit enfin traduit en français – preuve s'il en est que la France accuse encore en la matière un retard considérable (si l'on excepte, il est vrai, *Communautés et clientèles en Toscane au XIIe siècle*, que Wickham avait consacré aux communes rurales de la plaine lucquoise).

Il faut ici saluer non seulement l'initiative mais aussi le travail remarquable de Jacques Dalarun qui n'en est plus à son coup d'essai puisqu'il a, récemment, traduit le livre de Bill Jordan sur les convertis de l'islam sous Louis IX. On devine du reste ce qui a pu intéresser le médiéviste français dans ce nouvel opus paru en 2015 sous le titre énigmatique *Sleepwalking into a New World*, et qui souligne la créativité politique et institutionnelle des médiévaux, trop souvent associés au système féodal et à la royauté. En 2012, Dalarun avait en effet lui-même consacré un essai retentissant à la question de la démocratie médiévale, ou du moins des potentialités démocratiques de l'Église médiévale (*Gouverner c'est servir. Essai de démocratie médiévale*, Alma, 2012).

Le livre de Wickham recèle une autre actualité si l'on songe qu'il entreprend – après d'autres, vis-à-vis desquels l'auteur reconnaît volontiers ses dettes (Hagen Keller, Jean-Claude Maire Vigueur ou Renato Bordone) – la généalogie de cette forme politique si particulière que fut la « commune » et qui connaît aujourd'hui un regain d'intérêt lié à la pensée et au mouvement des « communs ». Évidemment, la fascination des médiévistes pour les communes italiennes nées à la charnière des XIe-XIIe siècles n'est pas neuve, et Wickham prend soin de revenir sur la riche historiographie du sujet, en insistant d'abord sur les raisons qui poussèrent les Italiens, puis les Américains, à se pencher sur cette histoire. Les uns parce qu'ils idéalisèrent longtemps l'époque antérieure à l'État dit « moderne », souvent perçu dans la péninsule comme un corps étranger imposé par des puissances extérieures, les autres parce qu'ils y virent le berceau du républicanisme et partant de notre modernité politique.

Wickham s'empresse de démolir ce mythe en rappelant combien les communes italiennes furent marquées par leur caractère aristocratique et oligarchique : les prétentions démocratiques des élites urbaines italiennes « *n'emportent* [donc] *guère la conviction* », d'autant que l'aristocratie se maintint durablement au pouvoir et que ses valeurs militaires dominèrent la culture civique jusqu'à la fin du Moyen Âge. C'est peut-être là que l'apport de Wickham est le plus important : dans l'étude sociologique de ces élites qui, sans prétendre à la prosopographie, prend appui sur quelques exemples typiques pour en

retracer le parcours. Il parvient à montrer que, loin d'être homogène, le groupe social que l'on appelle *militia* et qui se caractérisait par le combat à cheval se laisse décomposer en trois strates ou trois « niveaux » (de richesse, de statut et d'influence), et constitue jusqu'à 15 % de la population urbaine. Le premier niveau est celui de l'aristocratie urbaine proche de l'évêque, dont le patrimoine foncier est immense ; le deuxième est celui des familles de *cives* (citoyens) dont la richesse est essentiellement urbaine et parfois même d'origine commerciale ; le troisième est celui des propriétaires fonciers les moins riches, qui comptent parmi eux des juristes.

À Milan, commune à laquelle Wickham consacre sa première étude de cas, l'élite urbaine est mixte dans sa composition, elle est à la fois juridique et aristocratique, et ce dès la fin du XI^{e} siècle. Depuis longtemps déjà, elle se réunit, dans une assemblée que l'on appelle *concio*, *arengo* puis *consulatus*, et qui dans les années 1090-1100 gagne en indépendance par rapport à l'archevêque. Il faut toutefois attendre les années 1130 pour que la commune s'émancipe totalement de ce dernier et de l'empereur. Après 1138 (date à laquelle les sentences consulaires commencent à être conservées), il n'y a plus que 40 % d'aristocrates parmi les consuls. Les autres, des juristes ou des commerçants, sont issus du troisième niveau que nous évoquions plus haut. En témoignent d'ailleurs les noms moqueurs qu'ils portent parfois : Girardo Cagapisto, dont le nom signifie « chie le pistou », appartient ainsi à l'élite moyenne qui détient le pouvoir consulaire. De même, Oberto dall'Orto, sept fois consul, est un spécialiste de droit féodal. La fascination des juristes italiens pour le droit des fiefs montre d'ailleurs à quel point les valeurs militaires continuent de prévaloir dans cette société urbaine pourtant renouvelée.

Le développement de la commune urbaine à Pise, dont la cristallisation advient probablement vers 1110, est très différent. Si, comme à Milan, les membres de l'élite se réunissent en assemblée dès les années 1060-1070, le terme de « consul » fait son apparition dans un document de 1080-1085, à une époque où il est aussi question du *communis consensus* des citoyens, requis pour la démolition des maisons en ville. Mais il ne commence à désigner les représentants de la cité qu'en 1109, après avoir eu le sens beaucoup plus large de « *personne éminente et active dans la vie publique* ». Issus, pour les deux tiers d'entre eux, de seize familles seulement, les consuls pisans appartiennent surtout à la deuxième strate distinguée par Wickham, celle définie par des critères économiques (la richesse) beaucoup plus que par ses compétences juridiques ou par son emprise foncière en milieu rural.

À Rome (environ 30 000 habitants), les deux premières strates aristocratiques se comportent longtemps comme un seul groupe qui gravite dans l'entourage de l'évêque local, c'est-à-dire du pape. Celui-ci se repose sur l'assemblée du *placitum*, dont le rôle est de plus en plus exclusivement judiciaire, et sur quelques grandes familles comme les Frangipane pour encadrer l'autorité publique. Mais, à l'été 1143, l'élite moyenne composée de notaires, d'experts juridiques et de créanciers, renverse cette aristocratie et fonde une commune contre la monarchie pontificale. Singulièrement consciente de soi, cette création communale passe par la restauration d'un « sénat », calqué sur le modèle antique, mais repose aussi sur « *beaucoup d'expressions vagues qui ne nous apprennent pas grand-chose* », autant dire sur une idéologie antiquaire de pure rhétorique.

Chaque commune fut différente des autres, comme le montrent les micro-analyses du dernier chapitre consacrées à Gênes, Plaisance, Crémone, Venise, Florence ou Arezzo. Mais partout l'on retrouve les trois niveaux, les trois « couches sociales » de l'élite qui s'articulent et n'interagissent pas de la même manière. Partout également, la commune semble suivre le même processus d'institutionnalisation (assemblée – consulat – apparition de tribunaux réguliers – organisation autonome de la défense et de la fiscalité), conformément à l'idéal-type défini dans le premier chapitre. Cette phase de développement communal a d'ailleurs été peu valorisée par rapport à l'âge podestatal des années 1180-1220, peut-être parce que la commune y fut un organisme très informel, voire « *latent* » dans de nombreux cas, pour reprendre l'expression de Giuliano Milani **[1].**

À la question de savoir si ce modèle se diffusa dans toute la péninsule, Wickham répond qu'au mieux ce sont des cités voisines « *qui s'empruntèrent régulièrement les unes aux autres le meilleur des expériences* ». Les deux plus anciennes furent les deux ports de Pise et de Gênes où le régime communal s'installa vers 1110, puis vinrent les principales cités de Lombardie et d'Émilie (où les consuls, précédés d'assemblées,



« Arrivée de l'empereur Henri V à Rome » par le graveur Maître de Marguerite d'Orléans (1460)
© Gallica/BnF

apparurent vers 1120), après quoi les cités de Vénétie, de Romagne et d'une partie du Piémont suivirent la Lombardie à quelques décennies d'intervalle ; et enfin les cités de Toscane intérieure et du reste du Piémont, ainsi que les cités périphériques de Vénétie orientale ou celles d'Ombrie et du Latium, connurent un développement plus tardif.

Il n'y eut donc aucune fatalité à la création des communes en Italie, et seuls les contextes locaux peuvent l'expliquer. Mais c'est sans doute aussi parce que ses principaux acteurs ne furent presque jamais conscients du caractère inédit de ce qu'ils étaient en train de faire – une thèse qui donne à l'ouvrage son si beau titre (les créateurs de la commune avançant comme des « somnambules » vers ce nouveau régime). « *Quoi que les consuls aient pensé faire, ils ne s'imaginaient pas – sauf à Rome – être en train de contribuer à la fondation d'un nouveau monde*. […] *Ces gens ne savaient pas ce qu'ils faisaient et si tant est qu'ils l'aient su, ils voilaient leurs actions, même à leurs propres yeux, sous un imaginaire qui relevait d'autres systèmes politiques*. » Est-ce parce que les médiévaux étaient aveugles à eux-mêmes et à leurs actions – encore que nous serions plutôt enclins à croire que leur réflexivité a laissé peu de traces écrites – ou parce qu'il en va toujours ainsi et qu'il est impossible de prévoir avec certitude ce qui subsistera d'une expérimentation politique ?

C'est une question à laquelle Wickham, qui réhabilite la courte durée en histoire (à contre-courant de ce que la majorité des médiévistes d'aujourd'hui font en travaillant sur un siècle ou plusieurs), ne répond pas directement. Il montre en revanche que l'aristocratie italienne était tournée vers le passé et n'avait donc aucune ambition révolutionnaire. Il dispense en outre, avec cette humilité qui caractérise les grands, une leçon de méthode de première importance lorsqu'il conseille de se méfier du raisonnement téléologique consistant à projeter sur les événements passés notre connaissance du présent. S'il est inévitable de vouloir restituer « *les processus mentaux* » ayant présidé aux actes et aux choix de tel ou tel groupe social, Chris Wickham invite à ne pas surinterpréter les intentions des acteurs et à valoriser la force du contexte, voire le rôle du hasard : « *Même dans certains travaux très récents, le grand récit de l'exception italienne, centrée sur des cités-États, s'accompagne d'un ton triomphaliste lorsque les consuls apparaissent enfin dans la documentation. Mais ce fut en réalité une succession de hasards, de routes empruntées par des gens dont le regard était souvent tourné dans la direction opposée*. »

1. Giuliano Milani, *I Comuni italiani*, Bari, 2005.

Deux regards apaisés sur l'Ukraine

Alors que les chancelleries débattent d'une possible extension du conflit entre la Russie et l'Ukraine, deux études de fond, dépassionnées, plongent dans une autre réalité : celle de cet État ukrainien qui oscilla entre émancipation et guerre ; celle, comme un espoir, d'une ville, nichée au cœur du Donbass, ayant pour nom New York .

par Annie Daubenton

Alexandra Goujon
L'Ukraine de l'indépendance à la guerre
Le Cavalier Bleu, 176 p., 20 €

Niels Ackermann et Sébastien Gobert
New York, Ukraine.
Guide d'une ville inattendue
Préface de Serhiy Jadan
Noir sur Blanc, 204 p., 27 €

Pour faire face à la désinformation et à la propagande, Alexandra Goujon a choisi la voie paisible de l'approche scientifique : plonger dans l'histoire, la politique ou la géopolitique et répondre un à un aux arguments avancés régulièrement pour défier l'existence de l'État ukrainien. Aucun cliché n'est écarté, au contraire, l'auteur démêle chaque point, l'examine, énonce l'origine des malentendus ou contresens et explicite la manière dont ils se sont propagés.

Pour étayer cet anti-manuel de propagande, la chercheuse n'hésite pas à en reprendre les termes. L'indépendance de 1991 comme un accident de l'histoire, une Crimée toujours russe ou un coup d'État fasciste soutenu par l'Occident en 2014 ? Alexandra Goujon plonge dans l'histoire : le quiproquo entre Rous' et Russie, la bataille des principautés au Moyen Âge, la genèse d'un État multi-ethnique, habité par des Slaves de l'Est, mais aussi par les tribus finnophones, baltophones et turcophones, rappelle-t-elle. La bataille des langues ne date pas d'hier !

Grande famine, Bandera, pacte Molotov-Ribbentrop, zone de résidence, pogroms et exterminations, tout y passe pour abattre des murs d'incompréhension, sans pour autant nier les responsabilités des différents acteurs. L'ouvrage s'attaque à toutes les images convenues, qu'elles soient positives ou négatives : le « grenier à blé », l'État-tampon, la dépendance de la Russie, la Crimée toujours russe et le Donbass toujours à part, « *pays sans histoire, peuple paysan, langue sans particularisme, identité flottante* »… Les quatre principales approches – historique, spatiale, sociale et géopolitique – permettent de revenir régulièrement sur certains points, en changeant l'axe, la perspective. Ainsi, par exemple, de la Crimée, étudiée à plusieurs reprises, en mêlant les arguments historiques, ethniques et démographiques.

Comment répondre aux *fake news* ? Il ne faut ni les répéter ni asséner l'inverse, est-il suggéré, seulement en analyser le développement, les déconstruire patiemment. À suivre l'auteure dans ces méandres, on mesure l'étendue de la méconnaissance et son rôle dans le conflit majeur qui se déroule aux frontières, mais aussi les polémiques permettant d'enflammer, en toute ignorance de cause, les positions des uns ou des autres. Les stéréotypes contribuent-ils aux conflits ? Le titre, *L'Ukraine de l'indépendance à la guerre*, suggère un lien qui ne fait nulle part l'objet d'une analyse, mais dont l'ensemble de l'ouvrage fait la démonstration. Ce n'est pas un plaidoyer, et ça ne cherche pas à l'être. Quiconque attend là un diagnostic sur la politique contemporaine fait fausse route. Il est juste noté que les expériences plus ou moins réussies de l'État ukrainien contemporain contrastent avantageusement avec celles des régimes autoritaires de ses voisins russe ou biélorusse.

Là où Alexandra Goujon manie l'esprit de raison, le journaliste Sébastien Gobert use plutôt d'une tendre ironie à l'égard d'une ville nichée dans le Donbass. *L'Ukraine de l'indépendance à la guerre* est conçu comme un anti-*fake news* ; *New York, Ukraine* se présente comme un anti-guide ironique, celui d'une sorte de musée d'un monde soviétique en voie de disparition, aujourd'hui antichambre du conflit qui oppose la Russie à

DEUX REGARDS APAISÉS SUR L'UKRAINE

l'Ukraine. Pourtant, rien de violent ici ; au contraire, on ne perçoit que les restes de la violence.

New York ? Une ville comme les autres, où seule l'histoire et les traces qui en restent rappellent qu'elle fut promise à un autre avenir. Sans doute rien de fascinant, souligne à plaisir l'auteur qui imite les dépliants touristiques : ce qu'il faut voir, où manger, où dormir, etc. Mais, pour attirer différemment notre regard et notre intérêt, le poète et écrivain natif de la région de Louhansk, Serhey Jadan (auteur, entre autres, de *La route du Donbass*, traduit par Iryna Dmytrychyn, Noir sur Blanc, 2013), nous met en garde dans sa préface : « *l'histoire de chaque ville, ce n'est pas tant l'histoire de ses usines que l'écho de ses voix* ».

Sébastien Gobert nous fait entendre ces voix et remonter les strates de l'histoire. La ville a obtenu ce nom avantageux grâce au prompt développement industriel du XIXe siècle et à la convergence des intérêts russes et allemands. Elle va perdre son nom et son prestige au début des années 1950, sera rebaptisée Novohorodske, la « nouvelle ville », une manière de la remettre à sa place. Et l'on y rêve de revenir au nom – et au dessein – d'origine. C'est à ce rêve que les auteurs nous invitent. « *Avec un nom pareil, on n'osera plus nous bombarder !* », s'exclament les habitants.

Après avoir perdu son nom et son principal atout, le phénol, ancêtre des hydrocarbures, la ville se retrouve à 4 km de la ligne de front qui divise la région depuis 2014. Elle a perdu tout contact avec l'Est et les séparatistes de Donetsk, et devient « *un cul de sac* » : l'eau n'y est plus buvable, les environs sont truffés de mines antipersonnel et, si le relief a changé, c'est à cause des cratères d'obus. « *Ce qui tombe d'en haut* », aux sens propre et figuré, la façonne de nouveau. Se constitue ainsi le « *musée de tout ce qui est tombé* », ne faisant l'objet d'aucune enquête internationale, soulignent ironiquement les auteurs. Le repli se renforce. « *Jusqu'ici c'était la guerre, le gaz, l'argent… Et maintenant, c'est ce petit virus…* », se lamente une habitante « new-yorkaise ».

Mobilisations citoyenne et politique vont permettre à la ville de retrouver son nom, au moins administrativement, le 1er juillet 2021. Et même de mettre sur pied à l'automne un festival littéraire, intitulé « Vrais noms. Histoires vraies ». Le jeu du vrai et du faux continue. Aujourd'hui, les habitants rappellent le défilé ininterrompu de ceux qui ont arpenté le territoire de la ville, les conquérants, les occupants, les aventuriers et les libérateurs, les rouges et les blancs, les anarchistes du territoire libre de Makhno, les victimes des répressions soviétiques et ceux glorifiés par l'ancien régime, sans compter plus récemment les ouvriers des usines d'Akhmetov, le plus riche oligarque d'Ukraine.



Mais là n'est pas non plus le sujet de cette enquête culturelle, au caractère anthropologique, qui montre l'autre versant de l'actualité. Il faut d'ailleurs mentionner le remarquable travail photographique de Niels Ackermann, qui met en relief une autre beauté que celle usuellement célébrée dans les guides touristiques ! Beauté de vieux HLM grisâtres sur fond de neige à perte de vue, restes de lampes rouillées, vieilles briques de terre ou sacs en plastique, le dérisoire côtoie le document et nous conduit de l'autre côté du visible.

Le premier de ces voyages mène au pays de l'absurde, l'autre est une invitation à recouvrer la raison : deux manuels d'apprentissage de ce que ni la géopolitique ni l'actualité ne nous montrent. À proprement parler, des guides : des endroits où l'on apprend à réfléchir, à voir, à écouter, à regarder.

Lacan et son contexte

***Le 9 septembre 1981, la maladie l'emporta, Lacan mourut. Alors, celui à qui il avait donné mission d'établir l'édition de son Séminaire et de veiller à la transmission de son travail prit la relève du* work in progress *et se voua à en irriguer instamment l'expérience par le déchiffrage continu de ses conséquences. Quarante ans après, Jacques-Alain Miller, avec Christiane Alberti, donne à son désir la forme d'un hors-série (et hors format) de sa revue* Ornicar ? *Il l'intitule* Lacan redivivus.**

par Nathalie Georges-Lambrichs

Christiane Alberti
et Jacques-Alain Miller (dir.)
Ornicar ? Lacan redivivus
Navarin, 480 p., 39 €

« *Lacan était un original, il ne pensait pas comme les autres. Il argumentait, mais aujourd'hui encore ses arguments ont toujours quelque chose de singulier, de retors, qui* […] *ne permet pas qu'on s'identifie à lui, qu'on le prenne pour un semblable*. […] *Ce qui ne permet pas l'identification avec Lacan, c'est* […] *le fait qu'il se déplace toujours dans son enseignement ; il reconsidère, reconfigure ce qui précède à partir du hic et nunc, à partir du présent, et par rapport à ce qui peut arriver demain [1]* ». Ainsi Jacques-Alain Miller introduisait-il le thème de travail de l'Association mondiale de psychanalyse (AMP) sous le titre « Semblants et sinthomes » en vue de son septième congrès (2008).

Dans ce hors-série coexistent, certes pas toutes, mais de nombreuses facettes de celui que Jacques-Alain Miller a nommé « *le tout-dernier Lacan* [2] » avant d'en écrire la vie – une *vita breve* en 2010 [3]. L'adjectif latin que l'anglo-américain s'est approprié, *redivivus*, en est la frappe, ancienne et moderne. Ancienne car des archives inédites éclairent de grands pans du « passé », tandis que les lignes qui composent le plan de Fano semblent inviter la fourmi familière de l'unilatère bande de Moebius (voir la couverture du *Séminaire*, livre X, *L'angoisse*, Seuil, 2004) à une danse plus que contemporaine : vertige garanti pour beaucoup – ou énième répétition du traumatisme, ou occasion d'une compréhension nouvelle. À chacun de prendre son tour, d'effectuer ses tours et détours dans ce livre qui ne s'ouvrira que pour lui, et sa gouverne.

