

L'ON

Numéro 146
du 2 au 15 mars 2022

Séféris, Grec moderne

Numéro 146

Alors que la guerre revient secouer l'Europe, apportant avec elle des inquiétudes majeures, on a tendance à resserrer ses lectures quotidiennes sur les informations. Sans offrir ni des explications toutes faites ni des consolations, certains livres invitent à la mémoire et à la réflexion sur l'histoire : ainsi celui de [Walter Kempowski](#) sur les terres de l'est de l'Europe à la veille de l'effondrement de l'Union soviétique. Il ne s'agit pas de pleurer sur les « territoires perdus » par l'Allemagne à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, mais de rappeler une histoire récente d'une violence inouïe : le massacre des Juifs, les exactions commises sur les civils, les bombardements, le torpillage du *Wilhelm Gustloff* en janvier 1945 qui engloutit des milliers de réfugiés, c'est de cette histoire-là dont parle Walter Kempowski, une histoire qui présente des points communs frappants avec celle de l'Ukraine.

[Georges Sféris](#) a aussi connu la guerre et ses Journées, son journal entamé en 1925, en portent un témoignage rigoureux et bouleversant à la fois. Le poète suit, au gré de ses exils et déplacements comme diplomate, l'ébranlement inéluctable de l'Europe. L'hiver 1940, les troupes grecques font reculer l'invasion fasciste dans les montagnes de l'Épire. Victoire éclatante, présentée par le poète et homme d'État avec une sobriété émue : « *Il est*

troublant, vertigineux, de penser que, ce que le peuple a fait, il l'a fait tout seul – tout seul. » Au-delà de l'Europe, c'est l'humain, ici, qu'il faut sauver.

La reprise par les éditions Héros-Limite du relevé par [Henri Calet](#) des graffitis des détenus de la prison de Fresnes pendant l'Occupation, *Les murs de Fresnes*, en même temps que le témoignage de l'écrivain allemand Hans Erich Nossack sur le bombardement de Hambourg, recensé dans notre précédent numéro, est aussi une manière de rappeler ce qui a abîmé l'Europe et de justifier qu'on en fasse une autre construction. Dédié « *à ceux qui sont passés par là* », « *aux morts et aux vivants* », ce livre était une façon de résister à l'oubli du passé le plus récent, qu'il importe de garder vif pour comprendre ce qui ne va pas et lutter contre.

Un peu d'espoir avec *La société qui vient*, volume collectif dirigé par [Didier Fassin](#). Face au constat d'un monde en crise, ce livre fait le pari de l'intelligence. La crise devient moment critique qui s'accompagne alors de « *temps de résistances, de mobilisations et d'expérimentations* ». En soixante-quatre chapitres, on trouvera les moyens – du moment qu'on l'espère encore et qu'on veut encore agir pour elle – de proposer une société plus ouverte.

T. S., 2 mars 2022

Direction éditoriale Tiphaine Samoyault

Direction de la publication Santiago Artozqui

Réception des livres

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

Secrétariat de rédaction

Pierre Benetti ; Raphaël Czarny (par intérim) ; raphael.czarny.ean@gmail.com

Relations avec les éditeurs

Pierre Butic (par intérim) ; pr.butic@gmail.com

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, Feyta 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

Édition Raphaël Czarny

Correction Thierry Laisney

Chargé de communication Pierre Butic

Design graphique Delphine Presles

Contact info@en-attendant-nadeau.fr

À la Une : Georges Sféris, à Athènes (mai 1938) © Archives photographiques Georges Sféris, Fondation culturelle de la Banque nationale de Grèce, Athènes

- p. 4 Georges Séféris**
Journées 1925-1944
par *Ulysse Baratin*
- p. 7 Paule du Bouchet**
L'annonce
Isabelle Spaak
Démon et merveilles
par *Cécile Dutheil de la Rochère*
- p. 9 Byung-Chul Han**
La fin des choses.
Bouleversements du monde
de la vie
par *Nadia Tazi*
- p. 10 Suspense (44)**
par *Claude Grimal*
- p. 12 Juliette Valéry (dir.)**
Format américain.
L'intégrale (1993-2006)
par *Amanda Murphy*
- p. 14 Nicolas Mathieu**
Connemara
par *Gabrielle Napoli*
- p. 17 Henri Calet**
Les murs de Fresnes
par *Pierre Benetti*
- p. 20 Walter Kempowski**
Complètement à l'Est
par *Jean-Luc Tiesset*
- p. 23 Didier Fassin (dir.)**
La société qui vient
par *Sonia Dayan-Herzbrun*
- p. 26 Hommage
à Driss El Khoury
(1939-2022)**
par *Abderrahim Kassar*
- p. 28 Martine Leibovici
et Aurore Mréjen (dir.)**
Cahier de l'Herne
Hannah Arendt
**Hannah Arendt
et Karl Jaspers**
À propos de l'affaire Eichmann
par *Sonia Combe*
- p. 30 Marcel Conche**
L'infini de la nature
par *Marc Lebiez*
- p. 33 Jean François Billeter**
Court traité du langage
et des choses
tiré du *Tchouang-tseu*
et Héraclite, le sujet
par *David Novarina*
- p. 35 Didier Blonde**
Autoportrait aux fantômes
par *Norbert Czarny*
- p. 37 Paul Guillibert**
Terre et capital.
Pour un communisme du vivant
par *Philippe Caumières*
- p. 40 Dima Abdallah**
Bleu nuit
par *Anna-Livia Marchaison*
- p. 42 Elsa Dorlin (dir.)**
Feu ! Abécédaire
des féminismes présents
par *Dominique
Fougeyrollas-Schwebel*
- p. 44 Casanuova**
Authentique rapport
sur la nécessaire
disparition de Venise
par *Claude Grimal*
- p. 46 Claire Thomas**
La représentation
Gail Jones Sixty Lights
par *Sophie Ehrsam*
- p. 49 Antonio
de Alcântara Machado**
Brás, Bexiga et Barra Funda
par *Mathieu Dosse*
- p. 51 Anna Kavan**
Des machines dans la tête
par *Feya Dervitsiotis*
- p. 53 Joëlle Proust**
Penser vite ou penser bien ?
Philippe-Joseph Salazar
La déroute des idées
par *Pascal Engel*
- p. 56 John Dos Passos**
Manhattan Transfer
par *Marc Porée*
- p. 59 Edmund Wilson**
Pardon aux Iroquois
par *Jean-Louis Tissier*
- p. 61 Denis Podalydès**
Les nuits d'amour
sont transparentes
par *Dominique Goy-Blanquet*
- p. 63 Georges Banu**
Les récits d'Horatio
par *Marie Étienne*
- p. 65 Alain Quemin**
Le monde des galeries
par *Paul Bernard-Nouraud*
- p. 67 Olivier Boulnois**
Généalogie de la liberté
par *Richard Figuier*

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](#).

Un Grec moderne

Journées 1925-1944 de Georges Seféris (1900-1971) est traduit pour la première fois dans son intégralité. Un poète naît et mûrit son œuvre au gré des affectations diplomatiques. Autour de lui, le monde s'effondre. L'émotion le dispute à l'intérêt dans ce voyage au très long cours qui nous conduit loin dans les terres d'un poète d'aujourd'hui et de partout, sur les traces d'une vie où « le pain amer de l'exil » se fait destin et l'hellénisme boussole.

par Ulysse Baratin

Georges Seféris

Journées 1925-1944

Trad. du grec par Gilles Ortlieb

Le Bruit du temps, 820 p., 34 €

1922 : la déroute grecque en Asie Mineure emporte le rêve de la « Méghali idéa », cette Grande Idée qui devait conduire à Sainte-Sophie et s'acheva dans des campements de réfugiés en Attique. Georges Sefériadis ne vivra plus jamais à Smyrne, sa ville natale. 1925 : parfaitement francophone, le jeune homme revient de Paris après y avoir étudié de longues années. Il débarque au Pirée et commence ce journal : « *De l'Occident, nous ne sommes pas revenus en Grèce rassasiés, nous sommes revenus affamés.* » Sous l'influence de Valéry et de la NRF, marqué à blanc par la découverte de T. S. Eliot, il se montre injuste avec l'Athènes provinciale et aristocrate de l'entre-deux-guerres. 1932 : *Strophis*, premier recueil de poèmes, suivi de *Sterna*, puis de *Mythologies*, écrits entre Athènes, Londres et l'Albanie. 1941 : porte-parole du ministère des Affaires étrangères, il fuit avec le gouvernement, Crète, Égypte, Afrique du Sud... 1944 : il rentre à Athènes, la guerre civile commence. 1963 : le Nobel.

Georges Seféris est mort en 1971 et son œuvre poétique n'est toujours pas intégralement traduite dans notre langue. À vingt-six ans, il écrivait pourtant : « *Je suis un homme d'une autre tribu enraciné dans la culture française.* » La France ne sait pas reconnaître ses amis mais voici ces *Journées*, œuvre en soi. Pour faire entendre la clarté et la simplicité de ce grec populaire si séférien, il fallait la profonde connaissance qu'a Gilles Ortlieb de la littérature grecque. Plus qu'indiqué pour ce vaste travail, il a déjà traduit

le roman unique et posthume de Seféris, *Six nuits sur l'Acropole*. Cette continuité se fait sentir, avec bonheur. La traduction ne se crée pas de faux écueils et tient dans la longueur. Tant mieux, le poète a tenu ce journal jusqu'à son dernier souffle et il reste donc encore quelques milliers de pages. On attend la suite.

Seféris dénie toute valeur littéraire à ce journal dans ses pages mêmes : « *Le journal, c'est simplement la marque d'un instant parmi d'autres, laissée presque inopinément, et qui ne correspond pas forcément aux instants les plus importants.* » Coquetterie peut-être, et demi-mensonge : l'auteur songeait à une publication et reprenait le texte. Avec le journal de Gide en ligne de mire, Seféris écrivait aussi pour la postérité. Ni petit tas de secrets ni tour de force, mais le temps long d'un quotidien où vibrent quelques instants paroxystiques. Des reculs réflexifs alternent avec une vie courante souvent errante. Évacué dans le *Journal politique* (non traduit), le quotidien du diplomate et haut fonctionnaire y tient une part relative mais substantielle. Dans ces *Journées*, toutes les littératures se parlent entre elles. Fragments préparatoires de poèmes, projets d'essais, lettres nombreuses (à Henry Miller, Lawrence Durrell, et d'autres), pages entières utilisées plus tard pour les *Six nuits sur l'Acropole*...

Journal matrice ou terrain d'expériences ? Sa forme même se retrouve dans *Six nuits sur l'Acropole*, et dans les recueils de poèmes *Journal de bord I* et *II*. Le poète conte sa vie comme un récit de voyage. Le volume s'ouvre et se clôt sur un retour au Pirée, symbole d'une vie à l'ombre de cet exil que les Grecs nomment *xenitia*, haï et décrit par tant de poèmes et chansons populaires au point d'en être devenu un genre littéraire. Première de cette longue lignée, l'*Odyssée*

UN GREC MODERNE

hante ces *Journées* où les départs succèdent aux fuites : « Que va-t-il se passer maintenant avec mon humble personne, je n'en sais rien. Athènes ? Damas ? Ninive ? L'Atlantide ? Les sirènes ? Les lotophages ? » Tout cela vécu en temps de guerre avec la culpabilité de ne pas participer à l'*Iliade* du pays résistant. Tout baigne alors dans l'ennui des intrigues d'une cour en déroute, les yeux fixés sur le pays abandonné : « *Je me suis retrouvé sur cette terre nue ; je suis l'étranger. Je n'ai rien à faire ici (en Afrique du Sud), mon pays ne m'attend pas ; dans la peine et la nuit de l'asservissement, il se bat pour sauver son âme.* »

Séféris relate ces tragédies vécues dans sa chair sans rechercher le grandiose. L'écriture intime ne tombe jamais dans l'épanchement. La catastrophe ne suscite pas d'esthétique du sublime. Fuite à bord d'un paquebot, stukas, désastres, amis assassinés, il constate l'horreur sans faire de phrases. On trouverait difficilement une écriture plus éloignée des Malraux, [Jünger](#), [Malaparte](#) et autres Céline, témoins contemporains. De ces pages quotidiennes à ses poèmes, même refus du « sentimentalisme », même exactitude aussi. Acmé dramatique, l'hiver 1940 ne lui arrache ni formules complaisantes ni triomphalisme. En nette infériorité, les troupes grecques font reculer l'invasion fasciste dans les montagnes de l'Épire. Victoire inouïe, éclatante, qualifiée par le poète et diplomate de « populaire » avec une sobriété où tremble l'émotion : « *Il est troublant, vertigineux, de penser que, ce que le peuple a fait, il l'a fait tout seul – tout seul.* » Ce souci du « rien de trop » caractérise un journal parlant la même langue que l'œuvre poétique.

Cette retenue rejoint la constante recherche de Séféris d'une poésie en langue populaire, à la syntaxe sans afféterie, aux mots communs, modernes, éléments d'une matière démocratique. Ce journal montre comment et à quel point politique et langue peuvent se lier. Au peuple parlant le grec « vulgaire » s'opposent des élites maniant la *katharevoussa*, cette langue puriste inspirée de l'Antique, qui resta celle de l'État, et de la réaction, jusqu'en 1974. Palinodies de l'état-major, gouvernants tétanisés par l'Allemagne, refusant la langue du peuple, et partant son ethos. L'auteur oppose l'incapacité de ces élites de l'époque à la bravoure populaire devant les envahisseurs. Aux femmes et hommes combattants, le laconisme décidé, aux gouvernants, « *la pleutrerie* » et les intrigues de sérail. Cette antithèse morale et poli-

tique apparaît ici comme l'autre nom d'une scission linguistique : « *Le peuple montre cent fois plus d'intelligence qu'eux, mais il ne se trouve personne pour parler sa langue.* » Face aux incertitudes d'un gouvernement attentiste, Séféris manifeste dès 1937 la clairvoyance politique du poète écrivant dans la langue de son peuple.

Cette langue a puisé dans l'héritage antique et celui de Byzance, les ballades populaires et le verbe dru des révolutionnaires de 1821, les poètes du XIXe siècle et les auteurs contemporains. Habitée par les millénaires, cette langue limpide et orale ne cherche pas à représenter ou à exprimer des thèses. On le lui reprocha et ce journal dit l'incompréhension suscitée par ce modernisme neuf, lesté d'un passé de marbre, plongé dans une époque sans illusions, masque vide sonnante creux pour reprendre les lignes du poème « Le Roi d'Asiné ». La langue du peuple, une minéralité précise, la « *nostalgie d'un pays qui n'existe pas* », la Grèce comme amoncellement de discours confus, de récits enchevêtrés propulsée dans une modernité indéchiffrable : « *Nous avons toujours vécu dans les nébulosités d'un monde incompréhensible. Nous qui écrivions de la « littérature difficile* ». » Pour Séféris, la Grèce aura tous les traits de la passion, au sens christique. Douleur et sens de l'existence, perte ressentie en arrivant à Londres : « *J'ai alors compris combien j'aimais cette terre, avec les sept clous qu'elle plante en nous à chaque jour qui passe.* » Quand le diariste laisse place au poète, cela donne dans « À la manière de G.S. », poème de 1936 : « *Où que me porte mon voyage, la Grèce me fait mal.* »

Cette douleur ne mène jamais au nihilisme. Au long de ces pages, le poète semble trouver un sens redoublé à l'hellénisme dans le comportement même du peuple, dans son abnégation, son calme face aux désastres, ses sacrifices accomplis alors que sombrent les « *grandes nations* ». Dans les années 1943-1944, Séféris signale laconiquement que l'hellénisme ne se superpose pas à l'Europe : « *Nous déclarons combattre au nom de la civilisation européenne. Mais la civilisation européenne est définitivement en faillite, dans cette guerre. La civilisation européenne, c'est l'Allemagne, et ses agissements sont on ne peut plus européens, autrement dit scientifiques. Il ne reste rien à sauver de cette civilisation, qui peut bien aller au diable : c'est l'Homme que nous devons sauver, si nous en sommes capables.* » Lignes surprenantes pour ce polyglotte, cet Européen majeur.



UN GREC MODERNE

L'hellénisme, écrit-il aussi dans ce journal, est un « humanisme ». Et non pas la caution morale, historique ou idéologique de ceux qui, Grecs ou pas, y voient une identité. Sa poésie ne révère pas les mythes, ne ressuscite aucun passé glorieux, elle est « *attitude devant la vie* », recherche de présence par la langue commune devenue musique. À la fin des années 1920, l'écrivain assu-

rait : « *Ce que personne n'a encore compris, c'est que je ne cherche rien d'autre que l'expression la plus juste, comme une corde tendue, et aussi la présence, en tout lieu, du corps de l'homme.* » Entre l'affirmation poétique de la jeunesse et les convictions politiques des années 1940, la ligne d'horizon ne se brise pas.

Georges Sefiris chez lui, à Athènes en mai 1938
 © Archives photographiques Georges Sefiris, Fondation culturelle de la Banque nationale de Grèce, Athènes

Deux vies brûlées

Familles heureuses, familles malheureuses, familles décomposées par la guerre, la violence, l'amour fou, la folie : deux récits intimistes viennent de paraître, dont le premier plan est la parentèle, et l'arrière-plan l'Europe qui s'est reconstruite après la Seconde Guerre mondiale. Rien ne rapprochait leurs auteures, Paule du Bouchet et Isabelle Spaak. La coïncidence fut inattendue. Mais l'air du temps est ainsi, roué et plus fort que nos attentes.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Paule du Bouchet

L'annonce

Gallimard, 112 p., 12,50 €

Isabelle Spaak

Des monts et merveilles

Éditions des Équateurs, 265 p., 20 €

Le premier récit, *L'annonce*, est un livre bref : format petit, cent pages à peine. Le livre de Paule du Bouchet pourrait s'appeler *Miette* car il fait le portrait d'une fillette appelée ainsi. Miette comme ces surnoms désuets que l'on donnait encore aux femmes dans les années 1950. Miette comme un nom qui en cache d'autres, beaucoup plus célèbres. Miette comme une vie brûlée et sacrifiée.

L'annonce est un tombeau écrit à la mémoire d'une amie d'enfance et d'adolescence de Paule du Bouchet. L'auteure n'est pas une inconnue, elle a déjà signé plusieurs romans dits « pour la jeunesse », et deux récits discrets sur ses parents, poète et amoureuse de poète, deux vivants du XX^e siècle.

Le livre s'ouvre par l'annonce de la mort de Miette. C'était en 1998. Paule du Bouchet n'en savait rien, elle s'était éloignée de son amie, l'eau avait coulé sous les ponts, leurs vies s'étaient tourné le dos. Remontent alors des scènes, des souvenirs précis mais disjoints, séparés par des vides, pleins de la gaieté de l'enfance, gaieté féroce, énorme, teintée par la couleur de la tragédie.

De l'âge de cinq ans à la fin de l'adolescence, Miette passait régulièrement le week-end chez l'auteure, dans sa famille, éclatée, mais famille quand même, balisée et assise. Un foyer, Miette

n'en avait pas. Le père avait disparu en Yougoslavie, la mère était désargentée, égarée, passant d'un homme à l'autre. Dans le regard de l'enfant Paule, les hommes étaient liés à ce sentiment de « passage » et diffusaient un sentiment d'inquiétude et d'impermanence, de désordre. Pour Miette, ils diffusaient autre chose, sans doute, mais quoi ?

Car Miette a un secret. Elle a connaissance de choses que son amie ne connaît pas ; elle a une aura, un culot de fée-sorcière. Elle pique des fous rires trop sonores. Elle raconte des histoires horribles et des rêves monstrueux. Elle tue les lapins à coup de pierres et s'en repaît. Elle jouit de ce mélange enfantin de cruauté et de joie – plus mauvaise que bonne. Elle invente, ment, exagère, foule au pied la véracité, dont les deux complices ont une notion « libertaire », dit l'auteure. Elle paraît vivre au bord du gouffre. Elle sait, elle semble avoir été privée de l'innocence, droit de l'enfance, intouchable.

Mêlant les impressions de l'enfant qu'elle était et des bribes d'analyse de l'adulte qu'elle est, Paule du Bouchet restitue le mystère, la grâce noire de cette petite Miette. Sa langue est économe, ses mots sont choisis, le rythme est sec. Avance ainsi un tombeau qui dit peu et parvient à créer une vraie tension, un récit qui s'interroge aujourd'hui comme il n'aurait pu le faire jadis.

Des allusions permettent de comprendre que sur le berceau de Miette se sont penchés des adultes souvent irresponsables, givrés, doués pour beaucoup, certains géniaux. Le lecteur ne sait pas de qui Miette est la fille et la petite-fille, Paule du Bouchet ne donne que quelques initiales. Mais en arrière-fond vit, aime, peint et compose la grande bohème créatrice libérée de la Seconde Guerre mondiale,

DEUX VIES BRÛLÉES

de l'exil et des persécutions. Une cohorte victorieuse, lumineuse et faible comme la chair.

Puis soudain jaillit l'origine, le mal, brusquement, comme les cailloux tranchants avec lesquels Miette donnait la mort aux lapins atteints de myxomatose. Une vie, puis rien, et, quelques années plus tard, la mort qu'on se donne à soi-même. Sans consolation, sans la justice des hommes ni celle d'un dieu.

Autre cohorte victorieuse de la guerre, celle dont est née Isabelle Spaak, belge, auteure de plusieurs récits autobiographiques. Sa cohorte à elle est moins celle des Arts que celle de l'Histoire dont on décide d'infléchir le cours, du droit et de la paix que l'on se donne les moyens de garantir. Dans la famille Spaak, à la génération du père et du grand-père de l'auteure, on a construit l'Europe, d'abord en s'exilant à Londres, ensuite en réunissant six pays autour du charbon et de l'acier, puis douze pays...

La suite, nous la connaissons, mais Isabelle Spaak ne s'en préoccupe pas. Scénographe, elle pose un décor européen qui remonte au temps de Napoléon, plus précisément aux deux séjours que l'homme fit à Liège, Premier consul, puis empereur. Ces deux visites lui ont été signalées par celui qui est la figure centrale de son récit : Michel, son frère aîné, disparu récemment.

Michel était le demi-frère d'Isabelle Spaak, mais ni l'un ni l'autre n'auraient songé à comparer le legs de chacun ou à s'arrêter à ce « demi ». Ils s'aimaient, et ils partageaient une mère, ses deux maris, ses excès, ses « descentes d'humeur vertigineuses », son sein et sa main qui attenta à ses jours et à ceux de son second époux. Le drame était au cœur du premier récit d'Isabelle Spaak, *Ça ne se fait pas* (2004), et il endolorit encore les lignes de celui-ci, *Des monts et merveilles*.

Michel était ce qu'autrefois on appelait un « fief-fé original ». Il avait du génie et du panache, il n'avait pas de profession déterminée, pas d'adresse fixe. Il voyagea, vagabonda, se maria le temps d'un éclair, accumula peu d'argent. Il vivait à la lisière de la normalité et couchait sans cesse des mots, des billets, des vers, des images, des associations, des lettres...

Isabelle Spaak reprend ce matériau épars et fragile. Sans guillemets, sans signaler le moindre

changement de voix ni le moindre dénivellement narratif, elle jette ces empreintes écrites presque au hasard. Elle en parseme son récit avec la désinvolture qui est celle de son frère, de sa famille, et la sienne, teintée de mélancolie. Frère et sœur semblent mariés là, pour une brève éternité. Le temps ? Lisez :

« *Le temps, ma sœurette, passe en courant*

Et je ne le

vois pas.

Le temps, c'est le train qui s'annonce

Dans les vibrations du rail.

Le voilà ! Il file vers son avenir. »

Ailleurs, sur une autre page aux larges marges blanches, Michel mesure le temps aux fruits du marché, aux insectes et à leurs élytres, aux oiseaux qui lui sont plus familiers que les hommes. Comme le vieux marin qu'il a peut-être été, Michel a appris à écouter les biscuits avant de les manger. Un jour, il envoie à sa sœur la chanson d'*Alice au pays des merveilles*, « Nursery Rhyme », au son flûté et fantaisiste. Un autre, un autoportrait saisissant de chaos et de déraison, un « vrai » cadavre exquis (exemple : « *Pieds : dévissés, au placard* »).

Du surréalisme belge, Michel semble l'héritier fêlé et inconscient. Il est traversé par des rimes saugrenues, des fusées de mots inopinées, souvent drôles, parfois souffrantes. Sa sœur les a ramassées comme de l'or brut au fond d'une rivière. Souvent on ne sait plus qui parle. « *Esprit dérangé, pensées en, vrac* » : qui l'énonce, Michel ? Isabelle ? Le trouble est jeté et il fait briller le récit d'un étrange éclat.

Qu'est-ce qui sépare la grande poésie de celle-ci ? se demande-t-on. Où est la forme, la contrainte ? Pourquoi ces étincelles chez Michel plutôt que chez un autre ? Il a vécu libre, aimé, entouré, jusqu'au moment où il fut rattrapé par la science, l'hôpital, la chimie. Le fallait-il ? Il y a des folies qui sont douces et allègent la vie des autres.

« *Chère Isabelle, j'ai vu passer hier un TGV rempli de lapins aux grandes oreilles en plein conciliabules* », écrit Michel à Isabelle. Et Miette ? Qu'aurait-elle répondu, elle qui les éliminait si crûment, les lapins ?

Le juke-box de Heidegger

Le titre de cet essai, La fin des choses, pourrait mettre la puce à l'oreille, après tous les démentis apportés à la fameuse fin de l'Histoire. Le sous-titre, Bouleversements du monde de la vie, y adjoint une emphase, une petite note de suffisance qui ne sera pas démentie. Il s'agit d'une suite de fragments sur le monde actuel, rédigés dans un style télégraphique par un auteur, Byung-Chul Han qui dit « pratiquer la philosophie comme un art », a écrit une vingtaine de livres en allemand, et connaît un certain succès chez les Anglo-Saxons.

par Nadia Tazi

Byung-Chul Han

La fin des choses.

Bouleversements du monde de la vie

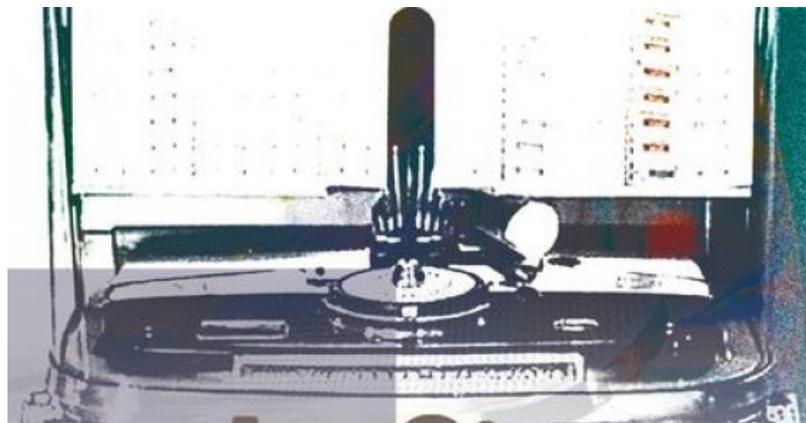
Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni.

Actes Sud, coll. « Questions de société »

144 p., 16 €

Son petit livre s'ouvre sur la référence à un roman japonais où, inexplicablement, les choses, chapeaux, clochettes, oiseaux, disparaissent. Il s'achève sur un éloge du juke-box, où l'auteur découvre avec ravissement l'existence d'un objet qui crépite et vrombit comme seule une vraie chose peut le faire. C'est que, pour Han, le monde qui nous définit et qui nous traverse est celui des non-choses (smartphone, selfies, cloud numérique...) que fabrique l'information. C'en est fait de l'ordre terrien, nous sommes assaillis par un tsunami communicationnel qui nous dérobe toute présence, solidité et stabilité, et anéantit la poésie et la pensée. Celle-ci, en l'occurrence, se résume à deux sentences : « *l'être est information* » ; « *il n'y a plus d'altérité* ».

Gavés que nous sommes de positivité et d'excès en tous genres, il ne nous reste plus qu'à regretter « *l'idiotie* » du passé, ce temps où les choses étaient « *rusées* » et avaient du cœur, où opérait la « *magie du séjour* » alors que nous sommes aujourd'hui confrontés à « *l'intellectualisation croissante de la réalité* » ; ce temps où le monde était merveilleusement opaque et hérissé de « *piquants* » et non pas « *offert* » par les algorithmes – lesquels lui impriment une disponibilité et une transparence des plus aliénantes. Compulsivement attachés aux clics et aux likes (ces « *amen numériques* ») qui nous constituent, nous « *performons l'identité* », nous jouons plus que nous travaillons, la commu-



nauté digitale est aussi vaine et vide que le reste. L'intelligence artificielle ne connaît pas de pathos, « *il lui manque l'esprit* ». Les non-choses sont « *soumises* ». Le regard, la voix, « *le dos* » des choses, manquent ; il n'y a plus que des *infomats* et des objets autistiques.

Tout en se défendant d'être nostalgique, Han aligne une vision binaire à travers ses énoncés pauvrement constatifs et bizarroïdes : « *La première image de pensée, c'est la chair de poule.* » Ces affirmations s'appuient sur une kyrielle de citations avantageuses où la French Theory côtoie Walter Benjamin, Hölderlin, Rilke, Ernst Bloch, Robert Walser et surtout Heidegger (auquel Han a consacré sa thèse ; le contraste est marquant entre la rugosité du maître et la simplicité du disciple). Mais son petit essai se contente de reproduire platement et sans humour des thématiques avancées par Baudrillard il y a quelques décennies.

Gregory Bateson rappelait qu'on parle de métalogue lorsque la communication d'une idée est congruente dans sa structure et sa forme avec l'idée. Naïvement, *La fin des choses* en produit un. La pop philosophie n'a toujours pas trouvé son maître.

Du côté de chez nous

Suspense (44)

En quarante ans, interrompus par une longue période passée à écrire des scénarios pour la télévision et le cinéma, Hughes Pagan a publié une dizaine de polars. Son dernier, Le carré des indigents, ressemble aux précédents et plaira à ses fans, amoureux de son pessimisme impavide et de son « grand » style. Pendant les mêmes quarante ans, Jean-Bernard Pouy a écrit plus d'une cinquantaine de polars dans une réjouissante veine anarchique ; avec son dernier ouvrage, En attendant Dogo, il poursuit ses fantaisies libertaires.

par Claude Grimal

Hughes Pagan

Le carré des indigents

Rivages, coll. « Noir », 448 p., 20,50 €

Jean-Bernard Pouy

En attendant Dogo

Gallimard, coll. « La Noire », 208 p., 18 €

Il ne saurait exister d'écrivains plus différents l'un de l'autre que Pagan et Pouy. Leurs seuls traits communs sont de posséder un lectorat fidèle (pas le même) et une vision sociale bien à eux, sur le mode du désespoir existentiel pour le premier, joyeusement carnavalesque et anar pour le second.

Le carré des indigents, signé du premier, se déroule dans une ville française non identifiée, à la fin de l'ère pompidolienne : une adolescente, fille de cheminot, est tuée. L'inspecteur Schneider enquête sur sa mort. En toile de fond, l'auteur installe une humanité, « de gueux, de sans-grade, de laissés-pour-compte, [...] grand fleuve puissant et taciturne, sur lequel caracol[e], futile et arrogante, l'écume grise et mousseuse des prédateurs, des possédants et des parvenus, ceux qui eux seuls compt[ent] pour de bon ». En plan plus proche, il peint les peu ragoûtants services de police, bien connus de lui puisqu'il fut, après avoir brièvement enseigné la philosophie, inspecteur de police. Et, au milieu de cette mêlée, il fait apparaître Schneider, son héros policier au « regard d'étain », distant, mystérieux, irrésistible (pour les dames), meurtri par un passé tragique amoureux et guerrier (il a « fait » la guerre d'Algérie).

L'enquête suit son cours avec son lot de rebondissements et son empilement de malheurs. Noir

c'est noir, et ça ne va pas changer, nous dit en somme Pagan, pour qui le sinistre semble un vrai bonheur.

Jean-Bernard Pouy serait sans doute d'accord avec ce diagnostic, mais il a un tout autre tempérament et des cadres d'analyse bien différents. Dans *En attendant Dogo*, il dépeint lui aussi une France où plus rien ne fonctionne, mais contemporaine, donc en pleine désorganisation pandémique et déliquescence sociopolitique (l'action du livre se déroule peu après aujourd'hui, en période électorale). Les institutions et l'économie sont bloquées, cependant « *le gouvernement ne recule pas, comme à Waterloo, il campe sur ses positions* » tandis que, en dépit ou à cause de cela, la débrouille se met en place.

Dans les villes tout va mal, mais dans les campagnes des stratégies d'autosuffisance et d'auto-gestion s'improvisent. Rêvons un peu : « *L'État n'avait plus rien à voir, la décroissance réglait les problèmes, partout, on avait découvert que tous les biens accumulés pendant des décennies suffisaient presque à maintenir le niveau, que la récupération équivalait à l'invention, qu'Emmaüs faisait la nique à Marx, que le progrès était là, il suffisait de le ramasser comme une vieille pièce de monnaie et le désinfecter* ».

