

Le N

Numéro 156
du 17 août
au 6 septembre 2022



Rentrée littéraire



Numéro 156**Quelque chose de nouveau**

Les rentrées littéraires se suivent et ne se ressemblent pas. Dans cette bizarrerie française, tout n'est pas que littérature, mais tout n'est pas que marketing non plus. La parution massive de nouveaux livres est aussi l'occasion de partager nos découvertes d'écritures inconnues, d'univers neufs, de choix assumés par de jeunes écrivains.

C'est la raison pour laquelle *EaN* met en avant plusieurs premiers romans qui assument, dans leur écriture, une forme de radicalité et s'emparent des enjeux contemporains les plus vifs : la puissance politique de Diaty Diallo, l'inquiétude existentielle de Corentin Durand, le parti pris féministe de Guillaume Lebrun. Puis, pendant deux semaines,

ceux de Polina Panassenko, Kinga Wyrzykowska, Sarah Jollien-Fardel qui trouvent dans l'écriture des voies émancipées et déjà affirmées. Nous accompagnerons aussi des œuvres reconnues qui nous interpellent, comme celles de Makenzy Orcel et Alain Mabanckou, Jane Sautière et Minh Tran Huy, Colm Tóibín et Wu Ming...

Mais la rentrée littéraire n'efface pas les livres parus avant l'été, et en particulier les essais, comme ceux de Pauline Peretz sur la ségrégation au sein de l'armée américaine, de Philippe Baudouin sur Walter Benjamin à la radio, ou encore l'autobiographie du grand mathématicien Alexandre Grothendieck...

Autant de livres qui nous aident à penser ce qui nous arrive de nouveau.

24 août 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 Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, Gilbert Lascault, 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, 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, Linda Lê, Shoshana Rappaport-Jaccottet

Édition Raphaël Czarny

Correction Thierry Laisney

Chargé de communication Pierre Butic

Design graphique Delphine Presles

Contact info@en-attendant-nadeau.fr

À la Une : (de haut en bas et de gauche à droite) Polina Panassenko © Patrice Normand, Virginie Despentès © Jean-Luc Bertini - Jane Sautière © Francesca Mantovani/Gallimard, Cloé Korman © Bénédicte Roscot - Minh Tran Huy © Jean-Luc Bertini - Makenzy Orcel © Francesco Gattoni, Lucie Rico © Hélène Bamberger/P.O.L - Diaty Diallo © Jean-Luc Bertini, Alain Mabanckou © Jean-Luc Bertini - Corentin Durand © Francesca Mantovani/Gallimard

p. 4 Virginie Despentes
Cher connard
par Cécile Dutheil de la Rochère

p. 6 Toni Morrison
Récitatif
par Santiago Artozqui

p. 8 Cloé Korman
Les presque sœurs
par Gabrielle Napoli

p. 10 Makenzy Orcel
Une somme humaine
par Sébastien Omont

p. 12 Ramón Gómez de la Serna L'aube
par François Bordes

p. 14 Retour sur le festival d'Avignon (1/2)
par Dominique Goy-Blanquet

p. 21 Pauline Peretz
Une armée noire
par Philippe Artières

p. 25 Trois questions à Maya Ouabadi
propos recueillis par Tiphaine Samoyault

p. 27 Philippe Baudouin
Walter Benjamin au micro
par Jean Lacoste

p. 29 Jane Sautière
Corps flottants
par Marie Étienne

p. 31 Guillaume Lebrun
Fantaisies guérillères
par Dominique Goy-Blanquet

p. 33 Corentin Durand
L'inclinaison
par Hugo Pradelle

p. 35 Diaty Diallo
Deux secondes d'air qui brûle
par Pierre Benetti

p. 37 Lucie Rico
GPS
par Norbert Czarny

p. 39 Alexandre Grothendieck
Récoltes et semailles
par Pascal Engel

p. 43 Minh Tran Huy
Un enfant sans histoire
par Sophie Ehrsam

p. 45 Alexandre Starritt
Nous, les Allemands
par Jean-Luc Tiesset

p. 47 Hans Magnus Enzensberger
Un bouquet d'anecdotes.
Ou opus incertum
Franz Fühmann
Mein letzter Flug
par Sonia Combe

p. 50 Retour sur le festival d'Avignon (2/2)
par Dominique Goy-Blanquet

p. 56 Isabelle Poutrin et Élisabeth Lusset (dir.)
Dictionnaire du fouet et de la fessée. Corriger et punir
par Georges-Arthur Goldschmidt

p. 58 Marie Gispert
Jean Cassou.
Une histoire du musée
par Alexis Buffet

p. 60 Alain Mabanckou
Le commerce des allongés
par Sébastien Omont

p. 62 Kinga Wyrzykowska
Patte blanche
par Ulysse Baratin

p. 63 Polina Panassenko
Tenir sa langue
par Jeanne Bacharach

p. 65 Sarah Jollien-Fardel
Sa préférée
par Feya Dervitsiotis

p. 67 Nathalie Koble
Extérieur chambres
par Claire Paulian

p. 69 Colm Tóibín
Le magicien
par Claude Fierobe

p. 71 Pierre-Yves Beaurepaire
Les Illuminati.
De la société secrète aux théories du complot.
Wu Ming 1
Q comme Qomplot
par Marc Lebiez

p. 74 Patrice Nganang
Mboudjak.
Les aventures du chien-philosophe
par Ninon Chavoz

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](#).

Lettres de Despentès

Cher connard est un roman épistolaire, précision qui permet de comprendre le titre : l'apostrophe, l'agression, le pistolet braqué sur la joue des hommes, le rire sardonique, l'outrance. Mais l'expression « roman épistolaire » a un parfum d'Ancien Régime qui convient peu au style de Virginie Despentès, fleur de bitume et reine de son temps. Alors oublions la question du genre littéraire. Elle intéresse seulement les universitaires, que l'écrivaine méprise, et pourquoi pas : elle leur règle leur compte dans le livre comme elle le règle à toute la société.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Virginie Despentès
Cher connard
Grasset, 344 p., 22 €

La romancière excelle à ça : tirer et pulvériser les genres (entendez aussi au sens sexuel, cela va de soi), les codes, les règles, les convenances et les conventions. Quelle puissance de feu ! La voix de Despentès porte ; elle est même si forte que c'est elle qu'on entend dans les deux personnages qui s'écrivent des lettres (et non des mails, c'est presque incroyable) ou tiennent un blog, commentant nos mœurs au fil de ces 344 pages qui enjambent le confinement.

Despentès a suffisamment de coffre pour s'offrir le luxe de se diviser en deux femmes et un homme, que voici dans leur ordre d'apparition : Rebecca Latté, une actrice qui aborde la cinquantaine sans illusions quant à sa valeur sur le marché du cinéma et de la séduction ; Oscar Jayack, écrivain et père de famille à la peine, dont la sœur était une amie de Rebecca ; Zoé Katana, ancienne attachée de presse d'édition qui a décidé de « meetooiser » Oscar parce qu'il l'a poursuivie d'ardeurs trop appuyées dix ans plus tôt. Les trois se sont donc connus plus jeunes, ils ont entre eux un lien amical, familial ou professionnel, ils vivent à la lisière de la célébrité, dans la lumière factice des réseaux sociaux ou au bord de l'oubli qui est le lot de l'humanité presque tout entière.

Un mot sur leurs noms parce qu'ils résonnent. Rebecca-Latté-Oscar-Jayack-Zoé-Katana : la voyelle *a* et la consonne *k* dominant. Elles font un bruit dur, brutal et cassant. Ça latte. Despentès

a une oreille aiguë et un son qui crisse ; elle attaque un ton au-dessus de la moyenne. C'est normal, elle « vient de la scène rock », disent les gens qui ne la connaissent pas, cette scène.

On peut aussi souligner la portée de Despentès en la comparant avec la bande dessinée. Car elle croque, force le trait, grossit les défauts et la noirceur. Elle se fiche du goût et de l'harmonie. Sa vision des choses est fondamentalement disharmonieuse et belliqueuse, mais il arrive qu'elle soit tout simplement comique.

Du point de vue de la langue, Despentès écrase dans la même Dropbox une oralité crue et ordurière, un parler populaire ancien et un parler populaire moderne et postmoderne, des américanismes qui viennent de la « subculture » (merci la sociologie) des réseaux sociaux, puis soudain des termes châtiés et des références haut de gamme. Ce n'est pas une pose. Elle est ainsi composée, assemblée de ces différents registres ; elle ne serait pas autant lue et considérée si l'ensemble sonnait faux. Notez que vous n'êtes pas obligé d'y goûter ni de vous laisser intimider.

En revanche, ce qu'il vous faut reconnaître, c'est tout ce que ce chaudron permet de dire et de faire passer : toutes les contradictions, les lâchetés, les faiblesses de nos sociétés occidentales. Toute notre mollesse/dureté, toute l'injustice cachée sous l'autocensure, sous l'hypocrisie et le vernis bourgeois – le terme est à prendre au sens très large et très vaste que chacun connaît par cœur. À l'âge qu'elle a et avec la reconnaissance dont elle jouit, Despentès connaît aussi bien la très petite bourgeoisie que la moyenne dont elle semble venir et que la grande qui l'édite et la fête. Là

LETTRES DE DESPENTES

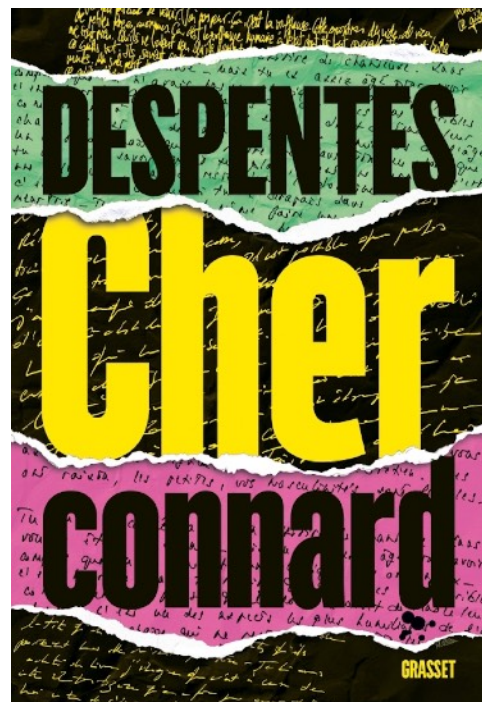
encore, sous la plume de Despentes, l'accusation « bourge » sonne juste.

Et puis elle dit aussi la misère, l'absence d'horizon, le legs des guerres, la transmission de la pénibilité d'une génération à l'autre. « *On oscillait entre le béton et les mauvaises herbes* », écrit Rebecca à propos de son adolescence dans un lotissement HLM. Plus loin, il y a dans son éloge de la défonce (alcool, héroïne, cocaïne ou autre) un élément suicidaire qui peut choquer, même s'il est tamisé par une sensibilité d'écorchée vive, et, surtout, par un élan vital, celui de la romancière et celui du roman, son rythme et sa dynamique. Le livre a des longueurs, mais il a de la reprise. Les trois épistoliers-commentateurs se passent le micro et assurent les rebonds.

Vous pouvez reprocher à la romancière d'en faire trop mais vous ne pouvez pas lui reprocher d'être fausse ou de céder à l'air du temps. Car elle le précède, cet air du temps, du moins elle contribue à le créer. Vous ne pouvez pas non plus lui reprocher de geindre ni de se plaindre. Elle n'est pas douillette.

Prenez le mouvement Me Too. Sur les bancs de l'Académie française, les vieux mâles blancs qui déplorent la condamnation dont notre époque est friande (disent-ils) vont lever les yeux au ciel. Ils auront tort parce que Virginie Despentes évoque autant ce qui justifie la naissance de la nouvelle révolte des femmes que ses excès, ses détournements et ses retournements. Sa rhétorique est imparable, elle lève la voix très haut, tape sur la table, prévient les attaques et argumente. Aucune des facettes du féminisme contemporain ne lui échappe. Sans doute jugeront-ils souillon sa façon de faire, mais elle brille d'une lucidité parfois cruelle. Elle sait parfaitement que certains parents livrent leur fille « *en offrande* » et qu'« *évidemment* » certaines jeunes femmes abusent de leur charme. Sa brusquerie va avec un sens des nuances, plus précisément des discordances, une conscience de tout ce qui est incompatible et doit être dit. La vérité ne naît pas toujours du raffinement ou du beau style.

Sur les artistes et les écrivains dont la voix franchit les barrières et les usages, la bienséance et la bienveillance (nouveau mot d'ordre de notre société), Despentes a des saillies dont la pertinence brûle comme le soleil vu de trop près. Les grands créateurs blessent et cautérisent dans un même mouvement, et elle le rappelle sans prendre de précautions.



Plus largement, le roman peut être lu comme un pamphlet qui s'en prend au *care* et au « prends soin de toi », au devoir de douceur. La romancière va loin sur cette voie. Quand elle parle de « *l'angoissante voracité de ce qu'on appelle l'amour maternel* », elle rappelle Tony Duvert et sa haine des mères. Deux fois, trois fois, sa jumelle Rebecca ou son jumeau Oscar le balancent : « *Plutôt crever que faire du yoga* ». Il est vrai que le meilleur moyen d'endormir les consciences est de leur apprendre à se concentrer sur leur souffle.

Despentes et ses personnages ont une rage adolescente assurément salutaire. Rebecca note ainsi le vide de la ville pendant le confinement : « *Il n'y a pas d'adolescents dans les rues.* » Pas d'adolescents, donc pas de vie, pas de perturbation, pas d'opposition ni d'antagonisme. L'expression « se faire chier » revient souvent, synonyme de néant qui guette, de solitude, d'un ennui proche de la nausée. Rebecca le dit et le redit : au vide elle préfère les passions excessives et les hommes brutaux. « *Qu'est-ce qu'on peut faire pour l'amie qui rencontre la mauvaise personne et ça se voit qu'elle va prendre une trempe carabinée ?* », semble lui répondre la romancière. Est-ce de la résignation, une preuve d'intelligence humaine, une forme de solidarité silencieuse, une définition de l'amitié ?

Cher connard est un roman plein, très plein, presque exténuant. Est-ce un roman aimable ? Ce n'est pas certain. Un roman qui se veut aimable ? C'est encore moins certain. Il ne serait pas honteux de lui préférer une littérature moins brutaliste.

La couleur cachée

L'œuvre de Toni Morrison (1931-2019) interroge avec force la place des Afro-Américains dans la société états-unienne. Prix Pulitzer pour *Beloved*, elle a écrit dix romans, des pièces de théâtre, des essais, des livres pour enfants, mais seulement deux nouvelles : *Récitatif*, publiée à l'origine en 1983, et traduite en 2019 par Christine Laferrière pour la revue *America*, et *Sweetness*, publiée en 2015 par *The New Yorker*, qui traite des relations entre une mère à la peau claire et sa fille noire comme le charbon. Les éditions Christian Bourgois publient la première, assortie d'une longue et passionnante postface de Zadie Smith.

par Santiago Artozqui

Toni Morrison

Récitatif

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Christine Laferrière

Christian Bourgois, 106 p., 14 €

Récitatif raconte l'histoire de deux femmes, Twyla et Roberta, qui se sont connues dans un orphelinat à l'âge de huit ans et que l'on va retrouver à cinq périodes de leur vie, au gré de leurs rencontres. Morrison fixe le cadre d'emblée : « Être tirée du lit tôt le matin, c'était une chose, mais être coincée dans un lieu inconnu avec une fille d'une race tout à fait différente, c'en était une autre ». L'une est blanche et l'autre noire. Et tout le jeu de Toni Morrison consiste à pousser le lecteur à se poser la question de la couleur de peau des deux protagonistes. L'autrice joue sur un système de signes, une caractérisation qui, s'appuyant sur certains marqueurs qu'on associe à une race ou à l'autre, paraît nous donner la réponse. Mais, dès qu'on croit avoir trouvé, Morrison sort de son chapeau une nouvelle description qui mélange ces codes et nous replonge dans le doute.

D'autres questions sembleraient pourtant plus essentielles à la compréhension des personnages : quand et comment Roberta a-t-elle appris à lire ? Comment cette enfant abandonnée se retrouve-t-elle aujourd'hui en limousine avec chauffeur ? Mais on a beau faire, la question qui revient, lancinante, demeure la même : qui est blanche et qui est noire ? Sommes-nous donc tous tellement en-

doctrinés par une culture soulignant les différences de couleur de peau que nous ne puissions envisager le monde sans lui appliquer cette grille de lecture ? C'est ce qui semble ressortir des pages de *Récitatif*.

Cela dit, au détour d'une phrase, Morrison suggère peut-être une réponse : « *Maintenant, on se comportait comme des sœurs séparées depuis bien trop longtemps. Ces quatre mois brefs n'étaient rien dans le temps. Peut-être que c'était la chose elle-même : juste le fait d'être là, ensemble. Deux petites filles qui savaient ce que personne d'autre au monde ne savait : comment ne pas poser de questions.* » Quand Twyla et Roberta se contentent du présent, quand elles n'interrogent pas leur différence – sans pour autant la nier –, elles sont heureuses. Hélas, la société va souvent les placer dans des situations où cette solution n'est pas envisageable.

Mais si Morrison place le lecteur en porte-à-faux, si elle le force à se poser une question qu'il voudrait ignorer, elle n'en remet pas moins en cause les acteurs du drame et la mémoire qu'ils entretiennent de leur passé. En effet, Twyla et Roberta ont vécu ensemble un épisode traumatique, mais elles n'en gardent pas le même souvenir ; pire, ils sont diamétralement opposés. Alors, qui dit vrai ? Ou, si toutes deux sont convaincues de l'exactitude de leurs souvenirs, laquelle a reconstruit l'événement ?

