EdN

Numéro 150
du 27 avril
au 10 mai 2022

Didi-Huberman, méditatif concret

Numéro 150

Voici le numéro 150 d'*En attendant Nadeau*. Six années d'existence, plus de 4300 articles dans des archives entièrement accessibles et très souvent consultées tant elles offrent des ressources précieuses dans le domaine de la littérature, française et étrangère, dans celui des sciences humaines sur lesquelles nous exerçons une veille active. Là encore, l'accessibilité est un maitre mot : faire passer des idées complexes, des enquêtes approfondies, des avancées sensibles dans une langue partageable et précise, et constituer une réserve de pensée pour le présent et pour l'avenir.

Car nous sommes bien un journal en ligne et non un site (ni un « blog » comme on l'entend parfois !). Que signifie être un journal en ligne ? Quelles sont ses caractéristiques ? Une périodicité d'abord : nous constituons un numéro tous les quinze jours, avec un programme, une ligne, un éditorial, un sommaire. Un fonctionnement concret ensuite : des comités qui parlent des livres, sont attentifs à ce qui est le plus intéressant dans l'actualité des parutions, débattent de questions nouvelles ou très anciennes ; un conseil de la rédaction, qui prépare chaque numéro, et une équipe permanente (secrétariat de rédaction, relations avec les éditeurs, correction, iconographie) pour assurer, au quotidien, le bon fonctionnement d'*En attendant Nadeau*). Une identité enfin : une maquette soignée, qui sera prochainement renouvelée, constitue sa marque visuelle tandis qu'un souci de parler du monde et du présent à travers la médiation des livres représente son projet.

Un journal en ligne implique des lectrices et des lecteurs réguliers, qui attendent ces rendez-vous du mercredi, et se rendent, chaque matin, sur notre page de Une pour découvrir un nouvel article. Nous avons de plus en plus d'abonnés (gratuits !) à notre lettre d'information ; et vous êtes nombreux à contribuer, par votre intérêt et par vos dons, à faire vivre notre action commune, visant à prouver qu'un véritable espace critique est possible sur Internet

T. S., 27 avril 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, Feya Dervitsiotis, Christian Descamps, Cécile Dutheil de La Rochère, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, David Novarina, Sébastien Omont, Claire Paulian, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Jean-Pierre Salgas, Tiphaine Samoyault, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

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

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 Didi-Huberman © Patrice Normand

p. 4 Georges Didi-Huberman
Le témoin jusqu'au bout
par Linda Lê

p. 6 Entretien avec Georges Didi-Huberman
propos recueillis par Stéphane Habib

p. 11 Ludmila Oulitskaïa
Le corps de l'âme. Nouveaux récits
propos recueillis par Gabrielle Napoli

p. 15 David A. Bell
Le culte des chefs
Anna Bonalume
Un mois avec un populiste
par Maïté Bouyssy

p. 18 Retour à Lwów
par Pascal Engel

p. 21 Pierre Guyotat
Depuis une fenêtre. Joyeux animaux de la misère III
par Stéphane Massonet

p. 23 Alexander Pope
Le rapt de la boucle
Pierre Vinclair
L'éducation géographique
par Sophie Ehrsam

p. 26 Trois livres venus de l'Orient lointain
par Maurice Mourier

p. 28 Jérôme Ferrand, Fabien Gouriou et Olivier Razac
Éprouver le sens de la peine
par Julien Mucchielli

p. 30 François Durif
Vide sanitaire
par Alexandra Guiral

p. 32 Michèle Finck
La ballade des hommes-nuages
par Alain Roussel

p. 34 Sylvie Thénault
Les ratonnades d'Alger
par Todd Shepard

p. 38 Anne-Violaine Houcke
L'Antiquité n'a jamais existé. Fellini et Pasolini archéologues
par Hervé Joubert-Laurencin

p. 40 Carmen Castillo
Un jour d'octobre à Santiago
par Natalie Levisalles

p. 42 Sacha Filipenko
Le fils perdu
par Cécile Dutheil de la Rochère

p. 44 Ai Weiwei
1 000 ans de joies et de peines
par Séverine Bardon

p. 46 Luciano Bianciardi
L'intégration
par Philippe Daros

p. 48 Les frères Bonneff, reporters du travail
par Danielle Tartakowsky

p. 50 Luan Rama
La concubine des montagnes
par Jean-Paul Champseix

p. 52 Pierre Schneider Vivre
par Odile Hunoult

p. 54 Verena von der Heyden-Rynsch
Pico Della Mirandola
par Marc Lebiez

p. 56 Molière L'avare et Les Précieuses ridicules
par Monique Le Roux

p. 58 Xaver Bayer
La vie avec Marianne
par Jean-Luc Tiesset

p. 60 Dermot Bolger
Une arche de lumière
par Claude Fierobe

p. 62 Françoise Morvan
Armand Robin
par Louis Pailloux

p. 64 Deux témoignages des camps en Région ouïghoure
par Cloé Drieu

p. 67 Entretien avec Rozenn Morgat
propos recueillis par Cloé Drieu

p. 70 Aharon Appelfeld
La stupeur *et* L'héritage nu
par Norbert Czarny

p. 72 Louis-Ferdinand Céline
Guerre
par Pierre Benetti et Tiphaine Samoyault

p. 75 Anna L. Tsing
Proliférations
par Nadia Tazi

p. 77 Odile Massé
Forêt des mots
par Marie Étienne

p. 79 The Beatles : Get Back
par Steven Sampson

p. 82 Philippe Herbet
Fils de prolétaires
par Norbert Czarny

p. 84 Jacqueline Carroy et Marc Renneville
Mourir d'amour
par Philippe Artières

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.

Didi-Huberman, méditatif concret

Dans son nouvel ouvrage, Le témoin jusqu'au bout, *Georges Didi-Huberman propose une lecture du journal tenu clandestinement à Dresde, entre 1933 et 1945, par le philologue Victor Klemperer, auteur de* La langue du IIIe Reich.

par Linda Lê

Georges Didi-Huberman
Le témoin jusqu'au bout
Minuit, 160 p., 16 €

Esprit encyclopédique, Georges Didi-Huberman aborde les sujets les plus divers avec une maestria confondante. Qu'il ressuscite la figure d'Aby Warburg, qu'il évoque Giuseppe Penone et la sculpture dans *Être crâne*, le drapé chez Victor Hugo dans *Ninfa profunda*, qu'à travers Georges Perec il note qu'écrire « *n'est souvenir que pour porter un futur, un désir* », ou qu'il célèbre, comme Henri Michaux, la « *machine à faire des remous dans le Passé* » grâce à laquelle il voyage « *dans les papiers du ghetto de Varsovie* » (*Éparses*). De la même façon, il voit dans *Le fils de Saul*, le film de László Nemes, le rappel que la Shoah est un « *trou noir au milieu de nous* » (*Sortir du noir* est le pendant d'*Écorces*, cette « déambulation » à Auschwitz en 2011. Il a donc fallu passer la porte de ce qui fut l'enfer autrefois en se disant : « *c'est inimaginable, donc je dois l'imaginer malgré tout* ».

Avec la poète grecque Niki Giannari, Georges Didi-Huberman a mis en lumière les enfants migrants, les pieds dans la boue : « *J'ai honte*, écrit la poète, *devant les enfants qui, têtus, se donnent émus à la vie* » (*Passer, quoi qu'il en coûte*). Tout comme il se souviendra de Rosa Luxemburg dans *Imaginer, recommencer*, il écrit sur les apatrides, mais aussi sur les résistants. Dans son dernier livre en date, *Le témoin jusqu'au bout*, c'est Victor Klemperer, plus particulièrement le Journal que celui-ci a tenu jusqu'en 1945 : *Je veux témoigner jusqu'au bout* (Seuil, 2000), qui est au centre des réflexions d'un penseur qui a consacré un séminaire aux « *faits d'affects* ». Toute l'érudition de Georges Didi-Huberman, il l'emploie non pour bâtir un quelconque système, mais à la seule fin de comprendre le monde et l'Histoire. Rares sont les méditatifs qui se révèlent, comme Georges Didi-Huberman, si peu prêts à se réfugier dans l'abstraction. Qu'il ait choisi Victor Klemperer, l'auteur de *La langue du IIIe Reich*, montre bien que ses préoccupations sont tournées, non seulement vers la fabrique des perversions du langage, mais aussi vers les témoins qui luttent contre ce que Simone Weil appelait les machines à écraser l'humanité.

En tant que philologue, Victor Klemperer ne traque pas autre chose que la mutation, relevée par Hannah Arendt, du mensonge à la violence : « *Le mensonge est souvent plus plausible, plus tentant pour la raison que la réalité… Le menteur, qui pourra peut-être faire illusion, quel que soit le nombre de ses mensonges isolés, ne pourra le faire en ce qui concerne le principe même du mensonge. C'est là une des leçons que l'on pourrait tirer des expériences totalitaires, et de cette effrayante confiance des dirigeants totalitaires dans le pouvoir du mensonge* ». En se penchant sur *LTI* et sur le Journal de Klemperer, Georges Didi-Huberman fait du philologue un *témoin sensible*, au sens le plus noble du mot, et un ferrailleur qui, avec les mots, tente de venir à bout des mensonges du discours totalitaire, de la « tyrannie politique ».

Je veux témoigner jusqu'au bout, ce Journal que Victor Klemperer a rédigé pendant les années où il était au bord de l'abîme, est à lire à la suite de *La langue du IIIe Reich*. C'est un quotidien transcendé qui se donne à voir, c'est-à-dire un quotidien qui échappe au quotidien, pas seulement parce qu'il faut trouver une issue à l'oppressante horreur omniprésente, pas seulement parce que le seul moyen de faire face au mensonge est de consigner chaque jour dans ses carnets ce qui est fait pour résister coûte que coûte contre ce qui menace son intégrité morale, mais parce qu'il importe de comprendre un certain usage de la langue. Dans ces années où tout un peuple se voit en butte à la persécution érigée en méthode de gouvernance, il est vital d'opposer les mots de la vérité à ceux de l'oppression.

Georges Didi-Huberman © Jean-Luc Bertini

DIDI-HUBERMAN, MÉDITATIF CONCRET

Toute l'œuvre de Georges Didi-Huberman dit cette résistance. Lui aussi est un témoin sensible, à l'écoute du monde, du présent et du passé, de ce qui de tout temps le soulève. Toute son œuvre s'appuie sur ce besoin de véracité impossible à rassasier. *Le témoin jusqu'au bout* est la note la plus haute d'une partition faite de points et contrepoints, l'ensemble formant ce qui, dans le paysage de la création contemporaine, n'a pas d'équivalent, se refusant à entrer dans une classification et envisageant tout de plusieurs points de vue, dont le plus habituel est celui qui exige du lecteur le rejet de tout a priori, l'apprentissage de la douleur comme tuteur du roseau pensant, l'acceptation de l'enseignement que prodiguent les penseurs et les poètes clandestins, l'attention portée aux proscrits, le jusqu'au-boutisme de ceux qui pensent les extrêmes, les limites.

En élisant Victor Klemperer comme figure exemplaire, Georges Didi-Huberman fait de lui, non un héros, mais, devrait-on dire, le pivot d'une réflexion sur les affects, l'essentiel étant d'écouter la « *langue immonde* », de réfuter ce que cela a d'inacceptable pour mieux accueillir la langue monde : *Le témoin jusqu'au bout* dit aussi les enchaînements de l'oppression : le témoin est partout cerné par la langue de la tyrannie. Nul désespoir chez lui, mais une grande détermination à combattre ce qui pourrait bien le mettre à bas s'il n'y prenait garde. Plus qu'un livre, c'est un moyen de lutte afin de témoigner de ses émotions en racontant les jours d'enfer « *sous le joug politique nazi, sa langue totalitaire, sa haine antisémite institutionnalisée* ». Le Journal rapporte chaque jour les faits de persécution avec la minutie de qui craint d'être coupablement oublieux. C'est l'œuvre d'une vie qui ne veut pas sombrer pour ne pas s'être cramponnée à cette bouée langagière qu'est le Verbe du témoin, débarrassé de toutes les frilosités, lâchetés, compromissions.

Georges Didi-Huberman bâtit une œuvre pour dire ce qui nous soulève, pour revenir sur la question des images et de la Shoah. Son érudition, il la met au service d'une pensée étincelante mais qui ne relève jamais de la jonglerie verbale. Le lire, c'est apprendre à descendre dans les profondeurs, c'est faire l'expérience d'un franchissement de frontières. Le lire, c'est faire retour sur un siècle meurtrier.

Entretien avec Georges Didi-Huberman

« Nous devons, aujourd'hui plus que jamais, répondre des témoins, témoigner pour les témoins », *souligne Georges Didi-Huberman dans un entretien avec l'écrivain et psychanalyste Stéphane Habib pour la revue* Tenou'a *: le philosophe vient de publier* Le témoin jusqu'au bout, *une lecture du Journal de Victor Klemperer.*

propos recueillis par Stéphane Habib

Georges Didi-Huberman
Le témoin jusqu'au bout
Minuit, 160 p., 16 €

Il est troublant de lire* Le témoin jusqu'au bout *dans notre aujourd'hui politique et historique. Troublant encore de penser qu'au moment de son écriture vous ne pouviez pas, sans doute, imaginer (j'emploie ce verbe à dessein parce qu'il est crucial dans votre livre) ce qui allait arriver. Ce que Poutine allait faire au monde. Quel nouveau chapitre de la tyrannie et du totalitarisme allait s'ouvrir dans le monde. « Et pourtant » : cette locution est un opérateur puissant de votre texte. Et pourtant, donc, c'est chacune de vos phrases qui résonne avec : 1) l'aujourd'hui politique. 2) comment il y a toujours ou encore un acte, une action politique (vous disiez dans un livre précédent, Essayer voir, une invention de forme pour la survie) qui peut épuiser la catastrophe, fragilement certes, et pourtant ouvrir, appeler, l'à-venir. Il me semblait important de commencer par là et de donner du relief à une question qui aurait pu paraître un peu plate : qui est Victor Klemperer, dont ce livre est une lecture du Journal rédigé clandestinement entre 1933 et 1945 ? Vous écrivez à la fin de votre livre qu'il est « descripteur du langage » et « chroniqueur d'un temps ». Qu'est-ce que c'est et quel est le rapport entre l'un et l'autre ? Enfin, qui est Victor Klemperer pour vous, Georges Didi-Huberman, dans l'économie de votre œuvre ? Comment est-il arrivé dans votre pensée ? Pourquoi ?

Des nouveaux chapitres de la tyrannie, du totalitarisme, il s'en ouvre constamment de par le monde. On ne sera jamais tranquilles. Les nouvelles formes du fascisme adoptent sans cesse les anciennes avec d'autres moyens techniques et d'autres variantes de discours. Cela n'a donc jamais cessé : après le napalm jeté par les Américains sur les partisans pendant la guerre civile grecque, puis au Vietnam, après le pilonnage de Sarajevo, après la destruction presque intégrale d'Alep, il y a, au moment où nous parlons, Marioupol, Kiev et d'autres villes encore, dont notre si chère Odessa. Je rappelle que la technique consistant à détruire systématiquement une ville avec ses habitants, afin d'éviter à l'armée les déboires d'une guérilla urbaine, a été sans doute inventée par le général SS Jürgen Stroop quand il constata (je l'ai rappelé dans *Désirer désobéir*) que quelques jeunes Juifs, armés de trois fois rien, tenaient tête, depuis les immeubles d'habitation, à l'armée allemande qui venait pour « liquider » le ghetto de Varsovie en avril 1943. Il en a donc déduit (c'est cela, la logique totalitaire) qu'il ne devait tout simplement plus y avoir d'immeubles, d'habitations, de rues, d'espaces de vie. Il a donc tout brûlé, tout détruit, tout rasé, et les habitants avec. La conception fasciste de la guerre consiste à déclarer la guerre, non pas à une armée ennemie, mais à la population civile tout entière. Ennemi le moindre enfant, ennemie la moindre femme, ennemis le moindre vieillard, le moindre hôpital, la moindre école, le moindre théâtre. La notion de « dommage collatéral » est d'une parfaite hypocrisie.

Le cas de l'insurrection du ghetto de Varsovie est emblématique d'une situation de faiblesse militaire absolue, et de la mise en œuvre d'une résistance *malgré tout*. Résistance désespérée, dans bien des cas, mais résistance malgré tout. Ce motif me poursuit depuis l'enfance, en réalité. Le livre de Michel Borwicz sur l'insurrection du ghetto, paru en 1966 dans la remarquable collection « Archives », est sans doute l'un des premiers livres que j'aie achetés. J'avais treize ans. C'est peut-être même cette lecture qui m'aura servi de bar-mitzvah, de rite de passage dans la vie adulte. Il m'a fallu de longs détours philosophiques pour y revenir (dans *Images malgré tout*,

ENTRETIEN AVEC GEORGES DIDI-HUBERMAN

puis dans *Écorces* et *Éparses*, notamment) selon un point de vue capable de dépasser la simple constatation de l'échec, du désespoir, de l'apocalypse… constatation à laquelle il est vital de ne pas s'arrêter. Avec Emanuel Ringelblum ou Victor Klemperer, nous nous trouvons comme au sous-sol clandestin de l'*action* politique proprement dite : nous sommes dans ce geste consistant à produire un témoignage capable, éventuellement, de survivre au témoin lui-même. L'action politique s'adresse aux vivants, ce geste-là concerne ceux qui survivront à la mort du témoin. On peut aussi penser aux « Rouleaux d'Auschwitz » ou aux manuscrits de Marcel Nadjary sur lesquels, d'ailleurs, je m'apprête à travailler un peu (ils vont être publiés par la maison d'édition Artulis qui met régulièrement au jour d'exceptionnelles archives, comme les carnets de bagne du capitaine Dreyfus ou les tracts clandestins de la résistance intérieure française).

Le Journal clandestin de Victor Klemperer est exemplaire à cet égard. Comme vous le rappelez, il est tout à la fois une « description de la langue » et une « chronique du temps ». Le premier aspect a fait, très justement d'ailleurs, la célébrité de Klemperer et de son livre *LTI, la langue du IIIe Reich*. L'autre aspect a été quelque peu occulté dans la mesure où Klemperer raconte (en dehors de tout narcissisme) ce qui *lui* arrive plutôt que « ce qui arrive » en général. Mais ce qui lui arrive est le cristal même de tout « ce qui arrive » historiquement, et là se situe le point de jonction entre les faits historiques et ce que je nomme, avec les faits de langue, les faits d'affects.

Malgré la multiplicité impressionnante des passages pour la pensée qu'ouvre ce livre, il y a un point fondamental, c'est celui que vous cherchez, montrez, faites entendre comme « partage de la sensibilité ». Il ne s'agit pas de demander simplement ce que c'est, mais de souligner ceci : « partage » est le mot qui indique l'éthique dans la langue et l'écriture que vous inventez pour ce livre-là. Le mot « sensibilité », vous semblez l'employer pour travailler une question qui vous occupe depuis longtemps : les émotions. Or, le mot « émotions » sera ce qui vous permet de construire une pensée du politique. Alors d'une part je vous demande si vous pouvez déplier un peu cela, à savoir le rapport entre éthique et politique tel qu'il me semble partout présent dans ce texte. Dans votre livre, il y a quelque chose comme cela : le passage que vous repérez, chez Klemperer, du dégoût à la honte. Ou encore, d'une « sensibilité sensorielle » à une « sensibilité éthique ». Ce que vous appelez « éthique », « sensibilité éthique », ne signifie-t-il pas toujours en même temps « éthico-politique » ? Comment expliquez-vous ce passage du dégoût à la honte qui, dans l'économie générale du texte, indique l'espoir du politique ? Le passage ouvert vers et pour l'avenir et donc le combat politique qui ne peut ni ne doit exclure la colère (on pense à Fanon). Et c'est un retournement radical de l'apathie, à laquelle forcent les totalitarismes, au politique. Ici encore, les émotions font le politique. Je vous laisse enchaîner…

Ce « partage de la sensibilité » (ou des sensibilités) m'occupe dans le cadre d'une interrogation qui est passée, en quelque sorte, d'une question sur la puissance des images et la phénoménologie du regard jusqu'à celle de l'imagination et de sa teneur essentiellement éthique et pas seulement esthétique. Et même politique : c'est Hannah Arendt qui disait à la fin de sa vie, travaillant sur Kant (dont la *Critique de la faculté de juger* se présentait explicitement comme un traité d'esthétique débouchant sur une éthique), que l'imagination est la toute première des facultés politiques. Vous savez aussi comment Jacques Rancière a pu parler de la politique en termes de « partage du sensible ». Mais de quelle sensibilité parlons-nous ? Vers quel usage du sensible devons-nous aller ? Toute la question est là. J'entends, en effet, le mot *partage* dans un sens d'abord éthique, celui d'une certaine façon d'*envisager autrui* et d'*être regardé par autrui*. Pour partager il faut se tourner vers autrui, comme l'éclaire le verbe hébreu d'où vient le mot du visage, le mot *panim* si je ne me trompe pas.

Regarder, être regardé : dans les deux cas – ou dans le même mouvement de va-et-vient – on est *affecté*, c'est-à-dire modifié par l'autre. Ou *ému*, c'est-à-dire mû hors de son soi, de son quant-à-soi. Reste à savoir, comme vous le demandez, de quelle façon tout cela engage le « combat politique », et j'avoue n'avoir encore aucune certitude là-dessus. Il y a beaucoup de théoriciens de la politique pour distinguer celle-ci de toute éthique. Beaucoup de théoriciens pour dire, comme le fait Alain Badiou par exemple, qu'il n'y a de politique que « non pathétique ». Beaucoup pour fustiger l'image, l'imagination, et les émotions qui vont avec. Heureusement, nous avons Hannah Arendt qui rappelait que le contraire de l'émotion n'est pas du tout la raison

Georges Didi-Huberman © Patrice Normand

ENTRETIEN AVEC GEORGES DIDI-HUBERMAN

mais bien l'insensibilité. Souvenez-vous aussi comment Miguel Abensour aura compris que sa propre « persistante utopie » politique devait en passer par Emmanuel Levinas.

Je poursuis sur cette ligne politique, si vous le voulez bien. Dans « l'écriture des faits d'affects », j'ai cru percevoir un lien structural que vous établissez entre témoignage et affects – c'est là un point extrêmement singulier, voire inédit, à ma connaissance tout du moins. Comme partage des affects, justement. Or, avec mes lunettes et mes oreilles déformées à et par la psychanalyse, j'ai pensé à cette phrase prononcée par Lacan selon laquelle l'angoisse est l'affect qui ne trompe pas, car le prélèvement des affects auquel vous vous livrez dans le Journal de Klemperer fait ressortir que tous sont liés à l'angoisse. Est-ce que, alors, témoignant avec cet affect-là, Klemperer ne retourne pas

ENTRETIEN AVEC GEORGES DIDI-HUBERMAN

l'angoisse – en clinicien de la langue : son écoute et ses oreilles sont extraordinaires – en une langue nouvelle, et politique ? Ainsi il transforme ce qui aurait pu n'être qu'un symptôme en moyen, en manière de résistance et de lutte théorique.

Vous engagez là une question qui mériterait des développements bien plus longs que ceux que je peux fournir ici. Lacan a strictement suivi Heidegger dans le privilège existentiel accordé à l'angoisse : parlant de l'angoisse comme de « *l'affect qui ne trompe pas* », ne veut-il pas dire que les autres affects sont potentiellement menteurs ? Sans parler des « émotions » ou des « émois », des mots dont il ne sait trop que faire (dans le séminaire sur *L'angoisse*, justement) ? Il faut ici rappeler comment Freud, dans sa clinique de l'hystérie, affirma dès le départ que « *l'état émotif, comme tel, est toujours justifié* ». Il faut rappeler aussi comment Ludwig Binswanger a voulu, en quelque sorte, dialectiser la pensée de l'angoisse avec une pensée de… l'amour (ce qui a eu pour effet de mettre Heidegger très en colère). Il faut enfin rappeler comment Arendt critiqua son vieux maître autour des mêmes motifs, et comment Ernst Bloch affirma que, contre l'angoisse qui nous diminue, il faut surtout penser l'espoir, qui nous agrandit.

L'angoisse est, bien sûr, omniprésente dans l'interminable persécution subie au jour le jour par Klemperer entre 1933 et 1945. Mais elle ne le paralyse pas. Elle ne prend pas toute la place, et c'est cela qui est important. Il écoute, il note, il écrit sa propre angoisse et celle des Juifs qui l'entourent, sans doute. Mais, en écrivant, il observe, il prend distance, il est tout à coup sensible à un signifiant, à une inflexion, à un geste, à une broutille. Il découvre des dispositions de formes et des compositions de forces. Consigner les symptômes devient alors son jeu provisoire, sa joie fragile, sa parenthèse dans l'enfer (comme lorsqu'il écrit cette phrase admirable : « *Je grimpe le long de mon crayon pour sortir de l'enfer* »). J'insiste : écrire c'est jouer, même avec le pire. Kafka aura été le grand maître de ce paradoxe. Jouer suppose un plaisir, un investissement libidinal, quelque chose qui nous fait persister dans le désir. Dans le même temps, concernant Klemperer, *l'enjeu du jeu* est extraordinairement grave, puissamment éthique : il fallait témoigner, acte comportant d'énormes risques pour sa vie.

Je me suis souvent demandé si ce livre n'était pas, également, une discussion fine, serrée, difficile, soucieuse ou plutôt inquiète, avec Paul Celan. Avec ce vers célèbre et vertigineux : « Nul / ne témoigne / pour le témoin » (selon la traduction d'André du Bouchet) et peut-être encore avec la traduction risquée par Yannick Haenel en ouverture de son Jan Karski – ce qui lui valut de bien méchantes polémiques – « Qui témoigne pour le témoin ? »

J'aurais tendance à dire que Paul Celan ouvre là une question, en effet, fondamentale. La notion même de témoin suppose la transmission, ce qu'on appelle si bien le « passage de témoin ». Celan pose la question de *qui* peut assumer cette transmission, et de *comment* elle peut s'effectuer sans édulcoration, sans mensonge, sans instrumentalisation (on pourrait faire, par exemple, toute une histoire des façons, en Israël notamment, d'instrumentaliser la mémoire de l'insurrection du ghetto de Varsovie : même la transmission est susceptible d'abus).

Il y a, par ailleurs, des philosophes pour radicaliser l'inquiétude formulée par Celan, ou par Primo Levi lorsqu'il parlait des « musulmans » d'Auschwitz, aux fins de *reclore* cette inquiétude légitime sur des *réponses* d'ordre ontologique. Je pense à Jean-François Lyotard dans *Le différend* ou à Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (sous-titré, ne l'oublions pas, *L'archive et le témoin*). C'est avec ce genre de radicalisation, toujours assertive, non dialectique, avide d'absolu, inattentive aux nuances de l'histoire, que je suis, depuis *Images malgré tout*, en débat.

Est-ce que vous pensez un lien ou un raccord entre l'exergue de* LTI, la langue du IIIe Reich *pris dans Rosenzweig : « La langue est plus que le sang » et ce que, dans le dernier chapitre de votre livre, vous nommez, s'agissant de Klemperer qui d'une certaine façon y aura été obligé, non pas l'être juif, mais la condition existentielle de l'être juif ? Vos phrases sont à méditer longuement, l'interstice et l'entre qu'elles mettent en jeu nous donnent à penser vertigineusement : « Tout cela se développant comme l'anamnèse, par faits et affects successifs, d'un Juif persécuté vers une pensée de sa propre condition existentielle. Rien de facile à cela, bien sûr. C'est que Klemperer avait pris position dans un inconfortable entre-deux : pas tout à fait juif (au début, tout au moins) et, pourtant, juif tout à fait, par son destin même.

ENTRETIEN AVEC GEORGES DIDI-HUBERMAN

Prenant, du coup, le risque d'être ostracisé de toutes parts. »

Victor Klemperer était le fils d'un rabbin. En 1942, dans la « maison de Juifs » de Dresde où il se trouve confiné avec d'autres familles de ses coreligionnaires, il écrit se souvenir d'une *Histoire des Juifs*, celle de Heinrich Grätz, dont les onze volumes étaient disposés sur une étagère juste au-dessus de son lit d'enfant. Il se souvient qu'à la mort de son père il avait revendu cet ouvrage qui, à ses yeux, ne présentait aucun intérêt particulier. Il pensait alors que revendiquer l'héritage philosophique des Lumières et se consacrer à la littérature allemande et française revenait à faire rupture avec le judaïsme pensé comme religion. Klemperer se revendiquait athée, il n'était donc pas plus « juif » qu'autre chose. Il pensait, en somme, que troquer l'exégèse du texte sacré pour une philologie de la littérature profane constituait quelque chose comme une rupture avec son « être juif », si l'on peut dire. Il se trompait, évidemment.

Lui-même, dans son Journal, admettra cette erreur. Il lui aura d'abord fallu être désigné agressivement comme Juif par toute la société de son temps pour comprendre combien il l'était de toute façon, comme en amont de ses propres identifications d'intellectuel allemand. Il faut rappeler que ce genre de crise a touché également toute une génération d'intellectuels athées tels que Freud, Benjamin, Ernst Bloch, Arendt, Adorno et bien d'autres. Ce que l'on comprend en lisant le Journal de Klemperer, c'est qu'entre l'exégèse du texte sacré et la philologie du texte profane, eh bien il y a le texte, tout simplement. Il y a la langue, qu'il écoute dans tous ses « symptômes ». Et il y a le texte : celui dont, lecteur vorace, il ne peut se passer, en sorte que les interdictions toujours plus sévères d'accès aux bibliothèques, puis aux librairies, le rendent fou de douleur. Voilà pourquoi le fait de retrouver l'*Histoire des Juifs* d'Heinrich Grätz dans un coin de la *Judenhaus* de Dresde, fût-ce dans l'édition populaire en trois volumes, revêtira une telle importance à ses yeux.

C'est aussi pourquoi *LTI* pourra commencer avec l'exergue de Rosenzweig (« *La langue est plus que le sang* »), un auteur qu'il ignorait complètement et qu'il aura eu beaucoup de peine à comprendre en 1942, tout en s'accrochant à cette lecture comme un naufragé à son radeau. La langue est plus importante que le sang, plus importante que le sol, plus importante même que la croyance. Voilà ce qui pour Klemperer réalise, en quelque sorte, son existence de philologue, mais aussi son existence de Juif ou d'*homme du texte*. Texte dont il assume de *répondre* en composant ainsi lui-même, jour après jour, un texte immense à cacher dans le double fond d'un mur, en attendant les possibles lecteurs d'un improbable futur.

C'est en ce sens que Klemperer fut un « Juif tout à fait » : un homme *du* texte qui répondait *du* texte. C'est-à-dire qui s'en éprouvait comme le responsable. Responsable de quoi, exactement ? D'abord de sa précision, qui exigeait une grande sensibilité, comme pour les appareils à enregistrer, ensuite de sa transmission, bien sûr. Comme Zalmen Gradowski, l'un des auteurs clandestins des « Rouleaux d'Auschwitz », comme Alberto Errera, le photographe clandestin de Birkenau, comme Emanuel Ringelblum, le chroniqueur clandestin du ghetto de Varsovie (et je répète à dessein l'adjectif « clandestin » car il est susceptible de connoter ici toute la puissance du *malgré tout*), Victor Klemperer fut, d'une certaine façon, ce Juste dont Benjamin disait qu'il s'incarne quelquefois dans la toute humble fonction du *conteur*. Or, avec cette notion du « conteur », nous avons à la fois l'idée de celui qui trouve une langue, un phrasé pour son expérience et celle d'autrui ; puis qui cherche à en répondre dans le fait de le transmettre, alors même que la mort plane au-dessus de sa tête. Transmettre à qui ? Au monde, à autrui. Aux enfants surtout. Nous sommes aujourd'hui encore les destinataires de ce témoignage. Nous sommes les enfants des témoins. Et à nos enfants nous devons raconter, s'ils veulent bien l'entendre, cette histoire portée par les grands témoins. Oui, nous devons, aujourd'hui plus que jamais, répondre des témoins, *témoigner pour les témoins*. Nous le faisons très mal, sans doute : nous ne le faisons qu'imparfaitement, lacunairement, en oubliant quelque chose à chaque fois. Comme dans l'histoire hassidique de la prière oubliée devant l'arbre oublié dans la forêt oubliée… mais avec un petit miracle *malgré tout* à la fin, qui sait. D'ailleurs, il n'y a jamais, à cette histoire, de fin. Si nous sommes encore des femmes et des hommes du texte, c'est justement parce que l'histoire n'est pas finie.

Cet entretien mené par Stéphane Habib a été initialement publié dans le numéro hors-série de *Tenou'a* pour Yom HaShoah 2022, « Géographie de l'Histoire ». On peut le retrouver sur le site de *Tenou'a* en suivant ce lien.

Entretien avec Ludmila Oulitskaïa

Le nouveau livre de Ludmila Oulitskaïa,* Le corps de l'âme, *a comme sous-titre* Nouveaux récits. *La première partie s'intitule « Les amies » et la deuxième porte le titre du recueil. On y retrouve ce regard si particulier que l'écrivaine russe pose sur le réel au fil de ses livres. Ludmila Oulitskaïa a accepté de répondre aux questions d'*En attendant Nadeau, *par l'intermédiaire de sa traductrice, Sophie Benech, que nous avons également interrogée sur son travail.

propos recueillis par Gabrielle Napoli

Ludmila Oulitskaïa
Le corps de l'âme. Nouveaux récits
Trad. du russe par Sophie Benech
Gallimard, 208 p., 18,50 €

Alors que « *nous en savons beaucoup plus sur le corps que sur l'âme* », Ludmila Oulitskaïa a décidé d'approcher au plus près la frontière entre l'âme et le corps, zone physique dans laquelle résonnent de « *telles vibrations* », qui comporte des « *détails si subtils* », qu'il est « *presque impossible d'en parler dans notre langage magnifique, mais limité* ». C'est pourtant ce que parvient à faire l'écrivaine dans *Le corps de l'âme* : nous faire nous tenir au bord de cette « *zone frontalière* », ce lieu improbable qui exerce une fascination prenant toujours plus d'ampleur à mesure que la vie s'écoule, inexorablement.

La question de la mort est elle aussi omniprésente. Naturelle ou accidentelle, elle interroge systématiquement les liens possibles entre différents mondes, différents espaces que Ludmila Oulitskaïa fait surgir dans chacun de ses récits, tous d'une justesse saisissante. L'écrivaine décline ses représentations, n'omettant jamais sa part poétique et merveilleuse. Pas un mot de trop dans ces onze histoires qui composent le recueil et font la part belle aux corps, ces chemins vers l'âme que parvient à emprunter par exemple Tolik, cet « *homme dans un paysage de montagnes* ».

Les relations entre les personnages, entre les mères et les filles, les fils, les sœurs, les amies, les fiancés, se déploient dans une langue aux variations riches et subtiles, un tissu d'images toujours surprenantes et marquantes. La prose de Ludmila Oulitskaïa est peut-être encore plus visuelle que dans ses précédents livres. Elle fait sentir grâce à une écriture parfaitement maîtrisée, sous laquelle couve une puissante énergie vitale, les moindres « vibrations » de ce « corps de l'âme ». Elle réussit à nous émouvoir tout en nous faisant rire, parce qu'elle possède cet humour si particulier qui advient lorsqu'on ne l'attend pas, qui n'est jamais sarcasme mais qui met au jour des incohérences intimes parfois, des situations historiques misérables souvent – des détails pouvant sembler cocasses mais qui accompagnent une vie pénible, parfois dangereuse, à l'époque soviétique. Ludmila Oulitskaïa joue quelquefois du quiproquo et décrit des imbroglios intérieurs, parfois tragiques, parfois comiques, mais le plus souvent tragicomiques.

C'est cet entrelacement si serré des différents sentiments chez ses personnages que l'autrice rend perceptible à ses lecteurs, en recourant à des images, à des situations qui oscillent entre cocasserie, poésie, merveilleux, tragédie et réalisme, pour aller puiser au plus profond de la condition humaine. Pas de grand discours : ce sont les situations singulières, anecdotiques même, qui en disent plus long que tous les développements théoriques, qui émeuvent et réjouissent par leur finesse et leur limpidité. Elle sait en quelques lignes rendre compte de l'intensité et de la richesse des émotions éprouvées par ses personnages, comme ces deux sœurs enfin réconciliées après la mort de leur mère : « *Dans l'avion, elles relevèrent l'accoudoir qui séparait leurs fauteuils, Nina nicha son épaule chétive et son visage de moineau au creux de la grosse poitrine molle de sa sœur. Et elles s'endormirent toutes les deux. Elles étaient délivrées de la solitude.* »

Les femmes, les mères, sont très présentes dans *Le corps de l'âme*, comme dans toute l'œuvre

d'Oulitskaïa. On se souvient par exemple de la somptueuse Médée dans *Médée et ses enfants*. Dans *Le corps de l'âme*, elles font encore et toujours face au réel, s'aiment, se soutiennent, sont parfois très pragmatiques, et toujours puissantes. Elles sont des sœurs, des amies, mais aussi des femmes amoureuses, ou des femmes qui choisissent une solitude atteignant des seuils quasi métaphysiques. Le récit « Acqua allegoria » est une vraie merveille. On y voit combien le corps est le lieu d'origine où tout revient, mais aucunement dans une perspective matérialiste.

Proches du conte à certains égards, les récits nous transportent non sans une certaine légèreté par leur poésie qui est celle de l'existence, parce que le regard de Ludmila Oulitskaïa perçoit la poésie de chaque instant, de chaque corps, de chaque situation. On se réjouit, à la lecture de chacun de ces récits, transporté en quelques lignes dans un univers singulier où l'on ne se sent pourtant jamais un intrus, et ce malgré la légère étrangeté qui teinte toujours plus ou moins l'écriture. Lire Ludmila Oulitskaïa, c'est palper le corps de la poésie grâce aux mots et aux images, c'est recueillir chaque « vibration » de cette « zone frontalière », vivre quelques instants dans le « corps de l'âme ».

Votre nouveau livre traduit en français,* Le corps de l'âme*, est un recueil de récits. Qu'est-ce qui détermine pour vous le choix d'un recueil de nouvelles, de récits, plutôt que des romans assez volumineux (*Le chapiteau vert*, *L'échelle de Jacob*) ?

Il me semble que je n'écrirai plus de romans. Je pense qu'à notre époque le genre de la nouvelle a pris le pas sur la forme romanesque. Tout est très concentré de nos jours, les gens ont peu de temps pour lire, et tout le monde a envie de recevoir des communications, y compris littéraires, sous une forme plus brève. Moi-même, j'ai envie de m'exprimer de façon plus laconique.

Dans* Le corps de l'âme*, vous faites en avant-propos un éloge vibrant des amitiés féminines qui se termine ainsi : « J'ai besoin de vous telles que vous êtes – d'ailleurs je suis bien votre pareille. » Les femmes sont présentes dès le début de votre œuvre, avec Sonietchka. Les recueils* Un si bel amour *ou* Mensonges de femmes *sont autant de manières de les décrire.* Le chapiteau vert *prend comme point de départ l'amitié entre trois garçons mais les femmes y occupent aussi une place extraordinaire. Médée est peut-être le personnage féminin le plus marquant de votre œuvre. Pourquoi cette importance accordée aux femmes dans votre œuvre qui s'attache à décrire l'histoire du XXe siècle russe ?

Ce que je vais dire va peut-être sembler vexant aux hommes russes. Mais je suis depuis longtemps d'avis qu'en Russie les femmes sont de bien meilleure qualité que les hommes. Pour de nombreuses raisons, mais la raison profonde, la principale, c'est que la femme, en produisant et en élevant la descendance, est responsable de l'avenir, alors que le rôle de l'homme en tant que soutien de famille a été fortement ébranlé à l'époque soviétique. En Russie, c'est la femme qui, au prix d'immenses efforts, réussit à assurer l'éducation des enfants tout en leur procurant le nécessaire pour vivre, et très souvent, malheureusement, sans l'aide des hommes. Il y a à cela de nombreuses raisons, y compris purement démographiques. La prédominance des femmes dans la population est due à trois facteurs : les guerres, petites et grandes, qui coûtent la vie surtout aux hommes ; la prison, dans laquelle se trouvent un grand nombre d'hommes en âge de procréer ; et l'alcoolisme, qui ne favorise pas non plus la reproduction. Si bien que les femmes se retrouvent en charge des fonctions qui étaient autrefois celles des hommes.

Comment est né le personnage de Médée ? Comment explorez-vous ses liens avec sa terre, la Crimée, et avec l'histoire russe ?

J'ai rencontré des femmes de cette trempe, je n'ai pas inventé mon personnage. Le lien des gens avec leur lieu de naissance a toujours été très fort, et chaque être humain porte la trace de son origine. Pour les uns, ce lien peut être désagréable, associé à des traumatismes de l'enfance, tandis que pour d'autres c'est une source de force et de sens moral. Je viens d'une famille de gens dignes d'estime, j'admire énormément ma grand-mère Eléna et mon grand-père Jacob, ils sont pour moi de magnifiques exemples de fermeté, de courage et d'intégrité. La femme qui a servi de modèle à Médée était l'une des personnes remarquables de son époque, et j'avais envie que sa mémoire reste vivante dans le personnage de Médée.