1. Manuscrits de Jacques Lacan

Un départ de rêve

Oberammergau, réputé pour ses *Lüftlmalereien*, l'est aussi pour le *Jeu de la Passion* qui commémore le ravage de la peste au début du XVII^e^ siècle. Le catholicisme est chevillé au corps d'Oberammergau comme tout le sud de la Bavière. À cette enseigne qui figure sur la couverture du précieux petit carnet dont le fac-similé nous est donné, l'analysant du début des années 1930 se livre à la discipline freudienne qui veut qu'on accommode sur le texte du rêve-rébus et non sur les images ; donc il transcrit, et le lecteur, s'il veut ne pas être aveuglé ou sidéré, est prié de fermer un œil pour avoir une chance de lire ce qui s'est, là, écrit. Je n'en citerai qu'une bribe de phrase : « *je découvre à l'intérieur de mon prépuce un petit poulpe…* ».

Cet écrit, demeuré à l'état de brouillon conservé dans ce qui est devenu les « archives Lacan », tient la promesse de son titre. « [B]*ien des fois* », Lacan « [a] *recommencé* […] *cet ouvrage* », démontrant la difficulté affine à l'objet qu'il s'agit d'installer, quelque chose qui n'est pas donné, à savoir l'espace où puisse se tenir un propos spécifié entre l'opinion et la science. La psychanalyse dérive de « l'événement Freud » – lequel n'est pas sans lien avec le « phénomène Freud », et le long feu de cet incroyable surgissement l'expose à la *t'erreur* commune des usages les plus dégradés, sinon à la « *forfaiture* » qu'emporte son « *détournement à des fins qu'on peut dire privées* », sous la guise du psychanalyste,

donc, pour peu que quelques-uns soient animés du désir de subvertir ce destin.

Nous sommes alors à la charnière des deux premières époques de l'enseignement que Lacan délivre aux psychanalystes – les patentés, les futurs, les non- –, Sainte-Anne et l'ENS-Ulm. Sur le métier, s'éprouve la difficulté à frayer un « *nouveau chemin de pensée* ». L'auditeur est ainsi mis au défi d'atteindre le psychanalyste, par sa propre mise dans ce tissage : « *moi d'abord* […] *je m'offre à ma mise en question* », moi n'étant pas sans « le psychanalyste » – à ne pas confondre avec un qui est ou serait celui-ci ou celle-là.

2. Présentations cliniques

On croit entendre Lacan, le voir se repérer, s'orienter dans le concert des voix qui l'ont précédé pour y situer ses interventions comme autant de balises, et tout ça avec un naturel confondant, parlant comme personne la langue de tout le monde, et saisissant, si elle se présente, l'occasion de parler celle du malade.

3. Documents et correspondance

Jeunesse

Longtemps *purloined*, la lettre au père arrive à destination. Le goût de la phrase concise est là sous la forme des « aphorismes », vecteurs de transmission même s'ils sont « disjoints » des développements dont ils sont les pointes ; ils marquent l'entrée et la sortie du champ freudien, procédant par l'énigme et y retournant, non sans favoriser une première approche de sa topologie sur laquelle toute aperception simple se fracasse, accompagnée du bruit de casserole des calomnies et autres racontars dont l'esprit qui toujours nie (par ailleurs) raffole.

Échanges

Paraît Ferdinand Alquié, seul parmi d'autres. Il est l'un des dédicataires de l'unique sonnet que Lacan nous ait laissé, l'homme du désir d'éternité. Lacan l'apostrophe, avec chaleur, précision, il l'adjure, même, et plus il accumule de formules plus revient l'écho de sa singulière équation, devant laquelle on s'incline, dont on s'écarte ; « on », ici, c'est Alquié, comme si le regard de l'homme à qui ces lettres s'adressent avait le pouvoir d'en faire saillir le chiffre.

Vie privée

Elle existe, plus privée que jamais, quand l'expérience de l'analyse qui colmate la barre d'ordinaire poreuse entre les vices privés et les vertus publiques la réduit à sa plus simple expression, qui permet qu'on l'expose sans outrage. En témoignent trois longues lettres au frère, de 1953, intimes, poignantes, où Lacan est aux prises avec les conséquences de ses choix de vie, et deux autres, de 1962 et 1966, allégées. Dans l'intervalle, on saisit comment Rome a cessé d'être Rome pour Lacan, et comment elle est en passe de faire de lui le baroque qu'il finirait par avoir toujours été.

4. La famille

C'est au tour des descendants de paraître, *uno por uno*. À chaque fois, un tour de force. Lacan pousse à se surpasser. Jacques-Alain Miller clôt la série dans une conversation avec France Jaigu, y révélant à qui veut savoir quelques actions, réactions, exactions, des uns et des autres ayant engagé leur nom dans le mouvement analytique. Il y donne les coordonnées de ce qu'il nomme « trahison… » parce que l'heure est grave, que l'oubli menace de tout recouvrir et que l'alliance du mensonge avec la force de conviction peut nuire gravement à la psychanalyse.

Trahison pour trahison, il importe de prendre acte de ce que l'histoire ne sourira pas de ce que Socrate et le Christ sont morts pour l'espèce humaine, car elle n'a pas la bêtise de l'ange. Nathalie Jaudel le démontre, avec précision et détermination. Aussi nettement qu'un « *petit poulpe* » s'est logé sous le prépuce du pénis du rêveur nommé Lacan, un quelque chose ronge la recherche de l'historienne autoproclamée de la psychanalyse, comme si amour et désaccord ne pouvaient faire bon ménage sitôt qu'il s'agit de l'homme nommé Lacan, alors que cette vie folle d'impatience et de fantaisie et par lui dévolue à l'amour authentique et à la dignité du lien social témoigne du contraire pour les temps qui viennent ; enfin, elle reprend ses couleurs.

5. En analyse

Un florilège composé de trois brèves et d'une plus longue, signée Éric Laurent, dont la

LACAN ET SON CONTEXTE

longueur s'éclaire de la fulgurance de sa fin, appelle lectures et relectures.

6. Vie quotidienne

Les proches, les familiers, en vue ou dans l'ombre, toujours plus vrais que vrais : authentiques.

7. Ponctuations

Savantes et savoureuses.

8. Références

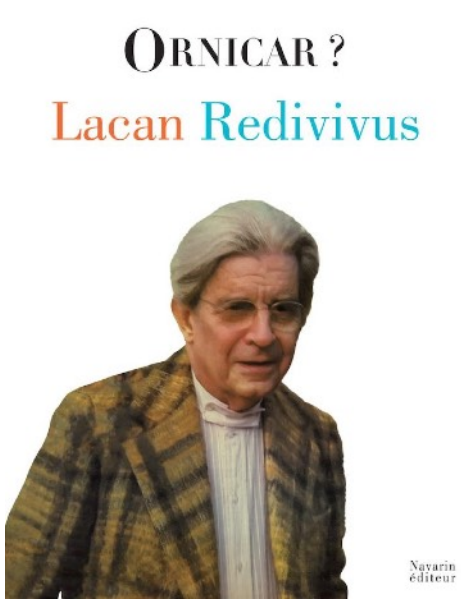
Nombreuses, sans prétention à l'exhaustivité.

Ainsi, l'homme n'est pas mis à la question, mais le psychanalyste est mis en question. À tout bout de champ.

Lacan n'est pas contenu dans cet intérieur, sinon par son pari sur le lecteur : l'amoureux, l'érudit, le curieux, le profane, cet honnête homme né avec les prodromes de « la science » dont on saisit la fragilité dès lors que le savant, sans la psychanalyse, ne peut faire retour à sa propre discipline, laquelle, par définition, le rejette comme sujet. Qui entend mettre, non pas tel ou tel scientifique, mais le scientifique en question risque de se trouver surpris de croiser dans son champ des ondes freudiennes ; pourquoi ne prendrait-il pas goût à la compagnie des « *épars désassortis* », particules élémentaires qui animent leur mouvement, à rebours du goût du jour ? Sans doute, qui ne voudrait le progrès, sans rien vouloir savoir du malheur et de la misère qui l'accompagnent ? Mais qui voudrait, de quelle obscure volonté, en cantonner les rejets aux psychanalystes formés à cet exercice en bons spécialistes, supposés savoir se taire et se tenir jusqu'à élimination du dernier d'entre eux ?

Que veulent, dès lors, les psychanalystes, sinon donner corps au rebut, fin mot de la civilisation désormais en crise permanente, pour faire lien entre les cœurs battants contre le pire ?

Lacan nous dispose à apprendre encore de lui et par lui, ce que psychanalyse encore signifie au présent, sous « *la condition peu commune, qu'un nouveau chemin doive se tracer de ses effets suspendus,* [ce qui l']*oblige à recommencer ce chemin chaque fois* [qu'il] *y repar*[t] ». Tel le juif dans le concert des nations, ailleurs toujours, il arrive au psychanalyste, confronté à l'inconfort paradoxal dont les persécutés jouissent entre



deux pogroms, de croire qu'il lui est permis d'oublier que *vivere non necesse est*. Pourtant, chaque matin d'un monde qui n'a plus rien de commun avec aucun hier, il lui faut se réveiller, apercevoir, opérer.

Cette reviviscence de Lacan tombe à pic pour rappeler à chacun en quel spirituel exercice consiste le désir impossible d'être contemporain de soi-même. Il y faut quelques autres, si autres ces autres consentent à se faire, à leurs risques. C'est ce qui donne au loisir de « l'École de Lacan » une chance de trouer l'épaisseur du temps – j'entends encore la voix de Jacques-Alain Miller prononcer, il y a trente ans, cette formule, « l'École de Lacan », pour nommer l'ensemble de celles et ceux qui sont décidés à ne laisser personne les intimider ou oser leur enjoindre de se couper de leur responsabilité dans la conduite de leur vie, intranquille et déduite de leur expérience *in progress*.

Le décryptage des archives Lacan, et son instrument trans-, le cartel, sont à l'agenda du psychanalyste en question, sur la brèche même, sachant que, comme l'écrivent Michael Ferrier et Kenichi Watanabe dans leur dernier livre, « *la réalité disparaît, quand il n'y a pas de mots pour la dire* ».

1. **Jacques-Alain Miller, « Semblants et *sinthomes* », *La Cause freudienne* n° 69, 2008, p. 124-131.**

2. **Jacques-Alain Miller, « Le tout dernier Lacan » (2006-2007), *L'orientation lacanienne*.**

3. **Jacques-Alain Miller, « Vie de Lacan », *La Cause freudienne* n° 79, 2011.**

Presque un conte

Un soir de l'hiver 1984, dans une loge de gardienne, une femme noie ses deux fils. Le crime, incompréhensible, s'éclaire à peine si l'on s'attache au passé de Griselda, la criminelle. Peut-être Flavia, sa fille, qui a échappé au sort de ses deux jeunes frères, détient-elle des clés ? La narratrice la retrouve quarante ans après. Flavia est aussi lumineuse que sa mère est sombre. Un acte terrifiant et ce contraste entre deux femmes : deux pistes pour lire* Par la forêt*, le roman de Laura Alcoba.

par Norbert Czarny

Laura Alcoba
Par la forêt
Gallimard, 208 p., 18,50 €

La forêt qui donne son titre au roman de Laura Alcoba n'est évoquée que vers la fin du livre. La narratrice enquêtrice rencontre René et Colette, un couple qui s'est occupé de Flavia quand sa mère était en prison puis dans un asile psychiatrique. L'ancienne institutrice et son mari emmenaient l'enfant dans des lieux variés, dont Coye-la-Forêt qu'aurait pu connaître Nerval. Entrer en ce lieu est comme pénétrer dans un paysage de conte. Et pour rencontrer ceux qu'elle interroge, la narratrice choisit un café qui s'appelle « Le bûcheron », personnage emblématique s'il en est. Là elle écoute Colette qui protégea la petite fille à l'instant crucial, René, et donc Flavia, devenue reporter photographe en Colombie, en Éthiopie, dans les zones de conflits, parce qu'elle « *doit* […] *rapporter des images, pour qu'on sache, pour qu'on voie* ».

Le conte est l'une des voies que prend ce roman, mais on le lira aussi en écho aux autres romans de Laura Alcoba, situés dans les années 1970, entre Argentine et France, à l'époque qui précède la dictature de Videla, déjà un temps de terreur et de guerre civile.

Griselda est une enfant de La Plata. On trouve reproduit dans le roman un plan de cette ville géométrique qui laisse peu de place au hasard. C'est là, dans une librairie comme il en existait alors, lieux de résistance en même temps que de lecture, qu'elle rencontre Claudio. Il est marié à Janine, une Française rencontrée dans les maquis cubains, avec qui il a eu deux enfants. Entre Claudio et Griselda, c'est le coup de foudre. Avec lui, elle échappe à l'emprise familiale et, pour un temps, à la folie qui la hante.

Griselda est en conflit permanent avec sa mère, qu'elle appelle MADRE, comme si les majuscules elles-mêmes traduisaient l'horreur que cette personne vivant dans la convention lui inspire. La jeune femme lit Simone de Beauvoir qui lui enseigne la révolte, elle aime les films russes de ces années 1960, lyriques, sentimentaux. Elle a du mal à respirer dans cette ville quadrillée selon des règles strictes, après avoir passé une partie de son enfance dans la Pampa, où l'espace trouve sa limite quand le cheval ne peut plus galoper. Griselda veut s'échapper ; les tentatives de suicide se succèdent, puis la fuite vers la France. Un retour au pire moment avant une nouvelle fuite lors du coup d'État. La narratrice rend cette instabilité dans des scènes irrespirables, notamment dans un aéroport où la menace se fait plus vive. L'écriture est fragmentée, comme hachée en paragraphes plus ou moins longs, avec des anaphores qui retardent le moment de dire, pour traduire l'étouffement de Griselda.

L'assassinat par noyade de ses deux fils est une façon de répéter une souffrance qu'elle a connue. Elle l'accomplit après un curieux rituel, celui du maquillage qui occupe une grande part de son temps. Enfant, elle aimait dessiner, peindre, mettre de la couleur sur le papier. Se maquiller, c'est user de la couleur sur le visage et encore échapper à ce qu'on est.

Le mot « assassinat », nul ne l'emploie au cours de l'enquête. Colette hésite, comme Flavia, et les autres : drame ? accident ? tragédie ? Les mots ne sont pas sûrs et la narratrice avance de manière précautionneuse.



« La forêt » par Félix Ziem (entre 1850 et 1860)
© CCo Paris Musées / Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

PRESQUE UN CONTE

Cette histoire fait écho à sa vie puisque Claudio et Griselda ont accueilli son père dans la loge qu'ils occupaient avec leurs trois enfants. Ces réfugiés se sont connus en Argentine, et sans doute avant, à Cuba. Laura Alcoba n'était pas née, ou bien elle était une jeune enfant, celle qu'elle raconte dans *Manèges*, à La Plata, puis en France dans *Le bleu des abeilles* ou *La danse de l'araignée*. La romancière hésite, tâtonne. Elle cherche des explications ou du moins un éclairage. L'histoire de Médée peut l'aider. Elle reprend le récit mis en mots avant elle par Sénèque, Euripide ou Ovide : « *Infelix amor* », amour malheureux traduit-elle, avant de lire ou d'imaginer d'autres traductions. Quel était l'amour malheureux de Griselda ? Elle se disputait avec Claudio, ils se sont toujours réconciliés. Plus loin dans son enfance, outre la MADRE, il y a ces vieux hommes malsains, Don Valerio et l'autre, qui ont abusé d'elle. Est-ce que cela explique un crime ? On ne trouvera pas de réponse, sinon dans le cimetière de Pantin, d'une façon curieuse et belle.

Qui a lu les précédents romans de Laura Alcoba retrouvera dans celui-ci une forme de confidence et de confiance. Il y a quelque chose de la flâneuse dans les allusions à Nerval, à cette partie encore populaire du Marais, au « *français chaloupé* » de René, qui prononce les *r* comme Jean Gabin. La différence est pourtant forte : ce roman a quelque chose de douloureux. Le fait que des événements réels l'inspirent joue, mais pas seulement. C'est comme si toutes les illusions de l'enfance avaient disparu, que demeurait l'incompréhensible ou « *l'infracassable noyau de nuit* » dont parle Breton pour d'autres raisons. Un soir d'hiver, Flavia est encore dans la classe de Colette quand déboule cette mère au maquillage excessif comme une grimace, et aux vêtements trempés. Elle vient chercher sa fille. Le pire pourrait se produire. Colette refuse de laisser sortir l'enfant. La folie ne se répétera pas.

La conquête du Mexique : genèse d'un récit

Archives et manuscrits (10)

Le 13 août 1521, la chute de Mexico-Tenochtitlan scellait la fin de l'empire aztèque. Le cinq-centième anniversaire de l'événement nous invite à examiner les premières chroniques de la conquête du Mexique – un récit fait par les vainqueurs, essentiellement. En essayant de suivre la genèse de certains écrits, a-t-on une chance d'entendre la voix étouffée des vaincus ?

par Franz Johansson

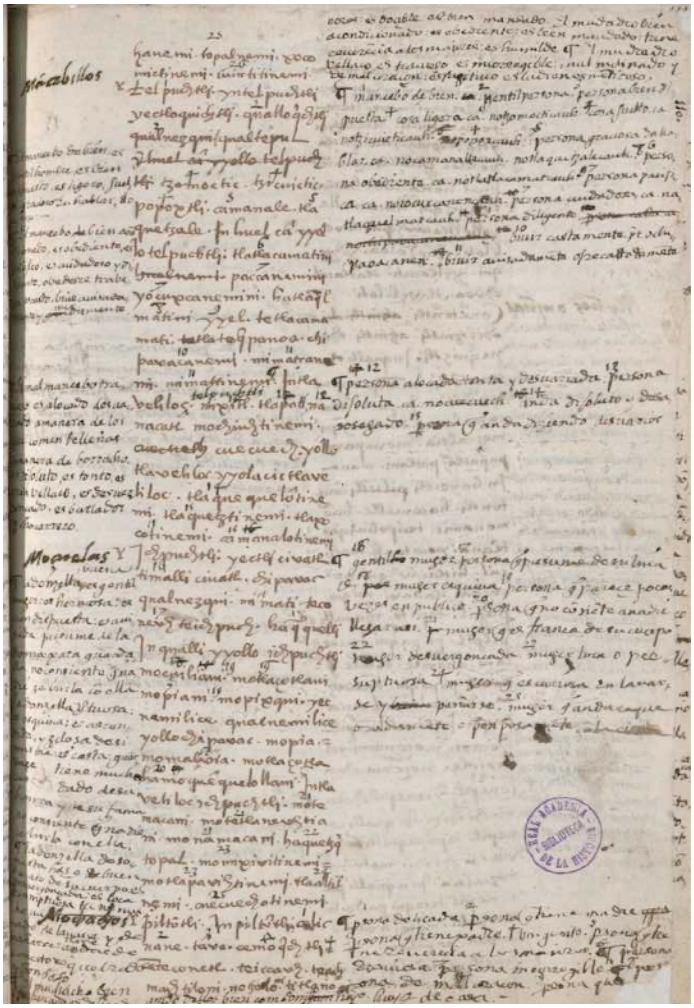
DAborder la gestation d'écrits du XVIe siècle en suivant les méthodes et protocoles de la génétique des textes paraît au premier abord un défi impossible à relever. La génétique fonde son approche sur les traces tangibles des transformations d'un texte, présentes principalement dans les brouillons de travail. Or, pour diverses raisons, nous ne possédons pas de brouillons antérieurs à 1750. À quelques très rares exceptions près, doit-on ajouter (tels les feuillets où Pétrarque polit les vers de son *Canzoniere*). Le champ qui nous intéresse offre justement certaines exceptions remarquables, dues aux circonstances très particulières dans lesquelles les textes sont nés : plusieurs séries de manuscrits, dont certains constituent de véritables brouillons génétiques, nous sont parvenues.