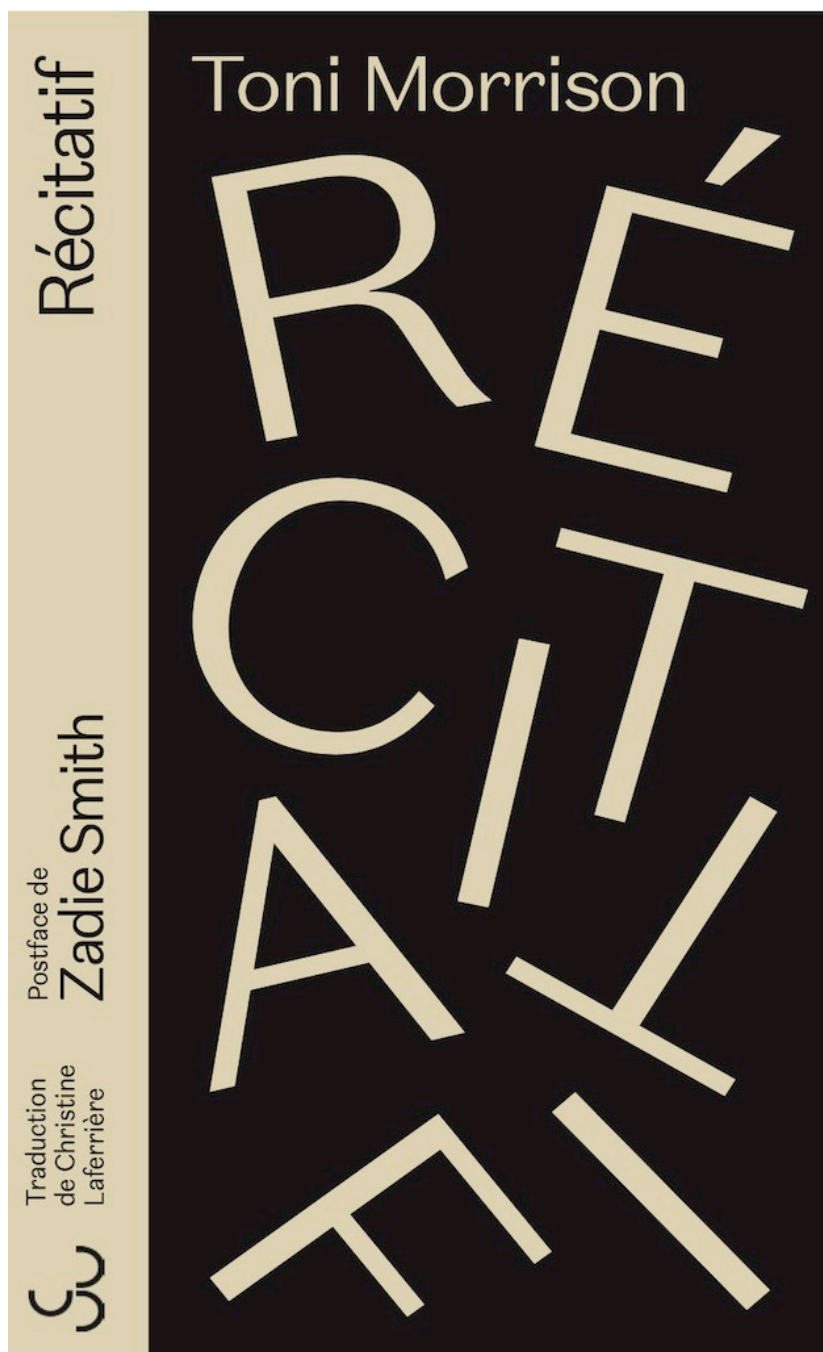
D'ailleurs, comme le souligne fort justement Zadie Smith dans sa postface, en matière de « race » la mémoire n'est pas un concept simple à manier.

LA COULEUR CACHÉE

En effet, de pair avec la mémoire des faits, parfois problématique, il y a celle d'un double enracinement lié à la différence : d'un côté, le traumatisme de l'esclavage, de l'autre, la culture spécifique à la communauté afro-américaine que Morrison s'est attachée à représenter sa vie durant. Ces deux racines peuvent au premier abord sembler incompatibles. On a combattu l'esclavage en arguant que les différences de couleur de peau n'étaient pas significatives, et l'on défend par ailleurs la particularité d'une culture dont le déterminant est la couleur de la peau.

Tout au long de son œuvre, Morrison résout cette apparente contradiction en postulant que cette catégorisation factice imposée pour de mauvaises raisons (goût du profit, sadisme, indifférence...) s'est également révélée une richesse pour ceux qui en furent les victimes et qui y puisèrent la force de bâtir une culture dont la résonance est mondiale. Ce n'est pas pour rien qu'au début du récit, la première fois que Twyla et Roberta se revoient, cette dernière se rend à un concert de Jimi Hendrix, l'artiste emblématique du *crossover* racial qui a lieu dans les années 1960 aux États-Unis. Hendrix fait du rock, une musique de Blancs, mais d'une façon unique, résolument ancrée dans la culture afro-américaine, et il est célébré pour sa différence autant par les Noirs que par les Blancs. Avec le temps, semble nous dire l'autrice, quand les codes raciaux stigmatisants auront été gommés de la société comme ils le sont de *Récitatif*, cette culture restera. Et c'est ce qui importe.

Du point de vue formel, le texte est magnifique. La langue simple et précise de Toni Morrison et sa virtuosité narrative n'étant un secret pour personne, indiquons seulement que dans *Récitatif* l'écrivaine affiche une maîtrise totale de son art, et que la traduction de Christine Laferrière, splendide, restitue avec élégance et simplicité toute la force de cette nouvelle. En revanche, il n'est pas inutile de s'attarder sur l'extrait d'un discours que Morrison a prononcé en 1995 à l'université de Howard (« Racisme et fascisme » dans *La source de l'amour-propre*, 2019) et que Zadie Smith cite dans sa postface en précisant qu'il s'agit d'un « résumé fort utile, à découper et à conserver pour s'y référer ultérieurement, car si nous espérons démanteler les structures d'oppression, il nous aidera sûrement à examiner la façon dont elles sont construites ». S'ensuit une liste des outils les plus performants se trouvant à



la disposition des aspirants dictateurs, dont on constate vingt-sept ans plus tard qu'ils sont toujours d'un usage courant : « 3. S'assurer et créer des sources et des distributeurs d'informations qui soient désireux de renforcer le processus de diabolisation parce qu'il est rentable... [suivez mon regard] 19. Récompenser la bêtise et l'apathie par des divertissements monumentalisés... »

Bref, *Récitatif* met à nu nos travers et nos préjugés les plus profonds en matière de « race », et c'est en cela un écrit absolument indispensable. On attend avec impatience qu'un éditeur publie une traduction française de *Sweetness*, qui le mérite tout autant.

Les traces des disparues

Après Midi, roman publié en 2018, Cloé Korman s'intéresse de nouveau à l'enfance dans Les presque sœurs. Elle quitte toutefois la fiction pour mener une enquête sur trois cousines de son père, trois fillettes : Mireille, Jacqueline et Henriette Korman, déportées à Auschwitz à la fin de l'année 1943.

par Gabrielle Napoli

Cloé Korman

Les presque sœurs

Seuil, 251 p., 19 €

On retrouve dans ce récit la volonté de l'écrivaine d'affronter sans faux-semblants des questions que la société française veut encore trop souvent éluder, celles du racisme et de l'antisémitisme évoquées dans l'essai *Tu ressembles à une juive* publié en 2020. Le propos de Cloé Korman est incisif, son regard à la fois intransigeant et rempli de douceur ; *Les presque sœurs*, enquête familiale et historique autant que récit très intime, dans un équilibre parfaitement tenu de la première à la dernière page, est une vraie réussite.

Suivre avec Cloé Korman les traces parfois à peine visibles de ces trois enfants et de leurs compagnes de quelques mois, les sœurs Kaminsky, qui ont survécu, permet une plongée dans la France de Vichy, rappelle l'entière responsabilité de l'État français dans le sort qui a été réservé aux enfants juifs, et offre aussi un tableau, rempli d'émotion et de douceur, de la manière dont les enfants sont confrontés à l'Histoire. Ce sont ces gestes entre les fillettes, imaginés par l'autrice, cette tendresse, mais aussi ce très grand sérieux des aînées se sentant responsables des plus petites, qui sont décrits avec beaucoup de délicatesse dans *Les presque sœurs*, et qui nous touchent.

Les six fillettes, avant d'être séparées, passent sept mois ensemble (immensité d'une période pourtant assez brève). Elles nouent une filiation de circonstance qui n'en est pas moins assurée, celle que l'autrice dévoile dans son récit, ou qu'elle construit parce qu'il est nécessaire de tisser ces fils entre ces petites filles pour parler d'elles. Le récit permet pourtant d'ouvrir ces interstices de l'invention, ceux du regard de Cloé Korman et de sa douceur fondamentale.

C'est grâce à sa sœur Esther, qui a elle-même rassemblé des photographies, des lettres, des actes de naissance et des registres d'incarcération, pour en faire un récit, que l'autrice mène cette enquête. On saisit entre les lignes combien ce travail est aussi rempli des liens entre l'autrice et sa propre sœur, et comment le fait d'être une jeune mère enrichit le regard qu'elle porte sur les enfants dont elle retrace les chemins. La petite Mireille qui accompagne son père, horloger, et son ami, tous deux appelés quelques semaines avant d'être arrêtés pour réparer l'horloge de la gare de Pithiviers afin que les trains partent à l'heure exacte (sic), est aussi l'enfant de l'autrice, la sœur ou encore la mère, « *cette enfant d'à peine dix ans, dans sa robe chasuble étoilée, et qui porte la caisse à outils. Elle a les mêmes yeux que son père, avec une paupière du haut grande et rêveuse et celle du bas un peu bombée, petit croissant de lune qui amène chaque instant du rire dans le regard. Je connais ces yeux : mon père a les mêmes, et moi, et mes enfants, nous avons tous des yeux semblables à ceux qui se lèvent sur le chef de gare* ».

Le récit s'organise autour de trois espaces qui sont ceux que les petites Korman et les petites Kaminsky ont parcourus, avant d'être déportées pour les Korman, et d'être sauvées pour les Kaminsky : Montargis, où les deux familles habitaient et où les six filles ont été arrêtées, après l'arrestation de leurs parents ; le camp de Beaune-la-Rolande où elles ont été enfermées ; Paris et ses différents foyers gérés par l'Union Générale des Israélites de France, cette « *structure créée dans le cadre des lois antijuives pour mettre la population juive sous contrôle* ». On arpente, avec les mots de Cloé Korman, ces différents espaces qui sont ceux de l'histoire des enfants juifs en France ; le récit, largement documenté, permet de se faire une idée très précise de la manière dont les enfants, une fois leurs parents arrêtés et déportés, restaient sous la surveillance

LES TRACES DES DISPARUES

de l'État français. Regrouper les enfants dans différents foyers sous prétexte de s'occuper d'eux était une manière efficace de garder des listes à jour et d'organiser des rafles pour compléter les convois pour Auschwitz.

Le récit dépasse le cadre de l'enquête familiale pour dresser un tableau saisissant de ce qu'ont vécu ces enfants. La colère de Cloé Korman est tangible et nécessaire. Elle nomme, désigne des responsables, dénonce avec énergie l'entière responsabilité de l'État français et de ses exécutants : *« Si j'avais une seule morale à tirer de tout cela, à transmettre à mes enfants ou à n'importe quel ami dont la vie m'est aussi chère que la mienne, ce serait de prendre la mesure des mensonges putrides dont est capable un État jusqu'à assassiner ceux dont il a la protection avec la bonne conscience qui s'autorise des tampons de commissaires, et la respectabilité des signatures de sous-préfets ayant l'honneur de s'adresser à leur préfet, ou de préfets déférant à leur ministre avec des listes de noms d'enfants. »* C'est la force des *Presque sœurs* de donner un tableau précis et juste d'une réalité historique tout en laissant aux enfants la liberté de se déployer dans le récit, d'exister par les mots de l'autrice qui leur prête des sensations et des sentiments à partir des faits et des quelques informations laissées dans les six lettres, brèves et factuelles, des sœurs Korman.

Andrée, l'aînée des Kaminsky, devient une interlocutrice de choix pour Cloé Korman qui la rencontre à plusieurs reprises. Elle retrouve par cette femme quelque chose de ces cousines qui la hantent, qui font partie d'elle comme de ses propres enfants. Le récit parvient à rendre de manière très juste la façon dont les disparus ne disparaissent jamais, comment ils habitent nos gestes, nos corps, comment ils sont encore là aussi lorsque nous donnons naissance à des enfants, comment même ils permettent à ces enfants d'exister. C'est du moins la conviction du père de l'autrice : il pense qu'il ne serait probablement pas né si ces trois fillettes avaient été recueillies par ses parents. *Les presque sœurs* rappelle combien tous ceux qui viennent après sont des survivants aussi ; ce *« je ne serais pas né »* du père, explique Cloé Korman, *« nous parle de la manière dont nous sommes faits, lui, ma sœur et moi, de notre sentiment d'exister dans un taillis de possibilités horribles et étranges »*.

La parole généreuse et vivante d'Andrée permet à l'autrice de renouer avec ses cousines. La présence d'un bébé, Raphaël, le deuxième fils de l'autrice, qui rappelle peut-être le nourrisson du début, la petite Madeleine Kaminsky, avec laquelle les sœurs Korman ont vécu un temps et que les policiers décident de ne pas emmener, est comme le signe d'une mémoire qui se construit aussi sans les mots, de ces petits corps qui enregistrent l'Histoire, comme les oiseaux qui régulièrement reviennent dans le récit. L'autrice les enregistre à Montargis, dans le jardin de la première maison des Korman, le 9 octobre 2019, ceux qui *« étaient peut-être les mêmes ce jour-là, des moineaux domestiques, des martinets, et la supposée fauvette à tête noire. Ils jettent des cris nets et rapprochés, on peut sentir leurs gorges s'emplier et leurs souffles haleter entre deux notes dans un fouillis de feuilles et de battements d'ailes, un, deux, trois aigus projetés bien au-delà de leurs petits corps ébouriffés, lignes invisibles qui se dévident à l'infini dans les profondeurs d'autres corps, dans des dimensions insoupçonnées de l'espace et du temps »*.

Les enfants séparés de leurs parents, livrés à la France de Vichy, sont ces oisillons fragiles auxquels le récit de Cloé Korman redonne vie, pour témoigner de ces atrocités et pour faire percevoir combien l'expérience de l'enfance est unique. Sans surplomb, l'autrice parvient à en rendre compte avec beaucoup de justesse et de poésie, par les gestes, les corps, quelques mots, tout ce qui traduit cette terrible façon d'être à la merci des adultes et de l'Histoire, et livrés au hasard, heureusement parfois favorable. On est bouleversé par ces enfants qui vont et viennent : *« On dirait des poupées gigognes auxquelles on enlèverait successivement toutes leurs enveloppes, qui flottent dans un espace sans arrière-plan. Enlevées à des familles qui n'existent plus, elles se recomposent en groupes successifs qui s'égarent et se dispersent à nouveau, dans ces lieux vidés de leur usage normal, et dont on peut les retirer d'un jour à l'autre. »*

Lire *Les presque sœurs* est une traversée en leur compagnie, un moment passé avec tous ces enfants, ceux qui ont disparu complètement, ceux dont on retrouve les noms, quelques traces, et ceux qui sont devenus ces vieillards qui nous parlent encore, dont la vieillesse est, comme l'écrit Cloé Korman, moins une *« corrosion »* qu'*« un accroissement, comme le végétal qui pousse plus, donne plus de fleurs, de mousses, abrite plus d'insectes, capte plus d'air et de lumière »*.

Une somme romanesque

Une somme humaine, le nouveau roman de Makenzy Orcel, est le pendant français de L'ombre animale, qui se déroulait en Haïti. Un roman américain complètera la trilogie. Comme dans L'ombre animale, une voix féminine porte le livre, une voix poétique, désabusée, drôle et tragique. Ce flux donne toute sa richesse à un roman protéiforme, qui dépasse les limites et les codes littéraires. Le lecteur acceptant de se laisser embarquer par cette langue intérieure vivra une véritable expérience romanesque, à la fois singulière et universelle, dans son portrait de la France et dans la dénonciation de l'oppression subie par les femmes.

par Sébastien Omont

Makenzy Orcel
Une somme humaine
Rivages, 624 p., 22 €

Comme dans *Le commerce des allongés* d'Alain Mabankou, publié aussi en cette rentrée littéraire (1), c'est un(e) mort(e) qui nous narre l'histoire. Comme si la fin donnait son sens à ces existences, comme s'il y avait là également l'affirmation de l'autonomie romanesque par rapport à la réalité. Autonomie renforcée par le fait que des personnages portent le nom et le prénom de l'auteur sans lui ressembler de manière évidente – Orcel est malien, Makenzy est blanc.

L'héroïne, dévastée par une histoire d'amour frustrante, décide d'écrire son autobiographie : c'est le texte que nous lisons, bien que le premier chapitre se raconte après sa mort, car « *tout s'éclaircit à partir de la mort... le temps, sitôt dépouillé de ses mystères et de ses métamorphoses, baigne dans un océan de pur jour* », tandis que la dernière phrase du livre, dans une lettre adressée aux « *chères mois* » qu'elle a été, ramène à un nouveau début : « *à partir de la mort tout recommence* ». Par le récit, par le fait de raconter, on peut transformer une vie perdue en une nouvelle aventure.

Ces « cahiers » sont gouvernés par la liberté : on y trouve des poèmes – qu'on devine être ceux de la narratrice car elle ébauche une carrière de slameuse –, des lettres, des conversations enregistrées à la terrasse de cafés, et même une

deuxième voix, imprimée dans une typographie différente, donc détachée des cahiers de l'héroïne, puisque c'est celle d'un homme qui semble découvrir son homosexualité.

Avant cela, *Une somme humaine* a pris une forme autobiographique plus traditionnelle où la narratrice a retracé sous forme de portraits son enfance et son adolescence dans un joli village du sud de la France. Née dans une famille aisée, elle aurait pu être heureuse si ses « géniteurs » n'avaient eu une vie tellement vide qu'ils ont été incapables de l'aimer. Se succèdent les tableaux d'une communauté creuse, centrée autour du « Drôle de Curé » et de l'oncle entrepreneur.

Le premier met son ministère au service du conservatisme social. Fanatique d'apéros, sans doute séducteur et pédophile, la rumeur publique du village l'épargne parce que l'essentiel est de préserver l'ordre établi et les apparences. Quant à l'oncle, c'est un ogre cherchant à dominer tout ce qui se trouve à sa portée : la vie du village, l'héritage familial, les affaires, l'Afrique, son frère, sa belle-sœur et sa nièce. Lorsqu'il viole cette dernière et qu'elle le dénonce à ses parents, leur désamour n'en devient que plus fort car elle risque d'attirer sur eux la honte et le scandale.