Pourquoi accordez-vous une place si importante à l'enfance dans votre œuvre ?

ENTRETIEN AVEC LUDMILA OULITSKAÏA

Ce n'est pas seulement dans mes livres que l'enfance tient une grande place, mais dans la vie de chaque personne. On peut s'en rendre compte comme ne pas y réfléchir mais, tous, nous sommes « natifs de notre enfance ».

Vous conjuguez poésie des corps et poésie des paysages. Les territoires et les corps sont-ils toujours liés ? En quoi ces liens entre corps, espace et, évidemment, politique sont-ils importants dans votre œuvre ?

Vous me posez une question compliquée qui ne m'avait jamais été posée… D'après de nombreux paramètres, l'être humain, en dépit de l'immense chemin accompli au cours de son évolution, reste toujours un animal. La science moderne en sait beaucoup sur le lien entre un être humain et son lieu de naissance, ne serait-ce que par la composition des micro-éléments de son milieu et du corps de l'homme lui-même. Mais, pour l'être humain, je pense que les aptitudes héritées de ses parents, ainsi que l'éducation et l'instruction qu'il a reçues, sont bien plus importantes que l'emplacement géographique où il est né.

Pour ce qui est de la politique, je ne peux rien en dire, elle m'intéresse peu en tant que telle, je suis beaucoup plus intéressée par l'homme lui-même, par la façon dont il réagit dans différentes circonstances de la vie, y compris politiques. Il existe des systèmes politiques qui favorisent la manifestation de divers traits de la nature humaine : dans certains cas, la bassesse, dans d'autres de magnifiques qualités. Nous le savons bien par notre expérience personnelle. Je ne me suis pas fixé pour tâche d'étudier les liens dont vous parlez, c'est plutôt la tâche des sociologues, des politologues, des démographes. Sans doute me suis-je parfois retrouvée sur ce terrain, mais je n'écris pas des essais scientifiques, j'écris des œuvres littéraires, qui parlent avant tout de l'être humain et de ses problèmes, et non des questions sociales, lesquelles sont étudiées par des scientifiques.

Le merveilleux surgit dans certains récits, dans vos romans, le recours à la magie, à la sorcellerie. D'où vient-il ? En quoi est-il important alors que vous puisez aussi dans l'histoire ? Est-ce une manière de rendre sensible la poésie de toutes les existences que vous racontez ?

Le merveilleux et la magie existent dans la vie des hommes, du moins pour ceux qui y sont sensibles. La culture humaine ne pourrait pas exister si l'homme était uniquement occupé à se nourrir et à se reproduire. Tous ces phénomènes auxquels vous faites allusion témoignent d'un mouvement très ancien qui porte l'homme vers un principe supérieur, vers la prise de conscience qu'il y a dans l'ordre du monde Quelque Chose qui n'a pas été inventé par l'homme, et qui exige des efforts pour être compris. Pour ce qui est de « poétiser » la vie, là, je ne peux rien dire. Il me semble que la vie n'a pas besoin de cela.

Quelle place occupent dans votre vie les rêves et les phénomènes surnaturels ?

Je suis très attentive à mes rêves, j'essaie de m'en souvenir, j'ai même un cahier dans lequel je les note. Aujourd'hui, j'ai rêvé que je me trouvais au bord d'un trottoir avec un monceau d'affaires que j'avais du mal à porter, j'attendais une voiture qui surgissait au coin de la rue. Mais elle n'arrivait pas jusqu'à moi, elle tournait avant. Je devinais que c'était dans la rue Perepelinaïa [*une rue de Moscou*]. Ce rêve n'a rien de surnaturel. Je pense que c'est un rêve typique d'émigrant. Quant aux phénomènes surnaturels, la vie ne m'a pas gâtée dans ce domaine.

Dans* Le chapiteau vert*, la littérature occupe une place primordiale comme moyen de résister au pouvoir, de respirer autrement, ailleurs. Aujourd'hui, la littérature possède-t-elle encore cette force politique ?

Je pense que oui. Mais je me trompe peut-être.

Vous êtes l'auteure russe la plus lue aujourd'hui. À qui voulez-vous vous adresser avant tout lorsque vous écrivez ?

Pour être franche, je suis tout à fait satisfaite des lecteurs que j'ai. Ils sont comme moi, ils ont le même niveau de culture, les mêmes intérêts. D'ailleurs, au fond, chaque auteur a pour lecteurs des gens qui ont la même conception du monde que lui.

Sophie Benech, quelle relation entretenez-vous avec l'œuvre de Ludmila Oulitskaïa ?

Sophie Benech : J'ai traduit tous les livres de Ludmila Oulitskaïa, à l'exception du premier. Nous avons pour ainsi dire débuté ensemble, au début des années 1990, elle dans sa carrière d'écrivain et moi dans ma carrière de traductrice. Je me sens très proche d'elle en tant que

Ludmila Oulitskaïa © Francesca Mantovani/Gallimard

ENTRETIEN AVEC LUDMILA OULITSKAÏA

personne, et nous partageons sur beaucoup de points la même perception du monde. Ce qui est bien sûr d'une grande aide pour la traduire. J'essaie de rendre son intonation, sa voix, ce mélange de poésie et d'humour qui la caractérise, et ce n'est pas toujours facile. Certaines images, chez elle, sont parfois assez ardues à traduire. J'ai le souvenir d'avoir passé des heures sur certains passages. J'admire son extraordinaire sens de l'observation, le regard à la fois acéré et tendre qu'elle porte sur les gens, son art de bâtir des histoires à partir de ce qu'elle rencontre et vit, en donnant à tout ce qu'elle décrit une coloration très personnelle, en révélant des dimensions cachées dans chaque destin qu'elle raconte, parfois en quelques mots. J'admire son discernement, son goût du concret allié à un sens du merveilleux et du mystère, son art d'être à la fois profonde et drôle. Comme tous les auteurs que j'ai traduits, elle tient une grande place dans ma vie et elle a contribué à l'enrichir.

Que pensez-vous des appels depuis le début de la guerre en Ukraine à écarter aujourd'hui la culture russe, les artistes russes ?

Sophie Benech : Pour ce qui est de la culture russe en général (Tchaïkovski, Dostoïevski…), je trouve bien sûr cela parfaitement absurde et même stupide. Quant aux artistes russes d'aujourd'hui, dans leur grande majorité ils sont plutôt opposés à cette guerre ; rares sont ceux qui soutiennent officiellement et à haute voix les agissements du pouvoir. Je pense qu'il faut soutenir les artistes et non leur faire payer ce dont ils ne sont pas responsables. On se rend mal compte, ici, de ce que c'est que vivre sous un régime de terreur dans lequel on n'a aucun droit… Dans des périodes comme celle que nous vivons, l'art et la culture sont peut-être les derniers ponts qui restent entre des gens qui se dressent (que l'on dresse) les uns contre les autres, et ces ponts-là, il ne faut surtout pas les faire sauter !

Propos recueillis par Gabrielle Napoli

La fabrique du charisme

Pasquale Paoli, George Washington, Napoléon Bonaparte, Toussaint Louverture et Simón Bolívar : cinq figures entre trois continents pour raconter la naissance du* Culte des chefs *au tournant du XVIIIe et du XIXe siècle. En même temps que parait le nouveau livre de David Bell, Anna Bonalume raconte dans* Un mois avec un populiste *son immersion dans la campagne d'un chef de parti qui se rêve en chef de pays, l'Italien Matteo Salvini, qui cherche par tous les moyens à se présenter en « homme normal ».

par Maïté Bouyssy

David A. Bell
Le culte des chefs. Charisme et pouvoir à l'âge des révolutions
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Pierre-Emmanuel Dauzat et Aude de Saint-Loup. Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire », 384 p., 26 €

Anna Bonalume
Un mois avec un populiste
Pauvert, 332 p., 20 €

David Bell, qui aime considérer l'extrême (on se souvient de *La première guerre totale. L'Europe de Napoléon et la naissance de la guerre moderne*, Champ Vallon, 2010), se lance dans une histoire du charisme des chefs. La richesse de ce livre dépasse de beaucoup l'essai par l'ampleur bibliographique, les notes et index (plus de 100 pages). Il honore un style que nous n'osons plus, celui des synthèses à l'anglo-saxonne. Pour autant, on peut rester circonspect tant la traduction use et abuse du terme « émotionnel », en toute fidélité à l'auteur. Ce néologisme du XIXe siècle, qui a un relent de parler familier des années 1950 (« ça m'émotionne », entendait-on dans le sud de la France), couvre bien des affects. Est-ce à dire que, dès que l'on verse dans « *ce moyen défendu* », l'émotion telle que la disqualifiait en politique Paul Valéry, tout peut s'amalgamer ? Sidération, admiration, considération, célébration, intimidation, domination, fascination, puissance, déférence, révérence, reconnaissance… Le quart d'un dictionnaire des synonymes de la langue française n'y suffirait pas tant est vaste la nébuleuse des émois entrevus. Or ce domaine reste peu accessible à la science politique malgré l'évidence des situations traitées ; et, en histoire (comme discipline), le renouveau entrevu demeure timide – l'idée d'un vaste chantier sur l'émotion en politique étant encore vertement écartée.

La logique du livre de David Bell est de rappeler des choses sues en les agrémentant d'un point de vue. Ce n'est pas la destinée de tel ou tel, nimbé de son aura romantique, qui l'intéresse mais les formes du culte dont il s'entoure plus encore qu'on ne l'en entoure : en cela, il débat avec les rares auteurs français cités. Le grand mérite du livre est de redistribuer la carte des choses évoquées moins pour des raisons idéologiques que géostratégiques. Toussaint Louverture et Bolívar occupent pratiquement la moitié de l'ouvrage, le culte qu'ils ont suscité faisant largement pendant à celui que l'on invoque couramment pour Washington et Napoléon Bonaparte, mieux connus. Pasquale Paoli, le héros de l'indépendance corse, est servi en hors-d'œuvre, les prémisses du XVIIIe siècle n'étant pas omises : c'est à cette époque que « le grand homme » et « la célébrité » émergent comme objets médiatiques, portés par l'écrit et l'image (comme l'ont montré Jean-Claude Bonnet et Antoine Lilti).

Il va sans dire que la montée de l'alphabétisation, au moins celle des hommes, et la diffusion de la gravure ont beaucoup à voir avec la répercussion des faits et gestes des leaders étudiés. David Bell suit très précisément la concomitance des infrastructures qui inventent les héros : Toussaint Louverture et Bolívar sont accompagnés par des créations d'ateliers d'imprimerie qui permettent la célébration de leurs épopées. Quand les images se multiplient, le personnage célébré gagne, grâce aux objets qui lui ont appartenu, une présence physique en sus de ce qui procède du contact direct et indirect. La modalité est la même que celle

LA FABRIQUE DU CHARISME

du recours aux saints protecteurs, elle n'est pas récusée car l'origine des gestes et pratiques du culte de l'icône politique est évidemment religieuse, non pas par sécularisation, mais bien par transfert de sacralité.

Ce culte adossé à des figures créées comme charismatiques apparait, selon David Bell, au temps de révolutions atlantiques. Ainsi se développent de façon synchrone des façons de les présenter dans leur simplicité et leur intimité sensible, comme pour les derniers souverains adulés, Pierre le Grand et Frédéric le Grand, qui avaient fait l'objet d'une admiration et de légendes au moyen de saynètes bien entretenues. Un des premiers admirateurs de ces héros, le jeune James Boswell, avait voulu rencontrer Voltaire et Rousseau lors de son grand tour ; toutes ces visites le mettaient en émoi et il fut littéralement ébahi d'être reçu par Paoli en personne. Il en produisit la geste, ce qui le posa en écrivain, malgré le persifflage de ses détracteurs ; le roi George III aurait même dit son livre bien écrit.

La librairie qui se développe parallèlement répand le genre romanesque dont les héros doux, humains et parfois malheureux nourrissent le besoin d'égalité d'un lectorat élargi. L'éloge académique antérieur héroïsait les personnages ; les nouvelles fictions intègrent le héros à la communauté des gens non pas simples, puisqu'ils sont nécessairement exceptionnels, mais dotés de traits propres à l'humaine condition. Ils frisent ainsi la perfection jusque dans leurs traversées du désert. On aime particulièrement les grands personnages élégants, les cavaliers incomparables, chefs de guerre magnifiques ; mais les petits et les ascètes indomptables ont aussi leur succès. Washington, immense et d'allure aristocratique, à la manière de la Virginie et des États du Sud, éblouit totalement. La Fayette, puis Andrew Jackson, qui parviendra également à la magistrature suprême, sont d'excellents cavaliers, comme Louverture et Bolívar, admirés pour leur incroyable endurance, leurs chevauchées qui constituent aussi des performances hors norme. Ces chefs sont crédités de plusieurs qualités : sobriété, générosité et, bien sûr, grand sens de l'équité. Ils incarnent les vertus cardinales de tempérance, de prudence, de force d'âme et de justice.

Dès le début du culte de Washington, certains s'en offusquent : « *Je me suis affligé de voir certains de nos membres disposés à idolâtrer une image façonnée de leurs mains. Je parle ici de la vénération superstitieuse qui entoure le général Washington* », déclare John Adams au Congrès en 1777. D'autres témoignages disent le bonheur qu'exprime la foule lorsque le premier président des États-Unis arrive à Philadelphie : « *Il n'en serait pas plus grand de l'arrivée du Sauveur à Jérusalem* ». Il est déjà un Moïse et un Josué, « divin » promis au Paradis et guidant son peuple, bien avant que la fresque de la coupole du Capitole n'en atteste. Or, si Washington a toujours tenté de rendre aux institutions leur rôle et non de les confisquer, il en est allé différemment de tous les autres, soumis à des situations de luttes incertaines. Napoléon comme Bolívar en exprimeront le dilemme, le premier dans le regard rétrospectif de Sainte-Hélène, le second dans le chaos des trahisons non escomptées et des guerres toujours reprises.

L'enthousiasme des foules tient à la personnalité de chefs honorés et empathiques autant qu'il relève d'une grammaire héritée. La croyance dans les vertus inimaginables de ces héros de l'extrême s'explique par un besoin de merveilleux incontrôlable et toujours disponible chez les peuples inquiets, mais l'auteur insiste sur le moment civique et l'émotion en politique que cela représente, à l'opposé des tenants de la prévalence du for intime. Son entreprise ne renvoie aucunement à quelque anthropologie politique intemporelle, car il entend dater ce moment de la Révolution française, sans vraiment le rapprocher de Lynn Hunt qui a voulu identifier le moment de tendresse qui accompagna l'invention des droits de l'homme (dans le seul de ses livres auquel David Bell ne fait pas référence, *Le roman familial de la Révolution française*). Il se déclare d'ailleurs plus positiviste, à la fois proche du tournant linguistique et marqué par Keith M. Baker car il ne cherche pas à jeter des ponts entre le privé et le collectif. Il en reste délibérément à la sphère publique, quitte à articuler la césure par ce qu'il qualifie de situations – de moments « émotionnels ». Il reconnait l'héritage de Weber, mais soutient que l'apparition du phénomène qu'il décrit est antérieure d'un siècle à ce que le vieux Weber désirait quand il pensa la démocratie abstraite et tributaire de ses seules administrations, fragile au point de désirer quelque chef charismatique, possible « don du ciel » pour peu qu'il sache « routiniser » son pouvoir et sa fonction (Clifford Geertz fit remarquer que la définition de ce type de personnage et de pouvoir était plus souvent alléguée que développée).

Représentatif de la nouvelle orientation de l'école des Annales (troisième génération au moins), le

LA FABRIQUE DU CHARISME

livre de David Bell pose clairement le poids des générations passées sur les réalités du présent, fictions incluses, quand les modèles vont du Jules César historique à celui de Shakespeare, et aux héros de tous les continents. Notre dernière décennie n'est évidemment pas exempte de chefs adulés présents dans la plus grande partie du monde, Occident inclus. À la suite de son livre, l'observation d'un cas concret s'impose. Un des hommes politiques qui interrogent en Europe par son succès charismatique, hors de toute structure classique, est l'Italien Matteo Salvini. Après avoir transformé la Ligue du Nord lombarde en parti, il tentait une *remontada* énergique quand Anna Bonalume, jeune journaliste-sociologue, l'a suivi pendant un mois lors d'une campagne hivernale pour les élections régionales de janvier 2020, de rencontres en brefs rassemblements, de l'Émilie-Romagne à la Calabre.

Notre enquêtrice repère bien tout ce qui fait le chef atypique : l'omniprésence, une énergie invraisemblable dans une phase de reconquête du pouvoir parlementaire. Après sa démission du ministère de l'Intérieur, une maladresse qui pourrait s'apparenter à la traversée du désert des militaires qui ont perdu des batailles (tels les Washington et Bolívar de David Bell), son discours doit se transformer. Salvini, qui commença sa carrière en célébrant le camp du Nord, entendu comme celui de l'Italie qui travaille, face à un Sud parasite et inefficace, propage alors une ambition ou un rêve de mieux-être pour tous. Gérer cet écart est déjà une prouesse quand toute la proximité avec le potentiel peuple lombard tient à l'usage du dialecte et à l'affichage de l'accent de Bergame (dont est également originaire l'auteure, mais pas le Milanais Salvini). Mais rien n'est de trop pour créer une image d'homme « normal » parmi des concitoyens ordinaires : il en multiplie divers signes, la publicité d'éléments de la vie privée, la monstration de la sphère intime (son petit-déjeuner) ou le rappel de quelques formules de prière catholiques.

On reconnait les recettes des populistes de tous les temps, mais l'observation attentive montre l'instinct de la bête politique, à tout instant capable de sentir les situations et les gens, leurs besoins. Une empathie minimale autant que spontanée lui permet l'improvisation appropriée même si, à chaque arrêt, chaque intervention est minutieusement calibrée et préparée pour lui permettre son épuisant marathon. Quant aux procédés de communication plus vastes, plus universaux, après la photo pour Kennedy et la télévision pour Berlusconi, ce sont les réseaux sociaux qui effectuent désormais ce travail avec ces selfies relayés sur Facebook ou Instagram. Salvini s'y prête avec une endurance exceptionnelle, dans le froid, et en répondant sans faille au désir de la foule. Les personnes qui veulent l'approcher attendent sagement leur tour, canalisées par le service d'ordre. C'est à ce prix que se gagne la proximité physique qui rend Salvini omniprésent, proche, obsédant, incontournable.

Cet homme politique ne joue que sur son charisme, il est un permanent *performer* qui, en bête politique, invente et s'adapte, tout en connaissant les modèles venus du passé, de tous les passés, proches et lointains. Mais ce qui intrigue est la permanence de ce besoin de protection magique dans les sociétés inquiètes et en mutation. L'homme de la rue, ce monsieur Tout-le-Monde qui est sollicité les jours de vote, désire ces chefs charismatiques. L'effacement du rôle médiateur des partis classiques, leur effondrement, est particulièrement contraire à ce qui se disait dans la vulgate qui séparait le champ public du champ privé. Le dogme habermassien, qui s'applique d'abord aux temps de la bourgeoisie ascendante, s'en trouve perturbé quand le public se nourrit, non de l'intime, mais d'une image du privé qui serait « en même temps » garante de la fermeture de la communauté sur elle-même. Faire barrage et mur interroge ainsi la puissance de nos peurs.

Peut-être alors faut-il trouver la clé conceptuelle du phénomène dans ce qu'en dit Catherine Malabou dans son dernier livre, *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, le besoin d'*archè*, ce paradigme où se confond – depuis Aristote – ce qui est commencement et, simultanément, commandement, le pouvoir et le principe. Toujours réinventé pour des redémarrages supputés, le mur qui fait aussi miroir pour tous redevient commencement.

Les figures énigmatiques capables de « faire le job » sont alors celles dont s'emparent les panégyristes qui ont un flair en résonance avec celui de leurs héros et, plus encore, avec leur société. Et ils font merveille tant que l'on croit à la pertinence indéfinissable ou indéracinable – c'est au choix, et toujours en discussion – de la proposition sous-jacente mais obsessionnelle et omniprésente qui est de récuser l'autre, l'étranger, le migrant.

Retour à Lwów

Faut-il revenir à Léopol, à Lemberg, à Lwów, à Lvov ou à Lviv ? La ville ukrainienne est un condensé tragique d'histoire et de culture européenne. Le souvenir de l'école de philosophie qui y fleurit entre les deux guerres du siècle dernier n'est pas mort.

par Pascal Engel

La relation entre les philosophes et les pouvoirs politiques a, notoirement, toujours été mauvaise, sauf quand les premiers défendaient les idéologies promues par les seconds. Mais ces derniers ne recoururent que rarement à l'assassinat, même s'ils censurèrent, emprisonnèrent, embastillèrent, ceux qu'ils jugeaient dangereux. À partir du début du XXe siècle, les choses changèrent, parce que les clercs cessèrent d'être de petites minorités et que les idées politiques devinrent le fait des masses. Les communistes et les fascistes, mais aussi les tenants du libéralisme économique, en prirent acte, en ne dissociant pas le combat politique du combat idéologique. Cela induisit un changement crucial : il ne suffisait plus de se débarrasser de ses adversaires politiques, il fallait aussi se débarrasser des élites intellectuelles. Et quand il fallut se débarrasser de peuples entiers, comme les paysans d'Ukraine en Russie soviétique, et les Juifs sous le Troisième Reich, les intellectuels en firent aussi les frais.

Pour les Français, la capitale de la Galicie était Léopol. Elle se nomma Lemberg sous l'Empire autrichien jusqu'en 1918, puis, quand elle fut rattachée à la Pologne renaissante, Lwów, puis derechef Lemberg quand les nazis la prirent en 1941, Lvov quand elle devint soviétique en 1945 et finalement Lviv depuis qu'elle est ukrainienne ; elle a été tellement changée par les famines, les pogroms, les massacres, qu'on a presque envie de dire qu'on n'a plus affaire à une ville unique, mais plutôt à des tranches temporelles de ville. Dans *Terres de sang* (Gallimard, 2012), Timothy Snyder suggère, contre la thèse classique d'Adorno et Horkheimer, que ce n'est pas la raison des Lumières qui a produit les totalitarismes soviétique et nazi, mais les conceptions du progrès de ces totalitarismes : alors que pour l'idéal des Lumières le progrès découlerait de la science et serait continu, Hitler et Staline considéraient qu'il ne pourrait s'accomplir qu'à la suite d'une lutte violente entre les races et les classes. C'est pourquoi il était légitime de détruire les classes supérieures polonaises (stalinisme) ou les couches artificiellement instruites de la sous-humanité polonaise (nazisme).

Ce programme fut accompli systématiquement par les Soviétiques sur les Polonais en 1939, puis par les nazis à Lvov en 1941, quand les *Einsatzgruppen* du Reich (épaulés par certaines milices ukrainiennes) y exterminèrent la plus grande partie de la population juive, mais aussi nombre de Polonais, et particulièrement les professeurs d'université, des médecins, des historiens, des mathématiciens et des philosophes. Dans un camp, le philosophe Tatarkiewicz fut sommé par un soldat allemand d'ouvrir sa valise pour voir ce qu'elle contenait : « *Un manuscrit sur le bonheur* », répondit-il, et le soldat le jeta au caniveau, en disant : « *Il n'y a plus aucune culture polonaise* ».

Revenons, comme Philippe Sands, à Lemberg avant 1918. En 1895, un jeune philosophe polonais, Kazimierz Twardowski, qui avait fait sa thèse à Vienne sous la direction de Franz Brentano et discuté ses théories sur l'intentionnalité dans son livre *Contenu et objet*, ce qui l'avait amené notamment à discuter avec Husserl, prend un poste de professeur à l'université de Lemberg. Il y crée de toutes pièces un séminaire de philosophie, y adjoignant sa bibliothèque, et animant infatigablement un enseignement très structuré et une véritable communauté de chercheurs, qui se consacrent à ses sujets de prédilection, la philosophie, la logique et la psychologie. Son enseignement rayonne dans toute la Pologne, notamment par sa revue *Ruch Filosoficzny*. Il forme ceux qui vont devenir les plus grands logiciens et psychologues polonais : Wladislaw Witwicki, Jan Lukasiewicz, Stanislaw Lesniewski, Kazimierz Ajdukiewicz, Tadeusz Kotarbinski, Roman Ingarden, Wladislaw Tatarkiewicz, qui enseigneront à Varsovie et dans toute l'Europe. Le plus fameux des élèves de Lukasiewicz et Kotarbinski sera Alfred Tarski.

Façade de l'université de Lwow criblée de balles pendant la Première Guerre mondiale (1921) © Gallica/Bnf

RETOUR À LWÓW

Twardowski ne fait pas que fonder une école qui essaime entre les deux guerres sous le nom d'école de Lvov-Varsovie ; il incarne au plus haut point, non seulement la rigueur intellectuelle, mais aussi une conception très exigeante de la liberté académique : « *L'Université*, dit-il en 1933, *forte de son droit à exiger que son indépendance d'esprit ne soit violée par personne, a également le droit de se défendre contre toute tentative, ouverte ou dérobée, de mettre son travail scientifique sous contrôle ou la commande de quiconque* ». Il est certain que, s'il avait pu connaître les massacres d'universitaires à Lvov qui eurent lieu après sa mort en 1938, il y aurait vu une manière assez radicale de violer cette indépendance. Il était patriote, mais aussi profondément universaliste, ignorant toutes les

RETOUR À LWÓW

différences de nationalité, de race, de genre : ses élèves étaient allemands, ukrainiens, russes, juifs, lituaniens, autant que polonais, et les étudiantes (comme Izydora Dąmbska) étaient presque aussi nombreuses que les étudiants.

L'école de Lvov-Varsovie incarnait les Lumières polonaises. Elle se distinguait par son souci de la clarté et de la précision, qu'elle avait hérité de Brentano, mais aussi par son sens de la tolérance, qui acceptait toutes les positions philosophiques, du moment qu'elles étaient argumentées. En cela elle différait beaucoup du Cercle de Vienne, auquel on l'a souvent comparée : elle n'avait pas de positions officielles, et elle ne voyait pas d'inconvénient à pratiquer la métaphysique et l'éthique. Il y avait parmi ses membres des catholiques et des juifs aussi bien que des athées. C'était surtout une école de logique, alliée à l'école mathématique de Lvov – dont les membres donnèrent leur nom à nombre de théorèmes, mais elle pratiquait la logique en alliance étroite avec des problèmes philosophiques traditionnels. Ainsi, Lukasiewicz fonda les logiques trivalentes parce qu'il s'intéressait au problème du déterminisme et de la contingence des futurs, Lesniewski fonda son système parce qu'il voulait défendre une ontologie nominaliste, Twardowski défendit le caractère absolu de la vérité contre le relativisme (question reprise de manière fameuse par Tarski), Kotarbinski fonda une théorie de l'action sous le nom de praxéologie, Tatarkiewicz développa une théorie des valeurs. Le fonds philosophique venait, comme chez Twardowski lui-même, en grande partie de Brentano, et il avait beaucoup en commun avec la phénoménologie réaliste du premier Husserl, comme le montre l'œuvre de Roman Ingarden, et plus tard avec la philosophie analytique anglophone.

Le maître mot de l'école de Lvov était, selon les termes d'un de ses principaux représentants, Ajdukiewicz, l' « anti-irrationalisme ». Il prenait tout son sens au moment où en Allemagne fleurissait la *Lebensphilosophie*, mais aussi face aux tendances romantiques de la philosophie polonaise, et face au marxisme qui devint la langue officielle de la philosophie en Pologne après la guerre. Nombre des membres de l'école, ainsi que les mathématiciens de l'université de Lvov, furent assassinés par les nazis, comme la logicienne juive polonaise Janina Hosiasson-Lindenbaum et son mari Adolf Lindenbaum ; ou Mojżesz Presburger. Nombre d'autres, comme Lukasiewicz, s'exilèrent. Ensuite, les communistes attaquèrent le « rationalisme logique » de Twardowski et de ses disciples. On retrouve ici la lutte commune des marxistes et des nazis : les uns comme les autres détestent toute philosophie détachée du social et de « la vie ». Mais les léopoliens ne vivaient pas en apesanteur. Au contraire, ils pensaient, comme Brentano, que l'on ne peut pas avoir d'éthique ni de conception de la vie si l'on n'a pas d'abord une conception de la pensée et de la nature de la connaissance, et une ontologie. Ils payèrent souvent de leur vie leur attachement à la pensée.

L'histoire aujourd'hui bégaie, et les Ukrainiens se voient aujourd'hui traités comme leurs compatriotes jadis par Staline et comme les Polonais pendant la Seconde Guerre mondiale. Mais que vaut, des décennies voire des siècles plus tard, le souvenir des penseurs de ces lieux ? Quand nous visitons aujourd'hui la tombe d'Aristote à Stagire, les ruines de l'Académie de Platon à Athènes ou la prétendue tombe d'Archimède à Syracuse, que nous importe qu'ils moururent au calme dans leur lit ou assassinés par des reîtres ? Mais il valait mieux, pour que leurs idées nous parviennent, qu'ils n'aient pas été assassinés trop tôt.

Sur l'école de Lvov-Varsovie : en français, voir notamment Kazimierz Twardowski et Edmund Husserl, *Sur les objets intentionnels* (1893-1901), Vrin, 1993, ainsi que Denis Fisette et Guillaume Fréchette (dir.), *À l'école de Brentano*, Vrin, 2007 ; Jan Lukasiewicz, *Le principe de contradiction selon Aristote*, L'Éclat, 2000, Alfred Tarski, *Logique, sémantique, métamathématique*, Armand Colin, 1976, et Tadeusz Kotarbinski, *Écrits sur l'éthique*, Hermann, 2018.

Nombre d'auteurs, comme Jacek Jadacki, Anna Brozek, Peter Simons, Roger Pouivet, Denis Vernant, Denis Miéville, ont écrit sur l'école de Lvov-Varsovie, mais peu ont autant contribué à la faire connaître que Jan Woleński ; en français, on lira de lui *L'école de Lvov-Varsovie. Philosophie et logique en Pologne (1895- 1939)*, Vrin, 2011. Voir aussi Roger Pouivet et Manuel Rebuschi (dir.), *La philosophie en Pologne (1918-1939)*, Vrin, 2006 ; ou encore une excellente présentation générale de Wioletta Miskiewicz, « La philosophie polonaise au XXe siècle : autour d'un paradigme perdu », *Revue des études slaves* LXXXV-4, 2014.

Les archives Poincaré de Nancy ont mené nombre de travaux sur l'école de Lvov. Voir aussi un site varsovien en anglais.

La troisième fenêtre du bestiaire

Deux ans après la disparition de Pierre Guyotat, les éditions Gallimard entament la publication posthume des écrits du poète, en livrant aujourd'hui le dernier pan du triptyque* Joyeux animaux de la misère. *Le premier livre est sorti en 2014, suivi en 2016 par une seconde partie intitulée* Par la main dans les Enfers. *Avec* Depuis une fenêtre, *nous retrouvons un texte publié par Michel Surya dans* Lignes *à l'occasion du trentième anniversaire de la revue, augmenté de deux autres chapitres et de deux ébauches. Bien qu'inachevées, ces pages reprennent cette fable chantée neuf mois après que Rosario eut été laissé pour mort à la suite d'une altercation. C'est donc par un chant de résurrection que s'ouvre la publication des textes posthumes de Guyotat.

par Stéphane Massonet

Pierre Guyotat
Depuis une fenêtre.
Joyeux animaux de la misère III
Gallimard, 144 p., 15 €

Michel Surya
Mots et mondes de Pierre Guyotat.
Matériologies II
La Nerthe, 108 p., 15 €

Dès les premières lignes, nous savons que nous sommes revenus en ce lieu ouvert sur un grand espace, sur l'immensité diffuse qui entoure ce bordel, cette zone intercontinentale d'une mégalopole à « *l'intersection de trois continents* ». Dès les premières lignes, le texte de Pierre Guyotat a retrouvé ce souffle corporel pour dire la fable cruelle, à la fois caressante et drôle, pleine d'humour comme l'a souligné son auteur, avec cette langue oralisée et rythmée qui ne cesse de dire cet asservissement joyeux et terrible des corps. L'ouverture évoque une guerre tant annoncée et qui s'approche de plus en plus : « *Neuf mois plus tard… (Lieu, heure, effectif, guerre proche ? …)* ». Comme jadis à Ecbatane, la proximité de cette guerre fait naître une tension au sein des dialogues. Elle étouffe la parole des esclaves-victimes, dont il s'agit d'écouter « *les cris noyés dans le sang* ».

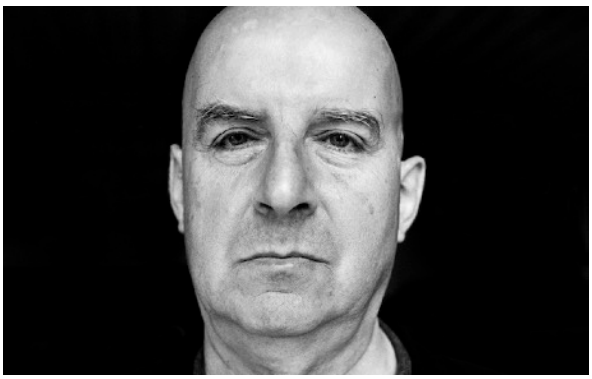
Cette guerre forme la scène primitive des écrits de Pierre Guyotat. Elle en édicte la loi fondamentale : de la boucherie au bordel, tout échange entre les figures établit un rapport de force et de domination entre maîtres et esclaves, entre humains et non-humains, entre le corps de « putain » et le désir. Neuf mois plus tard, donc, le temps de mettre au monde une progéniture, nous entrons dans une forêt de mots qui dit la condition de l'état « putain », où le non-humain se décline selon un bestiaire qui privilégie le rat, le vautour et la chienne. Les organes sexuels oscillent entre la chatte et le serpent, alors la question du genre et de l'identité sexuelle reste indécise dans un monde où le « putain » mâle est assorti d'un vagin. Un tel bestiaire n'offre aucune forme d'euphémisme face à la violence crue qui y déferle. Tout au contraire, ce bestiaire part des égouts ou de la décharge d'ordures pour donner l'assaut à une hauteur qu'il tente de conquérir.

Développant plusieurs trames, ces pages donnent peu d'indications sur les intentions finales de l'auteur. *Depuis une fenêtre* est écrit dans cette « *langue aisée, d'une seule traite et toutes affaires cessantes* », dans la foulée de *Par les mains dans les Enfers*, et poursuivi jusqu'à la fin novembre 2019, c'est-à-dire quelques mois avant la mort de Pierre Guyotat. Il s'agit probablement d'un des derniers textes auxquels Guyotat ait travaillé. La spontanéité du texte donne à lire bien plus qu'une ébauche ou des fragments, car au fil des pages nous retrouvons le rythme du verbe et cette cadence calculée entre le souffle et le son. Mais l'absence de fin laisse ouvertes les possibilités du dénouement de ce livre et de la trilogie. Poursuivant les échanges autour du bordel, ce troisième volet laisse entendre que Rosario

prépare une fugue sur sa moto et s'apprête à abandonner sa condition d'esclave pour rejoindre le monde des humains. Échappée hors de cet état « putain », qui est un état de non-droit ou un non-état comme l'a rappelé Michel Surya, le flux du texte serait donc émancipatoire ? Peut-on imaginer une autre fin pour Rosario ? Ou bien faut-il entrevoir l'équation entre bordel et boucherie comme une forme de compensation ? Au fur et à mesure que Rosario s'éloigne de sa condition et que son désir décroît, la guerre s'intensifie et la destruction se généralise. La destruction de tout organisme mène à des scènes de famine et de cannibalisme. La prose rythmée par la violence des corps est traversée par un désir « humanimal », pour finir par faire basculer la boucherie de guerre en une boucherie cannibale. Le langage incantatoire qui transforme les mots en extension de corps passe par le viscéral pour mener le lecteur vers l'extrême limite transgressive de cette boucherie.

Michel Surya a montré comment ces incantations traversent le corps esclave pour venir concurrencer le verbe de Dieu. Cette explication avec Dieu indique comment la parole du poète dit le non-humain pour entrer en concurrence directe avec la parole de Dieu. Guyotat a rappelé son attrait pour le bas et les « rejets » de l'humanité, « *ce sordide qui forme le magnifique* ». Il ne peut croire en Dieu qu'à la condition que celui-ci se confonde avec ce bas, avec l'état « putain », qu'il soit le plus asservi et pour devenir le verbe par lequel l'humanité puisse dire son asservissement. Ainsi, nous entrons de plain-pied dans la dialectique du maître et de l'esclave lorsque Rosario déclare : « *À maître tu m'atteins ma vérité* ». Mais, contrairement à ce qui se passe chez Hegel où l'esclave détient la vérité du maître, chez Guyotat c'est le « putain » qui détient la vérité de Dieu. De fait, le paradoxe est qu'il ne peut y avoir d'émancipation hors de l'état « putain ». Celui qui ne dispose de rien ne pourra jamais être libre. Il ne peut pas perdre ce verbe dont le privent les humains. Il est le seul à pouvoir dire la vérité de son non-état. Telle est la raison profonde pour laquelle Rosario ne pourra jamais s'émanciper et ne pourra fuir le bordel.

En rejetant les notions d'œuvre, de narration ou de psychologie du personnage, l'asservissement n'aliène pas un sujet mais une figure qui représente l'état du sans-sujet, celui qui est ontologiquement déshérité. « *Que mon maître de bon cœur qu'il m'affranchit lui tenir ses filles me fait*



Pierre Guyotat (2005) © Jean-Luc Bertini

son héritier » : c'est ainsi que Rosario chante son affranchissement. L'abandon du sujet permet de délaisser la litanie de l'asservissement pour entrer dans la langue jubilatoire des asservis. Une voix qui se cherche et se trouve dans ce troisième volet des *Joyeux animaux de la misère* tente d'explorer les limites de ce paradoxe. L'asservi ne deviendra un jour héritier qu'au prix de la perte de cette langue, ce verbe libre dans lequel il trouvait jadis le seul ressort de sa liberté. Ce paradoxe est celui qui oppose le verbe poétique au langage de la domination, signe de l'appauvrissement et de l'écroulement de ce monde, alors que tout dans ce texte cherche une conquête de la hauteur, du vent qui vient souffler les ordures de la décharge sur la façade du bordel jusqu'au dernier dialogue du maître « contre » son putain du haut de la fenêtre, d'où il lui décrit les environs du bordel. Ce sera au moment où l'édifice commence à s'effondrer que l'affranchi apprend la décision de son maître : « *que maintenant, humain, tu meurs, plutôt que putain* ». L'affranchissement est à peine croyable pour Rosario qui se tourne vers une chouette, symbole de la connaissance et de la perspicacité, rapace qui bénéficie de la vue nocturne pour voir la véritable identité de Rosario : « *putain, humaine, humain ?* ».

Depuis une fenêtre se clôt sur un dernier dialogue où le maître sombre dans la nostalgie de son ancien « état » de putain. Le flux verbal, qui rappelle combien Pierre Guyotat est proche de James Joyce, déploie toute l'ampleur du paradoxe de l'affranchissement en rappelant « *le plaisir de l'asservissement* » ou encore que seuls les affranchis sont des maîtres « purs », par rapport aux maîtres « impurs » qui sont nés d'un humain. Si ces pages ne permettent pas de trancher les intentions de l'auteur quant à cette dialectique de l'affranchissement, elles soulignent la nature prophétique du verbe poétique qui est placé en bas, au niveau du sol, là où l'esclave et le « putain » se confondent avec le plus sombre des bestiaires.

Le poète éducateur

***Pierre Vinclair publie un nouveau recueil de poésie ainsi qu'une nouvelle traduction du* « poème héroï-comique » *d'Alexander Pope. Cette dernière est assez convaincante malgré quelques choix discutables, plus convaincante en tout cas que* L'éducation géographique.**

par Sophie Ehrsam

Alexander Pope
Le rapt de la boucle
Trad. de l'anglais par Pierre Vinclair
Préface de Guillaume Métayer
Les Belles Lettres, 74 p., 17 €

Pierre Vinclair
L'éducation géographique
Flammarion, collection « Poésie », 384 p., 25 €

Pierre Vinclair aime la contrainte stylistique ; son précédent recueil, *La sauvagerie* (José Corti, 2020), était composé de cinq cents dizains, à la manière de la *Délie* de Maurice Scève. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'il se plie à l'exercice de la traduction poétique en alexandrins rimés, défi qu'il a visiblement pris du plaisir à relever. Le genre épique est le fil rouge de son œuvre, raison supplémentaire pour s'attaquer à l'œuvre de Pope, grand traducteur d'Homère, qui a marqué son temps et ses contemporains au-delà des frontières. L'aspect humoristique est restitué, avec un « toutou » (probablement un bichon) appelé « Brutus » et d'autres passages réussis.