À la conquête militaire du Mexique fera suite une conquête plus longue, complexe et subtile – et, en un sens, non moins accidentée : la conquête spirituelle. La « rencontre de deux mondes » a presque anéanti, en très peu d'années, les mondes amérindiens. Elle n'a pas laissé intacte une Europe dont les systèmes de savoirs et de valeurs – sur les plans religieux et philosophique, éthique et épistémologique – ont été bouleversés. Un trouble perceptible dans la manière dont les autorités politiques et religieuses ne cessent d'osciller dans leurs positions à l'égard de la Nouvelle-Espagne. En même temps que la Real Audiencia de Mexico demande aux missionnaires de recueillir « *les antiquités de ces Indiens natifs* […] *afin qu'il en reste une certaine trace* », les autodafés anéantissent, avec toutes les autres traces des croyances idolâtres, les codex mexicas, mayas ou purépechas. Au gré des changements de cap, des mesures de censure ou de confiscation, l'aboutissement de nombreux ouvrages se trouve entravé ou retardé. Si bien que les plus importantes chroniques de la conquête n'ont été publiées qu'à titre posthume : l'*Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne* de Bernal Díaz del Castillo paraît cinquante ans après la mort du conquistador ; l'*Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne* de Sahagún et l'*Histoire des Indes de Nouvelle Espagne* de Durán devront attendre le XIXe siècle pour être éditées.

Assez étrangement, ces accidents représentent une chance pour la génétique des textes. Pour un esprit de la Renaissance, l'œuvre publiée vouait à l'oubli et au néant les traces matérielles du travail qui l'avait précédée et lui avait permis d'éclore. Tant que l'achèvement n'advient pas, cependant, les documents d'un labeur en cours gardent leur utilité : les notes de travail sont conservées en attendant que leur sort soit fixé. Dans certains cas, elles sont parvenues jusqu'à nous. Ainsi, pour l'*Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, nous possédons un dossier de genèse d'une richesse inespérée : le Codex florentin, qui en est l'aboutissement, s'accompagne, dans les Codex de Madrid, d'une masse de documents qui en sont le véritable avant-texte : ils témoignent des différents stades du travail de recherche et d'écriture ; certains de leurs feuillets, chargés de ratures et d'ajouts, nous permettent d'examiner dans le détail les suppressions et substitutions. Telle page, où la mise au net d'un texte en náhuatl (ou « langue mexicaine », comme l'appelle Sahagún) est entourée d'annotations marginales en espagnol, nous fait voir la manière dont se redéfinit progressivement l'architecture de l'ouvrage. L'annotation sur la marge de droite – « *Ce qui suit est versé dans le premier chapitre du livre qui traite de la guerre qu'il y eut entre les Indiens et les*

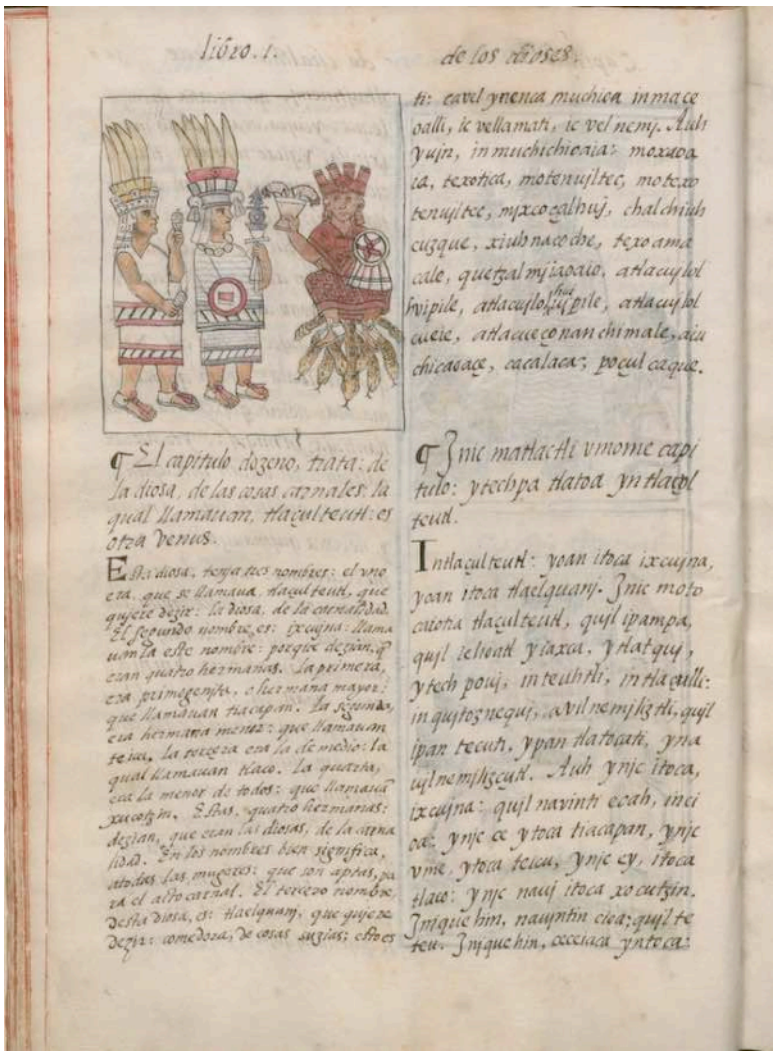
ARCHIVES ET MANUSCRITS (10)

Espagnols » – nous fait assister à l'émergence de ce qui deviendra le douzième et dernier livre : le récit de la conquête à partir des témoignages des vaincus.



Códices matritenses de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid) © D.R.

L'*Histoire générale* est une œuvre singulière à plus d'un titre. Véritable encyclopédie des choses naturelles, humaines et divines des natifs de la Nouvelle-Espagne – de leur panthéon de divinités jusqu'à leurs institutions politiques –, cet ouvrage bilingue est le fruit d'une entreprise collective : si fray Bernardino de Sahagún, responsable de la traduction-paraphrase en espagnol, en est le maître d'œuvre, les quatre « *colegiales latinos* » qui l'ont assisté en sont les véritables coauteurs. Ces jeunes Indiens ont recueilli et transcrit en náhuatl le témoignage de nombreux informateurs, « *personnes considérables* » choisies parmi les natifs de différents endroits en fonction de leurs connaissances et de leur expérience. À leurs côtés, les tlacuilos, peintres-scribes formés dans la



Codex florentin, Biblioteca Medicea Laurenziana (Florence) © D.R.

tradition préhispanique, ont eu pour tâche de reproduire, dès les étapes les plus précoces du projet, les images empruntées aux livres pictographiques des anciens Mexicains.

La polyphonie apparente de l'ouvrage recèle une intertextualité plus secrète, faisant de l'*Historia general* un palimpseste : l'hypertexte (pour reprendre la terminologie de Gérard Genette) se nourrit d'une série d'hypotextes qu'il recouvre en les absorbant. Ce palimpseste opère la récupération d'une culture dans les deux sens du terme : si elle en recueille et en sauve du néant les vestiges, c'est pour les détourner en les mettant au service de la conversion spirituelle. C'est ce qu'annonce la métaphore déployée dans le Prologue : à l'instar du médecin qui approfondit la compréhension du mal afin de pouvoir l'extirper, le prédicateur trouve dans la connaissance de la culture indienne des armes pour la sauver – c'est-à-dire pour mieux la détruire.



« Primeros Memoriales » (Tepepulco 1558-1560), Real Biblioteca (Madrid) © D. R.



Codex florentin (Mexico, 1575-1585), Biblioteca Medicea Laurenziana (Florence) © D. R.

ARCHIVES ET MANUSCRITS (10)

L'analyse génétique permet-elle de suivre à rebours la trajectoire de ce recouvrement, de cette récupération, et d'accéder à la parole des vaincus dans les hypotextes enfouis ? Si les illustrations dans l'ouvrage abouti – le Codex florentin – trahissent une influence très nette des techniques et traditions de la Renaissance européenne (à commencer par le recours à la perspective), les documents avant-textuels des Codex de Madrid nous confrontent, quant à eux, à des images où cette influence est négligeable et peut-être inexistante.

La découverte d'un chemin susceptible de nous conduire vers les voix originelles, vierges de toute altération, n'est ici qu'un fantasme ou une illusion. Dès les tout premiers manuscrits de travail, l'oralité indienne se trouve arrachée à sa substance et à sa praxis pour se voir enfermée dans la « *lumineuse prison de l'alphabet* » (A.-M. Garibay). Et les images des premiers *tlacuilos* ont beau s'apparenter à un facsimilé des codex antérieurs à la conquête, elles s'articulent déjà à un discours écrit, s'orientent en fonction de formes et de catégories de pensée profondément étrangères au monde indien. En suivant de près les transformations successives de l'écriture, l'analyse génétique peut cependant nous offrir une conscience plus exacte de la *construction* qu'est l'ouvrage, à travers sa généalogie. Une construction qui est trahison, mais aussi métissage. La conquête spirituelle manifeste ici sa profonde ambivalence : la violence qu'elle recèle est celle du viol, elle est aussi celle de l'engendrement.

Séance privée avec Petr Král

Poète, Petr Král (1941-2020) l'était assurément. Il l'était dans son écriture poétique et dans ses écrits théoriques, mais il l'était aussi dans sa manière de vivre et de traquer la poésie dans la trame même des choses. Il ne l'était pas moins dans le regard qu'il portait sur le cinéma, dont il avait une connaissance approfondie, acquise à la Famu, l'une des meilleures écoles de cinéma au monde, à l'origine de la Nouvelle Vague tchèque dans les années 1960. Critique d'une grande pertinence, il aura publié plus d'une centaine de textes dans la revue* Positif *et écrit sur le burlesque des essais qui font date.

par Alain Roussel

Petr Král
Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème
Préface de Michel Ciment
Lurlure, 416 p., 25 €

Comme l'écrit Michel Ciment dans sa préface à cette réédition, « *son goût pour les burlesques hollywoodiens le conduit à publier deux ouvrages magistraux de 700 pages au total,* Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème *(1984) et* Les Burlesques ou Parade des somnambules *(1986), devenus des livres de référence* ». Si Petr Král connaît parfaitement les techniques du cinéma, s'il peut en spécialiste « *démonter la poupée pour contempler de près son mécanisme* », ce n'est pas par ce biais qu'il évoque le burlesque dans son livre. Il préfère l'approcher par la poésie telle qu'il la ressent, dans « *la chair des images* », attentif aux moindres détails que révèle la caméra, parfois à l'insu du cinéaste, et au jeu des acteurs qui sont des somnambules dans un scénario s'improvisant bien souvent au fur et à mesure de l'enchaînement des sketchs. Le burlesque est pour lui un formidable tremplin pour rêver en « *passionné sauvage* », dans le film lui-même et autour, réinventant, grâce à la magie du cinéma et dans son propre imaginaire, l'ambiance fantasmée des Années folles qu'il n'a pas connues mais dont il est un nostalgique et qu'il considère comme un paradis perdu de la modernité.

Il convient toutefois d'éviter tout malentendu. Le cinéma dont l'écrivain parle n'est pas un cinéma intentionnellement poétique comme pouvait l'entendre par exemple Cocteau. La fameuse formule de Marcel Duchamp, « *ce sont les regardeurs qui font les tableaux* », peut tout aussi bien concerner l'art cinématographique et, s'agissant du burlesque des années 1920 qui sollicite essentiellement l'œil, le son n'intervenant que comme accompagnement musical, le jazz essentiellement, Král la fait sienne et l'applique avec bonheur. Le cinéma est « *une histoire personnelle* ». S'il regarde un film en poète – il y a aussi chez lui une vision métaphysique, voire sociologique –, c'est bien de la poésie qu'il y trouve, celle-ci étant, dans la conception qu'il s'en fait, une dimension du regard, dans un rapport étroit entre l'objectivité et la subjectivité, entre la « *chair du monde* », ou sa représentation dans les images, et l'imagination.

Ce qu'il aime dans le cinéma, c'est que la réalité, même maquillée en décor, y est présente en tant que telle et se prête ainsi aux interprétations plus ou moins inconscientes des spectateurs, alors même qu'ils suivent un récit qui se déroule sur l'écran. Ainsi qu'il l'écrit : « *Les êtres, les objets, les décors réels qui lui servent de support sont toujours plus riches que le discours auquel le cinéaste cherche à les intégrer* ». Ces éléments que l'on pourrait croire marginaux comptent pour lui tout autant que l'histoire et parlent derrière le film et même dedans, parfois contre lui ou au contraire en lui donnant une dimension esthétique et en se prêtant à une interprétation inattendue qui vient s'ajouter au contenu manifeste.

De la même façon, Král prête une attention toute particulière aux imperfections qui apportent un surplus de sens ou de présence. L'utilisation du noir et blanc renforce par contraste « *la matière, la texture, les traits et l'expression d'un visage* ».



Buster Keaton dans « Le mécano de la Général » (1926)

SÉANCES PRIVÉES AVEC PETR KRÁL

Les truquages, aussi maladroits puissent-ils paraître, révèlent une fraîcheur et une innocence perdue, si on les envisage au second degré. Quant à l'usure de la pellicule, elle introduit « *un aspect plutôt tragique* », l'émotion que l'on ressent devant l'éphémère et la fragilité des êtres et des choses, mais elle peut aussi les embellir, voire les ennoblir : « *c'est ce qui se passe notamment avec de nombreux objets blancs ou blanchâtres d'où les tirages répétés des copies – rendant l'image de plus en plus contrastée – ont fini par effacer toute ombre, jusqu'à les faire resplendir d'un éclat aveuglant* ». Ainsi la poésie du vieux burlesque est-elle « *une poésie par défaut, due à de "bas" accidents techniques* ».

Face à ce chaos d'images qui déferlent dans les burlesques et bousculent tout, l'essai de Petr Král est très structuré, divisé en quatre grandes parties, elles-mêmes subdivisées en chapitres dont chacun évoque un thème. Ainsi l'auteur mettra-t-il l'accent sur l'improvisation dans le slapstick où le scénario est sans cesse « *trahi* », pour notre plus grand plaisir, aussi bien par le cinéaste lui-même que par les acteurs qui se livrent à cœur joie à une création spontanée de gags mettant en déroute toute intention, hormis celle de faire rire. Dans la mesure où ces films sont muets, le seul langage possible est celui de l'action. Král montre bien que, dans le burlesque, la seule façon d'exprimer l'amour est le baiser. La colère se manifestera par un coup de poing. Le caractère des personnages est tranché, reconnaissable à leur habillement, tel Charlot. L'instinct primaire domine : la bonté est une bonté sans égale, la méchanceté d'une férocité sans pareille. Toute tempête sera dévastatrice. Tel est le côté radical du burlesque. Dans le feu de l'action, les acteurs peuvent devenir des objets et les objets des acteurs. L'importance des décors urbains, le jeu incessant des métamorphoses, les rencontres fortuites, à la Lautréamont, d'objets hétéroclites, telle celle de « *la neige, de la badine, du melon* », les comparaisons du burlesque américain et de l'européen, l'exaltation des choses et des corps soumis à mille turbulences, la célébration du chapeau comme accessoire principal et quasi mythique, l'obsession du concret poussée jusqu'à la catastrophe, le chaos rédempteur, les tournures oniriques ou cauchemardesques du slapstick, le goût des figures opposées (le petit et le grand, le gringalet et le géant), l'irrévérence à l'égard des institutions, l'érotisme comme contenu latent, tous ces aspects sont subtilement analysés par l'auteur.

Pour illustrer son propos, Petr Král décrit de nombreuses scènes avec le souci du moindre détail. Avec lui, le cinéma s'incarne dans l'écriture ou plutôt celle-ci devient cinématographique. Pour notre plaisir et notre réflexion, il nous invite à entrer dans sa rêverie pour des séances privées. Ne nous en privons pas.

Bergson est-il un philosophe ?

Bergson est-il un philosophe ? Ses adversaires, comme Benda et Russell, en doutaient, et lui concédaient seulement un beau style. Bruno Clément les prend au mot : Bergson est bien un écrivain, et on a eu raison de lui donner le prix Nobel de littérature (en 1927), alors qu'on a eu tort de l'attribuer à Russell (en 1950). Mais s'il avait existé un Nobel de philosophie, Bergson l'aurait-il eu ?

par Pascal Engel

Bruno Clément
Bergson, Prix Nobel de littérature
Verdier, 308 p., 19,50 €

Annick Louis
Sans objet.
Pour une épistémologie
de la discipline littéraire
Hermann, 210 p., 24 €

À la mort de Bergson, en 1941, Paul Valéry prononça un hommage vibrant au penseur qui avait « communiqué ce qui lui [apparaissait] de sa vie intérieure » et inventé « une manière de s'exprimer convenable à ce dessein, car le langage expire à sa propre source » : « Il osa emprunter à la Poésie ses armes enchantées, dont il combina le pouvoir avec la précision dont un esprit nourri aux sciences exactes ne peut souffrir de s'écarter. Les images, les métaphores les plus heureuses et les plus neuves obéirent à son désir de reconstituer dans la conscience d'autrui les découvertes qu'il faisait dans la sienne, et les résultats de ses expériences internes. »

C'est précisément ce que les adversaires de Bergson lui reprochèrent. Benda (*Une philosophie pathétique*, 1913), Russell (« The Philosophy of Bergson », 1912), puis Politzer (*La fin d'une parade philosophique, le bergsonisme*, 1929) l'accusèrent de préférer les émotions philosophiques aux idées philosophiques, l'intuition aux concepts, l'imagination au raisonnement et de n'être au fond qu'un littérateur, qui plus est un mystique. Dans *Pourquoi des philosophes ?* (1957), Jean-François Revel trouve qu'il introduit en philosophie des tournures dignes de M. de Norpois, comme quand il parle des « *ondulations du réel* ».

Mais quand on loue ou inversement quand on fustige Bergson pour ses talents littéraires, veut-on dire que ces talents viennent en sus de ses qualités philosophiques, ou bien que sa philosophie tient intégralement au fait qu'il est écrivain et poète ? Valéry hésitait à soutenir la seconde thèse, mais Benda et Russell l'affirment : Bergson n'est qu'un écrivain, et sa philosophie ne vaut pas plus qu'un bon roman. Bruno Clément soutient au contraire que c'est parce que Bergson est un écrivain qu'il est un vrai philosophe. D'entrée de jeu, il nous annonce qu'il n'abordera pas la philosophie de Bergson. Et de fait il ne dit mot des thèses de Bergson sur l'espace, le temps, la durée, la liberté, le possible, l'âme et le corps, la mémoire.

Bruno Clément met l'accent, chez l'auteur de *La pensée et le mouvant* et de *L'évolution créatrice*, sur sa propension à user de métaphores, d'images, sur la musique de ses phrases et sur son souci du style. Il nous dit que le principal mérite de Bergson est d'avoir conduit la philosophie à réfléchir sur son mode d'expression, et qu'il faut lire Bergson comme un écrivain, un artiste, un producteur d'images, et non comme un philosophe qui raisonnerait et produirait des concepts. S'il en produit, ils sont « fluides » et souples, et non pas, comme les concepts des philosophes rationalistes, raides ou trop amples. Sa pensée ne suit pas un chemin linéaire, mais opère par retours et retouches, par épanorthoses. Selon Bruno Clément, Bergson est attentif, comme les artistes, au singulier, aux situations, aux histoires, tout comme Beckett, Sarraute, ou les romanciers. Ne s'intéressait-il pas à la recherche psychique, suggère Clément qui commente longuement son fameux essai sur « les fantômes de vivants » ? N'était-il pas, tout comme Henry James, le frère de son ami William James, aussi proche du pragmatisme que des histoires de fantômes ? Je dois dire que ce filon, qui a déjà été exploité par David Lapoujade (*Fictions du*

pragmatisme. *William et Henry James*, Minuit, 2008), me semble bien fragile, même si Henry lisait William. Quel est le rapport entre le pragmatisme et les fantômes ? Entre l'idée qu'une conception n'a de sens que si on peut en mesurer les effets dans la pratique et l'existence d'esprits détachés des corps qui reviennent nous hanter ? Cela fait-il de Bergson un auteur de *ghost philosophy* tout comme Ann Radcliffe ou Dickens sont auteurs d'histoires de fantômes ?