Dans ce milieu toxique, la narratrice ne trouve de réconfort que chez sa grand-mère et chez Toi, l'amie de lumière, la sœur d'âme rencontrée comme par miracle, initiatrice à la poésie, elle qui dit que « *les mots sont la patrie des orphelins, des chiens, des sans-personne* ». Mais la première est malade et la seconde, double de la

UNE SOMME ROMANESQUE

narratrice jusqu'à l'extrême, disparaît, lui annonçant quels seront ses malheurs.

Makenzy Orcel décrit une France provinciale étriquée où tout le monde semble souffrir et faire souffrir, mais la beauté du texte, son lyrisme fin et puissant, y trace sans cesse des contrepoints, des échappées de lumière. Lorsque la pharmacienne acariâtre, figure de l'emprise parmi d'autres, empoisonne son mari, sa victime persiste à l'état de fantôme dans les rues. Lorsque le fou du village plonge sa tête dans l'ectoplasme, celui-ci lui révèle l'histoire de l'univers. Certes, le curé fait vite renvoyer à l'asile le fou qui remet en cause sa théologie et qui était aussi le seul à le désigner pour ce qu'il était : « *faux prophète, [...] pervers, [...] obsédé sexuel* », mais, même dans ce milieu sclérosé, peuvent brièvement exister l'émerveillement et la poésie, comme avec « l'Enfant-Cheval ».

Bien qu'*Une somme humaine* n'ait d'un roman de formation que l'apparence, conformément à la tradition la deuxième partie se déroule à Paris. La narratrice, qui a rompu avec sa famille, y cherche sa place. Cependant, le vide qui l'a entourée enfant semble la suivre. Elle abandonne ses études, connaît un début de reconnaissance en tant que poétesse-slameuse mais ce succès lui semble factice, insatisfaisant. Quand elle rencontre le véritable amour avec Orcel, la fatalité le réduit à trois jours. Car, comme les précédents romans de l'auteur, *Une somme humaine* a à voir avec la tragédie. La narratrice se laisse aller à aimer l'envers négatif d'Orcel, Makenzy, nouvelle figure de l'emprise et du vide, incapable de donner.

Comme les grandes œuvres tragiques, ce livre est le récit d'un échec dans les faits mais d'une réussite par les mots. Ceux-ci ne préservent pas des trop grandes douleurs mais, si la narratrice a été victime de trop de violences sexuelles et psychologiques pour arriver à vivre dans le monde réel, elle existe ailleurs, dans le temps du récit et de la voix. Cela fait d'*Une somme humaine* à la fois une dénonciation du mal fait aux femmes et à d'autres et une passionnante aventure littéraire.

Makenzy Orcel montre ainsi que la sombre vision des êtres et du monde qui marquait ses précédents livres n'était pas spécifiquement liée à Haïti et à ses problèmes. Les femmes et les enfants, les fous et les pauvres sont aussi maltraités en France. Si dans *L'ombre animale* on retrouvait



Makenzy Orcel © Francesco Gattoni

déjà des personnages appelés Toi, Makenzy et Orcel, ce ne sont pas les mêmes que dans *Une somme humaine*. On peut y voir des sortes d'échos d'un continent à l'autre, d'un livre à l'autre, comme la voix masculine d'*Une somme humaine* peut correspondre au personnage de l'Inconnu dans *L'ombre animale*.

Par sa sensibilité et sa justesse, par sa tentative de raconter une vie dans ses différents aspects, *Une somme humaine* porte bien son titre, mais c'est aussi une somme romanesque kaléidoscopique, variant les angles et les tons – la satire y est aussi mordante et comique que le tragique touchant –, pointant dans de multiples directions, expérimentant. Un roman libre.

Les épiphanies de Gómez de la Serna

L'année 1912 est mémorable. Souvenez-vous. Le volcan Novarupta fait éruption, le Titanic fait naufrage. Le professeur Wegener expose pour la première fois sa théorie de la dérive des continents. L'archéologue Ludwig Borchardt découvre un buste de Néfertiti. Marcel Duchamp peint son Nu dans l'escalier. L'oncle d'Alexandre Kojève, Vassily Kandinsky, prépare l'exposition du Blaue Reiter à la galerie Hans Goltz à Munich. Ferdinand Cheval achève la construction de son Palais idéal. Antonio Gaudí termine celle de la Casa Mila dite « la Pedrera ». Guillaume Apollinaire publie « Le pont Mirabeau ». Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) donne le nom de greguería au genre qu'il est en train d'inventer.

par François Bordes

Ramón Gómez de la Serna

L'aube

Trad. de l'espagnol

et présenté par Jacques Ancet

Vagabonde, 118 p., 16 €

Dès lors, il ne cessa d'en écrire. Cette forme conçue et pratiquée par l'écrivain espagnol demeure un intraduisible en français. Comme le remarque Jacques Ancet dans sa préface, aucun des mots français lui correspondant ne convient parfaitement. Ni criailerie, ni bavardage, clameur, brouhaha, jacasserie, cris confus. Ces phrases ne sont pas non plus le simple alliage d'une métaphore et d'un trait d'humour, définition basique donnée par leur auteur. Valéry Larbaud, le premier traducteur en français de Ramón Gómez de la Serna, les présentait comme des « *notations d'images spontanées et d'états d'âme, puisées en plein courant psychique* ». Elles apparaissent comme « *la crête d'écume* » du flux océanique du langage, l'instantané saisissant le jaillissement du réel, de la vision, de l'idée. L'aube est, selon Rafael Conte, le « *premier grand triomphe de la greguería* », le modèle de cette approche si singulière du réel et de la langue. Jacques Ancet le précise : tactique essentiellement anti-littéraire, la greguería cherche à « *dé-composer, dé-poétiser pour enfin voir vrai* ». Un outil neuf pour voir le monde, « *à chaque fois que l'aube paraît* ».

En 1912, durant tout un hiver, Ramón Gómez de la Serna vécut à Paris, hôtel de Suez, boulevard Saint-Michel. Travaillant la nuit, il éteignait sa lampe en guettant l'approche de l'aube. Il regardait alors avec une intense attention le spectacle fugitif des quelques minutes de chaque aube parisienne, observant avec une précision d'halluciné les effets de l'aube sur la ville et sur son âme. La petite troupe de greguerías dessine peu à peu un visage qui ressemblerait à l'aube, et la réinventerait. Comme tout visage, celui-ci est mobile, changeant, il a ses imperfections, ses charmes et ses disgrâces ; il vit, et la greguería est la forme idéale permettant de saisir sur le vif cette fugitive splendeur des toutes premières lueurs du jour – ce que María Zambrano nomme la « *fête inaugurale* » dans son merveilleux essai publié en 1987 (*De l'aurore*, L'Éclat, 1989).

Ramón Gómez de la Serna se fait « *espion de l'aube* », guettant, « *les yeux pleins d'escarbilles* », le « *train de l'aube* ». La lumière du jour naissant arase et égalise les choses, les idées et les êtres. L'aube est un limbe où « *tout n'est que dé-combres* », perte d'identité, nimbe d'étrangeté. Une légende dit que voir l'aube allonge la vie. Ramón évoque la foi d'une vieille nonne persuadée que l'aube la maintient en vie. Si l'aube anéantit la littérature et les illusions, elle est la germination du jour et de la vie – un *azulejo* en train de cuire. Aussi, « *le lait de l'aube qu'on vient de traire est en train de nourrir le monde* ».



Ramón Gómez de la Serna (1928)
© Gallica/BnF

LES ÉPIPHANIES DE GÓMEZ DE LA SERNA

Ce beau livre bleu constitue avant tout une invitation à regarder autrement le phénomène de l'aube. Admirablement traduite et présentée par Jacques Ancet, cette édition invite à redécouvrir l'œuvre immense d'un auteur encore trop peu reconnu en France. Les lettres françaises ont souvent (pas toujours, fort heureusement) tendance à regarder de haut leurs voisines ibériques. Il est de bon ton de mépriser Machado et d'ignorer Gamoneda, de tenir pour négligeables les œuvres philosophiques d'Ortega y Gasset et de Maria Zambrano. L'accueil réservé à la récente publication de son extraordinaire *Automoribundia* (Quai Voltaire, 2020) sonnerait-il le moment d'une plus grande reconnaissance pour Gómez de

la Serna ? Larbaud, qui le situait au rang de Joyce et de Proust, avait pourtant alerté sur l'importance de ses *greguerías* – proches cousines des borborygmes de A.O. Barnabooth.

En ce qui concerne l'aube, la *greguería* montre ici toute sa justesse et son efficacité ; son balancement parfois bancal – entre métaphore, aphorisme, note, jeu verbal, observation et poème – parvient à saisir cette fraction d'espace et de temps, cette « *matérialité de durs diamants d'eau* ». L'écriture automatique des surréalistes n'atteindra jamais à ce puissant effet qui permet aux *greguerías* de « *rendre la vie plus intéressante que l'art* ».

Avignon, les adieux (1/2)

Pour En attendant Nadeau, Dominique Goy-Blanquet revient, dans un article en deux volets, sur les spectacles présentés au festival d'Avignon, qui seront bientôt proposés à Paris, Strasbourg, Caen, Toulouse ou Milan. Cette 76^e édition aura aussi été la dernière d'Olivier Py, directeur depuis septembre 2013, qui passe le flambeau à Tiago Rodrigues.

par Dominique Goy-Blanquet

Festival d'Avignon, 76^e édition. Juillet 2022

« Il était une fois... » : c'est le nom qu'a choisi [Olivier Py](#) pour son dernier festival. Un voyage somptueux à travers le monde : des zones de conflit, Liban, Syrie, Iran, Afghanistan, Ukraine et Russie, Afrique du Sud, Palestine sans Israël, Chine, Belgique flamande et wallonne, et divers pays d'Europe encore en paix. Au programme, des archétypes théâtraux réadaptés à la réalité actuelle, où les classiques font office de citations ; même [Molière](#) est peu présent, comme si le premier semestre avait épuisé les velléités de commémoration. Des contes à foison, des feuilletons épiques, des univers alternatifs, meilleurs ou pires, où les personnages de fiction s'ennuient parfois. Ce sont les femmes surtout qui s'ennuient dans les deux mondes, et se rebellent contre la domination masculine. Le festival d'Avignon leur fait une place importante, autrices, dramaturges, metteuses en scène, plasticiennes, poétesses, chorégraphes, qui ne se contentent plus d'être des interprètes mais sont des créatrices de plein exercice. Les artistes masculins eux aussi donnent la parole haut et fort aux épouses, mères, filles brutalisées ou maintenues dans une dépendance infantilissante par des tyrans domestiques. On casse beaucoup entre couples, la vaisselle, les meubles, les murs, à coup de masse ou de mots, en musique, par images filmées, même si la vidéo se fait plus discrète, parfois même s'absente complètement, à charge pour le poème, le chant, la danse, de réenchanter le monde.

Les metteurs en scène répètent à l'envi que leur spectacle est un acte de résistance, de liberté, de survie, mais surtout une déclaration d'amour au théâtre. Comme le souligne Olivier Py dans sa note d'intention à *Ma jeunesse exaltée*, « *les thématiques se croisent et s'entrecroisent tandis que la méta-théâtralité reste le fil rouge de l'histoire* ». Pas seulement chez lui. Les obsessions méta-théâ-

trales se font écho d'une scène à l'autre, In et Off. À noter le retour de formes aussi anciennes que les dialogues avec les fantômes, dans un funérarium (*Le septième jour*), un cimetière (*La mastication des morts*), les limbes (*Le nid de cendres*), l'enfer (*Ma jeunesse exaltée*). Une nette cohérence se dessine dans les choix de la programmation. Langue chinoise mise à part, *Le septième jour*, adaptation par Meng Jinghui d'un roman de Yu Hua, présente de fortes similarités avec d'autres sagas, fragments de contes populaires, saynètes et scènes de ménage dans l'au-delà sous la tutelle de bureaucrates armés de fumigènes, devant des photos de Marilyn et de Che Guevara. Yang Fei le héros a beau refuser le rôle d'Œdipe, il résout l'énigme du Sphinx et se trouve pris dans un double triangle familial entre parents adoptifs et parents biologiques.

Nombre d'œuvres jouent avec les codes, en abyme, en miroir, dans une salle de spectacle, pendant ou après une représentation. Nombre de lectures ou relectures, de projets sont nés du confinement. En réponse à la pandémie, la panacée est un théâtre de tréteaux, chargé de sauver le monde par un retour à ses racines populaires, de combattre les inégalités, les injustices, les idées reçues, l'ordre établi, les hypocrisies et les conventions sociales. Soutien aux artistes engagés, aux LGBTQIA, aux réfugiés. Soutien à Olivier Dubois, dernier otage français retenu dans le monde, au Mali, depuis avril 2021. Soutien au spectacle Off d'Éric Lacascade, *Le cas de Lucia J.* d'Eugène Durif, expulsé du théâtre de l'Artéphilie avant la fin de leur contrat, au motif – la réalité dépasse les fictions représentées – que l'actrice Karelle Prugnaud endommageait les murs en interprétant la fille schizophrène de James Joyce. Des réactions indignées ont accueilli cette décision, accusant divers entrepreneurs du Off de n'y prendre qu'un intérêt économique et financier. La direction du In a mis à disposition de la troupe l'église des Célestins pour une représentation exceptionnelle le 25 juillet.

AVIGNON, LES ADIEUX (1/2)

Le festival a commencé par l'inauguration d'un nouveau lieu qui annonce faire le pari de l'éclectisme, comme la maison mère à Paris : Scala Provence, quatre salles ouvertes à toutes les disciplines artistiques, offertes au festival Off. Elles ne seront pas de trop, car le Off cette année propose 1 570 spectacles, presque autant que le record de 2019, 1 592, dont plus de mille créations. Est-ce une bonne nouvelle ? Oui et non. Signe de vitalité, certes, mais quel avenir est possible, combien parviendront à survivre, alors que les salles connaissent une forte baisse de fréquentation ? Paul Rondin, directeur délégué du festival d'Avignon, aligne les chiffres et met en garde contre « *le confort d'un entre-nous* » : « *le but n'est pas de "faire le bien", mais d'être désirable* ». Faire moins, mais jouer davantage, et plus longtemps. Faute de susciter le désir chez ceux qui ne nous ressemblent pas, « *nous mourrons de nous coopter, de chercher nos doubles* », écrit-il dans une tribune publiée dans *Libération*. La moyenne est de quatre représentations par création. Un acteur réputé comme Jacques Bonnaffé le sait, « *il faut que je fasse en sorte de me faire repérer, on entre dans cette partie du festival où si l'on n'affiche pas complet il faut aller chercher par la main chaque spectateur* ». Admirables, toujours, le courage et l'inventivité des parades sous un soleil de plomb. Même les très jeunes enfants tractent – à l'ombre, tous les parents ne sont pas des bourreaux. Le dialogue avec les badauds ne va pas sans malentendu, ainsi ce couple à qui on propose *Le champ de bataille*, comédie belge : « *Non, merci, on l'a déjà vu. — Ah ! vous avez vu le spectacle ?* (surpris, ravi). — *Non, le prospectus.* » Si vous refusez le feuillet tendu, le « *Bon festival !* » du tracteur sonne comme un reproche.

Un feuilletage considérable d'associations, de collectifs, de fondations, Abbé Pierre, Crédit coopératif, Cercle d'entreprises mécènes, syndicats, laboratoires, établissements scolaires, périscolaires et universitaires, ateliers de la pensée, jeunes plasticiens, multiplient les forums où l'on discute ferme transition écologique, outils numériques, métavers, projets d'éducation artistique, expériences immersives, recyclage, transports, inclusion, décentralisation, service public, et gros sous. Le théâtre offre la liberté de voyager hors du temps et de l'espace, hors de tout déterminisme. Pas fameux pour l'empreinte carbone, mais on s'occupe de remplacer les éclairages halogènes par des LED. In et Off ont reçu la visite de deux ministres, Élisabeth Borne et Rima Abdul-Malak, dont la nomination est « *une*

chance pour la culture », a déclaré Françoise Nysen, ex-ministre elle-même, directrice d'Actes Sud, présidente du conseil d'administration du festival. Sa maison d'édition est très présente sur les lieux : plusieurs des textes joués, deux versions du *Moine noir*, *Le nid de cendres*, *Gretel*, *Hansel et les autres*, *Le septième jour*, *Ma jeunesse exaltée*, une demi-douzaine d'autres ouvrages signés Olivier Py, et celui de Bernard Latarjet et Jean-François Marguerin, deux éminents hauts fonctionnaires de la culture, *Pour une politique culturelle renouvelée*. Leur livre n'est pas une initiative personnelle mais une commande d'Actes Sud, a précisé d'entrée Latarjet lors d'une rencontre à la Maison Jean Vilar. Le monde a changé depuis le décret Malraux, qui donnait la priorité au contact direct avec l'œuvre. Aujourd'hui, l'inéquité territoriale rend nécessaire le recours à des outils cognitifs. Il en existe de magnifiques, comme le site du musée de Lyon, soulignent les auteurs, mais comment communiquer l'envie de ces trésors au petit loup qui se promène avec son portable en poche ? Laisser jouer la demande, on connaît le résultat, c'est donner la priorité à la logique commerciale. Mais comment parvenir, peut-on se demander aussi, à un minimum de consensus sur les œuvres à faire partager ? Les dramaturges de *Sans tambour* disent avoir découvert l'ironie du romantisme dans un récit de Heinrich Heine, et *Tristan et Iseult* grâce à une émission de France Culture, propos émis la veille dans le jardin Ceccano, sans un regard pour le panneau proche où s'affiche en gros plan le visage de Victor Hugo.