Guillaume Métayer signe une préface très riche en informations sur les allers-retours entre les écrits français et anglais de l'époque mais, tout à son admiration pour les textes (l'original comme la traduction), il ne s'interroge guère sur l'effet que ce texte peut produire sur un lecteur ou une lectrice d'aujourd'hui. Le texte, qui date dans sa version finale de 1717, reflète l'Angleterre de cette époque : le faste des vêtements et des accessoires, les breuvages exotiques consommés, témoignent de la puissance impériale naissante de la Grande-Bretagne. Dans ce siècle qui prise la satire, celle-ci se fait ici principalement sur le dos des femmes, de la coquette à la prude en passant par la virago ; les quelques saillies sur les « beaux » et autres « petits maîtres » ne sauraient le faire oublier. La partie de cartes, passe-temps que la reine Anne d'Angleterre appréciait, est un morceau de bravoure, une savoureuse parodie de récit épique. Le titre vient d'une boucle de cheveux ravie par un jeune homme (le Baron) à une jeune femme (Belinda) lors d'une soirée mondaine. Sans le consentement de Belinda, il coupe ce qui n'est pas une simple mèche, mais l'une des deux boucles soigneusement entretenues qui ornaient la nuque de la jeune femme, plongeant celle-ci dans une rage impuissante qui tourne à la dépression, dépeinte en une sombre contrée qui peut évoquer les Enfers dans la littérature antique et classique.

Métayer souligne à juste titre le choix judicieux de traduction du titre « *The Rape of the Lock* » par « *Le rapt de la boucle* » ; Pope a fait republier des œuvres de Shakespeare et il est certain que *The Rape of the Lock* sonne délibérément comme le titre du long poème « *The Rape of Lucrece* » (« *Le viol de Lucrèce* »). Ici le terme de « viol » n'aurait pas convenu, malgré l'aspect symbolique de la perte de la boucle qui suggère la perte de la virginité. Comme l'indique la préface, Pope ajoute à la palette habituelle des références bibliques et homériques une composante « alchimiste » à travers les êtres liés aux éléments. Le lien avec Shakespeare se retrouve aussi dans ce choix ; le sylphe principal s'appelle Ariel, comme dans *La Tempête*. Les sylphes, êtres de l'air, sont ici les gardiens de la vertu de la jeune femme ; chez Crébillon, en France, ils prendront une connotation érotique que Pierre Vinclair ne manque pas d'installer dans le poème de Pope. Dès la première page, on lit : *« Belinda pour autant sur l'édredon jouissait / Du baume du repos qu'un sylphe prolongeait »* ; pourquoi pas, mais c'est donner d'emblée au texte, sous couvert de facétie, une charge érotique bien plus marquée que dans l'original.

Parallèlement à cette traduction, Vinclair publie un recueil de poèmes à l'ambition hugolienne (trois autres volumes viendront compléter celui-ci) qui retrace non seulement les lieux qui ont marqué l'auteur (enfance, études, voyages), mais

LE POÈTE ÉDUCATEUR

également ses lectures, essentiellement d'auteurs étrangers. Hyper-conscient de la mondialisation, c'est-à-dire de l'histoire comme de la géographie, il ne peut penser à Nantes sans penser au commerce triangulaire (à celui des esclaves particulièrement), ni à Rome sans penser aux gladiateurs, ni à l'Australie sans penser aux prisonniers anglais envoyés là-bas, ni à Londres sans penser au Brexit. La littérature figure en bonne place ; lire Horace à Rome, c'est on ne peut plus cohérent, mais Vinclair aime aussi les lectures qui n'ont pas de lien direct avec le lieu où il se trouve : Sharon Olds en Malaisie, Du Fu en Australie. Des œuvres picturales piquent sa curiosité et fournissent un support de plus à des considérations esthétiques et éthiques.

Cet ensemble disparate de « choses vues » sert peut-être moins à l'édification du lecteur qu'à montrer Vinclair sous le jour du poète père et donc éducateur ; il voyage avec sa compagne et leurs deux filles, tente de répondre aux questions de ces dernières tout en étant conscient qu'elles auront peu de souvenirs de lieux fréquentés brièvement avant l'âge de six ans. Autant le projet de *La sauvagerie* était clair, autant celui-ci donne surtout l'impression de pages remplies de considérations personnelles. Concernant la forme, elle est variée mais finalement moins source d'expérimentations que dans *La sauvagerie*. On retrouve cela dit les mêmes limites, à savoir que certaines idées ou fantaisies verbales tiennent plus de la *private joke* que de la véritable trouvaille, par exemple la référence à Ivar (Ch'Vavar) en voyant un panneau Ivar à Hollywood. Michel-Ange est tantôt « *Mickey l'ange* », tantôt Buonarotti, Vinclair tenant visiblement à montrer qu'il maîtrise plusieurs registres.

La nature, au cœur du projet présenté dans *Agir non agir* (José Corti, 2020), se limite ici essentiellement aux eaux du Rhône ; Vinclair exprime par exemple sa détestation des oiseaux, ce qui confirme l'impression que laisse *La sauvagerie* : une approche politique et linguistique des êtres vivants plutôt qu'un intérêt véritable pour eux. Le seul amour qui vaille est celui de sa compagne, le beau, le bon, le vrai ne viennent que des relations avec elle et avec ses filles ; aucun enchantement dans les voyages ou les lectures, bien peu d'auteurs ou d'artistes trouvent grâce à ses yeux. C'est dit : *« Je chante ce qui compte au lieu, enchante ceux / qui comptent, les méchants qui comptent / déchantent-ils, je chante ceux qui hantent ce qui compte, / le reste désenchante, je ne lance qu'à ceux qui comptent »*.

Certains passages font écho à Pope, sans que l'on puisse savoir s'ils ont été écrits au moment où Vinclair travaillait sur sa traduction. On lit ainsi dans *L'éducation géographique* les vers suivants :

« Lisant « Ode with a silence in it » après le déjeuner

et remarquant malgré les intentions de l'auteur que dans « Parent rape, family rape, date rape, gang rape, date rape, gang rape, priest and rabbi rape, coach rape, rape of eight-year-olds, rape of eighty-year-olds, etc. » le retour du mot olds *me questionne plus que je ne suis violenté par celui du mot* rape

et devinant qu'il n'en serait pas de même si Sharon Olds avait écrit en français le mot viol, viol *des parents,* viol *en famille, du* viol *des prêtres* viol *des rabbins, du* viol *des enfants de huit ans »*

Est-ce qu'un mot est plus violent dans une langue que dans une autre ? Quel lecteur (et/ou traducteur) est davantage frappé par deux occurrences (certes homographes du nom de l'autrice) que par dix, surtout pour un mot aussi fort ? Le jeu sur les mots aurait-il plus d'importance que leur sens ?

Il y a aussi un passage assez confus sur *Othello*, sur ce que le personnage de Shakespeare (auquel il est brièvement fait allusion dans *Le rapt de la boucle*) peut avoir de dérangeant, même en ayant en tête le contexte d'écriture de la pièce ; *a contrario*, ce qui peut déranger chez Pope, par exemple un désir masculin qui s'arroge le droit de modifier irrémédiablement une coiffure féminine, est amplifié dans la traduction de Vinclair. Si Belinda est présentée comme alanguie, jouir devient de fait l'apanage du Baron, grisé de son forfait (*« Que n'as-tu joui à prendre une boucle moins belle ? »*) et même à l'idée de périr sous les coups de la belle *(« un pugilat mortel / Contre qui ne jouirait que de tomber sous elle »*). Le *topos* des amants opposés dans la bataille, tel qu'on le trouve chez l'Arioste ou le Tasse, est ici détourné par Pope : les humeurs contraires de Belinda ne font pas d'elle une héroïne très héroïque et le coup de ciseaux du Baron n'a rien d'un coup d'éclat. Mais quand le Baron plaide à la fin l'amour pour justifier son geste, plaidoyer déjà douteux sous la plume de Pope, on peine *a fortiori* à le croire quand il est décrit à plusieurs

LE POÈTE ÉDUCATEUR

reprises comme celui qui prend, jouit, possède sans égard pour l'autre. Ce parti pris de traduction risque en outre de susciter l'indignation ou l'amusement grivois chez un lecteur ou une lectrice peut-être dès lors moins sensible à l'inventivité ou au caractère parodique du texte.

Ce qui ne veut pas dire que Vinclair, attentif à ce qui agite le monde, n'a jamais entendu parler des violences faites aux femmes ; il relève des formulations sujettes à interprétations scabreuses, et s'en amuse, avec référence ironique à #metoo. Ou peut-être s'interroge-t-il ; dans le tableau de Véronèse *La Vision de sainte Hélène*, il voit immédiatement un rêve érotique (même s'il reconnaît que la suggestion est « *discrète* »), et dénonce « *les yeux violeurs du spectateur complaisant* ». C'est le pendant de l'aporie qu'il exprime au sujet de l'éducation des filles : « *j'écris malgré tout de la poésie à mes filles pour ne pas en rester, avec elles, aux conseils élémentaires que je dois pourtant leur prodiguer pour qu'elles survivent, écoute à l'école, ne me mens pas, ne montre pas ta zézette / car désirant leur dire aussi : écrivez des poèmes au fond de la classe, n'écoutez personne dire ce que vous devez penser, et surtout faites ce que vous voulez de votre chatte / et ne pouvant le dire l'écrivant* ».

Aporie qu'il exprime également sur d'autres sujets, comme les Aborigènes d'Australie ; craignant de verser dans un apitoiement facile, il balaie les horreurs de leur passé au motif que leur sort n'est ni plus ni moins enviable que celui d'autres qui ont connu la guerre, mais aussi leur art (« *reconstruction mercantile* ») au même titre d'ailleurs que nombre de « *croûtes* » peintes depuis un siècle, en Australie comme ailleurs. Lui qui a longuement écrit sur les mânes et les morts dans *Agir non agir* s'intéresse assez peu à la spiritualité aborigène, se contentant de mettre en doute, en visitant le musée de Perth, la sincérité des autorités australiennes quand elles avertissent les spectateurs aborigènes et indigènes du détroit de Torrès que certaines œuvres montrent des personnes décédées. Le sujet des Aborigènes, convenons-en, est complexe, mais il existe d'autres manières d'exprimer son impossibilité de répondre à la question : que faire ?

D'autres manières que ces formulations telles que : « *Et aujourd'hui je crois / Que la dramaturgie* […] *la / Dramaturgie du pome / (Ezra écrit ainsi « poem«) / Doit embrasser ce qui / De*

Pierre Vinclair (mars 2022) © Jean-Luc Bertini

l'important (l'embras / Ser, faire l'amour avec / Lui comme la forme vient / Mouler le fond) peut / Exister dans la parole – / Et forcer ce passage – / Étendre les limites de / Ce que l'on peut dire d'impor / Tant […] / Et au bout de la lance / De l'important tu trouv / Eras ton ennemi et av / Ec lui ta guerre civile ». Vinclair se fait plaisir, cultive l'ambiguïté, sexe et guerre mêlés, laisse entendre qu'il écrit des choses qui fâchent tout en étant un chantre de l'amour. Léo Ferré écrivait déjà dans la préface à *Poète… vos papiers !* : « *Nous vivons une époque épique et nous n'avons plus rien d'épique* […] *Le vers doit faire l'amour dans la tête des populations* », mais sans utiliser un vocable de forceur. Ayant à cœur l'action poétique telle qu'elle a été définie par Jean-Michel Maulpoix (cité dans *Agir non agir*), il tente vraisemblablement de « *recomposer, morceau par morceau, un monde qui s'est défait* (1) », mais ne parvient pas à convaincre le lecteur ni la lectrice.

1. **Jean-Michel Maulpoix, « « Toi nuage passe devant ». L'écriture résistante de René Char » in Laure Michel et Anne Tomiche, *Études littéraires*, automne 2016, « René Char : le poème et l'action ».**

Trois livres venus de l'Orient lointain

Les Mémoires de Bao Tianxiao, journaliste dans la Chine du XXe siècle, entre révolutions, guerres et occupations ; un court drame social d'un romancier né l'année de la prise du pouvoir par Deng Xiaoping ; une nouvelle traduction par René de Ceccaty d'un récit quasi-autobiographique de Natsumé Sôseki : trois livres venus de Chine et du Japon pour écouter les voix diverses de l'Orient lointain.

par Maurice Mourier

Bao Tianxiao
Souvenirs de la chambre de l'ombre du bracelet
Traduction du chinois, notes et postface de Joachim Boittout
Préface de Sebastian Veg
Rue d'Ulm, 366 p., 21 €

Ren Xiaowen
Sur le balcon
Trad. du chinois par Brigitte Duzan
L'Asiathèque, 110 p., 7,90 €

Natsumé Sôseki
Petit maître
Trad. du japonais par René de Ceccatty
Points, 265 p., 8,60 €

Le livre de Bao Tianxiao, malgré un de ces titres poétiques dont les Chinois abusent, n'a aucun des caractères de la poésie. C'est un choix, fort bien opéré par le traducteur Joachim Boittout, également auteur de notes indispensables et de la postface, dans les Mémoires d'un journaliste, écrivain et éditeur qui a fait une exceptionnelle carrière, notamment à Shanghai, avant de se fixer à Taïwan puis à Hong-Kong.

Une très longue vie (1876-1973) a permis à cet entrepreneur actif et jovial de traverser toute l'histoire de la Chine moderne, à partir de la fin de l'empire Qing et presque jusqu'à celle du maoïsme. Le moins qu'on puisse dire est qu'il ne s'agit pas d'un long fleuve tranquille. De bonne famille aisée mais non pas riche, Bao entame une carrière de fonctionnaire traditionnel en passant les premiers des interminables et fastidieux examens mandarinaux, qui ne seront abolis qu'en 1905 quand le dernier empereur mandchou fait une tentative de modernisation aussi vaine que sera l'essai d'une république en 1911, d'une dictature sous Yuan Shi Kaï, d'un nationalisme qui n'empêcha pas l'invasion japonaise, avant qu'en 1949 une nouvelle république, dite populaire, n'installe le totalitarisme de Mao.

Ces péripéties meurtrières, Bao, avant de s'exiler de la Chine continentale, les surmonte habilement. Il réussit à Shanghai à devenir un journaliste vedette et un éditeur de nombreux auteurs occidentaux, philosophes et théoriciens politiques notamment. Que retenir surtout des extraits de ses Mémoires, rédigés dans un style facile et souvent plaisant ? D'abord, me semble-t-il, que l'ouverture à la modernité d'une Chine archaïque a reposé en grande partie sur la traduction non des originaux occidentaux mais de leurs éditions japonaises.

À l'origine de sa trajectoire culturelle, le Japon avait emprunté son savoir à la Chine via la Corée. Au début du XXe siècle, c'est la Chine qui dépend du Japon déjà « ouvert » depuis Meiji (1868). On retiendra ensuite qu'un intellectuel astucieux et non spécialisé peut parvenir à passer à travers les gouttes d'époques globalement atroces sans y sombrer, en suivant sans doute les courants les moins violemment subversifs du goût nouveau, mais en prenant tout de même certains risques, celui de défendre, par exemple, une discrète évolution de la condition féminine en publiant comme romancier à la mode le conte *Un fil de lin*, en 1909, dans *Eastern Times Romanesque*, qui nous est donné *in extenso* aux pages 195-205 de ce livre.

C'est un texte terriblement sentimental et qui passerait aisément pour édifiant, dans le genre *Veillées des chaumières*, si sa fin conformiste (la mal mariée qui a dû sacrifier son véritable amour est soignée tendrement de la diphtérie par « *son benêt de mari* » ; elle guérit mais le contamine et il meurt ; pleine de remords, elle lui restera

fidèle) ne dissimulait pas le caractère « révolutionnaire » de la critique initiale du mariage arrangé.

On comparera avec amusement ce conte de 1909 à la « novella » chinoise *Sur le balcon*, publiée en 2011, soit un siècle plus tard. Aucun rapport apparent : de jeunes gars à la limite de la délinquance, dans un quartier pauvre, qui rêvent d'argent et de filles. Mais là aussi une conclusion curieusement édifiante et sentimentale et une littérature populaire pas désagréable, un peu attendue. On se rappelle alors l'immense succès en Chine de la traduction de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils par Lin Shu en 1899. La tradition du drame social doté d'une fin morale n'est donc pas morte en Chine.

Natsumé Sôseki (1914)

Il y a évidemment un abîme entre ces auteurs intéressants d'un point de vue sociologique – surtout le premier – et un écrivain original aussi important que Sôseki. Mais on peut tout de même aussi utiliser *Petit maître*, retraduit et présenté superbement par René de Ceccatty, pour souligner une différence fondamentale dans l'appréhension générale du monde entre Chinois et Japonais, et cela d'autant plus facilement que le roman de Sôseki a paru en 1906, une époque où déjà le Japon, à la différence de la Chine, était entré de plain-pied dans la modernité.

Le conte de Bao Tianxiao comme celui de Ren Xiaomen (né en 1978) et, ajouterai-je, par exemple comme les romans du Prix Nobel Mo Yan, ne s'intéresse pas à autre chose qu'à la société. La chronique d'un groupe, d'une communauté, d'un village, d'un quartier, d'un ensemble, voilà ce qui motive cette littérature, quels que soient par ailleurs ses prétentions esthétiques ou son niveau d'écriture. Il n'y a guère d'individu dans ces textes qui ne soit relié à cent autres, notamment par ses alliances familiales ou villageoises. La Chine, c'est le nombre. Tout personnage s'y définit par ses contacts, sa proximité, son rapport à d'autres.

C'est pourquoi le Sôseki de 1906, comme plus tard Tanizaki, ou Kawabata, ou Murakami, nous paraît d'emblée « moderne », c'est-à-dire occidental. Il n'écrit que sur l'individu séparé, souvent hostile au groupe, et cet individu, le plus souvent, c'est lui-même. *Petit maître* est le récit quasi autobiographique de l'aventure tragicomique d'un garçon sans qualité marquante, sauf peut-être une intégrité ingénue qui touche à la niaiserie. Exilé de Tôkyô dans le Shikoku, l'île la plus pauvre et paysanne du Japon, il exerce les fonctions modestes de professeur de mathématiques dans un collège et comprend mal les manigances de collègues médiocres, vaniteux, malveillants, en même temps qu'il se met à dos les élèves indisciplinés qui acceptent mal sa rigueur et ses manières urbaines. D'où une série souvent tordante de déconvenues qui n'en constitue pas moins en profondeur un sérieux apprentissage de la réalité, celle de la vie en société faite de sournoiserie, de coups bas, et aussi de découvertes invattendues (les véritables ennemis ne sont pas ceux qu'on croit, le gueulard insupportable se révèle un ami précieux).

Mené à la perfection, le récit aboutit à un constat : il faut s'arracher à l'emprise étouffante des autres et vivre pour soi avec le moins possible de compromissions. Cette leçon a d'autant plus de force qu'elle est appliquée, ici, au cas d'un enseignant ordinaire qui n'est en rien, à la différence de Sôseki, un intellectuel.

Après des débuts de professeur frustré, l'auteur de *Petit maître* passera quelques années de formation en Angleterre et en Écosse, puis mènera au Japon une existence de lettré, de poète (en japonais et en chinois). Romancier à succès et maître à penser des jeunes générations, il est pessimiste, comme tous les plus grands écrivains nippons, sans illusion sur ses semblables, et incarne à merveille un individualisme qui nous parle directement, à nous autres de l'Extrême-Occident, sans aucun filtre exotique. Son authentique puissance subversive, jamais violente, repose, entre autres éminentes qualités littéraires, sur un humour coruscant, riche en non-dits, auquel l'excellente traduction de René de Ceccatty fait un sort.

Extension du domaine de la prison

L'arsenal des sanctions pénales comprend depuis longtemps des peines alternatives à l'incarcération, plus à même de remplir les objectifs que la loi leur fixe : en premier lieu, réduire la récidive. Dans* Éprouver le sens de la peine. Expériences de vies condamnées*, Jérôme Ferrand, Fabien Gouriou et Olivier Razac ont fait le choix de s'intéresser aux peines de probation à travers les témoignages des probationnaires. Deux constats : ces peines ne sont pas si « alternatives », et s'inscrivent presque autant que la prison, dont elles sont indissociables, dans une logique répressive.

par Julien Mucchielli

Jérôme Ferrand, Fabien Gouriou et Olivier Razac
Éprouver le sens de la peine. Expériences de vies condamnées
Éditions du Commun, 320 p., 16 €

La probation désigne l'ensemble des sanctions pénales restrictives de liberté en dehors des murs de la prison. Elle présente des avantages indéniables par rapport à la prison. Elle est plus humaine, car plus inclusive ; plus juste, car proportionnée, prenant en compte la situation du condamné ; plus efficace, car plus responsabilisante. C'est pourquoi, depuis les années 1970, le nombre de personnes condamnées en probation a été multiplié par six. Ce recours accru aux peines de probation n'est pas corrélé à une baisse des incarcérations : celles-ci ont été multipliées par 2,5 pendant la même période, sous l'effet de politiques pénales de plus en plus répressives. Les peines de probation ne viennent donc pas « à la place », mais « en plus » ; elles s'ajoutent d'ailleurs bien souvent à une peine d'incarcération.

C'est à travers l'expérience de vie des personnes condamnées que les auteurs d'*Éprouver le sens de la peine* ont choisi d'étudier la probation française. La profusion des témoignages retranscrits témoigne de leur démarche : « *c'est à la compréhension du monde des probationnaires qu'est consacré ce travail* ». Les voici donc, ces probationnaires, qui s'expriment tout au long de la deuxième partie de l'ouvrage. Premier constat : ils ont souvent fait l'expérience de l'incarcération pendant leur parcours pénal. La prison est donc une « *référence centrale de leur rapport à la peine* », écrivent les auteurs. « *La menace de l'enfermement ne cesse de hanter le quotidien et siphonne une grande part du sens de l'accompagnement*. »

Tout comme il existe un « choc carcéral », l'expérience des probationnaires n'est pas dépourvue de rupture, tant la conduite de la peine implique contraintes et discontinuités, spatiales et spécifiques. Le placement sous surveillance électronique (PSE) conduit à une « *carcéralisation du domicile* » : les probationnaires se sentent comme prisonniers et n'éprouvent pas la liberté que les magistrats ont l'impression de leur concéder en ne les incarcérant pas. L'accumulation d'obligations et les contraintes spatiales (pointer au commissariat, annulation de permis, rendez-vous au service d'insertion et de probation, obligation de travail, accumulation de démarches administratives) créent un stress permanent et des situations parfois difficiles à vivre. Les auteurs parlent de « *colonisation pénale du quotidien* ». Ainsi de Marco, un probationnaire qui déclenche l'alarme de son bracelet alors qu'il est au tribunal pour adresser une réclamation concernant une demande de déménagement non traitée dans le cadre de son PSE. Les entretiens menés auprès des probationnaires témoignent de la violence ressentie par les personnes condamnées. Une violence moindre que celle de l'incarcération (« *la probation est* […] *systématiquement jugée au regard de la prison, et c'est pourquoi elle apparaît d'abord préférable* », notent les auteurs) mais qui apparaît comme l'extension d'une répression sociale. Par les contraintes lourdes qu'il impose et l'angoisse que ses injonctions contradictoires provoquent, le système probationnaire

s'éloigne de sa finalité utilitariste, jusqu'à être ressenti comme une pure sanction.

La justice française est particulièrement lente car elle est pauvre. Cette expérience d'attente interminable est pleinement vécue par les probationnaires, qui « *témoignent de dysfonctionnements structurels ou accidentels quasi systématiques qui renforcent ces retards. Éric a attendu deux ans avant d'avoir sa décision d'aménagement de peine parce que le juge d'application des peines était absent* », écrivent les auteurs. À chaque étape de la procédure, l'attente et la situation figée empêchent les individus de se projeter dans l'après, puisque la sanction elle-même tarde à venir. Le jugement prononcé, il faut souvent attendre la décision d'aménagement de peine. Samuel l'exprime : « *C'est un stress insupportable. On sait pas comment se situer. Enfin, moi j'ai eu peur* […] *de chercher un emploi, de chercher un logement parce que je connaissais pas la sentence justement qui allait me tomber dessus derrière, donc je savais pas si j'allais partir en prison, si j'allais tout perdre. Donc, je voyais pas l'intérêt en fait euh… de ré-enclencher le processus classique de… de retour à la sociabilisation si on peut dire ça comme ça* ». Parfois, d'anciennes condamnations oubliées par le probationnaire sont finalement mises à exécution, ce qui crée un sentiment de découragement, auquel s'ajoute un sentiment d'isolement social, du fait d'interdictions strictes de sorties le soir et le week-end, parfois combinées à une obligation de travail le reste du temps.

Le manque de moyens se traduit également par des audiences très brèves et des rendez-vous très espacés entre le probationnaire et son conseiller d'insertion. Ainsi, « *la décision pénale est vécue d'une manière largement dépersonnalisée, désincarnée, anonyme* », et impose par la suite des interactions avec des institutions et des personnes peu disponibles, dans un cadre rigide, rendant les relations peu satisfaisantes, dépersonnalisées. Tout cela contribue à un sentiment de perte de sens de la peine et, en définitive, à un découragement : le probationnaire se sent seul et étranger à un système dont il n'a « *pas les codes* », tout en ayant le sentiment de ne pouvoir compter sur personne, excepté sur la conseillère pénitentiaire d'insertion et de probation (CPIP), alliée précieuse dans le dispositif probationnaire angoissant. Si « *le dispositif de la probation fonctionne donc malgré tout, au prix d'accommodements et de louvoiements permanents* », c'est en partie grâce au dévouement des CPIP.

Graffiti sur un mur de la prison de Villeneuve-lès-Maguelone, près de Montpellier (2003) © Xavier Malafosse

Éprouver le sens de la peine ne s'attache pas qu'à analyser le mécanisme de la probation, mais s'attarde sur tous les aspects du parcours pénal des probationnaires, et sur les inévitables contraintes auxquelles ils font face. Les contraintes pénales, les probationnaires doivent se les réapproprier : une obligation de travail ou de soin est une contrainte, certes, mais c'est avant tout la possibilité de « *s'en sortir* » ; par le respect de ces obligations, le probationnaire s'émancipe en quelque sorte de la contrainte, il s'approprie la démarche de soin et l'activité professionnelle, dans l'optique d'un épanouissement personnel et social. On parle « *d'effet cadrant* » des obligations et de l'action. Encore une fois, le rôle des CPIP est déterminant.

Néanmoins, « *l'angoisse de l'incarcération* » pèse toujours. Dans cette angoisse, « *les probationnaires ne semblent pas disponibles affectivement, intellectuellement, socialement, pour appréhender l'action de la CPIP comme une prise en charge substantielle* ». Le suivi accompli par les CPIP s'avère bien souvent insuffisant ; par manque de moyens avant tout, les rendez-vous tendent à se réduire à des formalités, à des contrôles formels du respect des obligations tournés vers l'autorité judiciaire. Faire le nécessaire en attendant que cela passe. La finalité demeure d'échapper à l'incarcération.

En donnant la parole aux probationnaires, les auteurs ne se sont pas contentés de recueillir des témoignages ; ils les ont articulés et reformulés pour structurer une critique du système probationnaire à la française. Outre le manque de moyens financiers, la probation souffre de nombreuses contradictions, jusque dans ses finalités mêmes. Mais le mérite principal de cet ouvrage est de dire que la probation n'est pas une peine alternative indulgente, mais bel et bien une extension du domaine carcéral : une prison à l'extérieur.

Les rêveries du promeneur au cimetière

Quelque part entre le monde des vivants et celui des morts, François Durif nous livre le récit de son expérience de croque-mort dans un texte saturé de références et bercé par les pas d'une promenade au cimetière.

par Alexandra Guiral

François Durif
Vide sanitaire
Verticales, 312 p., 19,50 €

Diplômé des Beaux-Arts de Paris, François Durif a travaillé un temps dans l'atelier d'un grand artiste contemporain avant de tout plaquer. Sept séances à Pôle Emploi plus tard, la sentence tombe : « *Vous voulez travailler avant ou après la mort ? m'a demandé sans sourciller la dame du bilan de compétences, et moi, comme un con, j'ai répondu : Après. C'est comme ça que je me suis retrouvé à œuvrer pendant trois ans dans les pompes funèbres. Bizarrement, ce métier m'a remis dans le mouvement de la vie.* »

Il endosse le costume sombre pour le compte de la société de pompes funèbres « L'Autre Rive » et nous livre ici le récit de cette nouvelle vie : un portrait de l'artiste en croque-mort. C'est aussi l'histoire d'un passage à vide, celle d'une perte de sens généralisée et finalement d'une quête. Cette reconversion prend des airs de grand voyage initiatique, des Beaux-Arts à L'Autre Rive ; il se promène dans les allées du Père-Lachaise comme dans les méandres de ses souvenirs. Il descend dans le caveau familial, exhume les étapes de la construction de soi, et déterre les peurs ancestrales. Et quelle est notre plus vieille peur si ce n'est celle de la mort ?

Cette expérience lui offre l'occasion de s'ancrer dans une réalité qui semblait lui échapper dans l'art contemporain ; celle, aussi, de s'interroger sur son identité. Il s'écrit et nous invite à suivre son itinéraire de *backrooms* en *white cube* jusqu'aux petites chambres noires où nous finirons tous en boîte. C'est dans la continuité d'un même geste que François Durif écrit pour décloisonner les espaces, exposer au grand jour les arrière-boutiques et décrire ce qui se passe dans le noir. Par ce grand dévoilement, il rend les frontières poreuses et interroge les tabous. Ceux de la mort, de l'homosexualité, de l'impossibilité d'écrire ou encore de l'absence de sens dans la création.

Ce pas de côté mène l'auteur dans un autre lieu, dans une hétérotopie : le cimetière et, encore plus précisément, le vide sanitaire qui sépare le cercueil de la surface de la terre. Il s'agit du sas, invisible et pourtant nécessaire, qui permet de séparer deux espaces, de les protéger l'un de l'autre et d'assurer la salubrité des lieux. C'est un espace sombre, peu ragoûtant, que l'on préfère ne pas voir. C'est une marge et une frontière. Il protège la maison de l'humidité, le caveau de l'extérieur, les vivants des morts. Or, tout l'art de François Durif est justement de placer les marges au centre, de prendre pour sujet le sous-sol, le périphérique, le point final, tout ce que, par définition, on ne voit jamais.

Loin d'une catabase héroïque, c'est avant tout un retour à la terre, et même aux vers de terre, qui nous est donné à lire avec *Vide sanitaire*. Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur la mort, sans jamais oser le demander. L'auteur ne nous épargne rien, du coût du cercueil au décompte du temps de décomposition d'un corps, en passant par le choix des musiques et des textes – prétendument uniques mais finalement communs à toutes les cérémonies. Connaissiez-vous l'existence des « techniciens de convoi », payés des clopinettes et chargés de récupérer les corps, ou plutôt ce qu'il en reste, après un « accident grave de voyageur » ? Saviez-vous que les familles les plus riches étaient souvent les plus pingres au moment du choix du cercueil ? Imaginiez-vous le nombre de personnes qui règlent tous les détails de leur propre enterrement avant leur dernier souffle ?

Avec une pointe de plaisir coupable, le récit se dévore. Il faut dire que l'auteur est passé maître dans l'art du *teasing* et qu'il nous prévient, dès les premières pages, que : « *Parler de mort, c'est un peu comme parler de cul, ça intéresse tout le*

François Durif © Francesca Mantovani/Gallimard

LES RÊVERIES DU PROMENEUR AU CIMETIÈRE

monde, surtout en fin de soirée. » À l'opposé des discours solennels ou des expressions édulcorées pour désigner le dernier voyage de ceux qui nous ont quittés, François Durif prend le parti de la rugueuse réalité. Il s'adresse au lecteur et l'interpelle : « *Quand t'es croque-mort, t'as beau être un figurant, t'es aux premières loges, tu comprends des tas de choses sur tes contemporains comme sur toi-même – toute cette majorité qui sévit en toi, ces gueules de cons*. »

Cette langue parfois crue, souvent drôle et toujours juste se déploie tout au long de ce livre-promenade. Car, s'il s'agit du premier livre de l'auteur, il s'annonce comme la continuation de l'art de la performance qu'il connaît bien. Tout en « accompagnant les familles » comme l'exigent ses fonctions de croque-mort, François Durif propose des « *promenades au Père-Lachaise* » très éloignées des visites touristiques habituelles. Et ce récit devient la retranscription d'un itinéraire dans la nécropole.

C'est un livre monument aussi, le tombeau poétique de ces références, mais aussi de toutes ces rencontres et des défunts anonymes que l'auteur a accompagnés pour leur dernière performance. Quand le titre préféré d'un chanteur populaire rugit dans l'église pour accompagner le départ du cercueil, n'est-ce pas la plus belle mise en scène de celui qui s'en va ? Alors qu'il cherchait à s'en éloigner, François Durif retrouve l'art non loin de la mort et devient écrivain. Au fil de cette narration itinérante qui part tous azimuts, il n'est pas question des hommes illustres qui hantent le cimetière, mais plutôt des livres, des films et des souvenirs qui emplissent le texte et l'imaginaire de l'auteur (on y croise Duchamp, Ponge, Barthes, Akerman, Tati, et tant d'autres).

À la manière d'une balade dans un cimetière, il n'y a pas de fil rouge, pas de sens tout indiqué, mais plutôt un réseau de correspondances qui fait passer d'une citation à une autre, d'un deuil impossible à un souvenir heureux, d'une poignée de terre jetée à l'émotion d'une rencontre. Les symboles et les détails prosaïques se mêlent comme sur une toile de vanités. Le tout donne un livre assurément singulier, contemporain, écrit comme un bloc de sédimentation : « *Ce n'est pas le rêve d'une vie, ce sont des moments de vie qui, une fois montés, font récit et expulsent celui qui en est l'auteur. C'est l'histoire d'un ex-croque-mort mis au jour par ses déblais, même*. »

Le mot qui sauve

Chez Michèle Finck, la poésie ne saurait être enfermée dans le cadre étroit d'un genre, d'une forme, d'un art. Aussi, dans son nouveau livre, les poèmes alternent avec la prose, et l'émotion poétique, intensément vécue et personnalisée, peut jaillir d'un film (Wenders, Angelopoulos, Bergman), d'un opéra (Schönberg, Berg), d'un tableau (« le Songe de Jacob » revisité par différents peintres, Raphaël, Ribera, Tiepolo, William Blake, Chagall) et de la musique, celle-ci présente dans la trame même de l'écriture, comme un rythme de fond qui ressemble à celui de la mer.

par Alain Roussel

Michèle Finck
La ballade des hommes-nuages
Arfuyen, 276 p., 18,50 €

Le « journal-poème » de Michèle Finck a des accents autobiographiques. Il ne s'agit pas de relater chronologiquement sa propre histoire, mais d'exprimer des moments de l'existence à forte charge subjective, de ceux qui forgent une vie ou dont on ne se remet pas : une autobiographie de l'âme. C'est aussi, et surtout, une lettre d'amour à l'amant interné en psychiatrie qu'elle désigne sous le nom de « Om ». Ce nom n'est pas sans résonance particulière. Phonétiquement, c'est homme, mais aussi, dans la tradition de l'hindouisme notamment, le souffle primordial, un son absolu, à la fois créateur et destructeur de l'univers, porteur de vie et de mort, un son imprononçable dont la voix humaine ne peut offrir qu'une diction approchée.

C'est un mot de cette sorte, mais à dimension humaine, profondément humaine, que cherche désespérément Michèle Finck tout au long de son livre, un seul mot, le « la » de référence qui permettrait d'établir une harmonie, un rapport juste « *entre la vie et la mort* » », entre sa propre raison et la folie dont est atteint l'être aimé, et ainsi de le guérir. Mais le « *mot qui sauve* », ce mot qui serait un « *mot-geste* », demeure introuvable. Elle le cherche partout, auprès du père mort qui ne peut plus répondre, dans la langue hallucinée, entre « *création et folie* », de Om, en elle-même ou encore auprès de la mer dont la respiration des vagues, comme souvent chez elle, rythme sa langue. Mais le mot se dérobe toujours. Peut-être faut-il alors le laisser venir à soi, peut-être qu'il n'existe pas et qu'il faut l'inventer. Peut-être ce mot est-il sans mot, le silence, comme ces espaces blancs, bouches béantes, que Michèle Finck ouvre dans ses vers entre les mots qui, échappant ainsi à l'écoulement de la phrase, considérés pour eux-mêmes, n'en ont que plus de force.

La construction du livre adopte, mais en position verticale et en accéléré, le rythme musical des marées. La première partie, intitulée « catabase » est une descente vertigineuse dans la propre intériorité de l'écrivaine habitée par ses souvenirs d'enfance et confrontée à la folie de Om (dont les visites à l'hôpital psychiatrique qu'elle consigne dans un carnet), vers ce qu'elle appelle « *la lumière d'en bas* ». La deuxième, « anabase », est une montée vers la « *lumière d'en haut* », à la recherche du « *mot qui sauve* », celui qui aurait le pouvoir de guérir celui qu'elle aime. Une autre partie, « catanabase », est, comme son nom inventé l'indique, ce double mouvement simultané de montée et de descente où les contraires tentent de fusionner, par la poésie, dans « *son corps et son esprit* ».

La ballade des hommes-nuages, ces hommes qui « *combattent aux frontières de la folie* », est un « *cri d'amour* ». Loin d'idéaliser la folie, Michèle Finck ne cache rien des souffrances qu'elle inflige, le « *corps défait par les neuroleptiques* », la toux à en vomir, le cerveau à vif, le crâne « *scalpé de la fiction des normes, des conventions* ». Elle essaie de « *se mettre à l'écoute* », d'établir une relation verbale avec un être humain devenu inaccessible, qui connaît « *l'alphabet des nuages* » et parle un autre langage, avec une autre pensée où tout est vécu, espace et temps, simultanément.

Michèle Finck

La Ballade des hommes-nuages

Arfuyen

LE MOT QUI SAUVE

Balbutiement, psalmodie, incantation, tel est ce livre qui a par ailleurs des « *liens de sang* » avec la musique. D'une certaine manière, on peut considérer ces poèmes comme des variations sur « *le mot qui manque* ». Mais c'est aussi une réflexion sur la poésie sans laquelle Michèle Finck ne pourrait pas vivre.

Du racisme colonial en Algérie

***Le 29 décembre 1956, moins de dix-huit mois avant le putsch du 13 mai 1958, l'Algérie française enterre le maire d'Alger, Amédée Froger, assassiné la veille. Des milliers de personnes participent à ses obsèques, puis se déchaînent, dans la ville et dans sa région, contre les « musulmans ». Un évènement qu'explore Sylvie Thénault dans* Les ratonnades d'Alger. Une histoire sociale du racisme colonial.**

par Todd Shepard

Sylvie Thénault
Les ratonnades d'Alger.
Une histoire sociale du racisme colonial
Seuil, 336 p., 23 €

Dans sa préface de 1961 au célèbre ouvrage de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Jean-Paul Sartre s'adresse à ses compatriotes de gauche en dénonçant leur manière de rejeter sur les colons l'entière responsabilité de la guerre que leur pays menait contre les Algériens : « *Nous vivons dans la Métropole et nous réprouvons les excès* », pastichait Sartre. Il poursuivait : « *C'est vrai : vous n'êtes pas des colons, mais vous ne valez pas mieux. Ce sont vos pionniers, vous les avez envoyés, outre-mer, ils vous ont enrichis ; vous les aviez prévenus : s'ils faisaient couler trop de sang, vous les désavoueriez du bout des lèvres ; de la même manière un État – quel qu'il soit – entretient à l'étranger une tourbe d'agitateurs, de provocateurs et d'espions qu'il désavoue quand on les prend.* »

La même année, dans son premier livre, le jeune historien Pierre Nora faisait exactement ce que Sartre condamnait, en suggérant non seulement que les Français d'Algérie n'étaient pas français mais qu'ils étaient eux-mêmes responsables des exactions du gouvernement colonial voire de la guerre en cours, qui avait éclaté fin 1954. Cette idée que des colons riches et puissants avaient dévoyé les bonnes intentions françaises, à savoir les principes universalistes et antiracistes célébrés à Paris ainsi que les engagements républicains, a une longue histoire, mais la formulation par Nora de la responsabilité particulière de tous les Français d'Algérie a ouvert la voie à un grand nombre d'historiens. Parmi ceux qui ont eu le plus d'influence, Benjamin Stora et l'historien britannique Neil MacMaster sont allés même plus loin en disant que durant le prétendu exode de 1962, dans la période qui a immédiatement précédé et suivi l'indépendance de l'Algérie, la grande majorité de ceux que l'on appelait alors les pieds-noirs « rapatriés » en France métropolitaine ont apporté avec eux leur racisme qui, comme un virus, s'est répandu ensuite auprès d'autres Français et a continué à le faire. Dans *Les ratonnades d'Alger. Une histoire sociale du racisme colonial*, l'historienne Sylvie Thénault explique que ces arguments ont été remis en cause par une nouvelle historiographie, qui a eu tendance à minimiser le racisme des pieds-noirs et leur responsabilité dans les excès de l'Algérie française, ce qu'elle conteste. Sylvie Thénault réaffirme que le racisme des Français d'Algérie a été un facteur déterminant dans la violence infligée par les forces françaises à un grand nombre d'Algériens pendant la guerre, et que c'est encore lui qui façonne les politiques d'extrême droite en France aujourd'hui ainsi que leurs discours racistes

Le livre s'arrête sur un cas particulièrement frappant de mobilisation collective et violente qui a éclaté à Alger le 29 décembre 1956, lors des funérailles d'une personnalité politique locale. D'autres violences ont encadré celle-ci, en particulier l'assassinat de l'homme politique en question, Amédée Froger, le 28 décembre et, à l'autre bout, en juillet 1957, l'exécution par la République française de Badeche Ben Hamdi, convaincu de cet assassinat. Sylvie Thénault rappelle que, quelques jours seulement après la mobilisation à Alger, les troupes françaises sous la direction du général Jacques Massu ont commencé à déferler dans les rues de la ville afin d'écraser à la fois les militants du FLN mobilisant les manifestants algériens en faveur de l'indépendance et les habitants soupçonnés de les soutenir et de soutenir leurs efforts. Ce fut un moment

déterminant, que les commentateurs français de l'époque ont rapidement appelé la bataille d'Alger. En mettant l'accent sur les événements du 29 décembre – ce qui s'est passé, ce qui les a déclenchés, les personnes impliquées –, Sylvie Thénault veut clarifier les dynamiques de l'Algérie française (ses « *structures* »), afin de relier la guerre à l'histoire de la domination coloniale qui a commencé en 1830 et s'est terminée en 1962, d'une part, et de relier cette histoire à la vie politique française actuelle, d'autre part, en particulier à des arguments virulents des discours d'extrême droite comme la théorie du « grand remplacement ».