Mais précisément, là où Bruno Clément aurait pu confronter les thèses de Bergson dans *Matière et mémoire* ou dans *L'évolution créatrice* sur l'esprit et le corps, le parallélisme psycho-physique, le panpsychisme ou l'élan vital avec son intérêt pour les fantômes, il se refuse à confronter ce qu'il tient comme proprement littéraire chez Bergson à ce que celui-ci tient pour philosophique. Pourtant, Bergson avait bien l'ambition de discuter des questions de philosophie, qu'on soit d'accord ou non avec ses thèses : que le temps est plus fondamental que l'espace et que son essence est la durée, que la nature profonde de la mémoire est d'essence spirituelle, que l'intuition et non pas l'intellect est le vrai mode de la connaissance philosophique. La théorie bergsonienne de la liberté, sa conception du possible, sont-elles des fables ou des récits susceptibles d'une appréciation seulement esthétique ? Sa querelle avec Einstein se résumerait-elle à l'opposition d'un physicien et d'un poète ?

Il est vrai que, depuis un demi-siècle, on a fait l'éloge de la pensée philosophique française pour sa qualité d'écriture, et qu'on a pu, pour reprendre le titre d'un essai fameux de Rorty sur Derrida, avancer que la philosophie était essentiellement une forme d'écriture **[1]**. Du fait que nous lisons tout autant Montaigne, Pascal ou Rousseau comme de grands écrivains que comme de grands philosophes, s'ensuit-il que nous devions laisser de côté leurs théories philosophiques ? Que Ponge n'est pas moins bon que Merleau-Ponty quand ils veulent tous deux aller aux choses mêmes ? Bruno Clément n'entend pas aller jusque-là, car son objectif est essentiellement de soutenir que Bergson a voulu proposer un autre mode d'expression philosophique. Il nous demande d'accepter l'énoncé conditionnel : si Bergson est un écrivain, alors il est un philosophe. Comme il est, nous dit-il, un écrivain, il s'ensuit, par *modus ponens*, qu'il est un philosophe. Mais on peut refuser la prémisse, et ne pas détacher la conclusion, ou comme Benda et Russell, par contraposition, conclure que Bergson est un écrivain raté.

Bruno Clément, même si sa démonstration ne convainc pas, pose une question essentielle : selon quels critères reconnaît-on la différence entre littérature et philosophie ? La réponse qu'il donne, avec la plupart des théoriciens contemporains de la littérature, est que la littérature n'obéit pas à des valeurs cognitives, telles que la recherche du vrai, la justification par des raisons objectives, ou la connaissance, mais à des valeurs esthétiques, telles que la créativité et la richesse d'expression, qui ne sont pas objectives. Selon Bruno Clément, Bergson serait un critique des valeurs du premier type, et un défenseur des secondes en philosophie même. Mais on peut se demander si la littérature ne peut pas elle aussi obéir à des valeurs cognitives, et si les œuvres littéraires n'ont pas, comme les œuvres philosophiques entendues au sens traditionnel – donc non bergsonien, si Bruno Clément a raison –, une visée de connaissance. Des auteurs comme Proust, Musil, Broch ou Joyce se sont notoirement posé la question.

Annick Louis, dans son récent essai sur l'objet littéraire, nous propose une épistémologie de la discipline littéraire et trace une utile cartographie de ce domaine, surtout axée sur les lieux de production de ses discours. Elle montre que, malgré la vague de grands rhétoriqueurs qui a dominé en France depuis un demi-siècle, la littérature est devenue de plus en plus ouverte sur son dehors, social et historique. Son objet est devenu opaque. Elle soutient, notamment en analysant des notions comme celle d'enquête, qu'il ne s'ensuit pas que la discipline littéraire ne relève pas de valeurs ni qu'on ne puisse lui attribuer un statut scientifique. Mais qui dit « épistémologie » dit étude des moyens par lesquels les études littéraires peuvent se poser en productrices de connaissance, tout comme leur objet. Si l'on conçoit avec nombre de sociologues et d'historiens les valeurs dont relève la littérature comme contextuelles, relatives et déterminées largement par des visées non cognitives, alors l'objet littéraire et les valeurs qu'il porte risquent fort de devenir évanescents. Souleymane Bachir Diagne a parlé d'un *Bergson postcolonial* (CNRS Éditions, 2011). Si Bergson fait partie du canon littéraire, dans quel canon est-il canonisé ?

1. **« Philosophy as a Kind of Writing: An Essay on Derrida », *New Literary History* (Autumn, 1978).**

La vie en creux

Voici un livre admirable, qui reste toujours à la hauteur de l'humilité de son sujet, la maladie destructive et la mort d'une mère dont la vie a été modeste. Pour cela, il fallait une écriture au plus juste, une émotion à la fois exprimée et rentrée, une attention peu commune à la vie des autres, à leur langue, à tout ce qui fait une vie, au plus près de sa matière. Non pas la vie matérielle, comme disait Duras, mais la matière de la vie qui ne se comprend jamais mieux que lorsqu'un corps lâche.

par Tiphaine Samoyault

Nathalie Piégay
Le caillou noir
Le Rocher, 240 p., 18,90 €

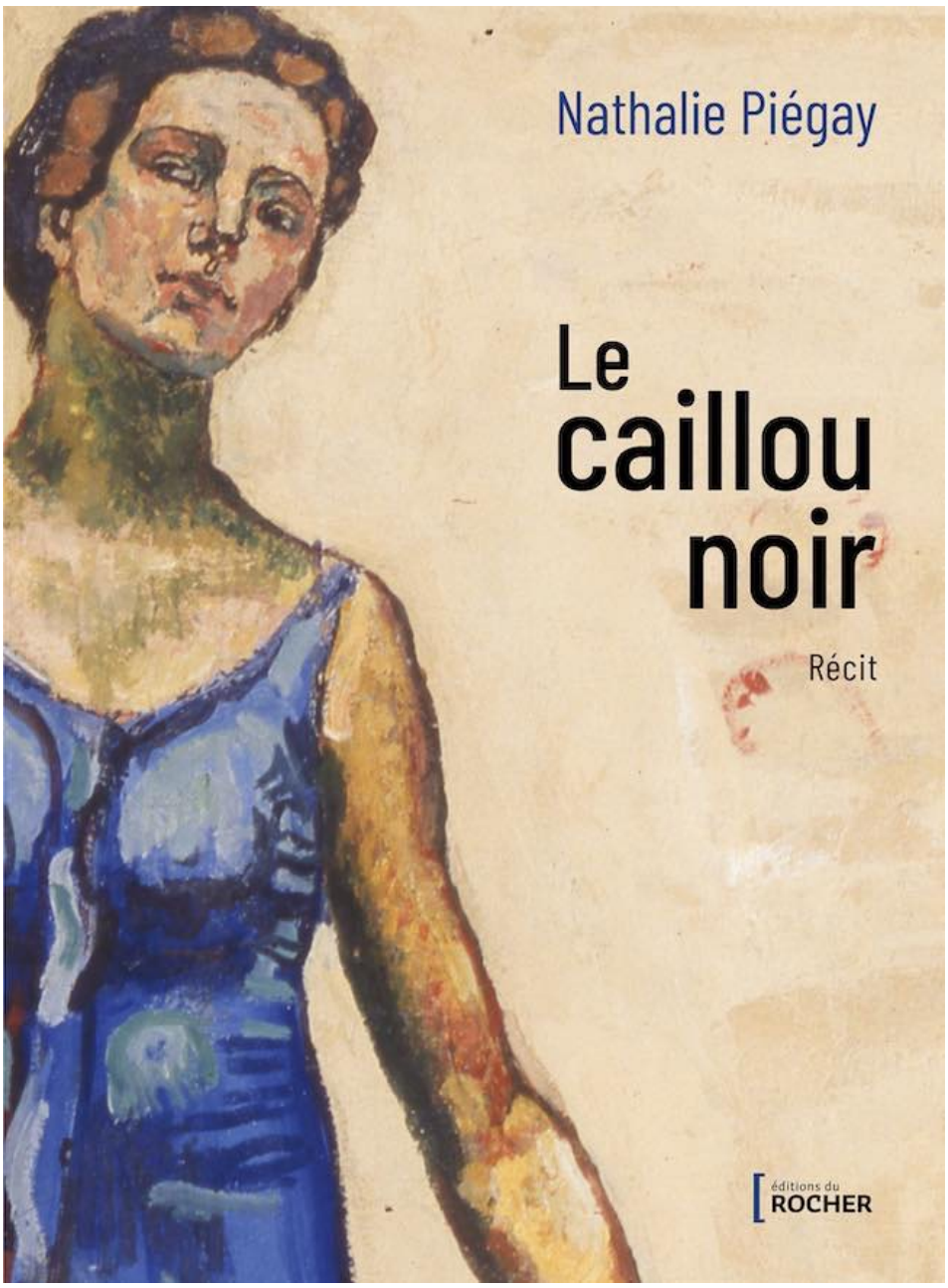
Depuis *Autobiographie de mon père* de Pierre Pachet (réédité en poche aux éditions Autrement, 2021), dont le titre paradoxal indique bien que l'écriture de soi peut être aussi écriture de l'autre, avec l'autre, peu de livres avaient paru aussi entièrement justes dans le portrait d'un ascendant. Dans les deux cas, les atteintes faites au corps par la maladie, la façon lente, douloureuse et banale de s'éteindre, sont décrites dans des pages d'une grande intensité où se disent la fragilité de toute vie et la nécessité de retenir les liens.

Une semaine au cœur déserté d'un mois d'août. Service de soins palliatifs d'un EHPAD spécialisé dans la fin de vie des cancéreux, dans la plaine d'Auxonne, non loin de Dijon. Une semaine où la narratrice accompagne l'agonie de sa mère dont le cancer du sein s'est généralisé aux os et à la peau, qui lutte encore pour accueillir sa fille, qui s'accroche au peu de vie qui reste, qui lutte contre le mal, la main démesurément gonflée, des plaies sur tout le corps, qui lutte contre l'angoisse. Une semaine où nous suivons la même narratrice dans ce temps indifférencié de la mort qui vient, et son effort pour ne pas se résigner « *à l'accompli qui allait arriver* », son souci des détails, un joggeur qui passe et repasse, les poussières à la fenêtre, le bruit de la canne d'un autre patient dans le couloir, la traînée d'un avion dans le ciel.

L'occasion n'est pas celle des grandes phrases ou des réponses aux questions qu'on n'aurait pas eu le temps de poser. C'est un temps extrêmement concret, celui des petits gestes de réconfort que l'on peut encore faire – changer une taie d'oreiller, caresser la main du bout des doigts… –, celui des soins et de la compassion incrédule devant tant de douleur : « *Pourquoi ne m'avait-on pas dit que le cancer du sein pouvait ainsi abîmer le corps si durablement ? Se glisser sous la peau et la putréfier progressivement ?* », celui des rythmes à la fois contraints et rassurants de l'institution hospitalière – relève des aides-soignantes, toilette, repas, goûter. C'est un monde de femmes : ce sont elles qui nettoient, servent les repas, font manger et soignent. Les médecins, les kinés, la cheffe de service, il n'y a que des femmes qui s'occupent de la fin de vie. Le soin, la mort, sont des affaires de femmes.

Ce sujet trouble et assez brûlant – la mère de la narratrice est morte avant le covid, et le texte s'interroge sur la terreur qu'aurait provoquée une situation où cette mère serait morte loin de ses proches – côtoie dans le livre une autre question sociale complexe qui est celle de la sédation complète, demandée par la famille, refusée par la médecin. À partir de quand laisse-t-on quelqu'un partir ? Nathalie Piégay affronte sans détour la violence de l'angoisse de celle qui se voit disparaître, « *la peur la plus pure qui soit, sans autre objet que celle de la mort qu'elle n'arrivait plus à repousser* ». Autant la littérature offre des récits et des symboles pour affronter la mort, la socialiser, permettre peut-être, à un moment ou à un autre, d'être consolé, autant elle laisse l'agonie en quelque sorte sans voix. La fin de la fin, l'angoisse qu'elle suscite, ne sont pas symbolisables. De cela, on ne peut pas se remettre.

Il est trop tard pour l'avenir, mais pas pour le passé qui reflue ou revient par effluves sensibles. Une des forces du livre est de livrer en creux, dans les plis de cette mort qui arrive, une vie



LA VIE EN CREUX

simple, une vie aimante, une vie banale dont il faut s'efforcer de retenir quelque chose avant qu'elle disparaisse. Car cette vie vouée à finir est aussi vouée à n'être mémorable que pour celles et ceux qui en ont été proches. Le temps qui a été le sien est en train d'être englouti, son monde d'origine paysanne, modeste, celui d'une femme qui, après le certificat d'études, a fait des études ménagères et gardé des enfants, qui savait surpiquer, sarcler, marcotter, dépecer, conserver, ce monde est déjà obsolète. Alors il faut retenir à tout prix, il faut retenir des gestes – quand s'activer, être toujours en train, « *faire quelque chose* » est la base du quotidien –, sauver des mots (« pitrogner », « chaminer », « crampon »), des expressions (« à borgnon », « penses-tu », « pendu au téléphone », « faut pas réclamer »), avant qu'eux aussi ne disparaissent.

Le caillou noir prend ainsi place dans la bibliothèque aux côtés du magnifique portrait de sa mère que fait Annie Ernaux dans *Une femme* (Gallimard, 1988) : « *Je n'entendrai plus sa voix… J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue*. » Ces femmes qui sont restées à l'humble place qui leur avait été assignée ont eu aussi la volonté que leurs enfants s'élèvent, et ces tombeaux de mères sont aussi des écritures du « don reversé ». Leur beauté tient à ce qu'elles consentent au pathos, qui est peut-être exactement la vérité du lien au moment de la mort, quand, affronté à ce qu'il y a de pauvre, de nu, de triste dans la condition humaine, on comprend que quelque chose peut en être sauvé.

Les prisonniers restent, leurs paroles volent

Cinquante ans après la publication d'*Intolérable *du Groupe d'information sur les prisons (GIP) et la sortie du film d'Hélène Châtelain et René Lefort* Les prisons aussi*, paraît une anthologie de textes de taulard.e.s publiés dans le journal de détenus* L'Envolée*, qui depuis 2001 dénonce la prison de l'intérieur comme une guillotine sèche. Il faut lire ces textes comme les autres archives de notre démocratie contemporaine.

par Philippe Artières

L'Envolée
La peine de mort n'a jamais été abolie. Dits et écrits de prison
Éditions du bout de la ville, 152 p., 14 €

Le 1er octobre 2021, d'après l'Administration pénitentiaire, 82 000 personnes étaient sous écrou en France. Cette population carcérale était de moins de 30 000 détenus en 1971-1972, au moment des grandes mutineries qui débouchèrent sur la création du Comité d'action des prisonniers (CAP) par d'anciens détenus dont Serge Livrozet, auteur du célèbre *De la prison à la révolte* (Mercure de France, 1973). Le CAP est aussi le titre du journal mensuel que le comité publie jusqu'en 1980 et qui regroupe analyses, informations pratiques et lettres de détenus.

Ce Comité d'action des prisonniers n'émane d'aucun parti ni d'aucun groupe, mais uniquement du mouvement général des prisons, qui a lieu aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur entre l'automne 1971 et l'été 1972. Dans l'éditorial du numéro 4, daté du 15 mars 1973, le CAP précise le rôle éditorial qu'il s'assigne : « *Nous recevons un énorme courrier, un courrier très abondant. Nous n'en avions jamais espéré tant, mais cela nous oblige à faire un choix pour la publication des lettres ou des articles que nous avons pour règle de publier dans leur intégralité. Car nous pensons que les gens concernés doivent prendre la parole sans restriction. Ce rôle de pseudo-censeurs ne nous plaît pas. Pourtant, il existe et nous sommes obligés d'en tenir compte. Le CAP a une ligne d'action précise qui est déterminée par la lutte des prisonniers. Il est donc clair que le choix des textes ira en priorité dans ce sens.* »

L'Envolée est, à bien des égards, l'héritier du CAP. C'est certes un journal, créé par l'ancien prisonnier Abdel Hafed Benotman, écrivain, auteur notamment du remarqué *Les forcenés* (Rivages/Noir, 2000), mais, comme son nom l'indique, c'est d'abord un mouvement. Denise Le Du, ancienne détenue elle aussi et veuve d'un détenu, reprit l'animation de cette publication. Le premier numéro précise dès 2001 ses objectifs : « *Les prisonniers décrivent leur quotidien, dénoncent leurs conditions de détention, se battent contre l'enfermement. Ils le feront toujours mieux que tous ceux qui veulent parler à leur place (journalistes, sociologues, experts, militants)* ». Cette publication s'inscrit dans une perspective abolitionniste qui lui vaut beaucoup de tracas de la part de l'Administration pénitentiaire (interdiction de diffusion, notamment). « *Être contre la prison, c'est repenser nécessairement le système qui la génère : nous ne ferons pas de cette critique un domaine réservé et séparé d'autres questions comme le travail salarié, la marchandise, la mondialisation, etc., en revanche nous sommes persuadés que chaque moment de la critique sociale ne peut jamais laisser de côté la répression, le contrôle social et l'enfermement* », peut-on lire sur Ban Public, autre lieu d'expression des détenus.

C'est sans doute l'une des particularités de *L'Envolée* par rapport aux autres « journaux de prisons », une particularité très sensible dans ce volume. Dans l'ensemble des journaux des femmes et des hommes détenus dans les prisons françaises publiés entre 1967 et 2010, que l'on connaît grâce aux travaux de l'historien Jean-Claude Vimont (1955-2015), spécialiste de la prison politique, *L'Envolée* a une place à part par sa longévité, sans doute due au fait que ce journal

LES PRISONNIERS RESTENT, LEURS PAROLES VOLENT

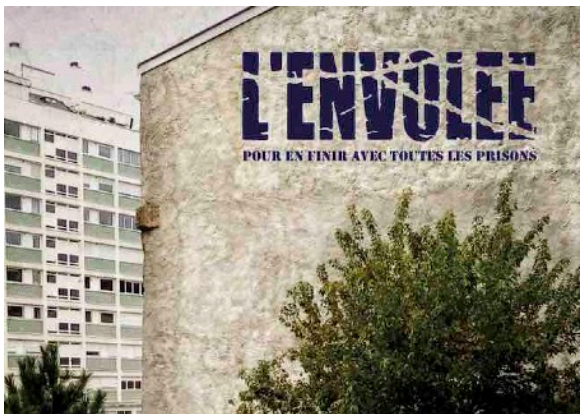
n'est pas attaché à un établissement ni soumis aux aléas du quotidien carcéral.

Sur les 73 titres publiés entre 1967 et 2009, *Myosotis*, journal de la maison centrale d'Eysses, est, semble-t-il, l'un des premiers. Soulignons que c'est dans des centres de détention (établissements pour les moyennes et longues peines) que les journaux ont l'existence la plus longue : au centre de Liancourt, la revue *À contre-courant* naît en février 1985 et fonctionne régulièrement jusqu'en 2000. *L'Envolée* s'inscrit dans ce souci de faire entendre l'intérieur des prisons. Même chose avec la publication, en 1995, de *M'Aiton les voiles* (centre pénitentiaire d'Aiton ; ou celle, en 2001, de *Tolerrance* (maison d'arrêt de Laval) ; de *L'Échappée belle* (maison centrale d'Ensisheim,1987-1990) ; de *Libévasion*, à la maison d'arrêt de Vannes ; ou encore de *Libre-change* à Amiens et de *Drôle d'immeuble*, au centre pénitentiaire de Caen.

La peine de mort n'a jamais été abolie est un choix de textes très divers publiés pendant ces vingt ans, organisé par thèmes. Beaucoup de lecteurs découvriront que les prisons françaises depuis vingt ans ne sont pas si calmes qu'on le pense et que de nombreux mouvements collectifs de détenus les traversent : pétitions, revendications, révoltes… Si la parole est monopolisée par les syndicats de surveillants pénitentiaires, les personnes incarcérées ne cessent de chercher à se faire entendre, et ce livre n'est pas seulement un recueil d'archives de ces soulèvements, ils les inscrit dans notre présent si sourd.