Cette année, l'affiche du festival In, six femmes nues en file indienne, est réalisée par une artiste afghane réfugiée à Paris, Kubra Khademi, militante des droits des femmes, dont les œuvres exposées à la Collection Lambert traitent de l'actualité en empruntant formes et graphies à l'enluminure persane. *Let Us Believe in the Beginning of the Hot Season*, une vidéo réalisée avec Daniel Pettrow, et *First but not Last Time in America* racontent crûment comment l'Afghanistan s'est fait « *baiser* » par les États-Unis. L'abandon après l'idylle, sodomie entre drapeaux et kalachnikovs, sur champ de pavots ou tapis oriental en plein océan, grenades pressées, creusées, éclatées, est confirmé par deux passeports, l'un en caractères arabes, l'autre émis par les Fantastic United States of America, date de naissance 4 juillet 1776, date d'expiration, « *Eternal* ». En 2015, Kubra Khademi dénonçait le harcèlement sexuel quotidien par une marche de dix minutes dans un quartier de Kaboul, protégée par une armure aux rondeurs accentuées. Sa

AVIGNON, LES ADIEUX (1/2)

performance, intitulée *Armor*, lui avait valu des menaces de mort et l'avait conduite à émigrer. Une nouvelle performance, *From armour to jackets*, de l'armure aux gilets, pare-balle ou explosifs, qui évoque le départ des troupes de l'OTAN et l'emprise des talibans, offre un écho inattendu aux gilets des chasseurs alpins en tenue de combat qu'on croise dans les rues d'Avignon, comme au déploiement de leurs camarades en Roumanie et en Estonie.

Tiago Rodrigues, *Iphigénie*
Mise en scène d'Anne Théron.
Théâtre national de Strasbourg
à partir du 13 octobre

Geste courtois, passage de relai, le nouveau directeur du festival, Tiago Rodrigues, est invité à l'ouverture en tant qu'auteur. Son *Iphigénie* est le premier volet d'une trilogie inspirée d'Eschyle et d'Euripide, une remontée dans la mémoire de la tragédie avec une question : que font les humains quand les dieux sont absents ? La même chose, avec des excuses et des mobiles différents. Iphigénie va mourir, Oreste tuera Clytemnestre. Le récit en spirale mêle une fatalité jadis ordonnée par les dieux à la décision que vont prendre les hommes, gouvernés désormais par leurs sentiments. « *Les dieux sont les fables qu'on nous raconte pour nous soulever autrement de ce qui s'est réellement passé.* »

Un long prologue, bruits de mitrailleuses, bombardements, projecteurs de poursuites, souligne l'actualité de la guerre, alors que les Grecs sont immobilisés à Aulis, dans l'attente du vent qui doit les pousser jusqu'à Troie. Des voix montent, de très belles voix, qui scandent des mots simples et justes, des répétitions incantatoires, un chœur de femmes en colère de raconter toujours la même histoire, en colère contre cette histoire : « *Chaque fois que nous la commençons, nous savons que la tragédie va finir mal.* » Le dénouement est inévitable, répètent les hommes, comme s'il était déjà écrit, ce qu'il est, bien sûr, dans les versions antérieures du drame, mais l'est-il vraiment ? Tous sont habités par des pressentiments, à moins que ce ne soient des souvenirs. Malgré l'opposition véhémente de Clytemnestre, cette version finit, comme chez Euripide, par le sacrifice et par la nouvelle qu'une biche a été heureusement substituée *in extremis* à la victime. Dans ce cas, où est passée Iphigénie ? demande sa mère. Personne ne croit à ce conte pour enfants. Mais le vent se lève...

Devant des images d'océan qu'on entend parfois gronder, le sol se fragmente au cours de l'action en plaques tectoniques poussées par les acteurs. Dans l'obscurité presque constante, c'est le chœur qui rappelle aux protagonistes le rôle qu'ils tiennent dans la tragédie, leur souffle leurs répliques. Agamemnon, tiraillé entre l'honneur des Grecs et l'amour de sa fille, tente de résister à ces didascalies, en vain, l'histoire écrite est plus forte que sa volonté, et il cède sous les pressions du perfide Ulysse. Clytemnestre menace clairement son époux : « *Si tu reviens, tu regretteras de n'être pas mort dans cette guerre.* » Seul Achille est prêt à se dresser contre tous. Iphigénie et lui chantent en duo un poème d'Eugénio de Andrade, « *Nao canto porque sonho* ». L'étau se resserre autour de la jeune fille, Ulysse réclame sa mort au nom de tous les Grecs. Restée longtemps silencieuse, elle déclare alors ne plus vouloir de leurs mensonges : « *Je meurs parce que oui, je choisis de mourir. Je n'appartiens pas à vos souvenirs. J'appartiens à moi seule. Je meurs pour être oubliée. Ma mort est à moi.* » Elle ordonne que personne ne la touche, ni maintenant ni après. « *Ne racontez plus jamais mon histoire. Adieu.* » Et elle s'éloigne dans un flot de lumière.

« *"Iphigénie" inévitablement meurt, mais comment meurt-elle en 2022 ?* », s'interrogeait Rodrigues. Pas par la volonté des dieux, même pas par celle de gouvernants lâches et impuissants. Ce qui a touché Anne Théron, ce sont ces « *deux femmes qui disent NON, non aux hommes qui décident pour elles de leur destin, non à la guerre, non au monde tel qu'il est, non à la mémoire qui nous fait faire n'importe quoi... il est plus que temps de passer à autre chose* ». Un vœu pieux plus qu'une promesse du texte, qui n'exauce pas le souhait d'Iphigénie. À la fin de la trilogie, après avoir tué Égisthe et Clytemnestre, Oreste repart libre comme s'il avait lu *Les mouches*.

Le moine noir
Mise en scène de Kirill Serebrennikov
D'après une nouvelle d'Anton Tchekhov
Surtitrages français de Macha Zonina
et Daniel Loayza. Théâtre du Châtelet
à partir du 16 mars 2023

Exilé à Berlin après des années de procès et d'assignation à résidence, le metteur en scène russe arrive à Avignon auréolé de sa résistance au régime de Poutine. Le Gogol Center qu'il a créé dans l'ancien théâtre Gogol vient d'être fermé.

AVIGNON, LES ADIEUX (1/2)

Après avoir protesté à Cannes contre le boycott de la culture russe, il présente son *Moine noir* comme une société des nations, joué en trois langues par des acteurs russe, allemand, américain (les trois Kovrine), arméniens, et un compositeur letton (Jekabs Nimanis) : « *C'est peut-être utopique, mais je tiens à signifier que dans ce moment funeste, le théâtre réunit les gens.* » Pendant les saluts, l'inscription « *STOP WAR* » s'affiche en rouge sang sur le mur de la Cour d'honneur.

Andreï Kovrine, jeune intellectuel surmené, vient se reposer à la campagne chez son ancien tuteur, Pessotski, horticulteur passionné, et Tania, la fille de son hôte, qui deviendra son épouse. Au cours d'une promenade solitaire, il a la vision exaltante d'un moine issu d'une ancienne légende, réfléchi à l'infini sur tout l'univers. Ses hallucinations lui sont d'abord source de joie, de rêves de gloire, car le moine l'assure qu'il fait partie des élus de Dieu, au service de la vérité éternelle : « *Sans vous, les serviteurs du principe suprême, qui vivez d'une vie consciente et libre, l'humanité ne serait que néant.* » Mais bientôt sa santé se dégrade, ses propos adressés au vide effraient son entourage. Le pull chaud dont on le couvre devient une camisole de force. Gavé de lait, de bromure et de soins assidus, il va physiquement mieux mais se plaint d'être devenu normal, donc banal, médiocre, crache le lait et le sang à la figure de son épouse, empli de haine pour ceux qui ont voulu le guérir, lui qui voulait pousser librement plutôt que de faire partie du troupeau de ces arbustes bas résistants au froid. Ses hallucinations ne faisaient de mal à personne, il perdait la raison mais il était heureux. Au terme de sa progression dans la folie, le moine le lui confirme : « *Si tu avais cru que tu étais un génie, tu n'aurais pas vécu ces deux années si misérables.* »

Quatre séquences repassent les faits selon le point de vue des protagonistes, la dernière dominée par le moine. Au début de la nouvelle de Tchekhov, quand Kovrine arrive à la campagne, « *tout respirait la gaité et la joie de vivre* », les fleurs poussaient à profusion dans le jardin de Pessotski, son ancien tuteur, tous détails entièrement laissés à l'imagination du spectateur. Une énumération rapide – roses, lis, camélias, tulipes – est répétée à chaque séquence sans que la nuance varie. Levers et couchers de soleil, ronde des étoiles, cerceaux lumineux, lanternes tournoyantes, marquent le passage du temps. Sur le plateau, la frénésie est présente dès le début, ri-

goureusement chorégraphiée. Trois structures légères couvertes de plastique transparent figurent des serres, un salon, un hangar, le dortoir où les ouvriers s'entassent et ronflent bruyamment. Derrière le plastique, dans l'espace confiné d'une des cabanes, se déroulent des soirées de musique avec les voisins, dont les visages en gros plan, les danses échevelées, sont projetés sur un grand miroir ou directement sur le mur de la cour. À chaque variation, chaque changement de point de vue, les éléments du décor, cabanes, bancs, tapis sortis pour le mariage, redessinent l'espace dans des mouvements d'ensemble qui mettent en valeur la virtuosité du maître d'œuvre.

Trois acteurs se relaient dans le rôle de Kovrine au fil de son parcours vers la folie, face à deux Tania, la jeune fille côtoyant la femme qui a survécu, emplie de rancune pour celui qu'elle accuse d'avoir détruit sa vie et celle de son père. Les mêmes propos reviennent à chacune des séquences, introduites par les mots en surtitrage « *Quelle extaaase !* », les fleurs du jardin, les soins à prendre contre la gelée, la recette de l'enfumage, les accusations, les délires, et la promesse du moine : « *Plus un homme est élevé intellectuellement, plus il est libre et plus la vie lui donne de joie.* » À la quatrième séquence, les cabanes sont renversées et bousculées comme l'esprit de Kovrine. On relit la dernière lettre de Tania : « *Je t'ai pris pour un génie, et tu n'étais qu'un fou* ». Des moines en longue robe noire chantent sous la conduite de leur chef, d'autres torse nu tournent comme des derviches, tandis que les grimaces torturées des trois Kovrine s'affichent sur le mur, et que résonnent pour la dernière fois les mots de Tania : « *N'aie pas peur, Andrioucha.* » Il meurt en souriant, un sourire de désespoir, souligne Serebrennikov, au terme d'une chute dans un puits sans fond.

Samuel Achache, *Sans tambour*

Compagnie La Sourde. Direction musicale : Florent Hubert. Cour des Carmes Centre d'Art et de Culture de Meudon à partir du 9 novembre. Théâtre des Bouffes du Nord à partir du 22 février 2023

Un homme examine la surface d'un vieux micro-sillon 45 tours, l'incline, souffle la poussière : face à lui, cinq musiciens oscillent au rythme de ses mouvements. Il pose un bras de lecture sur un gramophone l'un et l'autre imaginaires, et les musiciens interprètent les sons, y compris quand

AVIGNON, LES ADIEUX (1/2)

l'aiguille coince. Des fragments désossés, décomposés, des lieder de Schumann, reproduisent ou devancent les sentiments, les éclats, les sanglots, l'orgasme des acteurs. C'est cette double performance, magnifiquement accordée, qui fait la qualité exceptionnelle du spectacle. Leurs inventions loufoques, souvent d'une drôlerie irrésistible, un peu moins à la longue, racontent l'effondrement extérieur et intime d'un couple, d'une maison, une histoire passée dont on ne connaîtra le dénouement qu'à la fin. Ils se déchirent en fracassant les murs, le mobilier et tout ce qui leur tombe sous la main jusqu'au contenu du lave-linge. Une clinique des cœurs brisés soigne les malades en les plongeant dans leurs larmes. Un poète en cure dans un asile psychiatrique fait tourner furieusement les manettes de son siège pour atteindre un piano suspendu au-dessus de sa tête, qui se décroche et l'encadre comme un cercueil.

De temps en temps, les musiciens ramassent et balaient les débris mais bientôt ils en créent d'autres, animés par la même rage que leurs corps non musicaux, et ouvrent des espaces imprévus dans le décor. Parmi les figures tutélaires, Tristan et Iseult côtoient Monsieur Hulot, le clown Grock, Buster Keaton au salon de l'outillage et de la quincaillerie. Dans cette démarche collective, c'est la musique qui crée le théâtre, le but étant de construire un récitatif pour les acteurs qui fasse avancer l'action à la vitesse de la pensée. Leur imaginaire partagé, leurs improvisations, leurs exercices sur le thème « Encyclopédie des déclarations amoureuses », ont été retranscrits sur une portée et harmonisés. Les mots du quotidien, décalés par la musique, se teintent d'ironie.

Marie Vialle, *Dans ce jardin qu'on aimait*
D'après le roman de Pascal Quignard
Cloître des Célestins. Théâtre de la Bastille
à partir du 16 janvier 2023

Autre univers musical, autres voix, celles des oiseaux, portées par Marie Vialle et Yann Boudaud. Le révérend Simeon Pease Cheney a perdu sa femme, Eva Rosalba Vance, à la naissance de leur fille, Rosemund. Si affecté par ce décès qu'il en oublie les paroles sacramentelles, « *Till death us do part* », « le mariage finit avec la mort », il reste passionnément épris de son épouse défunte et chasse sa fille qui la lui rappelle trop. Elle part

pour New York, puis revient vivre auprès de lui, et assurera la publication posthume des *Wood Notes Wild* du révérend Cheney, le premier à transcrire des chants d'oiseaux, bien avant Olivier Messiaen. Transmission de l'œuvre paternelle qui fait d'elle aussi une musicienne.

L'histoire familiale leur inspire à chacun de longs soliloques, beaucoup moins prenants que le savoir qu'ils partagent ou la composition de Purcell qui berce leur chagrin, « Oh solitude, my sweetest choice », les sons qu'ils écoutent, transcrivent et reproduisent chants d'oiseaux, gouttes de pluie, bruit du vent. Le solo du père hésite entre le ressentiment et l'attrance. Posés chacun d'un côté du plateau, ils n'en bougent guère, d'abord divisés par leur deuil, puis ils se rapprochent enfin pour un étonnant duo de cris, sifflets et chants, imitant les différents langages des oiseaux, merle bleu, rousserolle, fauvette, buse à queue rousse, sittelle... Marie Vialle insiste sur l'écoute, notre part sauvage, qu'elle observe chez les oiseaux autant, plus peut-être, que chez les humains. Le spectacle commence par un enregistrement de cigales, dont elle reproduit les sons, mais, dès le deuxième soir, les cigales vivantes du cloître l'ont devancée en prenant le relai. Citant le philosophe Francis Wolff, elle rappelle que la musique remonte aux temps préhistoriques : on a retrouvé une flûte en os d'oiseau datant du Paléolithique, l'arrivée d'*homo sapiens*, il y a plus de trente mille ans. La flûte est exposée bien visible pas très loin, dans l'étonnante reconstruction de la grotte Chauvet, en Ardèche, sans conteste le plus ancien de nos théâtres, dont certaines représentations parées de masques semblent évoquer des mythes, et créent l'illusion du mouvement.

Jean Portante, *Le frontalier*
Jacques Bonnaffé
Mise en scène de Frank Hoffmann
Théâtre du Balcon. Festival Off

Jacques Bonnaffé, l'homme du Nord, l'acteur épris de poésie, reprenait récemment au Théâtre de la Bastille un de ses succès, *L'Oral et Hardi* du très verveux Jean-Pierre Verheggen, l'un de ses « *inventuriers de la langue* » favoris. Ici, il prête son talent à un vibrant manifeste contre le rejet des immigrés. Le frontalier de Jean Portante parle d'un autre Nord, celui des populations déplacées par les guerres, la faim, la recherche d'un travail. Il travaille d'un côté, habite de l'autre, sans savoir où il est le plus heureux, le moins

AVIGNON, LES ADIEUX (1/2)

malheureux, toujours portant la nostalgie du côté d'en face, de l'ailleurs où il doit faire plus beau, deux, trois fois étranger. Il est un anneau du serpent d'automobiles quotidien que les fermetures d'usine font circuler de part et d'autre de la frontière, « *un maillon de la procession* ». Entre les anneaux se glisse une histoire ouvrière, celle de la sidérurgie, du déplacement de la zone industrielle, des délocalisations vers l'Asie. En roulant, il revisite l'histoire familiale, l'exil de ses grands-parents, de l'Italie vers la France, de la Moselle vers le Luxembourg, les combats de son père, un survivant vaincu, et du père de son père qui avait fait le voyage à pied, les figuiers d'Italie derrière lui, vers les hauts-fourneaux, puis les tours de la centrale nucléaire qui n'ont pas encore dit leur dernier mot lorsque les cheminées cessent de fumer.

À cette histoire personnelle se mêlent les processions de silhouettes apeurées qu'on voit à la télévision, amassées à la frontière, de migrants qui traversent les montagnes par familles entières, traversent les couches du temps, portant leurs vieux sur leurs épaules, tel Énée le vaincu qui fuit Troie détruite en portant sur son dos Anchise, son père aveugle, avec sa femme Créuse qui mourra dans la fuite, leur fils Iule en larmes, les fumées noires à l'horizon, les villes en feu. On applaudissait jadis ceux qui parvenaient à franchir le mur de Berlin. Aujourd'hui, on reconstruit partout des murs, et personne n'applaudit Énée, nous sommes du côté d'Ulysse, parce qu'il a gagné la guerre. « *Une seule voyelle change, mur, mer, et c'est la mort qui empêche de fuir la misère.* » Jacques Bonnaffé slame, change de rythme, de pied, d'accent pour donner voix tour à tour aux différentes générations de voyageurs. Il dérange, comme son rappel de la phrase souvent citée, souvent tronquée, de Michel Rocard : « *La France ne peut pas accueillir toute la misère du monde, mais elle doit en prendre sa part.* »

Le nid de cendres**Texte et mise en scène de Simon Falguières.****La FabricA. En tournée à partir****du 17 novembre. Intégrale au théâtre****des Amandiers-Nanterre à partir du 11 mai 2023**

Les traversées au long cours font partie de la légende d'Avignon, signées Peter Brook, Antoine Vitez, Wajdi Mouawad, Thomas Jolly, Julien Gosselin, Olivier Py. Cette année, le record re-

vient à Simon Falguières et sa Compagnie le K, comme Kafka : treize heures découpées en sept parties, portées par dix-sept comédiens qui incarnent une cinquantaine de personnages à l'aide d'une ample variété de codes, styles, modes de jeu et citations complices. La conteuse (Camille Constantin Da Silva) explique la division de l'univers en deux mondes, qui flottent dans la même marmite à confiture mais refusent de composer : le pays des contes et « l'Occident », le monde réel. Entre les deux, la roulote d'une troupe ambulante, le Théâtre des campagnes, transporte des comédiens aux noms moliéresques, Armande, Bélise, Argan.