Dans une prose convaincante et au moyen d'une intrigue bien menée, Sylvie Thénault parvient à faire entrer les lecteurs dans cette histoire : elle part de l'assassinat de Froger, motivé par l'importance politique de ce dernier – maire avide de pouvoir et à la pointe d'un activisme « ultra » pour l'Algérie française ayant poussé le gouvernement à adopter des politiques répressives pour écraser le nationalisme algérien –, puis décrit la violence collective dont ses funérailles ont été l'occasion, pour évoquer enfin la vie de Badeche Ben Hamdi, les circonstances qui ont déterminé son acte ainsi que celles de son exécution. Le récit est très détaillé, et le lecteur peut suivre les nombreux acteurs de la mobilisation, les événements de la fin de 1956 et du début de 1957 auxquels ils ont participé, tout en ayant une bonne vision des cadres plus larges dans lesquels l'autrice veut les situer. Le livre intéressera les connaisseurs de la guerre d'Algérie en apportant de nombreux éclairages à des événements qui, bien que connus de la plupart des historiens de la période, n'avaient pas encore fait l'objet d'une histoire fondée sur les archives.

Le titre du livre porte de plus grandes ambitions. « Ratonnades » est un terme raciste qui renvoie à une violence collective visant des personnes en raison de leur appartenance supposée à un groupe. S'il est aujourd'hui censé pouvoir désigner la violence à l'encontre de n'importe quel groupe, il renvoie au départ à la violence infligée aux personnes perçues comme « maghrébines », plus précisément algériennes. Le mot a pris cette signification pendant la guerre, dérivée de l'emploi, depuis la fin des années 1930, de l'appellation « ratons » pour désigner les Algériens (arabes et/ou berbères). Comme le précise Sylvie Thénault, depuis 1961 le terme est plus souvent associé à des événements qui se sont déroulés en France métropolitaine, notamment aux violences policières qui ont tué de nombreux Algériens à Paris et dans ses environs en octobre 1961 et à la série de meurtres racistes qui ont semé la terreur à Marseille et dans le Midi au début des années 1970. L'histoire des « ratonnades » de la fin décembre 1956, exclusivement centrée sur Alger et sa région, est le point d'entrée de Sylvie Thénault dans ce qu'elle appelle une *Histoire sociale du racisme colonial*. C'est un prisme bien étroit, et l'analyse qui en résulte est à la fois réductrice et fort peu convaincante.

Sylvie Thénault met en avant son utilisation de sources primaires, de preuves produites au plus près des événements. Le livre présente des descriptions précises de ces sources, de leur apparence matérielle ; l'autrice raconte comment elle est arrivée à elles et comment elles ont été constituées. Les sources des archives gouvernementales sont particulièrement intéressantes, et la plupart de celles concernant les événements des 28 et 29 décembre ont été tirées de deux cartons de dossiers de police conservés aux Archives d'outre-mer à Aix-en-Provence. Sylvie Thénault lit ses sources en procureur, en prenant soin d'attester l'authenticité de ses documents. Elle n'utilise pas les outils utilisés par des générations récentes, empruntés à l'histoire culturelle et à la nouvelle histoire du droit. C'est plutôt le bon sens et le souci du croisement des sources qui guident ses interprétations, souvent passionnantes et toujours clairement présentées.

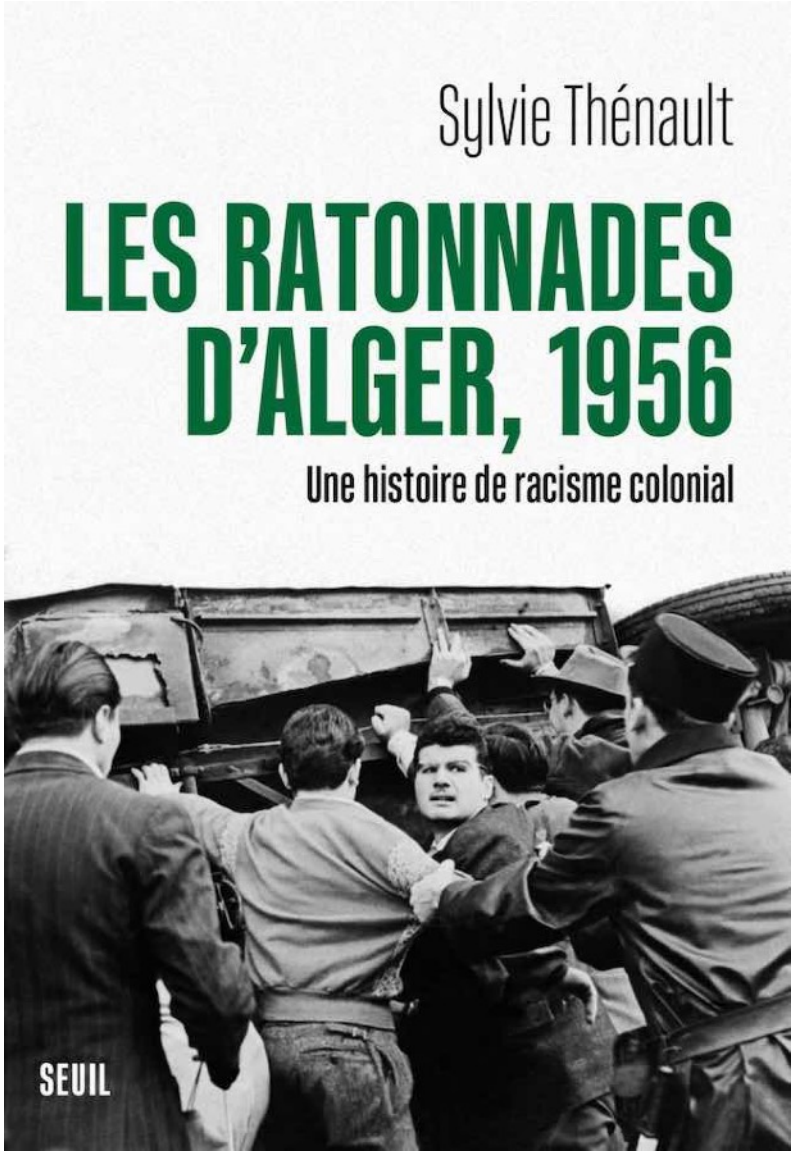
Ce que l'on nomme ici « histoire sociale » n'a pas grand-chose à voir ni avec les travaux d'histoire sociale conduits dans le monde entier ni avec ceux, très français, de l'école des Annales, qui ont dominé la science historique des années 1960 à la fin des années 1980. Ceux-ci insistaient sur la nécessité de mettre à distance l'histoire des élites, des « grands hommes », des « grandes idées », pour privilégier des approches d'en bas, attentives aux « oubliés » de l'histoire. Ils rejetaient « l'histoire événementielle », seulement révélatrice de « l'écume des vagues » et passant à côté de la vérité du passé, que seule une attention soutenue portée aux courants profonds et durables pouvait permettre d'approcher. La démonstration porte ici exclusivement sur les ratonnades et sur les vies de Froger et de Badeche Ben Hamdi. Les idées, actions et acteurs politiques et intellectuels sont donnés comme centraux mais les dimensions économiques ou sociales du contexte ne sont pas approfondies.

DU RACISME COLONIAL EN ALGÉRIE

Si Sylvie Thénault parle d'histoire sociale, c'est pour mettre en évidence le rôle de « *l'ordre socio-racial du monde à l'ère coloniale* » dans les événements des 28 et 29 décembre 1957. Elle le définit par la relation profondément hiérarchisée entre « les musulmans » et « les Français d'Algérie », qu'elle nomme des « acteurs sociaux ». Elle affirme que cette histoire sociale doit se centrer sur les « *rapports entre les populations en présence. Il faut en effet, pour comprendre ces ratonnades, revenir à la colonie de peuplement qu'était l'Algérie française avec sa minorité venue d'Europe maintenant par la force sa suprématie* ». Pourtant, les traits communs, les idées, voire « l'inconscience » de cette minorité, sont plus présumés que prouvés ou même sérieusement examinés. Si l'histoire sociale et l'école des Annales ont été en partie détrônées par les historiens français et anglo-saxons, c'est qu'on leur reprochait une tendance anhistorique et le recours à des catégories analytiques fixées, alors qu'ils cherchaient à expliquer des structures sociales ou l'expérience de personnes qui avaient laissé peu ou pas de traces écrites. Sylvie Thénault est tout à fait convaincante lorsqu'elle dit que les noms adoptés comme catégories, « musulmans », « indigènes » ou « arabes », sont partiels, inexacts et conçus pour empêcher ceux qu'elle reconnaît comme Algériens de revendiquer une identité nationale ou d'être traités comme des êtres humains à part entière. Mais, ici comme ailleurs, ses réflexions sur l'utilisation des termes sont motivées par la conviction qu'il doit y avoir un terme stable et exact pour nommer une catégorie de personne. Voilà bien une approche anhistorique.

Ses effets sont particulièrement visibles lorsque, pour présenter une analyse de ce qu'elle nomme « *la nature de colonie algérienne avec sa minorité dominante sur la défensive* », elle se concentre sur une foule en colère de plusieurs milliers de personnes largement anonymes rassemblées le lendemain de l'assassinat, dont certains se sont livrés à des violences meurtrières ; sur les biographies politiques de l'homme assassiné et de ses alliés ; et sur un groupe hétéroclite d'activistes d'extrême droite liés aux événements. Si, comme le note l'autrice, des efforts constants ont été déployés au cours de la période de domination française en Algérie pour unifier le social et le racial, pour effacer les différences de classe et de statut parmi ceux que l'on appelait les Français d'Algérie, ces différences ont continué d'opérer sur de très nombreux plans. Ainsi, le coup d'État de 1958 a conduit à des élections qui ont vu la classe politique représentée par Froger – étroitement liée aux grandes familles – balayée par celle qui était liée aux « petits blancs », constituant la grande majorité des populations « européennes » et juives, dont le pouvoir politique avait toujours été très faible. À la fin de la guerre, ni ces hommes politiques discrédités ni les militants d'extrême droite dont il est question ici ne jouent un rôle central dans l'OAS (beaucoup plus forte à Oran qu'à Alger).

Pourquoi faire des « ratonnades d'Alger » le lieu à partir duquel analyser le « racisme colonial » ? Le rôle des gouvernements français n'est presque pas pris en compte, pas plus que celui de l'action militaire française et de la France (métropolitaine). L'analyse reste centrée sur une confrontation qui a lieu au sein de « la colonie algérienne ». Les personnes, les propos et les actes présentés comme racistes le sont réellement, mais il y aurait beaucoup plus à dire. C'est une époque où le racisme fait l'objet de grands débats, en France et dans le monde. L'historien Gérard Noiriel repère une publication officielle de 1954 qui, pour la première fois, applique le terme de « discrimination » à certaines actions de la République française, rompant ainsi avec la pratique républicaine habituelle qui consistait à voir le racisme comme étranger à la France – aux États-Unis, dans l'Allemagne nazie, en Afrique du Sud… – ou présent seulement sous Vichy. Pendant toute la guerre d'Algérie, les gouvernements français ont adopté une politique officielle à l'égard des Algériens appelée « intégrationnisme », qui reposait sur l'idée que les personnes officiellement considérées comme des citoyens français musulmans d'Algérie avaient une expérience de la discrimination raciste exercée par d'autres citoyens français. L'argument était le suivant : la politique républicaine explicitement universaliste (et antiraciste) avait produit elle-même la discrimination raciale ; les Algériens avaient développé une conscience de groupe que soi-disant ils n'avaient pas avant ; les politiques intégrationnistes allaient réparer les effets de la discrimination, en donnant aux Algériens une chance de ressentir ce qui était légalement vrai, à savoir qu'ils étaient des citoyens français à part entière. Cette vision s'exprimera encore plus avec la Cinquième République en 1958, mais l'argument premier – que c'est le racisme français, plutôt que le colonialisme, qui a produit le « problème algérien » – était déjà là dès 1956, ainsi qu'un certain nombre de mesures politiques. Sylvie Thénault n'en parle pas, mais le racisme français comme problème met en cause son argument principal selon lequel seuls les Français d'Algérie étaient les vrais racistes.



DU RACISME COLONIAL EN ALGÉRIE

C'est dans la conclusion que ce point de vue s'exprime le mieux. Elle met directement en rapport la violence et le développement du racisme et de l'antisémitisme anti-algériens qui ont accompagné l'établissement et le développement de l'Algérie française, les ratonnades d'Alger de 1956, le terrorisme de l'OAS en 1961 et 1962, jusqu'à l'extrême droite d'aujourd'hui, la théorie conspirationniste du « grand remplacement » formulée par Renaud Camus et l'épanouissement de diverses formes de racisme d'extrême droite. Elle avance à pas de géant sans mobiliser de sources primaires, comme c'est souvent le cas lorsqu'on fait de telles déclarations. Ici, comme dans tout le livre, l'historiographie retenue est très étroite : aucun livre d'histoire qui ne porte pas explicitement sur l'Algérie française et la guerre d'Algérie n'est cité. Aux États-Unis, de nombreuses histoires récentes fondées sur des archives, dont beaucoup sont en langue anglaise, traitent explicitement de ce que Sylvie Thénault dit avoir été négligé. Mais le plus grave, c'est que le lien de la France et surtout de la République française avec tout ce qui s'est passé au nom de la France en Algérie est minimisé. Ce ne sont pas les Français d'Algérie qui ont tué les près de deux cent mille Algériens victimes de la violence et de la politique françaises pendant la guerre ; et la plupart de ceux qui ont commis systématiquement la torture étaient également originaires de la métropole. Le racisme, malheureusement, est le résultat de structures de pouvoir, mises en place par l'État et le capitalisme, et pas seulement d'esprits médiocres mus par la peur. Malgré ses nombreux points forts, ce livre se concentre trop sur les Français d'Algérie pour, comme le disait Sartre, « *les désavouer du bout des lèvres* », et occulte ainsi des manières plus solides d'expliquer à la fois « les ratonnades » et le racisme – dans la colonie, dans la métropole et au-delà.

Traduit de l'anglais par Tiphaine Samoyault

Pasolini et Fellini

Siamo tutti pasoliniani ! (1/4)

« O me donzel ! Je nais ! » Pasolini a cent ans en 2022 et il naît sous nos yeux en jeune homme de la langue provençale, en donzel. Aussi vivant qu'au jour de sa découverte par ses lecteurs. Infiniment à découvrir. Avant de soumettre lui-même à la critique sa propre monographie, Le grand chant. Pasolini poète et cinéaste, annoncée aux éditions Macula pour le 1er juillet prochain, Hervé Joubert-Laurencin propose, en plusieurs épisodes, un panorama-feuilleton de l'intense littérature qui accompagne actuellement, en France et en Italie, le centenaire de Pier Paolo Pasolini.

par Hervé Joubert-Laurencin

Anne-Violaine Houcke
L'Antiquité n'a jamais existé.
Fellini et Pasolini archéologues
Presses universitaires de Rennes, 384 p., 30 €

En analysant, dans son essai comparatif et transverse, *L'Antiquité n'a jamais existé. Fellini et Pasolini archéologues*, la façon dont le jeune poète homosexuel traduit Sappho (tout simplement, apprenons-nous, au programme de lettres classiques en 1939-1940 à l'université de Bologne), Anne-Violaine Houcke montre comment « *Pasolini invente le Frioul comme une terre grecque* », ce que la cinquième poésie de son premier recueil, ajoute-t-elle plus loin, dit aussi avec une image très expressive, d'une admirable délicatesse : « *Casarsa, comme les prés de rosée, tremble de temps antique* ».

Effectivement, dans la première publication de ce qui fut son premier recueil, les *Poèmes à Casarsa*, une variante primitive différemment orthographiée, c'est même la « mémoire » qui précède le « je » : « *O mè donzèl, memòrie* […] *'a nas* » au lieu de : « *O me donzel ! Jo i nas* » (« *Ô moi jeune homme* [en provençal]*, mémoire naît…/ je nais…* »). « Mémoire », aussi personnifiée et objectivée que le « je », accède à la naissance depuis un terroir si peu enraciné et une Antiquité si peu académique que, sans même un article pour l'actualiser, elle n'est composée que de l'odeur et du soupir des eaux vives courant dans les canaux de cette campagne du nord très irriguée et des herbes frioulanes. Ô moi, garçon, dit Pasolini, donzel d'autrefois, ombre médiévale digne de Villon ou d'Aloysius Bertrand, jeune grec d'Athènes et moderne rimbaldien tout à la fois, ô moi mémoire, personnelle et collective, « *je nais de l'odeur que la pluie exhale des prés d'herbe vive et des canaux* » (« *ta l'odôr che la plòja / da la tière 'a sospìre, / di jèrbe vive e ròja* »), et c'est dans le miroir de ces ruisselets semi-urbains, dans ces pléonastiques « *fontaines d'eau de mon pays* », « *au fond du puits* » que se reflète le ciel dont, le soir, « *la lumière aveugle* » tant elle est celle du monde entier et du monde à venir et non celle du village. En somme, rien, dans cette Antiquité, n'est vieillerie ou rance récitation scolaire. Jamais d'esprit de clocher chez Pasolini, toujours les cloches, dont parlent les poèmes suivants, car elles ne sont qu'air et son, comme les esprits qui volent.

Voilà ce que comprend et démontre méthodiquement, avec élégance et, sous celle-ci, une érudition sans faille dans des domaines variés (cinéma, archéologie, langues anciennes, anthropologie, histoire italienne, histoire de la langue, pasolinologie et fellinologie !), le très excitant essai d'Anne-Violaine Houcke. Le jointement à Fellini (les deux auteurs sont traités à égalité dans cette double monographie, qu'on devrait donc appeler logiquement une « duplographie ») prend tout son sens quand elle explique que, au fond, c'est leur antifascisme viscéral (aussi réel et nettement exprimé par leurs œuvres que prenant des formes différentes chez l'un et l'autre) qui rassemble les deux poètes en cinéma. De fait, ils s'opposent tous deux, dès leur prime jeunesse et jusque dans les moindres recoins de leur œuvre de papier ou de celluloïd, à la récupération mussolinienne, néo-académique et boursouflée, d'un passé

antique réinventé et justifié au gré des découvertes archéologiques. Car, comme le dit Fellini dans une phrase magnifique qui donne son titre à l'ouvrage : « *L'Antiquité n'a peut-être jamais existé, mais il ne fait aucun doute que nous en avons rêvé*. »

Plutôt que de laisser aux régimes autoritaires, qui les formèrent manifestement sans les atteindre, la mise en œuvre cadastrale de cette rêverie sur le Jadis dans le but de justifier les cauchemars totalitaires présents, les deux grands rêveurs que furent Fellini et Pasolini composent un puissant onirisme, utilisé, une fois devenus adultes, dans les images et les sons de leur cinéma, qui s'y oppose totalement et naturellement : ils déterritorialisent, dénationalisent, désacadémisent et finalement rajeunissent la vieille Antiquité. Par une étonnante agilité performative, ils rendent légères leur impeccable érudition et leur connaissance intime des Anciens qui n'a pas grand-chose à voir avec la pseudo-fidélité habituelle de ce que les Français appellent des adaptations (et les Italiens des « réductions »). Ce transport du temps et du savoir par le rêve et le corps les amène, en réalité, directement à notre perception actuelle de l'Antique, renouvelée par l'anthropologie, par les Vernant et les Vidal-Naquet, les Detienne, plus près de nous les Loraux et les Dupont, à la perception qu'Anne-Violaine Houcke construit elle-même sur ces bases, et apprend des deux artistes.

Son livre commence par le rêve curieusement homo-érotique écrit et dessiné par Fellini dans lequel fait retour Pasolini, qui fut parfois son scénariste, dont il faillit être le producteur à ses débuts derrière la caméra. Dans les cahiers relatant sa vie nocturne, Fellini a retenu cinq rêves dans lesquels apparaît Pasolini (dont celui, mon préféré, où est dessiné, assis sagement sur une chaise, « *le chien de Pasolini* »… qui n'avait pas de chien), mais dans celui de 1977 qui ouvre le livre d'Anne-Violaine Houcke, deux ans après l'assassinat, leurs mains, comme on peut le voir aussi en image dans le dessin reproduit en couleurs, « *se cherchent et s'enlacent sur le mode de la plaisanterie, avec une tendre affection* ». Avec lui, Fellini partage un plus grand nombre de préoccupations que l'on n'aurait pu croire, et le livre est pour moi une découverte en ce qu'il va chercher, et trouve, des rapports toujours justifiés et argumentés, souvent surprenants. Freud répond à Jung ; dans le chapitre de « la relève des dieux par les pitres », les monstres aux mystères ; dans

Federico Fellini et Pier Paolo Pasolini sur le plateau d' « Accattone » (1961)

celui des « Visions », la Gradiva aux Euménides ; la Lune-prostituée leur est commune ; « *l'archéologie verticale* » de Fellini, de labyrinthes et de studio, répond à « *l'archéologie horizontale* » de Pasolini qui arpente et voyage au plein air dans un monde et un tiers-monde ouverts.

D'où était parti le livre ? De l'hypothèse, magnifique de simplicité et de complexité à dérouler, qu'avec le cinéma la distinction classique-moderne n'était plus réglée par l'Antique. (Dès les Romains, d'ailleurs, les « *classici* » étaient ceux qui payaient le plus d'impôts, opposés aux « *proletarii* », les citoyens pauvres, ce qui laisse à penser que le classique pose d'autres questions que l'immobilité, l'imitation ou la belle forme.) En conclusion, le message que nous adressent les deux hommes est le suivant : les inventions (dans tous les sens du terme) doivent, « *à tout prix* », sauver les survivances à la Warburg ou à la Benjamin, que Fellini et Pasolini ont largement et intuitivement ressenties et recherchées, et qu'ils ont donc réinventées dans leur propres termes. Pour Anne-Violaine Houcke, qui reprend un mot de Giorgio Agamben, « *la voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie* ». Ainsi a-t-elle fait du réalisateur du *Satyricon* et de l'écrivain de ce « Satyricon *moderne* » qu'est *Pétrole* tout simplement des archéologues. Plus obscènes et plus cyniques que nous, plus purs, ils ont fouillé nos ruines internes et externes, diurnes et nocturnes, rêvé plus intensément que nous : nous leurs savons gré de nous avoir inventé un monde.

1. **Voir la somptueuse réédition, due au Centro Studi Pier Paolo Pasolini de Casarsa della Delizia, chez Ronzani editore (Monticello, 2019), de la plaquette à compte d'auteur publiée chez un libraire de Bologne en 1942 accompagnée d'un riche livret dirigé par Franco Zabagli.**

Santiago, 5 octobre 1974

***En 1980, quand paraît le texte de Carmen Castillo, il est tellement incandescent, dans la douleur et l'horreur autant que dans l'amour et la beauté, qu'on pourrait croire que les évènements relatés viennent de se passer. En fait, ils ont eu lieu six ans plus tôt, ce qui est à la fois très court et très long. Quarante-deux ans après la première publication, l'impact est le même, le lecteur de 2022 est sidéré par* Un jour d'octobre à Santiago.**

par Natalie Levisalles

Carmen Castillo
Un jour d'octobre à Santiago.
Suivi de *Ligne de fuite*
Verdier, 256 p., 19 €

« *Et pourtant*, écrit Carmen Castillo, *il y avait eu ce matin où tout devint grisâtre, où quelque chose a déraillé pour toujours, où la maison bleu ciel de Santa Fe perdit son éclat de couleurs, ses rires, sa cadence harmonieuse, comme le son de la petite chanson qu'elles aimaient chantonner dans le patio à l'ombre de la vigne. Les petites filles s'en allèrent. Jamais plus on ne se reverrait.* » C'est le premier paragraphe et tout est là. Les images du bonheur, les petites filles, la maison bleue et la tragédie annoncée. On n'est pas sûr de comprendre. De quel drame exactement est-elle en train de nous parler ?

Dans *Un jour d'octobre à Santiago*, Carmen Castillo revient sur ce jour du 5 octobre 1974, quand la police politique encercle la maison où elle vit avec Miguel Enriquez et sa fille à lui, Javiera, et sa fille à elle, Camila. Au moment de l'assaut, les petites filles ont été mises à l'abri à l'ambassade d'Italie. Après deux heures de combat, Miguel est abattu. Carmen Castillo, enceinte de six mois et blessée, est conduite en détention. Le 5 octobre 1974 est le jour où tout a basculé mais la tragédie était annoncée depuis le 11 septembre 1973, jour du coup d'État au Chili. Avec les suites connues : suicide du président socialiste Salvador Allende, début de la dictature du général Pinochet. Et passage à la clandestinité du MIR, mouvement d'extrême gauche dont Carmen Castillo est une militante et Miguel Enriquez le chef. Les réseaux de clandestins sont démantelés et des dizaines de militants arrêtés, exécutés ou torturés pendant des semaines et des mois.

Dans ce texte de 160 pages, Carmen Castillo raconte les jours qui ont précédé et les semaines qui ont suivi le 5 octobre, date de l'explosion de sa première vie (« *Parce que Miguel est mort, elle, la Catita, n'existe plus* ») et de celle de ses camarades du MIR. Ce n'est pas seulement un témoignage, mais aussi un texte d'une étonnante maturité littéraire.

Le livre décrit quasi simultanément la douceur de la vie quotidienne, l'immense bonheur d'un amour partagé, l'exaltation de la lutte clandestine, le déchirement, la perte, l'atrocité de la torture. Il y a une absence totale de sentimentalité et en même temps une profonde émotion, jamais dite mais portée par la beauté et la force des images évoquées. Les maisons, les jardins, les jeux d'enfants. « *Dix mois de vie à la maison bleu ciel de Santa Fe. Et tout ce qu'on peut attendre d'une vie, je l'ai vécu, là.* » Comment, dans cette situation de clandestinité et de danger mortel, a-t-elle de la place dans sa tête pour tomber amoureuse des maisons ? En quelques mots, elle sait les décrire et donner envie d'y habiter. Quand ils doivent quitter la maison bleue pour mieux se cacher, elle trouve une petite ferme, dans un quartier rural à la lisière de Santiago. « *Deux minuscules maisons de brique, entourées d'herbes sauvages, de bougainvillées et de capucines. Il y avait un petit étang, des parterres d'hortensias, quelques chrysanthèmes et au fond un potager et des arbres fruitiers.* »

Mais ce qui bouleverse le lecteur, c'est le sort de ces jeunes militants (les plus vieux ont trente ans) qui luttent à armes totalement inégales contre une dictature. Dans un premier temps, il y a leur enthousiasme et leur courage, puis vient la répression. Le centre brûlant du livre, ce sont sans doute ces 30 terribles pages sur la torture, écrites à partir des 17 pages dactylographiées du

Carmen Castillo © Andrew McLeish

SANTIAGO, 5 OCTOBRE 1974

témoignage d'Amalia, une camarade du MIR. Carmen Castillo décrit un huis clos dans la maison José Domingo Cañas, la maison de la DINA, la police politique chilienne. L'odeur quand on entre, mélange de parfum pour homme, de sang, d'excréments, de vomissements, les « *hurlements étirés comme ceux d'une souris qu'on écrase. C'est Carolina* ». Tous les détenus passent à la *parilla*, au gril. Un courant électrique appliqué sur tout le corps, y compris l'anus, le vagin, les mamelons. « *À la sixième parilla, Amelia a un collapsus. Ils doivent lui faire de la respiration artificielle… À la septième parilla, Amelia n'est pas seule. Elle est pendue aux barreaux du bas, Jaime au-dessus* ». Elle décrit la peur, la terreur et d'autres sentiments pour lesquels il est difficile de trouver des mots. Mais aussi la force d'âme, la résistance, les incroyables moments de solidarité et d'amour entre les détenus. À un moment, Amelia chuchote une musique, les autres la suivent, se prennent la main. « L'Internationale *éclate à la maison José Domingo Cañas.* »

Ce n'est pas un récit édifiant ou militant. Il y a ceux qui craquent, qui livrent leurs camarades, l'auteure en parle sans haine ni colère. Elle fera plus tard un documentaire, *La Flaca Alejandra*, sur, et avec, l'une d'entre eux. Et puis – chose inhabituelle pour un texte des années 1970 écrit par une militante d'un mouvement marxiste-léniniste – il n'y a ni dogmatisme ni tentative de plaquer une analyse politique. Ce qui ne veut pas dire absence de regard politique. Quand elle parle des jeunes gardes postés devant sa chambre d'hôpital pour la surveiller et avec qui elle finira par jouer au baccalauréat, elle remarque : « *Les gardes savent à peine écrire, la DINA recrute son personnel parmi le lumpen. L'arme confère de l'autorité et tout cela est bien banal* ».

Le 5 octobre est donc le jour où Miguel est abattu et où Carmen/la Catita est arrêtée. Elle sera emprisonnée, interrogée mais pas torturée et aura la chance extraordinaire d'être libérée, expulsée vers l'Angleterre. Le bébé, blessé *in utero*, mourra peu après sa naissance. Le texte est préfacé par l'écrivain Joseph Andras, qui semble avoir été important dans sa réédition. Il est suivi d'un deuxième texte, *Ligne de fuite*, qui raconte la première fois où Carmen a été autorisée, en 1980, à revenir pour quinze jours au Chili, alors que son père était gravement malade.

Un jour d'octobre à Santiago est dédié à Camila et Javiera.

L'étoffe du cauchemar

Si l'on veut,* Le fils perdu *est un roman. C'est aussi un conte comme le XVIIIe siècle les affectionnait, mais un conte où l'horreur la plus invraisemblable est vraie. Une histoire drôle et macabre comme seuls peuvent les imaginer les êtres nés dans les fers, les écrivains issus de pays gouvernés par la terreur depuis une, deux, trois, quatre générations. Sacha Filipenko est biélorusse et écrit en russe.
Le fils perdu *est son troisième roman publié en français et il se dévore comme un pain amer fourré de fruits couleur d'humour noir.*

par Cécile Dutheil de la Rochère

Sacha Filipenko
Le fils perdu
Trad. du russe par Philie Arnoux
et Paul Lequesne
Noir sur Blanc, 192 p., 19,50 €

Le personnage principal du récit, Francysk Loukitch, est, comme Sacha Filipenko, musicien. Il a dix-sept ans et s'apprête à devenir violoncelliste professionnel. Il vit avec sa grand-mère parce que sa mère est un peu légère, et son père absent. Heureusement pour lui, il a un grand frère. Vous le connaissez, c'est toujours le même depuis la république des Soviets ; jadis, il se faisait appeler « petit père » ; aujourd'hui encore, « grand frère » ; dans la rue, c'est « le frangin ». Omniprésent, détesté, détestable.

Tous vivent dans une grande ville biélorusse non nommée. Minsk ? Peut-être, sans doute ; en tout cas, il y a un tramway, un métro, une chaleur suffocante l'été et une grisaille désespérante l'hiver. Doucement sarcastique, Sacha Filipenko l'appelle « *la ville des architectes médiocres* » : à elle seule, la formule concentre toute la triste esthétique d'une profession, comme les autres, soumise et aux ordres.

Francysk Loukitch vit presque normalement. Il a une petite amie, des copains qu'il retrouve dans les toilettes du lycée pour échanger des blagues en biélorusse, langue interdite. Il vaque au rythme de son métronome – un objet qu'on retrouvera, signe du temps, de la répétition, de l'angoisse qui revient comme un tic-tac. Bientôt il est happé par une bousculade qui se transforme en carnage.

La scène est inouïe, c'est à ce genre de lignes que l'on mesure un écrivain : trois pages où se mêlent l'orage, le rythme, les images, les détails et les gros plans, la mort venue d'on ne sait où exactement. Ce pourrait être aujourd'hui, hier, demain, les gouttes de pluie se muent en gouttes de sang, sous les baskets et sur les marches du métro surgit « *la bête endormie* », le mythe se mêle à la science dure : « *Les scientifiques affirment que le tissu osseux est près de cinq fois plus résistant à la pression que le béton armé, mais Francysk vit de ses yeux le tibia d'un homme se briser.* »

Francysk survit, mais dans le coma. Nous sommes en 1999. Seule sa grand-mère croit en lui et grince des dents en entendant le mot « euthanasie », réservé aux chiens, pense-t-elle. Alors elle veille, confie à ce petit-fils endormi ses pensées, accueille son copain Stass… Pendant dix ans, elle lui lit la grande littérature mondiale en vivotant de ses travaux de traductrice pour l'Académie des sciences. Jusqu'au jour où l'inespéré advient : 2009, Francysk se réveille et redécouvre la vie sous un régime de terreur et d'absurde. Sa grand-mère est morte. Désormais – géniale inversion –, c'est lui qui ira se confier à celle qui a sombré dans le coma éternel.

Le pays qu'il retrouve est figé dans la glace d'une contre-utopie réelle, pétrifié dans la peur, mangé par l'arbitraire. C'est un pays où rien ne change, et, même pire, où le temps recule. Blasés et blagueurs, les médecins qui suivent Francysk disent n'avoir aucun mal à trouver des « *crochets plantés dans le passé* » qui lui permettront de se réorienter dans le temps et l'espace : « *Regardez la publicité dans la rue, toutes ces affiches socialistes.* […] *Le pays entier s'est transformé en décor de son enfance. On ne saurait rêver de plus grande aide de la part de l'État* ».

L'ÉTOFFE DU CAUCHEMAR

Le lecteur sourit mais il est troublé. N'est-ce pas pour « dénazifier » l'Ukraine que son voisin l'a envahie ? Presque un siècle s'est écoulé, mais en Biélorussie et en Russie le passé a été crocheté par des satrapes oscillant entre folie, malfaisance et mensonge. Pour qui a grandi dans l'Europe libre, la lecture du roman de Sacha Filipenko est presque déstabilisante, tant les repères qu'il découvre y sont tronqués. Il faut des notes (merci aux traducteurs et à l'éditeur) pour être sûr de comprendre et remettre les faits à l'endroit. Dans l'ex-Europe soviétique, l'histoire n'a pas seulement été écrite par les vainqueurs, elle a été récrite par eux.

Sacha Filipenko fait montre d'une immense perspicacité sur les conséquences humaines, politiques et intellectuelles d'un siècle de violence. Partout dans son récit, des remarques fusent et suscitent des réflexions vertigineuses sur la peur de la liberté, le goût de la force, la prise en main des esprits, sur notre insignifiance aux yeux de ce type de pouvoir (des « moucherons », voilà ce que nous sommes, rappelait récemment le dernier maître du Kremlin).

Les enfants jouent « *à la dispersion de manifestation* » et s'accommodent d'un camarade matraqué et en sang, l'économie oblige les musiciens à gagner leur vie en vendant des balais-chiottes, le culte de la personnalité n'a pas honte de lui-même… Certaines réalités sont difficiles à croire. Nous l'avions oublié, nous croyions au désir de démocratie. Aveugles que nous sommes. « *Bâtir un État sur des contingences absolument imprévisibles, à l'aveuglette… que peut-il y avoir de plus insensé ? Est-il besoin de dire que chez nous, ici comme en tout, il n'y a aucune place pour la contingence, aucune place pour l'inattendu ?* » Il arrive que le récit frôle le royaume de la morale et de la métaphysique.

La forme du roman a quelque chose d'étrange. Le récit mêle les genres mais ce n'est ni pour des raisons esthétiques ni par facétie pure. Les portraits, les scènes, les dialogues relativement classiques, alternent avec des monologues intérieurs où les personnages s'accrochent à leur boussole intérieure pour ne pas vaciller et ne pas se laisser emporter par le mensonge. Ailleurs, la description d'une place publique se mue en fable : un monument, un oiseau, une fiente, et tout est dit sur l'histoire qui bégaye et le moutonnisme. L'image de la vie comme une arche revient. Des chansons traditionnelles, des paroles de rocker, des poèmes nourrissent le récit et l'enracinent dans une langue vraie et dans la résistance.

Le fils perdu prolonge la grande tradition de la satire politique. Vous lisez la préface avant de lire le roman, puis vous la relisez pour en mesurer la portée et méditer sur la déraison, la contrefaçon, l'étoffe de la vie, plus fine que celle du cauchemar.

Autobiographie d'un artiste engagé

On le connaissait peintre, photographe, plasticien, documentariste ou encore architecte. Avec* 1 000 ans de joies et de peines*, Ai Weiwei s'essaie à l'écriture : une nouvelle œuvre hautement politique, comme la plupart des créations de l'artiste chinois.

par Séverine Bardon

Ai Weiwei
1 000 ans de joies et de peines
Trad. de l'anglais et du chinois
par Louis Vincenolles
Buchet-Chastel, 432 p., 24 €

Le ton est donné dès les premières pages : « *En cette ère où je grandissais, l'endoctrinement idéologique nous exposait à une lumière si intense et si envahissante qu'elle faisait disparaître nos souvenirs, tout comme les ombres. Les souvenirs étaient un fardeau, et mieux valait s'en débarrasser ; très vite, les gens ont perdu non seulement la volonté, mais aussi la faculté de se remémorer le passé. Lorsque hier, aujourd'hui et demain se fondent en une brume indistincte, la mémoire ne veut plus dire grand-chose – elle est juste un danger potentiel* », écrit Ai Weiwei.

En publiant son autobiographie, saga familiale sur trois générations, l'artiste chinois ne cherche pas seulement à préserver la mémoire de son père, ou à transmettre sa propre histoire à son fils. Ce texte est aussi pour lui une affaire politique, une nouvelle façon de se confronter au système autoritaire chinois et à son entreprise d'abolition de la mémoire. Le récit mêle ainsi l'histoire de la Chine du début du XXe siècle jusqu'à nos jours, et les parcours individuels d'Ai Qing, le père de l'auteur, d'Ai Weiwei lui-même, et dans une moindre mesure de son jeune fils, Ai Lao.

Né dans une famille aisée de la province du Zhejiang, Ai Qing (1910-1996) est considéré comme l'un des plus grands poètes du XXe siècle chinois. Le beau titre de l'ouvrage que publie son fils est d'ailleurs extrait de l'un de ses poèmes. Après une brève période passée en France au début des années 1930, Ai Qing rentre en Chine où il subit les tumultes politiques de son pays. Emprisonné trois ans par les nationalistes pour « *trouble à l'ordre public au travers d'activités du Parti communiste* », il fuit à Yan'an en 1941. Proche de Mao, il comprend assez vite que le futur président de la République populaire de Chine conçoit l'art comme un instrument politique et refuse toute liberté à la création. À Yan'an déjà, Ai Qing est soumis à des séances de critiques et d'autocritiques. En 1957, année de naissance d'Ai Weiwei, Ai Qing est qualifié de droitiste, exclu du Parti, démis de toutes ses fonctions et exilé dans une ferme de l'extrême nord-est du pays puis au Xinjiang.

Aux côtés de son père soumis à la « réforme par le travail », Ai Weiwei passera l'essentiel de ses vingt premières années dans les régions les plus inhospitalières du pays, au ban de la société. « *Le tourbillon qui emporta mon père mit également ma vie sens dessus dessous, au point que j'en porte aujourd'hui encore les stigmates* », écrit-il. De sa jeunesse dans un camp de travail du Xinjiang, où son père était affecté au nettoyage des toilettes publiques le jour, et l'objet de séances de critiques le soir, Ai Weiwei gardera « *une aversion pour toutes les normes et les présupposés que les autres ne songeaient jamais à remettre en cause* ».