L'héroïne du livre, Simone, infirmière à Paris, tirera à la fin les leçons de la situation et partira s'installer dans un *locus amoenus* du Sud où l'attend un aimable berger (en l'occurrence, un gros barbu imprimeur) qu'elle y a découvert lors d'un voyage effectué à la recherche de son frère, le Dogo du titre. Car Dogo (il est toujours en retard, d'où son surnom) a disparu. Ses efforts pour le retrouver obligent Simone à lire les textes qu'il a



© Thomas Fading/CC

SUSPENSE (44)

laissés, et à y dénicher des indices susceptibles de le localiser. Cela permet à Pouy de nous faire sourire (mais pas toujours autant qu'on aimerait) avec les proses écrites « par » Dogo, mais aussi de lancer Simone sur diverses pistes en Italie et en France. Parallèlement à sa quête, qui mêle parcours et rencontres et qu'elle nous raconte elle-même, apparaissent trois hurluberlus, des marion-

nettistes de rue lyonnais, qui joueront le rôle du fatum guignolesque à la dernière page du roman.

Tout cela est joyeusement écrit en Pouy, c'est-à-dire avec gouaille, goût du français populaire et des jeux de mots. Alors, bien sûr, en voiture avec Simone, puisque c'est Pouy qui klaxonne.

La poésie américaine en France : une rencontre distanciée

L'imposant volume Format américain. L'intégrale (1993-2006) donne à voir une expérience : un collectif (Un bureau sur l'Atlantique), une idée, un projet, un format pour diffuser de la poésie américaine en France. Le recueil publié en 2021 ne nous fournit pas seulement un ensemble de poèmes, il nous expose à l'envergure de cette entreprise et enrichit les textes d'un précieux regard critique.

par Amanda Murphy

Juliette Valéry (dir.)

Format américain. L'intégrale (1993-2006)

Éditions de l'Attente, 1 120 p., 39 €

Pour Emmanuel Hocquard, « *la contribution des traductions de poésie américaine d'aujourd'hui à la littérature française d'aujourd'hui consiste à 1) fabriquer de la distance dans un espace-temps en voie de resserrement incessant ; 2) dire la distance ; 3) réintroduire des "taches blanches" dans un contexte général de coloriage* ». La distance, cette « blancheur » que nous percevons à la lecture du recueil, est celle de la non-équivalence, mise en avant par son titre, « Format américain ». Celui-ci fait référence à la mesure de 8,5 x 11 pouces (soit 21,6 x 27,9 cm), c'est-à-dire les dimensions standard d'une feuille de papier sur le continent nord-américain, dont la proportion est maintenue pour le livre. Cela crée un léger effet de décalage, qui rappelle à juste titre qu'il s'agit de textes traduits, qui proviennent d'autres contextes, et qui sont produits avec d'autres matières, selon d'autres mesures.

Les textes poétiques du recueil sont en effet tous des traductions, mais la collection en elle-même constitue une sorte de deuxième traduction sans original, ou peut-être une traduction originale, car le recueil présente sous une forme inédite des textes qui ont déjà fait l'objet d'une première réception en France entre 1993 et 2006. Ce qui nous est proposé n'est pas une retraduction, mais une relecture (pour certains), ou une découverte (pour d'autres), l'épaisseur du volume offrant, qui plus est, une profusion de manières de recevoir la richesse des langues américaines présentes dans le recueil, qui ne sont pas tout à fait de l'anglais, et, pour cette raison, ne nous arrivent pas tout à fait en français (Georges Hugnet, à propos

de sa traduction de Gertrude Stein, écrit ainsi : « *dans cette traduction ce qui n'est pas "français" n'est pas français parce que dans le texte anglais ce n'est pas "anglais"* »).

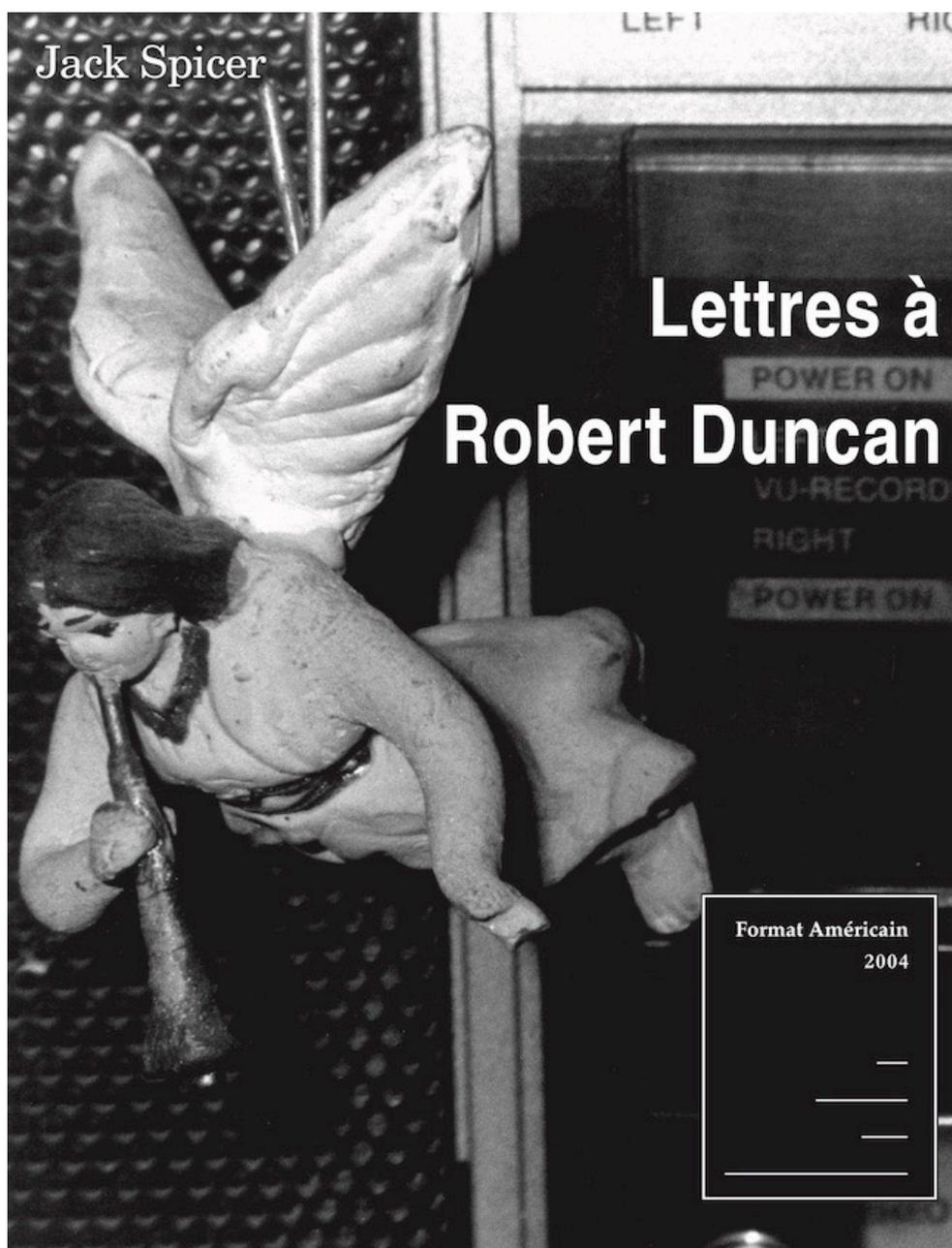
La distance que l'on ressent à la lecture de chaque texte est avant tout celle du travail du poème, tissé à partir de paysages nord-américains qui se présentent devant nos yeux et jusque dans nos oreilles, bien que la lecture se fasse « en français », grâce à la traduction. L'étendue d'un continent, traversé par des questions de déracinement, d'héritage, et par celle de savoir comment parler et habiter quelque part, se déracine elle aussi. Cet effort conséquent, et souvent collaboratif, mené par les poètes, les artistes, et les étudiants qui ont traduit et présenté les textes du recueil consiste surtout à résister à la tentation de colorier les blancs créés par les angles morts du sens, par l'insuffisance des mots ou par l'incertitude de ce que vivre signifie. Maintenir la distance sans que celle-ci constitue une frontière.

« *Se servir des mots de*

Façon qu'aucune

Frontière ne se replie sur eux. » (Keith Waldrop, p. 325).

À la rencontre avec l'ouvrage, nous entrons dans un *time-lapse* qui propose des voyages vers un espace familier, lequel est néanmoins devenu, depuis la pandémie, plus lointain que jamais au cours de ces dernières décennies. Le rêve du continent américain est convoqué – mais les poèmes résistent au résumé, comme les itinéraires qu'ils nous proposent ne consentent pas à se ranger sous le nom d'un seul espace : l'Amérique. On accompagne Lisa Jarnot à la mer de la « California », et Bill Luoma dans son « Voyage



UNE RENCONTRE DISTANCIÉE

à New York », doté de ses annotations servant de glossaire culturel pour les Français ; on retrouve les souvenirs de Noël avec [Joe Brainard](#) ; on entre dans le questionnement sur les pronoms avec Juliana Spahr ; et on écoute une version du jazz avec Tom Raworth.

Malgré la diversité des thèmes et des formes poétiques – de George Oppen et [Charles Reznikoff](#) à Jena Osman et Abigail Child –, la juxtaposition et le rassemblement de ce qui a été publié avec un écart temporel entre les numéros permet de représenter une période, de délimiter le moment de « *l'anthologie ouverte, in progress* » qui était la publication sérielle mise en place par Emmanuel Hocquard et Juliette Valéry, à l'origine de ce re-

cueil. Néanmoins, la taille du volume réinscrit, en quelque sorte, la distance temporelle entre les numéros lors de leur première publication. Elle aère la lecture, incite à des lectures en différé, invite à la rencontre fortuite, et empêche finalement de bien définir ce qui a eu lieu pendant ces treize années d'édition de *Format américain*.

Le sens de *Format américain* est indéniablement lié à sa réception, qui s'avère maintenant plus complexe. Cette publication « intégrale » en 2021 fournit la preuve qu'un processus est encore en cours. Il y a encore des rapports à construire, des formes à traduire, de la distance à dire. Comme l'écrit Rosmarie Waldrop : « *Le sens c'est comme se rapprocher de quelqu'un avec qui je voudrais être, pourtant la distance ne semble pas diminuer même si j'avance le plus droit possible* ».

Sans amour

Hélène et Christophe se retrouvent, après plusieurs dizaines d'années, au moins deux, sans s'être revus. C'est l'occasion de revivre tant bien que mal leurs émois d'adolescence, de tenter de revenir sur ce qui les a façonnés, leurs choix de vie, diamétralement opposés. Hélène est en colère dès le réveil et dès la première ligne du roman : un peu plus de trois ans après Leurs enfants après eux, récompensé par le prix Goncourt en 2018 (Actes Sud), c'est par un mouvement de colère que Nicolas Mathieu nous fait entrer dans Connemara, mettant en avant la rage de ceux que l'on n'écoute pas ou plus, comme il le fit déjà dans Aux animaux la guerre, ou dans Leurs enfants après eux. Mais, cette fois-ci, la colère tourne à vide, se muant en aigreur et en ressentiment et le lecteur se laisse progressivement gagner par la tristesse et le désarroi.

par Gabrielle Napoli

Nicolas Mathieu

Connemara

Actes Sud, 400 p., 22 €

Hélène a vu autre chose que la zone pavillonnaire de Cornécourt dans laquelle elle a grandi : elle a réussi, avec hargne, à s'extraire de son milieu : école de commerce, époux séduisant et brillant, riche bien sûr, vie parisienne branchée entrecoupée de voyages, puis retour à Nancy dans une élégante demeure d'architecte, avec son beau mari, deux SUV et deux filles. Christophe a beau avoir connu quelques succès dans l'équipe locale de hockey, il est resté là où il est né, a eu un enfant mais s'est séparé de la mère, s'occupe de son fils et de son vieux père, vend de la nourriture pour chiens, tente de renouer avec son passé de sportif entre deux apéros interminables avec les copains.

Hélène a réussi mais sa vie professionnelle se résume à l'accumulation d'expériences humiliantes en entreprise, la misogynie et la vulgarité caractérisant la plupart de ses collègues. Contrainte de s'occuper de ses deux filles parce que son époux a une carrière (elle peut heureusement payer des baby-sitters à peu près quand elle veut), ruminant des rêves adolescents sans grande envergure, elle occupe, avec Christophe Marchal, un de ses fantasmes de jeunesse, la

première place dans le roman. En se retrouvant par hasard sur les lieux de leur jeunesse passée (et le temps qui défile – les corps qui changent, la vieillesse qui guette autour de quarante ans – revient dans le roman comme un drame quasi existentiel), Christophe et Hélène tentent, assez mollement, de vivre quelque chose ensemble. Nicolas Mathieu fait graviter autour de ce duo une véritable comédie humaine, galerie de personnages, amis, collègues, parents, voisins, etc., chacun très fortement marqué par sa place dans la société, celle à laquelle il aspire, et parfois pour laquelle il est prêt à tout, et aussi celle qu'il a occupée plus jeune.

Précisément, la place est un élément capital du roman. Hélène se caractérise par l'énergie qu'elle a mise à quitter la sienne, ne pouvant s'empêcher de regarder de haut ceux qui sont restés là où ils étaient, mais méprisant ceux qui se trouvent ou qui ont accédé à une place supérieure à la sienne. C'est dire si le personnage reste à la hauteur de sa rumination, et ne trouve jamais sa place, celle de son bonheur, ou au moins de son plaisir, d'une passion quelconque, d'un intérêt, même vague, pour quoi que ce soit. La rencontre avec Christophe Marchal se présente à elle au moment où elle se sent moins jeune, moins désirable, où elle s'inquiète de l'épaisseur de sa chevelure ou de ses hanches, de la finesse de sa peau, autant de petites métamorphoses qui sapent le moral d'Hélène qui n'a pas grand-chose à quoi se raccrocher.

SANS AMOUR

Cette pauvre Hélène semble accumuler les difficultés. Lison, sa jeune stagiaire branchée, dont les tenues sont décrites dans les moindres détails, attise encore son aigreur, même si elle lui fait quelques confidences et partage avec elle quelques pintes. Hélène, le plus souvent, se rend à l'évidence : sa vie est désormais foutue, alors que la jeunesse, qui maîtrise à la perfection Tinder, entre autres, et l'art d'accommoder des vêtements a priori dépareillés, lui apparaît comme libre et folle. Ce n'est pas Erwan qui la contredira. Son chef au « ventre sénatorial pris dans une chemise de twill bleu » manie à la perfection le langage managérial que Nicolas Mathieu rend avec beaucoup de précision, ce qui nous fera parfois rire un peu tant les personnages sont caricaturaux.

C'est tout autant par le langage que par les descriptions et les attitudes que le monde de l'entreprise est dénoncé, avec force mais sans surprise, pour la violence qu'il charrie : « *L'espace d'un instant, Erwan quitta cet état de surchauffe nombriliste qui était son régime de croisière et fixa sur elle ses petits yeux dorés.* » Et si Hélène a des « *idées homicides* », elle se garde bien de les partager : « *Hélène se dit qu'il se foutait d'elle, elle lui ferait cracher du sang. C'était le genre de phrases qui soulageaient et n'engageaient à rien, surtout quand on les gardait pour soi. Sur ces considérations belliqueuses, elle regagna l'open space. [...] Il fallait qu'elle se sorte à tout prix de ce marécage d'indifférenciés. Depuis toujours, c'était la même histoire. Réussir* ».

Le récit se construit tant bien que mal, un peu bedonnant lui aussi, alternant des chapitres consacrés à Christophe Marchal, son passé de joueur de hockey sur glace avec lequel il tente de renouer, ses soirées chips-bières avec ses copains de quarante ans pas très fins, son fils Gabriel, gentil petit garçon sans aucune présence (de même, les deux filles d'Hélène ne trouvent aucune vraie incarnation dans le roman), et d'autres consacrés à Hélène, son adolescence marquée par le désir de faire partie du monde de ceux qui possèdent. L'amitié n'existe quasiment pas. Comme l'amour, elle est gangrenée par la question de la classe et de la domination. Jeune, Hélène était terrorisée à l'idée que ses parents rencontrent ceux de sa nouvelle copine, Charlotte Brassard, fille de cadres, Charlotte qui, elle, « *ne [voyait] pas le problème. Évidemment, la connasse... Ses parents sont super cools, sa mère ressemble à une couverture de magazine et son vieux a des cheveux et une Mercedes* ».

L'épisode des vacances à l'île de Ré chez Charlotte fait partie de l'initiation d'Hélène à ce monde auquel elle n'appartient pas encore. Elle continuera de se battre pour l'intégrer alors même qu'elle voit, encore adolescente, le « *vernis craquer* » en observant cette famille de cadres. Le père n'est pas très clair avec elle, et la mère, un peu ivre le soir, passe ses journées sur son canapé à lire, moins heureuse qu'elle n'en avait l'air : « *Hélène a fouiné dans les bouquins avec lesquels elle passe ses journées, des histoires de femmes, de mères et de malheur, exclusivement des romans, la plupart français. Elle se dit que ça ne doit pas être si déplaisant d'être comme ça, triste et riche sur son canapé, occupée à lire des histoires qui vous mettent en valeur.* » On aimerait beaucoup savoir quels sont les romans français que lit la riche et belle quinquagénaire. Et des romans de « *femmes et de mères* », n'est-ce pas un peu le cas de *Connemara*, dont Hélène, l'héroïne, est cette femme et mère, malheureuse, frustrée, et sans presque aucune tendresse pour ceux qui l'entourent ? Mais alors, ce roman s'adresse-t-il à ces femmes riches et désœuvrées ? Qui *Connemara* finirait-il par mettre en valeur ? Sûrement pas ses propres personnages.

On a du mal aussi à déterminer avec précision ce qui lie vraiment Hélène et Christophe. On est loin de la passion, et pourtant il y a eu de la passion chez Hélène lorsqu'elle a découvert la littérature, passion intense et interdite mais bien vite envolée, on ne sait pourquoi. Du sexe, beaucoup, mais sans passion vraiment (Hélène n'a malheureusement pas lu *Passion simple*), des sentiments, un peu, davantage liés d'ailleurs au passé adolescent qu'à la relation elle-même, somme toute bien vide. C'est probablement ce qu'incarne Christophe qui attire d'abord Hélène, le jeune mec sexy et couru qui a fait jouir Charlotte à l'époque où Hélène n'était qu'une pauvre spectatrice, réduite à lire en cachette le journal intime tellement excitant de son amie. L'heure de la revanche (sociale, mais il n'y en a pas d'autre qui vaille ici) a sonné. Elle peut enfin l'avoir, elle aussi, et s'offrir une parenthèse dans sa vie de nouvelle bourgeoise mariée avec deux enfants, qui lutte comme elle peut pour devenir l'associée d'un type médiocre, ami de son mari en plus, et qui pilote une entreprise tout aussi médiocre. Pour Christophe, Hélène représente la femme qui a réussi, qui est partie pour vivre autre chose (même si elle est revenue, faute de supporter la pression d'une grande entreprise parisienne), qui gagne de l'argent (elle lui paye tout). Cela reste tout de même assez hypothétique, tant Christophe semble

SANS AMOUR

dépourvu de volonté. S'il l'a recontactée, ce n'est que par le biais d'un texto envoyé à son insu par un de ses copains un peu bourré.

Connemara est un roman où il n'y a ni amour ni tendresse ; ou alors, lorsque des personnages semblent s'aimer sincèrement, ils sont soit débinés par le regard d'Hélène (celui qu'elle porte sur ses parents, par exemple) soit atteints de démence (le père de Christophe éprouve pour son petit-fils un amour sans faille mais il a un début d'Alzheimer). On cherche la beauté à chaque page, on ne la trouve pas, et c'est si triste. N'y a-t-il pas de beauté dans les milieux les plus populaires ? La modestie empêche-t-elle l'amour, l'amitié, la solidarité ?

Nous avons aimé *Leurs enfants après eux* ; la colère était l'une des principales qualités du précédent roman de Nicolas Mathieu. Elle donnait au lecteur l'envie d'en découdre, l'énergie de continuer à dénoncer et à se battre, malgré l'ampleur de la tâche. Cette colère que le romancier parvenait à décrire semble ici réduite à ce monde des « *rouspétances soumises* » où Hélène a grandi, et qui la dégoûte un peu à présent. C'est ce monde que le romancier décrit et qu'il rend si petit, par les points de vue adoptés, notamment celui d'Hélène, qui traduisent la violence du mépris de classe, mais qui finissent par la rejouer de manière assez déplaisante.

C'est notre principal regret, et il est vif, en lisant *Connemara*. On peut pardonner des longueurs, quelques redondances (on lit deux fois une scène où Christophe se retrouve comme un enfant démuné à la recherche de son père dans la nuit, criant « Papa »), des difficultés à construire une narration serrée parce que le romancier veut aborder l'ensemble de ce qui anime notre époque, et que cela finit par faire beaucoup (l'amour, la jeunesse, les classes sociales, le monde de l'entreprise, le harcèlement, les élections de 2017, le poids des régions, la vieillesse, la maternité, la paternité, etc., il ne manque que la pandémie), mais on a plus de mal à comprendre pourquoi il n'y a jamais de tendresse ou de bienveillance accordées aux personnages du roman. Le mariage final de l'ami d'enfance, Greg, sonne comme une accumulation de clichés sur les classes sociales les plus modestes, le point de vue d'Hélène se mêlant à celui du narrateur : « *À leur table, il y avait aussi ce couple plutôt passe-partout qui se trouvait là parce que lui, Michael, était un copain de pêche du marié. Sa femme, Giovanna, les che-*



veux teints et les paupières bleues, travaillait dans la petite enfance. Tout le monde souriait beaucoup, tâchant de faire sa part et riant avec excès aux blagues de Didier. » Et que dire aussi de ce propos sur le marié, qui « *semblait heureux, à la manière des saints, des simples d'esprit. Ça faisait plaisir à voir. Hélène le dit d'ailleurs à Christophe : il a l'air bien ton copain. Oui, fit Christophe. Et sur ce constat partagé du bonheur d'un autre, ils oublièrent à demi l'épisode pénible du jeu des mollets* ». Si la fête est vulgaire et tape-à-l'œil chez les pauvres, est-ce toujours du point de vue d'Hélène ? Les pauvres sont heureux, mais ils sont bien cons. D'ailleurs, ils n'iront pas voter le lendemain de la noce.

En choisissant de représenter les classes populaires dans un roman ambitieux, par les thèmes qu'il aborde, par le propos politique qu'il construit, Nicolas Mathieu a une lourde responsabilité. Il rend visibles ceux qui sont le plus souvent invisibilisés, réduits au silence, ou méprisés, dans les discours politiques et médiatiques. *Connemara* en dresse un portrait sans tendresse, sans amour. Simple reproduction du regard que la société porte sur cette France des marges pour mieux le dénoncer ? Ce n'est malheureusement pas très clair. Et l'on attendait autre chose de la littérature, et de l'auteur d'*Aux animaux la guerre* et de *Leurs enfants après eux*.

Une mémoire en graffiti

Décidément, Héros-Limite a de bonnes idées. En même temps que le témoignage de l'écrivain allemand Hans Erich Nossack sur le bombardement de Hambourg, l'éditeur suisse francophone réédite Les murs de Fresnes, composé par Henri Calet en 1945 à partir de son relevé des graffiti laissés par les détenus de la prison parisienne pendant l'occupation allemande. Un livre non pas d'or mais de marbre, mémorial des damnés et condamnés à partir de leurs propres inscriptions, « dédié à ceux qui sont passés par là », « aux morts et aux vivants ».

par Pierre Benetti

Henri Calet

Les murs de Fresnes

Postface d'Adrien Aragon

Héros-Limite, 128 p., 22 €

Et pourtant, l'entreprise de Calet tient d'abord, humblement, du reportage. En 1945, il était déjà reconnu pour ses livres (*La belle lurette* [1935], *Le Mérinos* [1937]) mais il avait refusé de publier quoi que ce fût sous la censure – geste à la fois politique et pragmatique, son épouse, Marthe Klein, étant juive. Il travaille pour le quotidien *Combat*, où il a retrouvé son ami Pascal Pia, lequel l'a aidé à franchir la ligne de démarcation après son évasion d'un camp de prisonniers. Maurice Nadeau tient la [chronique littéraire](#) ; Calet propose des reportages, souvent à la première personne, sur le quotidien de l'immédiat après-guerre.

Ce 24 avril 1945, alors que les Alliés encerclent Berlin, Calet se rend à la grande prison de Fresnes. Les autorités allemandes, la contrôlant entièrement à partir de 1943, y ont emprisonné, torturé, assassiné. Les nouvelles autorités françaises y commencent tout juste un long travail d'identification des personnes disparues. Cinq jours plus tard seulement, « Ce que racontent les murs de Fresnes » paraît dans le magazine que publie *Combat* le week-end : une mise en récit des mots, dessins, gravures couvrant des pans de murs dans quelques-unes des 1 500 cellules de Fresnes que Calet a pu visiter grâce au ministère des Prisonniers, Déportés et Réfugiés. Le reportage devient un livre, publié en novembre par les éditions des Quatre-Vents. Réédité chez Viviane Hamy en 1993, il était introuvable depuis.

En février 1946, Calet poursuit son investigation dans *France-Soir*. Il va cette fois à la recherche des survivants de Fresnes. L'enquête, minutieuse, éprouvante, est également désespérée, presque folle : combien, parmi celles et ceux dont il a lu les mots qui devaient être les derniers, ont pu survivre à cette grande machine de mise à mort ? comment espérer mettre un nom et un visage sur des inscriptions ? Miraculeusement, Calet finit par retrouver la trace de quelques-uns, il réalise aussi qu'il a noté les inscriptions d'un volontaire français de la SS, enfermé à la Libération, mais il constate surtout l'effacement progressif de ce passé si récent et profite de l'occasion pour décrire la pauvreté dans laquelle vivent d'anciens résistants qui n'ont pas été honorés. « *La grandeur dont on parle tant, elle est cachée dans les banlieues, au fond des cours dans des taudis* », écrit-il dans ces pages rassemblées au sein d'un recueil bien nommé, *Contre l'oubli*, publié en 1956 (Grasset, coll. « Cahiers rouges », 2010).

Mais revenons en arrière pour comprendre qu'en cette fin d'avril 1945 le choix fait par Calet de rappeler la mémoire des prisonniers des nazis est loin d'être attendu. À ce moment-là, « Fresnes » renvoie d'abord à l'incarcération des anciens collaborateurs dont Laval et Brasillach sont les plus célèbres. Quand Calet publie son reportage, le maréchal Pétain vient d'être incarcéré au fort de Montrouge, le 28 avril. Le 29, avec les combats d'Allemagne, les élections municipales – premier scrutin ouvert aux femmes en France – font la une des journaux. C'est que Calet semble relever ces traces avec un fort pressentiment de la menace qui pèse sur elles. Son geste est une sauvegarde *in extremis* devant le cours des choses, car il y a urgence à réutiliser la prison. S'il voit les

UNE MÉMOIRE EN GRAFFITI

lieux en l'état, il remarque qu'« un grand nombre de cellules ont été lavées ».

Les murs de Fresnes prend la forme d'une visite, qui peu à peu devient un procès-verbal de l'oppression au quotidien. En relevant les inscriptions, mais aussi en donnant à voir les lieux par des photographies et en retrouvant des fiches, des rapports et des registres abandonnés, Calet témoigne indirectement des techniques de la violence nazie, sensibles dans ce qu'on devine derrière les mots des détenus ou, plus explicitement, dans ceux de l'administration pénitentiaire (« 7 jours sans literie / 3 jours nourriture réduite », « il doit être ligoté au dos »). Toutes ces traces nous placent, de l'intérieur, au cœur d'un système de châtements dont les appels à l'aide, les prières, les souvenirs griffonnés, gravés, tentent de sortir.

L'itinéraire du livre mène de la grille d'entrée aux couloirs, puis d'une « division » à une autre et de cellule en cellule, et ensuite des cellules à la salle de fouille (où les détenus sont enfermés nus dans des cagibis) et aux cachots (dont les fenêtres sont murées), puis du quartier des hommes à celui des femmes. Ce pèlerinage se termine au cimetière de la prison, devant la tombe de Bertie Albrecht, incarcérée en mai 1943 ; mais on imagine que beaucoup de suppliciés n'ont pas eu de tombe, jetés dans les fosses communes ou inhumés en des emplacements inconnus ; et les quelques tombes « ont poussé parmi les carrés de choux ».

Sur ce chemin, Calet, sans l'ombre d'une prétention, se passe d'analyses et de trop de commentaires. À ces « dépêches sans destinataires » (il remarque pourtant, à propos d'un certain John Wilning : « C'est à nous qu'il s'adressait, et non pas à un mur »), il ajoute parfois son propre questionnement ou le détail qui aide à comprendre, ainsi que des images – des graffiti, des lieux, mais aussi des documents ou encore des objets comme cette gamelle au rebord gravé de mots attestant que « Joseph Galoustoff dit Le Bolchévique » y a mangé « le jour de ses vingt ans » et, sur l'autre versant puisque l'objet est passé d'un détenu à un autre, on lit qu'un « Paul » puis un « Jérôme Verdihac » l'ont utilisée.

Dans ces pages qui n'en dissimulent jamais la part de silence et d'inconnaissable, réapparaissent les voix détruites de ces gens de Fresnes, membres de réseaux de résistance, communistes, évadés, réfractaires, mais aussi aviateurs alliés («

Anybody got a match ») et petits voleurs (un tel est « arrêté pour une plaque de chocolat »), incarcérés jusqu'aux tout derniers jours de l'Occupation. Détenues et détenus gravent l'essentiel, ce qu'il faut savoir, ce qu'il faudra retenir, poursuivre. D'où les nombreux « Pensez à », « N'oubliez pas », adressés aux inconnus qui viendront, comme Calet. Ce sont des noms, le leur ou celui de l'être aimé ou manquant, ou celui d'un délateur (« a été dénoncé par Vignon ») ; ce sont des dates, d'arrivée, de condamnation à mort, ou simplement du jour où l'on écrit, comme pour dire qu'on est encore là et en vie. « Seules les indications et les dates indispensables. Pas de phrases ni de manières. »

On peut se demander longtemps ce qui est arrivé après chaque inscription, et comment, dans les conditions de Fresnes, toutes ces femmes et tous ces hommes ont trouvé la force et les moyens d'écrire ou de dessiner : de quel courage ou de quelle foi il fallait faire preuve pour, au dernier moment, prendre les risques de cette écriture faite d'accablement, de misère et d'attente, mais aussi d'une nécessité incommensurable et désarmante. Très tôt, *Les murs de Fresnes* rejoint la petite communauté de textes qui témoignent immédiatement sans parler « au nom de », sans prendre un mot pour un autre, sans remplacer la parole des victimes. Le journaliste fait déjà ce que [Charles Reznikoff](#) et les objectivistes américains ou [Alexander Kluge](#) et l'école critique allemande feront plus tard dans des textes plus formalistes. Avec cette conviction :

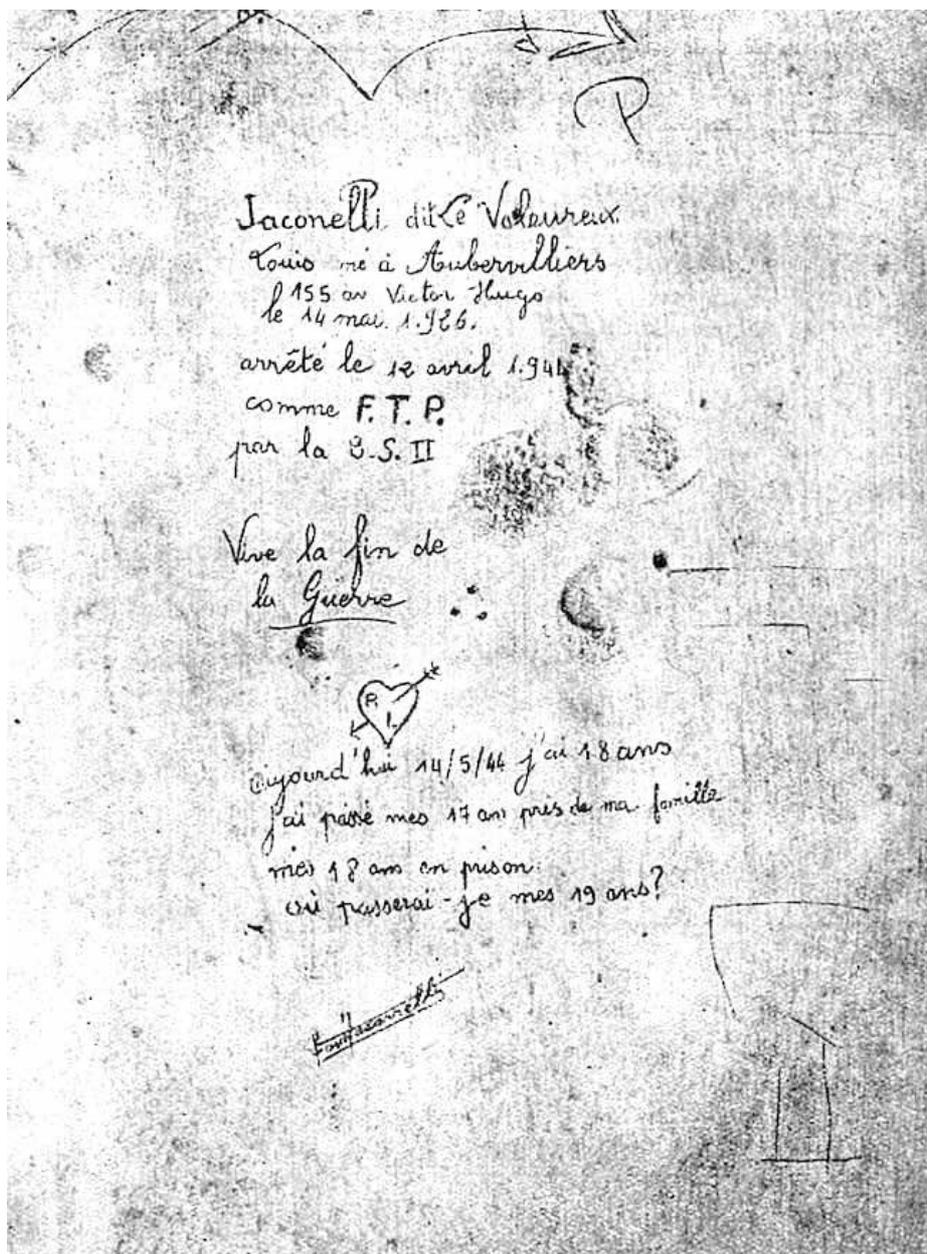
« Ce doit être un besoin très fort : écrire.