Un attentat a réduit l'Occident en cendres, dévasté par une troupe révolutionnaire qui a mis le feu aux grandes tours et veut liquider les connards en costard. L'hôpital est en crise, la conteuse sort de ses poches des rubans rouges pour signaler les flots de sang, hommage discret à [Peter Brook](#). Un stagiaire de seize ans est chargé de mettre au monde l'enfant de Jean et Julie. Côté conte, le roi veut faire construire des gradins pour que ses sujets puissent assister à l'accouchement de la reine. Un songe lui a appris que ces deux nouveau-nés, Gabriel et Anne, devront se rencontrer pour réparer le monde. Un troisième accouchement aura lieu un peu plus tard chez les comédiens, tout aussi sonore et dramatique, un parmi d'autres systèmes d'échos appuyés.

On retrouve le couple réel dans un appartement sinistre, lui cadre surmené, elle en pleine dépression *post partum*. Arrive un intrus menaçant, monsieur Badile, personnage protéiforme qui leur annonce que les machines de la finance se détrouquent, la bulle spéculative a crevé. La chasse aux responsables est lancée, les cols blancs se cachent dans la forêt, ils doivent eux aussi s'enfuir. Surgissent des masques cadavériques, et un homme déguisé en cartomancienne, qui déclame une longue anaphore : « *Moi président* ». Les parents de Gabriel au désespoir abandonnent leur nouveau-né pour le sauver. Les comédiens recueillent l'enfant, mais Badile, anagramme transparente du Diable, veut s'en emparer. Ils résistent. Dorine leur sert du thé. Fin de la première partie.

À la cour des contes, la reine s'ennuie, s'endort, et glisse dans une boucle du temps. Les enfants du roi se disputent l'honneur de partir à l'autre bout du monde chercher le jeune homme qui pourra la ranimer. Après le naufrage de ses frères aînés, deux brutes phallocrates, Anne recrute un équipage de femmes dont chacune se heurte à



AVIGNON, LES ADIEUX (1/2)

« Le moine noir » de Kirill Serebrennikov
© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

l'autoritarisme masculin au moment d'embarquer. Les épisodes suivants multiplient les péripéties, chasse au palétuvier bleu, naissance de Brock, le faux frère de Gabriel, découverte par le président d'un quatrième enfant, une petite fille nommée Étoile. Au seuil des Limbes, Anne affronte le Diable qu'elle séduit et jette à la mer, puis elle descend aux enfers pour un entretien avec Shakespeare, Homère, Sophocle, ivres morts, comme il convient dans l'au-delà. Après une course d'obstacles, Anne et Gabriel se retrouvent et construisent un théâtre dont elle sera la dramaturge, lui le metteur en scène. À leur premier spectacle, la reine se réveille. Mais voilà qu'avec la sédentarisation les problèmes commencent, bientôt leur théâtre périlite sous les contraintes administratives de la nouvelle ville érigée par Brock. Redénonciation des politiques et des institutions culturelles.

Simon Falguières veut faire entendre des échos du présent dans les histoires millénaires des contes, rassembler le public pour une aventure théâtrale où l'on rencontre ses voisins, une utopie de société. Il évoque pêle-mêle Shakespeare lec-

teur d'Ovide et d'Apulée, *Gilgamesh*, les odyssees, le théâtre grec, Maeterlinck, *Peer Gynt*, joue lui-même une demi-douzaine de personnages, dont Shakespeare et Zeus, et un modeste comptable. Les conflits entre frères, au sein des couples, sont ponctués de références dramatiques. Jean retient Julie de sauter du haut d'une falaise, elle se crève les yeux. Les comédiens apprennent les textes de leur répertoire par cœur comme dans *Fahrenheit 451*. Après chaque entracte, la conteuse compte les présents dans le public et se réjouit de les voir toujours là. Au terme du parcours, on s'applaudit de part et d'autre. Le foisonnement, l'inventivité, l'humour de l'entreprise le méritent, même si le texte, un rien complaisant, n'a pas toujours la force nécessaire pour s'étaler en longueur, et si le message sur les vertus de l'errance est largement contredit par les moyens déployés. Les nombreux hommages rendus aux Anciens, les panneaux coulissants, les servantes allumées, renforcent l'impression de déjà-vu. La dernière image lumineuse, énième déclaration d'amour au théâtre, rejoue l'un des leitmotifs du festival.

La ségrégation pendant la Seconde Guerre mondiale

À travers l'étude minutieuse d'un camp militaire où furent confinés 30 000 soldats noirs, l'historienne Pauline Peretz dévoile un aspect méconnu du ségrégationnisme qui régnait dans les années 1940 aux États-Unis : les politiques de l'état-major des troupes états-uniennes. Reconstituant l'histoire de ce lieu, au milieu du désertique État de l'Arizona, de son environnement, de son fonctionnement et de ses évolutions pendant quatre ans, elle étudie le destin ignoré de milliers de jeunes fantassins noirs, mis à l'écart du monde blanc, avant d'être envoyés combattre dans le Pacifique ou sur le front européen. Elle montre que la ségrégation ne fut pas le simple négatif de l'intégration, et comment cette « expérience » de Fort Huachuca constitua un laboratoire complexe et paradoxal des relations interraciales dans ce moment décisif.

par Philippe Artières

Pauline Peretz

Une armée noire.

Fort Huachuca, Arizona (1941-1945)

Seuil, coll. « L'univers historique », 400 p., 25 €

Le lecteur pourrait douter un instant de l'intérêt de consacrer presque quatre cents pages à un camp militaire perdu dans un coin isolé de l'Arizona. Son doute se dissipera dès les premières pages tant on comprend vite que l'histoire qu'écrit Pauline Peretz au fil des pages du fort Huachuca n'est pas une étude d'histoire militaire – même si son érudition en la matière est remarquable. La mise en lumière du destin des soldats afro-américains pendant la Seconde Guerre dans ce fort de l'Arizona, vivant et s'entraînant séparés des autres troupes, quasiment enfermés sur le sol américain, placés dans des conditions rendant toute révolte impossible, permet une intelligence nouvelle des politiques raciales aux États-Unis pendant le second conflit mondial. Ce camp d'infanterie n'a pas été le seul à pratiquer la ségrégation stricte mais, dans cet espace proche de la frontière mexicaine, cette politique a été menée avec une radicalité sans pareille et dans des proportions incomparables – pour éviter tout contact avec les Blancs, les lieux de détente étaient habités par un personnel, jusqu'aux prostituées, exclusivement noir.

C'est une expérience raciale terrible et unique que Pauline Peretz relate scrupuleusement, avec

une rigueur qui permet de souligner la sophistication et la subtilité des multiples dispositifs élaborés et déployés par l'état-major de l'armée américaine. Pour étudier ce *all black post* singulier, l'autrice emprunte à la micro-histoire – dont la méthode consiste à « regarder à la loupe » le point le plus invisible qui soit et à ne rien négliger dans son analyse – et aux *border studies*, chères à Karl Jakoby – se saisir de ces lieux éloignés, à l'écart, pour montrer qu'ils sont le théâtre, par leur nature même, d'événements souvent négligés et pourtant d'une importance considérable. L'historienne, et c'est l'un des principaux apports de son livre, montre que ce lieu est révélateur des contradictions et des tensions qui traversaient alors la société américaine, notamment sa composante afro-américaine.

En septembre 1940, l'inclusion plus large des Africains-Américains dans l'armée, revendication en particulier de l'Association for the Advancement of Colored People, est entendue. Elle débouche sur le Selective Training and Service Act et ses deux clauses antidiscriminatoires : tout homme de 18 à 36 ans peut s'engager dans les forces terrestres et navales, quelle que soit sa race ou sa couleur de peau, et toute discrimination dans la sélection et l'entraînement des hommes est interdite. Dans les faits, le ministère de la Guerre, un mois plus tard, prône le maintien d'une grande partie des soldats africains-américains dans des unités non combattantes, l'emploi des Noirs dans des unités ségréguées ; il n'est pas

LA SÉGRÉGATION PENDANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE

question de « *mélanger les soldats noirs et blancs au sein des mêmes régiments [...]. Introduire des changements se ferait au détriment du moral et de la préparation à la Défense nationale* ». Huachuca est donc dès sa constitution une anomalie, puisque l'ensemble de son effectif est composé de 14 000 soldats qui sont des fantassins noirs, dirigés par un commandement blanc.

Pauline Peretz a voulu pour commencer, comme c'est aujourd'hui de plus en plus souvent le cas en histoire, aller sur les lieux. Elle a foulé ce sol poussiéreux, non qu'elle ait espéré ressentir un peu ce qui s'était passé là-bas soixante-quinze ans plus tôt, mais pour saisir physiquement les conditions sensibles de ce lieu, le paysage dans lequel il s'inscrit, son ciel, son aridité, son éloignement aussi. Par ce geste, qui doit être pris au sérieux, l'historienne entre elle aussi symboliquement dans l'histoire de cet endroit. Ce fort a une histoire avant 1941 ; le poste a été créé en 1877 afin de protéger les nouveaux colons des révoltes apaches, puis pour sécuriser les mines d'argent. C'est depuis Huachuca que la capitulation du célèbre Geronimo est organisée. À partir de 1892, le poste devenu fort est le principal lieu d'attache des *Buffalo soldiers*, selon l'appellation donnée par les Amérindiens aux soldats africains-américains. Ces derniers sont ensuite chargés de surveiller la frontière avec le Mexique.

À partir des années 1930, se développe en Arizona un ensemble de forts à l'initiative du gouvernement fédéral, au point que cet État délaisse désormais bétail, exploitation minière et culture des agrumes et du coton pour se concentrer sur les forces armées. Bien qu'excentré, le développement de Huachuca s'inscrit dans cette dynamique, mais, camp d'une armée strictement noire, il a un statut singulier – les habitants de l'État, ceux de Fry, la ville la plus proche, en très grande majorité blancs, se méfient de ces hommes noirs, « inquiétante » communauté venue du Nord ou du Sud, perçue comme des plus dangereuses. Il n'existe pas en Arizona de ville ayant une communauté africaine-américaine importante et qui pourrait « attirer » les soldats. Ils sont seuls au milieu d'un monde blanc hostile.

Peretz plonge dans les vastes archives militaires mais aussi dans les archives personnelles des vétérans constituées par la bibliothèque du Congrès, en mettant toujours ces documents en rapport

avec le contexte de l'Amérique des années 1940 et notamment la mise en place du régime ségrégationniste du Jim Crow dans le Sud ou l'importante presse africaine-américaine qui existe dans le Nord. Si son regard se concentre sur la vie dans le camp et alentour, l'historienne ne manque jamais de dézoomer, sur l'État de l'Arizona (en ce qui concerne, notamment, la sexualité), sur les autres camps militaires *all black*, et surtout sur le statut des combattant.e.s afro-américain.e.s dans l'armée américaine et sa réception dans la communauté africaine-américaine. Son enquête informe d'abord la politique du quotidien du camp, l'entraînement de ses soldats, l'ordinaire des jours, sans négliger la maladie ; elle fait aussi une large place aux moments de loisirs qui doivent être octroyés à ces milliers de jeunes gens pour que l'ordre règne et qu'aucune mutinerie n'ait lieu. Ainsi Peretz mène-t-elle une ethnographie rétrospective en creux à partir des photographies publiées du Signal Corps (l'agence de communication de l'armée), entre les lignes des rapports, ou parfois dans ce qui a pu être conservé des correspondances évoquant la vie au camp. L'autrice procède ainsi à une analyse spatiale de son « terrain », qui ne cesse, au fur et à mesure des mois, de se modifier pour devenir une véritable ville avec le camp d'entraînement, l'arsenal et ses bâtiments (administratif, casernement, terrains), puis l'hôpital, l'église, les magasins, le cimetière, et plus loin la ville de Fry, le Mexique... Mais aussi l'installation du « *hook* », à partir d'août 1942 : une vaste zone plantée de tentes occupées par des prostituées noires.

L'autrice analyse surtout les changements, les évolutions et les ajustements qui ont lieu tout au long de ces quatre années. Ce n'est pas une image figée du camp qu'elle révèle mais son histoire pendant ces années de guerre, qui sont aussi des années cruciales pour les Noirs, annonçant celles du combat pour les droits civiques. La quadruple ségrégation (d'unités, de lieux, d'activités et de genres) qui caractérise le fort Huachuca est dans un premier temps un moyen pour l'armée de satisfaire « *à trois demandes-clés formulées par les organisations africaines-américaines : accueillir un nombre inédit de soldats noirs, accepter les femmes africaines-américaines en tant qu'auxiliaires et infirmières, et accorder des responsabilités nouvelles aux officiers africains-américains* », relève Peretz. Très éloignée de l'intégration, cette solution du second choix (« *second best* ») va autoriser l'encadrement blanc à commettre de nombreux abus – « *Fort Huachuca est un crime contre la race*

LA SÉGRÉGATION PENDANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE

noire [...], la preuve évidente que nous, les Noirs, on nous tient pour faibles, impuissants, et que nous ne sommes pas désirés », écrit anonymement un officier. Mais ce fort est aussi le lieu d'une reprise en main par les Africains-Américains au sein de l'armée de certains secteurs de leur vie, tels que la santé, la culture et le sport. L'autrice consacre ainsi plusieurs longs développements à la manière dont la culture afro-américaine est littéralement importée du dehors, par la venue de stars noires des années 1930 que peu de soldats avaient eu auparavant la possibilité de voir ou d'écouter. L'intention revendiquée du commandement dans cette valorisation est surtout, explique-t-elle, de détourner les soldats des prostituées et de les protéger des maladies vénériennes qui font des ravages dans le camp.

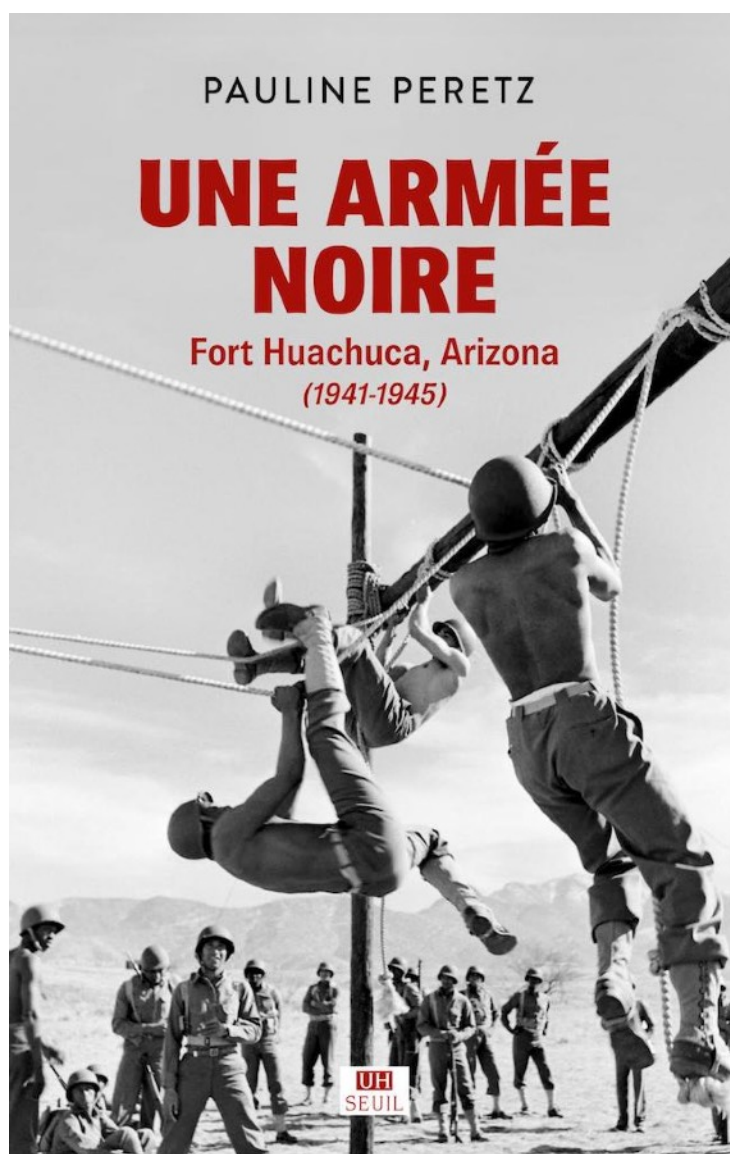
L'historienne montre comment le commandement joue de ces « avancées » : elle consacre ainsi un long chapitre à l'arrivée, en décembre 1942, de 300 femmes noires appartenant au Women's Army Auxiliary Corps (WAAC) ; la direction du camp met en scène cette intégration alors même que les femmes africaines-américaines sont l'objet d'une forte discrimination au recrutement. La presse met en avant certaines d'entre elles, telle cette officier de 2^e classe, Irma Cayton, qui est promue commandante de la 32^e compagnie en même temps que son amie de Chicago, la lieutenant Violet Askins ; cette communication concilie les objectifs de la « double victoire » sur les puissances de l'Axe et sur le racisme. L'armée est très soucieuse de donner de cette expérience militaire féminine « *une image de respectabilité irréprochable* ». Aussi, en matière de sexualité, le régime n'est pas le même que pour les hommes, les règles appliquées aux femmes sont plus strictes : les femmes « fautives » peuvent être jugées devant une cour martiale et exclues pour comportement indigne jusqu'en 1943.