Quand son père est autorisé à regagner Pékin en 1975, puis réhabilité en 1978, Ai Weiwei quitte lui aussi le Xinjiang et intègre l'Académie du cinéma de la capitale. Mais le jeune homme ne supporte pas l'atmosphère locale, la répression politique qui s'abat alors sur les participants du mur de la démocratie de Xidan. « *Comme mon père avant moi, j'en vins à penser que la seule façon d'en sortir était de partir à l'étranger.* »

Le récit se recentre alors sur Ai Weiwei : ses douze années aux États-Unis, sa vie en marge de la société, ses premiers pas en tant qu'artiste, ses débuts dans le militantisme, caméra au poing pour dénoncer les violences policières lors d'une manifestation new-yorkaise. Puis arrivent les événements de la place Tiananmen et le massacre

AUTOBIOGRAPHIE D'UN ARTISTE ENGAGÉ

des étudiants chinois : collé à la télévision, Ai Weiwei fulmine, organise une marche de protestation et une grève de la faim devant le siège de l'ONU. Lui qui pensait ne jamais retourner en Chine ne se sent plus à sa place aux États-Unis. En 1993, il rentre à Pékin : « *Je repartais les mains vides, sans le moindre trophée. Mais certaines choses s'étaient enracinées en moi, qui prendraient cependant un certain temps pour faire surface* ».

De fait, son retour dans la capitale chinoise est un peu chaotique. Ai Weiwei peine à se réadapter, se cherche en tant qu'artiste, explore différentes voies sans trouver sa voix. C'est finalement l'essor d'internet et son blog, de plus en plus politisé, qui lui permettront de s'affirmer : la notoriété du citoyen engagé a fini par faire celle de l'artiste, davantage à l'étranger que dans son propre pays. Ses œuvres se succèdent alors au rythme de ses confrontations avec le régime, qui culmineront par son arrestation en 2011. Ai Weiwei passera 81 jours dans une « *prison noire* », lieu de détention non officiel et coupé du monde, où il sera soumis à des interrogatoires quotidiens, sous la surveillance permanente de deux gardiens plantés dans sa cellule « *comme deux statues de bois* ». Libéré mais sous étroite surveillance, il quitte finalement la Chine en 2015 et vit désormais en Europe où l'avaient précédé sa compagne et leur fils. « *Mon père, mon fils et moi avons finalement chacun pris la même voie, quittant le pays où nous étions nés.* »

Ai Weiwei livre ici un texte qui lui ressemble : parfois touchant, parfois irritant. La première partie de l'ouvrage, consacrée à son père, à sa propre jeunesse et à ses années de formation, est particulièrement intéressante. Les similitudes entre la vie d'Ai Qing et la sienne dessinent en creux la continuité du régime chinois et de ses méthodes : père et fils ont vécu à l'étranger où s'est faite une partie de leur formation intellectuelle ; tous deux ont défendu, à leur manière, la liberté d'expression par le biais de la création artistique ; tous deux ont subi les foudres du régime, connu la censure, la répression et finalement la détention. Comme si rien ou presque n'avait changé dans la façon dont les autorités chinoises traitent ceux qui ne se plient pas à leurs attentes.

L'évolution du rapport d'Ai Weiwei à la politique est également bien rendue. Par petites touches, au

Ai Weiwei © AWW Studio

fil des événements qui jalonnent sa vie et surtout de l'attitude des autorités chinoises à son égard, on voit l'individu se transformer en citoyen, l'artiste se muer en militant des droits, jusqu'à assumer son « *rôle de provocateur* ». On découvre la radicalisation progressive du discours et des actions, en réaction à la censure et à la répression. Ou comment un État autoritaire engendre ses propres opposants.

Le texte est en revanche moins convaincant lorsqu'il s'éloigne du registre du récit pour se livrer à de grandes considérations sur l'art ou sur la société. Campé dans son rôle de redresseur de torts, Ai Weiwei se fait parfois donneur de leçons. « *Face à l'autoritarisme, la plupart des commissaires d'expositions et des artistes perdent leur pouvoir de parler, rendant nulles l'esthétique et l'éthique par leurs compromissions morales. Pour ma part, je ne suis pas enclin à la compromission* », assène-t-il à propos de la scène artistique en Chine. « *Ce qui en a dérangé plus d'un dans le monde de l'art, c'est que j'ai demandé aux autres de prendre position. Selon un avis, je refusais la « liberté négative » des autres artistes – en d'autres termes, leur liberté de jouir du droit de ne rien faire du tout. Dans un État qui ne garantit pas les droits politiques des citoyens, ni la liberté d'expression, ni la liberté d'association, où se situe la « liberté négative » ? Dans cette Chine insaisissable, la « liberté négative » n'est qu'un autre nom pour la couardise et le cynisme* ». Les artistes chinois qui se débattent pour continuer à créer, malgré les risques que cela représente, apprécieront sûrement. Encore faudrait-il pour cela qu'ils puissent lire cet ouvrage, évidemment interdit en Chine.

Les deux formes de la vie

L'integrazione, *de Luciano Bianciardi (1922-1971), date de 1960 et fait partie d'un triptyque romanesque avec* Lavoro culturale *(*Travail culturel*) et* Vita agra *(*La vie aigre*), parus respectivement en 1957 et 1962. Des années, donc, du « boom économique » de l'après-guerre qui a profondément modifié le paysage, la culture, la politique, les rapports humains, en raison de l'essor des villes, de l'industrialisation, du dépeuplement de ce monde rural que célébrait Pasolini comme étant porteur d'un espoir de fraternité, d'authenticité.*

par Philippe Daros

Luciano Bianciardi
L'intégration
Trad. de l'italien par Carole Cavallera
Préface de Mario Barenghi
Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 120 p., 16 €

L'intégration, remarquablement traduit soixante ans plus tard en français et préfacé de manière très pertinente par Mario Barenghi, fait de ce moment historique de transformation de la société italienne le thème central d'une fiction développée sur une centaine de pages. Le roman dit l'abandon de Grossetto, la ville natale de Bianciardi, dans la Maremme toscane, par deux frères qui « *montent au nord* », à Milan, la capitale lombarde se transformant au rythme frénétique de la « *spéculation immobilière* » dénoncée par Italo Calvino à la même époque (*La speculazione edilizia*, 1957). Milan apparaît aux deux frères comme le lieu même où ils pourront inventer leur vie, au plus loin de la provinciale Grossetto, de ses rituels de promenades quotidiennes rythmant les heures, la répétition des travaux et des jours. Ces deux espaces, Grossetto et Milan, sont décrits comme les deux pôles antithétiques de « *la-vie-que l'on-vit* ».

Grosseto est l'espace ouvert de la « *passeggiata* » dominicale, évoquée par Bianciardi avec un grand sens de l'économie narrative dans l'art de la notation : « *Il y avait de la place pour se promener à son aise : sur le cours le trafic était dévié et les gens pouvaient s'arrêter pour saluer leurs connaissances, faire risette au petit, qu'il avait grandi, que Dieu le bénisse, se donner des nouvelles de la santé des parents* ». Et, dans ce roman où la binarité dit la scission entre le rêve et l'intégration-soumission à la pesanteur de la réalité, Milan est vécue comme un chaos : un immense chantier, des aveuglements de palissades pour tout horizon, une succession de lieux fermés, comme ces trottoirs, couloirs exigus où les talons aiguilles des femmes allant au travail claquent sur le bitume en rythmant les mouvements de ces « *êtres-seuls* » dans le flot silencieux des passants. Un monde minéral, hostile, évoqué ici encore avec un sens aigu de la notation de la « chose vue » : « *Chaque place, chaque évasement de rue, là où on pouvait peut-être espérer que serait moins exiguë la tranche accordée aux piétons était en réalité occupée par des plaques d'herbe anémiée, appelées tapis verts, qui nous étaient interdites, des aires impraticables : partout des panneaux, menaçants et offensifs, qui recommandaient ce minuscule surcroît d'espace à notre éducation, nous promettaient une sanction si on osait franchir la clôture de fer.* »

L'intégration dit, de façon ironique, avec alacrité, avec fureur, avec résignation, l'étouffement de « *la-vie-par-laquelle-on-vit* » sous l'inéluctable acceptation de « *la-vie-que-l'on-vit* ». Cette opposition est empruntée aux commentaires de Giorgio Agamben sur les méditations franciscaines au sujet des deux formes de la vie, un dualisme fondamental que chacun est amené à affronter (1) ; le même Agamben fait de cette opposition un thème essentiel du roman, depuis Henry James, le « *laboratoire* » même de la question des formes de vie : « *le lieu où la recherche de la coïncidence entre les deux vies a trouvé son laboratoire le plus sophistiqué est le roman moderne* ». Et, de fait, *L'intégration*, roman largement autobiographique, dit l'échec de cette quête de « *coïncidence* » pour l'intellectuel « engagé » qu'était Bianciardi, compagnon de route du Parti

Vue de la place Cadorna à Milan (fin des années 1950) © CC2.0/giokai421

LES DEUX FORMES DE LA VIE

communiste italien, traducteur de l'anglais pour vivre. On verra dans la succession des deux amours du narrateur – un amour passion, Anna, puis, après avoir compris que « *dans cette ville* […] *si tu rentres dans le rang, tu peux trouver un bon travail et vivre bien* », un amour « raisonnable » avec Marisa qui deviendra sa femme, solide, « *travailleuse* » – la métaphore de cette manière de « rentrer dans le rang ».

Sans doute ce roman, dans sa teneur historique, idéologique, existentielle, ne nous est-il pas directement contemporain. La nostalgie qu'il suscitera peut-être chez un lecteur italien aujourd'hui ne saurait être transposée pour un lectorat français qui le découvre plus d'un demi-siècle après sa parution. Une nostalgie « *provinciale* » pour cette Italie rurale, peuplée de « *lucioles* », tardivement disparue : autant d'images couleur sépia sans doute encore vivantes dans les mémoires familiales au-delà des Alpes, une nostalgie encore aussi pour ce moment historique du « miracle économique » ; mais, pour un lecteur français contemporain, c'est peut-être une étrange résonance (politique, idéologique) avec son propre temps que suscitera sa lecture. Le roman de Bianciardi évoque, allusivement, les événements de Hongrie (1956) comme l'instant où l'illusion du « Grand Soir » commence à s'estomper pour le « peuple de gauche » italien. Ces événements disent plus encore la fin de l'utopie, celle d'une alternative à ce monde vécu, subi par les deux frères, l'un s'y intégrant, l'autre se marginalisant, mais un monde unique que le roman désigne continûment comme celui de « l'économie de marché ». Une absence d'alternative, une absence de « *l'ouvert* », qui caractérisent sans doute aujourd'hui notre propre rapport au monde.

1. ***« Les théologiens distinguent entre la vie que nous vivons (*vita quam vivimus*), c'est-à-dire l'ensemble des faits et des événements qui constituent notre biographie, et la vie par laquelle nous vivons (*vita qua vivimus*), ce qui rend la vie vivable et lui donne un sens et une forme* […] *Dans toute existence, ces deux vies se présentent divisées et, toutefois, on peut dire que toute existence est la tentative, souvent manquée et néanmoins sans cesse réitérée, pour réaliser leur coïncidence. En effet, seule une vie où cette scission disparaît est une vie heureuse »* (Giorgio Agamben, *L'usage des corps*, *Homo Sacer*, IV, 2).**

La vie tragique des travailleurs

L'Humanité, devenu en 1907 le quotidien central du Parti socialiste, n'en demeure pas moins l'instrument du rapprochement entre le parti, les syndicats et les coopératives auquel aspire Jean Jaurès, son fondateur et directeur, qui accorde à ce titre sa pleine attention au monde du travail. Entre 1908 et 1914, les frères Léon et Maurice Bonneff publient dans les colonnes de ce journal plus de 250 articles, principalement consacrés au monde – ou aux mondes – du travail, qui s'attachent plus spécifiquement aux entreprises ou aux métiers sur lesquels des grèves ou des rapports d'expertise braquent soudain les projecteurs.

par Danielle Tartakowsky

Les frères Bonneff, reporters du travail. Articles parus dans L'Humanité de 1908 à 1914
Présenté par Nicolas Hatzfeld
Classiques Garnier, 415 p., 32 €

Nicolas Hatzfeld, spécialiste du travail ouvrier et des questions de santé au travail, a réuni une centaine d'articles des frères Bonneff, regroupés et présentés par métiers, parfois géographiquement (Normandie) ou à partir de questions spécifiques : le genre, le travail à domicile, les accidents du travail, le travail des enfants, le racolage. Une postface de quelque 25 pages opère une retraversée synthétique, qu'un précieux index thématique autorise également.

Les frères Bonneff sont des reporters de terrain, informés par des correspondants syndicaux qui leur permettent de pénétrer dans des lieux échappant d'ordinaire au regard, parfois au prix de travestissements : dans les égouts de banlieue, la chaufferie brulante d'un remorqueur… L'expérience est à ce point violente qu'elle les contraint parfois à reculer devant cet insupportable qui constitue pourtant le quotidien des femmes et des hommes auxquels ils donnent la parole.

La fresque constituée par leurs articles ne correspond que partiellement au monde du travail tel qu'il ressort du recensement de 1906, souligne Nicolas Hatzfeld. Elle privilégie nombre d'activités de petite et moyenne importance au détriment des grosses branches d'industrie et des mines ; elle se focalise sur le Paris ouvrier, la basse Seine et la Bretagne. Mais cela suffit pour mettre à nu des pans entiers d'une histoire d'ordinaire invisible ou trop rapidement résumée en quelques mots abstraits. La succession ordonnée des articles ne doit pas tromper. C'est bien d'*un* livre qu'il s'agit ici. Un livre superbement écrit, où la violence dénonciatrice se marie à la rigueur technique et parfois à la poésie. Sa profonde unité tient à trois lignes de force.

Au commencement est le travail. Les frères Bonneff décrivent avec attention les gestes constitutifs de chacun des métiers et les compétences qu'ils requièrent. Ils s'intéressent, sans nostalgie, à l'irruption de machines nouvelles, certes susceptibles d'effets pervers et présentant des risques, dont la perte de l'emploi, mais également facteurs de progrès et d'augmentation de la productivité. Face au « *Klondike normand* », ils jugent ainsi que « *force est d'admettre que le douloureux sacrifice* [de la campagne charmante de fraicheur] *est imposé par la civilisation* » en arguant des bénéfices qu'on pourrait en retirer : « *transformation des conditions de vie, augmentation du bien-être matériel qui se manifeste par une augmentation de la santé physique et morale* ». À condition que les syndicats s'affirment non seulement comme des « *instrument*[s] *de lutte mais* [comme de] *possible*[s] *rouage*[s] *de la société nouvelle* », ainsi qu'a su le faire le nouveau syndicat des commis métreurs, ces « *intellectuels du bâtiment* ».

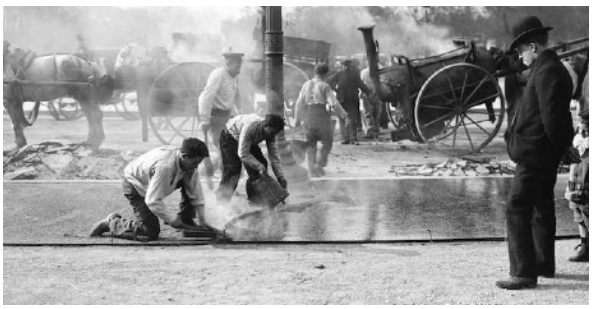
Cette attention pour le travail et son possible devenir s'accompagne d'une dénonciation des

LA VIE TRAGIQUE DES TRAVAILLEURS

conditions de travail et de vie d'autant plus tranchante et glaçante qu'elle est sans emphase, attentive à donner sobrement à voir et à entendre, soucieuse de laisser au lecteur le soin des conclusions qui s'imposent. Les auteurs des « Métiers qui tuent », de « La vie tragique des travailleurs » ou des « Marchands de folie » savent en effet témoigner de leur humanisme et de leur empathie sans jamais glisser dans la sensiblerie ou le misérabilisme. Ils égrainent des mots terribles émanant souvent de ceux qui subissent les maux correspondants : « *cercle de l'enfer* », « *travail horrible* », « *pénitencier des enfants* », « *l'abattoir ou le cimetière* ». Ce sont les noms par lesquels les habitants des alentours désignent les usines de fabrication du carton d'amiante ; avec, trop souvent, la mort en embuscade qui « *fait de la place aux jeunes* ».

Les enquêtes des frères Bonneff consacrent une place majeure au temps de travail – parfois 16 heures pour les cuisiniers, 19 heures tous les jours pour les « *pions des collèges* ». Les balayeuses se lèvent le matin à 2h45, 3h au plus tard, pour faire la « *toilette de Paris* ». Leurs articles insistent également sur les accidents du travail, la litanie des amputés et des morts, d'autant plus impardonnable que « *les remèdes ne manquent pas, c'est la volonté de les appliquer qui manque* », sur les maladies professionnelles que la loi ne reconnait pas. Ils dénoncent la situation des apprentis, « *petits valets à tout faire* », la surexploitation des femmes et des enfants, victimes des racoleurs dont « *l'imagination populaire a fait le redoutable père fouettard au service des verreries* », qui travaillent avant l'âge légal, manquent l'école deux cents jours par an pour aller à « *cailleux* » en rapportant 15 000 francs par an au tâcheron qui les emploie, enfants battus, enfants brûlés pour avoir ralenti la cadence, dans des pages qu'on croirait parfois sorties d'une œuvre de Dickens. Certaines phrases courtes et dépourvues de commentaire retentissent à l'égal du dernier vers du « Dormeur du val ».

Les frères Bonneff accusent les responsables de la misère et de la faim : les « *tâcherons* », ces « *pieuvres du bâtiment* », les « *économats* » qui enchainent le travailleur à perpétuité, la « *monnaie de Cayenne* », les incitations à l'alcoolisme, les patrons plus soucieux du bien-être de leurs chevaux que de celui de leurs employés, les entraves à l'application des lois sociales, leurs contournements et leurs dramatiques dérogations,



Des ouvriers-bitumeurs à Paris (début du XXe siècle) © Gallica/BnF

s'agissant du travail de nuit des enfants, les arrêtés qui, telle l'interdiction de coucher sur les fours à chaux (plus de 50 morts entre 1906 et 1909), demeurent inapplicables faute de gites ou de dortoirs, la pusillanimité des pouvoirs publics qui devraient pourtant servir de modèle aux entreprises privées…

Ces reporters du social sont aussi des hommes de combat. Ils attirent l'attention sur l'Office du travail et ses rapports, sur les inspecteurs du travail luttant infatigablement contre les entraves patronales et parfois la violence à laquelle ils sont confrontés, en déplorant leur trop faible nombre. Ils soulignent la force du collectif en analysant concrètement les grèves victorieuses et les interactions entre l'action syndicale et la législation sociale, l'importance et la nécessité des syndicats, le rôle des fédérations, des bourses du travail, ces « *forteresses du mouvement ouvrier* » qu'il convient d'édifier pour combattre l'isolement, en Normandie par exemple. Ils évoquent les formes de solidarité nationale et internationale : les coopératives et leurs soupes communistes, les associations de consommateurs… Ils avancent même parfois des propositions, comme ces « *billets du dimanche* » à tarif réduit qui permettraient aux « *flâneurs du dimanche affamés de verdure et d'air pur* » d'aller au-delà des « *fortifs* », de « *leur herbe grise et rabougrie et de leurs dépôts d'immondices* », en dessinant au fil des pages les voies d'une émancipation.

Chacun sait que la Belle Époque ne fut pas ce moment de folle insouciance auquel tant de représentations ultérieures l'ont réduite. Mais cette traversée des mondes du travail dont il n'est guère d'équivalent nous entraine beaucoup plus loin que ce que l'on croyait en savoir. Elle constitue simultanément une passionnante approche du droit du travail à l'épreuve des faits et du syndicalisme d'avant-guerre. Il faut remercier Nicolas Hatzfeld d'avoir redonner vie aux textes enfouis des frères Bonneff.

Polygamie contrainte dans les montagnes albanaises

Au nord de l'Albanie, dans la région montagneuse de Kukës, une veuve musulmane se retrouve face à une cruelle alternative : épouser son beau-frère et continuer à s'occuper de son enfant, ou quitter la famille de son ex-mari en lui abandonnant sa progéniture. C'est ce que vécut Dalia, la grand-mère de l'écrivain et diplomate Luan Rama, qui relate avec sensibilité ce qu'elle lui a raconté.

par Jean-Paul Champseix

Luan Rama
La concubine des montagnes
Trad. de l'albanais par Eloïse Le Petit
Fauves Éditions, 140 p., 15 €

Dans *La concubine des montagnes* de Luan Rama, le fameux *Kanun*, le droit coutumier albanais, ne règle pas, pour une fois, une histoire sanglante de vendetta mais codifie les conditions d'existence des montagnards. Ces Kanuns – il y en avait plusieurs –, de tradition orale, ne furent écrits qu'au XIXe siècle. Ils sont le propre de régions claniques isolées dans lesquelles l'État était faible ou absent.

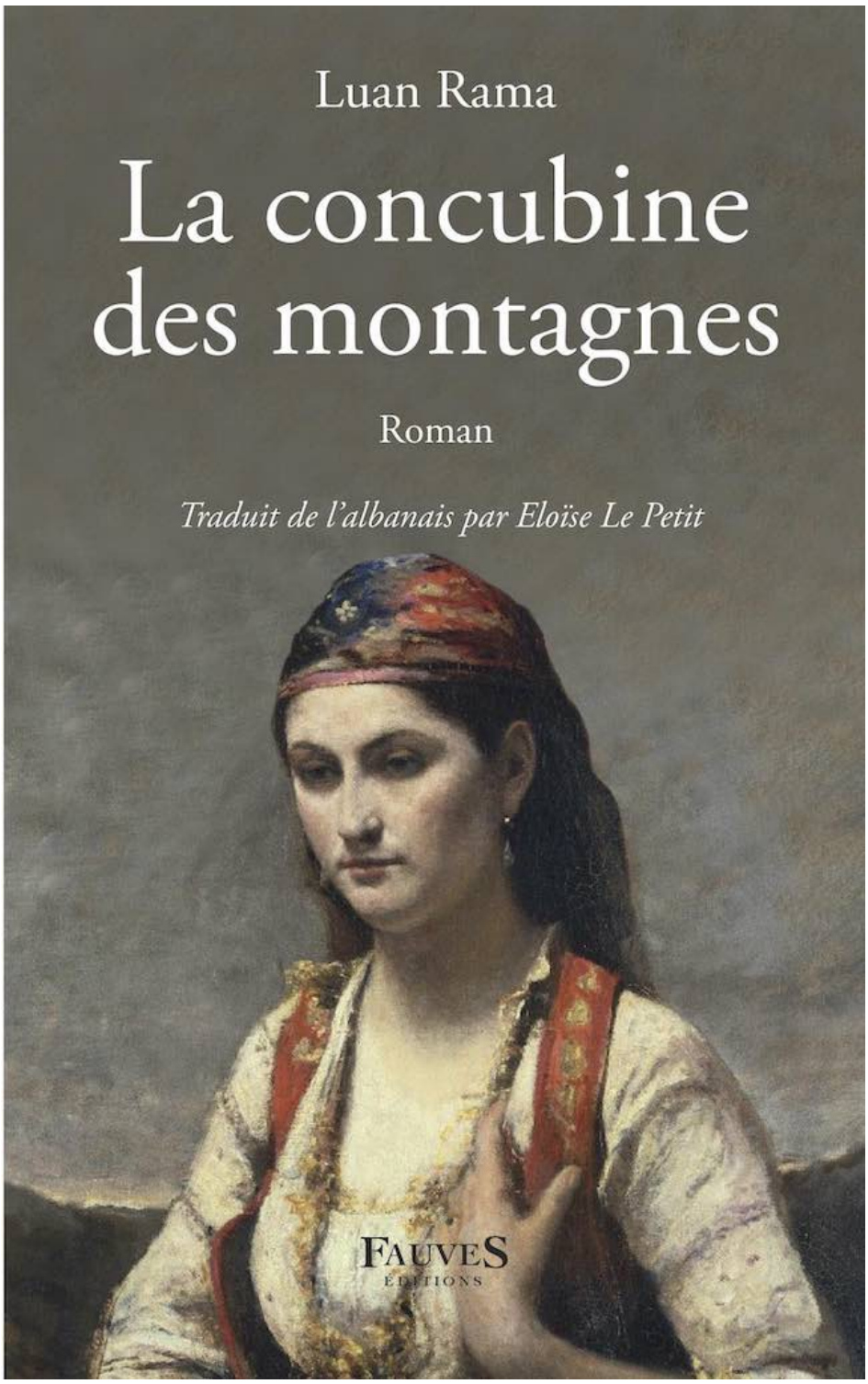
Le récit se situe avant la Seconde Guerre mondiale et l'instauration du communisme qui prohiba les mœurs traditionnelles. À cette époque, les mariages étaient arrangés par les familles ; la promise n'avait parfois jamais vu son fiancé. Dans le roman, une jeune fille dans cette situation s'enfuit. Elle est poursuivie toute la nuit par la famille du mari qui la retrouve devant un précipice dans lequel elle n'a pas osé se jeter ; « *son mari l'avait ramenée à la maison pour la garder enfermée, comme une esclave* ».

En 1990, Dalia explique à ses petits-enfants : « *Notre destin était dans les mains du* Kanun ». Elle ajoute : « *La femme était la propriété de l'homme et rien d'autre. Son devoir était la progéniture, la continuité de la descendance* ». Jadis, elle fut conduite, voilée, à dos de cheval, dans la famille de son futur époux. Par chance, Zeka, le mari qui lui était destiné, lui plut, et ce fut réciproque. Il était tendre et attentionné. Leur vint un fils, Sadi. Par malheur, en forêt, la foudre frappa mortellement Zeka. Dalia en perdit la foi et dut empêcher son fils, lors d'un violent orage, d'affronter la foudre comme s'il eût désiré rejoindre son père !

Se pose alors le dilemme évoqué plus haut qui s'impose dans les familles musulmanes. Kalia, sa belle-mère, lui rappelle ce choix. Elle peut quitter la maison et refaire sa vie mais son jeune fils restera dans la famille du défunt : « *Sadi est notre sang et ce sang appartient à notre maison* ». Dalia choisit de rester avec son fils et donc d'épouser Rexha, le frère de son mari. « *C'est la coutume et personne ne peut aller contre cela. Ce serait comme aller contre Dieu lui-même* », conclut la belle-mère.

Toutefois, Rexha, qui est jeune marié, n'est pas enchanté de posséder une seconde épouse, et sa première femme, Mara, enceinte, tente de se suicider en se jetant dans le fleuve. Elle est sauvée *in extremis*. Le nouveau mariage tarde à être consommé, et Rexha pleure son frère. Kalia établit alors les règles pour son fils : il ira une nuit dans la chambre de Mara, la suivante dans celle de Dalia. « *C'était la coutume*. » Mais l'ombre de Zeka, le foudroyé, plane encore sur la maison… Sadi n'aime pas son oncle et beau-père, et il est même surpris, une nuit, une machette à la main. Il ne pourra jamais accepter le second mariage de sa mère et s'éloignera de la maison autant qu'il le pourra. Pour lui expliquer ce qu'est le Kanun, sa grand-mère l'emmène visiter « *la tour maudite* » qu'il regarde avec effroi. Elle fut brûlée, selon le code coutumier, pour punir l'auteur d'un rapt de femme. La tombe du criminel se trouve au pied de la bâtisse carbonisée.

Dans ce contexte calamiteux, une belle évolution pointe : les deux épouses vont se tolérer puis se lier d'une véritable et forte amitié : « *Oui, nous avons vécu ensemble le beau et l'amer* », confie Dalia. Et d'autres enfants leur viennent à toutes



POLYGAMIE CONTRAINTE DANS LES MONTAGNES ALBANAISES

deux. Ce sentiment inattendu est authentique, affirme Luan Rama, qui a fidèlement conté cette histoire familiale avec délicatesse. La mort de Mara, plus tard, occasionne le retour de Dalia au village qu'elle avait quitté depuis plusieurs années. Elle retrouve les trois chênes plantés dans son enfance à la suite de la mort de son père et de ses deux frères, tués lors d'affrontements contre les Serbes.

La petite-fille de Dalia, femme sensible qui écoute tous ces souvenirs, prend conscience de ce qui sépare les époques. Et ce n'est pas fini puisque nous nous trouvons à la fin de l'année 1990, qui inaugure le changement politique en Albanie. Néanmoins, elle ne pourra pas oublier ce passé si humainement raconté. Luan Rama a le mérite d'évoquer sans pathos cette polygamie contrainte dont on ne parle guère, et la vie si dure des femmes albanaises de cette époque qui tentaient d'arracher, dans leur âpre vie, des moments de sérénité, de partage et de joie.

On est très sérieux quand on a dix-sept ans

***Vivre*, de Pierre Schneider, est un récit découvert par sa famille après sa disparition en 2013. Il l'a écrit en 1943, ou à partir de 1943, probablement comme on marque un seuil d'une pierre blanche. L'historien, critique d'art et écrivain a alors dix-sept ans. Il a conservé et gardé secret ce texte jusqu'à sa mort, soixante-dix ans plus tard : peut-être parce qu'il demeurait pour lui quelque chose de brûlant.**

par Odile Hunoult

Pierre Schneider
Vivre
Préface d'Adam Biro. Harpo &, 160 p., 22 €

Pierre Schneider est né à Anvers le 24 décembre 1925. En 1933, sa famille est à Berlin. L'orage vient. Ce sera Paris. De tribulations en tribulations, la famille se retrouve à Marseille en 1942. Il faut chercher une issue. C'est l'objet de ce récit qui court sur l'été et l'automne 1942, quelques indices climatologiques le font comprendre. Comme le récit commence dans le train entre Madrid et Lisbonne, on sait qu'ils ont fini par passer. Bien qu'on connaisse le dénouement, on piétine avec le père, la mère, le grand-père, la sœur et le jeune Pierre, avec les bagages, avec les espoirs, l'angoisse et les déconvenues, on piétine avec toute une masse venue de partout, agglutinée à la frontière, goulet d'étranglement, une masse qui cherche désespérément à gagner le paradis, l'Espagne. Et même si tous savent ou pressentent que les enjeux sont dramatiques, il ne s'agit encore que du premier cercle : à Perpignan, ils auront sous les yeux le cercle suivant, le camp de Saint-Cyprien, « *où des milliers de réfugiés meurent de faim, de froid, du choléra et de la dysenterie* ». Les derniers cercles, la rumeur les soupçonne, les plus lucides les entrevoient.

Mais d'abord, de Marseille, essayer de rejoindre par le train Perpignan, puis, toujours par le train, Portbou, en passant la frontière à Cerbère, dans ce panorama splendide avec la Méditerranée à gauche à l'aller, à droite au retour quand on est refoulé – Portbou où, exactement deux ans plus tôt, s'est terminé le chemin de Walter Benjamin qui avait pourtant réussi à passer. Ou, depuis Cerbère, à pied, tenter d'échapper aux douaniers par les chemins de montagne en contournant le mur du cimetière. La route où montent les petites colonnes terrifiées est toujours la même aujourd'hui, et le virage, et ce mur derrière lequel elles disparaissent aux yeux qui suivent depuis la gare en bas. Il y a des lieux ainsi qui sont des points chauds de la douleur.

Entre son père, suractif, tendu, fébrile, et son grand-père, malade, qu'on traîne et qui se défait, un reste d'enfance préserve encore le jeune Pierre de toute responsabilité, mais pas de l'angoisse. Pas non plus de la culpabilité, le lecteur le découvrira. Culpabilité qui pourrait être un des ressorts de l'écriture du récit et de sa brûlure.

Sans prise sur les événements, il ne peut qu'observer. La course aux papiers. « *Devant le commissariat une file d'hommes, de femmes trainant des enfants, s'allonge. Elle emplit toute la rue. Les passants jurent et s'exclament avec fureur : "Est-ce que ces salauds d'étrangers doivent se foutre partout ?"* » La course aux passeurs et aux vendeurs de visas, chafouins, « *fauves couards* », pullulants, profiteurs de malheurs. Pierre observe les employés des différentes administrations, qui détiennent le pouvoir d'ouvrir ou de fermer le goulet d'un coup de tampon. Pas forcément mauvais, ni même indifférents, ils ont une fonction – ils la remplissent. Il observe, à Perpignan, place Arago, dans le Palmarium, grand café Art Nouveau en vogue, les grappes bourdonnantes des réfugiés qui s'agglutinent et se défont sous les yeux méfiants : des malheureux, seuls dans leur malheur pourtant commun.

Au cours de l'interminable attente, les eaux de la Têt et de la Basse (le canal qui passe sous la place Arago) gonflent dramatiquement à la suite des pluies d'automne. Schneider voit les Perpignanais soudain émus et solidaires… car cela c'est leur souffrance, une souffrance qu'ils comprennent. Une souffrance que leur solidarité peut soulager, au moins partager : leur indifférence

ON EST TRÈS SÉRIEUX QUAND ON A DIX-SEPT ANS

agacée pour les réfugiés n'est peut-être qu'incompréhension et impuissance. Devant le spectacle, il rêve à une humanité unie dans l'entraide.

L'acuité de la description des scènes, une précision sans pathos, rendent le document intemporel, car partout et toujours, on le sait bien, roule le flot des exclus, des compte-pour-rien, que la versatile émotion publique peut transformer, par bouffées, de suspects en réfugiés, mais qui deviennent beaucoup plus souvent et facilement des boucs émissaires. « *J'aurais voulu terminer ces quelques lignes*, écrit Adam Biro dans sa préface, *en jetant un regard vers les autres réfugiés, ceux de tous les temps, ceux du présent… mais je ne veux pas céder à la facilité ; ce parallèle est si évident.* »

Il y a une parenté avec le livre d'Imre Kertész, *Être sans destin*, où le narrateur est, là aussi, un enfant. Mais dans le cas de Schneider, sur le point de sortir de l'enfance, son étonnement du monde est en train de se transformer en questionnement, puis en révolte. L'état de l'enfance, c'est l'impuissance et donc l'acceptation. Un enfant souffre sans révolte, c'est bien ce qui nous rend sa souffrance intolérable. Schneider est au moment de la vie où l'on cesse d'accepter ce qui est. Ce qui est ? La souffrance des hommes, et par les hommes.

Sa révolte qui couvait éclate en Espagne. Un paradis, l'Espagne ? « *Pays de misère. Cultures détruites, habitants mendiants* […]. *Des paysans habitent dans les ruines de leurs maisons détruites… Quand le train s'arrête, des enfants en haillons, pieds nus, s'accrochent aux wagons* […]. *C'est donc cela le peuple espagnol ? Une race renommée pour son feu, sa fierté ! Elle est tombée dans la plus rampante des misères. De temps en temps des troupes de jeunes gens en uniforme parcourent les rues. C'est le remède selon eux* ». Et plus loin : « *Nulle part les malheureux n'ont tourné les yeux vers leurs frères pour leur demander leur aide, leur amour. Non, ils se renfoncent dans la haine, dans la misère, pour préparer une revanche et d'autres malheurs. En une occasion seulement ai-je vu l'impétuosité d'antan renaître dans la foule espagnole. C'était à l'occasion d'une course de taureaux. À la vue de taureaux massacrés petit à petit, à la vue du sang qui jaillit des flancs des bêtes blessées, ils deviennent fous de joie brutale, de frénésie. Voilà à quoi les hommes réagissent. Après quoi ils retombent dans leur apathie.* »

Pierre Schneider (1984) © Famille Schneider

Le paradis est définitivement perdu, cette désillusion est l'ultime apprentissage pour Pierre. Là s'achève le récit. Sur le bateau qui quitte Lisbonne pour New York, sa décision est prise : il contribuera à unir les hommes pour ensemble construire un avenir meilleur – sa (si mince) culpabilité, en filigrane, joue peut-être un rôle.

Était-ce une utopie ? Il se consacrera à l'art, « *défi ironique à la sauvage brutalité des hommes* ». Sa carrière d'essayiste et d'historien de l'art, pour être un chemin buissonnier, est cependant parallèle : si la beauté est impuissante à laver le monde, au moins peut-elle laver le cœur.

Un détail, mais le plaisir comme le diable est dans les détails : le livre est un bijou d'éditeur.

Le radieux génie de la Renaissance

Il est mort jeune. Il était supérieurement riche, beau, intelligent, cultivé. Célèbre, donc. Pic de la Mirandole fut une des grandes figures de la Renaissance italienne, peut-être pas la plus exemplaire mais une des plus fascinantes. Les Français, qui tournent le dos à la culture italienne, le connaissent mal. C'est dommage.

par Marc Lebiez

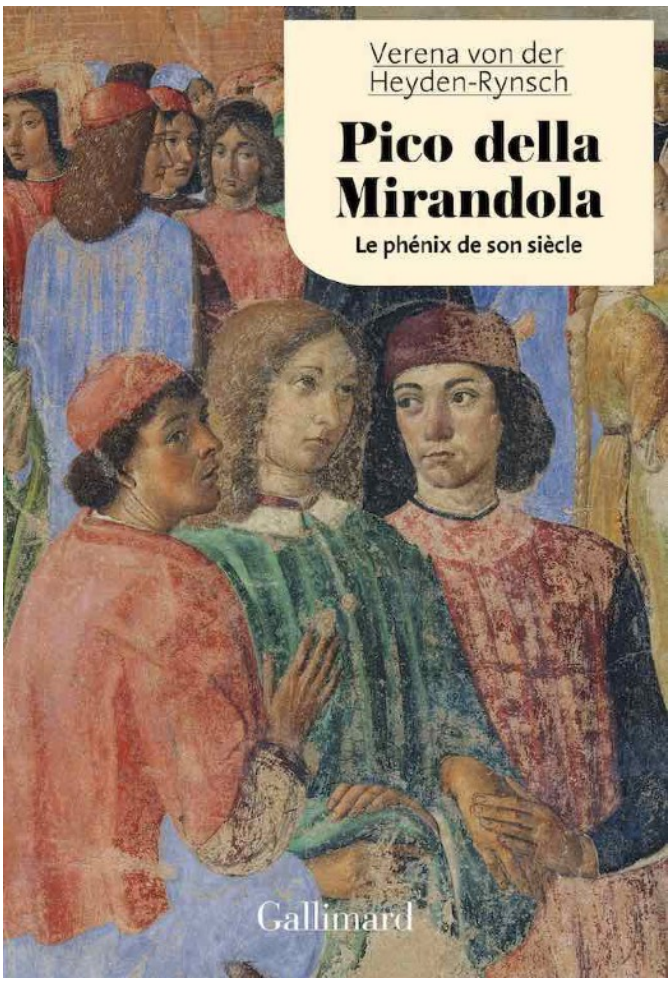
Verena von der Heyden-Rynsch
Pico Della Mirandola.
Le phénix de son siècle
Gallimard, 160 p., 15 €

Mort à 31 ans en 1494 après une quinzaine d'années de vie intellectuelle de premier plan, Pic fut au cœur de cette révolution culturelle qu'aura été l'humanisme italien du XVe siècle. Quand l'élan de ce mouvement fut brisé et que la religion reprit sa position dominante dans les sociétés, son image a pâti de l'ironie qu'a suscitée sa devise. Il disait être prêt à discuter de tout ce qu'on peut connaître, *de omni re scibili*. Voltaire rejoignit Pascal pour moquer cette supposée prétention à détenir un savoir universel. Aujourd'hui encore, la plupart de ceux qui ont rencontré son nom l'associent à une sorte de Monsieur Je-sais-tout, le premier de ces intellectuels médiatiques qui se déclarent aptes à répondre à n'importe quelle question.

En réalité, sa devise avait un tout autre sens, celui qui fait sa grandeur : il disait ainsi son refus de s'enfermer dans un certain savoir, dans des certitudes. Il se voulut toujours un bon chrétien mais il apprit de l'hébreu, de l'arabe, un peu dans le même esprit que, au XXe siècle, René Guénon. D'autres religions bibliques existent, comment les ignorer ? Depuis des siècles, les chrétiens étaient scandalisés par la Kabbale juive. Soit qu'ils n'en comprissent rien, soit par antijudaïsme, ils n'y voyaient qu'un fatras de prétendues connaissances plus proches de la sorcellerie que de la Vérité professée par l'Église. Pic la prit au sérieux mais, loin d'y voir quoi que ce fût de contraire à la Vraie Religion, il pensa qu'en appliquer la méthode dans un esprit chrétien ne ferait que conforter encore davantage le christianisme. La *guematria* lui parut pouvoir révéler que l'Ancien Testament annonçait la Christ encore plus nettement que l'Église ne le professait ; les *sefirot* lui semblaient pouvoir être interprétées comme révélatrices des attributs divins tels que conçus par le christianisme.

Il a lancé ainsi un mouvement qui fut par la suite qualifié de Kabbale chrétienne. Sa rigueur intellectuelle est plus contestable que sa popularité, laquelle a longtemps duré dans des milieux sensibles au prestige de l'ésotérisme. Mais on ne peut reprocher à Pic les absurdités qui furent par la suite défendues en son nom. Il ne se vivait pas en kabbaliste mais en bon chrétien soucieux de ce que l'on qualifierait aujourd'hui d'œcuménisme. D'où sa devise résumant son parti pris d'ouverture d'esprit. Il rédigea ainsi des centaines de propositions qu'il voulait soumettre à un débat au Vatican – en vertu de la valeur arithmologique du nombre 900, son livre en contient 899. La papauté ne se contenta pas de refuser ce débat, elle persécuta son initiateur. Un quart de siècle plus tard, Luther se montrerait moins bien disposé.