Écrire sur n'importe quoi, avec n'importe quoi. Sur le bois des meubles, sur le plâtre. Graphomanie.

Ne pas disparaître sans dire, crier quelque chose, n'importe quoi. À personne.

Sur l'aluminium d'une gamelle. »

Calet se montre conscient de l'épaisseur de la violence traversée par les Français et les Européens. À plusieurs reprises, il laisse entendre qu'il n'en revient pas. Il se montre aussi résolument hostile à la prison, et pas seulement dans le contexte de la dictature allemande. Comme l'explique Adrien Aragon dans une très éclairante préface, lui qui a eu une mère emprisonnée pour anarchisme, qui après un vol a pris un pseudonyme en remplacement de son nom civil



Cellule n° 35

© D. R. / Éditions Héros-Limite

UNE MÉMOIRE EN GRAFFITI

(Raymond Barthelmess) et qui s'est échappé d'un stalag, sait ce que la privation de liberté fait à un homme et à sa société. Luttant contre l'idée d'une « prison-modèle » que serait Fresnes, Calet a cette remarque devant le passage d'un convoi de collaborateurs en route pour la prison : « *On voudrait tant qu'il n'y eût aucune prison* ».

En écrivant, les victimes des occupants allemands et de leurs collaborateurs français ont assuré la transmission de leur passage et de l'atroce histoire de ce haut lieu de la détention parisienne. Les gens de Fresnes ont fait corps avec les murs qui les enfermaient, alors que le présent allait se charger de les nettoyer, comme il a presque effacé le souvenir des violences vécues au fort de Romainville, à la caserne des Tourelles ou à la

prison du Cherche-Midi (1). Ils se sont eux-mêmes chargés de leur mémoire. Il a fallu Henri Calet pour doubler ce premier enregistrement, archiver leurs souffrances et leurs récits.

1. Les archives départementales de la Seine-Saint-Denis ont relevé les inscriptions laissées dans le fort de Romainville, utilisé par l'armée allemande jusqu'en 1944. Cette collecte a donné lieu à une parution (*Graffiti de Résistants. Sur les murs du fort de Romainville, 1940-1944*, Libel, 2012).

Dominations successives à l'est de l'Europe

Dans Schluss ?, son ultime roman traduit en français par Olivier Mannoni en 2020, Walter Kempowski (1929-2007) dépeignait la débâcle d'une famille de l'aristocratie prussienne fuyant l'armée soviétique. Complètement à l'Est, publié en 1992 en Allemagne, place toujours l'ancienne Prusse-Orientale au centre du récit, mais change la perspective : l'action se passe en 1988, alors que Dantzig s'appelle désormais Gdansk et que Solidarność et Lech Wałęsa sont en train de faire plier le général Jaruzelski...

par Jean-Luc Tiesset

Walter Kempowski
Complètement à l'Est
 Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni
 Globe, 208 p., 23 €

En Allemagne, la notoriété de Walter Kempowski a pu rivaliser avec celle d'[Heinrich Böll](#) ou de Günter Grass. Né à Rostock, vieille ville hanséatique à l'ouest de l'Oder, il subit directement la guerre et ses conséquences : emprisonné plusieurs années en RDA pour espionnage, il revient s'installer près de Hambourg, reprend tardivement ses études, devient enseignant et finit par se faire un nom dans la littérature. Son grand ouvrage, *Das Echolot (Le sonar)*, est une longue chronique des événements que sa génération a vécus, basée sur une vaste collecte de témoignages. Mais toute l'œuvre de Kempowski, peu traduite en français, gravite autour de la guerre, dont une des conséquences fut le déplacement forcé de la population de Prusse-Orientale vers l'Ouest, tandis que les villes brutalement « slavisées » changeaient leurs noms allemands pour des noms polonais. Ainsi s'achevait la longue période de domination prussienne sur cette enclave orientale prospère, bordée par la Vistule et séparée depuis 1919 du reste de l'Allemagne par le corridor de Dantzig.

Si cette terre vit naître quelques-uns des plus grands écrivains de langue allemande, Johann Gottfried Herder, E. T. A. Hoffmann, Johannes Bobrowski, [Siegfried Lenz](#) ou Günter Grass, l'histoire récente l'a noyée dans les larmes : avec le massacre des Juifs, les exactions commises sur les civils, les bombardements, le torpillage du *Wilhelm Gustloff* en janvier 1945 qui engloutit

des milliers de réfugiés, puis l'exode contraint de la population allemande, la Prusse-Orientale semble détenir un triste record en matière de victimes : c'est de cette histoire-là que parle Walter Kempowski.

Sa famille est bien originaire de ces territoires perdus, mais c'est à Hambourg que vit le héros du roman, Jonathan Fabrizius, dans une rue qui a miraculeusement échappé, à l'été 1943, aux bombes incendiaires de l'opération Gomorrhe : dès les premières pages, les traces du passé s'invitent ainsi dans une minutieuse description des lieux et des personnages. Elles ne font que se préciser encore lorsqu'on apprend que Jonathan est né en février 1945, non pas à Hambourg, mais en Prusse-Orientale où sa mère est morte en lui donnant la vie durant l'exode, tandis que son père tombait sous l'uniforme de la Wehrmacht. Un oncle, qui représente désormais sa seule famille, l'a sauvé.

Jonathan semble peu intéressé par ses origines et n'éprouve aucune nostalgie pour une terre qu'il n'a pas connue, et donc pas perdue. Et pourtant il sait tout, « y compris ce qu'il [son oncle Edwin] ne lui avait pas encore raconté » : son arrivée au monde tient dans deux images, celle de sa mère ensanglantée abandonnée dans une église, celle de son père scrutant la mer, désespérant de son salut. Images refoulées, mais fondatrices, toujours vives, prêtes à émerger de son indifférence proclamée envers un pays sorti du temps et disparu des cartes.

Jonathan ne conçoit sa vie qu'à Hambourg où, éternel étudiant de plus de quarante ans, il vit chichement de quelques piges et menus travaux avec la jeune Ulla qui est issue, elle, d'une

DOMINATIONS SUCCESSIVES À L'EST DE L'EUROPE

« *famille bien ordonnée* ». Une proposition imprévue vient tout changer : la firme automobile Santubara, pour assurer la promotion de son dernier modèle, organise un voyage de journalistes dans l'ancienne Prusse-Orientale et envoie sur place une petite équipe pour le préparer. Jonathan accepte d'en être, alléché par la coquette somme qu'on lui alloue et par la perspective d'enrichir de nouveaux exemples l'essai sur l'architecture gothique du Nord auquel il se consacre. Mais n'est-ce pas plutôt l'image de son oncle Edwin portant le corps ensanglanté de sa mère qui le décide à partir ? Commence alors un bref *road movie* sur la terre de ses ancêtres, muni d'un guide écrit en allemand (interdit en Pologne à l'époque), flanqué d'Anita Winkelvoss, qui représente la firme Santubara, et d'Hansi Strohtmeyer, un ancien pilote de course chargé de conduire et de tester la voiture en question.

Mésaventures et déconvenues seront au rendez-vous, mais leur visite sera surtout l'occasion de dépeindre la Pologne communiste en pleine déliquescence, peu avant l'écroulement de l'Union soviétique et de ses satellites. Le voyage d'Allemands en ces lieux ne saurait être innocent : il se fait à rebours du temps, sur les pas des personnages de leur histoire qui ont habité le pays pour le meilleur et surtout pour le pire, et qui y ont laissé leurs traces, qu'il s'agisse des châteaux forts en ruine, de la « Tanière du Loup », l'ancien quartier général d'Adolf Hitler, dont certains souterrains renfermeraient encore des mines antipersonnel en verre, indétectables, ou du camp de concentration du Stutthof, à quelques kilomètres de Gdansk, qui ne fut libéré que le 9 mai 1945.

Les personnages qui gravitent autour de Jonathan apportent au roman les différents éclairages qui ajoutent leur parcelle de vérité à l'histoire. D'abord, ceux qu'il côtoie à Hambourg et qui ont connu la Prusse-Orientale : la générale (sa logeuse), aristocrate déchuë ; la femme de ménage ; Albert Schindeloe, le brocanteur qui récupère et revend toutes sortes de vestiges, ou le marchand de journaux qui a connu les camps de travail après 1948. Viennent ensuite ceux qu'il rencontre en Pologne : changeurs au noir, enfants quémandeurs, voleurs, touristes allemands venus respirer l'air ancien, jeunes qui voudraient racheter les crimes commis par leurs pères, ancienne détenue, et surtout une vieille mère flanquée de sa fille malade, auxquelles

Jonathan s'attache et promet d'envoyer des médicaments dès son retour.

Entre la Pologne de 1988 qu'il s'agit ici de baliser à des fins touristiques et la résurgence du passé, le récit joue sur des tonalités différentes : à côté du regard froid, humoristique ou sarcastique que Jonathan porte sur les événements et les êtres, il y a place pour l'émotion lorsqu'il entre dans l'église où fut déposé le corps de sa mère, ou qu'il marche sur la plage où est mort son père. Le récit finit par sortir du cadre, frôle l'in vraisemblance en laissant le seul instinct de Jonathan le guider jusqu'à l'endroit précis où ses parents ont perdu la vie. À moins que ce ne soit l'image qu'il en garde sans l'avoir jamais vue ? Quand d'autres forces que la raison sont à l'œuvre, on est près d'imaginer que toute l'aventure, comme dans les anciennes épopées, n'avait d'autre but que de conduire le héros au commencement de sa propre histoire... Mais le choc éprouvé par Jonathan ne dure pas : « *Il n'était pas triste, pas heureux non plus, il ne s'étonna même pas de se trouver ici, dans un cimetière, il n'avait pas froid, pas chaud non plus, un peu de soleil, un peu de vent.* »

La même chose se reproduit lorsqu'il reconnaît le bunker témoin des derniers instants de son père : si Walter Kempowski a fait endosser à Jonathan le costume du héros à la recherche de ses origines, le voilà parvenu au terme de sa quête, reconnu par le fantôme de son père, réconcilié avec sa propre généalogie : « *Je t'ai appelé par ton nom, tu es mien.* » Il n'emportera pourtant qu'un peu de sable prélevé sur la plage. Car la page est tournée : « *Jonathan savait pertinemment qu'il ne remettrait jamais plus les pieds en Prusse-Orientale* ». Lui qui avait coutume d'évoquer la mort de ses parents sans émotion apparente, avec des mots triviaux qui traduisaient une feinte indifférence (« *ma mère y est restée* », « *mon père a passé l'arme à gauche* »), est désormais rasséréné, prêt à reprendre sa propre vie et à découvrir d'autres horizons.

L'écriture de Walter Kempowski marque toujours une certaine retenue, la sobriété, la simplicité et l'économie de l'expression empêchant tout pathos et toute empathie envers des personnages qui ont pourtant de quoi en susciter : l'humour ou l'impassibilité affichée tiennent à distance les faits relatés, sans rancœur ni désir de revanche, sans qu'affleure la revendication des territoires perdus qui était encore vivace en Allemagne. L'auteur partage probablement avec son héros la



Walter Kempowski © D.R.

DOMINATIONS SUCCESSIVES À L'EST DE L'EUROPE

conviction que « *quand on avait déclenché une guerre mondiale, assassiné les Juifs et piqué leurs vélos aux Hollandais, on n'avait pas les meilleures cartes entre les mains* ».

Dans *Complètement à l'Est* perce le sentiment d'un immense gâchis. Mais l'auteur a mis en bonne place dans son récit le triptyque de Hans Memling représentant le Jugement dernier, exposé après bien des vicissitudes à Gdansk, et l'amie de Jonathan prépare quant à elle une exposition sur la cruauté dans l'art : pour que la souffrance ne soit pas vaine, pour que les morts et les horreurs passées échappent à l'oubli, il reste en effet les œuvres d'art. Pour figurer la douleur, la justice, et peut-être la miséricorde. Ainsi les

morts de Prusse-Orientale et les suppliciés du XX^e siècle peuvent-ils « *accéder au symbolique et résister au temps* », et rejoindre à jamais la longue cohorte des martyrs.

Au-delà de son ancrage précis, le livre de Walter Kempowski peut faire songer à d'autres auteurs qui ont écrit sur le thème de la *Heimat* perdue, du pays où l'on était chez soi et qu'on a dû quitter. La dislocation de l'Autriche-Hongrie, la fin du « multiculturalisme » de la Mitteleuropa, avec la disparition des Juifs qui y côtoyaient jadis Slaves et Allemands, en fournit de nombreux exemples. Ceci est une autre histoire, mais notre époque actuelle ne manque pas non plus d'enfants de réfugiés qui n'ont de leurs pays perdus que les récits des autres.

Vers une société plus ouverte

La société française est en crise. Le monde est en crise : crise sociale, comme l'a montré le mouvement des Gilets jaunes, crise sanitaire, crise climatique, désaffection massive du politique. On pourrait poursuivre l'énumération. En face de ce constat, finalement commun, Didier Fassin fait le pari de l'intelligence. L'accumulation des crises se lit alors comme un moment critique qui s'accompagne aussi de « temps de résistances, de mobilisations et d'expérimentations ». Pour analyser et enrichir la compréhension de ce moment critique et pour envisager une ouverture des possibles vers le monde dans lequel nous souhaiterions vivre, Didier Fassin a fait appel à de très nombreux spécialistes pour rédiger les soixante-quatre chapitres qui composent le volume. On peut donc consulter chacune des entrées indépendamment des autres, comme on feuilletterait une encyclopédie des temps présents. Loin d'étaler leur érudition, autrices et auteurs ont su présenter des synthèses claires accompagnées de courtes bibliographies et de notes abondantes, si l'on souhaite en savoir plus.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Didier Fassin (dir.)
La société qui vient
Seuil, 1 344 p., 29 €

Dans les cinq premières parties du livre (« Enjeux », « Politiques », « Mondes », « Inégalités », « Reconnaissances ») on retrouve les grandes questions qui agitent en ce moment le monde médiatique et politique, et préoccupent ce que l'on appelle l'opinion publique. Le premier des enjeux pour la société qui vient est l'écologie, à laquelle Christophe Bonneuil consacre un article intitulé « Terre », où il présente ce qui est aujourd'hui notre commune condition, l'Anthropocène, « *cette nouvelle époque de l'histoire de la Terre dans laquelle les activités humaines sont devenues force tellurique, à l'origine de dérèglements profonds, multiples, synergiques et difficilement prévisibles de la planète saisie dans son ensemble* ». Les conquêtes émancipatrices doivent alors être pensées par les sciences humaines et sociales en réintégrant les puissances d'agir autres qu'humaines, c'est-à-dire en rappelant que, « *loin d'environner le social* », ce qu'on appelait « nature » le traverse et le travaille. À propos de l'immigration, François Héran, qui

réfuse à la fois le rêve d'ouverture universelle et celui de clôture généralisée, écrit que le chercheur n'est pas là pour trancher le débat public mais pour le nourrir en livrant des informations lisibles et vérifiables, servies par des arguments de qualité. Certains auteurs vont plus loin cependant et nous donnent réellement à penser.

Didier Fassin, d'abord, dans le chapitre passionnant qu'il consacre aux théories du complot. Il en choisit deux illustrations. En novembre 2020, alors que la France compte déjà près de deux millions de cas de covid parmi lesquels plus de 42 000 morts et que la population est confinée pour la deuxième fois, la plate-forme Vimeo projette le documentaire *Hold-Up*, qui prétend dévoiler d'effroyables vérités cachées, par exemple le fait que l'élite mondiale serait décidée à éliminer 3 milliards et demi de pauvres dont les riches n'auraient plus besoin. En quelques jours, plusieurs millions de personnes auront vu ce film. La même année, un forum internet QAnon dénonce une cabale satanique et pédophile qui gouvernerait le monde. Plus d'un États-Unien sur cinq adhérerait à cette thèse. Donald Trump est celui qui a le pouvoir d'interrompre le projet maléfique. Si la croyance en la puissance maléfique de forces obscures n'est pas un

VERS UNE SOCIÉTÉ PLUS OUVERTE

phénomène récent, les théories actuelles circulent rapidement dans le monde entier et rencontrent les idéologies populistes, ce qui les rend potentiellement inquiétantes.

Il ne s'agit pas de se contenter de dénoncer les théories complotistes, mais de comprendre leur succès au sein des « groupes dominés » méfiants à l'égard des récits officiels. Didier Fassin puise dans son expérience de sociologue de la santé pour rappeler des expérimentations humaines sur la transmission du virus du sida, conduites en Afrique du Sud où l'on a exposé indûment des sujets, habitants des townships, à des risques graves de contamination. Dans l'État de l'Alabama, aux États-Unis, une étude sur la syphilis, menée en 1932 sur des paysans noirs atteints de cette affection, leur faisait croire qu'on les traitait alors qu'ils n'ont jamais pu bénéficier de la pénicilline, introduite en 1947. Dans le cas français, c'est à la fois le manque de transparence dans l'action publique et l'habitude du secret voire du mensonge, mais aussi la progression du sentiment d'injustice, parmi beaucoup d'autres facteurs, qui peuvent favoriser l'adhésion aux thèses conspirationnistes.

Dans la rubrique « Mondes », le chapitre que Fabien Truong consacre aux banlieues, lieux de passage devenus zones de confinement dans une logique qui du sas mène à la nasse, transforme lui aussi le regard et enrichit la réflexion. Il analyse et récuse les conceptions misérabilistes et les représentations binaires et sensationnalistes qui présentent les quartiers populaires comme un univers menaçant frontalement la cohésion nationale. La popularité d'acteurs comme Omar Sy ou d'autres, le succès politique du Comité Vérité et Justice pour Adama, la place prise par le rap et la street culture, montrent bien que ces représentations sont des combats d'arrière-garde, « *en complet décalage avec la place culturellement occupée par tout ce qui est attaché à la banlieue, et à sa jeunesse en particulier* ». Les banlieues apparaissent plutôt, conclut Fabien Truong, « *comme le creuset d'une société particulièrement inégalitaire, malgré leurs profondes interrelations avec les centres cossus* ». De ces inégalités mais aussi des discriminations sous toutes leurs formes, il est largement question dans la troisième section de l'ouvrage.

Dans un chapitre particulièrement percutant qui porte sur la justice, un de ces « *mots usés tant ils*

ont été ravaudés, transformés, voire déformés pour s'adapter à des circonstances et à des idéologies différentes et parfois opposées », Mireille Delmas-Marty, grande spécialiste du droit international disparue le 12 février 2022, centre son propos sur le devenir récent de la justice pénale. Elle montre comment les attentats de 2001 ont constitué (et ici elle se réfère à la théorie de René Thom) une « *véritable catastrophe de bifurcation* » en faisant paradoxalement de la sécurité la première des libertés. La banalisation de l'état d'urgence a produit « *un double effet de brouillage quant aux fonctions de justice dans les systèmes de droit* ». D'abord un brouillage « *anthropologique* » entre la fonction punitive de la justice et l'instauration d'une justice « *prédictive* » qui transpose à des humains « *dangereux* », voire à des populations humaines « *à risque* », un principe de précaution emprunté au droit de l'environnement et des produits de consommation. Ensuite un brouillage plus politique entre l'État de droit, c'est à dire rappelle-t-elle, soumis au droit, et l'État de surveillance et de suspicion « *qui instrumentalise le droit en mêlant le crime et la guerre* ». L'assimilation du crime à un acte de guerre a permis, par exemple, aux États-Unis de légitimer les frappes contre l'Irak de 2003 comme un acte de légitime défense « *préventive* ». Ce basculement « *a conduit d'autres pays, dont la France, à justifier les assassinats ciblés consistant pour le pouvoir exécutif à juger, condamner et exécuter les ennemis sans procès* ».

Michel Foucault avait décrit une période pré-étatique. Nous nous trouvons maintenant dans un période post-étatique, où les liens d'allégeance font refluer l'ordre de la loi, avec la mondialisation de la surveillance, la délocalisation des lieux de détention secrète ou de torture. La privatisation des armées au profit des États les plus riches contraste douloureusement avec l'absence d'armée ou de police pour faire appliquer, notamment, les décisions de la Cour pénale internationale. Quand, dans la lutte contre le terrorisme mais aussi contre le coronavirus, on invoque la guerre, on instaure de fait un état de guerre « *sans frontières territoriales, sans droit de la guerre et sans traité de paix* ». « *Cela s'appelle une guerre civile* », écrit Mireille Delmas-Marty, « *et cette guerre civile, déjà mondiale, pourrait devenir permanente* ». Seul un sursaut de la société civile, une « *énorme insurrection de l'imaginaire* » comme l'écrivait Édouard Glissant, pourrait faire surgir de nouveaux « *citoyens du monde* » ne se résignant ni à une gouvernance de la peur ni à une gouvernance du tout-marché.

VERS UNE SOCIÉTÉ PLUS OUVERTE

La section « Reconnaissances » est consacrée aux regards que la société porte sur elle-même, à des catégories envisagées sous un jour nouveau, comme les classes, la citoyenneté, les sexualités, à des concepts apparus récemment comme le genre ou le *care*, à des concepts parfois déniés (le décolonial) ou détournés de leur sens premier. C'est le cas de la laïcité, dont l'historienne Valentine Zuber rappelle, fort utilement, qu'elle est un principe fondamental du vivre ensemble, comme l'avait énoncé en 2005, lors du centième anniversaire de la loi de séparation des Églises et de l'État en France, une Déclaration universelle de la laïcité signée par plus de 250 intellectuels issus de 30 pays différents. Même si ce concept a été mis en œuvre dans le cadre d'une histoire nationale particulière, la laïcité n'est plus une exception française. Cependant, ce principe issu d'une philosophie politique libérale s'achemine vers une interprétation illibérale, comme le montre la loi de 2021 « confortant les principes de la République » qui semble « renforcer les pouvoirs de l'État en matière de contrôle et de police des cultes, au détriment de l'autonomie et des libertés de ces derniers ». « Comprise auparavant comme condition de l'exercice des libertés, la laïcité se mue en principe d'identité nationale et de système de sécurité publique. » Dans une société démocratique, c'est bien l'État qui doit être laïque, c'est-à-dire neutre et impartial, et « non la société elle-même, nécessairement pluraliste ».

La sixième partie de l'ouvrage explore, de façon parfois assez abstraite et théorique, les pistes déjà ouvertes vers d'autres possibles, en matière économique ou environnementale. Il y est question d'autres manières de travailler, de consommer, et même d'être citoyen, en pensant la démocratie, comme le fait Sandra Laugier, à travers le prisme de la désobéissance. Le livre se termine sur une série de chapitres qu'on pourrait dire « hors-champ », rédigés qu'ils sont par des autrices et auteurs (parmi lesquels le philosophe [Axel Honneth](#), la politiste albanaise Lea Ypi, la sociologue palestinienne Islah Jad) n'appartenant pas au monde universitaire français, et à qui Didier Fassin a suggéré de donner « libre cours » à leur réflexion. [Roberto Esposito](#) y parle, par exemple, d'immunité commune, c'est-à-dire de l'immunité qui, au lieu d'exclure, devient un « dispositif d'exclusion universelle ». C'est à Felwine Sarr qu'a été confié le dernier chapitre, « Être vivant, demeurer humain », dans lequel il appelle à rompre avec le rapport instrumental à la nature et

LA SOCIÉTÉ QUI VIENT

Sous la direction de
Didier Fassin

SEUIL

« à porter la vitalité à son plein régime », « à semer les graines de la vie ».

On est loin alors des analyses souvent austères, et cependant pleines d'informations, des chapitres précédents. Cette belle envolée du penseur sénégalais n'est pas une conclusion. Didier Fassin a introduit le volume, mais s'est refusé à toute synthèse finale et à toute prospective, même si le choix des auteurs pointe un projet politique qu'on pourrait qualifier de profondément démocratique et humaniste. On ne peut que saluer cette entreprise de réflexion collective au cours de laquelle des sujets voisins (la démocratie, les femmes, l'écologie, le travail, les migrations, la santé...) sont abordés sous des angles divers qui ne convergent pas toujours. L'essentiel est de fournir au plus grand nombre les éléments de savoir qui devraient pouvoir nourrir un véritable débat. La société qui vient sera ainsi une société ouverte.

Driss El Khoury, un grand nouvelliste marocain

L'écrivain marocain arabophone Driss El Khoury (1939-2022), disparu le 14 février dernier, fut l'un des pionniers de la nouvelle au Maroc. Journaliste prolifique, auteur de nombreux recueils, ami proche de Mohamed Zafzaf et de Mohamed Choukri, il laisse une œuvre majeure qui mérite l'attention des traducteurs et des critiques.

par Abderrahim Kassar

Il y a huit ans, Driss El Khoury avait écrit une lettre déchirante dont le destinataire n'était autre que lui-même. La lettre en question avait des allures de nécrologie avant l'heure. Ses mots respiraient la détresse et l'indignation face à une réalité culturelle qui n'a jamais cessé de le tourmenter. La lettre s'ouvrait ainsi : « *Te voilà à un âge très avancé alors combien de temps te reste-t-il avant de disparaître de manière définitive ? Il n'y a plus personne à tes côtés. Chacun s'occupe de soi-même et de sa petite famille pendant que tu croupis dans ton épreuve psychologique et physique, ruminant tes douleurs en silence* ».

Dans cette lettre, El Khoury passa en revue des épisodes de sa vie, s'arrêtant sur ses échecs et ses soucis de santé. Il critiqua la vie politique et culturelle du pays et fit part de son désespoir vis-à-vis de l'écriture : « *Tu as beaucoup écrit, et puis quoi encore ? As-tu ajouté quelque chose à cette malédiction ? La malédiction de l'écriture ? Qui es-tu pour en être devenu une partie intégrante ? Tu n'es plus qu'un banal chiffre parmi les chiffres de l'écriture dans ce pays* ». Les mots d'El Khoury regorgeaient de sentiments de nihilisme et d'inutilité. Alors, il conclut sa lettre d'une phrase dure : « *Toi le misérable, l'heure de ta fin est venue* ».

Après cette lettre tranchante, aussi bien pour lui que pour les acteurs de la scène littéraire marocaine, El Khoury prit ses distances, voire s'enfonça profondément dans son isolement. Depuis des années, il vivait tel un vieil aigle dans un appartement sous les toits, aussi loin que possible des lieux de culture, plus proche que jamais de l'écho de ses mots. Si l'auteur du recueil *Tristesse dans la tête et dans le cœur* avait cessé d'écrire de la littérature dans les dernières années de sa vie, sa mémoire littéraire et celle de ses premiers compagnons d'écriture continuaient de résonner dans sa vie. Dans l'un de ses entretiens, il révéla que ses amis l'avaient abandonné : « *Le*

vrai concept d'amitié a disparu. Personne ne demande plus de mes nouvelles. Chacun est occupé à mener ses propres projets ou à ramasser de l'argent. Le concept d'amitié tel que je l'ai vécu dans les années 1960 n'existe plus ».

Né en 1939 dans un quartier populaire de Casablanca, El Khoury perdit très tôt ses parents et fut pris en charge par son grand frère. Il avait pour habitude de déambuler entre les librairies de la ville à la recherche des romans et des recueils de nouvelles des écrivains du Moyen-Orient qu'il aimait, dont Naguib Mahfouz, Mahmoud Taymour et Maroun Aboud. Il s'intéressa aussi aux écrivains marocains plus proches de sa génération, tels que Mohamed Berrada et Abdeljabar S'himi. Il abandonna le nom familial et se choisit le patronyme littéraire d'« El Khoury » en référence à la célèbre famille libanaise connue pour ses activités littéraires et musicales. Ayant grandi dans une famille ouvrière et conservatrice, El Khoury apprit le Coran et quelques textes religieux avant d'être influencé, dans sa jeunesse, par la pensée existentialiste. Il travailla d'abord pour le quotidien *Al-Alam* (Le Drapeau), fondé par le mouvement national marocain, avant de passer à son homologue socialiste *Al Ittihad al ichtiraki* (L'Union socialiste).

Après trente années passées à Casablanca, El Khoury s'installa à Rabat pour y travailler comme journaliste. S'il resta attaché à sa ville de naissance et aux aventures de jeunesse qu'il y avait vécues, il regretta plus tard la métamorphose de Casablanca causée par la fermeture des salles de cinéma, le déclin des activités culturelles et la domination de ce qu'il appelait « *le monstre de l'économie* ».

Au début des années 1960, comme son camarade [Mohamed Zafzaf](#), El Khoury fit son entrée en littérature par la voie de la poésie avant de s'orienter vers la prose. El Khoury, Zafzaf et

**DRISS EL KHOURY,
UN GRAND NOUVELLISTE MAROCAIN**

Choukri formèrent une redoutable trinité qui renversa la table des adeptes de l'écriture traditionnelle et mit la littérature marocaine sur le chemin de la modernité, suscitant des éloges inédits de la part des critiques du Moyen-Orient. Si Zafzaf et Choukri se sont illustrés dans le genre du roman, El Khoury est resté fidèle à la nouvelle, une fidélité motivée par des raisons aussi bien personnelles que littéraires. À ses yeux, le genre difficile de la nouvelle a cette capacité unique de saisir les plus infimes détails avec le moins de mots possible.

El Khoury est l'auteur de plusieurs recueils de nouvelles (aucun n'a été traduit en français) dont *Tristesse dans la tête et dans le cœur* (1973), *Ombres* (1977), *Les commencements* (1980), *Les jours et les nuits* (1980), *La ville de poussière* (1988) et *Joseph dans le ventre de sa mère* (1994). Le ministère de la Culture marocain avait édité l'intégrale de ses nouvelles en deux volumes. Au-delà de la nouvelle, El Khoury était l'un des plus grands chroniqueurs du pays, comptant à son actif de nombreux articles consacrés à des questions d'intérêt public dans une langue mêlant l'ironie et le littéraire. Outre ses chroniques journalistiques traitant de la vie politique et sociale au Maroc, ses écrits ont porté sur la création artistique, la musique, le théâtre et le cinéma, et ont été plus tard rassemblés dans divers ouvrages.

Puisant sa matière littéraire dans son vécu, El Khoury s'imposa comme l'un des pionniers de la nouvelle réaliste au Maroc, même s'il passa plus tard du réalisme à l'expérimentation. Ses écrits se nourrissent de son expérience personnelle et de la complexité de sa vie à Casablanca et à Rabat. Il coucha la vie nocturne sur le papier et articula les rêves des classes démunies, traduisant les écarts socio-économiques dans la mégapole marocaine et redonnant voix aux oubliés, aux hétéroclites, aux parias vivant à la marge de tout système social ou politique. Il introduisit la langue vernaculaire dans la nouvelle marocaine à une époque où l'arabe classique était la seule langue de la création littéraire. Il prit ses distances avec les ornements stylistiques au profit d'une langue largement accessible et mobilisant l'ironie comme arme critique.