L'histoire de l'hôpital du fort (l'hôpital numéro 1) est sans doute la seule véritable expérience d'intégration qui eut lieu pendant la période considérée. Elle est des plus singulières. C'est en effet un hôpital ségrégué qui est construit – un personnel médical noir, soignant des soldats noirs, un autre hôpital accueillant les Blancs. Mais, très vite, la réputation du premier attire les officiers blancs et les civils des environs. La presse africaine-américaine, comme le *Chicago Defender*, s'empare de l'information et souligne

« *le travail que les médecins accomplissent ici pour faire tomber les tabous raciaux* », montrant que le talent peut l'emporter sur les préjugés. Cette intégration que l'on pourrait qualifier d'intéressée (les considérations médicales priment sur la règle de séparation raciale) a néanmoins ses limites. Là encore, c'est le spectre de l'homme africain-américain hyper sexualisé qui vient interdire les actes d'obstétrique et de gynécologie. C'est aussi la brève création d'une formation ségréguée pour les infirmières au sein de l'hôpital qui fragilise cette politique d'intégration. C'est surtout la guerre qui rattrape cette expérience liée à la volonté d'un homme, le lieutenant-colonel Bousfield. Au départ de la 92^e division d'infanterie, en juillet 1944, il est décidé de fusionner les deux hôpitaux. Bousfield demande à être démobilisé : il croit que cette intégration par la médecine va prendre fin. Il se trompe : cette expérience résolument novatrice a changé la donne, comme le montre une enquête interne. L'armée n'y fait pas grand écho ; l'état-major « *la tolère pourtant puisqu'il ne l'arrête pas, alors qu'il en a parfaitement connaissance* », écrit Peretz.

Dans son étude, l'historienne insiste en effet, comme dans le cas de l'expérience de l'hôpital, sur le fait que les politiques développées pendant ces quatre années tiennent beaucoup à la personnalité des commandants qui s'y sont succédé ou côtoyés. Peretz constate ainsi, en conclusion, que si l'on peut parler d'un camp-ghetto, celui-ci fut soumis à deux régimes raciaux différents : le premier, initié par le pragmatique colonel Edwyn Hardy, pétri de culturalisme, « *a été une ségrégation classique, aménagée de manière à présenter des avantages pour les officiers noirs* », tout en maintenant une séparation stricte au sein de sa 93^e division ; Hardy soutient l'idée que « l'entre-soi » offre à ces jeunes gens de bonnes conditions de préparation au combat, que Huachuca peut constituer « *le siège de la culture noire* », comme il le dira après la guerre, et il y voit, plus modestement, le lieu d'avènement de l'intégration raciale dans l'armée.

Mais un autre régime racial s'est ajouté au premier, avec l'arrivée en avril 1943 de la 92^e division commandée par le très « sudiste » général Almond. Étendant la ségrégation à de nouveaux lieux, confiant à des officiers blancs des postes à responsabilité tenus jusque-là par des officiers noirs au sein du camp, s'opposant à toute forme d'égalisation des statuts, Almond a refusé tous les aménagements demandés par Hardy. Si cette différence de régime n'a pas entraîné de révoltes



**LA SÉGRÉGATION
PENDANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE**

comme dans d'autres camps, c'est notamment parce que les soldats, qui avaient peu de relations avec le dehors, ne pouvaient comparer leur situation avec celle des soldats blancs, et c'est aussi, très pragmatiquement, parce que la ségrégation stricte réservait *de facto*, en l'absence de concurrence, les équipements du camp, nouveaux et modernes qui plus est, à leur seul usage.

Les combats, dans le Pacifique et en Italie, révéleront les effets de ce régime de ségrégation : si la 93^e division aura, contrairement aux rumeurs de désertions massives lors de combats en Papouasie-Nouvelle-Guinée, un comportement honorable, la 92^e division faillira, déprimée et inquiète, en Méditerranée ; mais, lorsque plusieurs milliers de ses soldats intégreront la 95^e division d'infanterie blanche en grande difficulté dans les Ardennes, cette intégration débouchera sur des

succès militaires indéniables. Après la victoire alliée, un discours raciste persiste sur la 92^e et sur l'incapacité des Africains-Américains à être de bons combattants ; mais l'armée américaine poursuit lentement sa mue intégratrice commencée sur le front.

Fort Huachuca ne voit pas cette réforme s'accomplir. En dépit de la mobilisation d'élus locaux, cette vieille enceinte isolée de tout est fermée et remise à l'Arizona. Après la guerre de Corée, le fort est rouvert afin de développer les technologies électroniques de combat, faisant table rase de son passé. En 2018, seuls les bâtiments désertés témoignaient de cette histoire, et quelques images dans le petit musée consacré à son histoire : « *les voix des soldats n'affleurent que sous des formes extrêmement ténues* ». Par cette étude définitive, Pauline Peretz les a sorties du silence, sans craindre de faire entendre aussi l'ambiguïté de certains propos des leaders de la communauté africaine-américaine.

Trois questions à Maya Ouabadi

Après avoir longtemps travaillé aux éditions barzakh, Maya Ouabadi a décidé en 2018 de fonder sa propre maison d'édition, Motifs, qui édite surtout deux revues importantes mais aussi des livres d'artistes. Je l'ai rencontrée à Alger en juin, elle est venue à Arles en juillet présenter ses ouvrages. La très belle revue Fassl, bilingue, est consacrée à la littérature. En 2022, avec Saadia Gacem, chercheuse et militante féministe, Maya Ouabadi a lancé la première revue féministe algérienne, La Place (Lablassa en derdja). L'éditorial du numéro 0 de mars 2022 précise que la revue souhaite mettre en valeur les productions des femmes dans de nombreux domaines, ainsi que leurs combats.

propos recueillis par Tiphaine Samoyault

Vos ouvrages, et en particulier vos revues, sont de très belles réalisations : à un contenu exigeant répond une réalisation très soignée, presque artisanale. Quelle est votre conception du livre et de l'édition ?

Je vois l'édition comme un espace très précieux, et le choix, l'exigence que nous défendons en ce qui concerne le contenu et la forme des publications vient, je pense, de cette conscience. Dans un contexte comme l'Algérie, où faire des livres ne va pas de soi, où l'édition n'est ni une industrie florissante ni une tradition ancrée dans le pays, choisir de publier un livre ou une revue ne peut être que l'expression d'un désir très fort de porter le projet. Il n'y a pas de calendrier de sorties, ni de grands rendez-vous, mis à part le salon du livre d'Alger (un des salons du livre les plus fréquentés par le public) qui nous rappelle quand même chaque année qu'il y a une attente des lecteurs.

J'ai pu mesurer cet intérêt pour la littérature quand je travaillais pour barzakh. Pour moi, le travail d'éditrice est de nourrir ou de créer cet intérêt chez les lecteurs. C'est pour cette raison que le premier projet que j'ai lancé quand j'ai fondé les éditions Motifs a été une revue de critique littéraire.

Je voyais à l'époque les pages dédiées à la culture (qui n'étaient pas si nombreuses) disparaître année après année dans les quotidiens : il y avait de moins en moins de couverture de l'actualité littéraire, et encore moins de critiques approfondies ou d'entretiens avec des écrivaines et écrivains. Je voyais aussi des journalistes très

intéressés par la littérature qui se retrouvaient sans espace pour écrire. Il n'y avait plus d'animation littéraire en somme. C'était un manque criant à mon sens, parce que je crois que la littérature algérienne a besoin d'être analysée, d'être commentée pour pouvoir exister réellement et évoluer.

La forme, totalement artisanale en ce qui concerne la revue *Fassl*, a été choisie parce qu'elle répondait à nos capacités matérielles réduites lors de la création des éditions, le fait de pouvoir produire à la commande (des libraires, lors des événements, etc.) permet de réduire les risques et d'éviter les problèmes relatifs à la gestion des stocks. Mais le choix a été aussi esthétique : le nom même de la maison, « Motifs », renvoie à cette idée de forme (les motifs qui décorent) et de fond (les motifs qui poussent à agir). Les deux aspects sont essentiels à mes yeux. C'est pour ça que la grande majorité de nos publications sont faites manuellement. Je réfléchis beaucoup, avec l'équipe, à la forme qui sert le mieux le propos, qui le met le plus en valeur, et l'artisanat donne cette liberté de faire des objets sur mesure et singuliers, ce qui, je crois, donne de l'importance au contenu et suscite l'intérêt.

La Place est une revue féminine (produite entièrement par des femmes) et féministe (destinée à porter le combat des femmes). Pourquoi vous a-t-elle semblé nécessaire en Algérie aujourd'hui et comment est-elle reçue ?

Dans ma vie professionnelle et personnelle, je sentais ou observais de plus en plus la difficulté à

TROIS QUESTIONS À MAYA OUABADI

faire entendre les idées des femmes. J'ai été très perturbée en prenant conscience qu'il y avait trop peu d'écrivaines qui étaient éditées, trop peu de femmes interviewées dans la presse, trop peu de femmes invitées dans les médias pour leurs aptitudes à analyser la situation dans le pays ou dans le monde... Je me suis intéressée en même temps à l'histoire du mouvement féministe en Algérie et aussi à la réalité sur le terrain, et j'ai pris conscience de la rareté de la documentation sur tout ce travail militant accompli. L'idée de cette revue était tout simplement de créer un espace pour donner à la pensée des femmes les moyens de se déployer, par des entretiens, des présentations d'œuvres, etc.

Avec le format revue (annuelle ou semestrielle), il est possible de prendre du temps, de développer au mieux ses idées sans trop de contraintes de longueur. La précision est donc permise, et nous essayons de faire en sorte que la pensée ou les idées des femmes qui s'expriment dans la publication ne soient pas déformées ou réduites.

L'idée est aussi de faire intervenir des profils différents, des militantes, des artistes, des chercheuses, et de leur donner la possibilité de s'exprimer sur des sujets qui concernent tout le monde et pas seulement sur leur condition de femme, ce qu'elles sont souvent appelées à faire les rares fois où l'on daigne leur accorder de l'intérêt ou de l'espace.

L'équipe est entièrement féminine parce qu'il s'agit de montrer la qualité du travail fait par des femmes dans chaque aspect et chaque étape de la réalisation du projet (photos, graphisme, correction, etc.). Pour évoquer la réception de la revue, il est amusant de noter qu'à chacune des rencontres que nous avons animées au moment de la sortie de *La Place*, cette question sur l'équipe 100 % féminine revenait, souvent sous forme de reproche ; c'est à chaque fois l'occasion pour nous de pointer du doigt la quantité de lieux et de projets qui ne réunissent que des hommes sans que cela soit même relevé. Il s'agit là d'un détail, mais significatif sans doute. Plus généralement, nous avons constaté une curiosité nouvelle pour le mouvement féministe, pour le concept même de féminisme, qui est en fait nouveau en Algérie. C'est le Hirak qui a fait émerger le mot, qui l'a fait sortir du cercle militant. La revue constitue aussi une tentative de créer ou de poursuivre le

débat autour du mot « féminisme », de le rendre plus concret et moins effrayant à long terme.

Quelle est la situation de l'édition en Algérie ? Comment voyez-vous son évolution ?

La situation est plutôt compliquée. Il n'y a quasiment plus d'aide de l'État pour la culture et pour l'édition, la crise du covid a été délicate pour les éditeurs, l'activité a quasiment cessé, les librairies ont été fermées, et il n'y a plus eu de nouveautés durant une très longue période. Le salon d'Alger, que j'ai évoqué précédemment, n'a pas eu lieu durant deux années consécutives. À ma connaissance, aucun éditeur n'a pu maintenir son activité normalement, et aujourd'hui la reprise est très dure. Mais depuis quelques mois, de nouveaux projets voient tout de même le jour et un salon s'est tenu au mois de mars dernier. Il faudrait peut-être créer d'autres initiatives à même de susciter de l'engouement, comme le SILA (Salon international du livre d'Alger), et repenser aussi le système de soutien pour permettre aux éditeurs de franchir cette période dont les conséquences peuvent être désastreuses.

Cependant, je pense que le marché algérien permet des innovations et des expérimentations. C'est un moment où des modèles nouveaux peuvent être trouvés, où l'on peut encore être indépendant, parce qu'il n'y a pas de contraintes ou de pression, comme c'est le cas par exemple en France où il y a, me semble-t-il, une prise de conscience de la surproduction littéraire. Nous devons en général raisonner notre façon de consommer, les livres et la culture en priorité, et le fait que nous ne soyons pas encore noyés sous les titres peut être vu comme une chance d'être plus sélectifs, plus responsables quant à nos choix éditoriaux et aux voies de production.

Le défi pour nous est de trouver une manière de faire qui corresponde à notre contexte : au nombre de lecteurs, à la situation politique, et aussi aux langues parlées et lues dans le pays ; de se sentir libre de faire différemment, sans pour autant se sentir en retard ou pas assez moderne. D'innover aussi dans nos partenariats, de créer des collectifs avec les éditeurs qui rencontrent les mêmes difficultés. Nous devons aussi penser notre présence à l'international à travers des collaborations qui permettent une meilleure diffusion de nos publications, nous devons trouver par exemple des distributeurs engagés, sensibles à nos contextes, et pourquoi pas mutualiser nos ressources pour créer des espaces où exister naturellement.

L'expérience radiophonique de Walter Benjamin

Qui peut se vanter de posséder la clef d'interprétation de la « philosophie », de la pensée de Walter Benjamin ? Comme chez Kafka, les strates se superposent sans s'annuler, les lectures, politiques, religieuses, esthétiques, rivalisent. Il en est ainsi du rapport très ambivalent de Benjamin à la technique et à la modernité qu'elle incarne, comme on le voit dans son monumental *Paris, capitale du XIX^e siècle*, quand il est question de l'architecture de fer et de verre propre aux passages parisiens et dont il salue la transparence protectrice. Benjamin ne partage pas la critique réactionnaire de la modernité technique caractéristique du romantisme allemand ; dans un texte essentiel, « *Expérience et pauvreté* », il prend le parti de la sobriété et de la nudité, de l'effacement des traditions. Philippe Baudouin aborde cette question décisive de la technique, de la modernité et du lien entre elles par un biais qui peut paraître marginal – les textes radiophoniques – mais qui n'est pas loin de conduire aux réflexions les plus hardies de Benjamin.

par Jean Lacoste

Philippe Baudouin

Walter Benjamin au micro.

Un philosophe sur les ondes (1927-1933)

Édition de la Maison des sciences de l'homme
288 p., 18 €

Après l'échec en 1924 de son habilitation, qui aurait pu lui assurer une carrière universitaire, Benjamin se tourne, grâce à son ami Ernst Schoen, vers la radio, de 1927 à 1933. Une centaine de contributions (celles qui subsistent) sont rassemblées dans un précieux volume intitulé en français *Lumières pour enfants* (Christian Bourgois, 1989), et complété depuis par une abondante bibliographie. La radio ? Le *Rundfunk* ? S'agit-il d'un simple gagne-pain, par essence précaire ? Philippe Baudouin, par une réflexion théorique plus large sur le médium de la radio en général, met admirablement en valeur la vraie portée de ces petits contes à l'intention des radios de Francfort et de Berlin.

Le message, dans un premier temps, apparaît politique. L'auteur a perdu son auréole, il devient producteur et, comme son ami Brecht, il cherche à cette époque à susciter un sentiment de distance, de dépaysement, voire d'étrangeté. C'est la

fin de « l'œuvre d'art » avec l'aura que lui procure sa présence *hic et nunc*. Avec elle, nous entrons dans l'ère de la reproductibilité, de l'omniprésence, du podcast universel. Comme l'écrit Philippe Baudouin : « *loin de mépriser la radio ou de sombrer dans le fétichisme de la technique, Brecht, comme Benjamin, voit dans ce médium un moyen révolutionnaire de modifier le rapport du public à la culture, à la politique, etc.* ». Ces interventions sur les ondes, sans doute un peu improvisées, sont donc présentées comme le fruit d'un « véritable laboratoire », d'une expérimentation progressiste : d'où ce titre d'*Aufklärung* qui est attribué un temps à l'édition allemande. Et l'on ne peut que souscrire à l'ambition reconnue à ce médium.

Mais surgit tout de suite un paradoxe, une étrangeté imprévue : Benjamin, pour réaliser ce projet culturel, choisit de recourir à la « formule archaïque » du conte. Il s'inspire ici plutôt de son ami Ernst Bloch, qui, dans *Héritage de ce temps*, opposera lui aussi à la fatalité de l'aliénation le conte, libérateur, émancipateur, qui sait ironiquement échapper aux puissances paralysantes du mythe. Le « petit homme » du conte triomphe finalement du mythe et du destin. Présenter des contes modernes, à la hauteur des enjeux contemporains (ne serait-ce que pour neutraliser

Philippe Baudouin

WALTER BENJAMIN AU MICRO

Un philosophe sur les ondes (1927-1933)



Éditions de la Maison des sciences de l'homme

L'EXPÉRIENCE RADIOPHONIQUE DE WALTER BENJAMIN

la voix de Hitler dès les années 1920), telle est la mission que se donne Benjamin, avec un grand sens de l'urgence.

Les lecteurs français et allemands de ces contes destinés à l'éducation politique des enfants, une fois admise leur ambition émancipatrice, n'ont pas manqué cependant d'être surpris par la tonalité de cette *Aufklärung* : les héros de ces contes sont généralement des escrocs et des charlatans, des brigands et des va-nu-pieds, des « sans-parole », des sorcières et des pirates, voire un personnage énigmatique comme Cagliostro et même un faux messie, Sabbataï Zevi. Romain Rolland avait écrit des « vies héroïques », Pierre Michon a retracé des vies « minuscules » ; Benjamin présente aux gamins de Berlin des « vies infâmes » en rupture avec l'ordre social.

Mais quand les adultes ont dévoilé leurs « *trucs de magicien* », c'est le récit de catastrophes que

la « *voix invisible* » de Benjamin propose à l'éducation des enfants : les cendres de Pompéi, le tremblement de terre de Lisbonne, l'inondation du Mississippi en 1927... C'est une vision de l'histoire comme catastrophe et comme désastre qui sert d'arrière-plan à ces vignettes pour enfants, lesquels découvrent ainsi en même temps le mal et le malheur, mais aussi la mystérieuse réconciliation des êtres, que Benjamin associe à la notion d'apocatastase selon Origène, « *l'admission de toutes les âmes au paradis* ». Mais, avec un moindre degré de théologie, il est loisible de penser que l'enseignement et l'exemple que les jeunes auditeurs de Benjamin ont pu tirer de ces chroniques radiodiffusées sont une certaine expérience de la ville comme labyrinthe, ouverte au flâneur, au collectionneur, au poète baudelairien, et au philatéliste... « *L'enfant, écrit Philippe Baudouin, est en mesure de réveiller l'âme des choses pétrifiées et dès lors [...] d'établir des liens privilégiés avec l'utopie.* » Benjamin dans ces émissions tente de rendre justice à cette dimension secrètement utopique.