Il y a beaucoup de choses que nous peinons à comprendre chez Pic. Comment, en particulier, un esprit aussi ouvert, aussi sensible à la liberté, a-t-il pu se laisser séduire par l'extrémisme religieux d'un Savonarole ? Il est vrai qu'il fut loin d'être le seul à s'être laissé prendre, il n'est que de penser à Botticelli brûlant ses tableaux. Parmi les grandes figures intellectuelles du XVe siècle italien, nous pouvons être plus sensibles au rationalisme de philosophes plus éloignés de la religion. Mais les choses sont plus complexes qu'il n'y paraît. Certains des néoplatoniciens de l'époque pouvaient croire à la magie ou à l'astrologie, que Pic a vigoureusement combattues. Et sa fascination pour la Kabbale peut nous apparaître comme la naïveté d'un brillant jeune homme qui maîtrise tout juste l'alphabet hébreu. Avec toutes les restrictions que l'on voudra, il



LE RADIEUX GÉNIE DE LA RENAISSANCE

restera de sa démarche le beau projet d'un esprit libre qui se battit pour la liberté d'esprit et qui voulut à toute force penser la *concordia* la plus large possible.

Le petit livre de Verena von der Heyden-Rynsch a la chance d'être publié par un grand éditeur. S'il y gagne une large diffusion, espérons qu'il suscitera le désir d'aller lire les textes de Pic de la Mirandole. Ils sont facilement accessibles aux lecteurs français. Citons en particulier les *900 conclusions* et la belle étude de Chaïm Wirszubski parue aux éditions de L'Éclat (*Pic de la Mirandole et la cabale*, 2007). Ce livre des éditions Gallimard n'est, à l'évidence, pas du même niveau. Il peut tout au plus servir d'introduction. Son auteure n'a consulté que la littérature secondaire, à commencer par les études classiques d'Eugenio Garin parues entre 1937 et 1960, dans lesquelles elle puise les citations de Pic. Comme elle dépend entièrement d'études italiennes qu'elle vulgarise, elle a laissé tous les noms propres dans cette langue. Elle écrit froidement que « *Francesco Petrarca s'établit à Venezia* », que *Pico* va à *Padova*. Elle ignore les noms français de personnages ou de lieux connus de longue date : *Roma*, *Firenze*, *Ficino*, *Savonarola*, *Tiziano Vecellio*, *Tommaso d'Aquino*, etc.

Le lecteur irrité incrimine d'abord la mode qui fait prendre le train pour *London*. Et puis il prend conscience que cela ne s'applique qu'aux noms italiens : on attendait *Aristotèle* ou *Ibn Rushd*, on a bien « Aristote » et « Averroès ». Comme notre auteure n'a pas eu la curiosité d'aller lire Pic lui-même, elle est intarissable sur les multiples rencontres qu'il put faire, y compris ses conquêtes féminines et l'enquête menée sur les conditions de son empoisonnement à l'arsenic. Toutes ces anecdotes ne sont pas dénuées d'intérêt ; certaines suscitent le sourire ; on apprécie surtout celles qui contribuent à donner du personnage une image sympathique. Il est évidemment plus difficile de voir Savonarole comparé à Giordano Bruno et à Campanella, qui auraient ce point commun d'être tous trois « *ennemis de toute forme de tyrannie et victimes sanglantes de l'Église* », ou de voir Marsile Ficin accusé de « *bassesse* » pour avoir osé s'attaquer à cet extrémiste religieux. Prions pour que la jolie couverture du livre attire les regards vers un personnage passionnant de la Renaissance !

Rire avec Molière

***La Comédie-Française célèbre les 400 ans de Molière avec dix-sept spectacles de janvier à juillet. Ce printemps, elle place cet anniversaire sous le signe du rire avec deux « nouvelles productions » (selon l'expression consacrée dans la Maison), mises en scène de deux pièces parmi les plus comiques :* L'Avare *par Lilo Baur, salle Richelieu,* Les Précieuses ridicules *au Vieux-Colombier par Stéphane Varupenne et Sébastien Pouderoux, et un spectacle de Lisa Guez (d'après Louis Jouvet) au Studio :* On ne sera jamais Alceste.**

par Monique Le Roux

Molière
L'Avare
Mise en scène de Lilo Baur
Salle Richelieu
En alternance jusqu'au 24 juillet

Molière
Les Précieuses ridicules
Mise en scène de Stéphane Varupenne
et Sébastien Pouderoux
Théâtre du Vieux-Colombier. Jusqu'au 8 mai

On ne sera jamais Alceste
D'après Louis Jouvet
Mise en scène de Lisa Guez
Studio de la Comédie-Française
Jusqu'au 8 mai

L'Avare est une des grandes comédies de Molière qui conservent une tonalité farcesque. Mais nombre de ses interprétations l'ont montrée sous un jour sombre. Lilo Baur, consciente de la cruauté de certaines situations, préfère en faire apparaître toute la virtualité comique. Née en Suisse, elle a choisi de faire vivre Harpagon et ses deux enfants dans son pays d'origine, au bord d'un lac. Elle l'imagine en très riche banquier à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Elle choisit ce mode d'actualisation qui maintient une distance à l'égard du monde contemporain et évite ainsi les trop fréquentes déambulations, téléphone à l'oreille, des personnages du répertoire. Elle ne procède qu'à de rares modifications du texte : références à des vêtements modernes et non plus à des aiguillettes et hauts-de-chausses, menu proposé par Maître Jacques avec caviar et Château d'Yquem. Elle fait préciser, comme en aparté, l'équivalent des dix mille écus (cent cinquante mille euros), juste récupérés d'un prêt au taux de 25 %, déposés dans la « cassette », terme encore employé en Suisse pour désigner les coffres-forts des plus riches.

Ce contexte est précisé d'entrée par la scénographie de Bruno de Lavenère et les costumes d'Agnès Falque. Dans la première scène, les amoureux, Élise (Élise Lhomeau) et Valère (Clément Bresson), s'étendent, après le bain, sur une pelouse d'un vert éclatant, qui servira ensuite de terrain de golf, et qui, surmontée de guirlandes, accueillera les participants de la fête finale, scène de retrouvailles et de reconnaissance. Parfois, cette aire de jeu s'ouvre sur un vaste paysage de montagnes et de lac qui rappelle le cadre suisse. Les vêtements s'inspirent de la mode d'après-guerre ; ceux d'Harpagon et de Cléante (Jean Chevalier) ne diffèrent pas vraiment, comme pour préfigurer l'évolution du plus jeune. Tous les deux, par exemple, portent exactement les mêmes chaussures dans la scène où le père reproche à son fils l'argent dépensé pour ses tenues. Les robes de Frosine contrastent avec celles des jeunes femmes, Élise et Mariane (Anna Cervinka). Dès la première apparition, elles dénotent la « *femme d'intrigue* », l'entremetteuse de haut vol, la digne partenaire d'Harpagon à laquelle Françoise Gillard prête une personnalité complexe qui va bien au-delà de l'emploi traditionnel.

Laurent Stocker accomplit une performance exceptionnelle, deux heures durant, dont il dit sortir épuisé. Affublé d'une perruque grise ébouriffée, de lunettes comme des loupes conseillées par Frosine pour son premier rendez-vous avec la jeune Mariane, il maintient le spectacle dans sa

RIRE AVEC MOLIÈRE

dominante comique. Il a su répondre à l'attente d'un jeu très physique inspiré à Lilo Baur par son expérience britannique. Parfois, il en perd la respiration, simulant une fluxion de poitrine face au lac. Il bégaie dans l'effort trop grand, par exemple, de prononcer le mot inconnu de lui « donner », même s'il s'agit de « *donner sa malédiction* » à son fils. Il n'en demeure pas moins inquiétant et cruel dans son comportement paternel. Il peut aussi avoir des moments lunaires, comme de rêverie, de calme inquiétant, que lui inspire sa « *chère cassette* ». Mais, à la différence d'autres grands comiques, il n'éclipse pas ses partenaires, les sociétaires Alain Lenglet (Anselme), Jérôme Pouly (La Flèche) ou Serge Bagdassarian (Maître Jacques), et la jeune génération, dont trois nouveaux venus dans la troupe.

Une autre performance a lieu actuellement au Vieux-Colombier : celle de Jérémy Lopez dans *Les Précieuses ridicules*, saluée par des applaudissements au cours de la représentation, fait très rare à la Comédie-Française. Mais c'est bien le seul point commun entre les deux spectacles. Le titre de cette pièce, la première jouée par Molière à Paris, son premier grand succès, indique sa teneur comique, malgré le dénouement déceptif. Comme beaucoup de metteurs en scène, Sébastien Pouderoux et Stéphane Varupenne, membres de la troupe, n'ont pas fait assez confiance à ce comique et ont préféré lui en substituer un autre qui le parasite. Eux aussi ont procédé à une actualisation, mais dans un contexte contemporain. Ouvrant le spectacle à la guitare électrique, ils jouent les « *amants rebutés* » par Magdelon et Cathos, fille et nièce de Gorgibus, « *bon bourgeois* » qui cherche à les marier à Paris. Pour se venger, ils leur envoient leurs valets respectifs, sous les noms de Marquis de Mascarille et Vicomte de Jodelet.

Dans l'adaptation, le premier (Jérémy Lopez) est un ouvrier qui travaille dans le nouvel appartement des deux cousines et le second (Noam Morgensztern) un déménageur qui vient les installer. Les premiers échanges annoncent une transposition dont le texte de Molière ne sort pas indemne, même si des expressions des Précieuses, telles que « *le conseiller des grâces* » ou « *les commodités de la conversation* », sont préservées. La scénographie (d'Alwyne de Dardel), dans un dispositif bifrontal, montre un salon en chantier qui laisse deviner les aspirations culturelles des occupantes. Claire de La Rüe du Can (Cathos) et Séphora Pondi (Magdelon) forment le duo le plus dissemblable possible, dans une tradition du burlesque soulignée par des costumes (de Gwladys Duthil) qui mettent leurs corps à rude épreuve. Leurs partenaires masculins ne sont pas mieux traités, mais Jérémy Lopez se livre à des variations sur l'impromptu « *Au voleur, au voleur, au voleur, au voleur* », en particulier sur « *votre œil en tapinois* », qui constituent un véritable morceau de bravoure.

Dans la petite salle du Studio, le spectacle de Lisa Guez intitulé *On ne sera jamais Alceste* suscite le rire. L'enseignement de Louis Jouvet au Conservatoire n'a pourtant pas comme principale caractéristique le comique. L'inoubliable *Elvire Jouvet 40*, par Brigitte Jaques-Wajeman, en 1986, avec Philippe Clévenot dans le rôle de Louis Jouvet et Maria de Medeiros dans celui de son élève Claudia, filmé par Benoît Jacquot, le confirme. Il mettait en scène les cours consacrés au personnage d'Elvire dans *Dom Juan*, de novembre 1939 à décembre 1940. Lisa Guez, elle, a choisi la première scène entre Alceste et Philinte dans *Le Misanthrope*, travaillée dans la classe en avril-mai 1940. Ces cours sténographiés et fidèlement transcrits viennent d'être republiés à l'occasion de cette production, avec une très éclairante préface de l'administrateur général de la Comédie-Française Éric Ruf (*Molière et la comédie classique*, Gallimard, 1965 ; nouvelle édition, 2022).

Lisa Guez souhaitait que le spectacle fût très drôle et elle y est pleinement parvenue. Cette réussite tient d'abord à la distribution, au choix de trois sociétaires au parcours des plus riches – Gilles David, Didier Sandre et Michel Vuillermoz – pour leur faire jouer des élèves devant d'autres élèves, les spectateurs. Elle tient ensuite à la circulation entre eux des trois rôles, Louis Jouvet, Michel et Léon. Michel Vuillermoz semble s'imposer d'emblée en Louis Jouvet, observant, dirigeant, de la salle, ses partenaires/élèves. Il fait répéter l'entrée d'Alceste/Didier Sandre, la coupant à différentes reprises avec la fermeté, parfois la rudesse, du maître. Mais bientôt il va céder sa place, se retrouver lui-même en position d'apprentissage. Ces trois partenaires, qui se heurtent aux mêmes difficultés, semblent prendre le même plaisir que le public à cette magnifique leçon de théâtre, en toute humilité : « *On ne sera jamais Alceste, Alceste est un personnage qui existe avant nous, qui existera après nous.* »

La vie, un jeu périlleux

Comme le dit dans sa préface le traducteur, Éric Faye, « le livre qu'on va lire ne ressemble à rien de connu ». Roman si l'on veut, le texte de Xaver Bayer enchaîne une vingtaine de courts récits qu'on pourrait croire indépendants les uns des autres comme s'il s'agissait d'un recueil de nouvelles, sauf que les deux mêmes protagonistes en sont les seuls héros et qu'un projet narratif global et cohérent s'élabore peu à peu, par-delà la discontinuité de l'action et du temps : le duo formé par le narrateur et Marianne s'engage à chaque fois dans une nouvelle aventure qui lui fait quitter un quotidien rassurant pour un monde onirique où la réalité se transforme rapidement en cauchemar.

par Jean-Luc Tiesset

Xaver Bayer, *La vie avec Marianne*
Trad. de l'allemand (Autriche) par Éric Faye avec la collaboration de Christina Faye
Éditions du Faubourg, 184 p., 17,50 €

De la réalité à la fiction, il n'y a qu'un pas, vite franchi par Xaver Bayer comme on le voit dès le début. L'attaque terroriste de grande envergure qui ouvre le roman, avec combats de rue, tirs en rafale, hélicoptères survolant la ville, etc., n'est qu'une scène de guerre en tout point semblable à l'ordinaire servi sur nos écrans (et que l'actualité s'acharne à renouveler). Mais, pendant ce temps, Marianne vaque à la préparation d'un repas pantagruélique, le narrateur, surtout préoccupé par la météo, observant les choses avec détachement. À la fin, pourtant, tous deux sortent les fusils et se mettent à la fenêtre pour tirer à leur tour, mais ils le font comme s'il s'agissait d'un de ces jeux vidéo où l'on doit tuer le plus de PNJ (personnages non-joueurs) possible pour gagner de nouvelles vies. Marianne commence, et, lorsqu'elle s'écroule, le narrateur prend sa place, ce qui n'empêche pas de les retrouver tous deux bien vivants au chapitre suivant, se préparant à partir pour un spectacle de cirque qui leur ménagera encore bien d'autres surprises !

Jeu de la vie et du hasard, la réalité telle que la vivent Marianne et son amoureux n'a pas fini de surprendre. Lorsque les deux héros discutent sur la meilleure façon de se suicider, le débat a pour cadre un club échangiste… Mais, le plus souvent, les lieux tenus ordinairement pour rassurants et familiers se révèlent de véritables pièges. Ce qui semblait vrai cesse de l'être, l'ordre des choses se dérègle, et les mauvais coups se succèdent tandis que la victime, interloquée ou affolée, hésite entre la soumission et la lutte pour la survie.

Tout commence en général comme un jeu ou, comme le disent volontiers les sportifs, un « challenge ». Souvent, Marianne est à la manœuvre : telle les gentes dames des romans de chevalerie qui veulent éprouver leurs chevaliers servants, elle multiplie les défis et confie au sien des missions en apparence anodines, mais qui vont rapidement se transformer en missions impossibles. Mais ni lui ni elle ne sortent indemnes de ces jeux étranges et plus ou moins pervers qu'elle invente à plaisir et auxquels il consent sans rechigner. Ce qui commence innocemment s'achève en violence, parfois extrême comme lorsque Marianne devenue tortionnaire s'acharne sur le narrateur, jusqu'à ce que la douleur lui fasse découvrir ce qu'il ne savait pas encore, « *que ce monde n'est rien d'autre qu'une moisissure subversive dans un univers intrinsèquement numérique* ». L'entrée en scène de la « gégène » serait-elle un discret hommage au *Jardin des supplices* ou à *La colonie pénitentiaire* ? L'une des épreuves consiste pour le narrateur à rechercher un livre dans un bien curieux château, qui fait immédiatement penser à celui de Franz Kafka : s'il y entre, à la différence de K., c'est pour n'en plus sortir, et découvrir depuis une fenêtre « *une mer grise à perte de vue, qui s'engloutit elle-même dans son furieux jeu de vagues et dans l'éclaboussure des embruns* ».

Même quand Marianne ne prend pas de nouvelles initiatives, le roman reste entièrement focalisé sur

LA VIE, UN JEU PÉRILLEUX

la relation des deux protagonistes, sur leur complicité mêlée de rivalité, laissant dans l'ombre le reste de leur vie. Il arrive aussi que le narrateur soit seul : c'est le cas le jour où, creusant dans le jardin de la maison familiale de Marianne où ils habitent souvent, il exhume un coffre renfermant un pistolet, une bague à tête de mort et une dague portant la devise des SS, comme si le passé enseveli refaisait surface. Le narrateur ne cherchera pas plus loin, mais c'est dans des anecdotes comme celle-là que le roman prend une connotation sociale et critique. On voit ailleurs les deux héros détruire avec ravissement les trésors qu'ils viennent d'acheter à bon compte au marché aux puces, dénonçant ainsi par l'humour l'envie de posséder et la réduction des œuvres d'art et des belles choses à leur valeur marchande.

Les outils et les machines modernes sont là pour rappeler, s'il le fallait, qu'il s'agit bien de notre monde : des drones, par exemple, se mettent à voler au-dessus de la tête du narrateur, mais, loin de représenter une menace, ils finissent par se comporter comme des anges gardiens dont ils seraient l'incarnation moderne et grotesque. L'humour souvent grinçant peut aussi être souriant, mais, le plus souvent, les choses tournent mal et les objets familiers se muent en intermédiaires du malheur, comme cet ascenseur qui ne s'arrête jamais et propulse le narrateur vers on ne sait quoi, ou cet escalier censé conduire à la cave et qui n'en finit pas de descendre – peut-être vers l'enfer ?

Quoi de plus « moderne » aussi que de se rendre au *floating institute*, ce « *centre de flottaison* » qui (aux dires d'une publicité glanée sur le Net) permet d'« *explorer les chemins qui mènent vers l'expérience intérieure* » ? Mais, un peu comme dans *Alice au pays des merveilles*, l'eau peu profonde dans laquelle tous deux flottent a pour effet inattendu que le narrateur rapetisse jusqu'à disparaître dans le conduit d'écoulement et rejoindre les océans infinis, comme s'il revivait sa naissance, mais à l'envers. Et le voilà, cruelle ironie, métamorphosé en ce Tithon de la mythologie auquel il songeait avant de pénétrer dans l'établissement, condamné à se dessécher sans fin, et finalement abandonné par une Marianne entrée malgré elle dans le rôle d'Éos.

Quand ce n'est pas lui, c'est sa compagne qui disparaît au terme du récit, au point qu'il peut en perdre jusqu'au souvenir et se demander s'il l'a jamais rencontrée « *ou si elle n'est pas tout bonnement le fruit de* [son] *imagination* » : le narrateur, qui se définit volontiers lui-même comme « *étant du genre à vouloir expliquer de façon rationnelle les imprévus du quotidien* », sera donc la première victime de son propre récit.

L'extravagance, le rire malicieux, le renversement inattendu des situations qui conduit au désastre, brouillent tout, et celui qui écrit en arrive à ne plus savoir s'il a vraiment vécu ou seulement rêvé ce qu'il raconte. On retrouve d'ailleurs Marianne en pleine santé à la fin du roman, telle qu'elle était au début, affairée autour de ses fourneaux. Est-elle donc une diablesse ou seulement une bonne petite ménagère ? On se gardera de trancher. Les deux héros survivent à tout, et, même quand Marianne semble bien morte, le jeu continue, car le narrateur est tout disposé à le poursuivre dans le futur. Le temps d'ailleurs perd toute consistance, si tant est qu'il en ait jamais eu : tous les récits sont rédigés au présent, un présent intemporel garant de la pérennité. Sauf au chapitre XIX, où le narrateur indique que sept années se sont écoulées et que Marianne va mourir, mais nous savons déjà que cela ne l'empêchera pas de reprendre vie à la fin du roman.

On ne s'ennuie pas avec Marianne, mais, si chaque page constitue une nouvelle surprise, elle entame un peu plus allègrement la crête étroite qui sépare le rêve de la réalité. Même s'il le renouvelle profondément, l'Autrichien Xaver Bayer a sans doute de grands prédécesseurs dans cet art du récit qui fait inopinément surgir le fantastique de notre entourage immédiat, et tourner au cauchemar un jour qui aurait pu être heureux. On songe parfois à Tieck, Hoffmann, Kafka, à Reinhard Lettau et à beaucoup d'autres encore. Mais, lorsqu'ils sont enfermés dans leur maison comme les victimes d'un long siège et que vivres et combustible viennent à manquer, Marianne et le narrateur, transis d'un froid qui pourrait devenir éternel, brûlent tout ce qui les entoure, y compris leurs livres. Ultime sarcasme, ils finissent par ceux que Xaver Bayer en personne a écrits : celui-là même que le lecteur est en train de lire et va bientôt refermer, immédiatement suivi par le premier livre qu'il a publié ! Par ce tour de passe-passe, l'auteur en vient donc à s'identifier avec son narrateur, tandis que la totalité de son œuvre est anéantie par les flammes. À chacun d'interpréter cette fin. Mais en même temps s'achève l'histoire du couple, la geste de Marianne : « *notre poème commun, notre chant est parvenu à son terme, aucun autre couplet ne s'y ajoutera* ».

Le bonheur, le bonheur…

Dermot Bolger s'est lancé un défi : faire revivre Sheila Fitzgerald, un personnage bien réel (qui figure déjà dans* Toute la famille sur la jetée du Paradis*), par l'intermédiaire d'un alter ego romanesque, Eva Fitzgerald. Pourquoi ? Parce qu'il est convaincu d'avoir eu « une relation unique » avec cette femme extraordinaire qui a fait de la quête du bonheur une raison de vivre. Comment ? En lui rendant justice, en écrivant et réécrivant ce roman pendant plus de dix ans, et même en « le reprenant plusieurs fois de zéro ».

par Claude Fierobe

Dermot Bolger
Une arche de lumière
Trad. de l'anglais (Irlande)
par Marie-Hélène Dumas
Joëlle Losfeld, 458 p., 23 €

On peut rassurer Dermot Bolger : *Une arche de lumière* est un très grand roman. Depuis les années 1990 et La ville des ténèbres, où l'Irlandais se définissait comme un romancier « gothique », il a singulièrement élargi le spectre de ses préoccupations, tout en restant fidèle à lui-même. Du Ruisseau de cristal jusqu'à Une arche de lumière, reviennent la même obsession et les mêmes mots. C'est la plainte des morts dans Le ruisseau de cristal : « *Laisse-nous vivre encore à travers toi, ne nous rejette pas dans les ténèbres où nos noms et nos vies ne voudront plus rien dire*. » Dans Une arche de lumière, c'est l'appel que Francis, de l'au-delà, lance à sa mère : « *Attends une nuit de plus, Eva. Ton amour nous maintient encore solidement avant que nous disparaissions de toute mémoire humaine, souviens-toi de nous une dernière fois*. »

Il y a une sorte de fébrilité chez Bolger : il faut faire vite pour que l'oubli ne gagne pas la partie. Heureusement, la littérature est à l'œuvre, seule capable de garder les morts en vie. Le livre naît d'une profonde empathie qui lie Bolger à Eva/Sheila : elle est le moteur de l'écriture, le secret de la réussite du roman. En Sheila, Bolger a reconnu une âme sœur qui « *ne possédait aucun don ou talent en particulier, si ce n'était ce sens de l'empathie enraciné en elle au point d'être à la fois un fardeau et une bénédiction* ». Bolger a accompli surtout « *a labour of love* », un travail où se mêlent la rigueur d'un auteur exigeant et l'affection immense d'un homme pour la femme qu'il a eu la chance de rencontrer. Fille d'aristocrates désargentés, dont la *Big House* est vendue à l'encan, piégée dans un mariage sans amour, Eva s'enivre d'abord de voyages, au Kenya, en Espagne, au Maroc. Elle finit par comprendre qu'elle a besoin de sa terre irlandaise. Sur son lit de mort, son mari, Freddie, si différent d'elle pourtant, comprend enfin ce qu'est le sentiment « *que l'on éprouve à arriver chez soi* ».

Sheila mène un combat pour se libérer des « filets » qui, à l'instar de Stephen Dedalus, l'empêchent de prendre son essor – « *Tu me parles de nationalité, de langage, de religion. J'essaierai d'éviter ces filets* » (*Portrait de l'artiste en jeune homme*). Il lui faut aussi défendre Francis, son fils bien-aimé, coupable du délit d'homosexualité dans l'Irlande des années 1950 où le pouvoir de l'Église fait peser une chape de plomb. « *Vieille folle* » vêtue en bohémienne, Sheila vend *Peace News* (magazine anti-armes nucléaires). Convaincue « *d'avoir laissé sa vie passer sans vraiment la comprendre* », elle choisit enfin la liberté : « *J'ai presque soixante ans et pratiquement aucun revenu. Et je suis heureuse d'accepter n'importe quel petit boulot, s'il me permet de vivre comme je l'entends*. » Vivre ainsi, c'est habiter, avec son chien et ses chats, une caravane dans un coin de pré, cette « *arche de lumière* » où elle peut partager avec qui le désire « *le même ravissement enfantin devant le mystère ordinaire des choses simples* », où elle saura « *éveiller* » au vrai bonheur ceux qui, comme Bolger lui-même, veulent bien l'écouter.

Bolger n'avait pas vingt ans lorsqu'il rencontra Sheila Fitzgerald, qui avait donc fait « *à un âge*

Dermot Bolger © D.R.

LE BONHEUR, LE BONHEUR…

avancé, le choix délibéré d'être résolument heureuse ». Eva, en écho, répétera les paroles de sa mère le jour de son mariage : « *Quoi que la vie te réserve, promets-moi de te battre bec et ongles pour le droit au bonheur.* » Et Dieu sait que le sort n'épargnera pas Eva : mort de sa fille, de sa petite-fille, de Francis, son fils chéri ; projets artistiques contrariés par l'indifférence ou la méchanceté ; abandon de son rêve de devenir écrivaine ou artiste-peintre ; mari mourant lui répétant qu'il ne voit en elle qu'« *une marginale vouée à des causes insensées* ». Bolger, « *porté par la force intérieure de cette femme vue pour la première fois dans un champ du Mayo* », lui rend un chaleureux hommage : il dit l'avoir prise pour exemple chaque fois qu'un malheur lui est arrivé.

Où est la fiction ? Où est la réalité ? Bolger a réussi, à force de travail, à les fusionner. La vérité des êtres est dans un territoire dont on ne peut mieux cerner les contours que par l'imaginaire. Ce livre complexe, foisonnant, qui organise un délicat flottement des niveaux du récit, des identités et des émotions, tisse en outre un réseau d'échos avec les œuvres antérieures de l'auteur : par sa connaissance intime du contexte irlandais (*Ensemble séparés*) ; par sa compassion pour les laissés-pour-compte et les incompris (*La ville des ténèbres*) ; par la nécessité qu'il sent de réécrire un roman achevé, considéré comme imparfait (*Le ventre de l'ange* devenu *Une seconde vie*). Dans l'écheveau narratif offert par *Toute la famille sur la jetée du Paradis*, Bolger tire ici le fil du destin d'Eva/Sheila Fitzgerald. Et nous invite à partager l'admiration et le respect qu'il voue à une personnalité exceptionnelle que les malheurs n'ont jamais détournée de la fidélité à son idéal.

Les cinq traductions d'Armand Robin

Armand Robin (1912-1961) est un homme couvert de lignes : on pourrait donc croire que la littérature qui court à son sujet est à même de donner globalement une idée foisonnante, constamment enrichie, de ses travaux si protéiformes. Or, ce que nous démontre admirablement, avec une tristesse non feinte, le livre de Françoise Morvan, c'est que la mémoire du véritable Robin a disparu sous les perspectives a priori tissées a posteriori par de nombreux commentateurs, ensevelie sous les déformations biographiques et fantasmées, de tous ordres, qu'on lui a fait subir.

par Louis Pailloux

Françoise Morvan
Armand Robin ou le mythe du poète
Classiques Garnier, 518 p., 16 €

Françoise Morvan lie le mythe Robin au mythe Rimbaud, en ce que la vie de l'un comme celle de l'autre auront été le prétexte posthume à une véritable furia graphomane peu soucieuse de véracité. Il y a là quelque chose de profondément tragique, si l'on songe que l'autrice avait dessiné, aussi fidèlement que possible, l'éventail des éditions robiniennes à réaliser. Seulement, son Robin est un Robin minutieux, méticuleux, qui n'a rien à vendre, sinon le lent itinéraire d'un homme extraordinairement complexe qui ne fut en définitive ni le grand résistant qu'on a voulu voir en lui, ni l'anti-stalinien de la première heure, ni le grand poète des années 1950 (en réalité, déjà rongé par l'auto-parodie, la dérision et un terrible surmenage qu'il n'arrive plus à transformer en richesse psychique inouïe). Robin est ce disparu qu'il faut arracher à la fois à l'oubli qui le recouvre et aux gloses qui, à de très rares exceptions près, le déforment ou le consacrent sans barguigner.

L'ouvrage de Françoise Morvan, aussi scrupuleux que pugnace dans sa volonté de ne rien laisser de côté, est un vibrant hommage au disparu, non dans le sens attendu de l'hagiographie qui reconduirait les mêmes périls mémoriels, mais résolument dans celui d'une reconstitution juste et d'un commenter-citer toujours au plus près. Quel est le fil rouge de l'analyse ? À quelle question répond-elle ? Comment un homme a-t-il pu mettre en pratique son souhait de « *sauter le mur de l'existence individuelle* » ? Schématiquement, l'entreprise de traduction (ou plutôt de « non-traduction ») robinienne pourrait se décliner de cinq manières aussi différentes que complémentaires.

« Traduction » existentielle d'abord, du monde breton d'origine, natal et familial. Et c'est ici Robin qui envisage sa propre mémoire, mi-vécue, mi-mythifiée. « *Sauter le mur de l'existence individuelle* » dans cette perspective, c'est se confondre avec la mémoire des siens, c'est essayer d'être un anonyme résonnant au milieu de tous les anonymes. La Bretagne de Robin est en définitive, malgré quelques accointances farouchement nationalistes, rêvée, telle précisément un songe de Bretagne où la mémoire mythique se trouve rejointe par quelques bouleversantes figures penchées, ridées, à la faux, formant le décor on ne peut plus réel de l'inoubliable enfance robinienne. Il y a chez le meilleur Robin comme la torsion de l'idée de célébrité, supplantée par celle de célébration et de confraternité. Traduire ce monde paysan, pour Robin, c'est l'arracher à l'emprise du folklore pour lui redonner les seules lettres de noblesse dont il se sente capable : les poétiques (« *Je n'ai pas trahi notre ferme d'éternité* […] *Je tiens bon dans notre règne de simples choses vraies* », écrit-il).

Traduction littéraire, ensuite, qui tente cette « *épopée cosmopolite sans je* », cette odyssée d'un moi hyperpolyglotte, volontairement dessaisi de lui-même dans toutes ses guises linguistiques. Et c'est Robin, tendu, livré jour après nuit à l'épuisante et si émouvante charge d'âmes. Pour toutes les œuvres, pour chaque nouvelle langue apprise (quarante et une à la fin du parcours, en 1961), traduite « en » Robin à travers quelques figures poétiques éminentes des langues cibles, c'est

autant de gagné pour l'universelle « *patrie de la sueur* » que constituent les paysans et les poètes sur les faux prophètes et les agioteurs du narcissisme ; autant de délesté pour « qui-fut-Armand Robin », devenu pure « *possibilité flottante* » (à propos de l'œuvre claudélienne).

Retraduction aussi d'œuvres lues en son idiome propre. Et c'est Robin écrivant *à même* l'écriture des autres, retraduction dont l'apothéose « critique » (à tous les sens du terme) se manifeste en 1942, à travers des textes capitaux sur Péguy (« *il y a en chaque page de Péguy un fond de jacquerie rentrée* »), sur Mallarmé (« *La puissance qu'on met à désigner le monde suffit à le maintenir intact* »), sur Fargue (« [les terres] *ont choisi, pour survivre heureuses, ce petit coin de table où le bras d'un buveur tendrement les enserre* »), sur Claudel (l'homme qui « *aspirait à quelque nappe cosmique de tohu-bohu* »), sur Joyce enfin (avec son « *odyssée de syllabes sans attaches* […] [son] *chaos disgracié* »). Le mot d'ordre définitif de cette année miraculeuse, son « adieu » rimbaldien, culmine dans le texte intitulé *Vacances*, « *où plus rien de nous ne nous habiterait* […] *où c'en serait fini des propriétaires et des créanciers* ». On ne peut comprendre le cheminement robinien si l'on sépare son œuvre « critique » de toutes ses autres pratiques. Robin est un « décloisonné » proverbial autant que délibéré ; son dépouillement l'ouvre à toutes les métamorphoses.

« Traduction » encore des voix du monde entier dans ses transcriptions, ses bulletins/butins radiophoniques. Et c'est la dimension à la fois planétaire (« *faire planète à part* », disait-il) du travail robinien qui apparaît, en même temps que ses limites tant humaines que politiques. Françoise Morvan démontre, sans contestation possible, que la prodigieuse « oreille » robinienne a en quelque sorte loué ses services aussi bien à la Collaboration qu'à la Résistance. Ce qui ne l'a pas empêché, et c'est une des marques de sa grandeur profonde, d'imaginer des émissions poétiques plurilingues (mêlant par exemple suédois et latin, Fröding et Virgile) dont il conviendrait d'urgence de prendre toute la mesure visionnaire à même de constituer une œuvre orale à part entière.

Traduction, enfin, de l'écriture propre des débuts (Robin cessa assez tôt d'écrire des poèmes où il s'exprimait *directement*) en écriture volontairement dépourvue de tout magistère personnel, en mise en scène autant sacrificielle que jubilatoire

Armand Robin © Classiques Garnier

d'un « je » aboli, plurivoque, ventriloqué à l'infini par tous les poètes élus, aimés.

Robin, c'est, d'une certaine façon, l'homme dont la langue s'est étendue, en même temps qu'elle se diffractait, aux dimensions de l'univers. Sa recherche est moins celle d'un temps perdu que d'un monde perdu (parce que à re-venir ?) où toutes les langues ne cesseraient de s'enrichir mutuellement et de s'entremêler. Paradoxe immense et non moins douloureux que celui de cet être longtemps si moralement et littérairement remarquable (« *céder en protestant* » aurait alors été son mot d'ordre invisible) et néanmoins si apolitiquement critiquable. Un peu comme si, pour se produire, le théâtre robinien avait eu besoin de toute la gamme, de toute la panoplie de l'art scénique : il y a des coulisses chez Robin, des doubles-fonds, des côtés cour, des côtés jardin, des souffleurs, des loges, mais aussi des vilains, des seigneurs, de pauvres hères qui, ultimement, voudraient occuper tout l'espace (c'est peut-être d'ailleurs le sens profond de son unique roman, *Le temps qu'il fait*) mais n'y parviennent pas, pour deux raisons aussi bassement matérielles que cruelles : le rideau est tombé sur eux depuis longtemps et le public s'en est allé.

Heureusement qu'il est des livres comme celui de Françoise Morvan pour rappeler Robin du fond de ses tréteaux, ne se souciant ni des quolibets qui montent intarissablement du monde obstinément extérieur, ni de la salle encore désaffectée. L'œuvre robinienne (mais est-elle bien une « œuvre », justement ? N'est-ce pas là toute l'épineuse question ? Lui-même se décrivant dans *Fragments*, épitaphe brandie à destination de tous les épigones : « *Poète sans œuvre, aboli par sa poésie, se suicidant chant par chant, gorge étouffée en mots trop exigeants* ») est aujourd'hui à l'image du Roi Lear aveugle, perdu dans la lande : elle n'a presque plus personne sur laquelle s'appuyer, si ce n'est l'épaule de quelque Dame amie réchappée des brumes.

Dans les camps en Région ouïghoure

Deux ouvrages sur l'expérience des camps dans la Région ouïghoure, au nord-ouest de la Chine (Xinjiang), ont paru l'année dernière à quelques mois d'intervalle. Ces témoignages, chacun coécrit avec une journaliste-biographe, sont très précieux car peu d'anciens et d'anciennes détenu.e.s ont le courage de prendre publiquement la parole pour décrire ce qu'ils et elles ont vécu, les autorités chinoises exerçant sur ces victimes ou leur famille une pression énorme. Ces récits nous livrent une vision saisissante des conditions dévastatrices de l'internement et des violences continues (tortures psychologiques et physiques) sur les individus. Ils offrent également un éclairage sur le fonctionnement interne de ces structures d'internement, centre de rééducation et centre de détention, que l'on appellera « camps » par commodité, et rendent compte d'une répression progressive et systématique.

par Cloé Drieu

Gulbahar Haitiwaji et Rozenn Morgat
Rescapée du goulag chinois
Équateurs, 244 p., 18 €

Sayragul Sauytbay et Alexandra Cavelius
Condamnée à l'exil. Témoignage d'une rescapée de l'enfer des camps chinois
Trad. de l'allemand par Sophie Lecoq
Hugo & Cie, 333 p., 19,95 €

Née en 1966, Gulbahar Haitiwaji, d'origine ouïghoure, a d'abord exercé comme ingénieure à Karamay, en Région ouïghoure, dans une compagnie pétrolière, avant de rejoindre son mari en France en 2006, accompagnée de ses deux filles. Après un appel de son ancienne entreprise, qui l'invite à venir régler des problèmes de retraite, elle retourne au Xinjiang, où elle est arrêtée. Elle est accusée de « troubles à l'ordre public » en raison d'une photographie de sa fille brandissant le drapeau du Turkestan oriental dans une manifestation de l'Association des Ouïghours de France à Paris, ce qui fait d'elle une terroriste aux yeux des autorités chinoises. Son témoignage décrit son séjour de trois ans (de 2016 à 2019) en centre de détention et en centre de rééducation, principalement à Baijiantan qu'elle qualifie d'« *usine à internement* », mais aussi en résidence surveillée pendant un peu moins d'un an. À ce récit, se mêle celui du combat en France de sa fille Gulhumar pour la faire libérer avec l'aide du Quai d'Orsay, et deux chapitres rédigés à la troisième personne du singulier qui permettent à la coautrice, Rozenn Morgat, de resituer l'expérience de Gulbahar dans la politique répressive des autorités chinoises.

Sayragul Sauytbay, d'origine kazakhe et née dix ans après Gulbahar Haitiwaji, livre une autobiographie, coécrite avec Alexandra Cavelius, dans laquelle elle remonte quasiment à sa naissance. Mettant en lumière le temps long de la politique répressive centrale, son caractère multiforme et sa gradation, le récit de Sayragul Sauytbay offre un point de vue complémentaire, mais donne aussi davantage de renseignements sur le fonctionnement interne d'un centre de rééducation, au plus bas de son échelon administratif. Avant d'y enseigner le chinois de force, Sayragul a d'abord exercé comme médecin dans un grand hôpital à la frontière sino-kazakhe, puis elle a travaillé comme maitresse d'école pour se rapprocher de sa famille, ce qui l'a obligée à adhérer au Parti. Elle a finalement réussi à fuir illégalement au Kazakhstan pour retrouver son mari et ses enfants partis deux ans plus tôt, où elle a fait l'objet d'un procès très médiatisé, avant de trouver refuge en Suède.

DANS LES CAMPS EN RÉGION OUÏGHOURE

La lecture de ces deux ouvrages permet de comprendre comment se sont mises en place, très tôt, les discriminations, la stigmatisation et finalement la répression de masse contre les populations ouïghoures, kazakhes, et les autres minorités turciques et musulmanes de la Région ouïghoure. Sayragul se souvient de l'arrivée dans son village natal, Aheyazi, de militaires-colons chargés, au milieu des années 1980, de grands projets d'aménagement du territoire, avant que ne débute une colonisation de peuplement par des civils hans, qui alla s'intensifiant. Gulbahar insiste pour sa part sur le déclassement professionnel progressif et insidieux qu'elle a subi partiellement (étant ingénieure, elle est relativement épargnée), sur la mention « Pas de Ouïghours » écrite en tout petit en bas des offres d'emploi, ou sur ces convocations au poste de police pour « *prendre le thé* » (un interrogatoire) qui deviennent normales, au même titre que les contrôles permanents, les menaces, les humiliations. La progressivité de ces mesures et des pratiques d'infériorisation qui se systématisent a favorisé l'habituation à cet état généralisé de semi-liberté (ou semi-internement) en société, qui impose de faire profil bas et de garder le silence, au sein même des foyers, sur des sujets devenus tabous.