El Khoury avait une prédilection pour l'écriture visuelle, favorisant l'image plutôt que l'idée. Pas



Driss El Khoury © Al Ittihad Al Ichtiraki

très à l'aise avec les méthodes académiques qui entravent le processus d'écriture, il opta pour le texte fragmentaire et ouvert. Il écrivait sur les cafés et les bistrotts qu'il fréquentait, fasciné par ces lieux populaires autour desquels sa vie avait continué de graviter dans une nette aversion pour toute forme d'opulence qui pourrait perturber sa vision de la littérature et de la vie d'écrivain. Ses amis et ses proches avaient pour habitude de l'appeler « Bba Driss » (Père Driss), une manière de dire le respect paternel qu'ils lui vouaient. Certains l'avaient surnommé le Bukowski du Maroc en référence à cette vie de trublion qui fut la sienne jusqu'au bout. Il s'essaya au mariage plus d'une fois, vécut les excès de la vie nocturne et se révolta contre tout ou presque. Aucun système social ou culturel ne trouvait grâce à ses yeux. Ses opinions étaient audacieuses, ses propos souvent cinglants, sa voix remarquée lors des querelles culturelles.

En lisant les articles de Driss El Khoury, on comprend que l'écrivain portait, par-delà la perturbation et le chaos, un message clair et précis, à savoir le besoin, surtout chez l'intellectuel contemporain, de ne jamais sacrifier l'esprit critique, de prendre toujours le parti des opprimés et d'opposer les valeurs humaines à toute forme d'abjection ou de médiocrité. Les nouvelles de Driss El Khoury dressent le portrait d'un homme qui voulait, avant et par-dessus tout, écrire une littérature qui lui ressemblât.

Traduit de l'arabe par Khalid Lyamlahy

Arendt à Jérusalem

Rarement le compte rendu d'un procès aura été autant commenté ; il faut dire que l'accusé n'était pas n'importe qui, ni l'observatrice. Le récit du procès d'Adolf Eichmann, qui s'étendit du 11 avril au 23 juin 1961 et auquel Arendt n'assista que partiellement, parut dans le New Yorker en 1963, puis dans un livre intitulé Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal. Les éditions de L'Herne apportent une contribution au débat soulevé par le texte de Hannah Arendt et actualisent sa pensée en traduisant de nombreuses interventions inédites. Un formidable travail en deux volumes.

par Sonia Combe

Hannah Arendt et Karl Jaspers
À propos de l'affaire Eichmann
 Suivi d'un texte d'Alexandre Mitscherlich
 Avant-propos de Martine Leibovici
 et Aurore Mréjen
 Trad. de l'allemand par Olivier Mannoni,
 Alexis Tautou et Martine Leibovici
 L'Herne, 112 p., 14 €

Martine Leibovici et Aurore Mréjen (dir.)
Cahier Hannah Arendt
 L'Herne, 312 p., 33 €

On trouvera dans le premier de ces volumes, *À propos de l'affaire Eichmann*, deux textes au sujet de l'interminable controverse que Hannah Arendt provoqua avec *Eichmann à Jérusalem*. Le premier est la transcription d'un entretien radiophonique, le 14 février 1965, avec le philosophe Karl Jaspers sur Radio Studio Bâle. Le second est la traduction d'un article du psychiatre Alexander Mitscherlich, paru dans l'édition du 26 janvier 1965 de *Der Spiegel*. Tous deux réagissent aux critiques des positions d'Arendt émises alors plus particulièrement en Allemagne de l'Ouest (*Eichmann à Jérusalem* ne fut que très tardivement édité dans l'autre Allemagne).

Karl Jaspers avait été le directeur de thèse d'Hannah Arendt. « *Émigré de l'intérieur* » sous le nazisme, comme le désignait Jürgen Habermas, marié à une Juive, le philosophe avait publié dès 1945 son fameux livre *Die Schuldfrage*, traduit trois ans plus tard en français sous le titre *La culpabilité allemande*, dans lequel il posait la question de la responsabilité individuelle dans les

crimes du III^e Reich. Contrairement à Arendt, il avait rompu avec [Martin Heidegger](#) en 1933 (ne reprenant avec lui que des échanges sporadiques et plutôt aigres quelques années avant sa mort).

L'entretien, conduit par Peter Wyss, porte sur un point de la polémique qui avait eu un écho particulier en Allemagne : il concerne la résistance allemande au nazisme. Les conjurés de l'attentat (raté) du 20 juillet 1944 étaient alors érigés en héros de la résistance au nazisme dans la RFA construite après la guerre. Lus aujourd'hui, les reproches adressés à Arendt, qui rappelle que cet attentat d'officiers de la Wehrmacht autour du comte Claus von Stauffenberg n'avait pas eu lieu à cause de l'assassinat des Juifs et d'autres crimes mais « *pour le salut de l'État allemand et pour trouver la meilleure issue possible à la guerre* », n'ont plus lieu d'être. Plus personne en Allemagne ou ailleurs ne peut la contester sur ce sujet. Défendre Arendt était en revanche plus difficile s'agissant des *Judenräte* (les conseils juifs) et de ce qui put être compris – quoiqu'elle s'en soit défendue – comme un jugement. Jaspers admet d'ailleurs ne pas être à l'aise sur le terrain de la connaissance historique.

Auteur avec Margarete Mitscherlich du premier ouvrage analysant le refoulement du III^e Reich dans la mémoire des Allemands (traduit sous le titre *Le deuil impossible. Les fondements du comportement collectif*, publié en 1972), Alexander Mitscherlich avait assisté au procès des médecins à Nuremberg en 1947. Son texte justifie la posture de psychiatre qu'aurait adoptée, sans en avoir conscience, Arendt face à Eichmann. Ce qui expliquerait ce ton et cette distance qui lui furent tant de fois reprochés, alors qu'on pourrait

ARENDT À JÉRUSALEM

convenir que l'ironie peut être bien plus cruelle que le tragique. Deux plaidoyers, donc, en faveur de la théoricienne de la politique, puisque Arendt refusait le titre de philosophe (ce que, encore, on a quelque mal à comprendre).

Avec le recul, on voit que la notion de « zone grise » que l'on doit à Primo Levi n'avait pas alors acquis la place qu'elle occupe désormais. Ainsi, et à titre d'exemple, les réflexions expéditives qu'Arendt s'autorisa concernant le rôle de l'avocat hongrois [Rezső Kasztner](#), lequel sauva plus de 1 600 Juifs, constituent bel et bien un jugement. Quant à la personnalité d'Eichmann telle qu'elle l'a perçue, il faut rappeler qu'elle n'avait pas assisté à la séance du procès où il prononça sa défense. Il reste cependant, et quelques réserves qu'on puisse avoir, que, comme l'écrit la philosophe [Susan Neiman](#) dans son livre *Evil in Modern Thought* (en cours de traduction aux éditions Premier Parallèle), *Eichmann à Jérusalem* constitue la contribution sur la question du mal en rapport avec le nazisme la plus importante du XX^e siècle – une question qu'elle allait ouvrir avec ce titre ambigu. De fait, le bien-fondé de la traduction de ces deux textes réside surtout dans le fait qu'ils remettent en mémoire la difficulté de la société allemande à affronter le passé lorsque sortit le rapport d'Arendt. Les difficultés, désormais bien documentées, rencontrées par le procureur Fritz Bauer à faire comparaître les SS dans les procès dits « d'Auschwitz », en 1963, en attestent.

Le Cahier de L'Herne dirigé par [Martine Leibo-vici](#) et Aurore Mréjen comprend 57 articles, dont 25 inédits. Articulées autour de thèmes « arendtiens », comme « Le totalitarisme », « Le droit d'avoir des droits », « Liberté et modernité », les contributions originales font état des avancées de la réflexion dans le droit fil de la pensée d'Arendt. On notera l'intérêt que représente son activité épistolaire active avec d'autres chercheurs sur des sujets intellectuels, mais aussi avec ses nombreux amis, notamment sa correspondance avec le sociologue David Riesman (auteur du célèbre *La foule solitaire*, publié en 1950 et traduit en français en 1964) sur *Les origines du totalitarisme* qui sortit aux États-Unis en 1951. Arendt et Riesman échangent des arguments concernant la comparaison entre le nazisme et le bolchevisme et fournissent l'exemple d'un véritable débat intellectuel entre chercheurs dans lequel chacun écoute l'autre et ne cherche pas à marquer des points. Preuve, comme l'enseignait

L'Herne Arendt



Pierre Bourdieu, de la nécessité d'échanger car les génies solitaires, ça n'existe pas (ou alors ils restent sur le bord de la route, précisait-il). On trouvera également des « curiosités » pour nos yeux actuels, ainsi cet « Appel pour la paix au Proche-Orient » publié en 1973 dans *Le Nouvel Observateur*, et bien oublié depuis, signé par des personnalités (dont la plupart ne sont plus de ce monde) venues d'horizons si différents qu'une telle rencontre serait aujourd'hui improbable.

On trouve dans ce recueil le meilleur d'Arendt, les éditrices ayant délibérément, selon leurs propres termes, refusé de se laisser influencer par la grille de lecture des polémiques que suscita l'auteure – tout en ayant à cœur de mettre en évidence son autonomie de pensée par rapport à son sulfureux amant de Todtnauberg. À tel point qu'on aurait peut-être aimé en lire davantage sur les angles morts de la pensée foisonnante d'Arendt. Son article paru dans la revue *Dissent* (1959) sur la question noire (« Little Rock ») aurait pu trouver sa place dans ce volumineux recueil. Incontestablement, les nombreux textes inédits traduits ici permettent de revenir avec bonheur sur une œuvre que le bruit d'un livre de circonstance ou celui de la liaison avec Heidegger estompent encore trop. Quelle que soit la position qu'on ait à son égard, l'œuvre d'Arendt continue à donner à penser.

La sagesse de Marcel Conche

Longtemps un des piliers de la Sorbonne philosophique, Marcel Conche vient de mourir presque centenaire. Il a longtemps conservé une vigueur intellectuelle qui plaide en faveur de la sagesse qu'il s'est efforcé de construire. À près de 95 ans, il publiait encore un petit ouvrage sur Héraclite. La collection « Bouquins » nous offre un recueil de quelques-uns de ses textes. Une bonne occasion de découvrir un penseur limpide.

par Marc Lebiez

Marcel Conche

L'infini de la nature

Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1 120 p., 32 €

En rassemblant en un volume d'un millier de pages des œuvres significatives d'intellectuels qui rayonnèrent durant les dernières décennies du siècle dernier et le début de celui-ci, la collection « Bouquins » fait œuvre utile et sympathique. Des auteurs comme [Paul Veyne](#), [Jacqueline de Romilly](#), [Élisabeth de Fontenay](#), [Michelle Perrot](#) ou Lucien Jerphagnon ont exercé un magistère intellectuel. Certains d'entre eux ont disparu, d'autres sont encore vivants. Leurs noms à tous sont encore connus mais tendent à s'effacer de l'actualité, voire des mémoires, au profit des plus jeunes. Publier un recueil de ses textes à l'occasion du centenaire de Marcel Conche rappellera leurs souvenirs d'étudiants à ceux pour qui il fut un grand nom de la Sorbonne. Illustrer la couverture de ce volume d'un *Paysage* de Nicolas de Staël est une manière heureuse de marquer l'époque, aujourd'hui assez lointaine, à laquelle Conche parvint à sa maturité intellectuelle. Disons : les années 1960.

Conche appartient à la même génération que Deleuze et Bollack. Intellectuellement, il s'en distingue : d'un côté, des figures encore prégnantes de la modernité ; de l'autre, une incarnation de la tradition philosophique universitaire. Une des caractéristiques de celle-ci est sa hantise d'une technicité assimilée à un abus du jargon. On peut d'ailleurs se féliciter que, lorsqu'il se réfère à la pensée de [Heidegger](#), Conche la traduise vraiment. Il en fait ainsi mieux ressortir la profondeur que les piètres décalques de l'allemand auxquels les disciples de Jean Beaufret nous ont accoutumés.

L'éditeur de *L'infini de la nature* présente Marcel Conche comme « un des meilleurs spécialistes de la philosophie grecque » ; or, celle-ci est presque absente de ce volume. Voilà donc un livre consacré à un penseur qui se dit philosophiquement grec, dans lequel il n'y a guère de textes grecs. On devine l'argument selon lequel les acheteurs d'un volume de la collection « Bouquins » ne sont pas tous susceptibles de lire le grec. Ce que l'on perçoit comme un mépris social est d'autant plus irritant que le grec peut se transcrire en alphabet latin, comme Jean-Pierre Vernant n'hésitait pas à le faire.

Les ouvrages les plus techniques de Marcel Conche n'ont pas été retenus dans ce volume : ni son édition des *Lettres et maximes* d'Épicure, ni celles des *Fragments et témoignages* concernant Héraclite, Parménide, Anaximandre. Si certaines de ces éditions de penseurs que Heidegger dit matinaux peuvent être philologiquement discutables, d'autres sont magnifiques. Toutes témoignent d'une érudition véritable. En n'en faisant figurer aucune dans ce recueil, l'éditeur affadit l'image de celui qu'il prétend honorer. Il est sans doute vain de croire que l'on pourra présenter des pensées intéressantes en les coupant de ce qui les fonde. Ne retenir que les ouvrages d'accès facile se paie d'un prix élevé : on banalise le propos dans une rhétorique de la vulgarisation qui est particulièrement redoutable dans le champ philosophique. Cela ne peut que nuire à l'image que le lecteur est susceptible de retenir du philosophe Marcel Conche.

En voici un exemple : en 1986, Conche a publié une étude approfondie d'Héraclite, qu'il a voulu « compléter » par un petit ouvrage de 80 pages composé à l'été 2016 et classant « dans un ordre rationnel » les « fragments recomposés »

LA SAGESSE DE MARCEL CONCHE

d'Héraclite. Mais ce n'était qu'un « complément » du livre fondamental paru trente ans plus tôt et qui en était alors au « quatrième tirage de sa cinquième édition ». Il était dans l'ordre des choses que ce complément ne répât pas ce qui avait été dit et bien dit. En le présentant seul et sans les textes grecs commentés, on donne une image trompeuse de Conche, qui apparaît comme la quintessence de ce traditionalisme un peu obtus qui fonde ses commentaires philosophiques sur des éditions que l'on ne s'est pas donné la peine de soumettre à une critique philologique.

Plus qu'à une tentative de reconstitution de ce qu'Héraclite a pu vouloir dire, le résultat s'apparente au commentaire d'un professeur qui, pour éclairer ses auditeurs, ne rechigne pas devant des anachronismes. Peut-on expliquer le fragment DK 54 sur « l'harmonie non apparente plus forte que l'harmonie apparente » en exposant que la première est cause et la seconde un de ses effets possibles ? C'est faire d'Héraclite un successeur d'Aristote ! Quant à l'image du jardin de Versailles dessiné par Le Nôtre, y recourir est l'aveu du renoncement à une compréhension du texte dans son historicité. Peut-on, d'autre part, interpréter le fragment DK 51 sur l'arc et la lyre sans prendre en compte le fait qu'il a été souvent paraphrasé dans l'Antiquité, à commencer par Platon dans le *Sophiste* (242 e) et dans le *Banquet* (187 a) ?

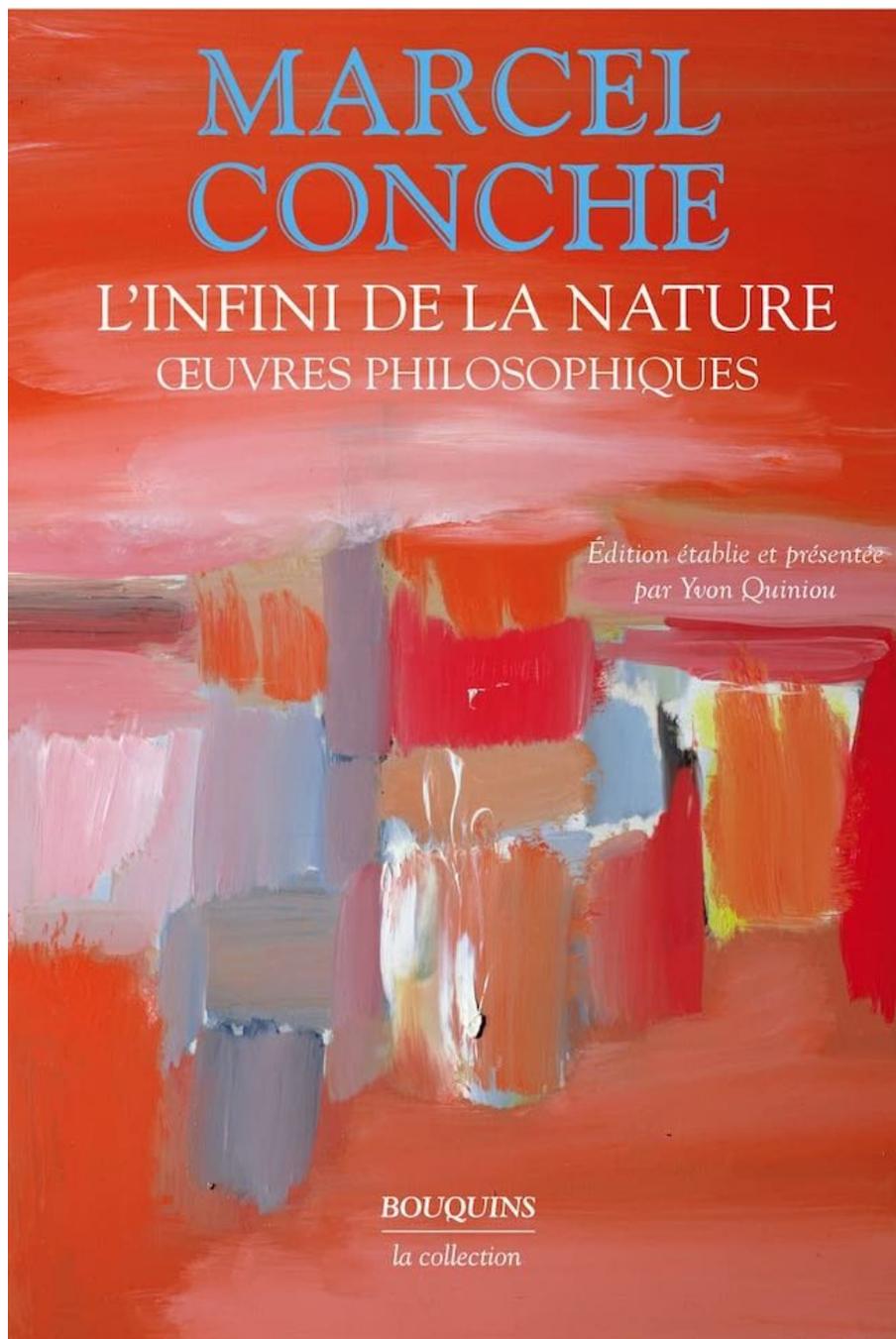
On peut, d'ailleurs, regretter que les éditeurs de ce Bouquin n'aient pas cru bon de faire figurer une table de concordance entre les deux numérotations successives adoptées par Conche dans le cadre de sa recomposition des fragments « dans un ordre rationnel » et celle de Diels-Kranz utilisée ordinairement. Ce n'est pas un bon service rendu au travail fourni par Conche. On s'étonne aussi que le livre qu'il a consacré à Parménide ne figure pas ici en regard de celui sur Héraclite, tant paraît traditionnellement aller de soi l'opposition de ces deux fondateurs de la pensée occidentale. Et l'on aurait pu y ajouter celui sur Anaximandre, un vrai bijou.

En accord, peut-on espérer, avec Marcel Conche lui-même, l'éditeur semble avoir voulu insister sur le côté Épicurien de sa démarche philosophique. La distinction entre Épicurien et épicurien lui a paru bien marquer la différence entre une attitude philosophique et le comportement du « voluptueux » qui, comme dit le *Littré*, « ne pense qu'au plaisir ». Mais Conche a dû se ré-

soudre à constater que la clarté d'une distinction ne suffit pas à la faire adopter. L'Épicurien Conche a consacré plusieurs ouvrages à cette doctrine avec laquelle il ne cache pas se sentir une affinité, celle peut-être qui le fit aussi écrire sur Montaigne. Pour ce recueil, on aurait pu reprendre son édition des *Lettres et maximes* d'Épicure. À ce travail savant a été préférée une collection de petits textes traitant de points précis qui ne sont pas forcément au cœur de la doctrine, comme la distinction du droit naturel et du droit positif chez Épicure, ou une critique de la lecture nietzschéenne d'Épicure.

Faire figurer les deux pages et demie intitulées *Pascal ou Lucrèce* est sans doute une bonne idée car telle semble bien l'alternative pour Conche : choisir *Lucrèce* pour se libérer de la séduction pascalienne. Celui qui écrit qu'il est « impossible de vivre sans vivre mal : toute existence est fautive, enveloppe une faute essentielle » ne peut s'en tenir à ce constat de son *Orientation philosophique*, un livre qui aurait mérité le titre d'*Orientation métaphysique* si le mot n'avait été à ce point décrié au début des années 1970. Il lui fallait se construire une sagesse, c'est-à-dire « l'art de vivre la meilleure vie possible ». Il tient à marquer qu'en écrivant un *Montaigne ou la conscience heureuse* il n'a certainement pas fait un autoportrait. C'est dans Pascal qu'il se reconnaît, alors même que la croyance en Dieu lui a toujours paru « obsolète » comme on disait dans son entourage d'adolescent. Avec Montaigne, il s'efforce de construire une « conscience heureuse » ; avec Lucrèce, il parvient à surmonter la conscience du mal : « *Lucrèce-Pascal : deux vérités exclusives l'une de l'autre, l'une qui apporte la clarté, l'autre non* ».

Conche est, si l'on peut oser l'adverbe, tranquillement athée. Sans doute est-ce affaire de croyance que l'on a ou non, mais telle n'est pas son approche. Il est plus sensible au fait que le Dieu des chrétiens est « un objet culturel » aussi variable que tous les autres, et il lui faut, car telle est son exigence morale, aller à l'universel. Donc à la Nature, qui est « sous nos yeux » à tous. Au mot « universel », il préfère « infini » qui est, d'une certaine manière, plus universel encore car il ne se limite pas aux affaires humaines. La Nature, conçue à la fois comme la totalité de ce qui est et comme la puissance qui fait être, à la manière de la *physis* des Grecs. Elle occupe la place que les religions ont reconnue à Dieu, et Heidegger à l'être distingué des étants. Pour en penser l'infini, il retrouve la pensée de l'*apéiron* qui



LA SAGESSE DE MARCEL CONCHE

fut celle du vieil Anaximandre à qui Conche avait consacré un bel ouvrage il y a trente ans. À défaut de ce livre, nous est proposé celui intitulé *Présence de la Nature*, un recueil d'essais et de conférences qui s'engagent chacun sur un chemin de pensée, « *car la Nature s'offre diversement* ».

On n'est pas tout à fait dans un discours environnementaliste qui mettrait Conche à la mode. Les choses sont plus sérieuses et profondes : sa quête est celle d'une sagesse, en quoi on peut voir l'objet de l'éthique distinguée de la morale. Celle-ci « *se fonde sur cet absolu qu'est la relation de l'homme à l'homme dans le dialogue. [...] L'é-*

thique est particulière. [...] elle est la doctrine de la sagesse – mais chaque fois d'une sagesse ». Si chacun élabore la sagesse qui lui convient le mieux, la morale a une portée universelle. C'est pourquoi la culture qui met en avant « *l'égalité en droit de tous les hommes et les droits universels de l'homme [...] est la plus civilisatrice, ce qui signifie qu'elle est en droit d'exporter ses idéaux* ». On perçoit les conséquences politiques d'une telle position, qui n'est pas tout à fait conforme à l'air du temps. Que Marcel Conche n'ait pas hésité à l'écrire a quelque chose de rassurant. Il confortait ainsi son adage selon lequel : « *C'est un grand avantage, pour un philosophe, de n'avoir pas de maître* ». Ce que disant, il faisait lui-même office de maître.

Héraclite et Tchouang-tseu : traductions parallèles

Le sinologue et philosophe Jean François Billeter publie simultanément deux petits livres aux éditions Allia, une traduction commentée d'un court chapitre du Tchouang-tseu et un choix de fragments d'Héraclite suivi lui aussi d'un bref commentaire. Avec ces livres jumeaux, Billeter poursuit son singulier chemin, celui d'un interprète audacieux, soucieux de faire dialoguer pensée chinoise et pensée occidentale, et de lier la tâche de la traduction à celle de l'élaboration conceptuelle, au risque de proposer sans doute une interprétation d'Héraclite qui peut sembler excessive.

par David Novarina

Jean François Billeter
Court traité du langage et des choses
 tiré du Tchouang-tseu
 Allia, 82 p., 7,50 €

Jean François Billeter
Héraclite, le sujet
 Allia, 56 p., 7 €

Le *Court traité du langage et des choses* tiré du Tchouang-tseu nous plonge au cœur de l'œuvre de Billeter, dialogue d'une vie avec cet ouvrage philosophique majeur, datant vraisemblablement du III^e siècle avant notre ère, que l'on nomme le Tchouang-tseu. Dans son triptyque *Leçons sur Tchouang-tseu*, *Études sur Tchouang-tseu* et *Notes sur Tchouang-tseu et la philosophie* (Allia, 2002, 2006 et 2010), Billeter évoquait notamment comment [son travail de traducteur et d'exégète](#) a été éclairé par la lecture des réflexions de Wittgenstein sur la notion de « description » ; afin de mieux comprendre le texte philosophique chinois, il y forgeait le concept de « régimes de l'activité » qui a nourri ensuite sa réflexion philosophique propre dans *Un paradigme* (Allia, 2012) et *Esquisses* (Allia, 2016). Ces deux essais ambitionnaient de réexaminer les rapports entre la conscience et le corps à l'aune du concept d'« activité » : « ce que nous appelons conscience est cette part de l'activité qui se perçoit elle-même », postulait le philosophe dans *Un paradigme*.

En publiant aujourd'hui ce *Court traité*, Billeter propose une belle expérience de lecture, qui

pourra se poursuivre en revenant, vingt ans en arrière, vers les lumineuses *Leçons sur Tchouang-tseu*, où l'auteur explique sa démarche en dialoguant avec telle ou telle phrase de Kleist, de Michaux ou de Gracq. Le *Court traité* donne d'abord à lire en continu, sans notes et sans glose, la traduction du chapitre du Tchouang-tseu que Billeter choisit de publier isolément sous un titre rappelant Spinoza. Le livre présente ensuite le texte une seconde fois, avec l'original chinois et une explication progressive. La lecture proposée par Billeter procède d'une intuition passionnante : ce qui est évoqué, dans ce texte si nourrissant philosophiquement et si séduisant esthétiquement, c'est « la possibilité de sortir du langage et d'y rentrer, et d'observer ce qui change ».

Billeter mène à son terme un projet amorcé dans ses *Études sur Tchouang-tseu*, où une portion moindre de ce même chapitre était déjà proposée sous le titre « Toutes choses égales ». Outre une perspective d'interprétation forte, le petit ouvrage offre une traduction d'une très belle qualité littéraire. Voici une évocation de la tempête : « Ne les as-tu jamais entendus, ces mugissements ? Dans les gorges et les ravins des forêts des montagnes poussent des arbres géants dont les creux ressemblent à des narines, à des bouches, des oreilles, des godets, des gobelets, des mortiers, des bassins, des fosses – et cela gronde, et gémit, et mugit, et rugit, et râle, et murmure, et hulule et pleure. On entend chanter des grands oh suivis de grands ouh – petite harmonie quand souffle la brise, grande harmonie quand souffle l'ouragan ».

HÉRACLITE ET TCHOUANG-TSEU : TRADUCTIONS PARALLÈLES

Quittant les parages de la pensée chinoise et renouant avec l'étude du grec entreprise au lycée, Billeter publie dans *Héraclite, le sujet* une traduction commentée d'un libre choix de fragments du philosophe d'Éphèse. Contestant le lieu commun ancien de l'« obscurité » d'Héraclite, l'ouvrage part du principe qu'il est possible de retrouver une cohérence de pensée à travers ce que l'on a coutume d'appeler les « fragments » du philosophe. Billeter déroule son fil d'Ariane à travers ce labyrinthe des fragments, prenant tel fragment pour point de départ, tel autre pour tournant, commentant le lien entre tel et tel fragment au lieu de les accoler sèchement ; le traducteur philosophe tâche de retrouver l'ordre organique d'une pensée, là où d'autres éditions, comme celle des hellénistes allemands Diels et Kranz (1901), adoptent l'ordre arbitraire de la série alphabétique des « citateurs » d'Héraclite, auteurs d'époques diverses allant de Platon à l'ère chrétienne. Le travail de Billeter dialogue avec d'autres tentatives pour retrouver une cohérence au sein des fragments, notamment celle de Marc Froment-Meurice publiée aux éditions Galilée en 2020 (*Héraclite l'Obscur. Fragments du même*).

La traduction proposée par Billeter est animée, comme toujours chez lui, par un souci de clarté et d'élégance : « *l'éternité est un enfant qui joue, poussant ses pions ; elle a de l'enfant la souveraineté* ». On est loin des choix quelque peu emberlificotés d'autres exégètes comme Jean Bollack et Heinz Wismann qui, dans *Héraclite ou la séparation*, traduisaient par exemple le célèbre aphorisme « *la nature [phusis] aime à se cacher* » par « *la chose comme elle vit aime à se cacher* ». La pratique de Billeter s'enracine dans une réflexion mûrie de longue date ; dans ses subtils *Trois essais sur la traduction* (Allia, 2014), il proposait un séduisant modèle des cinq « opérations » nécessaires à toute traduction véritable. Plus récemment, dans *Le propre du sujet* (Allia, 2021), il s'en est pris de manière polémique aux traductions de Nietzsche confiées à des « spécialistes de la philosophie qui négligent la question du style » ; Billeter y proposait de faire le parallèle entre une traduction d'un passage de *Humain, trop humain* dans une édition française de poche et sa propre traduction, plus déliée sans doute, du même texte.

Reste que la démarche d'interprétation de la pensée d'Héraclite par Billeter pose question sur le fond. Adoptant une posture polémique à l'encontre des traditions d'interprétation de la pensée du philosophe d'Éphèse, Billeter considère qu'on lui a attribué « *des idées qui ne sont pas les siennes et qui ont passé pour siennes jusqu'à nos jours* ». De manière très inattendue, il considère notamment que « *le fameux "panta rhei" ("tout s'écoule") est devenu pour la postérité la pensée maîtresse du philosophe, alors que rien n'atteste qu'il l'ait jamais formulée et alors qu'elle est sans rapport avec sa pensée* » ; c'est une idée qui semble pourtant bien présente au sein d'une série non négligeable de fragments donnés à lire habituellement. On peut s'interroger sur les raisons qui amènent Billeter à exclure de manière si catégorique de sa lecture tel ou tel fragment ou telle ou telle notion. Son travail gagne à être lu en parallèle avec d'autres, comme celui, remarquable, de Jean-François Pradeau aux éditions Garnier-Flammarion, qui part du principe qu'« *il faut renoncer à une lecture immédiate d'Héraclite* » et replace les énoncés que l'on a coutume de désigner sous le terme assez trompeur de « fragments » dans leur contexte précis de citation par les auteurs antiques ; on y trouve notamment une suite de citations bel et bien regroupées autour de la notion d'« écoulement ».

Ressaisi dans la trajectoire d'ensemble de Billeter, *Héraclite, le sujet* peut donner le sentiment que l'auteur cherche à faire entrer assez artificiellement le corpus héraclitéen dans un cadre conceptuel qu'il avait élaboré au service de la compréhension de la pensée chinoise puis développé de manière autonome. Revenons au fameux « *phúsis krúptesthai phileĩ* », traduit d'ordinaire par « *la nature aime à se cacher* » ; Billeter propose pour sa part : « *la plupart du temps la réalité reste cachée* ». Le choix surprenant du mot « réalité » renvoie à une réflexion antérieure de l'auteur, qui proposait de distinguer « monde » et « réalité » dans *Un paradigme*. Le titre même de l'ouvrage, « Héraclite, le sujet » manifeste une certaine brusquerie : Billeter sait pertinemment qu'il accole au nom d'Héraclite un concept philosophique moderne, sur lequel il a lui-même bâti toute une réflexion. L'excursus héraclitéen n'est sans doute pas le moment le plus convaincant d'une œuvre riche et singulière, qui mérite d'être lue presque de bout en bout.

Les esprits de Didier Blonde

Acteurs et metteurs en scène du cinéma muet, anonymes oubliées dans les cimetières, personnages de romans ayant habité à des adresses parisiennes plus ou moins réelles, le monde de Didier Blonde est peuplé d'ombres, qui parlent en voix off ou dans les intertitres de pellicules usées. Dans Autoportrait aux fantômes, l'auteur des Fantômes du muet et du Figurant déambule, avec cet esprit de l'escalier qui le définit, faisant de ses livres des rêveries à la fois légères et profondes.

par Norbert Czarny

Didier Blonde

Autoportrait aux fantômes

Gallimard, 144 p., 12 €

L'esprit de l'escalier est l'exact contraire de l'esprit de repartie et de l'à-propos, note l'auteur, avant d'ajouter : « *Je me reconnais bien dans cet esprit de l'escalier, comme si je devais, chaque fois, prendre le temps de remonter de la cave ou descendre du grenier, où j'habite le plus souvent, là où logent, paraît-il, nos imaginaires, pour rejoindre la salle de séjour commune, au rez-de-chaussée, dans la lumière, et me retrouver de plain-pied avec le monde, au présent.* » Ailleurs, Didier Blonde dit préférer entre tous les temps le futur antérieur, les conditionnels, il aime les ellipses, les sous-entendus, les noms réduits à une initiale, et son récit s'ouvre sur des adverbes comme « peut-être » ou des modalisateurs comme « il semble » ou « paraît-il » qui laissent subsister une légère buée sur le réel. De ce trouble naît la fiction, et des portes s'ouvrent, qu'il ne ferme jamais, se sentant chez lui « *dans cette zone incertaine, à ce point de contact entre le réel et l'imaginaire* ».