Il faut lire l'appel des dix de Clairvaux fait au ministre de la Justice le 16 janvier 2006, exigeant « *que leur soit appliquée la peine capitale plutôt que la mort lente* » : « *Nous les emmurés vivants à perpétuité du centre pénitentiaire le plus sécuritaire de France, nous en appelons au rétablissement effectif de la peine de mort pour nous*. » Il faut prêter attention à la lettre collective des prisonnières de la maison d'arrêt de Fresnes, en février 2008, après la mort de leur camarade Lu Semedo De Veiga d'une maladie et le refus des plateaux-repas le dimanche 26 janvier à la mémoire de leur codétenue.

La puissance de ce volume tient aussi au fait qu'y alternent manifestes et écrits personnels. Écritures collectives et individuelles s'enchevêtrent



pour produire ce qu'en d'autres temps on nommait un « savoir politique ». On lira la lettre de Laurent Jacqua rédigée en mars 2006 depuis le quartier d'isolement (QI) de la Santé : « *Il existe en France des lieux où s'exerce la torture blanche, où le droit n'existe pas, où les droits de l'homme sont niés, où les violences physiques et psychologiques sont utilisées pour briser l'individu, où l'enfermement extrême conduit à l'automutilation, à la folie ou au suicide*. » On lira la pétition des prisonniers du centre pénitentiaire de Toulon du 24 août 2015 : « [Ici] *c'est la souveraineté du juge qui fait force de loi. Toute demande d'aménagement de peine se voit systématiquement rejetée*. […] *Il en est de même concernant les permissions de sortie. Nous avons constaté des refus de permissions pour aller assister aux obsèques d'un proche ou d'un membre de la famille* ».

L'un des intérêts de l'ouvrage est enfin de faire état de la situation dans les établissements au cours de l'actuelle pandémie ; car, reconnaissons-le, on s'est peu soucié du sort des détenus et notamment des plus anciens ou des plus vulnérables d'entre eux depuis deux ans, comme si la prison était hors du monde. On lira la lettre du 30 mai 2020 de Philippe, séropositif au VIH, détenu à la maison centrale de Lannemezan, dans l'impossibilité, à cause des mesures prises contre le virus, d'aller faire ses examens de suivi. Ou celle de Slim du 28 mars 2020 : « *plusieurs cas sont avérés ; en scred', ils les isolent, les cachent, font comme si de rien n'était. On ne nous dit rien* ». Il faut enfin entendre, sans pour autant y adhérer, le communiqué collectif des détenus d'Uzerche du 22 mars 2020 demandant un dépistage pour chaque détenu et chaque membre de l'administration pénitentiaire. Ces vingt années de mots sortis des prisons françaises constituent en cela une chronique qui vient rompre un silence nourri d'une profonde indifférence. L'Envolée nous impose de ne pas détourner notre attention.

Murakami intime

Parmi les leitmotive de l'œuvre abondante de Murakami, l'un des plus représentés et des plus constamment étranges est celui de l'identité. « Qui suis-je ? », avec sa connotation d'angoisse, cette question posée par Blaise Cendrars à la fin d'un des plus beaux romans de notre XX^e^ siècle,* Bourlinguer*, on la retrouve au cœur de l'histoire de la plupart des personnages fictifs d'une trajectoire d'écrivain qui, depuis* Écoute le chant du vent *(1973), entretient l'incertitude sur la solidité des événements rapportés par un narrateur flou (ou fou).

par Maurice Mourier

Haruki Murakami
Abandonner un chat. Souvenirs de mon père
Illustrations d'Emiliano Pozzi
Trad. du japonais par Hélène Morita
Belfond, 82 p., 17 €

Haruki Murakami
Première personne du singulier
Trad. du japonais par Hélène Morita
Belfond, 151 p., 21 €

Mais, au fil de ces deux livres très récents (2019 et 2020) et alors que Murakami vient de dépasser la soixante-dixième année, l'interrogation se fait plus explicite, plus anxieuse aussi. Jusqu'au point d'introspection qui oblige à recourir à l'autobiographie, comme le montre *Abandonner un chat*, où l'écrivain assume son jeu (son *Je*) en essayant d'exorciser une relation conflictuelle avec le père via des souvenirs de petite enfance d'abord (le retour d'une chatte que le *pater familias* était allé perdre pour des raisons obscures, en compagnie de son petit garçon affligé, et qui est revenue à la maison au grand soulagement dudit père rempli de remords), puis de plus en plus proches de la disparition d'un homme que le romancier adulte avait perdu de vue pendant plus de vingt ans.

Pourquoi cette longue rupture, qu'une ultime conversation près du lit de mort ne rédimera pas ? La cause en est peut-être une horrible suspicion : et si mon père, né dans une famille de prêtres bouddhistes responsables d'un temple et mobilisé en 1938 dans un régiment d'infanterie avait en fait rejoint son unité dès décembre 1937 et ainsi participé à l'une des actions les plus abjectes de la soldatesque japonaise, le sac de Nankin ? Supposition dont la fausseté, connue tard, soulagera le cœur mais sans pouvoir recoller les morceaux d'une jeunesse perturbée.

Le lecteur, même fan de Murakami, pourrait considérer ces précisions et d'autres concernant les drames internes d'une famille japonaise pendant la guerre et l'immédiat après-guerre (Murakami est né en 1949) comme un peu oiseuses et en tout cas d'une mince pertinence littéraire, d'autant que ce type de recherche revêt ici un aspect documentaire plus journalistique que romanesque. Pourtant, ce serait une erreur car l'enquête menée par l'écrivain éclaire d'une façon aiguë le thème secret de l'incommunicabilité qui court tout au long de l'œuvre : extrême difficulté des rapports humains, condamnés le plus souvent au silence, d'où la quasi-impossibilité de se faire une idée nette de la personnalité réelle de tant de premiers rôles, dont le statut, problématique, fait à la fois la frustration et la fascination du lecteur.

Ou plutôt, si les personnages des fictions du maître japonais de l'équivoque psychologique sont pris dans une sorte de brouillard empêchant d'accéder à ce qui est peut-être leur moi (qui se dissout parfois en présence fantomatique), ce trouble n'est-il pas dû à leur narrateur qui lui-même n'est jamais assuré pleinement de sa propre réalité ? Comme chez Cendrars, « qui suis-je ? » affecte ici d'abord la voix narrative, et cette particularité simultanément décevante et excitante apparaît clairement dans les textes courts, qui semblent eux aussi largement tributaires de l'expérience du Murakami en chair et en os, rassemblés dans *Première personne du singulier*.

MURAKAMI INTIME

Tout n'est pas d'égale qualité dans cet ensemble. Plus exactement, et comme il fallait s'y attendre malgré la dénégation initiale (hors texte mais elle doit venir de Murakami en personne, non sans une intention sarcastique : « *Ce livre est une œuvre de fiction* […] *fruit de l'imagination de l'auteur* »), il est évident que nombre de ces nouvelles, sinon toutes, reposent sur des souvenirs intimes à peine transposés (études médiocres de l'auteur, connaissance approfondie de la musique, notamment du jazz, passion pour le baseball et en général pour les sports d'équipe), et il est inévitable que celle qui dépend le plus lourdement de la mise en fiction de ce « vécu » (« Recueil de poèmes des Yakult Swallows », consacrée à une équipe de baseball locale) soit aussi la plus faible : « *Raconte pas ta vie* » , disait Prévert à son pote Marcel Duhamel, alors directeur de la « Série noire ». À de rarissimes exceptions près, le récit de vie incite à une littérature au rabais.



Haruki Murakami © Jean-Luc Bertini

En revanche, certaines des sept autres nouvelles du livre égalent les meilleurs passages de *Kafka sur le rivage* (Belfond, 2006) ou de *L'incolore Tsukuru Tazaki et ses années de pèlerinage* (2014), dont les héros singulièrement déboussolés sont inoubliables. Or chacune d'entre elles met en scène un *Je* narrateur qu'une aventure au départ commune et même insignifiante amène à douter de la réalité, non seulement celle qui l'entoure mais la sienne propre.

Dans « La crème de la crème », cette expression en français dans le texte illustre la leçon obscure reçue d'un vieillard inquiétant par un étudiant narrateur qui se croit victime d'une mystification et sera incapable de décrypter le sens de la formule, aussi bien dépourvue de sens. Dans le merveilleux « Charlie Parker plays bossa-nova », un morceau inédit est joué au saxophone par le Bird mort et son disque posthume retrouvé dans une boutique mais, vérification faite, l'enregistrement n'a jamais eu lieu. Une auberge miteuse en montagne offre au narrateur la chance de passer toute une soirée en compagnie d'un singe qui parle et dont le hobby est de voler à de jolies femmes dont il est l'amoureux platonique une partie de leur nom dont elles ne parviennent plus à se souvenir (« La confession du singe de Shinagawa »). Dans « Première personne du singulier », qui donne son titre au recueil, il suffit au narrateur d'endosser un costume qu'il croit chic mais ne porte jamais pour qu'une femme le reconnaisse aussitôt (faussement ?) pour l'auteur d'un crime sadique qu'il a soudain une peur vague d'avoir commis dans une vie parallèle. Est-il bien lui, ou un autre ? L'apparence peut-elle changer un homme du tout au tout ?

Les créatures qui se manifestent sans crier gare et disparaissent sans préavis, qu'elles aient ou non un aspect ordinaire, émanent d'un fantastique intérieur peu rassurant et mettent profondément en question la stabilité de celui qui narre et prétend avoir vécu ces aventures. Est-il, comme l'auteur lui-même le confesse, un rêveur impénitent, a-t-il inventé dans un état second, alors qu'il a à ses propres yeux l'air si banal, des êtes ou entités qui lui ont échappé ? Ou bien, comme tant de Japonais, croit-il si fort aux fantômes qu'il a conquis le pouvoir dangereux de les matérialiser le temps d'une rencontre ?

Cette labilité du réel, dépourvue de la possibilité d'une lecture morale (ce n'est pas Dr Jekyll et Mister Hyde qui surgissent ici des bas-fonds de l'Angleterre victorienne et de ses péchés), pourrait n'être que l'effet d'un malaise vagal imparfaitement maîtrisé. Elle témoigne plutôt des hantises d'un marionnettiste, virtuose de l'apparente simplicité, qui sait allier l'observation minutieuse des êtres et des choses à une sorte de permanente inquiétude portant sur les dérapages possibles de sa riche imagination. Dérapages qui font évidemment tout le charme d'une écriture faussement bonhomme et véritablement perverse.

L'avocat et son bâtonnier

Un avocat tire sur un autre avocat puis se tue, dans un tribunal. Ce « geste fou » n'est pas celui d'un dément, mais celui d'un homme malade. Dans* Le candidat idéal*, Ondine Millot, qui était alors journaliste à* Libération*, revient aux origines des deux hommes, l'agresseur et la victime, cherchant des réponses sans pour autant professer une vérité.

par Julien Mucchielli

Ondine Millot
Le candidat idéal
Stock, 280 p., 20,90 €

Comme de nombreux journalistes, Ondine Millot s'est rendue au tribunal de Melun, le 29 octobre 2015, avec son carnet et son stylo. Ce jour-là, s'ouvrait le procès des parents d'Inaya, leur petite fille qu'il ont tuée et enterrée, qui a été découverte un an après sa disparition – et qui n'avait pas préoccupé l'aide sociale à l'enfance. Une histoire épouvantable.

Mais, ce 29 octobre 2015, peu avant l'ouverture des débats, Maître Joseph Scipilliti entra dans ce même tribunal, tête baissée, la démarche raide, traînant une petite valise à roulettes. Il avait rendez-vous avec son bâtonnier, Henrique Vannier, pour évoquer des difficultés dans l'exercice de son métier. Les deux avocats se sont salués dans le vestibule, Henrique Vannier a dit : « *Allez Joseph, on y va ?* », ils ont pénétré dans le bureau du premier. Vannier s'est affairé quelques secondes dans un dossier, a levé les yeux et s'est figé net : son confrère le tenait en joue, bras tendu, avec un Beretta 9mm. Il avait sur lui suffisamment de munitions pour tenir un siège.

Une lutte désespérée s'engage. Vannier échoue à désarmer son adversaire, qui tire et le blesse. Une fois, deux fois, trois fois. Le bâtonnier s'écroule, il est à la merci du tueur, qui semble froid et déterminé. Il tente de parler, de comprendre. Il sait qu'il va mourir. Il lui demande d'épargner son visage, pour ses enfants. Scipilliti s'arrête. Semble réfléchir. « Ou, laisse-moi la vie ? » Scipilliti s'assoit et enfonce le canon de son Beretta dans sa bouche. Henrique Vannier ferme les yeux.

Le procès du meurtre de la petite Inaya a été repoussé au lendemain, et le bâtonnier Vannier, quarante-quatre ans, a survécu. Handicapé par ses blessures, il souffre et peine à effectuer les gestes du quotidien. Ses deux fils sont traumatisés par cet évènement, et lui-même ne va pas très bien. Il garde les volets de sa maison fermés, devient irritable, et sa proverbiale bonhomie fait place à une sévère dépression. Lui et sa compagne décident de repousser leur mariage prévu six mois plus tard.

Joseph Scipilliti, soixante-trois ans, est mort. À la postérité, il a laissé un journal. Le *Journal indélicat*, paru au même moment, est un pavé de 300 pages âcres au style pamphlétaire, cinglant et rageur, d'où l'on sent poindre une haine de plus en plus difficilement contenue au fil des pages. C'est un matériau précieux pour comprendre le cheminement d'un homme décrit comme raffiné, courageux et solitaire, mais maladivement rigide. Inflexible. Arc-bouté sur des principes intangibles, Scipilliti se ferme et nourrit un ressentiment de plus en plus puissant contre le monde qui l'entoure. Il sombre petit à petit dans un racisme crasse, qui pourtant ne l'avait jamais caractérisé. Il devient l'avocat de Riposte laïque, site raciste et particulièrement islamophobe, dont il épouse les idées. Sa haine personnelle est dirigée contre son ordre professionnel, coupable selon lui des pires bassesses, et incarné par son bâtonnier de l'époque, Henrique Vannier, qu'il désigne comme « *le candidat idéal* ».

Ce livre est une quête personnelle, comme l'était le précédent livre d'Ondine Millot, *Les monstres n'existent pas* (Stock, 2018), dans lequel elle cherchait à comprendre comment une femme aimante, Dominique Cottrez, en était arrivée à tuer huit de ses enfants à la naissance. De même que cet ouvrage, *Le candidat idéal* entremêle les réflexions personnelles de la journaliste, rapporte ses entretiens, au fil de chapitres denses qui, chacun à leur tour, marquent une étape dans cette quête. Il ne s'agit pas de défendre une thèse plutôt qu'une autre, mais de raconter des trajectoires humaines.

L'AVOCAT ET SON BÂTONNIER

Les deux hommes sont d'origine italienne, issus d'un milieu modeste, ils ont tous deux cravaché pour devenir avocat, tirant orgueil de leur nouvelle position sociale. Vannier possède une vitalité étonnante, qui repose sur sa famille, laquelle est un socle indestructible, un clan. Sa carrière est florissante. Il est élu deux fois bâtonnier, loué par ses confrères pour son dévouement, sa gentillesse, son sens de la justice. Scipilliti a quitté sa famille grenobloise et vit seul en Seine-et-Marne. Il a quelques amis, cultive une élégance tant spirituelle que physique. Il vit son métier comme un combat permanent, il est particulièrement acharné.

Tandis que Vannier s'impose parmi ses pairs, Scipilliti s'isole. Ses colères, son intransigeance maladive, le rendent petit à petit infréquentable. Si son activité avait été lucrative, il aurait pu se reposer sur cette réussite. Or, le caractère de Scipilliti fait fuir les clients, et son incapacité à gérer sa comptabilité coule son activité. Aux abois financièrement, il se sent persécuté par les instances de la profession, qui pourtant font preuve d'une réelle mansuétude à l'égard de ses manquements déontologiques. Ondine Millot se pose la délicate question : a-t-il été maltraité par son ordre, a-t-il subi des injustices, lui dont le moteur personnel semblait être une lutte à mort autour de chaque micro-événement qui semblait le révolter ? Après des dizaines de pages de témoignages de confrères et d'amis des deux avocats, la réponse paraît évidente, et elle est négative.

Scipilliti était un excellent juriste, et il s'est mué en un don Quichotte de la procédure. Infatigable, acharné, il fait de tout, jusqu'au plus insignifiant des incidents, une question de principe. Même quand il n'y a pas d'incident, Scipilliti ressent l'événement comme un affront mortel qu'il lavera coûte que coûte. Prosaïquement, on peut dire que Joseph Scipilliti a plongé dans une forme de folie en entretenant avec la réalité un rapport de plus en plus distant. Agressif et inflexible, il se met à dos toute la profession. Ceux qui l'appréciaient malgré tout n'ont plus le courage de le défendre. Scipilliti devient intolérant et raciste, avec la véhémence qui l'a toujours caractérisé. Il sombre dans la paranoïa, n'est plus qu'une boule de violence prête à exploser. À l'issue de cette lutte sans merci entre le bien (lui) et le mal (le reste du monde), le soldat Scipilliti n'a plus qu'une seule solution : l'opération suicide. Car c'est bien en kamikaze que l'avocat entend quitter la scène, en abattant celui qui incarnait le système l'ayant persécuté – selon son interprétation fantasmatique de la réalité.



© Jean-Luc Bertini

Il n'existe pas de bonnes raisons de tuer, mais, à force de chercher à comprendre, on peut retracer la logique interne du tueur pour comprendre ses motivations. Il serait vain et prétentieux de vouloir atteindre l'exacte vérité par une démonstration implacable. La cause profonde n'est pas dans Joseph Scipilliti, elle est Joseph Scipilliti. C'est pourquoi il fallait tout dire sur lui.

Reste le survivant. L'inaltérable Henrique Vannier a pris en pleine figure la fureur de l'homme blessé. Il a embarqué pour le reste de sa vie de nouvelles douleurs, peurs et angoisses. La quête de la journaliste fut pour lui une thérapie, l'occasion de se retrouver et de se centrer sur l'essentiel.

Le candidat idéal retrace l'enquête de la journaliste dans les plus menus détails, dans une démarche archéologique, menée patiemment sur plusieurs années. Elle époussette la vie des deux hommes, s'arrête sur les événements fondateurs. Elle devient l'intime des Vannier et se rapproche de la famille de l'agresseur. Des deux côtés, on veut comprendre pourquoi. Ce sont leurs idées, leurs avis et leurs questionnements qui, en émaillant le récit, lui donnent sa richesse et sa complexité. Le travail consistant à recueillir la parole est ici essentiel et tout à fait remarquable. L'autrice parvient à l'inscrire dans la trame d'un récit minutieux, écrit dans un style sobre et direct. Pas de fioriture avec Ondine Millot qui, une fois de plus, emporte le lecteur dans sa quête, partageant avec lui ses doutes et ses questionnements, cheminant méthodiquement, non vers une vérité finie, mais vers l'épuisement de tout ce qu'il est possible de trouver dans l'exercice lui aussi épuisant et ô combien exigeant de l'enquête.

Don Quichotte et Jésus

Avec* La mort de Jésus*, J. M. Coetzee clôture une trilogie consacrée à un enfant, David, à son père, Simón, et à sa mère, Inès. Si les titres successifs,* Une enfance de Jésus*,* L'éducation de Jésus *et finalement* La mort de Jésus*, indiquent une sorte de projet allégorique, c'est-à-dire l'intention non déguisée de l'auteur de travailler à partir de l'histoire d'un enfant en considérant en quoi elle peut évoquer la vie de Jésus ou en quoi la vie de Jésus permettrait d'approfondir le regard du lecteur sur ce personnage, ce rapport entre l'enfant et Jésus reste implicite et donne le sentiment qu'il doit travailler le lecteur à l'instar d'un soupçon.

par Yaël Pachet

John Maxwell Coetzee
La mort de Jésus
Trad. de l'anglais (Afrique du Sud)
par Georges Lory
Seuil, 240 p., 20 €

De même, la présence du livre, du seul livre que l'enfant lit et grâce auquel il apprend à lire, *Don Quichotte* de Cervantès, agit tout au long de cette histoire sans que l'on puisse jamais fixer exactement son rôle, la portée exacte de sa révélation. C'est important, comme la présence du chien (on connaît l'attention de Coetzee aux animaux, notamment par le roman *Elizabeth Costello*, Seuil, 2004) est importante. Présences tout à la fois muettes et expressives, le chien, le livre, agissent par effet d'épaisseur, de contrepoids. Dans *L'évangile selon saint Marc*, Jorge Luis Borges écrit ceci : « *Il se dit aussi que les hommes, au cours des âges, ont toujours répété deux histoires : celle d'un navire perdu qui cherche à travers les flots méditerranéens une île bien-aimée, et celle d'un dieu qui se fait crucifier sur le Golgotha*. » Borges, à qui Coetzee a consacré une importante réflexion dans ses essais et entretiens (*Doubler le cap*, Seuil, 2007), nous donne, par ce biais et par hasard, une idée du processus mis en place dans cette trilogie placée sous le nom de Jésus, un processus double : l'exil et la Passion.