Mon « je » est le vôtre

De livre en livre, Jane Sautière réitère son désir de n'écrire qu'à la condition de transmettre une expérience commune à tous. Dans son dernier texte, elle esquisse toutefois une biographie personnelle dont elle se sert pour rebondir et évoquer des situations collectives. Aussi cherche-t-on à apprendre qui elle est, ce qu'elle a vécu jusqu'ici. On le dénêche au hasard des pages de Corps flottants et de l'entretien mené par Maïté Snauwaert avec une belle connivence.

par Marie Étienne

Jane Sautière, *Corps flottants*
Verticales, 112 p., 12,50 €

Jane Sautière et Maïté Snauwaert
Comment vivre. Essai-conversation
Figura, coll. « Photons » n° 3, 125 p.

« J'ai vécu au Cambodge de juillet 1967 à juillet 1970, de quinze à dix-huit ans... Et je n'en garde que peu de souvenirs. Bien moins que d'années antérieures de mon enfance au Liban. » Une information qui figure dans les premières pages. Aussitôt suivie de cette constatation : « Mort violente du passé, c'est bien par lui qu'on meurt en premier, la tête pourrit par défaillance de la mémoire, comme le poisson maoïste qui a tout oublié. »

Les réflexions, les évocations surgissent au hasard des pages, dans ce qui peut apparaître comme un désordre. C'est qu'elle ne veut pas d'un ordre factice, d'une reconstruction a posteriori. Ni de preuves tangibles, longuement recherchées. Les photographies de son ancien lycée en Iran ne la convainquent pas de leur vérité : « Je doute de ce que je vois. Je ne doute pas de mon oubli, qui reste donc, finalement, un point stable dans le vertige permanent. »

Alors, quelle sera sa méthode ? « Je vais aller vers le Cambodge disparu par les chemins qui sont les miens selon une forme de persistance rétinienne, ce qui obscurément demeure et raye le champ du conscient. » On commence à saisir sa « manière » : un détail personnel, aussitôt commenté, suivi d'une remarque d'ordre général, une pensée qui questionne. Où se situent les souvenirs ? Dans « le coffre du corps ». « D'ailleurs la peau garde la trace des blessures, les cicatrices. »

Si les souvenirs se doivent d'échapper à la volonté et à la conscience, leur restitution écrite ne cherche pas davantage à privilégier la raison par la reconstitution romanesque, qui l'a pourtant longtemps séduite, du moins tant qu'il s'est agi de lire pour fuir le « huis clos familial ». Un refus qui tient autant d'un choix que d'une incapacité, estime-t-elle avec humilité : « De roman, je n'en ai pas écrit, consciente que je n'atteindrai jamais cette puissance ».

La préoccupation de Jane Sautière est à la fois humble et grandiose. Elle se demande, tout simplement, « comment vivre », question reprise en titre de son entretien avec Maïté Snauwaert, et à laquelle il faudrait ajouter : comment vivre avec le patrimoine légué par ceux qui nous ont précédés, son souci n'étant pas seulement de rendre compte ou de rendre des comptes à ses contemporains mais d'en rendre aussi à ceux du passé, les siens, les nôtres.

Sa démarche s'apparente à celle d'un écrivain gagné par la sociologie ou à celle d'un sociologue acquis à la subjectivité. Elle s'épanouit dans le dialogue, la plupart du temps imaginaire, avec les artistes qu'elle admire, comme le cinéaste Rithy Panh, les écrivaines Annie Ernaux et Marguerite Duras, les philosophes écrivains Roland Barthes et Jacques Derrida ; ou dans l'échange réel avec des contemporains plus communs, les migrants ou les détenus. Ce qui la conduit à pratiquer ce que Roland Barthes appelle la tierce forme, un « aller-retour de la matière au commentaire... ni essai, ni roman ».

S'agissant du Cambodge, elle se souvient d'abord des insectes, des fruits. Des noms de lieux. D'un arbre. Puis de son professeur d'histoire khmère, un Français qui avait épousé une

MON « JE » EST LE VÔTRE

Cambodgienne et qui était opiomane, mais dont l'enseignement a disparu de sa mémoire. Puis de sa mère qui la veille alors qu'elle est malade. « *Ma mère s'était bizarrement couchée en travers du lit, à mes pieds. J'ai touché sa robe de chambre duveteuse, laineuse. Mais dans un sursaut de terreur, j'ai senti que le vêtement était vide et j'ai cru ma mère dissoute.* »

Là est la matière. Vient ensuite le commentaire : « *C'est cela sans doute qui écrit, l'enfant de la forme vide, agitée par une illusion dévoilée. Lorsque rien ne se propose plus pour habiter l'image, il y a l'écriture. C'est sa place.* »

Néanmoins, le livre raconte aussi l'enfance, vers laquelle, grâce à lui, avec lui, Jane Sautière a tenté de remonter, d'aller jusqu'au bout de l'histoire de la petite bonne khmère et de son enfant mort, jusqu'au bout de celle de sa mère orpheline de deux de ses enfants, car sinon « *l'ombre est si grande, si étouffante, c'est la nuit pour toujours* ».

Quiconque a vécu en Asie du Sud-Est après la Seconde Guerre mondiale reconnaît son enfance dans la sienne, la bonne qu'on appelait Thiba, en réalité un prénom de femme, « *pour les rabattre à une condition* » ; les cafards qu'on renonce à écraser tant leur matière ressemble à « *un pus épais* » ; les margouillats qui pendent au plafond ; le Cercle militaire où les expatriés se retrouvent entre eux ; le cinéma en plein air ; le « *cyclo* » qui remplace le taxi, la terre imprégnée d'eau, l'odeur, le jour qui cesse tôt...

À travers cette matière, cette profusion, Jane Sautière reconstitue le tissu des rapports familiaux, la tristesse, la dureté de la mère, son sentiment à elle d'avoir été en trop, son amour pour son frère et sa sœur disparus, « *ce qu'il aura fallu de souffrance aussi avant de les trouver* », son amour pour son père, le lunaire, son goût immodéré des livres, son retour au pays, en France, mais il n'y a plus de chez-soi quand on en part très tôt, « *un pays hostile, soi-disant mien, tourné vers sa prospérité, aveugle, pressé, qui ne captait pas une gamine maigre, frigorifiée* »... Oui, elle se raconte, elle, davantage que dans d'autres livres, plus clairement, sans quitter pour autant le destin collectif, la colonisation française, les G.I. au Vietnam, les Khmers rouges, Mai 68.

D'où vient la grâce des *Corps flottants*, leur caractère intemporel et pourtant très inscrit dans

l'Histoire ? En partie, c'est probable, d'un refus de rigueur, de raideur, d'une ouverture à ce qui vient, qui ressemblent à ces taches qui flottent dans nos yeux quand ils deviennent vieux, qu'on nomme justement ainsi.

Un ordre aléatoire, dû surtout à un art d'accueillir, d'associer, remplacé par un autre, par la curiosité d'une interlocutrice dans l'entretien-conversation *Comment vivre* que Maïté Snauwaert, professeure agrégée à l'université d'Alberta, Canada, présente comme un livre – ce qu'il est, il fait 125 pages, s'organise en chapitres, comporte introduction et table des matières...

La présentation qu'elle fait de Jane Sautière, l'analyse de son œuvre et ses questions sont d'une grande pertinence et contribuent amplement au plaisir de la lecture : elle est une interlocutrice à part entière, sans pour autant occuper trop de place. Aussi l'autrice, en confiance amicale, se livre-t-elle avec aisance, et même, débarrassée du souci de construire, de produire un ouvrage, d'obéir à ses injonctions propres, offre-t-elle au lecteur davantage de matière pour qu'il la comprenne et l'apprécie. Ce qui n'est pas courant : en général, un écrivain, au cours d'un entretien, se plagie volontiers et n'ajoute pas grand-chose au livre publié.

Or, Jane Sautière se réinvente, car, estime-t-elle : « *On ne répète jamais ses extases* ». Si elle ne construit pas ses livres a priori, c'est qu'elle a « *toujours aimé les fragments, les listes, le "cou-su-décousu"* ». Ses plus belles formules (encore que le mot ne convienne guère : plutôt que de formules, il s'agit de pensées enfantées au plus juste, au plus tendre d'elle-même) ont trait à l'Autre, à l'étranger qui « *est le cœur de l'altérité* », avec qui « *des fraternités sont à inventer* ». Car « *si nos défaites sont permanentes, nos victoires le sont aussi* ». « *Nous sommes des vaincu.e.s lumineux et lumineuses.* »

Avec Jane Sautière, et grâce, ici, à la belle attention intelligente de Maïté Snauwaert, « *il y a des épiphanies et des gouffres* ». Elle connaît et côtoie le malheur mais elle sait aussi y répondre de manière à le transfigurer par l'écriture. « *Ce n'est pas la douleur qui tue, c'est de ne pouvoir rien en faire* ». Ce n'est pas la mort qui fait disparaître, c'est le silence qui entoure le deuil. Alors, comme Rithy Panh qu'elle admire, elle construit des figures qui font revivre ceux qui nous ont quittés, les proches, comme les lointains, les anonymes anéantis.

Jeanne d'Arc tendance MeToo

Nombre d'écrivains se sont saisis de la figure de Jeanne d'Arc et ont raconté son épopée. Guillaume Lebrun le fait d'une manière provocante, ludique et drôle, inventant des modalités de récit anachroniques et une langue d'une puissance formidable. Insolent en diable, il nous offre un roman historique version féministe très original, qui emporte vraiment.

par Dominique Goy-Blanquet

Guillaume Lebrun

Fantaisies guérillères

Christian Bourgois, 320 p., 20,50 €

Fantaisies guérillères est un oxymore violent non identifié, entre l'humour potache et le manifeste féministe [1]. Le récit de l'épopée de Jeanne d'Arc, revue et corrigée par Guillaume Lebrun, se partage entre deux narratrices, Yolande d'Aragon, belle-mère du futur Charles VII, et l'une de ses créatures, Jehanne numéro douze, celle qui sera promue au rôle de prophétesse divinément élue. Jehanne numéro sept, aspirante chroniqueuse, est chargée d'inventer la biographie de l'héroïne, « *façonnage du boniment à clampins* », Domrémy, moutons, enfance pieuse et tout le toutim.

Lebrun n'est pas le premier à soupçonner un complot royal derrière l'aventure de la Pucelle. Divers historiens, de Philippe Erlanger à Colette Beaune, l'ont déjà fait, et orienté les soupçons vers Yolande. Avant même Voltaire, Enea Silvio Piccolomini, le pape Pie II, suggérait que Jeanne était le produit d'une ruse de la noblesse française. Autant que cette révision de la légende, l'originalité de Lebrun, et l'insolence annoncée en quatrième de couverture, tiennent au langage de ses narratrices. Toutes deux emploient le même sabir moyenâgeux, inventif, truffé d'argot français et anglais, d'allusions érudites, de détournements grammaticaux, de verlan. Seul le Dauphin se distingue avec un parler d'ado bien d'aujourd'hui. Quand, curieux, on google « pournillade », on obtient : « Il semblerait qu'il n'y ait aucun résultat pertinent associé à votre recherche. » Les mots valise n'en sont pas moins éloquentes : « *balbouinants* », « *orgieneries d'amour* », ou encore « *ils me pénispliquaient à qui mieux mieux* », qui doit signifier quelque

chose comme prendre la peine d'expliquer avec une condescendance toute masculine.

Yolande tient les hommes de son entourage pour de parfaits crétins. Signe majeur de leur bêtise, ce sont des détraqués du goupillon, ils croient au bon Dieu et à ses bullshities. Elle-même n'y a jamais cru, pas plus qu'au Diable. « *Rien, absolument rien au niveau du dark side* », voilà une révélation qui l'emplit d'une joie immense : « *Péchez tant et plus, rien ne se passera !* » Elle ne s'en prive pas. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir elle-même des hallucinations, à la manière d'une mystique. Yolande s'est déjà autoproclamée devineresse, histoire de se faire respecter par tous ces nutjobs. Les Anglais sont partout et le chaos règne en France lorsqu'elle prend les choses en main. Elle est du parti des Armagnacs par mariage mais, si l'affaire tourne mal, elle se fera Bourguignonne. Sa gamme de modèles féminins est éclectique, de Sémiramis à [Christine de Pizan](#) (avec un z, please, sa famille vient du village de Pizzano, pas de Pise). Sans état d'âme, elle liquide les deux fils aînés du roi, puis empoisonne son mari, Louis II d'Anjou, et obtient la régence de ses quatre royaumes. Quand Louis III appelle à l'aide sa Mum, elle lui répond « *Sweetheart, nous ne sommes ready nenni* ».

C'est alors qu'un message du seul vrai Dieu, son Maître, lors d'une vision apocalyptique, lui inspire la méthode pour assurer l'avenir de sa progéniture. Depuis des années, « *une Grande Prophétie annonce que le royaume sera sauvé par une bielle et vaillante et vierge Guérillère* » : elle promet à la cour désemparée de recruter une quinzaine de jeunes paysannes et de les préparer dans le plus grand secret à cette mission. Toutes auront nom Jehanne, celle qui survivra et récoltera la mise sera la plus féroce. La douzième se signale bientôt comme une tache huileuse, « *plus souillée que le trône de France, le cheveu fol et l'œil louche* ».

JEANNE D'ARC TENDANCE METOO

Yolande a beau maltraiter celle qu'elle surnomme Jehanne la Pourcelle, la petite qui en a vu d'autres lui voue une passion sans réserve, copie des poèmes que la reine déchire sans les regarder, et s'affirme comme la plus apte à la mission projetée. Le programme d'étude comprend l'enseignement des bielles-lesttres, l'histoire de l'hystérie religieuse, la simulation de la transe, l'art de la guerre à travers le monde, l'initiation à l'esgorgement, aux arts martiaux et aux tactiques militaires, avec confessions facultatives le samedi, et tous les jours de 12h à 13h30, ripailles (le dimanche de 12 à 17h). Une des Jehanne meurt de la suette, trois ne survivent pas à l'hiver, les villageois échauffés par les prêtres de l'Inquisition en tuent d'autres et sont exterminés en représailles par Jehanne douze qui a revêtu l'armure de Brunehaut. Quand le prêtre-chef d'Inquisitio la supplie de l'épargner, promettant de se convertir à Satan, Jehanne le découpe net en six morceaux.

Au retour de Chinon, Yolande la découvre en train de dévorer la chair des cadavres fumants. Condamnée à l'isolement, la numéro douze devra suivre le chemin de croix du Christ, tout factice soit-il. Des guérillères défuntes la visitent dans sa nuit et lui parlent des Autres Mondes. Après une longue pénitence, et avec l'aide des trois Jehanne survivantes, qui lui répètent en douce ce qu'on leur enseigne en classe, la numéro douze est prête pour le départ. La mission a été bien préparée, tous sur la route vers Chinon sont de connivence, et Jehanne est prévenue que le roi qu'on lui présentera sera un leurre, à elle de découvrir le vrai.

Après quelques concessions à l'histoire conventionnelle, l'entrevue de Chinon, l'épée de Fierbois, un clin d'œil au « sire Pastoureau » qui devrait ajouter un âne à son bestiaire humain, Jehanne marche sur Orléans. Seule, car les soldats craintifs l'abandonnent, et guidée par une Voix qui lui commande d'attaquer. Une horde de fantômes féminins la rejoint, le voile des Réalités se déchire le temps d'un épisode fantasmagique, les Anglais hurlent à la sorcellerie, puis le voile se remet en place. Jehanne n'a pas de mots assez durs pour les Englishes et la « curaille d'abbaye ». L'énorme massacre la fait gémir de plaisir. Yolande craint qu'elle ne se prenne à son propre jeu et verse dans la nutjoberie. Orléans dans sa propre vision est le Nœud de la Grande-Jonction, la Clé du Livre des sortilèges dissimulé au cœur du Nœud.

Mais tous ceux qui touchent Jehanne basculent avec elle dans le Monde suivant, où Yolande découvre qu'elle s'est fourvoyée, son Maître n'était qu'un usurpateur de plus, un faux dieu. La petite armée résistante entre en lutte contre le Néant de la Beste, rejointe par des femmes surgies du Livre gravé sur le corps du mystérieux Abdul. Même l'infâme Isabeau de Bavière prend place dans leurs rangs. Elles apprendront à voyager dans les interstices des mondes en apprenant à maîtriser les pouvoirs dissimulés en elles. Un combat épique se déroule sur plus de vingt pages dans une boucle de temps suspendu, avec toute la boucherie et les effets spéciaux d'un film gore particulièrement visqueux.

De l'œil entaillé du Monstre, des nuées d'âmes emprisonnées depuis des millénaires s'enfuient. Une fois la victoire remportée, les Guérillères forment « une grande ronde de sororité », avec accolades, rires, « psalmodies dans leurs langues rendues en Babel », et « belles promesses de revoyure ». Quant à Jehanne, elle se déclare « Au-dessus du lot genré, toujours Hautement Irrécupérable, Heureuse, Vivante ». Ces amazones plus ou moins célèbres sont rassemblées dans un écrit de Yolande, *Nouvelles Vies parallèles des femmes illustres*, reproduit à la fin des *Fantaisies guérillères*. Également offert en appendice, le texte des poèmes que Jehanne adresse en vain à Yolande, extraits de l'œuvre de la grande troubarde Marie-Claudette de Charlemagne – pour les non-initiés, Céline Marie Claudette Dion, née à Charlemagne, Québec. Dernier rebondissement, dernier tour de passe-passe ; « Et l'Histoire se remet gentiment en branle. » Sans surprise, Charles VII le cancrelat abandonne Jehanne « comme Père abandonne Fils en croix ». Au fait, la Yolande historique ne semble pas non plus avoir levé le petit doigt pour la sauver.

C'est à la toute fin que s'éclaire la double signature de la Note en exergue à l'attention des moines copistes : « Aucune protestation de votre part concernant la véracité de ce récit ne sera prise en compte. » Le deuxième roman de Guillaume Lebrun va-t-il confirmer ses dons, trouver de nouvelles cibles à son humour, errer dans les brumes de mondes alternatifs ? On attend la suite avec intérêt et sympathie.