Ces deux témoignages rendent également compte de moments-charnière dans la mise en place et la systématisation de la répression. Sayragul insiste notamment sur l'année 1991, moment des indépendances des républiques d'Asie centrale, qui génère une explosion de joie à l'idée de pouvoir rendre enfin visite aux familles kazakhes de l'autre côté de la frontière, mais qui fait naitre, pour Pékin, la crainte de voir émerger des mouvements séparatistes. Le véritable tournant répressif arrive cependant avec la nomination de Chen Quanguo en 2016 comme premier secrétaire du parti de la Région ouïghoure. Ce dernier a d'abord dirigé le Tibet entre 2011 et 2016, où il a mis en place et rodé tout un système répressif. Les arrestations se multiplient, la construction de centres de rééducation, centres de détention et prisons, sécurisés ou non, suit un développement vertigineux, comme le montrent les images satellite et la cartographie des lieux par différents organismes.

La partie centrale de ces témoignages est constituée par la description méticuleuse et sensible du fonctionnement du camp et des effets de l'internement sur l'individu. Comme l'écrit Gulbahar, le camp, c'est l'usure : des caméras omniprésentes dans les cellules, les douches et les salles de classe, un défilé de zombies au visage cerné en uniforme orange, parfois bleu, des nouvelles arrivantes à l'œil hagard qui cherchent des yeux les codétenues alors que les anciennes fixent leurs pieds. Pas de lumière extérieure, ou si peu, mais des néons qui suppriment la sensation du jour et de la nuit (« *Je ne sais jamais quelle heure il est. Je le devine grâce à la température* »), des prénoms remplacés par des numéros, des interrogatoires réguliers, un règlement à apprendre par cœur (interdit de parler ouïghour, de prier, de se bagarrer, d'entamer une grève de la faim, de dessiner sur les murs…), un entraînement de type militaire qui brise, onze heures d'enseignement par jour, avec chants patriotiques, bourrage de crâne à la gloire du Parti, du pays et de Xi Jinping, gifles des professeurs et cris de tortures qui traversent les étages.

La description de Sayragul est tout aussi minutieuse, attentive aux détails des conditions d'enseignement-humiliation, avec ces tabourets d'enfant en plastique pour des adultes au crâne rasé, au visage cadavérique, les pieds enchainés ; des uniformes rouges pour les grands criminels et les religieux, des uniformes qui changent de couleur (et, selon cette couleur, d'étage) en fonction des bons points obtenus ; et une ligne rouge peinte au sol qui la sépare des élèves. Son statut d'enseignante sous contrainte, et en treillis, ne lui épargne pas de subir la chaise électrique et l'isolement, de sorte qu'elle considère son service comme une détention. Les caméras qui scrutent les expressions du visage lui imposent la charge de la culpabilité lorsqu'elle reconnait un détenu qui, de ce fait, disparait le lendemain. Une scène de viol en public ne doit, là encore, générer aucune émotion, ni de la part des élèves, ni de celle de l'enseignante : baisser le regard, ou toute autre réaction, c'est également disparaitre le lendemain. Sous le sceau de la confidentialité, son contrat de travail lui interdit de parler aux prisonniers, sous peine d'exécution. L'administration du camp lui impose la connaissance d'informations confidentielles, comme celles du « Document 21 » mentionnant que les cadavres des détenu.es doivent disparaitre, ou ce plan en trois phases décidé par Pékin qu'elle doit enseigner aux élèves : 2014-2025 (assimilation culturelle au Xinjiang et élimination des réfractaires) ; 2025-2035 (assimilation au sein de la nation chinoise et occupation des pays voisins d'Asie centrale) ; 2035-2055 (concrétisation du rêve chinois, avant de passer à l'Europe). « *Pourquoi me*

DANS LES CAMPS EN RÉGION OUÏGHOURE

mettre, moi, dans la confidence ? », s'interroge-t-elle : il s'agit bien par cet acte de lui faire assumer une part de responsabilité, de la transformer en complice du système.

Les descriptions sensibles de l'effet des violences subies sont des points très forts et réussis de ces deux témoignages, qui doivent beaucoup au travail des coautrices. Apprendre par cœur les codes de conduite et les réciter sans hésitation en mandarin à l'appel de son numéro pour éviter les punitions, c'est considérer que se conformer est un « *acte de résistance* » : « *Ne pas leur laisser le loisir ou le plaisir de m'humilier en me punissant* » et « *refuser de montrer avoir été brisée* ». La résistance à la déshumanisation est aussi pour Gulbahar cette demi-heure de sieste qui la sauve de l'inhumanité de l'internement, alors qu'elle s'allonge sur une paillasse pendant que ses codétenues chuchotent, pour s'échapper dans son « *jardin secret* » où elle « *cultive des souvenirs heureux* » : « *Grâce à eux, je ne perds pas totalement pied. Dans un demi-sommeil, je reprends le fil de mes pensées là où je l'ai laissé la veille. Barcelone, Fontainebleau, les jardins de Giverny, les petites villes des Yvelines que nous traversions en voiture le dimanche, le coffre chargé de fruits, de légumes et de fleurs rapportés de la ferme de Viltain.* […] *Je les trie de façon chronologique. Je les ressuscite avec force détails* ». Mais, au bout de quelques mois de ce traitement, l'âme se dissout face au « *rouleau compresseur de l'école* », le « *cerveau en passoire* », « *saturé d'atrocités* », « *ne peut plus rien enregistrer* », et la lassitude réapparait comme une vieille ennemie. Dépossédée progressivement de toute sensation, Gulbahar est, à l'annonce de sa libération, « *vide, éteinte, dépourvue de la moindre émotion humaine* ». À cela s'ajoutent des « vaccins » administrés qui rendent apathique ou entrainent une aménorrhée, en plus d'examens médicaux, prélèvements (ADN, sang) et de la collecte de bio-datas (scan de l'iris, enregistrement vocal, empreintes digitales).

Gulbahar a été libérée en avril 2019. Elle a quitté le camp, mais a continué d'être internée plusieurs mois dans un appartement en résidence surveillée, sas de libération et retour progressif à la vie civile, du fait de son statut particulier de victime exilée. Elle pouvait faire des achats, aller chez le coiffeur, et téléphoner à sa famille, avec laquelle elle n'avait pas eu de contact pendant deux ans. Sayragul a passé illégalement la frontière. Après son procès au Kazakhstan, elle s'est retrouvée de nouveau harcelée par des fonctionnaires chinois et kazakhs. Puis elle a trouvé refuge en Suède ; elle se trouve maintenant aux États-Unis. Ces témoignages, rares et très riches, permettent une immersion particulièrement sensible dans l'univers des camps en Région ouïghoure et évoquent également toute la difficulté de se réadapter à une vie qui ne peut plus être tout à fait normale.

Entretien avec Rozenn Morgat

Les extraits proposés ici de l'entretien avec Rozenn Morgat, disponible dans sa version intégrale en suivant ce lien, se focalisent essentiellement sur les procédés de travail et l'expérience de co-écriture biographique de Rescapée du goulag chinois, menée avec Gulbahar Haitiwaji, mais aussi avec sa fille Gulhumar. Ce témoignage relate dans les détails les plus concrets et les plus sensibles trois ans de la vie d'une femme arbitrairement arrêtée puis internée au sein de plusieurs structures situées dans la région ouïghoure (centre de détention, centre de rééducation et plusieurs mois en résidence surveillée).

propos recueillis par Cloé Drieu

Gulbahar Haitiwaji et Rozenn Morgat
Rescapée du goulag chinois
Équateurs, 244 p., 18 €

Journaliste au *Figaro* après avoir été correspondante à Shanghai pour différents journaux, Rozenn Morgat évoque la façon dont Gulbahar Haitiwaji, sa fille Gulhumar et elle-même ont composé ce récit à trois voix. Elle revient sur les manières dont elle a navigué, en tant qu'autrice, entre présence et effacement, entre encadrement et lâcher-prise, afin de faire émerger, au plus juste de l'expérience traumatisante, souvenirs, émotions, ressentis, tout en offrant une part documentaire afin que cette histoire personnelle tragique puisse être resituée dans la logique répressive implacable bien plus large mise en œuvre par l'État chinois.

Déjà sensibilisée à la violence qui touche les populations ouïghoures et kazakhes en particulier, comme les membres de la diaspora en Europe, Rozenn Morgat rencontre, début 2019, Gulhumar Haitiwaji qui est en plein combat pour la libération de sa mère, dont elle n'a aucune nouvelle depuis plus de deux ans. Plusieurs mois s'écoulent après cette première rencontre. En août 2019, Gulhumar annonce à Rozenn Morgat le retour imminent de sa mère, désormais libre, ce qui fait d'elle la seule journaliste à connaître la nouvelle. Commence alors une série de rencontres, d'abord sans objectif précis. Puis s'impose rapidement un travail d'écriture, qui se transformera finalement en livre.

Comment avez-vous procédé concrètement pour les entretiens ?

Au début, on ne parle pas d'un livre. Il s'agit plutôt d'une longue conversation avec Gulbahar. Je lui expose quand même le fait qu'un article n'est pas suffisamment percutant pour un récit comme le sien, les gens ont besoin de savoir, ça ferait bouger les lignes. On commence à se voir en janvier 2020. C'est surtout elle qui parle. Moi, je pose mon micro. Gulhumar est avec nous, elle traduit tout. On commence un récit chronologique de tout ce qui est arrivé. C'est très dense. Elle a oublié certaines choses. On est dans une temporalité de trois ans. Beaucoup de souvenirs remontent. Elle mélange un peu les choses au début. Sa mémoire est quand même altérée par les camps. Quand on vous a lavé le cerveau pendant trois ans, que les jours se suivent et se ressemblent, vous avez un peu de mal à vous souvenir des détails…

La première partie du travail est consacrée à une transcription chronologique. On est vraiment sur du factuel : « J'étais là à tel moment » ; « Là, tel policier m'a dit ça » ; « Là, il s'est passé ça… » ; « Ensuite, on m'a pris mon téléphone, mon passeport… » C'est vraiment pour que j'aie la première base d'informations. On fait ça pendant plusieurs semaines, voire plusieurs mois. En parallèle, je retranscris beaucoup, j'affine aussi mes questions. Au début, je pose des questions, mais je me rends compte que ça ne sert à rien, qu'il vaut mieux laisser la parole se dire et éviter d'encadrer. Si je l'encadre trop, ça lui fait perdre ses moyens, elle a peur de mal répondre, elle se perd dans les détails, et ça ne va pas. Alors, je la laisse parler.

ENTRETIEN AVEC ROZENN MORGAT

Puis, dans une deuxième phase, on revient sur des détails beaucoup plus charnels, beaucoup plus émotionnels, sur les noms des gens, sur leur personnalité, sur les liens qu'elle tisse, parce qu'elle se fait aussi des amies. Elle n'est pas du tout seule. Pour construire le récit, et pour que les gens puissent s'identifier, il faut absolument qu'il y ait cette humanité qui existe malgré tout dans les camps entre les détenues, parfois aussi avec certains policiers.

Je parle également beaucoup avec Gulhumar en parallèle, car c'est un récit familial. La relation mère-fille est intense, elle est compliquée… enfin elle a été complexe. Gulhumar a beaucoup culpabilisé parce qu'il y a cette histoire de photo [*elle a été photographiée avec un drapeau du Turkestan oriental lors d'une manifestation à Paris, motif de l'arrestation et de l'internement de sa mère*]. Toutes deux ont des personnalités fortes. Gulhumar est devenue cheffe de famille et elle s'est donné pour mission de sauver sa mère. Elles sont maintenant très proches et ne font rien l'une sans l'autre, surtout pour le livre. Donc on parle beaucoup avec Gulhumar, on parle beaucoup de son mariage, de la culture ouïghoure, de la vie au Xinjiang. C'est-à-dire le paysage de leur histoire, ce dont j'ai besoin pour la comprendre. Comme je ne suis pas allée au Xinjiang, j'ai vraiment besoin du plus grand nombre de détails possible. Ils y ont vécu jusqu'au début des années 2000. Elles étaient enfants, avec sa sœur, quand elles sont parties.

Plutôt que de resserrer votre travail autour de courtes discussions, vous avez fait le choix de passer de longues heures avec elle.

On se voyait un samedi sur deux ou sur trois, et on passait la journée ensemble. La famille de Gulbahar est extrêmement accueillante. On déjeunait ensemble, puis on prenait le thé, puis on reprenait du thé… puis on reprenait des gâteaux… [*rires*] Donc, oui, ça durait très longtemps. Il y avait besoin de ce temps-là, parce que les silences étaient très importants, les moments de légèreté aussi pour pouvoir redonner du grain à moudre à son récit. Même pour moi, pour que je comprenne qui elle était. On n'est pas dans la même démarche que pour un article, on a besoin de beaucoup plus de choses. Je n'avais jamais écrit de livre. Plus je la voyais parler et plus je me rendais compte que j'avais besoin de choses et de moments avec elle pour la connaitre dans son quotidien et nouer une relation proche avec elle.

Durant vos discussions, utilisiez-vous des photos, d'autres moyens de médiation pour recueillir cette parole ? Vous avez mentionné qu'elle avait parfois des problèmes pour s'exprimer…

Oui. On était limitées par la langue. Maintenant, elle parle beaucoup mieux français, elle a tout retrouvé mais en rentrant… un médecin diagnostiquerait quasiment une amnésie, quelque chose de l'ordre du trauma, qui fait disparaitre les souvenirs et les acquis intellectuels et linguistiques. Elle comprenait le français, mais elle avait beaucoup de difficultés à le parler. Tout était rouillé. Il y avait plein de moments où ses mots étaient très simples pour décrire ce qui lui arrivait. Gulhumar, par la traduction, venait apporter ce lot de détails nécessaire. Les photographies étaient aussi très importantes. Gulhumar avait conservé des albums, des photos du mariage, de famille, des photographies du Xinjiang, tout un tas de choses qu'elles ont sorties de leurs placards et qui m'ont permis de reconstituer les gens, les lieux, les vêtements, les odeurs, les couleurs.

Et pour les gestes ? Vous évoquez dans l'avant-propos l'importance du mime en particulier, pour montrer comme son corps ployait sous le poids des chaines…

Oui, ça désinhibait totalement. Le fait de passer presque par le jeu, ou de tourner les choses en dérision, de se lever tout à coup, permettait de ne plus être dans cette posture de l'interviewée. C'est une posture difficile, surtout pendant plusieurs heures. Il faut être très discipliné. Je tempérais beaucoup… entre l'encadrement de l'entretien et le fait de savoir lâcher du lest pour passer à autre chose, car cela lui permettait de construire le récit pour que des choses spontanées et surprenantes apparaissent. On a adopté ce procédé dans la discussion au bout d'une ou deux séances de discussion. On ne parlait plus du moment où on ferait une pause, on n'était plus dans cette formalité-là. Il faut que ce soit très amical et très informel pour que la parole puisse sortir. Au début, elle avait beaucoup de maux de tête. Elle était extrêmement fatiguée, ça la prenait d'un coup. Ça lui demandait un effort énorme.

Le livre a d'abord été pensé comme un récit anonyme, mais quand Gulbahar lit la première moitié, elle décide de révéler son identité. Que fait cette phase d'anonymat à l'écriture ? Cela a-t-il permis des descriptions plus riches, un récit plus désinhibé ?

Rozenn Morgat © Emmanuelle Marchadour

ENTRETIEN AVEC ROZENN MORGAT

C'est certain. Jusque très tard, on a pensé faire ce livre sous couvert d'anonymat, voire à la troisième personne, sans photographie de couverture. Au début, Gulbahar ne voulait pas du tout d'un livre, puis elle a accepté l'idée, considérant que cela lui ferait du bien d'en parler une dernière fois, mais sans avoir le courage de faire la promotion, ni l'envie d'être reconnue, et craignant pour sa famille. Elle avait une réserve originelle. C'est à partir du moment où elle a commencé à raconter les choses qu'elle s'est rendu compte que ça lui faisait du bien. Je crois… parce qu'elle me le disait. Cela la faisait souffrir aussi, évidemment, mais c'était un peu thérapeutique. En fait, c'était presque de l'ordre de la discussion entre amies.

Elle n'a pas vu le livre tout de suite. Je lui ai envoyé quelque chose d'assez complet, une version quasi finalisée avec les quarante premières pages, en format Word, ce qui faisait la moitié du récit. Avant cela, je lui faisais toujours des retours sur la façon dont j'allais construire le récit, sur tel chapitre dans lequel je voulais insérer un passage. Je lui expliquais que si je lui posais cette question, c'est parce que j'en aurais besoin à cet endroit-là. Je lui présentais le squelette et l'architecture globale. Mais elle ne savait pas comment j'écrivais. Gulhumar avait lu certains de mes articles, pas Gulbahar, mais toutes les deux étaient assez étrangères à la façon dont j'allais le raconter. Ça les épargnait un peu, et cela leur laissait libre cours pour transmettre tout un tas de détails formidables, géniaux pour l'écriture. Elles n'ont pas vu comment le récit était construit, mais elles ont compris. C'était intéressant de voir que, lorsque nous réajustions les choses, lorsque je leur reposais des questions sur certains aspects, elles savaient très bien ce que je voulais, comment je voulais écrire, et elles allaient dans ma direction pour me donner ce niveau de détails dont j'avais besoin, et que je n'avais pas du tout au début.

Propos recueillis par Cloé Drieu, dans le cadre du projet ANR « Shatterzone » (ANR-19-FGEN-0001-01)

Appelfeld, le livre d'après

Au cœur de* La stupeur*, dernier roman écrit par Aharon Appelfeld (mort en 2018), il y a Iréna. C'est une jeune femme qui fuit son village, son mari brutal, et veut, animée d'une foi nouvelle, échapper à l'effroi et à la honte. En même temps que ce roman, est réédité* L'héritage nu*, une série de trois conférences données aux États-Unis ; Valérie Zenatti a pris appui sur le manuscrit original en hébreu pour enrichir cette version. Frédéric Worms éclaire en philosophe l'œuvre du romancier israélien.

par Norbert Czarny

Aharon Appelfeld
La stupeur
Trad. de l'hébreu par Valérie Zenatti
L'Olivier, 256 p., 22 €

L'héritage nu
Trad. de l'anglais par Michel Gribinski
Postface de Frédéric Worms
L'Olivier, coll. « Les feux », 120 p., 10,90 €

Tout commence par le moment du réveil. Iréna éprouve un sentiment de soulagement. Elle n'a pas eu à subir la brutalité d'Anton, son mari. Il est sorti travailler, elle est seule. Mais ce qu'elle voit de sa fenêtre est plus que pénible, effrayant : les Katz, ses voisins, sont alignés devant l'épicerie familiale. Ilitch, un vieux gendarme, les surveille. Il respecte « *les ordres* ». Lesquels viennent des Allemands, « *des êtres responsables et cultivés* ». Au bout de quelques jours, le couple et ses deux filles auront creusé une fosse avant d'être exécutés. On est en Ukraine, vers 1942.

Le narrateur du roman d'Aharon Appelfeld ne donne pas de dates. Il cite deux noms de villes, Kimpolung (aujourd'hui Câmpulung Moldovenesc) et Czernowitz, la seconde servant fréquemment de cadre aux romans de l'auteur. Deux lieux, simples décors pour rappeler une époque, l'avant-guerre, quand la capitale de la Bucovine se rêvait en petite Vienne et lisait Zweig. Maintenant, c'est un autre temps, et Iréna accomplit un autre parcours dans la campagne, à travers les forêts, au bord de la rivière Pruth qui fait la frontière avec la Roumanie, ou d'auberge en auberge. C'est là que, dans bien des romans européens, on se rencontre, on parle et on raconte.

Des retours en arrière font connaitre cette jeune femme craintive, soumise à son mari. Des maux de tête la protègent de ses pressions, plus proches du viol que de la tendresse amoureuse. Ils n'ont pas d'enfant, il le lui reproche. Le seul lien auquel tient la jeune femme l'unit à sa tante Yanka, qui vit isolée dans la montagne. Iréna fuira chez elle, d'abord, et comprendra pourquoi cette tante a pris ses distances.

Iréna s'en veut d'avoir laissé Ilitch assassiner les Katz. Pourtant, elle entretenait avec eux, et avec Adéla en particulier, des rapports teintés de méfiance et d'envie : Adéla a son âge, elle est depuis toujours la bonne élève. Ses parents lui paient des études d'infirmière. Iréna a travaillé chez les Katz et n'a pu tout à fait échapper à ce que ses parents colportaient sur les Juifs. Les clichés antisémites habituels. Mais, quand elle a vu les villageois du coin piller l'épicerie et la maison, fouiller dans le jardin pour trouver une caisse remplie d'or, elle a éprouvé de la honte, s'est sentie coupable de ce qu'elle avait pu fugitivement éprouver. L'errance qui constitue l'essentiel du roman est la quête d'une réparation et d'une rédemption. Iréna, qui n'a pas appris à prier et ne connaît l'Histoire sainte qu'à travers quelques images naïves, sent que la souffrance de Jésus reste présente. À des paysans qui l'insultent, elle répond : « *Jésus était juif. Son père et sa mère étaient juifs. Les Juifs assassinés sont la chair de notre chair.* »

Les lieux qu'elle traverse prennent une autre dimension : la rivière Pruth ressemble au Jourdain ; une représentation de saint Jean-Baptiste, dans une église, lui rappelle que l'eau purifie. Les Carpates et la Galilée se confondent. Parfois, Iréna reçoit des pierres, est traitée de sorcière. Souvent des femmes l'approchent, disent leur effroi ou leur

Aharon Appelfeld © Patrice Normand

APPELFELD, LE LIVRE D'APRÈS

douleur devant le crime commis, et la jeune errante les rassure et les réconforte. Elle incarne un message et, jusqu'au bout, elle marche et parle.

L'œuvre d'Appelfeld est riche en portraits de femmes. De Tsili, la fillette qui fuit dans les forêts, à Mariana, la prostituée qui cache un jeune garçon dans *La chambre de Mariana*, en passant par les « *femmes distinguées* » et fragiles qui ne voient pas venir la catastrophe, toutes impressionnent, émeuvent, bouleversent. On ajoutera à cette galerie la mère de l'écrivain, dont il évoque le mysticisme et l'hypersensibilité dans *Mon père et ma mère*. Elle fréquentait les monastères, pleurait en écoutant Bach. Iréna et sa tante Yanka lui ressemblent. Mais tout fait écho chez le romancier israélien. Frédéric Worms, dans sa postface à *L'héritage nu*, montre comment l'écrivain a eu besoin de s'éloigner, par l'écriture de *Tsili*, de son expérience personnelle, pour y revenir dans *Histoire d'une vie* et dans ses romans.

Si Iréna est la présence qui domine dans *La stupeur*, ce terme de stupeur s'applique d'abord à Blanka Katz, sœur cadette d'Adéla. Elle souffre d'un retard, elle ne parle guère et fait l'objet de moqueries, d'insultes et autres humiliations. Sa mère la tient à l'écart. Elle aide à l'épicerie, sans contact avec la clientèle. Son « idiotie », au sens où, par exemple, Benjy l'incarne dans *Le bruit et la fureur*, joue comme révélateur de la vraie bêtise : celle liée à l'ignorance, à cet antisémitisme au quotidien qui sévissait dans la Hongrie que décrit Edith Bruck dans *Le pain perdu*, dans la Pologne rurale ou ailleurs en Europe centrale.

Mais Blanka est aussi la « porte-parole » d'Appelfeld. Il était « *le garçon qui ne voulait pas dormir* », il était aussi l'enfant mutique et presque sauvage qui traverse ses romans. Et un autre personnage se tait dans *La stupeur*. C'est Katz, l'épicier qui a eu le typhus. Il n'est pas que taciturne ; il n'écoute pas Iréna quand elle lui conseille de faire fuir ses filles du village vers la forêt. Le silence d'Appelfeld, on le retrouve dans ses phrases, dans leur économie stricte, dans ce qu'elles taisent plus qu'elles ne disent. Oh non, pas ce « style » qui consiste à utiliser le présent et un parler qui se croit moderne, non, une précision que trois adjectifs permettent de cerner. Ainsi des parents d'Iréna, « *charnus, méfiants et amers* », ou du silence, « *estival, épais, étal* ». Jamais de point d'exclamation, un minimum d'« expression ».

Comme dans les contes, comme chez Kafka dont Appelfeld était un grand lecteur, tout peut s'incarner en un mot et se déployer. La forêt, le chemin, la rivière, existent. Les auberges sont des havres, des refuges, et l'on y dit sa peur, on s'y confie, comme le fait la prostituée mélancolique qui a aimé Max, un homme respectueux, différent de tous les autres. Entre les femmes qui peuplent ce beau roman, il n'y a pas de hiérarchie, pas de différence. Toutes à leur manière sauvent ce qui reste d'humanité.

Comment peut-on lire Céline aujourd'hui ?

L'édition de* Guerre*, l'un des « manuscrits retrouvés de Céline » publié aujourd'hui, semble nous indiquer qu'il n'est pas simple de lire Céline de nos jours. Une préface, une note sur l'édition, un index des personnages, un glossaire de six pages et de nombreux appendices caparaçonnent le roman proprement dit et font du livre un étrange objet. Qu'est-ce qui rend Céline si difficile à proposer au public ? Qu'est-ce qui fait qu'il se lit très bien quand même mais qu'il aurait dû malgré tout être accompagné d'autres mots que ceux qui ici l'encadrent ?

par Pierre Benetti et Tiphaine Samoyault

Louis-Ferdinand Céline
Guerre
Édition établie par Pascal Fouché
Avant-propos de François Gibault
Gallimard, 190 p., 19 €

On connaît les raisons qui font de la lecture de Céline une entreprise compliquée : la virulence de son engagement antisémite avant et pendant la Seconde Guerre mondiale rend son œuvre tant antérieure qu'ultérieure difficile à appréhender sans avoir à l'esprit la vigueur de sa haine. À cela s'ajoute une histoire de manuscrits prétendument volés (mais en réalité abandonnés par son auteur au moment de sa fuite en Allemagne en juin 1944) et restitués par celui qui en avait été longtemps le dépositaire par accident, Jean-Pierre Thibaudat, aux héritiers de Céline à l'été 2021. Nous renvoyons, pour les détails de cette histoire, à l'article publié dans *En attendant Nadeau* par Philippe Roussin sous le titre « Déshonneur et patrie : retour sur l'affaire Céline ».

L'avocat François Gibault, l'un des deux ayants droit, signe un avant-propos pour cette édition. Il s'agit pour lui de légitimer sa position, de l'autoriser, en accréditant au passage la thèse du « vol » mise en avant par Céline depuis le Danemark (le mot apparaît deux fois). Le nom de Jean-Pierre Thibaudat, grâce à qui nous pouvons lire ce texte, n'apparaît pas. Un peu plus respectueux de la vérité historique, et en contradiction avec l'avant-propos, Pascal Fouché, éditeur du texte de Céline, parle quant à lui d'un manuscrit « disparu ».

Il s'agit aussi de ré-instituer un Céline d'avant les pamphlets, après les remous suscités par la republication des textes antisémites envisagée par Gallimard en 2018. *Guerre* aurait en effet été écrit autour de 1933-1934, soit deux ans après la publication du *Voyage au bout de la nuit*, dont il reprend une partie de la matière, vingt ans exactement après l'expérience du front. En montrant de façon intense ce que la guerre fait aux hommes, dont elle casse les gueules aussi bien que la langue, ce texte est pourtant aussi un laboratoire de la haine. Qui, sans doute, dans le cas de Céline et de bien d'autres de ses contemporains, conduit à des haines ciblées. Ainsi, la préface n'est pas là seulement pour légitimer son auteur, mais aussi pour dédouaner l'écrivain qui serait au-delà de tout soupçon, exprimant de manière puissante « *son horreur de la guerre et de la mort, qui sont des constantes de toute son œuvre* ».

Or, en faisant de Céline un pacifiste traumatisé, on l'absout de toute la violence que son écriture produit sur les êtres qu'elle vise. Comme le reste de l'œuvre, *Guerre*, tout en étant un puissant récit de convalescence, est un texte de haine et sa haine n'est pas seulement liée à l'expérience du front (nombre de témoins de l'époque s'en sont passés). C'est une haine autorisée, qui a ses cibles favorites, le plus souvent les plus vulnérables et les plus dominés. Ici, ce ne sont pas encore les Juifs, mais beaucoup les femmes. Entourant Ferdinand alité après une blessure à la tête, elles servent une administration militaire qui a besoin de satisfaire ses hommes. « *Rombières* », « *gonzesses* » ou « *pucelles* », l'infirmière (« la » L'Espinasse) ou la prostituée Angèle sont

réduites, dans un récit en grande partie occupé par des scènes de sexe, à des rôles de « *branleuses* » et à des corps à disposition, jetées en pâture à une agressivité rendue acceptable, qu'elle prenne la forme des coups (l'ultime scène de prostitution est une véritable mise à mort, observée avec délectation par le narrateur) ou des injures qui ont remplacé toute communication : « *Je l'injuriais comme ça parce que je savais pas quoi dire. Et que ça venait du dedans, et que c'était pas le moment d'avoir du sens* ».

Les étrangers font aussi les frais de la violence de Céline, dans un contexte où, comme les femmes, les colonisés sont utilisés au gré des besoins de la France. La haine que leur voue Céline/Ferdinand est significative dans le passage où le narrateur jalouse un soldat maghrébin, qui lui aussi couche avec l'infirmière (et qui, contrairement à lui, mourra). Alors que tous les autres ont un nom propre, même instable, c'est le seul soldat qui reste anonyme, réduit au statut que lui donne la société coloniale de son époque. Il sera seulement le « *brigadier bicot* », « *l'Arabe* », « *le sidi* » et surtout « *le bicot* », mot répété jusqu'à l'obsession. Malheureusement, l'édition accompagne ce traitement avec complaisance, en refusant de situer ces expressions comme racistes et colonialistes, ce qu'elles étaient déjà en 1934 – l'auteur le savait bien qui les utilisait à dessein. On trouve ainsi, avec effarement, une légitimation tranquille de la violence de cette langue dans le glossaire, lequel se contente d'indiquer « *Bicot : Maghrébin* » et « *Sidi : Nord-Africain* » (on peut se demander ce qu'on aurait lu si l'auteur avait utilisé le mot « youpin » !).

Le tour de passe-passe joué par cette édition donne lieu à un portrait très orienté du maréchal des logis Louis Destouches qui serait revenu du front et de ses blessures habité par la conviction d'un « plus jamais ça ». Et pourtant, ajoute François Gibault (qui se reconnaît lui-même comme un anarchiste de droite), « *il a été le témoin de la Seconde Guerre mondiale, puisque l'Allemagne et la France, ces deux nations chrétiennes, n'ont pas attendu plus de vingt ans pour se jeter une nouvelle fois l'une contre l'autre…* ». Que vient faire l'adjectif « chrétiennes » ici ? Et pourquoi raconter l'histoire de la guerre, non comme la destruction mise en œuvre par l'Allemagne nazie et la France de Vichy, mais comme un simple affrontement entre nations ? N'est-ce pas une façon plutôt grossière de masquer le fait que Céline ne fut pas seulement un témoin en cette période, mais le collaborateur actif d'une politique d'extermination qui touchait ceux qui étaient à ce moment-là l'Autre du « chrétien », à savoir les Juifs ?

Tout fait de cette édition un objet de culte supplémentaire pour contenter les fétichistes de Céline : fac-similés de manuscrits ; répertoire des personnages récurrents ; une courte étude sur *Guerre*, étrangement non signée mais dont le responsable de l'édition, Pascal Fouché, est sans doute l'auteur, et qui apparaît plutôt comme une première préface, finalement écartée au profit de celle de François Gibault… Paradoxalement, il manque un travail génétique sérieux, qui ne définisse pas arbitrairement un titre jamais vraiment stabilisé (l'unique mention de *Guerre* figure dans une lettre de Céline à l'éditeur Denoël en 1934) ; un travail qui, aussi, émette des hypothèses sur l'ordre des liasses et des feuillets et qui ne considère pas *a priori* que le « *Pas tout à fait* » qui inaugure le récit n'est pas à sa place. Plutôt que de commencer la narration de façon linéaire, convenable, réaliste, peut-être que le « *Pas tout à fait* » était une amorce aussi décisive que le « *Ça a débuté comme ça* » du *Voyage*. Pas tout à fait. Pas tout à fait mort. Pas tout à fait un texte. Pas tout à fait ce récit.

Il s'agit aussi manifestement en l'occurrence d'étendre le lectorat du livre, de la part d'un éditeur qui se vante déjà d'avoir fait un premier tirage de 80 000 exemplaires et qui accompagne la sortie du livre d'une exposition des manuscrits dans sa propre galerie (*Céline et les manuscrits retrouvés*, jusqu'au 16 juillet). Le lexique final de 135 entrées explique par une simple expression synonyme le parler argotique et carabin qui est celui de Céline dans toutes ses œuvres et qui se comprend très bien, même si on ne saisit pas tout, ni toutes les connotations. Ainsi apprend-on que « caboulot » veut dire « *petit café à clientèle populaire* », que la « liquette » est une chemise, que « raccourcir » veut dire guillotiner, etc.

Ce que n'indiquent ni ce glossaire ni des notes de bas de page dont on comprend mal l'utilité (par exemple sur le nombre de galons d'un officier), c'est que la violence de ce texte a tout à voir avec le contexte de son écriture. Il date du moment précis où, en Allemagne et en France, les nazis et les ligues d'extrême droite renouent avec le bellicisme et revendiquent l'héritage des soldats de la Première Guerre mondiale. Dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), Ferdinand passe directement

des champs de bataille aux colonies africaines. Dans *Guignol's Band* (1944), on le retrouve à Londres juste après les combats. Entre les deux, il manquait aux aventures du héros célinien un épisode permettant de relier ses expériences de la guerre et du voyage : le voici. Certes, *Guerre* était une pièce manquante de l'œuvre que le manuscrit a permis de retrouver ; mais ce texte correspond aussi à un épisode crucial qui manquait à la construction de l'identité de son personnage et de son rapport au monde, fondé sur la violence. Un autre manuscrit dont la publication est annoncée donnera à lire un deuxième épisode inachevé, mais antérieur : l'intégralité du roman *Casse-pipe*, qui raconte la vie de caserne. C'est-à-dire dans un monde où Ferdinand faisait encore partie de ces gens « *qui parlaient comme avant qu'on soye morts* ».

Pourtant, contrairement à ce que suggère son titre, *Guerre* n'est pas un récit de guerre. C'est précisément le contraire : un roman de l'arrière. Seules les premières pages se déroulent dans le champ de ruines et de cadavres où gît Ferdinand. En racontant sa convalescence à Peurdu-sur-la-Lys (« *une petite ville mais en position juste pour recevoir des troufions de toutes les batailles* »), le narrateur adopte un point de vue éloigné, mais là aussi « pas tout à fait ». Les combats lui sont sans cesse rappelés par les coups du canon et le passage des soldats, et surtout par ses sensations, que suit, plus que dans le *Voyage*, l'écriture au plus près d'un corps en proie à la douleur et au désir, mais aussi les souvenirs et les rêveries d'un esprit soumis au délire, à l'insomnie, assailli de « *bourdonnements* ». Dans cet espace d'entre-deux et d'attente qu'est celui de la convalescence, le réel et l'imaginaire se confondent dans le fantasme, au point que Ferdinand fait référence à un univers de fiction créé par l'auteur lui-même dans un autre de ses romans « retrouvés » (et bientôt publié), *La volonté du roi Krogold*. L'homme qui vient justement à « Peurdu » a tout perdu : son oreille, sa tête, mais aussi sa jeunesse, mais encore le sentiment de sa dignité : « *C'est pas tant que j'ai dégusté que je me rappelle, que d'être plus responsable de rien du tout comme un con, plus même de ma bidoche. C'était plus qu'abominable, c'était une honte.* »

C'est dans cette légère distance que se déploie aussi une observation acérée des comportements de la population à l'arrière, incapable de comprendre le soldat. La satire de Céline s'en prend au cynisme et à l'imbécilité des états-majors (qui décernent une médaille à celui qu'ils ont laissé presque mourir), mais aussi à l'incapacité de la société à écouter ceux qui savent par leur expérience, ces hommes que l'on voit passer dans les couloirs de l'hôpital et partir mourir dans un lazaret souterrain. Les scènes avec les parents, venus exprès de Paris, sont les plus représentatives de la dénonciation désespérée de l'hypocrisie petite-bourgeoise préférant les honneurs de pacotille au récit vrai des violences endurées. Un monde les sépare : celui de la guerre justement. Alors que Ferdinand vient de se former à la violence du monde et de l'histoire, alors que sa langue en a été détruite, eux « *ne concevaient pas ce monde d'atrocité, une torture sans limite. Donc ils le niaient. L'envisager seulement comme un fait possible leur faisait plus horreur que tout* ».

La violence de *Guerre* est aussi portée par un langage d'époque, profondément marqué par l'expérience de la violence. Qu'il s'en prenne à la syntaxe ou aux syntagmes eux-mêmes, ce sont des opérations de découpe que l'écrivain mène, basculant les amputations et les mutilations menées dans l'hôpital de Peurdu-les-Lys dans le champ du langage. Dès lors, sa tentative de transcription de la parole d'un soldat à la langue coupée n'a rien d'anodin, ni le fait que l'organe arraché de Ferdinand soit son oreille. Sa retranscription n'a rien d'esthétique, il ne s'agit pas de « *bien écrire* » comme le dit une autre note explicative. On n'entend plus les autres, on ne parle plus de langage commun : la guerre prive les hommes de ce qui faisait leur humanité. Contrairement à d'autres acteurs et témoins de la guerre, Céline a choisi d'accompagner et de reproduire la violence faite à la langue des hommes.

C'est donc un autre accompagnement que l'on aurait souhaité pour la publication de ce livre : qui fasse état de tout ce qui a eu lieu, qui explique aux jeunes lecteurs d'aujourd'hui ce que la guerre fait à ceux qui la vivent dans leur chair et comment cette écriture puissante porte aussi la marque de séquelles dont les ondes se répercutent encore maintenant. Ce livre de la convalescence est aussi le livre des séquelles. Elles résultent d'un choc, qui provoque le meilleur comme le pire, y compris chez celles et ceux qui le ressentent à la lecture comme un choc. Avec Céline, cette pointe complexe du choc est encore sensible et elle pose des problèmes. Il faut continuer à le dire.

L'enseignement des champignons

Certains petits livres sont comme les poissons-pilotes des baleines qu'ils devancent ou accompagnent. C'est le cas de* Proliférations, *un recueil d'articles d'Anna L. Tsing. Cette anthropologue américaine s'est surtout fait connaître avec la publication du* Champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme, *un livre-monde, une enquête extraordinaire sur la cueillette des matsutakés : des champignons qui deviennent sous sa plume à la fois des « bâtisseurs de mondes » et les témoins d'une précarité qui, à l'ère du capitalisme global et de l'Anthropocène, s'est généralisée en affectant tous les vivants, humains ou non-humains.* Proliférations *peut introduire à la pensée de cette écologiste-féministe-marxiste.

par Nadia Tazi

Anna L. Tsing
Proliférations
Préface d'Isabelle Stengers
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Marin Schaffner
Wildproject, 128 p., 12 €

Les lecteurs d'Anna Tsing y retrouveront des thèmes qui lui sont chers : l'attention aux marges et à la diversité, qu'elle soit biologique, sociale ou cognitive, l'éloge du multiple, de l'hétérogénéité, du contingent, des agencements inter-espèces et du don. Le plus étonnant (et très marquant dans *Le champignon de la fin du monde*) est non seulement la virtuosité d'un cheminement dansant entre sciences naturelles et sciences sociales, et l'extension d'un circuit qui la conduit au Japon, en Finlande, dans l'Oregon et au Yunnan, mais aussi le parallélisme qui se fait jour entre la nature de ce mycète japonais, l'économie qu'ils occasionnent et la polyphonie qui en rend compte – une approche toujours située, feuilletée, très fouillée, où s'imbriquent les histoires et les niveaux d'analyse.

Comme Lévi-Strauss, Anna Tsing aime les végétaux et elle les fait aimer ; les champignons en particulier, sans doute parce que, comme elle, ils défient les catégories en déplaçant les frontières entre les ordres, et alignent les paradoxes. Ni plante ni animal, le mycète constitue un règne à part entière ; et son mode d'existence invisible ou presque est nécessaire à la croissance de la forêt. Ne poussant que sur des sols pauvres, des terres ravagées ou à l'abandon, les matsutakés sont singulièrement résistants. Rebelles à la domestication ou à la reproduction en laboratoire, ils suscitent des passions – « *une fièvre* » – car ils deviennent au bout du compte, au terme de nombreuses étapes intermédiaires, des marchandises de luxe : faisant l'objet de dons somptuaires au Japon, ils parfument des mets de choix.

Ce qui les caractérise biologiquement, ce sont surtout les liens symbiotiques qu'ils entretiennent avec les arbres. Les matsutakés aiment les « *pins tordus* » ; ils sont une « *espèce-compagne* » (notion empruntée à la philosophe biologiste Donna Haraway.) Et s'ils méritent une telle attention, c'est qu'avec eux, à partir d'eux, on peut combiner les savoirs et mobiliser des dynamiques politiques libres et généreuses : apprendre à observer le monde, s'attacher à des êtres qu'on croirait insignifiants et aux paysages où ils nichent, suivre avec délicatesse des lignes de vie entre humains et non-humains en s'intéressant à des pratiques immémoriales et à des marginaux : immigrés, exilés, vétérans de la guerre du Vietnam, vagabonds, contestataires du travail et de la société de consommation… dont les cueillettes effectuent une « *économie de captation* » et constituent des « *communs latents* ».