Simón et l'enfant David débarquent en Espagne comme des migrants le font de nos jours, privés de repères et réduits à l'épaisseur de leurs corps confrontés à l'épreuve d'une nouvelle existence obligée de s'inventer sans passé. On ne saura rien de leurs origines, l'enfant a perdu sa mère pendant la traversée et Simón, l'homme de la bonne volonté, sorte de Joseph dont la vertu est de se reconnaître une responsabilité envers un enfant dont il n'est pas le père, s'engage, jusqu'au bout, auprès de cet enfant. Il prend soin de lui, lui trouve une mère de substitution, et veille à le protéger (et à protéger cette mère, Inès, qu'il a choisie pour l'enfant). Ce monde dans lequel Simón et David débarquent est soumis à une sorte de principe de compassion molle, sans passion. Le premier mot qu'ils aperçoivent en débarquant du bateau, c'est *Reubicación*, qui veut dire transfert, relocalisation ou réimplantation. Simón demande un logement, un travail, il réclame à manger pour lui et l'enfant et obtient, facilement, tout cela.

Mais quelque chose d'infernal, de profondément exaspérant, se révèle au cœur même de l'aide qu'il reçoit. Par exemple, les repas sont constitués uniquement de pain, il n'y a pas la possibilité de manger de la viande. Un homme lui suggère comme solution à ce problème de tuer les rats qui pullulent sur les quais où Simón a trouvé du travail. Les relations avec les femmes sont soumises au même régime. Une femme, Elena, avec qui Simón a envie de coucher lui dit : « *Le nom que tu choisis de donner à ce quelque chose de plus qui manque est "passion"* […] *Cette dissatisfaction sans fin, ce désir ardent pour le quelque chose d'autre qui manque toujours, est une façon de penser dont nous nous sommes bien débarrassés, à mon avis. Rien ne manque* ». Si les besoins qu'on dit aujourd'hui « essentiels » sont satisfaits, si, comme le dit Elena, rien ne manque, le désir reste pour Simón comme hors de portée. Comme si le prix à payer pour obtenir le

nécessaire, c'était précisément de renoncer à cette dépense improductive chère à Georges Bataille, au désir coupable et à la jouissance.

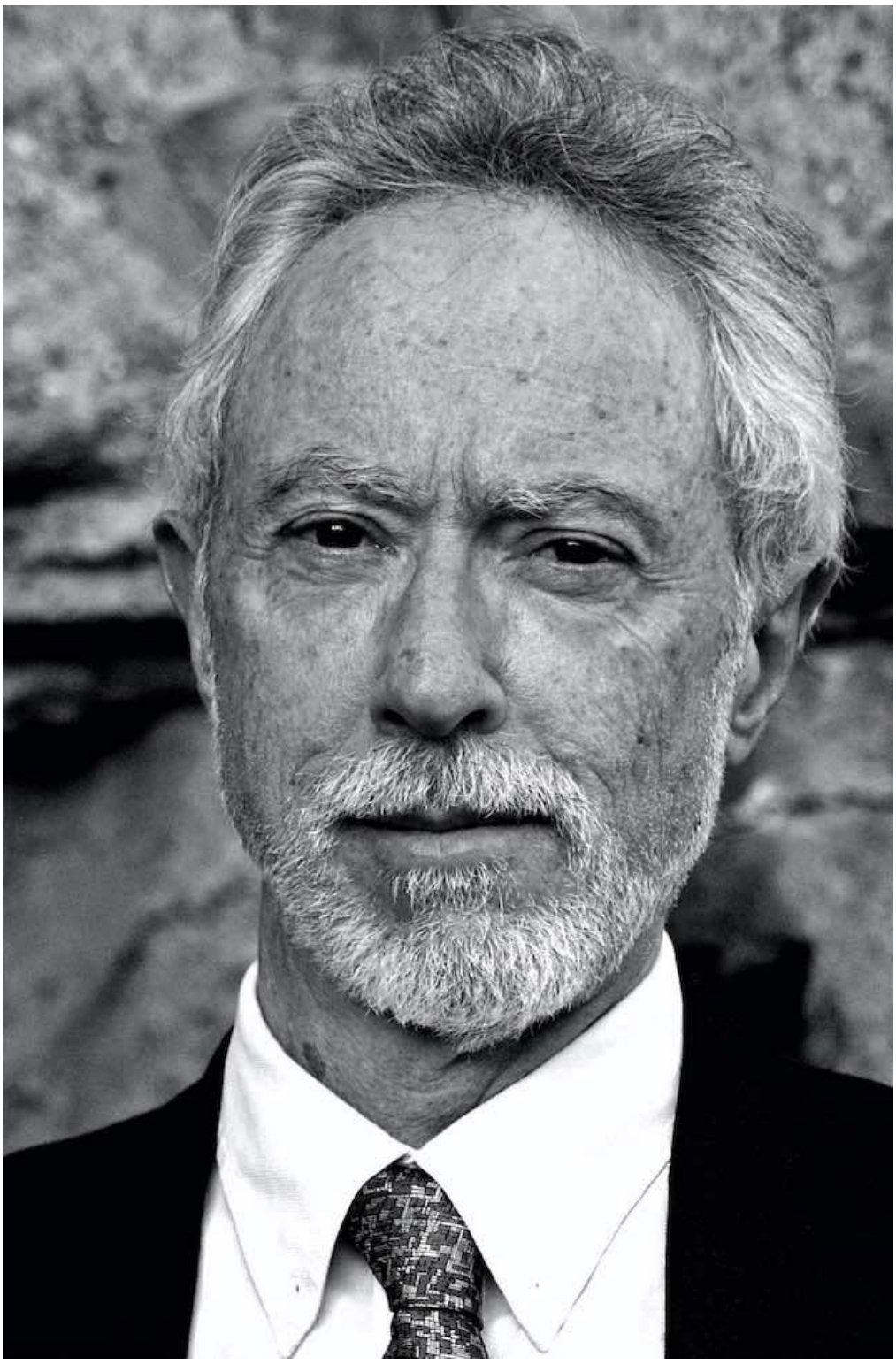
Cet enfant, David, que le lecteur suppose être Jésus, est aussi insupportable qu'extraordinaire. Enfant roi, sans frein dans l'expression spontanée de sa pensée magique, il oblige sans cesse ses parents (dont il ne cesse de dire à tous qu'ils ne sont pas ses vrais parents) à se confronter à l'obstination de son caractère et à ses attitudes déconcertantes. On ne peut s'empêcher d'attendre une révélation dont l'enfant serait le dépositaire, risquant l'ennui que l'auteur ne nous épargne pas, surtout lorsqu'il déploie son récit avec une sorte d'obstination morne. Et pourtant, ferrés par l'étrangeté de l'enfant, et surtout par l'exaspération fondamentale de Simón, par ses questionnements que l'art de Coetzee nous restitue comme de l'intérieur de la chair, nous n'avons de cesse d'aller au bout de ce voyage.

C'est du reste une étrange soumission de disciple qui tour à tour nous étreint et nous inquiète, que l'enfant a le don de susciter non seulement chez son père, mais aussi chez un personnage tout à fait dostoïevskien, Dmitri, clochard et amant irrésistible, qui représenterait à lui seul la part maudite du roman. David sera-t-il capable de ressusciter Marciano qui est mort en tombant des quais, sera-t-il capable de redonner le souffle de la vie au grand cheval de trait El Rey ? On ne sait pas exactement d'où viendrait la foi qui rendrait le miracle possible, dans la puissance de fantasme de l'enfant ou dans l'amour indéfectible que lui vouent ses parents et bientôt Dmitri et d'autres figures de disciples qui s'agglutinent autour de lui.

David raconte à Simón un des épisodes de *Don Quichotte*. Le chevalier (que l'enfant éprouve non pas comme un personnage imaginaire mais comme un être réel) est mis au défi de défaire une pelote de fil : « *Don Quichotte ne dit mot, mais il sortit son épée et d'un seul coup trancha la pelote en deux. Malheur à vous qui avez douté de moi. Écoutant ce passage, lui, Simón, se demande qui sont les "gens" qui apportent cette pelote à Don Quichotte. Est-ce qu'ils se réfèrent à des gens comme lui ?* » Ce doute, qui vient à l'esprit de Simón, peut indiquer qu'il n'est plus représentatif de la figure de Joseph, comme il l'était dans *Une enfance de Jésus*, mais qu'il est devenu plutôt la réactualisation de la figure de Pierre, cet homme qui renie par trois fois le nom de Jésus et dont le nom avant d'être Pierre était Simon : comme le Simon des Évangiles, le Simón de Coetzee est un homme âgé, une figure paternelle, un être qui porte le doute en lui, avec douleur, un doute indissociable de sa loyauté.

Simón apprend à contenir les instincts qui l'étreignent et se consacre totalement à l'enfant. La Passion refoulée aura pourtant lieu : David tombe malade et entame un parcours de supplice. L'enfant, dont le discours subversif annonçait un total renversement des valeurs, s'inquiète alors de son devenir : « *Simón, est-ce que je serai reconnu ?* […] *Mais qui va écrire un livre sur mes actions ? Toi, tu le feras ?* » Il fait promettre à son père d'être l'écrivain de sa vie sans chercher à le comprendre, car cela « gâcherait » tout. Sa mort, inéluctable et scandaleuse, rappelle la mort banale de nos proches lorsqu'ils sont otages de la toute-puissance de la science. Si l'on peut considérer que le Jésus de la Bible meurt, au fond, de sa propre décision, libre de ne pas utiliser sa toute-puissance, malgré les supplications de ses camarades qui le conjurent d'en appeler à la toute-puissance divine, David lui aussi fait preuve, à sa manière, d'un courage stupéfiant. Il s'avance vers une gloire incertaine, obstinément lui-même dans son indétermination même : « *Qui serai-je si je ne fais que mourir ?* » Son imagination trouve un subterfuge : « *Tu sais ce que je vais faire, Simón ? Juste avant de mourir, je vais écrire tout ce qui me concerne sur une feuille de papier, la plier en quatre et la serrer dans ma main. Quand je me réveillerai dans la vie suivante, je pourrai lire le papier et retrouver qui je suis.* »

En novembre 2001, Pierre Pachet parlait à la radio du roman de Coetzee, *Disgrâce*. Il peignait alors une toile de fond sur laquelle se détache la lumière ou plutôt les lumières du roman de Coetzee : l'espace de lumière du roman est provisoire, de même que l'existence humaine n'est faite que pour être détruite, pour finir dans un trou. Ce qui est beau dans l'ouvrage littéraire, dans le travail d'un auteur comme Coetzee, ça n'est pas sa puissance de rédemption, mais sa lumière provisoire qui éclaire la solitude d'un être, David Lurie dans *Disgrâce*, Simón ou David dans la trilogie de Jésus. On attend la grâce, on attend Jésus, et on sera peut-être déçu. Mais cette espérance, réactivée par la fiction de Coetzee, et qui se confronte sans cesse à une déception âpre, rend possible l'obstination de Simón à poser des questions, à tendre une main, dans l'espoir de toucher enfin l'autre. Restera encore un peu, avant que tout ne disparaisse, la



J.M. Coetzee © AGF Bridgeman Images

DON QUICHOTTE ET JÉSUS

stupéfaction que les propos de David ont la grâce de faire advenir et dont voici un autre exemple :

« *Tu te souviens de la fin, quand Don Quichotte retrouve ses esprits et recommande à sa nièce de brûler ses livres afin que personne à l'avenir ne soit tenté de suivre son chemin insensé ? demande Simón à David. Elle ne peut pas brûler* Don Quichotte *parce qu'elle est dans le livre.*

– On le peut. Mais elle ne le fait pas. Car, si elle l'avait brûlé, je n'aurais pas Don Quichotte entre les mains. Il aurait cramé. »

Sur la crête de ce que la fiction rend possible, ce *Don Quichotte* dans les mains d'un enfant qui va mourir brille d'une lumière provisoire et aveuglante.

Freud neurologue

Pourquoi s'intéresser au Freud d'avant Freud, celui qui ne s'imaginait pas encore pousser ses recherches bien au-delà du domaine de la neurologie ? Quel intérêt peuvent avoir pour les psychanalystes ces textes « pré-pré-analytiques », écrits entre 1884 et 1886 ? Et que peut tirer de leur présentation dans cet ouvrage une psychanalyste non-médecin, sans connaissances en neurologie ? Même si les réflexions qui suivent ne peuvent porter directement sur le contenu des textes que nous propose ici Thierry Longé, selon la formule de Charcot que Freud aimait à citer, « ça n'empêche pas d'exister », et ce livre très fouillé et documenté sur* Le temps de la neurologie *donne beaucoup à penser sur son parcours et sur celui de la psychanalyse.

par Zoé Andreyev

Thierry Longé
Freud, le temps de la neurologie
Présentation et traduction des textes de 1884 à 1886
Érès, 392 p., 30 €

Partons en effet de la fameuse « métaphore archéologique » freudienne, telle qu'elle est formulée dans *Malaise dans la culture*. Au-delà d'une simple comparaison entre les chercheurs du passé enfoui que sont le psychanalyste et l'archéologue, Freud demande au lecteur de faire un effort d'imagination : « *Faisons maintenant l'hypothèse fantastique que Rome n'est pas un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique, qui a un passé pareillement long et riche en substance et dans lequel rien de qui s'est une fois produit n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore toutes les phases antérieures* […] *Et alors, il suffirait peut-être à l'observateur de changer la direction de son regard ou la place qu'il occupe pour faire surgir l'une ou l'autre de ces vues* ».

C'est très exactement à cet effort d'imagination, à ce déplacement du regard sur l'œuvre de Freud, que nous invite le livre de Thierry Longé. La publication d'articles scientifiques non encore traduits en français et publiés entre 1884 et 1886 sert alors de « pré-texte » pour nous plonger dans cette période qui souffre de n'être, aux yeux des psychanalystes, qu'un « avant ». Le regard de Longé nous permet de la considérer comme ayant une valeur en elle-même, non seulement pour la neurologie mais aussi pour la psychanalyse.

L'auteur consacre une longue première partie au contexte scientifique, à la fois local et international, gorgé de rivalités à tous les niveaux, dans lequel Freud se bat pour trouver sa place. Thierry Longé nous détaille son parcours scientifique, ses intérêts, ses découvertes comme ses « ratages », avec l'accompagnement passionnant de citations de lettres à Martha, pour beaucoup non encore publiées en français, et traduites elles aussi par l'auteur. Ces articles et les précieuses présentations qui les accompagnent – ils ont fait l'objet de publications dans la revue *Essaim* entre 2012 et 2017 avant d'être réunis ici – apportent un éclairage sur les relations complexes de Freud avec ses maîtres de l'époque, dont Ernst von Brücke et surtout Theodor Meynert (1833-1892), psychiatre et spécialiste de neuroanatomie, pour qui l'origine des troubles psychiatriques était exclusivement organique, mais dont la pensée a fortement influencé Freud tout en stimulant sa critique — ce qui lui fait écrire dans son « Autoprésentation » de 1925 que son maître « *n'était en aucune façon favorablement disposé à* [son] *égard* ».

Les articles traduits ici ont été écrits entre 1884 et 1886 (Freud a séjourné à Paris d'octobre 1885 à mars 1886) et correspondent donc à une époque de mutation pour Freud, une période « d'entre-deux » : il est encore neurologue, mais un nouveau royaume d'exploration est en train de lui faire signe. Le voyage en France, la rencontre avec la pensée de Charcot et, surtout, le pas

décisif que représente la proposition par Freud de traduire ses *Leçons* prennent dans ce contexte une coloration toute particulière : ce travail de traduction a permis à Freud, non seulement de trouver une place de « passeur » auprès de Charcot, mais aussi de métaboliser, grâce à ce travail, le choc de la rencontre avec cette « langue étrangère », celle de l'hystérie… où l'on voit que ce n'est pas pour rien que la notion de traduction occupe une place si importante dans l'œuvre freudienne.

L'intérêt de ce livre se situe donc peut-être dans ce qu'il offre comme énigme à traduire : l'importance pour le devenir de la psychanalyse de la formation initiale de Freud, avec son double ancrage dans la méthode et dans l'expérience – car c'est elle qui fait vaciller la théorie, qui la rend vivante et insaisissable, et donc toujours en devenir. Aussi l'intérêt de Freud non seulement pour la biologie mais également pour l'anatomie du cerveau n'apparaît-il plus comme un simple « passage obligé », mais au contraire comme un point de départ, une contrainte initiale qui lui permettra par la suite de supporter les aléas de l'expérience comme les « démons » surgis de son propre inconscient. Thierry Longé montre très bien comment Freud utilise ce qu'il a appris en tant que neurologue pour entreprendre ses recherches sur le rêve, et combien les acquis méthodologiques du scientifique ont permis au psychanalyste d'écrire sa *Traumdeutung* et de théoriser la « première topique ».

Ce coup de projecteur sur ce « *passé long et riche* », pour reprendre les termes de Freud lui-même, nous permet de sortir d'une vision téléologique, voire hagiographique, d'une découverte de la psychanalyse vue comme un avènement, une conquête de l'esprit sur la matière, sous le seul angle de la « rupture » ou de la rivalité, et met l'accent sur la continuité, critique certes, entre neurologie et psychanalyse. À travers cette plongée dans l'univers bouillonnant des découvertes de la recherche en neurologie de l'époque, dans ses conflits de générations et de cultures, nous sommes là en contact direct avec le jeune Sigmund Freud, aux prises d'un côté avec cette matière première organique, habitacle de la psyché, et de l'autre avec cette matière première qu'est sa propre psyché. Deux objets qui lui résistent : car c'est bien pour mieux pénétrer l'une et l'autre que Freud a inventé la psychanalyse.

La qualité du chemin parcouru par Freud apparaît soudain à travers l'évolution des titres des neuf articles traduits ici : depuis « Structure des éléments du système nerveux » à « Observation d'une hémianesthésie sévère chez un homme hystérique » (1886), en passant par « Contribution à la connaissance de la couche interolivaire » (1885), il y a là certes un parcours qui va de l'anatomie à la clinique, mais aussi et surtout d'une langue qui paraît étrangère à la psychanalyse (la « *couche interolivaire* ») vers une langue qui lui est plus familière (« *hystérique* »). Où l'on prend conscience que Freud a parcouru le chemin inverse, du familier visible et organique vers l'inquiétante et trompeuse étrangeté de la psyché. Un parcours de la méthode qui deviendra un véritable discours de la méthode.

Ce livre a donc le mérite de nous montrer comment s'est forgée la méthode freudienne, sur fond de recherche fondamentale, mais aussi à partir d'un travail intense et impressionnant de recensions et de traduction, dans un esprit de liberté critique que Freud a puisé chez Charcot. Ainsi écrit-il dans l'introduction à sa traduction des *Leçons* : « *Dans la traduction de ces leçons, je me suis efforcé, non pas d'imiter le style de Charcot, d'une clarté sans égale et en même temps si noble – ce qui aurait été hors de ma portée –, mais d'estomper le moins possible la liberté d'expression qui les caractérise* ».