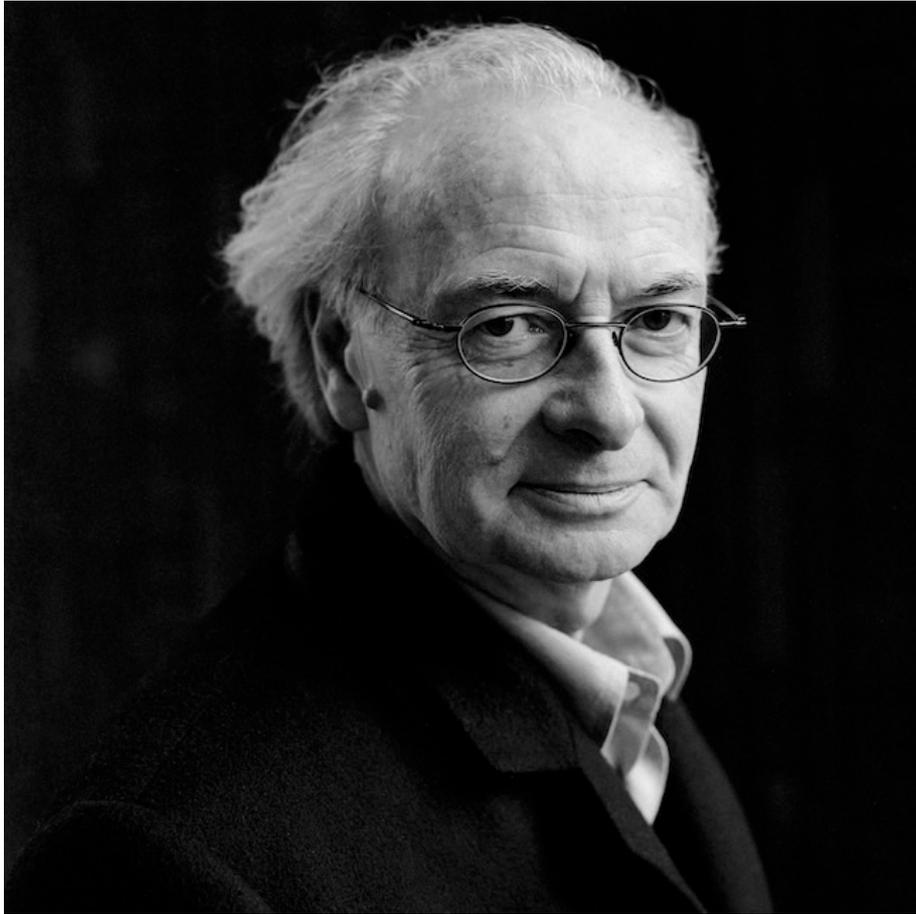
Le réel lui est pourtant indispensable. Qu'il arpente les rues de Paris, consulte les [plaques](#) honorant les résistants, qu'il aille dans les cimetières ou vérifie des adresses bizarres, Didier Blonde est toujours en quête. On le sait passionné par Fantômas ; il aime ses multiples refuges, évoqués dans *Carnet d'adresses*, et ses travestissements : « *Il est à lui seul une véritable comédie humaine, le sosie universel, la doublure sur mesure* ». Il se reconnaît aussi dans la traque que mène le commissaire Jouve pour arrêter l'insai-

sissable bandit. Elle aboutit, dans le dernier tome du feuilleton, à une étonnante découverte, de celles qui fascinent Didier Blonde. À la fin de son *Autobiographie aux fantômes*, il retrouve une photo rare de son père : ce dernier sourit, semble heureux, et le fils enfin le retrouve, « *là, maintenant, tous les deux, face à face* ».

Suivre ses fantômes est une manière de chercher ses doubles. Parmi les nombreuses actrices oubliées dont l'auteur rappelle l'existence, Claude France, née Wittig, a vécu difficilement. Elle était fortunée, habitait un superbe appartement près du bois de Boulogne, mais un spectre la hantait, jusqu'à son suicide. Non, ce n'étaient pas la solitude ou les chagrins d'amour qui avaient motivé son geste. Un autre Wittig, son frère, avait provoqué la cassure pendant la Première Guerre mondiale.

Et quel double accompagne l'écrivain quand il se met à la tâche ? Didier Blonde a été ce qu'on appelle un « nègre », et qu'on appelle aussi plume de l'ombre ou prête-plume. Il a conservé cette activité : « *Je suis toujours un ghost writer. Écrire, c'est convoquer des fantômes – et d'abord le mien. Partir à leur recherche. Je suis devenu mon propre nègre* ».

Les fantômes sont partout : dans les romans de Henry James qu'il évoque, en Nadja que Breton invente à partir d'une certaine Léona D, dans bien des films qu'interprète Gene Tierney, comme *Laura* ou *L'aventure de madame Muir*. L'actrice se supportait mal : « *Tant que j'incarnais un autre personnage, j'allais bien [...]. C'est quand je devais être moi-même que les problèmes commençaient. Je luttais contre un ennemi que je ne pouvais pas identifier* ». Elle devint son propre fantôme, en subissant trente-deux électrochocs.



Didier Blonde (2017)
© Jean-Luc Bertini

LES ESPRITS DE DIDIER BLONDE

On préfère parfois les fantômes aux êtres de chair. C'est le cas de Julien Davenne dans *La chambre verte*, de Truffaut. Il a créé une pièce pour honorer les morts qu'il a admirés ou aimés (telle Julie). C'est la « crypte de toute son œuvre, sa matrice ou son apothéose. Une métaphore aussi du cinéma qui, comme ce temple, permet d'embaumer le temps et les êtres chers, d'en perpétuer le souvenir ». Davenne rejette l'amour de Cécilia, une vivante qui l'aime, pour préserver intacte l'image vénérée de la défunte. L'une des particularités du film est que l'actrice incarnant Julie, en une simple photo, n'est pas créditée au générique. Fantôme parmi d'autres.

Lesquels hantent des rues comme cette rue Émile-Richard, longeant le cimetière du Montparnasse, aussi mystérieuse que la rue Cuvier évoquée par un « poète de Paris », autre flâneur et romancier. À moins que les lieux ne soient devenus spectraux, comme cet hôtel de l'hippodrome, non loin de la place Clichy, dernier vestige de ce qui fut le Gaumont Palace, la plus grande salle de cinéma d'Europe, née en 1911, un an avant ce que Didier Blonde appelle son big-bang, une sorte de naissance symbolique.

Comme dans bien des autobiographies, l'auteur se montre à divers moments de son existence. Ainsi, il se raconte en projectionniste de cinéma, apprenant à regarder, et à écrire, dans les films de Feuillade. Il apparaît dans des films (ce qui arrivait au narrateur du *Figurant*), il est photographe, et développe les singulières photos prises par son ami D. en voyage avec une certaine Rachel dans le sud saharien. Elle a disparu après ce voyage et D. a appris qu'elle vivait à Beyrouth. L'auteur « communique » avec son ami : « J'ai pensé que moi aussi j'aurais pu me brûler à son contact. Mais je n'avais été amoureux que d'un fantôme – en noir et blanc. »

Didier Blonde écrit en poète, dans la constellation de Baudelaire, sans doute son « phare », non loin de Desnos, Aragon, ou Perec, tous les arpenteurs de la ville qui ne peuvent y marcher droit et trop rapidement. Il est patient, attentif au détail, à ce qui change et que l'on voudrait sauver, ou reste immuable. Les photos d'Atget et de Marville sont là, pour témoigner de ce qui a disparu et dont lui aussi a voulu « saisir l'enchantement fugace et lumineux ». Ses mots, en italique ou pas, le font, et on s'en délecte.

Pour un communisme des vivants

« À l'âge du changement climatique et des catastrophes globales, le communisme est-il encore d'actualité ? » Cette question qui ouvre l'ouvrage de Paul Guillibert, quelque peu rhétorique, manifeste clairement qu'il s'inscrit dans une réflexion nouvelle. Dans *Terre et capital*, le philosophe propose une critique écologique du capitalisme à partir des analyses forgées par Karl Marx, Raymond Williams et José Carlos Mariátegui.

par Philippe Caumières

Paul Guillibert

Terre et capital.

Pour un communisme du vivant

Amsterdam, 240 p., 18 €

Ce n'est pas tant le fait que Paul Guillibert tâche d'envisager la pertinence d'un projet politique qui semblait devenu définitivement obsolète qui l'indique, que le fait qu'il ne considère guère l'expérience effective à laquelle ce projet a donné lieu, évoquant simplement « *le devenir autoritaire des gouvernements socialistes* » après « *la défaite historique du projet révolutionnaire en Russie* ». On est loin de l'état d'esprit de tous ceux qui, il y a quelques années encore, s'évertuaient à saisir la nature de ce qu'ils désignaient du nom de bureaucratie ou de totalitarisme, s'attachant à mettre au jour les incidences de leurs analyses sur une pensée – celle de [Marx](#) – qui s'était voulue dépassement de la simple théorie pour s'éprouver dans son devenir historique.

L'auteur n'est certes pas insensible à la question des effets du « communisme réel » sur la réflexion théorique, mais c'est moins l'organisation politique qui semble lui importer que cette « *autre limite essentielle* » (nous soulignons) tenant à l'incapacité à réagir face aux « *effets écologiques catastrophiques des dispositifs techniques* » déployés. On peut sans doute regretter cette dichotomie opérée par Paul Guillibert, d'autant que sa réflexion suggère de manière implicite que les deux problèmes sont liés ; mais, s'il envisage prioritairement la question de l'orientation industrielle prise par les pays socialistes, laquelle reposait sur l'idée « *selon laquelle le progrès de la production serait un progrès de l'émancipation* », c'est parce que nous sommes à l'âge de ce que l'on nomme

communément l'Anthropocène pour désigner « *une période de l'histoire de la Terre où les activités sociales se sont sédimentées dans le sol et dans les airs* », modifiant « *les conditions biotiques et climatiques de la vie sur terre, de manière sans doute définitive à l'échelle de l'humanité* ».

La prise de conscience de ce problème n'a pas manqué de susciter de nombreuses analyses conduisant à reconsidérer les orientations politiques à promouvoir. Sans doute faut-il, ici, distinguer celles de Bruno Latour qui, il y a vingt ans déjà, invitait les « *écologistes, en particulier les Verts* » à définir leur « *idéologie propre* » afin d'opérer un « *bouleversement des catégories droite/gauche* ». Notant qu'ils ne tenaient pas forcément « *le discours du progrès et de l'émancipation* », Latour insistait sur l'importance des « *attachements* » qu'impose la prise en compte d'un « *nombre plus grand d'externalités dont on s'était débarrassé un peu vite dans l'effort de modernisation* » (*Cosmopolitiques*, n° 1). Ce n'est pas le moindre intérêt de l'ouvrage de Paul Guillibert que de refuser d'opposer ainsi émancipation et attachement(s) pour souligner leur interdépendance. Il assure alors que l'événement Anthropocène, dont il souligne qu'il serait sans doute mieux nommé « *Occidentalocène* » ou « *Capitalocène* » en raison de son origine effective, « *impose une lecture matérialiste de la crise climatique* ».

La portée critique d'une telle conception s'affirme d'elle-même, si l'on peut dire, puisqu'elle permet de « *redécouvrir que l'élément commun à l'exploitation du travail, à la colonisation de la Terre et à la destruction de la nature est le système des rapports de propriété capitaliste qui prive les collectifs humains et autres qu'humains de leurs moyens de subsistance* ». On peut donc

POUR UN COMMUNISME DES VIVANTS

envisager que la mise en cause de la propriété privée relève de la lutte des classes, comme le montrent de nombreuses situations concrètes telles que l'opposition des Lakotas à la pose d'un pipeline devant traverser leur réserve de Standing Rock au péril de ses ressources en eau. Le slogan avancé alors (« *Mni Wiconi* », « L'eau est la vie ») illustre bien « *l'ambition partagée de combattre les rapports de propriété qui garantissent les conditions spatiales et écologiques du déploiement du capitalisme* ». Ce n'est là qu'un des nombreux exemples qui justifient la tentative de l'auteur de « *dégager d'une lecture écologique du matérialisme historique une ontologie adaptée à l'âge du changement climatique* ». Il pointe ainsi la nécessité de dépasser « *l'aporie naturaliste* » – qui repose sur une représentation de la nature comprise soit comme autonome par rapport au social dont elle devient la norme, soit, au contraire, comme étant toujours déjà transformée par l'activité humaine au risque de se voir niée en tant que « *puissance de surgissement et d'auto-production du vivant* » – en empruntant « *la voie qui consiste à historiciser la nature* ».

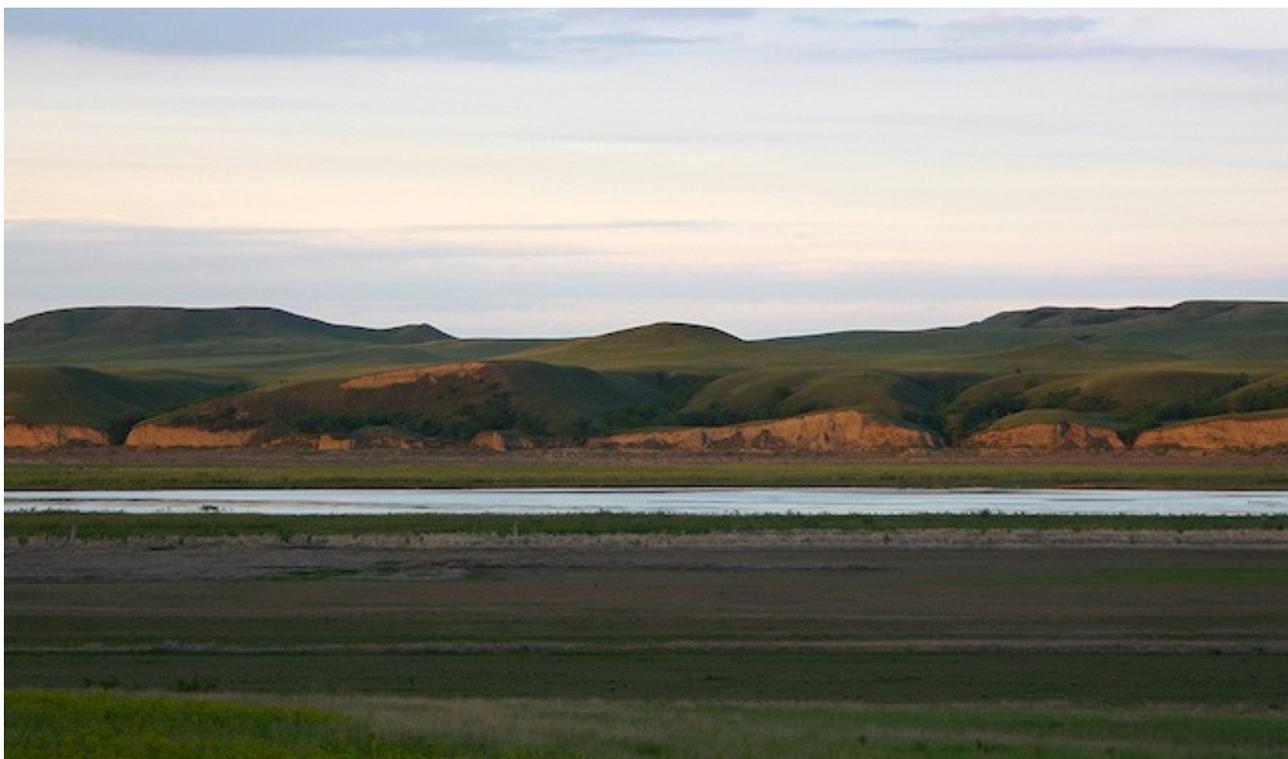
Paul Guillibert envisage ainsi « *une ontologie matérialiste adaptée à l'Anthropocène où la nature, socialisée, reste pourtant autonome* ». L'émergence de nouvelles entités vivantes dans des zones abandonnées après avoir été dévastées atteste de la « *puissance ontologique d'engendrement* » que représente la nature, même si celle-ci « *n'existe jamais que dans des manifestations singulières, des natures historiques réelles* ». Aussi comprend-on que notre auteur défende « *un multinaturalisme historique* » qui se veut « *une cosmologie pour le communisme dans l'Anthropocène* ». Il considère alors, successivement, trois orientations qui ne distinguent pas la question de la protection de la nature de celle de l'émancipation, ou, pour le dire autrement, qui envisagent la question du lien avec la terre dans le cadre même d'une politique émancipatrice. Il s'agit de trois « *naturalismes* » : celui, « *historique* », de Marx ; celui, « *culturaliste* », de Raymond Williams ; et celui, « *pratique* », de José Carlos Mariátegui.

L'analyse consacrée à Marx, fort stimulante et qu'il ne saurait être question ici de résumer, prend appui sur le chapitre des *Manuscripts de 1857-58 (Grundrisse)* intitulé « *Formes antérieures à la production capitaliste* » afin de dégager « *les prémices d'une écologie territoriale* ».

Marx fait valoir, en effet, dans le passage considéré, que « *la propriété collective garantit une forme d'unité avec la terre qui est rompue par la propriété privée* », ce qui contrevient à l'idée reçue selon laquelle « *le dualisme des sociétés et de la nature* » serait « *le présupposé d'une ontologie de la production* » puisqu'il se révèle être plutôt le résultat d'une évolution historique.

Paul Guillibert sait fort bien que là n'est pas la seule ligne de lecture de ces *Manuscripts* qui présentent en réalité deux conceptions de l'histoire renvoyant à deux manières de penser la nature : celle qui vient d'être énoncée, où elle « *apparaît comme la condition de toute l'histoire sociale* » ; l'autre, où elle se comprend « *comme l'origine dont l'humanité doit s'affranchir pour s'individualiser* ». C'est en dénouant le fil qui rattache la première de ces lignes à la réflexion menée par Marx, après 1870 et la chute de la Commune de Paris, à partir de ses échanges avec les militants populistes russes s'inscrivant dans « *une tradition révolutionnaire qui fonde l'avenir du socialisme sur le développement des communes agraires* », ainsi que de sa lecture des travaux du chimiste Liebig mettant en cause les méfaits de l'agriculture capitaliste pour le milieu naturel, que notre auteur dégage ce qu'il nomme « *un Marx "mineur" ou "minoritaire", quasiment inconnu de son vivant et ignoré de ses héritiers* ». Il s'agit d'un Marx qui, envisageant les conditions devant permettre au communalisme russe de surmonter les tensions qu'il ne peut manquer de rencontrer au contact du développement capitaliste, considère que « *les contradictions du territorial et du mondial autorisent des avènements singuliers* ».

La mise en lumière chez Marx d'un souci de la contingence historique assez éloigné de sa tendance positiviste (l'ayant conduit à penser le devenir des sociétés sur la base d'une analyse se voulant objective car appuyée sur leur infrastructure économique) trouve une belle postérité chez Raymond Williams, figure centrale des *cultural studies*, pour lequel la culture est « *un aspect constitutif de tout phénomène social, y compris économique* ». On perçoit ainsi qu'il n'aspire pas tant à « *l'avènement d'un nouveau mode de production* » qu'à « *la réalisation d'un mode de vie naturaliste* ». Williams, qui refuse d'abandonner « *le chant de la terre* » aux réactionnaires, invite en effet à reconsidérer le rapport à la nature en tournant le dos aussi bien au « *mythe prométhéen de la production* » qu'à celui « *de l'harmonie naturelle de la campagne* ».



Dakota du Sud (2012) © Jean-Luc Bertini

POUR UN COMMUNISME DES VIVANTS

Stimulant intellectuellement, le naturalisme culturel reste sans doute trop vague pour proposer une véritable orientation pratique – d’autant que le risque « *d’une radicalisation romantique de la communauté enracinée* » ne semble pas vraiment conjuré. Paul Guillibert en a bien conscience, qui entend toutefois ne pas « *se priver du répertoire critique des motifs naturalistes* ». Aussi invite-t-il à saisir que cette ambivalence « *relève d’une contradiction historique dont la résolution sera politique* ». Il se tourne alors vers les travaux du Péruvien José Carlos Mariátegui qui, parce qu’il a cherché une voie pour le socialisme en portant un regard quelque peu mythifié sur le « communisme inca », lui paraît illustrer « *une manière exemplaire de prendre en compte l’aspiration pratique d’un retour à la terre dans une philosophie tournée vers l’avenir du communisme* ». La croisant avec des thèses développées par Ernst Bloch – l’auteur du *Principe espérance* qui, dès 1935, a tenté de rendre compte de la montée du fascisme en Europe et du succès du nazisme en particulier –, et sans jamais esquiver les difficultés que cela pose, notre auteur fait valoir que le mythe de l’attachement à la terre peut jouer le rôle d’un « *horizon utopique subjectivement nécessaire à un mouvement révolutionnaire “qui invente librement le futur”* ».

On l’aura compris, plutôt qu’un exposé suivi d’une thèse, Paul Guillibert propose, toujours

avec une grande clarté, la présentation de moments de l’histoire du marxisme permettant de défendre un communisme devant « *refonder sa cosmologie sur un naturalisme renouvelé* » tout en visant « *la réappropriation des conditions de subsistance contre l’accaparement capitaliste* » : ce qu’il nomme « *un communisme du vivant* », comprenant par là « *un communisme vivant* » s’opposant à tout dogmatisme ; un « *communisme du travail vivant* » contestant toute forme d’exploitation dans ce domaine ; et « *un communisme des vivants* » qui pousse à « *la défense de communs multi-spécifiques* ».

Signalons pour terminer que, soucieux de la réalisation effective de cette orientation, l’auteur propose de réactualiser « *provisoirement* » la stratégie du « *double pouvoir dans l’Anthropocène* », envisageant « *des conseils écologiques* » comme contre-pouvoirs nécessaires à la puissance de l’État. Cette analyse, avancée en conclusion du livre, à la fois suggestive et insuffisamment précisée, fait regretter que l’auteur n’ait pas davantage tenu compte des apports de penseurs critiques de la bureaucratie qui n’ont jamais abandonné le combat pour l’émancipation de tous dans un monde dont ils avaient parfaitement mesuré la fragilité, passant notamment sous silence le projet d’autonomie défendu par Castoriadis. Cela n’enlève rien au grand intérêt de cet ouvrage totalement en prise avec les défis de son temps.

Archéologie de l'oubli

Bleu nuit, le deuxième roman de Dima Abdallah, sonde de nouveau la trajectoire mémorielle d'un homme aspirant à l'amnésie. Dans le Ménilmontant des années 2010, un journaliste quinquagénaire tente de réprimer sa mémoire à coup de vaillants rituels obsessionnels. Dima Abdallah livre un roman dense et poignant tressé d'amères leçons proustiennes.

par Anna-Livia Marchaison

Dima Abdallah

Bleu nuit

Sabine Wespieser, 232 p., 20 €

Dans *Mauvaises herbes*, son premier roman, Dima Abdallah donnait successivement à entendre les voix isolées d'un père et de sa fille dans le Beyrouth des années 1980, en pleine guerre civile. Ces intériorités solitaires semblaient communiquer entre elles à travers la superposition de leurs monologues, malgré les silences creusés par le temps et l'exil. L'autrice s'attachait à dépeindre leur perpétuelle négociation avec la mémoire, le père devenu au cours des années un être « doué pour l'oubli », et la jeune femme exilée à Paris s'arrangeant tant bien que mal avec le poids des souvenirs.

L'oubli se présente chez Dima Abdallah comme une recherche privilégiée, un principe réparateur et salvateur, comme une manière intime et personnelle de persister dans le monde. À lire les premières pages de *Bleu nuit*, on devine que *vouloir oublier* est une entreprise presque irréalisable.

Le roman commence comme s'il était le livre d'une seule voix, d'une seule couleur. Ses premières pages ne laissent en rien présager son élargissement mémoriel et poétique à venir, tant les échos du souvenir paraissent s'étouffer dans la circularité blanche et feutrée d'un quotidien ritualisé, celui d'un homme ayant développé « une vraie passion pour le ménage ». Du Liban, des prénoms, des sens en éveil, des musiques et de l'enfance, rien ne parvient encore. Cet homme, dont le lecteur ne connaîtra jamais le nom, narrateur de l'oubli par excellence, vit depuis des années dans l'espace clos de son appartement. Menacé par des crises d'angoisse, journa-

liste en télétravail qui n'a jamais visité les expositions sur lesquelles il écrit, il finit par se précipiter au dehors et vivre dans la rue pour échapper aux souvenirs qui l'assaillent. C'est à l'annonce du décès d'une femme autrefois aimée, Alma, que surgiront les premières images bleues du livre, le souvenir d'une mer à Cabourg en hiver, image elle-même vouée à repousser le souvenir plus refoulé encore de la Méditerranée en été.

Comme des régions que l'on arpente sans y prendre garde, la mémoire dans *Bleu nuit* épouse la structure d'une surface archéologique. Il y avait déjà dans *Mauvaises herbes* le motif de la fouille et l'image de strates que l'on se retient pourtant d'explorer. De façon plus sensible encore, on retrouve dans *Bleu nuit* ce même motif de l'architecture d'une mémoire qui s'offre par couches successives. L'une des puissances narratives du roman repose sur cette appréhension progressive de la mémoire : une première strate du souvenir renvoie par écho à une seconde, et, de bleu en bleu, le lecteur pénètre de façon graduelle dans l'opacité d'un passé enfoui.

Mais la force principale du roman repose sans doute sur cette persistance du narrateur à vouloir vivre pour oublier. Cette insistance quasi éthique exacerbe de façon très nette l'intensité d'une violence repoussée au plus loin (ici, celle de la guerre civile libanaise) et l'expose au lecteur, de façon sourde et suggestive, plus crûment encore. Dans les romans de Dima Abdallah, la guerre civile retentit dans la vie des êtres à travers leurs propres corps. Ce sont les corps qui traduisent la mémoire des chocs. Les angoisses du narrateur de *Bleu nuit* rappellent la respiration saccadée de la petite fille de *Mauvaises herbes*, dont la crise d'angoisse avait alors ressuscité de violents souvenirs chez le père. Dans les deux romans, les protagonistes sont comme des foyers de souvenirs,

ARCHÉOLOGIE DE L'OUBLI

des vecteurs de réminiscences. Chacun rappelle à l'autre ce qu'il s'emploie lui-même à oublier.

Bleu nuit se présente comme un maillage d'images et d'échos, de berceuses oubliées, de voix familières, de lueurs nocturnes et de visions bleutées. Les rues du XX^e arrondissement de Paris deviennent – pour ce narrateur qui cherche à faire « *redescendre le bleu* » – une topographie symbolique et sensorielle, le lieu de réminiscences aléatoires, en même temps que la géographie mentale de nouveaux rituels. Dans la rue, il y a les étourdissements des bains de foule rue des Pyrénées, il y a la « *cartographie des odeurs de linge propre et de pain chaud* » vers lesquelles le narrateur aime à se diriger. Il y a surtout les rendez-vous à heure fixe que le narrateur se donne avec certaines passantes qu'il rencontre aléatoirement, et chez lesquelles il décèle une profonde solitude : Emma aux allures sculpturales d'un Giacometti, Ella et sa beauté botticellienne, Martha la fée, Aimée la magicienne... Et les prénoms et souvenirs à partir d'elles qui reviennent par effet de contiguïté : la cousine Hana, la tante Zeina, les grands-mères Bahia et Alya. C'est à ces occasions que des visions et des chansons surgissent – notamment une berceuse oubliée qui ponctue de façon lancinante les douloureux rappels du passé – et que remontent les premiers souvenirs familiaux.

Mais, à chaque séquence du livre, ce sont des leçons de réminiscences que le narrateur s'attache à anéantir : « *Je marche du matin au soir pour que mon corps en mouvement vide mon esprit. [...] J'arpente le quartier en évitant toujours mon ancienne rue et aussi la rue du Liban* ». À rebours de la démarche littéraire proustienne, le livre de Dima Abdallah se fonde à la manière d'un berceau-tombeau : le narrateur du roman ne cesse de faire mourir ce qu'il est appelé en permanence à faire renaître. Cette recherche persistante de l'oubli produit les effets les plus poétiques du texte. Des crises d'angoisse provoquées par les réminiscences de la mémoire, surgissent les visions les plus illuminées. Dans la souffrance angoissée de ce promeneur solitaire, le monde se dérègle, et les hallucinations sensorielles se muent en des visions poétiques aux accents très rimbaldiens : « *Ce sera la tempête providentielle. Il pleuvra rouge du matin au soir jusqu'à ce que fleuve et rivière deviennent couleur de sang. Je serai un arbre triomphant des étés morts et enterrés.* »

Il y a dans *Bleu nuit* les relents d'une violence qui côtoie les plus beaux souvenirs. Dima Abdallah parvient à traduire la marginalité des êtres, qui s'exprime fondamentalement dans le rapport que chacun des personnages entretient intimement avec la violence et la mort. Le jeu sur le symbole des prénoms (Layla, compagne de la nuit, et Nour, prénom entre autres de la mère du narrateur signifiant la lumière) lève dans le roman le faisceau symbolique d'une lumière perdue avec laquelle le narrateur cherche à renouer. Comme un perpétuel enfant (*infans*, celui qui ne parle pas encore) qui cherche à grandir et apprend à renouer avec sa langue et avec sa mémoire, le narrateur de *Bleu nuit* vit son exil dans le monde, et voit dans toutes celles qu'il rencontre l'équivalent de son isolement. Comme la dernière prière de *Bleu nuit*, on se souvient de la dernière adresse de la jeune femme exilée à Paris qui clôt *Mauvaises herbes* : « *Ce qui a survécu de moi, comme les mauvaises herbes, a un petit quelque chose d'intraitable. Ce qui a survécu de moi continue à être un peu seul.* »

On est frappé par la densité de ce texte qui s'enrichit des pulsations discontinues de cette « *mémoire indocile* ». Dans ses monologues, Dima Abdallah parvient d'une manière singulière à se saisir des soubresauts intérieurs de la conscience, à peindre la radicalité d'une solitude qui s'avère être aussi le siège d'une mémoire infiniment colorée et peuplée. Le narrateur porte avec lui des phrases qui l'accompagnent, il les écrit dans un carnet au fil de sa marche, et l'on songe aux déambulations du poète mélancolique des *Petits poèmes en prose* baudelairien, mais on trouve aussi au fil du chemin Céline, Camus... et c'est à partir de cette mémoire littéraire que la prose du narrateur finit par renvoyer à autre chose qu'elle-même, que les rapports analogiques, d'ordre poétique, surgissent.

Bleu nuit ne donne pas seulement à lire le récit d'un narrateur qui se souvient. C'est aussi le roman d'un homme qui, au contact du monde, recrée sa propre mémoire. D'une mémoire sensorielle pleinement ressuscitée, celle-ci se découvre aussi, comme dit le narrateur du roman, pleinement poétique : « *Je crois que cette mémoire poétique est la plus puissante de toutes. Elle est invincible. Elle est faite de tout ce qu'on a senti et ressenti. Ce qu'on a vécu et ce qu'on a senti ne peut être séparé. Je dirais même plus : ce qu'on a vécu est avant tout ce qu'on a senti.* »

Une histoire populaire du féminisme

D' « Abolitionnisme pénal » à « Zines féministes » en passant par « Cisgenre » ou « Néolibéralisme versus féministes », l'Abécédaire des féminismes présents, écrit dans un style souvent jubilatoire, liant théorie et pratique, raconte les féminismes des vingt dernières années.

par Dominique Fougeyrollas-Schwebel

Elsa Dorlin (dir.)

Feu ! Abécédaire des féminismes présents

Libertalia, 736 p., 20 €

Une soixantaine de personnalités aux profils variés – militantes, artistes, universitaires, mais aussi blogueuses, performeuses, documentariste ou rédactrices de journaux en ligne présentant un caractère polémique marqué (Ballast, Assiégés, La Déferlante) – ont été sollicitées par la philosophe Elsa Dorlin, autrice notamment de *Se défendre. Une philosophie de la violence* (Zones, 2017), pour cette critique virulente du patriarcat sous les auspices d'autrices et d'auteurs comme Virginie Despentes ou [James Baldwin](#) – le titre constitue une référence directe à l'ouvrage de ce dernier, *La prochaine fois, le feu* (1963). L'ambition est de décrypter les enjeux politiques, épistémologiques et artistiques des féminismes mis à l'agenda des luttes par de nouveaux foyers de contestation au tournant des années 2000, sans effacer les conflictualités et loin de toute représentation idéalisée d'un ensemble homogène, celui d'un « Nous les femmes... ».