Deleuze nous a introduits au rhizome, Tsing enseigne la puissance *underground* des microrhizes et de leurs alliances mutualistes. En entourant ou en pénétrant les racines des arbres, et en leur fournissant nutriments et protection, les

microrhizes, ces longs filaments entremêlés, composent un réseau qui a souvent été comparé au *world wide web* (Tsing parle de communauté.) Ils démultiplient à l'extrême, avec un minimum de dépense énergétique, les capacités d'expansion, d'exploration et de résistance de leurs hôtes. De leur côté, ceux-ci fournissent à ces champignons ce qui est nécessaire à leur subsistance. Ces échanges de services qui sont extrêmement répandus consacrent l'interdépendance, un des concepts-clé de Tsing. Ils n'en posent pas moins une question vertigineuse : « qui cultive qui ? » : le pin ou le matsutaké ? les termites ou les archées, ces micro-organismes qui permettent à ces insectes de digérer le bois ? les myriades de bactéries qui logent dans notre intestin ou notre cerveau ? Sur la base de cette incertitude ontologique, Tsing invite chacun à accepter sa vulnérabilité, et n'hésite pas à parler d'amour.

Nous animaux humains sommes les seuls à prétendre à l'autonomie et à l'auto-conservation. Cet exceptionnalisme aveugle nous sépare du reste des vivants. Fondé sur la domestication et la domination du monde, il est soutenu par le monothéisme, rappelle Tsing au passage. Il a ceci de tragique qu'il aboutit à la destruction de la planète. L'Anthropocène est essentiellement un régime de coercition qui, contrairement à l'Holocène qui l'a précédé, ruine la coexistence du divers, le désordre magnifique des forêts, les agencements traditionnels (des villageois japonais ou de Bornéo) dont la mixité savante et les brûlis assurent des coexistences apaisées et fécondes. La figure la plus représentative et la plus dangereuse de l'Anthropocène reste pour Tsing la plantation. On peut l'opposer trait par trait au milieu forestier. Aux antipodes de la gratuité, de l'absence de téléologie, de la mixité foisonnante de ce dernier, il y a l'ordre disciplinaire et quasiment militarisé des grandes exploitations d'aujourd'hui : simplification, standardisation, homogénéisation, que parachève le clonage. Banalités des temps modernes que l'on retrouve dans tous les domaines, et que Tsing fait dériver de l'agriculture.

Les plantes fabriquées dans les pépinières industrialisées n'ont ni le charme ni surtout la robustesse de celles qui sont cueillies au bord des chemins ou dans les patches à matsutakés, « *sur les coutures de l'Empire* ». Il n'y a plus d'espèces-compagnes pour les informer et les protéger, le temps manque pour neutraliser les envahisseurs. Elles se retrouvent sans défense face

Dans le Lot (2010) © Jean-Luc Bertini

aux agents pathogènes qui les attaquent. Les plateaux stérilisés et les containers qui les déplacent d'un continent à l'autre résistent mal à ces imports virulents, malgré les lois phytosanitaires qui tentent de leur faire barrage. Bactéries et microparasites de toutes sortes, insectes, végétaux invasifs… tous les jardiniers savent ce qu'il en coûte lorsque cela s'emballe, autrement dit lorsque ce que Tsing appelle la résurgence – cette formidable puissance de renouvellement du vivant – est pervertie. Il arrive qu'à l'échelle de régions entières la flore soit étouffée par des *aliens*, végétaux dont la propagation et le développement échappent à tout contrôle. La sauvagerie n'est plus ce qu'elle était : elle nait des perturbations que provoquent la sylviculture moderne et les « *pratiques industrielles et impériales* ». La menace ne vient pas seulement du moins mais du trop.

Évidemment, les humains, et plus précisément ceux que les Yanomami appellent « le peuple de la marchandise », sont l'espèce la plus invasive au monde. Une plante n'est ni bonne ni mauvaise en soi. Elle négocie ses échanges réglés avec son voisinage, une inscription lente et sûre dans le paysage. On sait bien que les champignons peuvent aussi s'avérer dévastateurs. Mais la poursuite du profit a déchaîné des processus naturels implacables qui ne manquent de rétroagir sur les humains. Fondamentalement, la domestication des plantes n'est pas univoque. Tsing mentionne les incidences cruciales de certaines cultures sur les sociétés au cours de l'histoire : les plantations de canne à sucre au Brésil au XVIIe siècle sont indissociables de la colonisation, de l'esclavage et des traites négrières. Elle relie en survol la culture des céréales à l'avènement de l'État, des hiérarchies sociales et du patriarcat, en insistant sur l'aliénation des femmes. Qui domine qui ? Là aussi la question se pose au regard du travail que ces cultures exigent, des inégalités et des ravages qui en résultent. Des thèmes passionnants qu'elle effleure, et qui ont été développés par James Scott, David Graeber et Jared Diamond pour qui l'agriculture a été *« la pire erreur de l'histoire de l'humanité »*.

Parler contre la peur

Odile Massé vient du théâtre. Comédienne, elle a longtemps joué des pièces dérangeantes, drolatiques, inquiétantes, mises en scène par son mari, Michel Massé. Des pièces dont les textes s'écrivaient en commun, lors des répétitions. Époque où l'improvisation était reine au théâtre, où Grotowski était présent dans les esprits et sur les scènes, où Kantor célébrait ses messes noires et blanches.

par Marie Étienne

Odile Massé
Forêt des mots
Dessins de Paul de Pignol
L'Atelier contemporain, 160 p., 20 €

Forêt des mots d'Odile Massé semble avoir été écrit pour être dit, pour un spectacle sans action, sans personnages, et presque sans décor. Le lecteur « voit » la pièce comme s'il était assis dans la salle d'un théâtre : des silhouettes floues, l'apparence d'une forêt, et un piétinement, une absence de progrès, seuls les mots y sont rois. Ce sont eux les vedettes, eux qui font qu'on avance, ou recule, c'est selon, qu'on espère, désespère ou qu'on rit.

S'il était nécessaire de trouver une famille à l'autrice, on penserait sans doute à deux contemporains, Thomas Bernhard, Valère Novarina. Un Bernhard sans intrigue, et un Novarina un peu plus laconique.

« *Nous on tient debout contre vents et marées nous on tient toujours*

Des marées y en a pas par ici des marées

Contre vents et marées nous on tient toujours et ça nous fait pas rigoler pas toujours ça nous fait nous autres quand on tient debout pas toujours on a de quoi s'accrocher pas toujours

Faut s'accrocher aux branches

Aux branches basses alors parce que là-haut faut y aller et comment y aller sans passer par le bas

Gravir les échelons »

Le texte tient tout seul si les corps entrevus ont du mal à ne pas s'effondrer, il tient tout seul debout, sans ponctuation ni aucun signe qui habituellement permet de structurer visuellement un texte : guillemets ou tirets, virgule et point final… Tout juste des capitales au début de chaque phrase. On va à la ligne pour signifier qu'on a changé de locuteur. À l'intérieur des phrases, rien ne signale les dérobades, les fausses déclarations, mais le lecteur comprend quand même : remarquable est la forme.

Non seulement le texte tient tout seul mais il avance, oui, c'est lui qui fait croire qu'il y a une action, que les voix se disputent et que peut-être, si c'est possible, possible pour des voix, elles en viendront aux mains.

« *C'est sur le pré qu'on va se retrouver*

Le pré carré

Derrière le mur pas près d'être construit

Le mur ex nihilo qu'on peut même pas l'apercevoir avec les arbres et toute cette sorte de choses

[…]

Derrière il y a un pré on va s'y retrouver

Avec des gants de beurre bien frais

On va jeter le gant

Mais pas jeter l'éponge ça non

Laver ça dans le sang

Je voudrais bien voir ça

Moi aussi »

La guerre est gaie, on y va on y va, c'est beau de voir le sang gicler, et malheur aux vaincus. Odile

PARLER CONTRE LA PEUR

Massé écrit avec entrain, c'est de l'opéra bouffe qui fait semblant de bouffonner, ça rit sinistre. Et ça rit en écho d'autant plus terrifiant avec la démesure, la démence actuelle.

Autour de nous, en ce moment, mais aussi dans des temps plus cléments, chacun parle beaucoup, sur les ondes, dans la rue, sur les podiums et dans le poste de télé. Les discours s'entrecroisent, se contredisent, se chevauchent, sans que jamais, ou peu s'en faut, il en sorte, en émerge un brin de solution. « *Pour avoir la paix faut aimer la guerre* », déclare une voix belliqueuse, qui estime de la sorte parler avec honnêteté, ne pas avoir la langue « *pelue* », « *pas dans la poche* ».

Mais, va-t-en-guerre ou pas, les voix sont prisonnières de la forêt, empêchées par un mur qu'elles ne voient d'ailleurs pas, à la recherche de quoi ? d'un maître ? d'une sortie ? d'un mot sauveur ?

« *C'est beau l'efficacité ça fait rêver*

Bannissons les rêves qui entravent l'action commune

Ou plutôt utilisons-les

Accrochons donc les rêves ici mettez-les là sur mon jupon

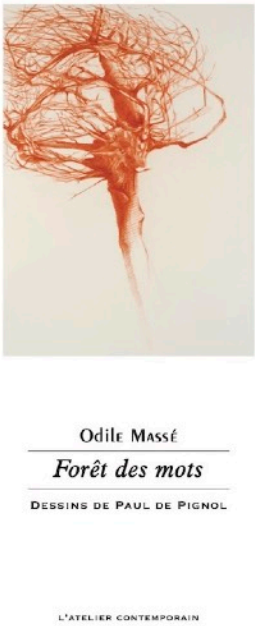
Transformons les rêves en bannière

Pour mieux les bannir oui. »

Chaque nouveau fragment, chaque scène théâtrale habitée par les voix anonymes, est précédé des propos d'une voix isolée, qui pourrait être celle d'un coryphée, d'un chef de chœur antique, d'un récitant. Elle fait le point, elle réfléchit, commente, exprime doutes, espoirs et désarroi, comme une narratrice au milieu de ses pairs. Mais cette fois en prose, sans points, avec virgules.

« *plus nous nous agitions, plus la forêt se resserrait dans le vacarme de nos voix, les froissements, les craquements du bois en pleine poussée, la rumeur incessante des feuilles, et je pensais, comme les autres, pensais que bientôt la forêt nous ferait la peau.* »

Les forêts sont connues pour leur pouvoir d'égarement sur ceux qui s'y hasardent. Les voix, les



silhouettes d'Odile Massé n'échappent pas à la règle : elles marchent beaucoup, pour rien, pour avancer en rond, revenir à leur point de départ. Nous sommes dans un conte, avec Petit Poucet, nous sommes dans la réalité qui nous accable en ce moment.

« *Abattons les arbres les grands et les petits*

[…]

Éclairons chaque point de la forêt on va se faire du blé

Ça c'est moderne

Ça me plaît d'éclairer

Et de faire du blé »

Tout de même, pour finir, la narratrice espère encore. Fugitifs, à peine entrevus, des mots sont à trouver, pour changer de registre, échapper au marais, au marasme : « *Pourtant quelque chose encore restait à dire,* […] *un rêve, un appel, un désir, un rythme battant dans le dedans qui nous ferait peut-être danser enfin* ». Ce quelque chose qui sauverait ne viendrait pas de l'extérieur mais des parleurs, de nous.

Les Beatles, cinquante ans après

The Beatles : Get Back, *film de Peter Jackson, ainsi que le livre qui l'accompagne, amplifient le documentaire* Let It Be *(1970), aujourd'hui indisponible. Bien plus qu'un simple « making-of » de celui-ci, ce film permet d'entrer dans l'intimité des Beatles, de regarder tel un voyeur leur fonctionnement dans le studio peu avant leur séparation.* Paroles et souvenirs de 1956 à aujourd'hui, *livre grand format de Paul McCartney également sorti cet automne, complète le travail de Jackson, en fournissant des informations précieuses sur la composition des chansons.*

par Steven Sampson

The Beatles. Get Back
Photographies d'Ethan A. Russell
et de Linda McCartney
Prologue de Peter Jackson
Introduction de Hanif Kureishi
Assemblé par John Harris
d'après la transcription
des enregistrements d'origine
Trad. de l'anglais par Michka Assayas
Apple/Seghers, 248 p., 39,90 €

Peter Jackson
The Beatles : Get Back
Film documentaire de 7 h 45 mn environ,
disponible sur la plateforme Disney+

Paul McCartney
Paroles et souvenirs de 1956 à aujourd'hui
Trad. de l'anglais par Paul Muldoon,
Hélène Borraz, Raphaël Meltz
et Louise Moaty
Buchet-Chastel, 912 p., 79 €

Votre chroniqueur les a vus en live ; « vus », c'est beaucoup dire : à sept ans – en septembre 1964, à Milwaukee –, je ne voyais que le dos des fans debout dans la rangée de devant. Les ai-je entendus ? Non plus : les cris et les hurlements étouffaient la musique. L'obscurité de la salle était ponctuée de lumières le long des couloirs, empruntés sans cesse par des secouristes portant des brancards sur lesquels se vautraient des adolescentes évanouies. Les Beatles admettraient plus tard qu'à l'époque, faute de pouvoir s'entendre, ils jouaient mal.

Toute cette hystérie, à quoi rime-t-elle ? En 1841, Heinrich Heine a inventé le mot « lisztomania » pour décrire la frénésie autour de Franz Liszt ; depuis, rien n'a changé. Le mythe du processus créateur, central dans le mouvement romantique du XIXe siècle, entoure les Beatles. *The Fab Four* : n'y avait-il pas chez eux quelque chose de fabuleux, voire de surnaturel ? John Lennon avait-il tort de les comparer au Christ ?

En les regardant, on est happé par leur charisme : John, Paul, George ou Ringo, ils sont fascinants. Mick Jagger les a baptisés « *le monstre à quatre têtes* », et, même si l'on est de son côté dans la rivalité Beatles-Stones – concept plus hexagonal qu'anglo-américain –, il faut concéder que le charme est mieux également réparti chez les musiciens de Liverpool : d'un côté, ils sont deux à crever l'écran (Jagger et Richards) ; de l'autre, un quatuor.

Lorsqu'on les fixe, que voit-on ? Des jeunes gens stylés ? À l'opposé du stéréotype de l'artiste romantique, ignoré et souffrant de la tuberculose dans un taudis, ils sont richissimes, acclamés pour leur poésie, leurs vers sont sur toutes les lèvres. Aussi sensibles que Keats ou Kafka, ils ne sont pas isolés : les Beatles, c'est une histoire de complicité. On la voit à l'affiche dans *A Hard Day's Night* (*Quatre garçons dans le vent*) : pourchassés par des fans dans une gare, agressés par un homme d'affaires dans un compartiment, grondés tels des écoliers par leur manager, incarcérés dans la soute du train, harcelés par des journalistes, placés en garde à vue au commissariat, ils demeurent soudés, unis dans l'impertinence.

LES BEATLES, CINQUANTE ANS APRÈS

De l'intérieur d'une bulle endogame, ils étudient malicieusement les intrus : ce schéma anticipe de trente ans la série *Friends*. Leur cercle est strictement délimité : aucune possibilité de l'intégrer formellement, les supposés « cinquième » ou « sixième » membres resteront à jamais dans les limbes – les Pete Best, Stuart Sutcliffe, Brian Epstein, George Martin –, faute d'avoir l'ADN magique. Parce que rien ne doit perturber leur pureté pastorale : « *Nothing's going to change my world*. » Au cœur du paradis, ils érigent la future pomme de leur discorde, Apple Records, label créé en 1968 dans un élan utopique – ils voulaient aider d'autres artistes – mêlé de considérations fiscales : réduire leur facture d'impôt.

C'est sur le toit du siège d'Apple, situé 3, Savile Row, à Londres, qu'ils ont donné leur dernier concert, le 30 janvier 1969, interrompu par la police après quarante-deux minutes. Comme à Milwaukee, de nombreuses personnes près de la scène n'ont rien vu : les passants dans la rue en bas ne pouvaient voir les musiciens responsables du vacarme émanant du sommet de l'immeuble de cinq étages. Seuls une vingtaine d'observateurs ont assisté au spectacle : l'équipe du tournage du documentaire, des amis et des associés du groupe, et des badauds montés sur le toit d'un immeuble voisin.

Let It Be (1970), de Michael Lindsay-Hogg, essayait de combler cette lacune. Lindsay-Hogg, réputé être le fils biologique d'Orson Welles (les deux cinéastes se ressemblent), a réalisé un documentaire dans lequel la musique prédomine, partagée entre répétitions et concert. À sa sortie, il a été vilipendé par la critique (tout en recevant des prix pour la bande-son), déçue de découvrir un groupe en voie de décomposition. Votre serviteur l'a visionné sans enthousiasme.

Arrivons en 2017. Peter Jackson, réalisateur néo-zélandais né en 1961 et fan du groupe depuis son enfance, a pu voir les épreuves de tournage jusque-là mises sous clé – il y avait soixante heures d'images et cent cinquante heures d'enregistrements audio – qui l'ont inspiré, il a travaillé dessus pendant quatre ans. Le premier montage de son film durait dix-huit heures, il a été réduit finalement à 7h45. Et quel travail ! Avec le dernier Tarantino (sorti à l'été 2019 ; sa novélisation a été traduite en 2021), c'est la meilleure expérience cinématographique de la décennie en cours. Pourquoi ? Parce que rien ne se passe sur le plateau, si ce n'est que quatre musiciens improvisent. L'immobilité du cadre n'est pas sans rappeler Beckett ou le film expérimental d'Andy Warhol, *Empire* (1965), un plan fixe pendant huit heures sur l'Empire State Building. Sauf que le *Fab Four* est plus beau que le magnifique gratte-ciel Art déco né dix ans avant eux. En plus, ils bougent, ils chantent !

Let It Be proposait une image hiératique du groupe : on y entend la musique des répétitions dans le studio de Twickenham, les musiciens mis en relief devant des écrans arc-en-ciel servant de toile de fond, et on voit la moitié du concert sur le toit. À part quelques échanges acerbes – notamment entre Paul et George –, on n'apprend pas grand-chose sur le quatuor. Le film de Peter Jackson, lui, permet de suivre l'évolution des chansons – des inédits aussi bien que des chansons sorties sur les albums *Let It Be* et *Abbey Road*. On assiste en live au dévoilement des hits, ramenés au studio sur une feuille de papier ou sur une bande démo par l'auteur, puis joués en version primitive devant ses potes.

Le plus frappant, c'est la méthode de travail : le mélange du jeu et du sérieux ; l'alternance de bribes d'albums précédents, de parodies d'airs connus – détournés au moyen de paroles absurdes –, la reprise des tubes des pairs ou des aïeux, tels The Drifters, Canned Heat, The Everly Brothers, Big Joe Turner, Little Richard, Carl Perkins, etc. ; et enfin, le douloureux perfectionnement des arrangements. Parmi les moments ludiques, on retient celui où John imite la musique de cithare d'Anton Karas pour *Le Troisième Homme*, très ironique du fait de la présence de Michael Lindsay-Hogg.

Enfermé dans leur bulle créative, stressés par le projet – finalement abandonné – de monter un spectacle télévisé en deux semaines et demie, pour lequel il aurait fallu écrire une dizaine de chansons nouvelles, ils sont distraits par le flux des invités, notamment par la présence permanente de Yoko ainsi que par celle, intermittente, des compagnes des autres, dont Linda McCartney, tenant l'appareil photo à l'origine de belles images publiées dans le livre *Get Back*.

Comme dans *Friends*, l'interaction entre les « habitants » du plateau – occupés par le même projet auquel ils s'attèlent avec ambivalence – et les personnes extérieures crée une tension piquante. Le claviériste Billy Preston – vieux copain depuis Hambourg en 1962 –, se trouvant

« The Beatles : Get Back » © Callaway Arts & Entertainment in Association with Apple Corps Ltd.

LES BEATLES, CINQUANTE ANS APRÈS

dans la salle de réception d'Apple le 22 janvier, sera invité par George Harrison à participer aux séances d'enregistrement. Le 30 janvier, il participera au concert sur le toit, et sera le seul artiste hors du groupe à être crédité sur une chanson des Beatles (*Get Back*).

Paroles et souvenirs de 1956 à aujourd'hui, livre grand format mélangeant textes, photos et dessins – oui, sir Paul McCartney dessine ! –, prolonge l'expérience : on se réjouit de voir l'envers du décor, de croquer la pomme paradisiaque. Les Beatles étaient-ils des poètes ? Dans le film *Get Back*, les jeux de mots récurrents – surtout ceux de Lennon – renvoient à Lewis Carroll. Moins porté sur l'absurde que son camarade, Paul aussi était un parolier important : l'anthologie de poésie qu'on utilisait dans mon collège à Milwaukee comprenait le texte de « She's Leaving Home ». Le relire aujourd'hui fait comprendre à quel point on était embobinés par l'aura du *Fab Four* :

« *Wednesday morning at five o'clock as the day*

Begins

Silently closing her bedroom door

Leaving the note that she hoped would say more

She goes downstairs to the kitchen clutching her

Handkerchief

Quietly turning the backdoor key

Stepping outside she is free »

Est-ce de la poésie ? Le texte est poignant, mais à condition de le fredonner. Tandis que les vers d'Homère, pour lesquels on a oublié le chant d'origine, gardent leur magie après trois millénaires.

C'est pour ça que j'en veux au *Fab Four* : leurs mélodies accrocheuses ont altéré notre rapport à la stance. Combien de personnes connaissent par cœur « La Chanson d'amour » de J. Alfred Prufrock ? T. S. Eliot n'a pas écrit un accompagnement musical pour son poème chantant, relativement ignoré comparé à un autre hymne à l'amour, « Lucy in the Sky with Diamonds ». À qui la faute ? Hélas, comme l'a affirmé Mick, « *It's Only Rock 'N' Roll (But I Like It)* ».

Sans ses photos d'enfance

Le titre d'un livre est comme un certain emploi du présent : il fige une identité, semble une marque indélébile.* Fils de prolétaire *est un récit de Philippe Herbet, né en Belgique dans un paysage qui rappelle les films des frères Dardenne ou ceux que Terence Davies a consacrés au Liverpool de son enfance. Une même émotion transparait, jamais grandiloquente, faite de petits riens.

par Norbert Czarny

Philippe Herbet
Fils de prolétaire
Arléa, coll. « La rencontre », 100 p., 15 €

« *Je me suis souvent demandé si mon père était mon père et ma mère ma mère, si je n'étais pas un enfant adopté*. » C'est la première phrase, le premier fragment de ce livre plutôt court, pudique, écrit à ce « *présent éternel* » dans lequel vivent les parents de l'auteur narrateur. Le récit de Philippe Herbet procède ainsi par paragraphes souvent liés, évoquant d'abord le père dont la « *maladresse naturelle anime* [le] *comportement* », un homme qui ne montre pas ses émotions, puis la mère, « *jolie feuille de houx* », « *gentil lieu commun* », « *guimauve sentimentale* ». Elle ressemble à Maria Pacôme, en version prolétaire. La comédienne, spécialisée dans les rôles de théâtre de boulevard, avait une exubérance que la mère manifeste moins. Son excentricité à elle consiste à chiper des sachets de sucre dans les cafés. Elle a eu faim pendant la guerre, elle craint que son fils ne subisse le même manque.

Le couple n'est jamais parti loin de la ville qu'il habite. Philippe Herbet emploie souvent la négation, pour tracer les limites d'une existence. Avant d'être, ils n'ont pas, ne possèdent pas. Cela viendra, plus tard, et, comme beaucoup de leurs semblables, comme nous tous nés en ces années dont Annie Ernaux fait une si fidèle description, ils se laisseront happer par la consommation. Ils changeront de mobilier, de décoration, posséderont très vite la télévision qui rend la vie plus joyeuse, du moins le pense-t-on en regardant les émissions de variétés du samedi soir. Il y a aussi les bals, les bistrots, les voisins, les amis. On se fréquente, l'enfant assiste à des scènes qu'il ne comprend pas, quelque chose de confus, de caché, comme avec cet « *oncle Willy* » que sa mère fréquente, beau garçon au « *bagout de camelot* », « *très entreprenant dans tous les sens du terme* ».

L'univers du père est plus lisse, réglé. Il aime ranger, il se débarrasse de tout ce qui l'encombre. « *Je n'ai pas de photo d'enfance* », écrit Herbet. La phrase résonne un peu comme ce « *Je n'ai pas de souvenirs d'enfance* », dans le *W* de Perec. Établir des listes est un recours, en ce cas-là. Écrire par fragments est une façon de capter le souvenir, de ramener l'insignifiant (ou ce que l'on croyait tel) à la surface. Ainsi, constatant que sa mère s'est remise à fumer, influencée par ses collègues, le narrateur s'interroge : « *Pourquoi des détails aussi futiles nous marquent-ils au fer rouge ?* » Oui, pourquoi le nom des connaissances et collègues des parents, « *générique de cinéma en train de défiler* », a-t-il une telle puissance évocatrice ? Des romanciers puisent dans l'annuaire et dans les souvenirs d'enfance de quoi fonder une œuvre, on le sait.

Le narrateur se rappelle l'ambiance qui régnait dans le sous-sol qu'habitaient les grands-parents. Elle « *relève de la ménagerie, avec une odeur de fauve* ». Ils ne sont partis qu'une seule journée loin de chez eux, pour aller à la mer. Quand le grand-père est mort et que sa veuve a pris sa retraite, les collègues lui ont offert un chien, « *pour que tu ne te sentes pas seule* », ont-elles écrit. C'est ça, exactement, ces phrases à la fois affectueuses et banales que l'on dit, à hauteur d'homme (ou de femme).

Il faut, d'une certaine façon, trahir pour échapper à ce paysage tout en grisaille, à cette existence faite d'habitudes, d'injonctions des parents, de silences qu'éclairent des mots brutaux, « curetage » par exemple, résumé d'une existence qui ne viendra pas. Pour le père, partir, c'est écouter

Hauts-de-France © Jean-Luc Bertini

SANS SES PHOTOS D'ENFANCE

l'émission « Les routiers sont sympas ». Il voit les camions qui roulent dans la nuit, il s'imagine dans une cabine lointaine, sur l'autoroute. Pour le fils, c'est la fugue immobile : « *J'ai le don merveilleux de voir le monde tel qu'il n'est pas, je rêve la vie* ». Des noms de stations sur un vieux poste de radio, Hilversum, Bratislava ou Tachkent, le permettent. Le cinéma de minuit, aussi, « *dans le vide sidéral de la nuit du dimanche* », et puis un jour l'éther, dont il aspire les vapeurs en humectant un bout de coton.

Mais le vrai voyage s'accomplira quand, quittant sa province pour Paris, il découvrira la photo. C'est l'art qui correspond le mieux à l'être disgracieux qu'il pense être. À l'école, on se moque de lui, on l'appelle le loucheur : « *Moi, je suis né avec l'œil gauche fermé, ce qui préfigurait peut-être mes aptitudes à la photographie. Le ou la photographe est une personne qui regarde le monde d'un œil ouvert, vissé sur l'oculaire de l'appareil, l'autre clos sur l'univers intérieur.* »

Les parents vieillissent : la mère devient sourde, le père « *se dessèche, se racrapote* ». Il fume en cachette, dans la cave. Tous deux ont perdu le fil depuis un moment. Si le tournant de la consommation de masse leur était aisé, celui de l'informatique les laisse désemparés. Ils n'ont pas de téléphone portable, ni l'attirail qui va désormais avec. Ça les dépasse. Une boucle se ferme, qui a commencé dans une salle de bal, quand ils se sont rencontrés. Ils n'étaient pas du même monde : « *l'une faisait partie d'une caste vivant sur le déclin du charbon, l'autre sur le plein essor de l'acier* ». On n'ose imaginer ce qu'il en est aujourd'hui dans le paysage de terrils, de collines, d'usines et de maisons qu'habitaient les Herbet. Quant au narrateur, il a choisi : « *Nous passons une grande partie de notre existence à nous différencier, à nous écarter de l'orbite familiale. Une longue ellipse se trace avant que nous revenions au point de départ. Point où il nous est donné de les rencontrer enfin, nos parents.* » Oui, enfin.

Un crime trop littéraire

À partir du dépouillement de la presse contemporaine, Marc Renneville, spécialiste de l'histoire du crime, et Jacqueline Carroy, historienne des sciences de la psyché, proposent une lecture originale de la fameuse affaire Chambige :* Mourir d'amour *montre comment celle-ci fut, au tournant du XXe siècle, l'occasion d'une confrontation du droit et de la psychologie naissante, mais aussi d'une violente mise en cause de la littérature de l'époque.

par Philippe Artières

Jacqueline Carroy et Marc Renneville
Mourir d'amour.
Autopsie d'un imaginaire criminel
La Découverte, coll. « À la source », 316 p., 20 €

Cette affaire célèbre commence le 25 janvier 1888, lorsque, à Sidi-Mabrouk, non loin de Constantine, en Algérie, dans une très bourgeoise villa coloniale, un jeune homme, Henri Chambige, fils d'une famille des plus respectables, est retrouvé le visage blessé à quelques mètres du cadavre dénudé d'une très honorable femme mariée, madame Grille, mère de deux enfants. Si Chambige ne nie pas être l'auteur des coups de pistolet qui ont entrainé la mort de la victime, il déclare que c'est à la demande de son amante qu'il lui a donné la mort, avant de tenter de se supprimer. Le procès Chambige, qui se tient devant la cour d'assises de Constantine du 8 au 11 novembre 1888, est ainsi le théâtre de l'affrontement de deux thèses : le jeune fils de famille a violé puis assassiné sa victime, selon l'accusation ; il s'agit un double suicide pour mettre fin à une relation passionnelle impossible, affirme l'accusé.

Le livre que publient Jacqueline Carroy et Marc Renneville s'attarde longuement, dans une première partie, dans cette salle d'audience ; il ne s'agit pas pour les auteurs de faire l'étude de ce discours journalistique, mais, par un montage précis d'extraits choisis, de proposer les principaux éléments de l'affaire – les archives judiciaires ayant disparu. Le lecteur entre donc dans l'affaire Chambige à partir des comptes rendus de la presse. C'est sur cet ensemble de citations que s'ouvre le livre. Si le procédé peut surprendre, voire dérouter dans un premier temps, c'est qu'il n'est pas explicité, alors que Marc Renneville a beaucoup travaillé par le passé sur cette question des représentations et de la construction sociale du criminel au tournant du XIXe et du XXe siècle (par exemple avec *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, 2004).

Mais la question de l'imaginaire social si chère à toute une historiographie du crime n'est pas dans le viseur des auteurs de *Mourir d'amour*, ils s'en affranchissent pour parvenir à ce qui est à leurs yeux l'intérêt de ce crime : la controverse quasi-philosophique qu'il suscite à propos de la liberté. Jacqueline Carroy et Marc Renneville portent chacun l'un des partis, le viol sous hypnose suivi du meurtre ou la passion amoureuse conduisant au suicide à deux. Peu importe que les journalistes en rajoutent en multipliant les détails scandaleux, que le jeune homme soit finalement reconnu coupable d'un meurtre prémédité avec circonstances atténuantes, condamné à sept ans de travaux forcés et à un franc de dommages-intérêts à verser à la partie civile. La mort de Mme Grille interroge l'aliénation subie ou volontaire. Les auteurs nous apprennent ainsi que le suicide à deux est un acte qui a une longue tradition, qu'ils retracent depuis le Moyen Âge, et que l'accusation occulte pour discréditer cette thèse et mieux accuser Henri Chambige.

Cette longue plongée s'avère des plus utiles pour atteindre le cœur de l'ouvrage ; il bascule alors et donne à voir « *un drame de l'amour* ». Soudain surgit la littérature en dehors de son champ : elle s'introduit dans l'affaire à la fois par des œuvres et des auteurs. Le 11 novembre 1888, moins de dix mois après le crime, Anatole France signe un texte dans la rubrique « Vie littéraire » du *Temps*. Il lui apparaît incontestable que « *l'accusé est lettré et que son crime n'est que trop littéraire* », mais qu'il est « *un attentat odieux à la majesté*

Supplément au N° 636 de l'« ECHO DU SAHARA » du 12 Novembre 1888

AFFAIRE CHAMBIGE

Les débats de ce drame à jamais célèbre ont commencé jeudi matin sous la présidence de M. Zill des Iles, conseiller à la cour d'appel d'Alger, ayant comme assesseurs MM. Alessandri et Court, juges au tribunal de Constantine.

La partie civile est représentée par Me Trarieux, sénateur de la Gironde, avocat à Paris, parent de Mme Grille.

Me Durier, également avocat à Paris et bâtonnier de l'ordre, est assis au banc de la défense ; il est assisté de Me Sterlin, notre ex-substitut, qui s'est fait si promptement une brillante place dans le barreau constantinois.

Notre honorable concitoyen et ami M. Ribes, adjoint de Feddis-El-Madher, est chef de jury.

Après les formalités d'usage, le greffier donne lecture de l'acte d'accusation ainsi formulé :

L'accusé Henri Chambige est né à Médéah. Il appartient à une honorable famille et il est élevé à Constantine, où son père était notaire.

En 1886, plusieurs années après la mort de son père et après le second mariage de sa mère, Chambige se rendit à Paris, pour y faire ses études de droit.

Il revenait fréquemment en Algérie où l'appelaient ses affections et ses intérêts. Il y fit notamment un assez long séjour dans le courant de l'année 1887, tant auprès de sa mère à Châteaudun-du-Rhumel, qu'auprès de son beau-frère et de sa sœur à Constantine.

Il retrouvait dans cette ville les amis de

pour obtenir cette somme furent infructueuses.

Après avoir déjeuné chez Rieu, Chambige le quitta et acheta chez l'armurier Deplat, un revolver et des cartouches. Il prit une voiture et ne tarda pas à rencontrer Rieu, avec lequel il recommença ses démarches pour trouver des fonds. M. Lavie, parent de M. Rieu, se joignit à eux, mais cette nouvelle tentative ne fut pas plus heureuse que les précédentes.

Inquiet de l'état d'exaltation dans lequel se trouvait Chambige, qui parlait de se suicider, Rieu le conduisit chez sa sœur, Mme Guérin-Roze. L'accusé s'y arrêta quelques instants et remontant dans la voiture qu'il avait prise précédemment, il se fit mener à la villa des époux Grille.

Mme Grille rentrait à peine de Constantine. Sa matinée s'était paisiblement passée dans son intérieur ; elle avait écrit une lettre à sa mère, lettre inachevée, pleine de détails sur sa vie quotidienne. Puis, après son déjeuner, passé gaîment en compagnie de ses enfants, elle était sortie pour aller faire ses adieux à une amie qui partait pour Philippeville.

Rentrée chez elle, elle vit passer une dame Daujon, à laquelle elle proposa de faire une promenade dans les bois de pins. Cette dame empêchée, refusa son offre.

C'est dix minutes après environ qu'arrive Chambige et peu d'instants ensuite on vit Mme Grille monter dans sa voiture et se rendre avec lui à Sidi-Mabrouk.

Une voisine, la dame Girard, les voit arriver. Mme Grille descend la première de voiture et monte les escaliers du perron. Rien, au dire de ce témoin, dans sa

causée par le coup de revolver qui a frappé le front.

Sur la descente de lit et sur le canapé, sont jetés pêle-mêle les vêtements de Mme Grille et ceux de l'accusé.

Dans le premier interrogatoire que lui fait subir le magistrat arrivé peu après sur les lieux, Chambige persiste dans ses aveux. Il reconnaît avec, ainsi qu'il l'a fait dans tout le cours de l'information, avoir volontairement, et de propos délibéré, donné la mort à Mme Grille, en se [illegible] revolver qu'il avait acheté dans l'après-midi.

Aucun doute n'est donc possible sur la culpabilité de l'accusé ; mais quel est le mobile auquel il a cédé ? A l'en croire, une affection profonde et partagée l'unissait à Mme Grille. Ils auraient résolu de fuir ou de mourir ensemble.

Les allégations de l'accusé ne sont pas justifiées. Rien ne permet de supposer que la victime avait conçu le projet de s'enfuir avec Chambige ou de se suicider avec lui. L'information n'établit, en aucune façon, un pareil système de défense, et laisse à la charge de l'accusé la responsabilité toute entière du crime qu'il a commis.

En conséquence, le sus-nommé est accusé d'avoir, le 25 janvier 1888, à Constantine, commis volontairement un homicide sur la personne de Madeleine Jackson, épouse Grille, avec la circonstance que ci homicide volontaire a été commis avec préméditation, — fait qui constitue un crime prévu et réprimé par les articles 295, 296, 297 et 302 du Code pénal.

qui les invita à se rendre avec lui à Sidi-Mabrouk.

En passant devant la villa Grille, une bonne leur annonça que Mme Grille et Chambige venaient de partir ensemble pour Sidi-Mabrouk. Le témoin et ses deux amis s'y rendirent à leur tour et, au bout de deux heures, entendirent deux coups de feu, suivis bientôt après de deux autres. Les trois amis s'élancèrent vers la porte qui était fermée, et M. Rieu courut à Sidi-Mabrouk chercher une hache et des secours.

A son retour on lui apprit que Mme Grille était morte. M. Rieu pénétra alors dans la chambre et vit la victime étendue sur le lit dans la position que l'on sait. M. Lavie tenait en main un calepin, un portefeuille et un revolver.

Sur interpellation du président — M. Rieu reconnaît avoir déclaré à l'instruction qu'il considérait madame Grille comme incapable de commettre une faute, mais qu'il lui avait bien fallu se rendre à l'évidence.

Le témoin ajoute qu'il est faux que Chambige se fût vanté, en déjeunant chez lui, d'avoir eu les faveurs de madame Grille.

2e Témoin. — M. Guérin-Roze, 29 ans, contrôleur des contributions, beau-frère de l'accusé.

Le 25 janvier, le témoin était chez son inspecteur, M. Vialatte, lorsque MM. Rieu et Lavie vinrent lui faire part de leur inquiétude au sujet de Chambige. Il confirme, quant aux faits, la déposition du précédent témoin. Quand il arriva auprès du lit, il crut que madame Grille [illegible]

Édition du 11 novembre 1888 de « L'Écho du Sahara » © Gallica/BnF

UN CRIME TROP LITTÉRAIRE

des lettres ». Pour Maurice Barrès, Henri Chambige incarne au contraire une figure littéraire des plus belles, ayant « *les traits principaux de l'âme contemporaine la plus neuve* ». Mais, au-delà de ces différends, c'est la littérature qui est mise en cause, notamment par le criminologue Gabriel Tarde, dans sa propension à promouvoir « *le goût de l'anomalie* ». Et l'assassin devient un personnage, « *le chambigiste* », dont l'existence nait avec l'affaire en la figure flamboyante d'Yvon d'Or, personnage principal du roman éponyme de Léopold Martin-Laya (1888). L'auteur a côtoyé Chambige à Constantine. Il serait un homophile, proche des invertis, méprisant les femmes. Apparaît sous la plume des psychologues un portrait à charge de l'homme de lettres fin de siècle.

La littérature se défend bien. Paul Bourget a connu Chambige avant son crime, et il a espéré faire de lui un de ses disciples : « *Je le vois encore, ce jeune homme aux yeux brillants, à la physionomie si mobile, si intelligente* » ; il lui faut donc répliquer et contre-attaquer. C'est par son livre *Le disciple* (1889) que Bourget se sort de ce mauvais pas. Ce « *roman psychologique qui parle de psychologie* » propose une autre lecture, dénigrant l'intellectualisme des psychologues, mettant en banqueroute la science nouvelle, en redonnant à ses personnages une humanité. L'essentiel est d'éclipser Chambige.

L'affaire Bourget finie, la littérature ne quitte pas la scène. Une série de romans à charge sont publiés, déclinant en tous sens le thème du suicide à deux, pleins d'incohérences et de malentendus : au roman-dossier *Jean Bise* de Jean Honcey, les historiens opposent deux œuvres de Gyp, comtesse de Martel, qui s'empare du drame algérien. Ils relatent comment ce fait divers irrigue non seulement les savoirs de la psyché mais aussi ceux de la littérature, et génère un discours proliférant dans la presse littéraire, donnant une longue postérité à cette affaire. Le roman et le traité psychologique s'affrontent dans un jeu infini de reflets qui multiplie les représentations.

Jacqueline Carroy et Marc Renneville éclairent l'extraordinaire pouvoir qu'a la littérature de faire exister ces crimes passionnels en cette fin de XIXe siècle. Ils démontrent ainsi combien les archives ne sont pas celles que la justice produirait en amont mais toutes ces écritures que la littérature produit en aval. Ils suggèrent que remonter « à la source », selon le beau titre de la collection dans laquelle est publié le volume, c'est explorer la masse des discours scientifiques et littéraires qui lui sont postérieurs. Par ce geste de recherche, ils rendent un bel hommage à la pensée de Marc Angenot.