En revanche, mais c'est peut-être le prix à payer pour cette archéologie simultanée qui (comme la psychanalyse) va à contre-courant de notre besoin de linéarité, le lecteur est parfois perdu dans la chronologie, ou confronté à des redites. Mais cette temporalité un peu brouillonne permet aussi d'éviter les raccourcis tels que celui fait par James Strachey commentant le compte rendu du voyage d'études de Freud à Paris : « *Quand il arriva à Paris, les questions qui l'accaparaient étaient en rapport avec l'anatomie du système nerveux ; quand il en repartit, son esprit était entouré par les problèmes de l'hystérie et de l'hypnotisme. Il avait tourné le dos à la neurologie et se dirigeait vers la psychopathologie* ». Ce n'est pas si simple ! Thierry Longé suit ainsi son « Freud neurologue » jusqu'en 1897, date à laquelle Freud publiera son dernier texte sur la neuropathologie infantile alors qu'il est déjà sérieusement engagé dans la voie de la psychanalyse. Ainsi le livre de Thierry Longé s'organise-t-il autour des trois axes de recherche de Freud (la neuroanatomie, la neurophysiologie, la neuropathologie), lesquels peuvent faire écho à trois métaphores centrales structurant la métapsychologie freudienne (l'archéologie, l'inscription, la



Sigmund Freud (vers 1891)
© Sigmund Freud Copyrights

FREUD NEUROLOGUE

traduction). Nous explorons ainsi les « strates » profondes, les « intraduits » ou « *fueros* » de la pensée freudienne, qui sont aussi ses fondements. Leur caractère énigmatique n'en est que plus essentiel, peut-être parce qu'il nous montre combien nos origines nous échappent.

La question de la « naissance de la psychanalyse » continuera de fasciner indéfiniment les psychanalystes qui n'ont de cesse d'interroger les origines de leur propre passion pour cette discipline à nulle autre pareille. L'ouvrage de Thierry Longé nous montre que la découverte de la méthode analytique a été faite par un homme dont la carrière scientifique n'en était pas à ses débuts et qui jouissait déjà d'une certaine renommée, mais qui s'y ennuyait. Peut-être la rencontre avec Charcot, avec la mise en scène théâtrale du processus même de la recherche, lui a-t-elle donné ce souffle dramatique et excitant dont il avait besoin, souffle qui imprègne le dispositif de l'analyse où se jouent et se rejouent, comme chez Charcot, les drames de l'enfance. Freud n'a-t-il pas écrit : « *L'anatomie, c'est le destin* » ?

Trésors de la poésie du Portugal

« Le portugais est le latin / des voyageurs qui ont tout perdu », écrit le poète Emmanuel Godo. On croyait l'histoire bien connue, celle des trésors engloutis se mêlant, voire se superposant à celle des trésors oubliés ; celle d'une poésie qui, bien qu'européenne, figurait encore un véritable « monde du silence » inconnu et infréquenté. Comme celle qui s'efforçait, il y a presque dix ans de cela, de nous redonner une certaine matière de ou du Brésil (La poésie du Brésil. Anthologie du XVIe au XXe siècle, Chandeigne, 2012), lancée comme une caravelle sur la vaste mer des publications par Max de Carvalho, la grande entreprise proposée par ce volume consiste à nous fournir, sur près de deux mille pages bilingues de poésie du Portugal, les archives brûlantes et odoriférantes d'un lyrisme lusitanien aux mille nuances et aux mille irisations : les outils multiples d'une résurrection aussi nécessaire qu'urgente, en ces temps de grand naufrage.

par Louis Pailloux

La poésie du Portugal.
Des origines au XXe siècle
Traduction du portugais, choix et présentation de Max Carvalho.
Avec la participation de Maryvonne Boudoy, Magali de Carvalho, Michel Chandeigne, Pierre Delgado, Michelle Giudicelli, Cristina de Melo, Isabel Meyrelles, Gilles Ortlieb, Patrick Quillier, Anne-Marie Quint et Ariane Witkowski
Édition bilingue. Chandeigne, 1 986 p., 49 €

C'est peu dire que le mythe ô combien portugais du roi Sébastien (*O Encoberto*, le Roi caché), perdu, évanoui à jamais dans les brumes marocaines d'Alcácer-Quibir un jour d'août 1578, devient lui-même de plus en plus emblématique, avec le temps, de toute la poésie du Portugal elle-même, spectrale, errante, répandant ses chants d'oubli comme autant de fleurs du désastre abritées ici dans un bloc bleu excellemment taillé dans l'outremer (ou le roi), sur la face duquel, au moment même où il s'apprête à ouvrir et à voir les trésors du précieux coffret, le lecteur se découvre étrangement doublé ou accordé dans ses désirs par ceux d'un couple à la croisée, le fixant ou l'invitant de façon tout ambiguë à le rejoindre (ou à le libérer – vertige des contraires), dans le palais éclairé des chats bleus.

Tout porte à croire que, des premiers troubadours des « chansons d'ami » en passant par les poètes réunis dans le *Chansonnier Général* de Garcia de Resende (1516) ou les poétesses magistrales de l'âge baroque (Soror Violante do Céu, Soror Maria do Céu) ou symboliste (Florbela Espanca) jusqu'aux premières expérimentations modernes d'un António Nobre ou d'un Cesário Verde elles-mêmes confondues avec les fulgurances ultérieures d'un António Gancho ou d'une Ana Hatherly, a couru comme un pressentiment tout à la fois d'une singularité lusitanienne et d'une *saudade* (poignante nostalgie mi-douce mi-amère) infinie qui la contient en même temps qu'elle l'expulse. Dans aucune autre poésie européenne, le désir du rivage, du port ne fut autant celui de son contraire, celui du grand large, de la « Sombre-Mère » et d'une mort aussi naufragée que libératrice, aussi effondrée dans sa couleur noir-désespoir qu'un empire ruminant ses Indes et ses Afriques, aussi bleuie et violacée qu'un Yorick parlant un portugais empli de sarcasmes, noyé irrémédiable avec dans l'œil la brûlure mouillée des vaincus d'avance.

Ce fut d'ailleurs tout l'intenable paradoxe de la poésie lusitanienne tout au long de son histoire : écrire une poésie de la Conquête (maritime, principalement) tout en sachant pertinemment que les sujets de sa Majesté, la très grande majorité de ceux qui ne partaient pas, n'y croyaient qu'à demi, bien plus amoureux de leurs rêves sans victimes

(sinon eux-mêmes) que de la mise sous coupe réglée de pays lointains où les « Iles d'amour » chantées et célébrées par Camões n'ont nul besoin d'être exotiques, puisque, de l'Algarve au Minho, des criques et des *raparigas* en fleurs attendaient et attendent encore bienveillamment leur voyageur. Le fameux Cinquième Empire, le sage vieillard du Restelo, le géant Adamastor, les sonnets de l'Inde, des voiles ferlées et de l'ultime fatigue, s'ils ont nourri la mémoire de ce peuple jusqu'au cinéma centenaire d'un Manoel de Oliveira, ne constituent, au fond, que le contenu manifeste d'un songe dont on ne s'éveille jamais et qui a nom tantôt Désir, tantôt Désespoir.

Du roi Denis ou Dinis jusqu'à Al Berto, de Filipa de Almada jusqu'à Sophia de Mello Breyner Andresen, toute la lyrique portugaise a connu l'humble ressac du désir océanique revenu murmurer sa chanson entre les parois d'une chambre… de bonne ou de princesse. Nous nous trouvons là en face d'une poésie dont les plus sanglants crépuscules ne sont que presque incidemment ceux de la guerre, et bien plutôt ceux de cette aube cendre et garance où les amants tantôt s'étreignent, tantôt s'éloignent, une dernière fois. La matière de Portugal, pour reprendre cette expression au principal traducteur et préfacier de ce magnifique ouvrage, est un adieu ininterrompu, une *despedida* sans fin. Toutes et tous, que ce soit la brûlante Inès de Castro ou « l'universel » Pessoa, y éprouvent sans cesse qu'un premier regard s'ourle toujours déjà de la tristesse d'un dernier, que les portraits au miroir ne donnent jamais que sur l'infini et non sur quelque impossible « identité », que les animaux domestiques, chiens ou chats, y sont bien plus extraordinaires par leur ambiguïté même que n'importe quel vice-roi de Goa. Et si l'on a raison de voir dans les *Lusiades* l'athanor tout alchimique (et de contrebande) où tente de se fondre l'or maudit des conquêtes, on ne devrait pas oublier non plus que le poète-soldat écrivait, nous dit la légende, à la lueur des yeux de ses chats ! Il nous apparaît que toute la poésie du Portugal doit plus à ses pauvres, à ses mendiants, à ses *varinas* (marchandes de poisson), à ses fadistes du long des quais, à ses religieuses hallucinées, à ses Lisboètes au cœur transi et à ses *alente-jeannes* à l'âme si simple et si nue, qu'à tous ces échevins boursicoteurs, ces gandins collet monté, ces imitations frelatées des modes françaises ou espagnoles, ces tyrans-sur-mappemonde qui croient avoir conquis/compris l'Angola ou le Cap-Vert quand ils y ont posé leurs lourds doigts bagués.

Un tel voyage aux confins d'une mémoire tremblante et d'une lyre aux accords si onctueusement mélancoliques nous serait interdit si Max de Carvalho et les nombreux traducteurs et traductrices qui l'accompagnent (Anne-Marie Quint, Michel Chandeigne, Patrick Quillier…), par leur splendide rendu, ne nous avaient ouvert, une nouvelle fois, après le Brésil (cette *Pasargades* imaginaire d'outre-Atlantique, fille du poète anthologiste Manuel Bandeira, contrée rêveuse et rêvante qui échange souvent ses poètes, ses figures et ses tropes, avec sa cousine linguistique, certainement plus funèbre), les portes et les chemins du Portugal.

Il faut lire ce livre comme on s'apprête à un bal fantastique, à une nuit sans sommeil, à un amour qui ne connaît ni bornes ni raison. Et si, d'échos en échos, de paysages en paysages, un monde englouti, enfin, se dessine, nappé de brouillard, un peu sombre et très gris, il ne faudrait pas apposer trop vite sur sa beauté vertigineuse une unité dérisoirement rétrospective. Nous aimons aussi que de ce grand concert d'Extrême-Europe, de cette anthologie symphonique tissée de thèmes obsédants et de rythmes si nocturnement reconnaissables, s'échappent fort heureusement des voix, sublimes irréductibles (Herberto Helder !), des silences irréfragables (tant délibérés que causés, hélas, par la démence), des mélodies clandestines (Eugénio de Andrade ou Ruy Belo dont nous retrouvons avec plaisir quelques élégies inoubliables), des couacs majeurs autant que joyeusement inattendus (Gil Vicente semble donner la main par-delà les siècles à Jorge Sena ou à Fernando Assis Pacheco, par leur extrême irrévérence), pour ne rien dire des savantes mélopées mi-tendres, mi-sarcastiques d'un Vasco Graça Moura ou des orchestrations chaque fois uniques qui ponctuent tout cet ouvrage inestimable. Il faut mesurer l'ampleur inouïe du travail d'exhumation accompli ici, puisqu'un cortège immense de poètes non traduits en français figure dans ce navire amiral, sans compter les notices essentielles situées à la fin du volume, qui aiguillent le propos – vrai portulan d'érudition.

À partir de là, il ne reste plus au lecteur Sindbad qu'à se laisser porter par le courant ou la vague ; point n'est besoin d'escadre triomphante, un livre bilingue tel que celui-là promet autant qu'il tient, présage autant qu'il aiguillonne, nous embarque, en somme, pour le cœur des peuples mêlés du Portugal, si jumeau du nôtre, et, croisant au large d'une Europe aujourd'hui sidérée, maritime-tragique, nous étreint par sa lucidité inconsolable et sa *saudade* moitié testamentaire, moitié enfantine.

Voix d'Afrique : en quête d'un universel pluriel

Au printemps 1936, Eslanda Goode Robeson décide d'entreprendre un long voyage en Afrique, accompagnée de son jeune fils Pauli et armée d'un appareil photo. C'est une femme hors du commun. Chimiste, comédienne, membre de la Ligue internationale des femmes pour la paix et la liberté, elle est aussi l'épouse de l'avocat Paul Robeson, devenu chanteur et acteur. Étudiant l'anthropologie africaine à la London School of Economics, Eslanda Robeson doit valider définitivement son diplôme par un travail de terrain, prétexte à ce périple dont elle publiera le récit une dizaine d'années plus tard ; nous en découvrons aujourd'hui la traduction.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Eslanda Goode Robeson
Voyage africain
Trad. de l'anglais par Jean-Baptiste Naudy
Nouvelles Éditions Place, 224 p., 22 €

Souleymane Bachir Diagne
Le fagot de ma mémoire
Philippe Rey, 162 p., 16 €

Emmanuel Banywesize
En finir avec la politique de différence en Afrique. Leçons des mouvements sociaux et de Covid-19
Éditions du Cygne, 164 p., 16 €

Eslanda Robeson partage ses convictions et ses engagements et entretient avec Paul Robeson une relation intense scandée par des ruptures et des retrouvailles. Tous deux appartiennent au mouvement New Negro, également appelé Harlem Renaissance, mouvement à la fois culturel et artistique qui dénonce toutes les formes de ségrégation et de discrimination dont sont victimes les Noirs américains, mais qui est également en quête de leur héritage africain. Dans les années 1920, ils se sont installés à Londres, alors le point de ralliement des intellectuels africains et caribéens et des mouvements anticoloniaux. Paul Robeson s'inscrit à la School of Oriental and African Studies pour y apprendre des langues africaines.

À la différence des voyageurs en quête d'exotisme et d'altérité, Eslanda Robeson part à la recherche d'elle-même pour combler un silence, l'effacement d'une mémoire : « *L'Afrique était l'endroit d'où nous autres Noirs venions à l'origine* ». Et pourtant, en Amérique, à la différence de ce qu'elle découvre en Angleterre où « *il y a des nouvelles d'Afrique partout* », « *on n'entendait jamais rien ou presque sur l'Afrique* ». Elle avait été élevée dans une maison consciente de tous les aspects du problème noir en Amérique, son grand-père Francis Lewis Cardozo ayant été un pionnier du combat pour les droits.

En Angleterre, Eslanda Robeson découvre que ce problème est également celui des 150 millions de Noirs en Afrique et des 10 millions de Noirs aux Antilles. Aux yeux des universitaires dont elle lit les livres et suit les enseignements, les Africains sont des « primitifs ». L'« *esprit primitif* », lui expliquent-ils, « *ne peut saisir le genre d'idées que nous autres saisissons* ». Quand elle leur rétorque que leur interprétation est fausse, qu'elle-même, Noire, sait ce que les Noirs ressentent, pensent, ils lui objectent qu'elle est, de fait, européenne, une Noire spéciale, une exception, ce qu'elle refuse. Paul Robeson et elle commencent par partir à la rencontre de tous les Africains qu'ils peuvent trouver dans les docks, les universités, les bidonvilles des divers pays d'Europe où ils se rendent. « *Plus nous parlions avec eux, plus nous les connaissions, plus nous étions convaincus d'être les mêmes* ». Comme dans le Sud des États-Unis, la seule question véritable est l'absence d'écoles convenables et de salaires décents.

Ses savants interlocuteurs britanniques ne se laissent cependant pas convaincre : les Robeson n'ont pas rencontré d'authentiques Africains. « *Tu*

EN QUÊTE D'UN UNIVERSEL PLURIEL

n'as jamais été là-bas – tu ne sais tout simplement pas ». Elle ira donc en Afrique, voir, rencontrer, écouter, parler avec ceux qu'elle considère comme les siens, sur leurs propres terres. Son fils Pauli a passé les huit premières années de sa vie dans un monde presque entièrement composé de Blancs, où seuls ses parents et quelques proches avaient la peau foncée. En accompagnant sa mère, « *il verrait des millions d'autres noirs, il verrait un monde noir, il verrait un continent noir* ».

Tous deux embarquent donc à Southampton sur un paquebot confortable en direction du Cap. La présence à bord de cette femme noire élégante et belle, qui occupe une cabine double de première classe avec salle de bains, déconcerte les passagers sud-africains dont l'attitude ressemble, peut-être en pire, à celle des Blancs du Sud profond de l'Amérique. Eslanda se méfie, mais s'en amuse aussi, les fait parler et analyse : « *Indigène est leur équivalent de notre « nègre » ; « non-Européen » est notre Noir ; « Européen » veut dire Blanc ; et « Sud-Africain », aussi surprenant que cela puisse paraître, ne signifie pas les millions de Noirs originaires de là, mais les résidents blancs nés sur place* ».

Eslanda Robeson charme ses interlocuteurs, quels qu'ils soient, tout comme elle charme ses lecteurs en racontant, au fil des jours, ses rencontres et ses découvertes tout au long de cette route qui les mène, Pauli et elle, en voiture, en train ou en bateau, à travers l'Union sud-africaine, jusqu'en Ouganda, en passant par le Mozambique et en faisant escale à Zanzibar. La dernière partie du voyage les conduira au Soudan puis en Égypte en avion. Ce qu'elle observe, ce qu'elle photographie, ce n'est pas la fiction ethnologique d'une Afrique inventée par le regard européen : « *On ne peut pas parler de l'Afrique comme d'un tout, car l'Afrique n'en est pas un. C'est un genre de rôti haché fait de nombreux ingrédients différents.* » Les nations européennes se délectent de ce rôti, dont elles se sont réparti les morceaux, qu'elles dirigent chacune à sa façon. L'unité de l'Afrique ne réside que dans son statut de continent colonisé. « *Une chose qui néanmoins fait de l'Afrique un tout est qu'elle est gouvernée par droit de conquête par une minorité blanche européenne* ».

Dans *Anthropology & the Colonial Encounter* (Humanities Press, 1992), Talal Asad a montré que la description des structures africaines locales par les anthropologues fonctionnalistes, ceux contre l'enseignement desquels se rebellait Eslanda Robeson, ignore totalement le fait politique du pouvoir coercitif des Européens. Eslanda entend suivre une démarche tout à fait inverse. À travers son regard, on voit apparaître une Afrique rivée à l'Europe par un rapport colonial multiforme. Elle n'est pas qu'un regard. Elle est une personne qui vit, éprouve, se transforme, consciente du privilège qui lui permet pendant des milliers de kilomètres de passer d'ami en ami, de maison en maison, sans avoir à endurer obstacles et humiliations. Pauli lui en fait lui-même la remarque, quand, lors d'un court voyage au Congo à la rencontre des Pygmées, ils font l'expérience de la brutalité du racisme des colons belges. « *Voilà ce qu'on a quand on est noir et important, lui dit-il. Je me demande bien ce qu'on aurait si on était sans importance* ».

Au Cap, elle se rend dans des « implantations », ou « réserves » indigènes, où vivent les employés et les ouvriers noirs qui travaillent pour des Européens. Les domestiques ont le droit de vivre à proximité de leurs employeurs. Elle remarque les bungalows où les toilettes communes et l'accès à l'eau sont situés à l'arrière d'un ensemble d'habitations. Parfois, il n'y a même pas de cuisine. On cuisine dans le couloir ou dans la cour. « *Chaque centimètre d'espace dans la maison est utilisé pour dormir.* » La visite de l'implantation de Nancefield, à Johannesburg, choque particulièrement Eslanda. C'est un village fait d'un genre particulier de huttes, construites en pliant une plaque de tôle, où les habitants doivent se pencher très bas ou ramper pour entrer ou sortir. « *Pas de fenêtre, pas de porte, pas d'eau, pas d'intimité à l'intérieur. Nancefield est comme un chenil fait village* ». Cependant, il y a aussi des Blancs pauvres, qu'elle voit se déplacer sur les routes dans des chars à bœufs, avec leurs visages farouches, « *comme des animaux domestiques errants* », incapables sans doute « *de s'équiper pour la compétition sur le marché moderne du travail* », et accusés, comme les Noirs, de fainéantise.