Citant [Joan W. Scott](#) dans la préface de l'ouvrage, Elsa Dorlin met en garde contre toute représentation unifiée, contre tout récit linéaire de l'histoire des féminismes. La revendication d'un renouveau du féminisme portée par de nouvelles générations évoque en effet la mobilisation des féministes états-uniennes radicales de la fin des années 1960 dénonçant le féminisme institutionnel représenté principalement par le mouvement NOW (National Organization for Women), fondé en 1966 ; Betty Friedan en fut élue première présidente. En France, au mitan des années 1990, les représentations du féminisme changent. Après les années Mitterrand, marquées par l'amorce de formes d'institutionnalisation du féminisme, la multiplicité des débats autour de la réforme constitutionnelle et la promulgation de la loi de 2000 sur la

parité modifient le paysage politique, contribuant à une plus forte reconnaissance de l'ensemble des discriminations à l'encontre des femmes. Longtemps considéré comme se situant aux marges du débat politique, le féminisme devient un enjeu pour les partis de droite comme de gauche. C'est dans ce contexte que la question des violences faites aux femmes a pu réellement être reconnue comme une question sociale et politique. Les campagnes de mobilisation se sont amplifiées jusqu'à la « déferlante » de #MeToo. L'évènement a été particulièrement relayé par la génération de féministes convoquées dans cet ouvrage, portée par l'espoir qu'un point de non-retour quant à la « légitimité » de ces violences serait atteint. La notice « Feu ! » d'Adèle Haenel illustre ce moment d'une manière intense et intime.

L'Abécédaire des féminismes présents propose une mise en question des configurations actuelles du féminisme. À toute époque, le féminisme est marqué par des lignes de fracture fortes et des affrontements politiques récurrents. On sait combien les débats en France peuvent être virulents autour des questions de laïcité, de prostitution, d'identités de genre ou d'accès à la PMA et à la GPA. On n'y trouvera donc pas un point de vue unique, mais une grande diversité d'écritures entre témoignages, comptes rendus de recherche et chroniques de mobilisations, pour évoquer la multiplicité des engagements politiques. Les autrices mettent en avant des propos frontaux et polémiques pour dénoncer « *le néolibéralisme autoritaire et répressif, le racisme mortifère, l'impérialisme écocide* ». La notice « (Refus du) Travail » par la travailleuse du sexe Morgane Merteuil est emblématique de cette perspective où le féminisme est analysé « *comme outil privilégié pour refuser le travail* » dans une acception extensive incluant les travailleuses du sexe, tels les travaux pionniers de Paola Tabet sur le continuum de l'échange économique-sexuel entre homme et femme : « *La revendication du (travail du) sexe comme travail nous invite en effet à*

UNE HISTOIRE POPULAIRE DU FÉMINISME

questionner la division entre “vrai” travail, notamment salarié, qui a droit de cité dans l’espace public, et le “non-travail”, qui a lieu dans l’espace privé, et ce faisant à repenser les rapports de (re)production dans l’objectif d’en finir avec l’exploitation, qu’elle soit rémunérée ou non ».

Le volume fait une place importante à la mise en scène des corps ; l’exercice de la pensée et la création artistique sont sœurs jumelles, comme le soutient la philosophe et dramaturge Camille Louis. Dans la notice « Frontières », celle-ci affirme la nécessité des rencontres entre « *artistes, activistes, actrices et acteurs du territoire, penseuses et penseurs dans un principe d’hétérogénéité partagée et d’égalité des intelligences* » pour prendre la mesure des complexités des trajets migratoires et des situations d’exil. En conclusion, elle fait appel à un « *féminisme politique, conflictuel et porteur non plus du consensuel cosmopolitisme des chefs d’État mais d’une xénopolitique puissante de radicale égalité* ». D’autres entrées montrent le souhait des nouvelles générations de faire le lien avec les cultures underground antérieures et avec des formes « *d’activisme infrapolitique* » (« *Ladysfest* », par Manon Labry). On lira également les analyses sur l’ampleur « *des performances de genre des féministes qui utilisent leurs corps comme outil et lieu de lutte, comme un manifeste ou une stratégie pour revendiquer leurs droits* » (« *Football : dégommer les normes* », par Anaïs Bohuon, Florys Castan-Vicente et Anne Schmitt).

Annoncé comme un outil, *Feu !* restitue amplement les débats qui ont fracturé les féministes au cours des deux dernières décennies. Le terme d’« intersectionnalité » est désormais « *un champ de luttes de définition au sein même des organisations féministes, queers ou trans en France* », écrit Fania Noël, militante afroféministe dénonçant les tentatives de « *dépolitisation, récupération et de blanchiment* ». On ne trouve pas d’entrée « *Racisme* » ou « *Lutte antiraciste* » ; figure en revanche une notice « *Universalisme* » due à la journaliste Rokhaya Diallo, qui dénonce l’usage dévoyé du terme : « *L’universalisme est ainsi privatisé au profit du discours dominant qui organise sa défense en désignant les voix minoritaires comme menaçantes à son égard* ».



Pour Elsa Dorlin, ce livre « *propose une histoire populaire du féminisme* », d’où la priorité à « *partir d’en bas, de la vie des collectifs, du communautaire, de l’affinitaire* ». *Feu !* dessine ainsi une géographie de féministes présentes dans toutes les luttes : « *Femmes en gilets jaunes* », « *ZAD* », « *Habitantes de la ZAD* », « *Viande* », « *Handies-Féminismes, luttes antivalidisme* »... Et n’oublie pas de réaffirmer l’internationalisme du mouvement féministe, en conviant les féministes diasporiques, zapatistes, kurdes, caribéennes, tunisiennes, argentines... À l’heure des backslash, retours de bâton de toutes sortes, mais aussi de la transformation des modes de mobilisation, cet *Abécédaire* est un puissant appel à poursuivre les réflexions ; il offre des clés pour déchiffrer les débats en cours et les aspirations des générations féministes les plus jeunes, refusant les désespérances des situations et luttant pour un monde plus vivable.

Venise répliquée

En avant-propos à l'Authentique rapport sur la nécessaire disparition de Venise, l'éditeur indique « qu'on n'a jamais lu un texte aussi corrosif sur la décadence de Venise » et que l'auteur, Casanuova (un pseudonyme bien sûr), bon connaisseur de sa ville, a écrit là un « brûlot ».

par Claude Grimal

Casanuova

Authentique rapport sur la nécessaire disparition de Venise

Exils, 96 p., 12 €

C'est vrai ; l'opuscule est provocateur, amusant (malgré le caractère peu réjouissant de ce qu'il a à dire) et parfaitement informé. Quinze petites sections abordent les raisons et les modalités de la situation d'une ville en déclin depuis des siècles, à laquelle les deux derniers semblent avoir porté les coups fatals. Casanuova passe en revue quelques-unes de ses avanies les plus récentes causées par le sort, mais surtout la faiblesse, l'impéritie, et la cupidité. Il faut dire qu'il n'est pas aisé d'agir dans la commune de Venise, même si elle avait à sa tête des édiles dévoués ou des élites intelligentes et probes, car personne n'a de compétence globale sur le territoire (qui regroupe six municipalités dont Mestre, l'industrielle) : la mairie gère la ville, l'État la lagune ainsi que le Grand Canal et la Giudecca. Un beau casse-tête, et l'occasion de multiples détournements de fonds et de prévarications.

Et, comme les problèmes sont titanesques – sur-tourisme, *acque alte*, corruption, *grandi navi*, dépopulation, *moto ondosso*, ce mouvement des vagues créé par les bateaux à moteur qui dégrade les fondations de la ville, pollution, disneylandisation, et, tout dernièrement, l'arrivée de capitaux chinois mafieux –, l'effondrement prédit depuis longtemps ne fait maintenant plus aucun doute. Casanuova est l'excellent guide de ces désastres.

Pauvres habitants de la Sérénissime ! Enfin, ce qu'il en reste (50 000 personnes pour 30 millions de touristes par an), dont certains font partie des lobbys détestés par l'auteur : « *gondoliers, propriétaires de carrioles à babioles, arrogants cafetiers et mauvais restaurateurs, hôteliers sans vergogne, loueurs d'appartements sans scrupules* ».

Casanuova glisse au passage qu'un gondolier gagne de vingt à trente mille euros par mois, qu'il paye peu d'impôts et que la charge se transmet de père en fils. OK : lors de notre prochaine navigation sur les canaux, nous paierons par chèque, ajusterons nos pourboires en conséquence, et insisterons pour être convoyés par une gondolière.

Mais, grâce à un renversement ironique très swif-tien (le Swift de *Modeste proposition*), l'auteur suggère une solution susceptible de stopper la catastrophe en cours : construire une Venise sur la terre ferme qui répondrait aux attentes de ces fameux *mordi e fuggi*, touristes d'un jour qui constituent 80 % des visiteurs de la cité lagunaire, et réserver la « vraie » Venise aux milliardaires.

Les *mordi e fuggi*, « mords et fuis », qu'ils arrivent par voie terrestre, aérienne ou maritime sur les nouveaux « immeubles flottants », sont en effet responsables des principales dégradations de la ville tandis que leur contribution financière à son budget et au commerce local est quasi nulle. On pourrait donc créer pour eux une Venezia II, propre, sûre et bien conçue, qui leur éviterait de se perdre et de s'épuiser comme dans la vieille cité lagunaire, et leur fournirait « l'expérience », ô combien plus satisfaisante, d'un fac-similé aux flux humains bien gérés, à la voirie efficace, à l'offre boutiquière *up to date*, aux musées digitalement accessibles en option (les « vrais » musées étant déjà pratiquement tous déserts dans la Venise historique).

La création de ce nouvel espace « immersif » et « magique » serait confiée à des spécialistes qui s'inspireraient d'endroits déjà largement plébiscités par le public comme les parcs d'attractions, Las Vegas, l'Atelier des Lumières à Paris, Lascaux II, III ou IV (ces derniers, « *itinérants et numériques* » selon leur site internet). Venise, elle, à l'instar de l'île Moustique ou des Hamp-ton et de tant d'autres petits paradis « privatisés » par les fortunés, deviendrait une « *ville pour les* ».



Venise (2004) © Jean-Luc Bertini

VENISE RÉPLIQUÉE

riches, une sorte de “gated community”, [...] un terrain de jeux, sinon un parc à thème », centre d’une vie mondaine qui pourrait réinventer les fêtes somptueuses du XX^e siècle dont la dernière fut le fameux « Bal du siècle », extravagante soirée costumée donnée au palazzo Labia par Charles de Beistegui en 1951.

Et pour qui ne saurait attendre ces futurs délices ploutocratiques, il est déjà possible de goûter aux joies de l’exclusivité, tout au bout de la lagune nord, dans la jolie île (privée) de Santa Cristina « loin des foules [et] pratiquement inaccessible au commun »... à louer au prix de quelque 20 000 dollars pour cinq jours. On y va !

Révélation australiennes

Dans le roman de Claire Thomas, trois femmes se croisent pendant une représentation de la pièce de Beckett Oh les beaux jours à Melbourne, à l'époque actuelle, pendant que des incendies font rage à quelques kilomètres de là. Dans celui de Gail Jones, qui se déroule au XIX^e siècle, une pionnière de la photographie révèle son talent après avoir vécu dans trois pays différents. Deux triptyques brillamment réussis sur la littérature, l'art et la vie.

par Sophie Ehram

Claire Thomas

La représentation

Trad. de l'anglais (Australie)

par Laura Derajinski

Gallimard, 280 p., 20 €

Gail Jones

Sixty Lights

Trad. de l'anglais (Australie)

par Sika Fakambi

Le Nouvel Attila, 319 p., 20 €

La représentation est le deuxième roman de Claire Thomas ; le premier (non traduit en français), *Fugitive Blue*, suivait le destin d'un tableau au fil des époques. L'autrice, qui ne manque pas de sensibilité artistique, s'intéresse cette fois au théâtre. *La représentation* a été écrit en 2021, année du soixantième anniversaire de la pièce *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett. Trois femmes aux âges et aux parcours différents assistent à cet étrange monologue d'une femme peu à peu ensevelie mais tâchant de faire bonne figure jusqu'au bout. Margot, universitaire septuagénaire, est une abonnée de ce théâtre ; Summer, étudiante en art dramatique, y travaille comme ouvreuse, tandis qu'Ivy, une quadragénaire fortunée, en est une mécène. Elles se croisent lors de l'entracte, mais se sont en réalité déjà croisées : Ivy a eu Margot comme professeuse, Summer a suivi un de ses cours.

L'écriture sensorielle de Claire Thomas se prête bien à ce projet construit autour d'une pièce de théâtre ; les rangs des spectateurs sont pleins d'odeurs, de couleurs, de sons et de frôlements. La climatisation fait son œuvre tandis que la lumière forte de la scène semble écraser le personnage de Winnie comme un soleil brûlant. Les

incendies dans le bush forment un arrière-plan à la pièce, surtout dans l'esprit de Summer qui craint pour sa compagne, April, partie prêter main-forte à ses parents contre l'avancée des flammes. Elle est abasourdie de constater à quel point une pièce écrite il y a plus de cinquante ans résonne aussi fortement avec son présent. Des trois femmes, c'est Summer qui a la conscience écologique la plus aiguë : le chapeau à plumes de Winnie ressemble à ses yeux à un oiseau mazouté, chaque évocation de la chaleur lui rappelle le réchauffement climatique et les incendies. Ce qui bouleverse Margot est plutôt la vulnérabilité de la femme ensevelie, l'imminence de sa disparition – en raison de son âge, mais aussi parce que, comme Winnie, Margot ne laisse pas paraître sa détresse alors que son mari, touché par la démence sénile, s'est mis depuis peu à la frapper. Ivy aussi est affectée, elle pleure discrètement sans parvenir à démêler clairement d'où viennent ses larmes : le personnage de Willie rampant à quatre pattes lui fait penser à son bébé, Eddie, et elle revit une session de parentalité où elle a parlé à d'autres jeunes mères de la perte, des années plus tôt, de son premier bébé, Rupert, emporté par la mort subite du nourrisson.

Les deux autres femmes portent aussi en elles des traumatismes : Summer n'a jamais connu son père et se heurte souvent à des manifestations de suspicion ou d'hostilité parce qu'elle n'est pas blanche comme sa mère. Il n'est pas rare qu'on la prenne pour une Aborigène. Margot souffre d'être battue par son mari, avec qui elle a passé de nombreuses années heureuses avant que sa santé mentale ne se dégrade, et la dernière partie du roman révèle que ces coups renvoient aussi à un traumatisme d'enfance. Le titre du roman, *La représentation*, provient du contexte de la représentation théâtrale, mais il est clair, notamment

RÉVÉLATIONS AUSTRALIENNES

pendant l'entracte, que les trois femmes qui ne sont pas sur scène jouent elles aussi des rôles. Summer s'efforce d'être professionnelle dans sa fonction d'ouvreuse malgré l'angoisse qui la ronge, Margot cultive son personnage de femme intellectuelle et forte, et Ivy celui de la « *femme friquée* », généreuse et inaccessible. Si court que puisse être cet intervalle, il contribue autant que la pièce de Beckett à une révélation qui prend la forme, pour chacune, d'une résolution. Sans tout dévoiler, on peut dire qu'elles envisagent de « tomber le masque », de cesser de faire semblant. La traduction de Laura Derajinski suit les méandres de ces récits croisés avec fluidité, ce qui est d'autant plus remarquable que certains passages reposent sur des expressions qui n'ont pas d'équivalent immédiat en français.

Coïncidence, *Sixty Lights* est aussi un deuxième roman, écrit par Gail Jones en 2004. C'est un roman de formation qui se déroule sur trois continents : née en Australie, Lucy Strange change de pays au gré des circonstances. Elle part vivre en Angleterre après la mort de ses parents, puis en Inde pour se marier. Le début du roman donne une impression kaléidoscopique de traversée des générations et des continents, le temps pour Gail Jones de tracer la généalogie de son héroïne et de semer des éléments que l'on retrouvera plus tard dans la narration. Le premier chapitre illustre la conception de la photographie énoncée par Roland Barthes dans *La chambre claire* : « *Je lis en même temps : cela sera et cela a été ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu.* » À peine Lucy est-elle présentée que sa propre mort est annoncée. Chacun des soixante chapitres tente de saisir un épisode de son existence, comme un rayon lumineux éclairant la scène. La mort et les fantômes ne sont jamais très loin, mais la lumière tient une place importante dans ce roman qui a parfois été décrit comme une longue méditation sur la photographie, étymologiquement « écriture de lumière ».

Les références à la reproduction des images et à l'évolution historique des techniques de reproduction sont légion ; si la mère de Lucy, Honoria, n'a laissé en guise de portrait qu'une de ces silhouettes de papier découpé qu'affectionnait le XIX^e siècle, souvenir d'un voyage de noces à Florence, Lucy elle-même assiste au développement de la photographie. À Londres, quand l'oncle Neville ne peut plus subvenir aux besoins de la famille, elle travaille dans une fabrique

d'albume, substance tirée du blanc d'œuf dont on enduisait le papier destiné aux tirages photographiques, tandis que son frère Thomas est employé aux Établissements de la lanterne magique de Martin Childe. En Inde, elle se fait photographe avec son époux, le bien nommé Isaac Newton, qui l'encourage à s'intéresser à la technique photographique et continue à financer son travail quand elle retourne en Angleterre. La petite Lucy, qui aimait magnifier les rayons du soleil à travers une loupe jusqu'à faire advenir des brûlures, s'intéresse ensuite à la lumière qui traverse un vitrail et à la légende du Hollandais volant, probablement inspirée par un phénomène optique de l'ordre du mirage ; lors de sa traversée maritime vers l'Inde, elle voit des lumières sous la surface des vagues – le phénomène a un nom, la bioluminescence. Dans son nouveau pays, sans se soucier des barrières de la société en vigueur pendant le Raj, elle veut tout voir, étoffes chatoyantes, monuments, *sadhus*, même un cadavre d'éléphant. Sa fille Ellen, bien que conçue hors mariage, naît le jour de Diwali, la Fête des lumières.

La richesse sensorielle est une des qualités de ce roman dont l'écriture chamarrée est bien restituée par la traduction de Sika Fakambi ; Lucy n'est pas seulement photographe, elle tient aussi un journal : « *Aux Choses spéciales vues, Lucy avait ajouté en titre de son journal la mention Photographies non prises. Ainsi pouvait-elle inclure dans ses notes, se disait-elle, toutes les choses qu'elle voyait d'un œil photographique mais sans chambre noire, toutes ces choses qui la bouleversaient, avec ou sans cadrage, et toutes les choses qu'elle ne voyait pas elle-même mais dont la vision lui avait été procurée par autrui. Il existait un empire éphémère d'images auxquelles Lucy se sentait attachée par affinité et vocation.* » La protagoniste est en réalité autant nourrie de narrations et de mots que d'images ; *Jane Eyre* (de [Charlotte Brontë](#)), dont sa mère connaissait des passages entiers par cœur, *De grandes espérances* de [Dickens](#), lu avec délectation à voix haute par l'oncle Neville.

La fin du XIX^e siècle constitue l'âge d'or du roman et celui des premiers pas de la photographie ; si le roman existe toujours, l'image, photographique et filmique notamment, est désormais omniprésente. Lucy Strange, en décalage avec son temps, pressent l'utilisation de techniques chimiques et optiques pour voir l'intérieur du corps humain. Lors de la confirmation de sa maladie, elle se figure ses artères comme le réseau du métropolitain. Il est intéressant



En Australie © Jean-Luc Bertini

RÉVÉLATIONS AUSTRALIENNES

d'opérer ici un rapprochement avec le roman de Claire Thomas, dans lequel la tatoueuse April arbore des tatouages d'organes internes, de ses ovaires par exemple, ce qui paraît à la fois moderne (planche d'anatomie) et immémorial (peintures corporelles qui mettent en évidence la fertilité, chez les Aborigènes en particulier). L'image du monticule qui emprisonne Winnie dans la pièce de Beckett a une puissance évocatrice indéniable : dans *La représentation*, c'est tour à tour un de ces amas de sable dont se laissent recouvrir certains vacanciers sur la plage, une betterave en croûte de sel, une taupinière, une matrice, un cercueil ovoïde. Dans *Sixty Lights*, après le décès de sa mère en couches, Lucy fait le rêve de se glisser dans le ventre de sa mère pour retirer ce qui l'empoisonne et lui sauver la vie ; plus tard, elle se remémore la cave de glace où sa mère allait se cacher dans son enfance ; plus tard encore, elle compare son propre ventre de femme enceinte au dôme de la cathédrale Saint-Paul et au Taj Mahal.

Les deux autrices australiennes partagent cette écriture qui ne craint pas de fonctionner par associations d'idées, au fil de la conscience, à la Virginia Woolf. La tache est également un élément important dans les deux romans ; la tache rouge qui apparaît sur le cou de Willie dans *Oh les beaux jours* fait écho aux ecchymoses de Margot, tandis que la figure de Mrs. Minchin, la sage-femme au visage marqué par une tache lie-de-vin qui terrifie Lucy dans son enfance mais devient une très chère compagne à la fin de sa vie,

semble avoir contribué, consciemment ou non, au goût de cette photographe pour ce qu'elle appelle « *le maculé* », « *la trace humaine* », la part d'ombre, l'imperfection.

Il est saisissant de constater les similitudes entre ces deux œuvres, leur capacité à embrasser tant de temporalités et de lieux divers, leur regard attentif et intelligent sur le monde. Barthes (toujours dans *La chambre claire*) établit des liens entre la photographie et le théâtre : « *La camera obscura, en somme, a donné à la fois le tableau perspectif, la Photographie et le Diorama, qui sont tous les trois des arts de la scène ; mais si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort.* » Le théâtre met en scène des êtres vivants pour figurer des fictions (dans *Oh les beaux jours*, des presque-morts imaginaires) tandis que la photographie fixe des êtres vivants dans une fiction de réel (même s'ils sont déjà morts). Tout cela n'est pas nécessairement morbide : « *la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile* » (Barthes encore). Il s'agit bien d'être confronté à la/sa mortalité ; dans *La représentation*, les réseaux de sens qui se créent dans chacune des trois femmes en voyant la pièce les poussent à agir, tandis que, dans *Sixty Lights*, le vécu d'une femme qui n'a rien de conventionnel, au lieu de concourir à sa perte, nourrit son regard et, en définitive, son art. Les deux romans gagnent en épaisseur dans leur dialogue avec d'autres formes d'art.

São Paulo, 1920

Brás, Bexiga et Barra Funda, recueil de nouvelles avant-gardistes d'Antonio de Alcântara Machado (1901-1935) qui peint la vie des Italo-Brésiliens dans le São Paulo des années 1920, est le premier livre, remarquablement édité, du traducteur-éditeur L'oncle d'Amérique.

par Mathieu Dosse

Antonio de Alcântara Machado
Brás, Bexiga et Barra Funda.
Informations de São Paulo
 Trad. du portugais (Brésil)
 par Antoine Chareyre
 L'oncle d'Amérique, 246 p., 21 €

Un accident tragique, un crime passionnel, un match de football... Les nouvelles très courtes qui composent ce recueil sous-titré *Informations de São Paulo* ont été publiées au Brésil en 1927 par un jeune écrivain de vingt-six ans, Antônio de Alcântara Machado. L'auteur s'inspire de faits divers et décrit les événements avec une distance maîtrisée, comme s'il voulait surtout ne pas y prendre part, ne rien commenter. Il dépeint, souvent avec humour, la vie des immigrants italiens de São Paulo – des gens pour la plupart issus d'un milieu populaire, des petits commerçants (épiciers, barbiers...), des femmes au foyer, des écoliers. On y joue au foot, on regarde passer un enterrement, on discute au comptoir d'un bar. Petits gestes du quotidien ou phrases en apparence anodines, chaque détail est saisi au vol par la caméra-stylo d'Alcântara Machado. S'il y a parfois quelques traces de satire dans ces nouvelles, le regard qu'il porte sur ses personnages est souvent plein de tendresse (issu de la bourgeoisie pauliste, l'auteur appartient à un tout autre milieu ; c'est une véritable étude de terrain qu'il entreprend dans ce livre).

Alcântara Machado, qui s'inscrit dans le mouvement moderniste brésilien des années 1920 (une affaire, avant tout, de poètes), est un écrivain ambitieux : « *Ce qui m'intéresse, c'est l'invention d'une prose nouvelle. On a libéré le vers. Pourquoi ne libérerait-on pas aussi la prose, la pauvre ?* » Ce travail d'écriture est évidemment sensible dans ces pages où les phrases, souvent très courtes, semblent tenir en équilibre, où les dialogues, nombreux, sont autant d'éléments per-

cussifs. Il y a des passages entiers en italien (traduits dans les notes en fin de volume) et des passages en italo-portugais très bien rendus en italo-français. Du reste, soulignons que la traduction française d'Antoine Chareyre est remarquable et colle de très près à l'original (quitte à bousculer un peu les normes du français, notamment en supprimant parfois le sujet des phrases, belle trouvaille qui correspond parfaitement à l'esprit avant-gardiste du recueil).

Il se dégage de ce livre souvent joyeux, plein d'humour, le charme un peu désuet d'un combat qui n'est plus : le modernisme (surtout lorsqu'on songe à la prose d'un Guimarães Rosa, qui écrit en 1956 un roman, *Diadorim*, effectuant la synthèse des mouvements modernistes et régionalistes brésiliens des années 1920-1930). Mais l'intérêt de sa lecture, près d'un siècle après sa publication, n'est pas qu'historique. Les nouvelles d'Alcântara Machado émeuvent par leur beauté formelle. L'auteur s'inspire du fait divers, de la matière journalistique, du reportage, pour façonner ses récits. Les scènes sont comme des coupures de journaux, collées les unes à côtés des autres, parfois sans lien apparent (le choix de la mise en page, avec des paragraphes très courts et espacés les uns des autres, accentue cet effet journalistique).

En tant qu'auteur, Alcântara Machado cherche, comme il le dit ailleurs, « *l'anonymat* » (« *ce qui me fascine dans le journalisme, c'est la force de l'anonymat* »). Ainsi, la nouvelle « Gaetaninho », peut-être la plus forte du livre, raconte la mort accidentelle d'un petit garçon percuté par un tramway. Dans un registre neutre, comme un journaliste, l'auteur raconte simplement les faits. Voici un paragraphe entier, qui se présente comme une coupure de journal :

« *Les gamins affolés répandirent la nouvelle dans l'air du soir.*

—*T'as su pour Gaetaninho ?*



SÃO PAULO, 1920

— *Qu'est-ce qu'il y a ?*
— *il a cogné le tram !*

Les voisins lavèrent à la benzine leurs habits du dimanche. »

De ce livre, Carlos Drummond de Andrade dira : « *En fin de compte, ce que voulait vraiment Alcântara Machado, c'était tuer la littérature. Il l'a tuée. Brás, Bexiga et Barra Funda est le meilleur journal jamais apparu au Brésil. Il ne contient pas une goutte de littérature.* » L'affirmation, qui avait beaucoup plu à l'auteur, peut paraître surprenante pour un texte si finement écrit. Mais on la comprend pleinement à la lecture d'un des articles d'Alcântara Machado (que l'éditeur a eu la bonne idée de donner en supplément), véritable ode au journalisme : « *Dans une époque (c'est la nôtre) où la littérature s'occupe de plus en plus du cas intérieur, le journal finit pas être le seul commentaire de ce qui se passe en dehors des hommes. Le roman, aujourd'hui, raconte l'individu. Les individus sont le sujet de la presse. L'approfondissement de la connaissance dont parle Daniel-Rops est en train de tuer le fait dans l'œuvre littéraire. Même au théâtre, c'est presque comme s'il ne se passait plus rien. La vie est sentie, pesée, décomposée, analysée, expliquée. On*

assiste ou bien à l'élaboration ou bien à la répercussion intime des attitudes, des gestes, des idées. On ne voit pas, pour ainsi dire, l'homme en action. Vivant dans le monde libre. Des héros, désormais, on n'en trouve que dans le journal, le journal les enregistre après la police. Le romancier observe l'intérieur, tout au fond. La vie qui vit à la lumière, le reporter est le seul à la fixer. »

Ce livre, traduit pour la première fois en français par Antoine Chareyre, est le premier d'un « traducteur-éditeur », [L'oncle d'Amérique](#). Antoine Chareyre a annoté le recueil, traduit des suppléments, écrit une bibliographie exhaustive et une remarquable postface, qui propose un éclairage tout à fait intéressant sur l'œuvre de l'auteur et sa réception. Ce livre est, ainsi, avant tout le travail d'un passionné ; et autant que le texte d'Alcântara Machado lui-même, ce qui émeut, lorsqu'on feuillette l'ouvrage, c'est le souci du beau livre que manifestent les choix de mise en page. Et si *Brás, Bexiga et Barra Funda* est d'abord un recueil indispensable pour qui s'intéresse au mouvement moderniste brésilien des années 1920, les lecteurs peu au courant de la littérature brésilienne prendront aussi un grand plaisir à parcourir, dans une édition si soignée, ces pages lumineuses, pleines d'un humour subtil, écrites par un auteur avant-gardiste, maître du récit très court.

Anna Kavan, écrivaine culte

Aux abords de la Seconde Guerre mondiale, tout juste sortie d'une clinique psychiatrique et d'une tentative de suicide, l'écrivaine britannique de romans réalistes Helen Woods (1901-1968) se sauve par la fiction : elle revêt le nom d'un de ses personnages et devient Anna Kavan. Son œuvre change du tout au tout. Hallucinatoire, surréaliste, claustrophobe, ce second acte créatif est responsable du culte posthume qu'elle a suscité dans le monde anglophone. Une anthologie de ses nouvelles paraît en français.

par Feya Dervitsiotis

Anna Kavan

Des machines dans la tête

Trad. de l'anglais par Laetitia Devaux

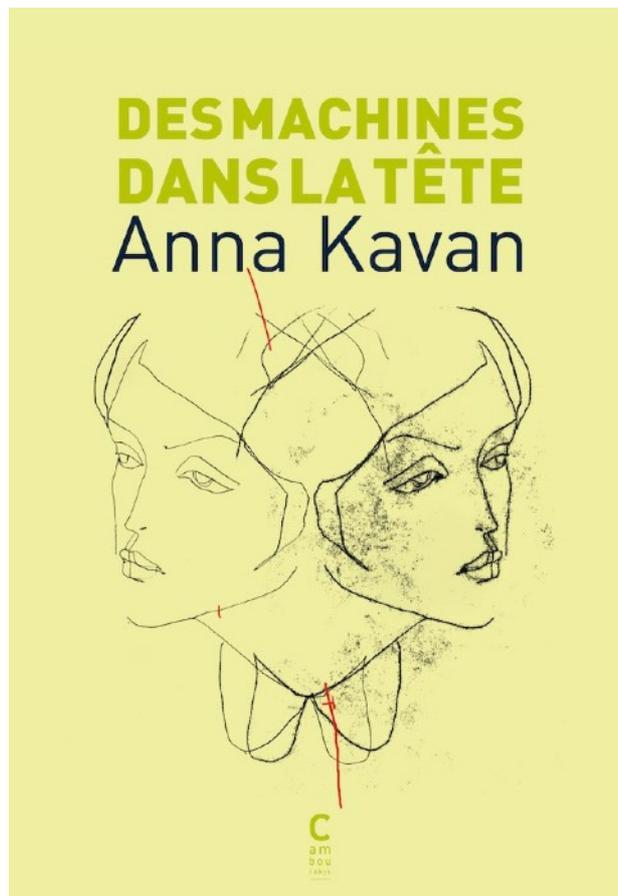
Cambourakis, 272 p., 22 €

Des machines dans la tête, paru en 2019 en Grande-Bretagne, propose un panorama, édité par la chercheuse Victoria Walker, des cinq recueils de nouvelles écrits par Anna Kavan de 1940 jusqu'à sa mort. En contrepoint de ces fictions, une sélection de ses articles parus entre 1943 et 1945 dans le magazine littéraire *Horizon*, puis quelques reproductions de ses tableaux à l'atmosphère inquiétante, complètent l'image que nous pouvons nous faire d'Anna Kavan. La traduction cristalline de Laetitia Devaux fait passer la pureté aussi bien que la singularité exceptionnelle de cette voix.

Exception faite du roman dystopique *Neige* (1967), désormais « Penguin Classics », cette admiratrice du Nouveau Roman est tombée dans l'ombre de la « littérature expérimentale ». Comme pour se passer de la lire, on l'a comparée à Virginia Woolf, Sylvia Plath, Ann Quin et à toute autre écrivaine ayant souffert d'une maladie psychiatrique. Et une grande partie des rares études qui lui sont consacrées figurent dans la revue scientifique *Women. A Cultural review*, contribuant à la cantonner dans la littérature féminine et, par extension abusive, intimiste et introspective. Anna Kavan décrivait pourtant son écriture comme évoluant « en fonction des conditions extérieures ». Sous sa nouvelle identité, elle ne s'arrêtait plus aux simples descriptions réalistes mais sondait les forces sociales qui transparaissent dans ses textes.