Partout Eslanda Robeson est reçue par une élite noire éduquée et politisée composée d'hommes et de femmes (il y a parmi eux des militants de l'ANC) qui la guide et l'informe. Elle rencontre ainsi le docteur Moroka qui habite une belle maison dans la réserve indigène de Thaba N'Chu. « *Il a quarante-cinq ans, il est beau, intelligent, intéressant avec une personnalité extrêmement attirante. Il a eu son diplôme de médecine à Édimbourg, a fait aussi sa spécialisation en chirurgie à Vienne, à Paris et à Berlin.* » Mais

EN QUÊTE D'UN UNIVERSEL PLURIEL

Moroka est également, comme son père avant lui, le chef traditionnel de la tribu des Barolong qui détenait toutes les terres autour de Thaba N'chu. Eslanda apprend chez lui que le régime foncier qui est au fondement de la société africaine précoloniale ne connaît pas l'idée de la propriété individuelle et privée de la terre. La terre appartient à la tribu. Le chef actuel en est le gardien. « *La terre s'utilise, elle ne se possède pas*. » En acceptant les petits présents des hommes blancs qu'il accueillait chez lui, le chef pensait ne leur offrir que son hospitalité et l'usage temporaire des maisons et des terres. Les hommes blancs étaient, eux, certains d'avoir acheté la terre pour une somme plus que modique, et ainsi de la posséder et aussi de posséder le sous-sol pour exploiter les mines d'or et d'autres métaux.

Eslanda Robeson accorde la même attention pleine d'empathie aux mineurs du campement de Robinson Deep, où elle se rend un dimanche de juillet avec Pauli, qu'aux fiers habitants des villages du Basutoland, et elle les photographie les uns et les autres avec autant d'amour. Les mineurs produisent un travail épuisant et dangereux. Les travailleurs blancs des mines vivent avec leurs familles dans leurs maisons en banlieue ou en ville. Les campements sont réservés aux hommes noirs, séparés de leurs familles qui restent à la réserve, et au salaire très inférieur à celui des Blancs. Leur condition est proche de l'esclavage. S'ils se plaignent, ils risquent d'être emprisonnés pour sédition. Alors ils dansent en chantant leurs griefs devant ceux qui visitent leur campement.

C'est dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'Ouganda qu'Eslanda Robeson a prévu de faire son terrain anthropologique sur les coutumes locales d'élevage du bétail. Elle et Pauli sont reçus et logés chez Akiki Nyabongo, demi-frère du roi du Toro, la région où elle se rend. Elle l'a connu en Angleterre – il faisait des études d'anthropologie à Oxford. Au Toro, il connaît presque tout le monde et fait, en quelque sorte, partie de la coutume et de la tradition. On est presque à la latitude de l'équateur, le paysage est rouge et vert, et le soleil brûlant. Le climat est rude. Il faut également s'adapter aux sanitaires : dans un enclos à ciel ouvert, Eslanda remarque « *une pile bien ordonnée de grandes feuilles douces, près de ce qui ressemblait à un socle de feu de signalisation. En déplaçant le socle avec prudence, j'ai vu en dessous un trou profond dans le sol, de trente centimètres de diamètre, bordé de zinc. C'étaient les toilettes* ». La nourriture est elle aussi déroutante : une chèvre abattue en leur honneur, accompagnée de boulettes de purée de plantain que l'on mange avec les doigts. Pauli et elle sont « *grandement intéressés par la procédure* » et font de leur mieux.

Ils vont cependant être pris l'un et l'autre de fortes fièvres ; mais la maladie est une nouvelle occasion pour Eslanda d'observer comment les gens, essentiellement les femmes, se mobilisent tout naturellement contre la maladie, comme si cela faisait partie du cours normal de la vie. « *Les plantes médicinales et le savoir médical sont presque exclusivement le travail des femmes* » et les femmes de familles royales sont particulièrement savantes en ce domaine.

La présence à ses côtés de Pauli, cet enfant vif et intelligent, loin d'être un obstacle, fait qu'on l'accueille en visiteuse et en amie, et non pas en observatrice extérieure. Ses hôtes la questionnent aussi. Des chefs du Nkole, une autre province de l'Ouganda, l'interrogent sur les Indiens en Amérique : « *Sont-ils toujours dans des réserves, peuvent-ils voter, le gouvernement leur a-t-il déjà rendu leurs propriétés ?* » Qu'en est-il de la pensée noire, de l'éducation noire, du statut politique noir en Amérique et en Europe ? Ils se moquent aussi des anthropologues ; ils prennent souvent les questions minutieuses et impertinentes comme un jeu, et donnent les réponses les plus malicieuses et les plus fantasques « *pour que l'interprète ait la plus difficile des tâches à tenter de traduire ces réponses en quelque chose qui respecterait les nuances des données scientifiques de l'anthropologie* ». « *Les Blancs ne s'intéressent pas à nous. Ils veulent juste prendre notre terre, notre bétail, et nous faire payer des taxes. Pourquoi devrions-nous leur dire notre histoire sacrée et les détails de notre organisation sociale ?* »

Eslanda Robeson ne se berce cependant pas d'illusions. Elle accepte ainsi difficilement les divisions des Africains en Ouganda, entre une aristocratie liée au bétail et des classes inférieures occupées à l'agriculture. Il n'y a pas d'exceptionnalité africaine : ni primitivisme, ni société idéale. « *Les Africains sont des hommes*. » C'est sur cette phrase qu'elle conclut son livre en 1944, après un appel vibrant à la liberté pour tous les hommes, le nazisme ayant montré que l'infériorité raciale, tolérée si complaisamment jusqu'à hier, parce qu'elle touchait des peuples prétendument « arriérés » ou « primitifs », en est venue à affecter le non-Aryen.

EN QUÊTE D'UN UNIVERSEL PLURIEL

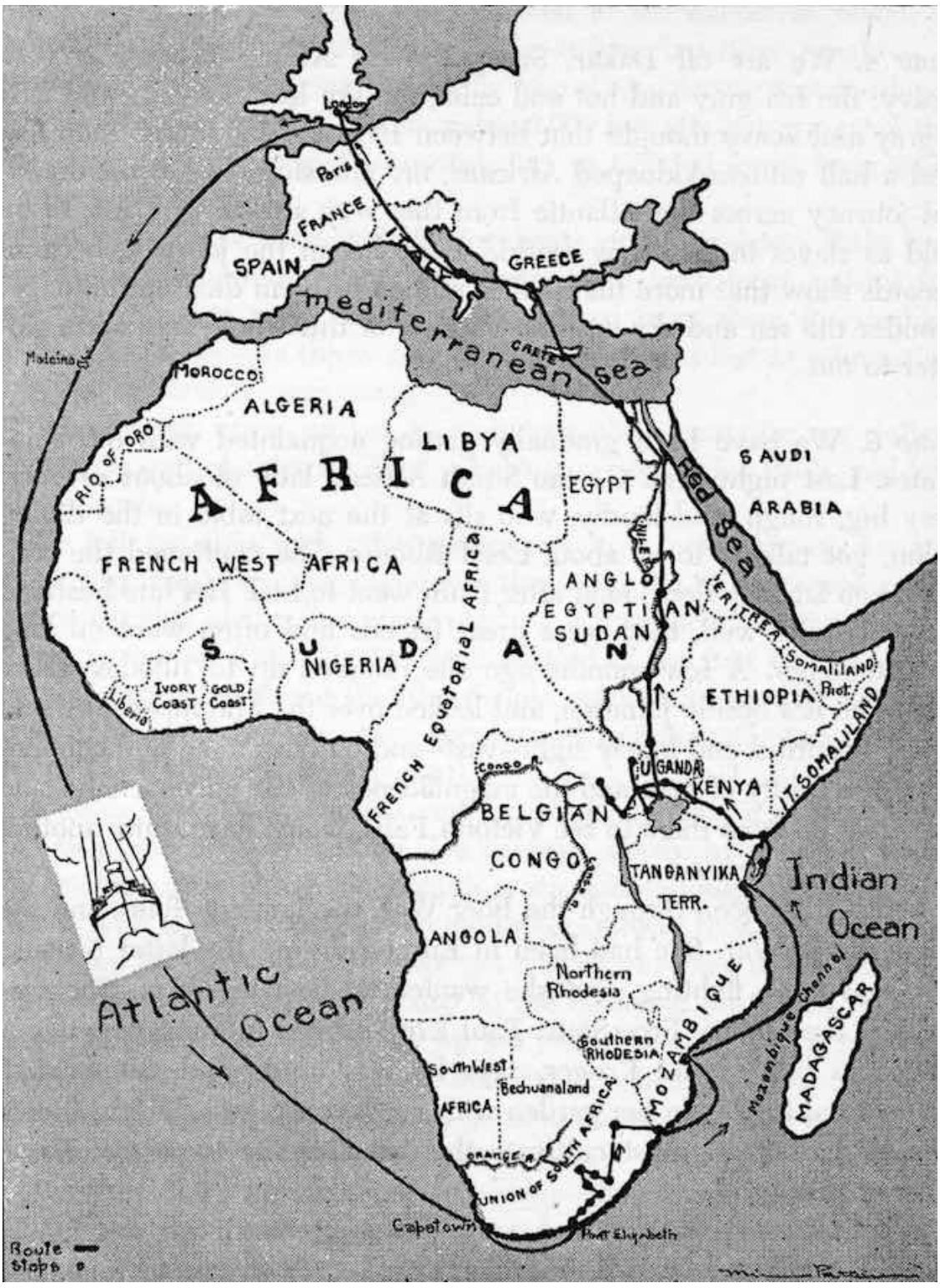
Le récit captivant d'Eslanda Robeson et les superbes photos qui l'accompagnent ne font pas l'apologie d'un quelconque particularisme mais font entrer l'Afrique et les Africains dans une humanité commune et diverse. Tel est aussi le propos de deux livres récents, l'autobiographie du philosophe Souleymane Bachir Diagne et l'essai du sociologue congolais Emmanuel Banywesize.

Souleymane Bachir Diagne est un homme du lien entre villes et continents, entre cultures et pensées, inspiré qu'il a été à la fois par Mohamed Iqbal et par Henri Bergson. C'est ainsi qu'il rassemble ses souvenirs comme un fagot de bois mort. Il y relate son enfance à Saint-Louis du Sénégal, dans une famille affiliée à la Tidjaniya, confrérie soufie née à Fès. Sa grand-mère paternelle, fille de marabout, enseignait elle-même le Coran. Il raconte avec humour et attendrissement comment, chez les sœurs du Saint-Sacrement à Ziguinchor, il a appris à réciter l'Ave Maria, en même temps que dans sa famille on lui enseignait les chapitres du Coran. Brillant lycéen, il rencontre pour la première fois Léopold Sédar Senghor lorsque celui-ci lui remet à Dakar son prix du Concours général. C'est le début d'une amitié que n'altère pas un désaccord politique, et peut-être la source d'un intérêt pour la pensée théorique du bergsonien qu'il découvre en Senghor.

Homme de paix et de synthèse entre des courants qu'on pourrait croire inconciliables – Louis Althusser et le soufisme ; la philosophie de l'algèbre et celle du moderniste musulman Mohamed Iqbal –, Souleymane Bachir Diagne poursuit une carrière brillante qui le conduit de l'École normale supérieure à Harvard, puis à l'université Cheikh Anta Diop de Dakar, et enfin, après un passage à Chicago, à l'université Columbia de New York pour y enseigner la philosophie africaine et la philosophie islamique, sans jamais perdre contact avec le Sénégal et l'Afrique. Ainsi qu'il l'écrit, il ajoute le drapeau sénégalais à ceux des penseurs de différents pays du monde présents dans ces universités américaines, participant ainsi à un « *concert philosophique* ».

Souleymane Bachir Diagne définit le soufisme qu'il enseigne et pratique comme le fait de toujours se sentir en présence de Dieu. C'est ce qui lui permet sans doute de faire face à des deuils douloureux qu'il évoque avec pudeur. Ce qui pour lui caractérise le mysticisme soufi, c'est la tolérance et le pluralisme, comme en témoigne ce beau récit de vie. Jean-Loup Amselle, se posant en universaliste, a cependant failli lui faire perdre sa sérénité quand, dans son livre *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes* (Stock, 2008), il l'a qualifié d'« *Afro-centriste orientalisé* » (orientalisé à cause de l'Indien Iqbal) et « *algébrisé* » (Boole, bien sûr). S'en est suivi un dialogue entre l'anthropologue français et le philosophe sénégalais (*En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*, Albin Michel, 2018) qui rappelle que « *le postcolonial n'est pas la célébration du relativisme. Il a le souci de l'universel* », mais d'un universel pluriel dans lequel on pense « *l'interpénétration du pluriel et de l'universel* ». Il y a urgence, écrit Souleymane Bachir Diagne avec une certaine solennité, à « *faire humanité ensemble* », comme force créatrice qui s'oppose à la mort. Autrement dit, à faire *Ubuntu* pour reprendre ce mot bantou, inscrit dans la Constitution de l'Afrique du Sud par Nelson Mandela et Desmond Tutu.

La notion d'*Ubuntu* est également au centre de la réflexion du sociologue congolais Emmanuel Banywesize qui dans son livre se réfère aussi bien à Edgar Morin qu'à Souleymane Bachir Diagne. Il montre la nécessité, entre pandémie et mouvements sociaux à répétition, d'en finir en Afrique et dans le monde avec la « *politique de différence qui substantialise les différences identitaires, culturelles et raciales* ». « *En infectant et en anéantissant les corps humains, indistinctement, en ignorant leurs différences chromatiques, la Covid 19 les a égalisés*. » Quant aux divers mouvements sociaux qui se sont propagés en Afrique au cours des dix dernières années, avec des manifestations de rue mais aussi des expressions artistiques (musique, peinture, théâtre), pour s'opposer à l'autoritarisme et à l'ethnocratie, et « *re-moraliser* » la politique, Emmanuel Banywesize voit en eux une aspiration à la démocratie comme « *vivre-ensemble inclusif* ». Il nous rappelle l'existence du « Balai citoyen », au Burkina Faso, qui a permis la chute de la dictature de Blaise Compaoré, de Y'en a marre, créé en 2011 au Sénégal par des journalistes et des rappeurs, et en République démocratique du Congo, de la *Lucha* (lutte pour le changement), de *Filimbi* (coup de sifflet) ainsi que du Comité des laïcs catholiques, qui ont été parfois violemment réprimés, jusqu'à l'intérieur des lieux de culte. Les acteurs de ces mouvements citoyens ne se définissent pas comme des citoyens tribaux ou ethniques, ils refusent les frontières érigées par un racisme culturel dont les principes sont l'exclusion,



Carte du voyage d'Eslanda Robeson dans l'édition américaine de 1946
© Avec l'aimable autorisation des Nouvelles éditions Place et de la Robeson Family Trust

EN QUÊTE D'UN UNIVERSEL PLURIEL

la marginalisation, voire la « *mise à mort gratuite* ». Il ne saurait y avoir de démocratie sans « *humanisme unidiversal* ».

Eslanda Robeson, venue d'Amérique, est passée par l'Europe avant de se rendre en Afrique. Souleymane Bachir Diagne a effectué le trajet inverse, et Emmanuel Banywesize, qui enseigne à Lubumbashi, au milieu des conflits qui agitent la République démocratique du Congo, est familier de l'Europe. Ils appartiennent à des générations différentes, avec les expériences liées à ces différents moments de l'histoire. Ils ont en commun de faire entendre des voix venant d'Afrique qui sont autant d'appels à abattre les murs.

Les expériences lumineuses de Mario Levrero

Peut-on donner une forme littéraire à l'échec ? Comment parler des choses dont on n'arrive pas à saisir la substance ? Comment écrire sur les expériences « lumineuses », celles qui nous dépassent ? Qu'est-ce qu'un roman ? Et qu'est-ce que cela veut dire d'être un écrivain ? L'Uruguayen Mario Levrero (1940-2004) répond en creux à toutes ces questions dans* Le roman lumineux, *roman (im)possible paru un an après sa mort.

par Christian Galdón

Mario Levrero
Le roman lumineux
Trad. de l'espagnol (Uruguay)
par Roberto Amutio
Noir sur Blanc, 583 p., 29 €

Dès la préface, on trouve la motivation qui pousse l'auteur à écrire son livre : « *Selon ma théorie, certaines expériences extraordinaires ne peuvent être racontées sans être dénaturées ; il est impossible de les transposer sur le papier* […] *mon ami m'a poussé à écrire une histoire que je savais impossible à écrire, et il m'a imposé cette tâche comme un devoir* […] *je savais peut-être, d'un savoir secret et subtil, que mon ami chercherait la manière de me contraindre à faire ce que je croyais impossible. Que ce fût impossible n'était pas une raison suffisante pour ne pas le faire ; cela, je le savais, mais j'étais réticent à tenter l'impossible* […] *Ce livre n'est que le témoignage d'un grand échec* ». Ces mot liminaires de Levrero nous renvoient directement aux célèbres mots de Beckett : « *Déjà essayé. Déjà échoué. Peu importe. Essaie encore. Échoue encore. Échoue mieux* ». À la différence près que, chez l'auteur uruguayen, les choses sont loin d'être aussi simples, car dans *Le roman lumineux* l'échec n'est que le cheval de Troie d'où émergent tous les possibles de l'écriture ; une ruse très prolifique.

L'argument du livre est, en partie, sa propre genèse. En 2000, Levrero reçoit une bourse de la fondation Guggenheim pour réaliser la correction définitive des cinq chapitres d'un vieux projet de seize ans qu'il n'avait jusqu'ici jamais pu mener à bien. Levrero s'engageait aussi à « *écrire les chapitres nécessaires pour compléter le roman* ». La révision du texte arrive, mais pas les nouveaux chapitres ; à la place, on trouve un prologue intitulé « Journal de la bourse » (444 pages, c'est-à-dire les trois quarts du livre), plus le « Roman lumineux » (88 pages), un récit intitulé « Première communion » (26 pages) et un « Épilogue du journal » (5 pages). Tous ces matériaux rassemblés forment l'ensemble hétéroclite de ce qu'on appelle aujourd'hui la « *novera luminosa* ».

Mais qu'est-ce que ce roman qui nous illumine ? D'abord, une quête de la vérité, vérité de soi et vérité de la littérature, une quête à travers laquelle Levrero prétend saisir l'insaisissable esprit du réel. Les « *expériences extraordinaires* » ou lumineuses dont il nous parle dans sa préface témoignent d'un rapport au monde et à la réalité, ou, mieux encore, d'une cosmovision qui abrite le fantastique et le paranormal. Ensuite vient le réel tout court (sans l'abstraction de l'esprit) et là le roman, plus ténébreux, prend la forme d'un simple journal de lectures (Thomas Bernhard, Rosa Chacel, Burroughs, Maugham, Bukowski, Beckett, des romans policiers), d'un carnet d'obsession et des manies, d'un témoignage cruel d'addictions, des douleurs et des maladies, d'un réservoir des rêves, et surtout d'un anti-atelier d'écriture où il est question de rendre compte des difficultés et de la procrastination de l'acte définitif de l'écriture (comme s'il y en avait un) .

C'est dans les actions les plus banales, dans l'espace-temps aplati du quotidien, que s'inscrivent les expériences lumineuses : « *Je sens déjà le goût ancien de l'aventure littéraire, dans la gorge* », écrit Levrero dans le premier chapitre du « roman ». Un goût authentique, « *à la fois amer et douceâtre* » qu'il associe « *vaguement à l'adrénaline* ». Un goût qui n'est pas à proprement parler celui de l'œuvre finie, l'œuvre



Mario Levrero © Eduardo Gimenez

LES EXPÉRIENCES LUMINEUSES DE MARIO LEVRERO

parfaite car bien écrite, mais celui de l'œuvre infinie et imparfaite, celui de « *l'opera aperta* » dont parlait Umberto Eco, une œuvre prise en charge par le lecteur. Levrero lui-même le reconnait : « *Je crois finalement que la seule lumière que l'on trouvera dans ces pages sera celle que voudra bien leur prêter le lecteur* ».

L'impossible dans le « roman lumineux » est donc paradoxalement non seulement la condition même de la possibilité de l'écriture, mais aussi sa force, car tenter l'impossible, pour Levrero, devient la seule raison d'être de l'aventure littéraire, le moteur de son écriture. Dans ce sens, l'échec dont parle l'écrivain uruguayen peut être lu comme une impuissance créative, ou, si l'on veut, comme une persistance dans l'impossible de la création : échouer revient à mettre l'œuvre en mouvement, à l'ouvrir à sa genèse infinie, à l'offrir à son lecteur dans l'état du brouillon, avec toutes ses virtualités. Maintenant, c'est au tour du lecteur de persister dans l'échec, d'« *échouer encore et, si possible, d'échouer mieux* ».