Les deux premiers recueils sortent pendant la guerre, *Asylum Piece* (1940) et *I am Lazarus* (1945) – respectivement sur la spirale de la dépression, de l'internement, et sur les traumatismes de guerre. Anna Kavan y campe sa critique de la psychiatrie au sein d'une société oppressive dont le dessein, loin de créer un tissu humain empathique, serait de produire des « pièces détachées interchangeables, immédiatement remplaçables, illimitées, toujours à disposition » – de la chair à canon. Habitée d'images, Anna Kavan voit ces machines, trope de la condition moderne, envahir puis prendre les rênes de l'esprit : « *Le mécanisme tout entier se prépare à la détestable et monotone action dont je suis l'esclave abattue* ». Kafkaïenne, la bureaucratie omniprésente dans ses textes se pare des atours de la folie autant qu'elle l'inspire. Des décisions arbitraires, résolument contradictoires (comme cette condamnation à être « *dans le même temps en exil et en prison dans la ville* »), arrivent par voie postale comme tombées du ciel. Constamment sur leurs gardes, s'abîmant dans cette lutte entre les débris de leur libre arbitre et un devenir machine, les personnages sont incapables d'autres émotions que la crainte.

Postérieures, les nouvelles du recueil *A Bright Green Field* (1958) et des deux recueils posthumes, *Julia and the Bazooka* (1970) et *My Soul in China* (1975), développent un surréalisme plus fantasque. On croit y reconnaître la voix des personnages internés dans *Asylum Piece*, cette fois libres mais à la dérive, seuls lucides parmi des « *hordes de masques, de marionnettes, de zombies qui passent au pas de charge tête baissée* ». Le « je » chez Anna Kavan se découpe nettement, il tranche sur le reste par sa poésie et sa réflexion, dans une conception romantique de la folie qui



ANNA KAVAN, ÉCRIVAINNE CULTE

rappelle Antonin Artaud. La vulnérabilité y est esthétisée avec éloquence : « *Tant de rêves m'assaillent désormais que j'ai du mal à distinguer le vrai du faux : des rêves comme une lumière prisonnière de cavernes minérales et scintillantes, des rêves lourds et brûlants, des rêves issus de l'ère glaciaire [...] Étendue entre un mur nu et ce remède amer qui forme un dépôt dans un verre, je tente de me rappeler ce rêve* ». Les malades, internés ou libres, s'enferment dans leurs visions et ne peuvent être atteints. Pourtant, en effectuant des changements de points de vue d'une nouvelle à l'autre, en allant du malade à son observateur, d'elle-même aux autres, Anna Kavan imagine un idéal littéraire d'empathie. Grâce à ce jeu d'allers-retours, elle rend audible, de l'intérieur, l'humanité des plus fragiles.

De la même façon qu'on stigmatise l'instabilité du psychisme, on reproche au style d'Anna Kavan d'être trop changeant, de ne pas élever une seule et même cathédrale. Ce style l'aura privée d'une notoriété méritée. C'est oublier les prémices de son œuvre, ce nécessaire changement d'identité pour oser être une écrivaine émancipée, se fiant à ses intuitions, un changement dont elle souhaitait l'équivalent au plan social : « *Ce*

dont nous avons besoin, ce n'est pas d'un passé modifié, d'une imitation indécente de la mécanique de ce qui est mort, mais d'un soleil ardent inédit, d'une création intégralement et efficacement nouvelle ». Anna Kavan interroge nos réactions face à une littérature qui ne soit pas un clone automatique de ce que nous avons déjà lu, une littérature dont les images, en mouvement constant, continuent d'inquiéter à travers les décennies par ce qu'elles indiquent en négatif : une société de plus en plus folle. Son écriture, absorbante, qui ne transige pas, vibre de la conviction qu'elle avait de représenter « *l'unité imprévisible, personnelle et unique, l'élément créatif vulnérable, la fleur qui s'embrase et transforme la vie en un poème ardent* » qu'exècre la société.

Longtemps menacées par l'oubli, les préoccupations d'Anna Kavan (psychiatrie, oppression des femmes, états de conscience extrêmes, mise en machine du monde, cataclysmes naturels...), comme les formes expressionnistes de son écriture, recommencent à intéresser. Puisque, selon ses propres mots, « *la nouvelle est comparable à une pièce exiguë éclairée par une lumière vive, de fait peu propice à la confection d'enchantelements élaborés* », on peut espérer que cette anthologie sera suivie de la traduction de ses romans.

Penser vite, penser bien, penser creux

D’où viennent, comme le demandait Mao, les idées justes ? Ces deux livres répondent de manières distinctes mais complémentaires. Celui de Joëlle Proust voit la source des pensées dans l’action cognitive et en tire une pédagogie du bien penser. Celui de Philippe-Joseph Salazar s’intéresse surtout au mal penser, qui est le propre des idées politiques contemporaines. Mais quelle est leur conception des normes de la pensée ?

par Pascal Engel

Joëlle Proust

Penser vite ou penser bien ?

Odile Jacob, 318 p., 24,90 €

Philippe-Joseph Salazar

La déroute des idées

Piranha, 246 p., 20 €

Penser vite ou penser bien ? s’inscrit dans le droit fil de l’œuvre de Joëlle Proust : dans *Comment l’esprit vient aux bêtes* (Gallimard, 1997), elle adoptait une perspective résolument naturaliste, affirmant une continuité entre la cognition animale et la cognition humaine ; dans *La nature de la volonté* (Gallimard, 2005), elle défendait une conception essentiellement déterministe de l’action humaine ; et dans *The Philosophy of Metacognition* (Oxford University Press, 2013), elle insistait sur l’importance du contrôle métacognitif de l’action. Ici, elle propose une synthèse, appuyée sur la psychologie cognitive, centrée sur les implications pédagogiques de ses positions, et écrite dans un style limpide et lui-même très pédagogique.

La conception de la pensée qui sous-tend ce livre est aux antipodes de la tradition cartésienne, qui veut que l’esprit puisse s’isoler, par la réflexion individuelle, dans le cercle de ses idées et se détacher du sensible pour accéder aux pures idées de l’intellect. Joëlle Proust s’inscrit dans une tradition qui remonte à l’empirisme de Condillac, revisité par Darwin : nos pensées dérivent de nos sensations et de nos actions, elles héritent de celles-ci leur ancrage dans les passions et sont intrinsèquement associées à notre nature sociale. La pensée est fondée dans nos habitudes impul-

sives, basées sur notre évolution biologique, et surtout dans nos actions.

Joëlle Proust prend son point de départ dans les théories causales de l’action, chez Davidson, Searle et [Dretske](#), qui voient la source de l’action dans l’intention. Elle ajoute l’idée que l’action est essentiellement autoréglée, et associée à l’expérience subjective. Elle intègre à ces théories trois idées clés. La première est que toute action est un compromis entre les ressources dont dispose l’organisme et les bénéfices attendus. La seconde est que l’action s’inscrit dans un cadre temporel : le cerveau doit accomplir telle ou telle tâche, et vite, selon le contexte. La troisième est que le système de l’action, dont les bases sont cérébrales, s’active en fonction de « signaux d’affordance » qui représentent des actions possibles dans un contexte et qui permettent l’évaluation des pensées en autorisant des « actions cognitives ». Certaines sont impulsives et visent à réagir à des erreurs d’information. D’autres sont routinières, et recueillent l’information à faible coût. D’autres enfin sont stratégiques et visent à atteindre des buts distants. Toutes sont associées à des sentiments épistémiques comme le sentiment de savoir, ou celui de déjà-vu, qui augmentent leur « fluence » et permettent au système cognitif de se réguler par sa métacognition.

Joëlle Proust insiste sur le fait que toutes ces capacités existent chez l’animal et se retrouvent chez les enfants humains sous forme implicite. Elles se développent explicitement, par le langage, chez les adolescents et les adultes, notamment grâce aux sentiments noétiques. Dans des chapitres importants, associés à ses travaux auprès du ministère de l’Éducation nationale, Proust utilise ces données pour l’apprentissage scolaire, et met en avant l’importance de la

PENSER VITE, PENSER BIEN, PENSER CREUX

motivation et la nécessité d'adapter chaque stratégie d'apprentissage aux types de situations, de contenus et d'élèves. Elle met aussi l'accent sur le fait qu'on n'apprend jamais seul, mais en développant des stratégies cognitives de groupe. Pour analyser celles-ci, Joëlle Proust se sert, comme d'autres auteurs, de la notion d'acceptation, distincte de celle de croyance. Il y a plusieurs sortes d'acceptations, selon qu'elles visent un but pragmatique, contextuel, ou un consensus. Proust propose d'appeler « *acceptation sous postvérité* » celle qui est gouvernée par l'émotion et les opinions personnelles, dans les cas où l'on saisit l'information dans des situations de ressources cognitives limitées. C'est une hypothèse intéressante qui rend compte de certains comportements sur les réseaux sociaux où les internautes et leurs « *friends* » ne « *likent* » pas en fonction de la vérité des énoncés, mais en fonction de biais et de « *fluences* » ou facilités de traitement des informations.

Les thèses de Proust ont des affinités avec celles des psychologues cognitifs qui, comme Daniel Kahneman, distinguent deux systèmes dans la pensée [1], l'un évolutionnairement plus ancien dans le cerveau, émotionnel, rapide, automatique et spécialisé, l'autre associé à des structures cérébrales plus récentes, analytique, plus lent et généraliste. Mais sa perspective est plus dynamique, et rappelle, *mutatis mutandis*, Piaget, qui insistait sur les structures de l'action et voyait dans le progrès de l'adolescent à l'adulte le produit d'un équilibre. Le principe de Proust selon lequel les actions cognitives résultent d'un compromis entre ressources et enjeu ressemble à une version contextualisée du « principe d'économie de pensée » d'Ernst Mach pour qui la science repose sur « *un problème de minimum qui consiste à exposer les faits aussi parfaitement que possible avec la moindre dépense intellectuelle* ». Sont rationnelles les actions qui obtiennent les meilleurs résultats cognitifs en fonction des ressources.

On aurait pourtant tort d'y voir une simple version de la rationalité instrumentale, car Joëlle Proust insiste sur le fait que dans l'action cognitive se forment des normes épistémiques : la fluence, l'exactitude, l'exhaustivité, la plausibilité, la cohérence, le consensus, la pertinence. Mais les normes épistémiques sont-elles seulement au service de nos stratégies cognitives ? Si le système cognitif a le choix entre la vitesse et la vérité, et s'il doit faire un compromis entre ressources et enjeu, ne peut-

il y avoir des cas où il sacrifiera la vérité au bénéfice de la vitesse ou de l'émotion (comme dans les contextes de « *postvérité* ») ? Qu'est-ce qui nous garantit que le compromis en question visera le vrai et que l'agent pensera « *bien* » ? Que les sentiments noétiques et les « *ressentis* » qui sont à l'œuvre dans la reconnaissance du vrai ne vont pas devenir des critères mêmes du vrai ? Les « *stratégies* » de pensée, même si elles visent à une « *ingénierie des sentiments critiques* », peuvent-elles s'affranchir de normes propres à la connaissance objective qui ne dérivent pas de l'action et ne visent pas à la faciliter ?

Autant Joëlle Proust nous décrit les bonnes stratégies de pensée, autant Philippe-Joseph Salazar nous décrit, dans un style mordant et pamphlétaire lié à ses compétences de rhétoricien, celles de la pensée malade dans le monde politique. Dans ce monde, il vaut mieux penser vite que bien ; mal penser n'empêche pas le succès, et même le favorise. La vie intellectuelle d'aujourd'hui est d'abord ce qu'en font [les intellectuels français](#). Les journaux déplorent qu'il n'y en ait plus de « *grands* » comme Sartre, Lévi-Strauss ou Foucault, et qu'on doive se contenter de falotes copies. On a dit souvent (y compris moi-même) que c'est parce qu'il n'y a plus d'université ou de clercs au sens de Benda. Mais le problème n'est pas propre à la France. Même dans les pays où l'université ne s'est pas totalement effondrée, comme le Royaume-Uni, l'Allemagne ou les États-Unis, la fonction du penseur critique a disparu. Les intellectuels appartiennent aujourd'hui au monde de la mode, des plateaux et des web-télévisions, des chaînes YouTube, des réseaux sociaux et surtout du journalisme [2]. Après avoir subi la tyrannie de l'audimat, ils subissent maintenant celle du clic. Comme l'écrit Richard Posner (*Public Intellectuals. A Study of Decline*, Harvard University Press, 2001) : « *Les biens intellectuels publics sont des biens de divertissement et des biens de solidarité autant que des biens d'information* ». En fait, ce ne sont même plus des biens d'information. La situation est encore pire : ce sont les consommateurs eux-mêmes de biens intellectuels qui sont devenus des *commodities*.

Salazar nous donne « *vingt idées* » pour résister. Ce sont essentiellement des repérages de sophismes politiques, au sens de Jeremy Bentham dans son *Manuel de sophismes politiques*. Je n'en mentionnerai que trois.

L'auteur de *Paroles armées* reprend de Deleuze la définition d'une idée : « *Un potentiel engagé*

PENSER VITE, PENSER BIEN, PENSER CREUX

dans un mode d'expression ». Deleuze pensait aux idées créatrices. Mais cela s'applique aussi aux idées qui n'ont aucun potentiel créateur, comme les idées politiques. Deleuze pensait peut-être à ce qu'Alfred Fouillée appelait des « idées-forces », mais il aurait mieux fait de s'appuyer sur l'idée classique selon laquelle les croyances sont des dispositions à agir, qui s'applique tout autant aux croyances ordinaires qu'aux idées politiques [3]. Les idées-forces d'aujourd'hui sont des idées communicables. Quand dans l'expression il ne reste plus que les mots, les idées-forces deviennent des idées creuses : elles sont « *des produits dérivés et la mise en scène de préjugés* ». Une idée-force qui a un grand succès aujourd'hui consiste, pour un groupe qui possède la puissance, à affirmer que sa position est morale, et que celle de l'opposant est immorale. Une autre, encore plus prégnante, consiste à mettre de la morale partout dans la vie politique, en confondant la moralité par devoir (obéir à l'état de droit) avec la moralité par idéal (agir pour son bien ou pour le bien commun). Dans tous ces cas, l'un des ressorts les plus puissants n'est pas nouveau : c'est la colère. La colère est une émotion politique formidable ; quand on est en colère, on a toujours de bonnes raisons de l'être. Plus que jamais, la colère est manipulée, elle est devenue une « commodité ». Mais comment distinguer les bons des mauvais rebelles ? Les bons des mauvais raisins de la colère ?

Un second trope de la communication politique est le flou. Il est dans les insultes : « fasciste ! », « wokiste ! », « identitaire ! », « islamo-gauchiste ! », « universaliste ! ». Mais que serait une injure exacte ? Sans doute les mots que l'on se décochait dans les salons sous l'Ancien Régime, comme dans le film *Ridicule*. Mais le vague a envahi tout le vocabulaire de la communication. Salazar, s'aidant d'un article classique de Russell sur le vague (ici aussi, il aurait pu se référer à Peirce), définit le langage politique comme un langage flou qui se projette dans un langage exact. Un exemple de cette fausse rationalité est l'usage des experts, qui finit par donner aux usurpateurs et aux ignorants autant de crédit qu'aux vrais experts, réduits au silence.

Un lieu commun d'aujourd'hui (dont Deleuze faisait aussi grand cas) est que toutes les assertions qu'on nous présente dans la communication politique sont des ordres, et ont un caractère « performatif » ; on emploie souvent ce mot sans



Street-art à Paris © Jean-Luc Bertini

savoir ce qu'il veut dire. Une lecture plus intéressante consiste à remarquer que la communication essaie de transformer notre système d'assertion : au lieu de devoir s'ajuster au monde pour être vraies, nos croyances et nos assertions deviennent des ordres auxquels le monde doit s'ajuster. C'est une version de l'acceptation en mode « postvérité » de Joëlle Proust : faute de ressources pour vérifier ce qu'on dit, on préfère aller vite et céder aux émotions. Non seulement nos énoncés supposés décrire des réalités deviennent des désirs et des ordres, mais nous prenons nos désirs pour des réalités.

Salazar indique une autre cause de cet aveuglement collectif : les transformations des idées en mots, puis en actes, par un retour, à travers l'ère d'internet, au mode primitif de la communication orale, qui avait été détrôné par l'imprimerie et le règne de l'écrit. L'écrit est devenu un pis-aller. Les livres « d'idées » sont devenus équivalents à des posts. Les *Réponses aux objections* données par l'auteur des *Méditations métaphysiques* seraient aujourd'hui des billets de blogs ou des conversations Facebook. Descartes aurait scotché Hobbes par une insulte bien sentie qui aurait couru sur Twitter : « Espèce d'Anglais ! » Contre cela, Salazar nous recommande de revenir à l'écrit, à la virtuosité, au style, et à cesser de blablater sur le web. La résistance des libraires et des vrais livres semble lui donner raison. Mais combien de temps tiendrons-nous ?

1. Daniel Kahneman, *Système 1 Système 2. Les deux vitesses de la pensée*, Flammarion, 2012.
2. Pour un excellent diagnostic, voir Louis Pinto, *Sociologie des intellectuels*, La Découverte, 2021.
3. Voir Claudine Tiercelin, « À quoi tient la force d'une idée ? » in David Simonetta et Alexandre de Vitry (dir.), *Histoire et historiens des idées*, Collège de France, 2020.

Manhattan à tombeau ouvert

Aujourd'hui, c'est « dès l'aérogare », comme le chante Claude Nougaro, que se sent « le choc » de New York. Dans les années 1920, c'était sur les débarcadères, là où tournoient les mouettes et grincent les treuils, que Manhattan venait à votre rencontre. Des hommes et des femmes y débarquaient en masse, se bousculant entre les parois en bois du tunnel de la gare maritime, « poussés et heurtés comme des pommes que l'on envoie rouler dans la cuve d'un pressoir ». Le roman moderniste de John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, vient de reparaître aux éditions Gallimard, dans une nouvelle traduction de Philippe Jaworski, près de cent ans après celle du grand Maurice-Edgar Coindreau. « Gare, gare, gare / Là c'est du mastoc », soufflerait le même Nougaro, « C'est pas du Ronsard / C'est de l'amerloc » ; certes, mais, qu'on se le dise, via les transferts qu'il opère, le français de Jaworski tient le choc.

par Marc Porée

John Dos Passos
Manhattan Transfer
 Trad de l'anglais (États-Unis)
 par Philippe Jaworski
 Gallimard, 528 p., 23 €

On n'a pas toujours su prendre la pleine mesure de *Manhattan Transfer*. Souvent considéré comme un simple prélude à la trilogie *U.S.A.* (1938), le roman de 1925 est aujourd'hui reconnu comme le portail par lequel le modernisme américain a transité. Dos Passos y aura passé au banc d'essai l'essentiel des techniques qui feront la renommée de *42^e parallèle*, en particulier. Techniques empruntées aux médias (presse et publicité), mais aussi et surtout au cinéma : découpage, montage, cadrage, œil de la caméra, alternance de plans serrés et de plans larges, tout y est en germe, ne demandant qu'à s'exprimer au grand jour. Sans oublier une bande-son nourrie des « tubes » de l'époque. Sur-tout, *Manhattan Transfer* est un immense roman-ville, l'égal de l'*Ulysse* de Joyce, ou du *Mrs Dalloway* woolfien. Mais un Joyce ou une Woolf qui aurait consommé des amphétamines, tant Manhattan s'y affiche *speed, swing* et *trans*. Couvrant une trentaine d'années, du *Gilded Age* des années 1890 au *Jazz Age* des années 1920, la chronique relate sans fard l'endroit et l'envers de la ville, mais aussi la campagne alentour, de jour comme de nuit : « Oh ! c'est parfait la nuit, quand on ne peut pas

voir. Il n'y a pas de sens artistique, pas de beaux bâtiments, pas d'atmosphère de l'ancien temps, c'est ça, le problème ».

Les gens qui la traversent en tous sens se côtoient sans se voir, ni se tendre la main. À force de vouloir « des choses inconcevables », ils s'y fracassent, le plus souvent, loin des réussites espérées. Les personnages y sont nombreux, près d'une trentaine, mais ils sont cinq ou six à vraiment retenir l'attention. Plus nombreux encore, innombrables même, sont les « plans » (d'immanence, dirait Deleuze) : « *La plus grande confusion régnait – entrecroisement de plans colorés, visages, devantures, trams, automobiles* ». Ce n'est plus une ville, c'est un kaléidoscope dont les « alphabets » se mélangent – *en français dans le texte* – et où chacun s'avance « à l'aveuglette ». La grande affaire de Manhattan, ce sont les affaires qui ne s'y font pas, les boulots introuvables ou ingrats. Bud Koerpenning, le premier à y débarquer, ne trouvera jamais la porte permettant d'accéder au « cœur des choses ». Dans la « deuxième ville du monde », transbordement (ferroviaire) rime trop souvent avec sabbordement : « *They had to change at Manhattan Transfer. The thumb of Ellen's new kid glove had split and she kept rubbing it nervously with her forefinger.* » / « Ils durent changer de train à Manhattan Transfer. Le pouce du gant neuf en chevreau d'Ellen avait craqué, et elle ne cessait de le froter nerveusement avec son index. »

MANHATTAN À TOMBEAU OUVERT

Sous l'apparence d'une narration décousue et fragmentaire, se dévoile peu à peu une « grande forme » articulée à des objets, images et autres accessoires (dans un roman faisant la part belle aux actrices et au music-hall) dont Dos Passos orchestre savamment le retour : portes à tambour, pompes à incendie (et grande échelle), voies, dollars, fleuve (« *Un fleuve encore jusqu'au Jourdain* »), gratte-ciel. Jailli du brouillard vide et sombre sur le fleuve, « *bouche noire à la gorge lumineuse* », le débarcadère de fin fait écho à celui du début, décrivant l'équivalent d'une boucle fatale, figurant un étau retenant entre ses mâchoires d'acier les personnages pour mieux les broyer. Seul, Jim Herf, journaliste manqué, montera à bord d'un truck qui l'emmènera loin, très loin de Ninive, la Cité de la Destruction. Il fallait donc que l'écrivain, contrairement à son double de fiction, crût encore au pouvoir des mots...

Ses mots, Philippe Jaworski se charge de les aiguiller, de les transférer. Pour la circonstance, l'intrépide traducteur (d'[Herman Melville](#), Mark Twain, Francis Scott Fitzgerald, Jack London, ou bien encore [George Orwell](#)) s'est confronté à une figure dans le métier, Maurice-Edgar Coindreau (1892-1990), grand découvreur de Hemingway, Faulkner, Steinbeck, qu'il aura fait connaître à la France de Sartre et de Malraux. Remontant à 1928, sa traduction de *Manhattan Transfer*, toujours en circulation, faisait (un peu) son âge sur certains détails. Révolu, le temps des « bourgeois » et autres « sergots », place aux bleus de travail et aux flics. Les « *phrases* » sont des formules et non des phrases, les « *tracks* », des « voies » au moins autant que des « rails ». Le « *ferryslip* », en l'occurrence, est un « débarcadère », plutôt qu'un « embarcadère ». La « lumière », elle, désigne le feu de circulation, passant au rouge ou au vert. Quant aux portes des grands hôtels, on les dit à tambour, plutôt que « tournantes ». Mais Jaworski rejoint Coindreau pour ce qui est de la compréhension en profondeur du phénomène qu'est *Manhattan Transfer* : le « *shift* » permanent, la vitesse de déplacement, mais aussi la force d'écrasement matérialisée par le rouleau compresseur (et non le « rouleau à vapeur ») de New York. En revanche, c'est sur le plan de l'exécution que leurs chemins divergent, à l'image de l'Hudson et de l'East River, « *deux rivières serpentineuses aux reflets lumineux coulant sans discontinuer* » :

« *Et tandis qu'il descendait rapidement Hudson River, pour se rendre aux bureaux de Winkle &*

Gulick, Importateurs des Indes occidentales, il reniflait les larmes qui lui brûlaient les yeux. » (Coindreau)

« *Aspirant ses larmes brûlantes, il redescendit rapidement Hudson Street pour gagner les bureaux de Winkle & Gulick, importateurs des Indes occidentales.* » (Jaworski)

« *Puis il poussa la tête de Congo contre le pont et s'enfuit vers l'arrière. Tandis qu'il courait, ses sabots claquaient sur ses pieds nus* » (Coindreau)

« *Puis il plaqua la tête de Congo contre le pont et s'enfuit vers l'arrière, faisant claquer ses sabots à ses pieds nus* » (Jaworski)

« *Des milliers de fenêtres s'embrasèrent. Un grondement, un bourdonnement s'élevèrent de la ville.* » (Coindreau)

« *Un million de fenêtres s'embrasèrent, un bourdonnement sourdait des profondeurs de la ville* » (Jaworski)

« *Et gauchement il la prit avec de grands soupirs, profonds, fous.* » (Coindreau)

« *Puis il pesa sur elle, gauchement, sa respiration s'affolait.* » (Jaworski)

À chaque fois s'affirme un même parti pris de radicalité. De l'anglais américain d'origine, Jaworski retient la prédication, la dynamique aussi, mobilisées avant la destination. Là où Coindreau décompose et analyse, son successeur impulse un élan et relance la machine, visant un effet multiplicateur, mais aussi libérateur, comme on parle d'une « vitesse de libération ». Avec lui, la « *phrase urbaine* » de Dos Passos, pour reprendre la forte, et si juste, expression de Jean-Christophe Bailly (*La phrase urbaine*, Seuil, 2013), procède d'une mise en jambe autant que d'une mise en branle. Parcourant Manhattan à tombeau ouvert, un grand train de mots file de station en station, avec pertes et fracas. « *Grammaire générative des jambes* », écrit Bailly, qui ne pensait pas nécessairement aux grands marcheurs (Jim, Bud), aux grandes marcheuses (Ellen), du roman de Dos Passos. Phrase new-yorkaise, « *géométrique et sautillante* », fluide et heurtée, convulsive et atmosphérique, à l'image des dizaines de notations, tantôt météorologiques, tantôt chromatiques, qui constellent le propos, à chaque coin de rue, derrière chaque fenêtre restée ouverte : « *Des machines à écrire font pleuvoir*



New York (2004) © Jean-Luc Bertini

MANHATTAN À TOMBEAU OUVERT

dans ses oreilles des déluges de confettis nickelés » ; « Au-delà de l'eau couleur de zinc, les hauts murs, les bâtiments du bas Manhattan, forêt de bouleaux, miroitaient dans le rose du matin comme un appel de cor dans une brume chocolat. »

À ces touches largement spatiales s'ajoutent les choix opérés entre divers régimes de temporalité, Jaworski supplantant régulièrement les temps du récit, dont le fil souvent se rompt, par un présent de narration dépassionné autant qu'iconique : « *Les assiettes glissent interminablement entre les doigts gras de Bud. Relents d'eaux grasses mêlés à du savon chaud. Deux coups de lavette, bain, rinçage, et l'égouttoir pour le petit Juif au long nez qui essuie. Éclaboussures, ge-*

noux trempés, avant-bras luisants de graisse, crampes aux coudes. ». Ou, plus loin : « *Les sifflets des vapeurs mugissent, des bacs rouges qui se dandinent comme des canards battent l'eau blanche, un train entier sur un chaland traîné par un remorqueur à son flanc qui lâche en haletant des bouffées de vapeur cotonneuses, toutes de même taille. »* Transférant dans une durée cette fois immémoriale, à rebours du réalisme, la possibilité d'une île, l'île de Manhattan, longuement rêvée avant d'être trouvée puis habitée, lieu à rejoindre autant qu'à quitter, objet de mille et une transactions, financières comme psychiques : « *Le vacarme de la rue se brise comme une vague déferlante sur un coquillage où palpète l'angoisse* ». Transfert et contre-transfert.

Avec les Iroquois

« Ce nord de l'État de New-York qui m'était si familier, je le voyais à présent depuis une nouvelle perspective plus vaste » : Edmund Wilson (1895-1972) découvre au milieu des années 1950 que sa résidence secondaire à Talcottville, au pied des monts Adirondacks, est installée sur un territoire revendiqué par les Iroquois. Curieux et embarrassé – c'est un libéral –, « Bunny » (surnom que lui ont donné ses amis Fitzgerald et Hemingway) se met sur la piste de cette Première Nation amérindienne, qui a habité ce territoire bien avant qu'il ne soit décrété Empire State.

par Jean-Louis Tissier

Edmund Wilson

Pardon aux Iroquois

Précédé de « Les Mohawks, charpentiers de l'acier » par Joseph Mitchell

Postface de Vine Deloria

Trad. de l'anglais par Solange Pinton

Lux, 296 p., 20 €

Menée à partir de 1957, l'enquête méthodique d'Edmund Wilson a été publiée en feuilleton dans le *New Yorker*. Ces textes réunis sont édités en 1959 sous le titre *Apologies to the Iroquois*, la traduction française est publiée en 1976. La présente édition, qui reprend cette traduction, partiellement révisée, et l'accompagne d'un essai de [Joseph Mitchell](#) sur « Les Mohawks, charpentiers de l'acier » et d'une postface de Vine Deloria consacrée aux luttes postérieures des communautés, forme donc un dossier qui a une portée historique.

« *Américain intranquille* », Wilson a quitté sa réserve de Manhattan, est monté au nord pour rencontrer et écouter des figures de la communauté iroquoise, rescapées de deux siècles de spoliations diverses et répétées. Ces informateurs, ou truchements, sont la source vive de cette enquête. « *Quelque chose en lui parlait puissamment à l'imagination* », écrit Wilson à propos de Standing Arrow, l'un de ces intermédiaires qui permettent au journaliste littéraire d'explorer ce « terrain » – jusqu'à participer à des cérémonies quasi secrètes. Wilson consulte également des spécialistes de cette culture iroquoise appartenant aux institutions savantes, exploite les ressources historiques et juridiques des bibliothèques. Et un

dépouillement de la presse lui permet de suivre une actualité animée par les litiges locaux mobilisant les Amérindiens contre les projets d'aménagement.

Avec ce texte, Wilson renoue avec sa veine d'enquêteur qu'il avait illustrée par des reportages pendant la Grande Dépression, et qui avait été un peu occultée par ses travaux de critique littéraire. Il est un autodidacte de l'ethnologie : un intellectuel blanc qui se penche avec attention et considération sur les pratiques et les mythes de sociétés qui ont une autre histoire, et se trouvent en sursis... Les territoires des Iroquois sont menacés par les Interstates 81 (de New York à Plattsburgh) et 87 (du Tennessee à la frontière entre le Canada et l'État de New York). La lecture du récit nous révèle ainsi la dimension territoriale de la question amérindienne. Le non-respect des traités signés depuis plus d'un siècle et censés protéger, dans un espace délimité, leurs droits, est le cœur des revendications iroquoises. Le relief, les rivières, les forêts, ont conservé leurs noms iroquois, mohawk – une géopoétique héritée que la pratique capitaliste, impériale, ignore et bafoue.

Les années 1950 sont une décennie d'aménagements. On retrouve aux manettes de ces projets et réalisations le Prométhée new-yorkais Robert Moses, sorte d'Haussmann version américaine, qui multiplie les autoroutes, les ponts, les aqueducs, pour assurer à la mégalopole sa vitalité. Wilson rapporte une de ses déclarations aux Iroquois-Tuscaroras : « *Nous comprenons votre répugnance à céder votre terre, mais nous ne pouvons plus attendre. Nous réalisons un projet d'utilité publique, urgent et vital, et ce en vertu du double mandat émanant des autorités*



Edmund Wilson (1946) © New York Public Gallery Digital Collections

AVEC LES IROQUOIS

fédérales et de celles de l'État de New York [...] Nous n'avons plus de temps à perdre en discussions oiseuses ». L'Empire State s'impatiente ! Quand, au dernier chapitre, l'auteur demande pardon aux Iroquois, il le fait surtout au nom de lui-même et de ses contemporains, qui ont obtenu leur confort, leur *way of life*, aux dépens de ces autres contemporains. Les pionniers avaient été brutaux, sans scrupules ; La génération de Wilson fait preuve de la même arrogance.

En faisant connaissance avec les Amérindiens, hommes, femmes et enfants, Wilson explore une autre culture, ses rapports à la nature, sa sociabilité, son organisation des pouvoirs, transgénérationnels et intergroupes, soit « *une nouvelle perspective plus vaste* ». « *Sedekoni* » (« venez manger ») : le visiteur aperçoit la télévision qui retient, à l'écart, les plus jeunes, quand les aînés, dans la grande salle, lui expliquent la généalogie complexe des six nations iroquoises. Wilson note chez ses interlocuteurs une sagesse ponctuée « *d'humour caustique et pince-sans-rire* ». Un ancien GI Iroquois estime que sa loyauté en Europe envers son général en chef, Dwight Eisenhower, mériterait que celui-ci, devenu président des États-Unis, lui accorde un peu de considération ! Le temps est aussi au changement. Edmund Wilson observe également ce moment de conscience politique et de débats tendus dans ces sociétés qui

se trouvent à la bifurcation des pistes, celles de l'assimilation, de la résilience, de la guerre.

La sûreté de leurs pas et la maîtrise du vertige avaient permis aux charpentiers de l'acier de construire ces très hautes maisons, d'être les *Empire State builders*, eux qui étaient natifs des « *longues maisons* » en rondins. La postface de Vine Deloria (1933-2005), universitaire d'origine sioux, engagé dans les luttes pour la reconnaissance des droits des Amérindiens, retrace l'émergence du Red Power dans les années 1960 et 1970. Il atteste, a posteriori, que « *Wilson a su faire l'analyse et la synthèse des diverses idéologies nationalistes qui sous-tendent le mouvement de résistance iroquoise. Il visita le pays iroquois à une époque cruciale* ».

Ernest Hemingway, ami d'Edmund Wilson, avait appris dans sa jeunesse l'art de la pêche des Ojibwés qui résidaient près de la maison de campagne familiale : « *Là-haut dans le Michigan* ». Les Iroquois, eux, ont engagé Wilson à amorcer le tournant intellectuel et politique des intellectuels libéraux à l'égard de cette histoire méconnue. L'auteur de *Pardon aux Iroquois* mourra en juin 1972, soit sept mois avant l'occupation de Wounded Knee par l'American Indian Movement, événement qui ouvrira un autre chapitre de cette lutte.

La ferveur de jouer

Denis Podalydès, acteur, scénariste, metteur en scène, écrivain, aime les rôles qui sortent du cadre – tel son Passe-muraille –, inclassables, excentriques, comiquement ou tragiquement obsessionnels :

Joseph Rouletabille, Konstantin von Essenbeck, mais aussi Richard II, Diafoirus, Harpagon, Alceste, Arlequin de Marivaux, Dufausset de Feydeau... En janvier, il incarnait en alternance Oscar Ekdal dans Fanny et Alexandre et l'Orgon du nouveau Tartuffe.

C'est son investissement sans réserve dans cette aventure audacieuse, la dernière en date, qui m'a fait rouvrir le récit de la précédente,

La nuit des rois, relatée dans Les nuits d'amour sont transparentes.

par Dominique Goy-Blanquet

Denis Podalydès

Les nuits d'amour sont transparentes

Pendant La nuit des rois

Seuil, 272 p., 21 €

L'auteur Podalydès dédie ses souvenirs au grand art de son metteur en scène, Thomas Ostermeier, ainsi qu'à Olivier Cadiot, dont la traduction et l'œuvre ne sont pas étrangères à son envie d'écrire ce livre. N'espérez pas de révélations croustillantes sur la vie des coulisses : s'il y a eu des conflits ou des drames, on n'en saura rien. Ses portraits sont bienveillants, subtils, emplis d'admiration pour le talent de ses camarades, qui les fait échapper aux déterminismes culturels, « *et prouve que l'universalisme existe* ». Ses émotions se succèdent à vive allure, exaltation, abattement, saveur de découvrir, plaisir du chant, ivresse des mots, angoisse de l'amnésie, blocages, désir d'être « *simple, naturel, vivant* ». Le bonheur de l'entreprise collective se paie de doutes sur ses propres aptitudes à rencontrer son personnage, de son épouvante en découvrant le costume qui va l'exposer sans merci aux regards, de ses inquiétudes : « *Suis-je trop collet monté, trop cul serré ?* »

Le livre, composé à l'aide de notes éparses prises au cours de répétitions, se concentre sur l'élaboration complexe de la mise en scène et la recherche de son rôle. D'abord, un résumé clair des intrigues, humeurs et confusions de la pièce, où la circulation du désir bouscule les catégories du genre. Certes, Antonio est épris de Sebastian, mais sont-ils amants, rien n'est moins sûr, leurs échanges ne

disent pas si son amour est payé de retour. On s'en souvient, Ostermeier entendait éclairer les tensions homosexuelles de l'œuvre, faire tomber les interdits latents, d'où un Sebastian giton, « *petite frappe, allumeur, facétieux* », qui passe avec aisance de bras en bras. La souffrance d'amour, celle des amoureux véritables, est au cœur de l'action. À la table, les comédiens écoutent d'abord des exposés sur le contexte élisabéthain, l'Église anglicane, les conventions du travesti, la dimension politique de la pièce, les dominantes de chaque personnage, leurs équivalents dans le monde réel. L'Illyrie d'Ostermeier est rongée par la vacance du pouvoir, un duc démissionnaire, une comtesse qui peine à imposer son autorité, reflet de la jeune souveraine que fut Elizabeth. Un monde dangereux, où Viola déguisée en garçon doit avoir constamment peur d'être démasquée. La nature y reprend ses droits, signalés par la présence de trois grands singes. Avec le recul, on pourrait y voir une prémonition de la pandémie, le retour des animaux dans nos villes désertées.

Denis Podalydès confie qu'il rêvait par intermittence depuis vingt-cinq ans de monter la pièce. Son plateau aurait été cerné de bouteilles, « *astres de verre qui auraient éclairé l'ivresse ambiante dans cette île de rire et de deuil* ». Plutôt funèbre, dans un vieux cimetière de campagne, hanté par les images d'un de ses films favoris, *Moonfleet*, des souvenirs de classes préparatoires littéraires, du Conservatoire, un amour transi de lycéen, l'addiction de son frère, qui lui « *faisaient rechercher ce climat interlope de mélancolie, de dérision, de gâité alcoolique et de mort* ». À deux reprises, il était prêt à se lancer et a dû remballer son projet

LA FERVEUR DE JOUER

quand on lui a proposé un rôle dans celui d'un autre. Jouer le duc Orsino le confronte à une double approche externe du texte. Il exulte en découvrant la traduction d'Olivier Cadiot, son éclat, sa « *réjouissante folie* », ne critique jamais la mise en scène, ni ne la mesure à celle qu'il avait en tête. Au contraire, il exprime une adhésion totale, inconditionnelle, au projet du maître d'œuvre, peut-être condition *sine qua non* de son alchimie délicate. Il se sent « *en état de pure disponibilité* » : aucun scepticisme, mais une confiance enfantine qu'il n'éprouve jamais aussi bien qu'en répétition.

Même adhésion, à l'entendre, chez l'interprète de Malvolio le puritain, Sébastien Pouderoux, qui parvient à ravalier chagrin, pudeur et orgueil quand Ostermeier coupe sans avertissement préalable sa dernière scène : « *La confiance qu'il lui conserve, l'admiration profonde qu'il voue à celui qu'il reconnaît pour son maître, lui ont aussi dicté son attitude stoïque.* » C'est Pouderoux qui suggérera de conclure par le suicide du trouble-fête, sans soulever d'autre question. Mystérieuse docilité, abandon de soi à la vision d'un autre, Podalydès est en priorité, il en est conscient, un acteur. Pourtant les suggestions, les idées lui viennent en foule, composant une lettre virtuelle – « *Cher Thomas, qu'en penses-tu ?* » – qu'il ne finit pas. Plus tard, il aimerait voir réintroduire la chanson « *Come away, Death* », qui a été remplacée par un air de Cavalli, mais il est trop tard pour changer, et le point crucial, lui explique patiemment Ostermeier, c'est que la musique ne console plus Orsino, quelle que soit la chanson. Était-ce sa vieille mise en scène qui remontait, le besoin d'intervenir au-delà de sa fonction d'acteur ? Le livre semble s'attacher à résoudre cette contradiction.

Thomas Ostermeier, deux fois grand comme lui, le regard vert, écoute tel un fauve à l'affût, refuse qu'on théâtralise les émotions, qu'on fixe une scène, et il laisse ouvertes les possibilités d'expérimentation avec une apparente désinvolture. On attend qu'il commente, corrige, il se tait, enchaîne. « *S'il ne rit pas, on entend aussi l'absence de rire. On s'interroge alors.* » Chaque scène, chaque personnage se dessine peu à peu, nuance après nuance, détail après détail, au cours de « *longues séances suspendues, évasives, apparemment contradictoires* ». L'exercice du *storytelling* crée des relations croisées entre les acteurs. Ils inventent des histoires où affleurent des souvenirs personnels. Tandis qu'il raconte une farce subie lors d'un camp de louveteaux, Poda-

lydès se voit soudain « *en Malvolio enfant* », timide et morose, jaloux, vivant la solitude extrême du mystifié. Une méthode élaborée par Ostermeier, pour qui « *des consignes trop strictes donnent des résultats rigides, gauches et austères* », le but d'une mise en scène créative étant de « *faire des découvertes avec d'autres personnes créatives* », comme l'expliquait le metteur en scène dans ses entretiens avec Gerhard Jörder (publiées sous le titre *Backstage*, L'Arche, 2015). Des exercices inspirés de la biomécanique leur font oublier le sens des mots, trouver le rythme approprié, jusqu'à redonner à chaque réplique « *l'éclat d'une idée nouvellement formulée* ».

C'est aussi avec le traducteur que Podalydès discute après coup, par textes interposés – les traducteurs, plutôt, car, le texte de Cadiot n'étant pas encore prêt, c'est celui de Jean-Michel Déprats qui est utilisé au moment des auditions. À cela s'ajoutent ses propres tentatives, et l'original anglais qu'il se récite comme un mantra. Presque une langue maternelle, car sa mère l'enseignait, qui le rassure et l'accompagne. « *Aucune phrase de la pièce ne va de soi. Chacune contient un trait d'esprit, une métaphore, un double sens, une allusion, un ornement qui l'enrichit encore, tel quel intraduisible la plupart du temps.* » À quelques jours de la première, il fait encore une « *lecture et relecture rapide du texte anglais et de diverses traductions* ». Le titre du livre reflète déjà un paradoxe : dans la citation originale, « *Love's night is noon* », Olivia affirme qu'une faute ne se dévoile jamais aussi vite que l'amour qui tente de se cacher, sa nuit s'éclaire comme en plein midi. Il compare sept traductions du passage, sonorité, justesse, et leur donne une note – inutile, pompeux, parfait – tente la sienne, avant de se rallier à celle de Cadiot.

Denis Podalydès impressionne à la fois par sa sensibilité et son ample culture théâtrale. Derrière l'avancée au jour le jour des répétitions se dessine une réflexion mûrie sur le métier d'acteur, les écoles, les tendances de jeu, sur son hostilité de jeunesse, celle de l'époque, à l'esthétique naturaliste : « *Le réalisme était un choix, le naturalisme une maladie, un embonpoint.* » Réalisme que recherchait une avant-garde talentueuse, « *les Griiber, Stein, Chéreau, Vincent, Langhoff, Lassalle* », en lutte contre l'académisme d'un côté, la stylisation de l'autre, dont il voit en Thomas Ostermeier, qui se dit toujours en quête « *d'une imagination nourrie par la réalité* », l'héritier. Y aura-t-il un livre de dialogue entre l'acteur et la mise en œuvre de *Tartuffe* ? On ne peut que l'espérer.

Le confident des Maîtres

Georges Banu enseigna le théâtre à Paris 3, œuvra au Théâtre national de Chaillot (à l'époque où Antoine Vitez en était le directeur) comme responsable du journal puis de la revue L'Art du théâtre, créa, avec Michelle Kokosowski, l'Académie expérimentale des théâtres, codirigea la revue Alternatives théâtrales. Il aborde ici, une fois de plus car ses livres sur le sujet sont nombreux, ses relations avec un art auquel on peut dire qu'il a voué son temps et ses amours. Mais il le fait à sa manière à lui, qui ne ressemble à aucune autre.

par Marie Étienne

Georges Banu

Les récits d'Horatio.

Portraits et aveux des maîtres du théâtre européen

Actes Sud-Papiers, coll. « Le Temps du théâtre », 297 p., 23 €

Georges Banu ne se contente pas d'assister aux spectacles des grands noms du théâtre, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba, Giorgio Strehler, Patrice Chéreau, Peter Stein, Robert Wilson, Antoine Vitez (vis-à-vis duquel il se montre curieusement distant)... il rejoint ces derniers sur les scènes plus banales de leurs théâtres intimes, lieux publics ou privés, cafés, bureaux, appartements, « *dans les abris de la confiance* », pour des conversations dont il a le secret, qu'il nous rapporte ici, en témoin familier, séduit et quelquefois critique.

Le lecteur pourrait, dans un premier temps, être agacé par cette posture de favori des dieux et de témoin privilégié, même si l'auteur l'endosse avec humilité dans son introduction. Ce moment de trouble passé, d'incertitude de lecture peut-être, d'accommodation certainement, on est peu à peu gagné par une vision assurément peu commune. « *Je suis l'Horatio consentant des princes qui se sont éteints.* » « *Mais je ne me suis pas voué à un seul artiste... Amitiés fidèles, mais jamais uniques. Suis-je fautif ?* »

C'est peut-être une des originalités du livre : la relation est intense, unique... et renouvelée, rencontre après rencontre, découverte après découverte, inversant le schéma amoureux de Don Juan, et faisant du séduit un amoureux sincère

dans ses amours multiples. Je veux dire, plus simplement, qu'en règle générale on se trouve en présence de témoins enthousiastes d'un seul artiste auquel ils ont voué admiration et temps ; Georges Banu a fait le choix inverse : il est divers, disert. Tout en restant profond.

La pensée du théâtre étant pour lui orale, elle s'accommode mal des traces matérielles, des archives du passé. Lui-même, s'il en possède, s'empresse de les confier pour que d'autres les classent. Ce qui explique, au moins partiellement, les partis pris du présent livre : des récits de rencontres, quelquefois de spectacles, gardés en mémoire, et un choix de propos du maître concerné, à la fin de chacun des chapitres, probablement rapidement notés ou seulement mémorisés.

Les paroles prononcées par les maîtres en question intitulées « Aveux » sont présentées en italique, elles se succèdent sans ordre ou dans celui, aléatoire, du souvenir, et sans les circonstances qui dans la vie les accompagnent : lieu, moment, tous les détails du réel. Un choix dicté par la nécessité et contredit par ce qu'affirme Georges Banu à différentes reprises – dès l'introduction : « *Où ai-je entendu ces phrases ? Au coin d'une rue, sur un pont éloigné... Le mot et l'espace, les deux mémorables, forment la matière de ces "récits d'Horatio". La mémoire les a conservés ensemble.* » Dans le cas de ces « aveux », la mémoire de Georges Banu les a conservés isolés de tout contexte, ce qui les rend abstraits, ils flottent dans de l'indéterminé, on ne sait pas exactement à quoi ils se rapportent, ce qui les a produits. Mais ne nous attardons pas sur cette réserve. L'intérêt de l'ouvrage est ailleurs, dans la restitution, très souvent magistrale, d'un éblouissement vécu entre deux portes, retenu et capté parce qu'il brûle encore.

LE CONFIDENT DES MAÎTRES

Le premier metteur en scène que Georges Banu nous convie à rencontrer, et ce n'est certes pas un hasard, est Jerzy Grotowski, dont la phrase, magnifique, « *Je ne suis pas venu pour découvrir quelque chose de nouveau, mais quelque chose d'oublié* », nous est donnée en ouverture. Des formules décisives, le maître polonais en prononcera d'autres, que son témoin enthousiaste ira même jusqu'à enregistrer, lors de leur premier face-à-face. Dans ce récit initial, on commence à comprendre que notre auteur a su gagner la confiance des plus grands par un comportement fait de respect et de franchise, qui finit par le placer sur un pied d'égalité avec eux, au moins dans la relation. Contrairement à ce qu'il affirme par ailleurs, Georges Banu n'est nullement le valet de son maître, il est l'ami, le confident, quelquefois le disciple, reprenant et illustrant certaines incitations, comme celle de Grotowski : « *Ne pas se situer en dehors de son destin. Y aller...* » ; de Brook : « *Ce qui compte pour moi c'est toujours le présent* » ; ou de Barba, le fondateur de l'Odin Teatret, dont il apprécie l'art des paraboles, parce qu'il associe la pensée au concret, privilégie « *une posture existentielle* », et permet de rassembler, à l'image d'Antigone, une « *galaxie des irréductibles* ».

La parabole, poursuit Banu, est intéressante en ce sens qu'elle n'est pas autoritaire, qu'elle conserve une part d'incertitude et donne l'impression aux spectateurs de conserver leur liberté de pensée. Elle exprime une vérité de manière archaïque, en faisant appel au fonds commun de connaissances dans lequel chacun peut puiser et se reconnaître. Elle est, et cela c'est nous qui l'ajoutons, l'expression d'une pensée poétique, c'est-à-dire d'une pensée qui a besoin de passer par la métaphore pour se dire. Georges Banu raconte qu'à Sarajevo, visitant avec Eugenio Barba le musée de la guerre, ils ont aperçu la photo d'un marché sur lequel se vendait une botte, seule. « *Pas étonnant*, poursuit Banu, *dans une ville où il y a tant d'unijambistes ! Une ville invalide et, muets, nous avons quitté le musée sous l'emprise de la " botte solitaire ", sans son double. Le théâtre nous a semblé loin et pourtant il se nourrit des désastres qu'il entend surmonter.* »

Georges Banu cherche à « *saisir des identités distinctes, voyager de l'une à l'autre sans pour autant les embrasser* », en tentant d'en saisir, d'en extraire un concentré, une quintessence. Ce



Georges Banu © D.R.

à quoi il parvient magnifiquement pour certains des artistes qu'il retient, mais aussi pour lui-même, dont il parle à travers les autres. Discret et présent. Modeste, sans être effacé. La difficulté de pratiquer le théâtre s'accompagne de la difficulté d'en parler. Il les endosse l'une et l'autre « *en se situant dans la position inconfortable d'un spectateur souvent comblé et d'un écrivain défait. [...] Ni tout à fait écrivain, ni tout à fait homme de théâtre* ».

Certes, il n'est pas un homme de théâtre, mais il est un écrivain qui en accompagne l'action, la commente, et la fait resplendir. Bien entendu avec des mots. Retenons quelques beaux passages de son chapitre sur le metteur en scène polonais [Krzysztof Warlikowski](#) : « *Nous rencontrons des anges mais il n'y a pas de ciel chez Warlikowski [...] Ils ne lèvent pas les yeux, ils se profilent derrière les vitres, se regardent dans des glaces [...] Une névrose du manque les trouble et une quête inassouvie d'accomplissement les habite. Je les regarde et je me sens proche d'eux. Ils dispensent l'énergie des êtres blessés. Ni dérisoires, ni violents, seulement abîmés. Warlikowski aime les anges et les fiancées, réunis par un blanc incertain, le blanc des solitaires dans des communautés torturées* ».

Bien qu'il ne cite guère de poètes de l'écrit, hormis Rimbaud et René Char, Georges Banu réagit et écrit en poète, conservant du passé les « *instants habités* », l'énergie exigeante de la scène qui incite à « *s'engager sur la voie verticale du spirituel* ». Et les baisers du proscenium.

Dans les arcanes du marché de l'art

Alain Quemin est un sociologue bien formé et bien informé. Ancien étudiant de Raymonde Moulin, pionnière de la sociologie de l'art, il est depuis longtemps intégré au monde des galeries qu'il étudie, comme critique au Journal des Arts et « ami » de nombreux galeristes. Une double position assumée, gage, selon lui, de la qualité des informations sur lesquelles se fonde son étude.

par Paul Bernard-Nouraud

Alain Quemin

Le monde des galeries.

Art contemporain, structure du marché et internationalisation

CNRS Éditions, 472 p., 28 €

Le seul écart notable d'Alain Quemin vis-à-vis de l'héritage de Raymonde Moulin, disparue en 2019 et à la mémoire de laquelle son livre rend un hommage appuyé, tient justement au fait qu'elle « *est restée une observatrice extérieure* », là où lui revendique de recourir « *à l'observation participante (ou même à la "participation observante")* ». Ce « *positionnement de professionnel intégré au marché de l'art* », souligne Quemin, a « *changé [son] rapport au terrain* » et sensiblement amélioré « *la qualité des informations recueillies* », y compris lorsque ces dernières ne coïncidaient pas avec celles issues d'entretiens formels, décalage constituant à ses yeux « *une information en tant que telle* ».

Une méthode dont on pressent toutefois les limites lorsque le sociologue donne pour exemple la situation suivante : « *"Oh, vous savez, galeriste, c'est un métier où l'on ment beaucoup !"*, nous confiait ainsi, amusée, une galeriste lors d'une conversation conviviale menée sur un ton badin. » En dépit du commentaire qui l'assortit, la confiance n'est pas exactement ce qu'on appelle un scoop, même dans le champ de la sociologie. Guère plus, en réalité, que les nombreuses observations (au demeurant assez drôles) que formule Quemin à propos du « *rôle facilitateur souvent joué par l'alcool pour libérer la parole* ». On aurait d'ailleurs aimé que l'auteur fût boire davantage quelques-uns de ses interlocuteurs, dont la parole paraît fort peu libérée lorsque la conversation en vient à certains sujets, comme celui du sou-

tien financier réel ou supposé apporté par François Pinault à la [galerie d'Emmanuel Perrotin](#). L'auteur lui-même conclut qu'en cette matière « *il convient de prendre les faits rapportés au conditionnel et de les considérer avec prudence* ».

Quemin démontre pourtant que l'arrivée de ces *backers* influents a singulièrement accéléré la transformation capitalistique du marché de l'art contemporain au cours de la dernière décennie. Si celui-ci n'émerge que dans les années 1980, et monte en puissance à mesure que les institutions publiques perdent leurs crédits d'exposition au profit du secteur privé (à travers les opérations de mécénat et le soutien des fondations et des galeries), c'est seulement dans les années 2010, relève Quemin, que « *l'exacerbation de la concurrence [...] s'est traduite par un double mouvement de concentration et de croissance des galeries* ».

Un phénomène dont rend assez bien compte la géographie parisienne des grandes galeries d'art contemporain, qui, ces derniers temps, se sont presque toutes redirigées vers l'ouest de la capitale tout en poursuivant leur développement à l'international. Paradoxalement donc, la croissance bien réelle de l'internationalisation du monde de l'art contemporain occulte « *des phénomènes de concentration territoriale extrêmement marqués* », si bien, prévient Quemin, que « *la globalisation entendue au sens d'une diffusion égalitaire à l'échelle de la planète entière demeure un mythe* ».

Autrement dit, le rééchelonnement mondial de l'art contemporain ne corrige en rien les déséquilibres qui structurent depuis longtemps son marché. Il les renforcerait plutôt, tant au niveau des pays qu'à celui des villes, y compris lorsqu'elles se trouvent « *largement démunies d'écosystème artistique* », comme Salzbourg, Gstaad ou

DANS LES ARCANES DU MARCHÉ DE L'ART

Saint-Moritz, pourvu qu'elles permettent aux galeries de « *se rapprocher de leurs clients les plus fortunés* ». Un même entre-soi se maintient parmi ceux avec lesquels lesdits clients font affaire, là encore pour des raisons évidentes d'économie. S'« *il est très rare que les vendeurs soient issus d'un milieu populaire* », ainsi que le constate Quemain, c'est en effet que « *toute une partie des compétences mobilisées par les galeries est issue du milieu social d'origine, de la socialisation familiale* ».

Parmi ces compétences, outre celle de savoir boire avec distinction, la plus déterminante consiste, pour le vendeur qui se fait appeler « directeur », à déplacer le registre discursif de la vente vers celui de « *l'amour partagé de l'art* », scellant de cette façon la requalification du client en « ami ». Le sociologue analyse en ce sens combien « *l'amitié constitue une valeur très importante dans le monde social des galeries* », dans la mesure, écrit-il, où « *il s'agit d'un construit social qui permet à cet univers de fonctionner au mieux* ». Y compris dans leurs relations avec les journalistes spécialisés, ce qu'est aussi Quemain. Il devient par conséquent difficile de ne pas se demander si, en invoquant les longues amitiés qui le lient à divers galeristes, l'auteur n'entre pas dans le jeu de l'institution qu'il étudie, nonobstant la valeur des renseignements obtenus par ce biais. (Dans ces conditions, il serait vain, en effet, d'arguer qu'on n'est pas dupe du genre d'amitié entretenu pour les besoins de l'enquête dans un milieu où n'être pas dupe compte parmi les règles les plus élémentaires.)

La question se pose avec plus d'acuité encore lorsque l'auteur aborde les relations particulièrement asymétriques caractérisant le journalisme d'art. Quemain rappelle que « *la dépendance des journalistes et critiques envers le marché est d'autant plus forte qu'il existe un véritable excédent d'offre* » tirant leur rémunération vers le bas. Si cette conséquence est connue, elle trouve dans les milieux artistiques plusieurs formes de résolution qui le sont sans doute moins. Sur le plan individuel, d'aucuns usent ainsi de leur « *fonction de journaliste et critique [...] comme carte de visite et pour accéder à une autre activité beaucoup plus rémunératrice* », quand les « *journaux de la presse artistique* » ont pris l'habitude déléguée de « *se défaire des coûts liés au travail des journalistes sur les galeries qui deviennent alors de facto de quasi-commanditaires* ».



Compte tenu de son statut d'universitaire, on conçoit que l'auteur échappe à ce dévoiement du métier ; vu sa fonction de journaliste, on aurait pu attendre qu'il en produisît une critique d'autant plus avertie qu'elle eût été formée par lui de l'intérieur. Une part critique que Quemain préfère manifestement réserver à une tout autre entreprise : l'élaboration d'un palmarès des « meilleures » galeries d'art contemporain fondée sur une méthodologie qu'il veut la plus rigoureuse possible – une rigueur certainement exemplaire si on la juge au degré de détails qui en caractérise le très long exposé. En préambule, le sociologue se dit tout à fait conscient que les professionnels se rueront sur ces chapitres au risque de délaisser le reste du livre ; les amateurs ne pourront malheureusement pas en dire autant.

Une anecdote les retiendra sans doute davantage. Elle concerne une riche cliente connue pour ses largesses et réputée pour sa sottise, dont un galeriste se plaint du manque de savoir-vivre et de l'inconvenance des manières. En l'écoutant, Quemain comprend que « *les interventions de cette collectionneuse sont d'autant moins bien vécues qu'elle met au jour une réalité qui devrait rester voilée : elle attend certains égards comme un dû alors que ce monde social se pare des atours de la gratuité* ». Ce qu'en revanche il feint de ne pas apercevoir, c'est la troublante analogie que recèle le comportement de cette dame avec sa propre attitude d'*insider* devant adopter, au moins à l'heure d'écrire, celle de l'*outsider*. Il faut dire que le sociologue se verrait alors dans l'obligation de reconnaître à la bêtise bien placée un pouvoir de révélation du fait social qui, dans certains cas, devance la puissance d'intellection de sa discipline, si introduite soit-elle.

Naissance et affirmation de la volonté

« L'idéologie exige la liberté, mais ne la pense pas », écrivait le regretté Jean-Luc Nancy. C'est précisément l'objectif que s'est fixé Olivier Boulnois, historien de la pensée médiévale, avec ce dernier livre : comment s'est posé au cours de l'histoire le problème de la liberté ; peut-on améliorer cette position en vue d'apercevoir une solution ?

par Richard Figuier

Olivier Boulnois
Généalogie de la liberté
 Seuil, coll. « L'ordre philosophique »
 485 p., 24 €

Pour ce faire, il convient d'adopter une méthode généalogique qui consiste à reconstruire l'histoire de la problématisation de la question de la liberté depuis Aristote jusqu'aux Modernes. Mais le lecteur va découvrir qu'une généalogie peut en cacher une autre, que sur le motif de la liberté se surimpose celui de la « volonté », et qu'à la fin il semble que nous soyons, avec ce livre, davantage devant une généalogie du concept moderne de volonté. Bien entendu, liberté et volonté appartiennent au même champ problématique, mais on verra au cours de la lecture que la liberté peut se concevoir en l'absence d'un concept (moderne) de volonté (Aristote) et qu'à l'autre bout de la chaîne chronologique l'accent est mis sur une volonté libre – et libre parce que volonté.

Olivier Boulnois fait face d'abord à des difficultés terminologiques, liées comme souvent au passage du grec au latin. La *voluntas* de Cicéron n'a pas d'équivalent grec. *Boulesis*, qu'elle est censée traduire, correspond plutôt au souhait. Quant au *voluntarius*, il traduit le *hekousion* qui indique surtout la spontanéité (*ekón*) et qui est généralement rendu en français par l'expression « de plein gré ». Nous sommes dans le contexte grec d'une théorie de l'agir qui doit ajouter souhait, délibération (*boulesis*) et la fameuse *proairesis*, la décision (Olivier Boulnois préfère traduire « résolution »). Cicéron a sans doute cherché à rendre ce complexe par le terme de volonté, qui, insistant sur le « plein gré », ne rend pas tout à fait compte du fait que le « volontaire » a une extension moins large que le plein gré puisqu'il est le résultat d'une délibération et d'une décision.

Ce qui est donc décisif dans le cas de l'agir humain et pour qu'il soit véritablement humain, c'est la décision forcément précédée d'une délibération (la *proairesis* ou *l'electio* pour les Latins). Être principe de son mouvement ou posséder en soi-même ce principe ne suffit pas à désigner l'agir « volontaire » au sens strict, il y faut le *logos*, le discernement intellectuel du bien et la décision. Mais, chez Aristote, nous ne délibérons pas sur la fin qui est celle, universellement partagée par les hommes, du bonheur, mais sur les moyens d'obtenir cette fin. Dans le cadre de l'excellence, ce mixte d'intelligence désirante (*orektikos nous*) et de désir intellectuel (*orexis dianoetike*) qu'est l'homme vertueux ne se préoccupe pas tant de sa liberté que de sa sagacité (*phronesis*), puisqu'il est assuré pour les choses qui dépendent de lui (*eph' hemin*) d'être le principe de son agir. C'est sa sagacité, sa sagesse pratique, qui lui garantira de désirer toujours mieux le bien adéquat à l'obtention de la fin et la qualité de son agir, au point de l'établir comme mesure de l'agir des autres.

Les Latins vont traduire le grec « *to autoexousion* » (un dérivé de notre *ekón*, littéralement « maîtrise de soi » ou « disposition de soi-même »), terme dont Marguerite Harl a montré les diverses provenances, aussi bien stoïcienne, néoaristotélicienne que chrétienne, par « libre arbitre », mettant l'accent sur le choix et sur la puissance des contradictoires et des contraires (vouloir et ne pas vouloir, tel bien et non tel autre). Ce n'est pas tant la responsabilité de nos actes qui était en question – puisque, comme Louis Gernet l'a montré jadis (*Recherches sur le développement de la pensée juridique en Grèce ancienne*, 1917, rééd. Albin Michel, 2001), le problème de la responsabilité, du volontaire et de l'involontaire est une vieille histoire en Grèce depuis la tragédie –, que, du moins dans la sphère du christianisme, la nécessité d'affirmer qu'aucun bien autre que la fin dernière, la béatitude

Olivier Boulnois

GÉNÉALOGIE DE LA LIBERTÉ



L'ORDRE PHILOSOPHIQUE

SEUIL

NAISSANCE ET AFFIRMATION DE LA VOLONTÉ

éternelle, ne peut s'imposer à l'homme qui a été « remis à son propre pouvoir ». C'était caractériser la « liberté » humaine comme une certaine souveraineté à l'égard du monde. Avec le christianisme, ce qui modifie la question de la « liberté » posée par l'Antiquité, c'est la création de l'homme à l'image de Dieu. En quoi, par quoi l'homme est-il cette image : par son intelligence ou par sa volonté ? De cette façon, l'unité du complexe grec (intelligence désirante/désir intellectuel) se rompt peu à peu au profit de la volonté. Autre disjonction identifiée par l'auteur, celle entre capacité d'agir et capacité de vouloir, la seconde prenant le pas sur la première.

Ce n'est plus dans l'horizon de l'agir que la pensée de la liberté va se situer mais dans celui de l'affirmation de plus en plus appuyée d'un pouvoir en l'homme, sa puissance de choix, saint Augustin représentant dans ce chemin, pour Olivier Boulnois, un tournant important. S'émancipant de l'intelligence (comme on le voit chez le franciscain Duns Scot), ou plutôt ne formant plus avec elle le complexe anthropologique, et se séparant de la question éthique, autrement dit du contrôle de nos actions, la « volonté » va finir, au

terme de ce parcours, par se vouloir elle-même, et tout l'accent va se porter sur l'autodétermination (on se souvient que la résolution ou la décision ne porte jamais sur la fin dernière). Parvenu à ce point, peuvent apparaître des philosophies de la volonté qui instituent ce concept en fond de toute la réalité. Mais se font jour également des pensées qui recomposent la totalité du réel à travers un concept de liberté qui n'est que la façon adéquate de nommer le mode d'existence de l'homme. « L'existence », c'est alors la liberté (le sens) qui décide d'elle-même, bien au-delà d'une théorie de l'action.

On peut reprocher à Olivier Boulnois une lecture partielle de certains auteurs : pourquoi avoir négligé les belles analyses d'Augustin dans le livre III du *Traité du libre arbitre* où il explique comment la volonté peut se prendre au piège de son propre miroir, ou, pour une approche complète de la question de la liberté chez Thomas d'Aquin, avoir fait peu de cas des textes sur les actes humains ou les vertus et de la distinction entre détermination de l'acte et exercice de l'acte ? Mais on ne peut qu'être d'accord sur la nécessité, pour résoudre les apories de la liberté, de revenir à une doctrine de l'action et à son contexte éthique, et, par lui, au politique.