1. Monique Wittig avait publié, en 1969, *Les Guérillères* chez Minuit.

Le roman de l'inquiétude

Le premier roman de Corentin Durand, jeune écrivain de vingt-cinq ans, est un livre ardu, débordant. On est frappé par une manière de concevoir récit et idées dans un même élan pour dire l'inconfort qu'il y a à vivre, à supporter notre propre sentiment d'inquiétude.

par Hugo Pradelle

Corentin Durand
L'inclinaison
Gallimard, 304 p., 20 €

Quel livre étrange ! Tout y procède d'un déséquilibre, de disproportions successives, de débordements et de ruptures qui en brisent le rythme, défigurant le récit pour mieux en faire saillir les enjeux et les moyens singuliers. Comme si le roman portait en lui son impossibilité, que l'écrivain en assumait une sorte d'empêchement. Comme si écrire revenait à essayer de le surmonter. Lecture malaisée, donc, que celle de cette étrange *Inclinaison* qui relève tout autant du récit initiatique qu'érotique, du roman social que de la réflexivité idéaliste. C'est que ce très jeune romancier veut faire beaucoup de choses : produire le récit d'une époque en même temps que celui d'une individualité, du sentiment, de la pulsion plutôt, mais aussi de l'idée ou du concept. Il y parvient au gré d'une construction complexe, éclatée, ardue et pourtant maîtrisée. Partant, Corentin Durand se refuse radicalement à la séduction d'un roman contemporain qui relèverait d'une génération ou de ses troubles, de son sujet pour le dire vite, pour atteindre à une sorte de transversalité du récit qui inscrit son texte dans une tradition littéraire qui explore les idées, les transcrit en péripéties, s'attache à penser par les moyens du récit lui-même.

Corentin Durand fait partie, en effet, de ces auteurs qui pensent en écrivant. À moins que ce ne soit l'inverse... C'est que l'entremêlement de la fiction et de la réflexion paraît si prégnant qu'on ne sait jamais bien laquelle procède de l'autre. Cette tension porte un texte qui parfois pourrait apparaître aride ou abscons. Et on frôle bien souvent ces limites sans jamais s'y abîmer, comme en suspens. *L'inclinaison* est d'évidence un roman qui se joue de sa propre forme, des choix esthétiques ou narratifs qui s'y font jour. Qui assume une certaine forme de radicalité. Du-

rand ne tombe jamais dans les travers d'une littérature thématique, qui s'empare d'un sujet – ici, de très nombreux thèmes s'entrecroisent – ou en tire une sorte de morale un peu ridicule. On se place au contraire avec force du côté de l'expérience, de la revendication d'une littérature qui explore à la fois une conscience en permanente extension et le réel qui la sature. Et l'écrivain la retranscrit, tel un entomologiste existentiel, avec méticulosité, cherche un langage, élabore une trame, en admettant les débords et les détours qui la circonscrivent. C'est une entreprise plutôt exténuante, mais qui vaut la peine !

Cette démarche et cette ambition produisent un récit quelque peu tentaculaire, une prose qui peut sembler parfois compliquée ou incertaine. C'est que Corentin Durand cherche son écriture en même temps qu'il raconte les péripéties des aventures assez minables de son jeune héros, qu'il la fait s'incliner au gré du récit, tâtonnante et étrangement précise en même temps, comme enclose dans un paradoxe assumé : la quasi-impossibilité de la description simultanée des errements d'une conscience et des manifestations réelles qui les conditionnent. C'est ce va-et-vient qui occupe le romancier, ce qu'il tente de faire exister dans la langue, dans le rapport revendiqué d'une écriture extrêmement nominative, phénoménologique en quelque sorte.

Mais que raconte-t-il finalement ? Tout d'abord, à la manière d'un *Bildungsroman* minimaliste, il met en scène l'existence vaguement morne d'un garçon de vingt ans, dealer de drogues synthétiques à la petite semaine qui ne sort guère de son quartier de la gare de l'Est, acoquiné avec une bande de petits délinquants et qui, de boîtes de nuit en orgies sado-maso, semble égaré dans une vie passive, quelque peu hallucinée, assez vide finalement. Fasciné par le Bleu, jeune voyou maghrébin qui vient de filer en Espagne se mettre au vert, il fuit Paris et le rejoint au bord de la mer, dans une station balnéaire hideuse qui sera le

LE ROMAN DE L'INQUIÉTUDE

point de départ d'une errance qui a quelque chose d'effarant. À partir de là, et de la trahison de cet ami qui le fascine (le récit explore le regard de l'un sur l'autre, l'ambiguïté du désir, la pulsion homosexuelle refoulée), *L'inclinaison* met en scène une série d'expériences, toujours entreprises selon la modalité de la fuite en avant, qui transforme un narrateur qui s'obstine à se raconter, à analyser ce qui lui arrive, ce qui tour à tour le pousse ou l'empêche. Il confie son aventure avec une jeune Espagnole, sa rencontre avec un homme mûr passionné de musique, avec un autre assez fortuné qui paie pour sa compagnie, avec un serveur de café, sculpteur à ses heures et amant de quelques moments forts... Et puis c'est le retour, épiphanique et violent.

Mais le roman de Corentin Durand ne se limite pas à cette aventure un peu terne d'un garçon qui ne sait où ses pulsions et ses désirs l'emportent, qui fuit ou n'admet jamais complètement ce qu'il est... C'est aussi le récit d'une socialité, d'un milieu, d'une époque, d'une manière de vivre, aux marges. C'est le récit de l'impossibilité de vivre, d'exister, d'occuper une place. C'est ainsi qu'on pourra lire la relation au Bleu, cette manière de raconter avec une grande précision le vide de l'existence de fumeurs de joints qui ne font pas grand-chose, mais qui décrit aussi la contradiction des milieux, la violence, la liberté de la transgression et de la trahison. Mais plus encore, *L'inclinaison* raconte la fascination pour la fuite et la disparition, la ressemblance et le désir, la manière dont on tente de s'en saisir. C'est pourquoi le récit est entrecoupé de deux trames supplémentaires qui mettent en scène un écrivain homosexuel presque célèbre dans les années 1980, Jacques Costan, et l'oncle du narrateur, André, à qui il ressemble tant, et qui meurt du sida en Suisse. Toutes les parties du récit consistent ainsi en des tentatives de comprendre le sens de l'existence, de ses désirs, de l'impossibilité d'y parvenir, de se saisir d'une beauté qui nous échappe toujours.

Et ce grand désordre, cette multiplicité des récits qui semblent se replier les uns dans les autres, nous fait explorer l'existence intérieure d'un jeune homme qui cherche, cherche sans fin qui il est, ce qui le meut, le conditionne, ce qu'il ne peut admettre. Récit à la fois d'une sexualité qui s'expérimente, réflexion sur la fascination des corps, de la violence, des processus de domination qui nous excluent de nous-mêmes, le roman relève d'une prospection paradoxale dans une âme qui se refuse



Corentin Durand © Francesca Mantovani/Gallimard

à elle-même et qui bien souvent rappelle les très beaux textes d'Yves Navarre. Corentin Durand raconte nos contradictions, nos ambiguïtés, la violence que l'on s'impose. Il met en scène la manière dont on expérimente nos limites, dont on fouille notre malheur. Il explore, *ad nauseam*, notre profond sentiment de solitude, la malédiction de la dissemblance. Il fait surtout du roman l'espace dans lequel se conçoit l'inquiétude.

Car c'est de cela qu'il s'agit en fin de compte : concevoir un lieu romanesque qui permette l'exploration presque infinie de ce sentiment discordant. C'est pourquoi l'écrivain adopte cette forme inconfortable et parfois irritante qui fait coexister une sorte de lyrisme de la description, l'enivrement du réel, et la nomination abstraite, intellectuelle et idéale, de l'intériorité, d'une conscience insaisissable. C'est une véritable expérience de lecture qui fatigue, épuise. En lisant ce livre dense, parfois excessif, on reconnaît une certaine tradition d'écriture qui envisage continuellement la pensée et l'écriture, le saisissement obstiné du réel et la fascination pour l'introspection. On pensera bien souvent à l'œuvre de Yannick Haenel en lisant un texte qui, comme chez celui-ci, accepte son débordement, son désordre, sa violence, assume sa densité singulière. On y entend quelque chose de la divagation romantique et d'une raideur presque existentialiste. On y admet ses paradoxes, la nécessité d'exprimer une individualité qui se saisit du monde, cet épuisement singulier de soi-même et d'une réalité paradoxale et insupportable. Alors oui, ce premier roman hérissera le poil de nombre de lecteurs ! Mais ce rapport existentiel, presque théorique, à la littérature, sa confrontation avec sa puissance toujours empêchée, cette tension entre l'idée, la conception, la nomination de l'état de la conscience face au réel, au politique, à la violence, à la mort et à la disparition pour tout dire, et la jouissance lyrique du texte lui-même, son potentiel infini et revendiqué, tout cela n'est-il pas profondément utile et nécessaire ? On incline à le croire !

Comme ils existent

Parmi les nouveaux livres, nombreux à la fin de l'été, certains sont plus nouveaux que d'autres. Ils font entendre quelque chose qu'on n'avait pas entendu jusque-là, ils rompent avec le bruit qui les entoure. Ils nous détachent aussi de nos habitudes de lecture. Le premier roman de Diaty Diallo, Deux secondes d'air qui brûle, fait partie de ces livres puissamment contemporains.

par Pierre Benetti

Diaty Diallo

Deux secondes d'air qui brûle

Seuil, coll. « Fiction & Cie », 176 p., 17,50 €

Écrit par une jeune femme, *Deux secondes d'air qui brûle* raconte surtout la vie de jeunes hommes. Comme ses amis Nil, Issa, Demba et Chérif, le narrateur, Astor (ou « Astro »), habite le béton, dans une de ces tours « tellement grandes qu'on ne peut en contempler les toits que lorsqu'on s'y trouve ». Collective et autonome, cette existence en public se passe surtout autour de la pyramide plantée dans la dalle. Un point de repère qui ressemble à la pyramide qui, depuis 1995, orientait la place des Fêtes, dans le XIX^e arrondissement de Paris – et qui fut récemment démontée, au grand dam des habitants.

Encore jeune, Astro est déjà un « ancien », qui regarde les petits avec bienveillance et le souci de leur venir en aide. Il observe aussi, avec une mélancolie qu'interrompt vite son ironie tranquille, les us et coutumes de ce microcosme rassemblé autour de braseros clandestins, où « les sirènes et les gyrophares, on n'y prête plus tellement attention » ; où chacun a appris à « coopérer » avec les « agents », les « dépositaires » ; où la palpation, la garde à vue, la course-poursuite, n'ont rien d'événements, mais menacent. Équivalents français de ceux dont la sociologue américaine Alice Goffmann a décrit le quotidien et « l'art de fuir » à Philadelphie, Astro et les autres savent que, pyramide ou barbecue, « ce qui procure de la joie ou du repos » peut rapidement leur être enlevé ; que l'esquive est un véritable savoir-faire ; et qu'une soirée « presque chiantie » peut tourner à la nuit de deuil et au jour de révolte. C'est ce qui arrive avec la mort de Samy, un de ces adolescents soudain « devenus indésirables », tué par la police dans « cette bataille qui n'est pas la nôtre ».

Deux secondes d'air qui brûle ne cache pas son engagement aux côtés des victimes de la violence policière subie par les quartiers populaires : dédié aux « humiliés », « blessés », « mutilés », « violés » et aux « incarcérés », aux « assassinés et téméraires emportés sur leurs deux-roues », il est nourri, comme le disent les remerciements finals, du souvenir de Gaye Camara, tué par la police dans la nuit du 16 au 17 janvier 2018 au volant de sa voiture à Épinay-sur-Seine. Cette implication dans le présent est d'autant plus remarquable que l'absence de la thématique, plutôt marquée dans le champ médiatique et dans celui des sciences sociales, est flagrante dans la littérature française contemporaine. Mais ce qui est sans doute à saluer ici, c'est le geste artistique, créatif, par lequel elle s'affirme : un traitement qui ne l'enferme ni dans sa réalité sociale, ni dans les discours tenus sur elle, permettant à Diaty Diallo de ne pas arrêter son projet littéraire à la dimension sociale, pourtant forte et bienvenue, de son récit.

Mais l'implication politique du roman prend un autre aspect, plus inattendu et original encore ; c'est celui qui apparaît dans l'attention qu'il porte tout au long du récit aux savoirs-faire populaires. De la réparation d'une moto à l'organisation d'une fête en hommage au jeune disparu, des recettes de cuisine à la confection de feux d'artifice, *Deux secondes d'air qui brûle* ne fait pas des habitants des victimes de l'ordre policier. Tout en pointant ce qui les empêche de vivre, c'est aussi un roman qui parle des compétences et des mémoires qu'ils mobilisent pour s'auto-organiser. En ces techniques où se transmettent leurs savoirs et leurs expériences, que le récit décrit avec précision, s'organise aussi une manière de vivre qui ne se résout pas à un ordre du monde fondé sur la consommation, mais le remplace par d'autres modalités — la récupération, le troc, la débrouille, les échanges de la parole et des gestes.

COMME ILS EXISTENT

Plutôt que de chercher l'exception ou le spectaculaire, la romancière inscrit donc la violence mais aussi les réponses qu'y apportent les habitants dans le cours des jours, dans une vie normale, mais vécue sous d'autres normes ; et plutôt que de la représenter par une approche documentaire ou sociologique, c'est par une expérimentation de la langue, de ses déplacements, de ses jeux, que ces existences singulières vont se dire. Si Diaty Diallo fait ce pari d'ancrer son texte dans une langue à soi, c'est que celle-ci semble la seule capable de dire la vie d'une « communauté qui a mal », ses peines et ses joies, ses événements et son ordinaire, la beauté d'existences menées en dehors de tout, mais malgré tout. Alors, quand sonne et retentit cette parole, ce premier roman a quelque chose – on ne le dit pas tous les jours, parce qu'on ne l'entend pas tous les jours – d'une déflagration. *Deux secondes d'air qui brûle*, d'ailleurs, commence et se referme sur l'ouverture du feu, par les policiers et par les jeunes. Si « *c'en est fini d'exister comme ils existent* » à la mort de Samy, le roman n'accepte pas entièrement cet état de fait. La révolte ne vient pas uniquement de l'explosion finale, mais de l'énergie qu'il dégage de bout en bout pour montrer les amitiés, les solidarités autour de la dalle, où l'on n'a pas attendu le bonvouloir du pouvoir pour s'organiser. La puissante joie qui en découle croise une lucidité aigüe devant les menaces qui pèsent sur ces vies-là et la manière de vivre qu'elles défendent.

Au cours de la recomposition des événements entreprise par Astro, le roman devient déambulation urbaine et rêverie sonore, il est porté par la musicalité de ses phrases denses, lumineuses et enveloppées, rythmées par les rimes internes et ponctuées d'éclats durables en l'esprit – on retiendra, entre autres, « *l'odeur de la part qu'on nous laisse* », pour celle des recoins de cité sans soleil. Dans ce texte très travaillé, comme composé « à l'écoute », la moindre fausse note ferait vaciller l'ensemble ; mais Diaty Diallo reste juste, ne sature jamais le récit par sa langue. Le verlan, l'argot, les coups donnés à la syntaxe classique, les multiples refus de la grammaire autorisée, intègrent avec fluidité l'oralité à l'écriture, pour faire du langage de l'expérience urbaine une puissante matière vivante, la vie même qui se vit autour de la pyramide. Toutes ces tournures ne sont ni des stigmates sociaux ni des poses : elles situent un point de vue et le déploient pour dire la vie de ceux qui, comme Samy, existent « *un peu trop* » et « *un peu trop fort* ».



Diaty Diallo (juillet 2022) © Jean-Luc Bertini

S'il y a de la musique dans *Deux secondes d'air qui brûle*, c'est aussi que la référence musicale y est puissamment politique. On le voit à la manière dont l'autrice dispense les citations dans le cours de la narration ou dans la discographie complète des « morceaux joués, chantés, dansés par ordre d'apparition ». Des titres de JuL et PNL à ceux de Jeff Mills, cet univers musical pluriel n'attache pas la banlieue française à un monde où l'on voudrait bien la cantonner. Ouvrière et noire, consciente et internationale, la techno de Detroit intervient alors comme un révélateur du geste artistique de Diaty Diallo. Imprégné d'une culture afro-diasporique faite d'anglais et de français, d'un « ici » et d'un « là-bas », ce roman, qui signe déjà une écriture, a la puissante liberté de celles et ceux qui savent esquiver.

Coordonner sa vie

Un titre laconique, GPS, une quatrième de couverture qui tient en une phrase : le lecteur se sent assez désorienté avec le deuxième roman de Lucie Rico, après Le chant du poulet sous vide. Cela tombe bien. Nous l'avons tous expérimenté, le GPS n'est pas toujours fiable et le point rouge que suit Ariane, l'héroïne du roman, ne correspond pas forcément à Sandrine, qu'elle cherche. En quête avec elle, nous avons bien des occasions de sourire (ou de rire) et de nous interroger, plus sérieusement, sur ce singulier objet de la modernité.

par Norbert Czarny

Lucie Rico
GPS
P.O.L, 224 p., 19 €

Le prénom d'Ariane n'apparaît qu'une seule fois. Le reste du temps, elle est ce « tu » auquel s'adresse la narratrice. Depuis le lycée, Sandrine est sa meilleure amie. Laquelle, au début du roman de Lucie Rico, se fiance avec John dans la « Zone Belle-Fenestre ». Il faut y aller et le GPS devrait l'aider à trouver l'endroit. Première complication, on le sait : « *Il suffit qu'un numéro manque, et l'adresse devient incompétente* ». Le choix de l'adjectif donne le ton, et la suite du paragraphe est de la même eau : c'est plutôt fantaisiste. La suite sera à l'avenant. Aller vers le lieu les yeux sur l'écran n'est pas très aisé.

Alors l'héroïne se fie à cette minuscule trace rouge qui, sur l'écran de son téléphone, représente son amie. Elle est heureuse de retrouver Sandrine, mais pas vraiment à son aise parmi les invités. Les quelque quarante premières pages consacrées à la cérémonie présentent le décor et certains moments confinent au grotesque. Il est possible que l'un des convives soit « *le connard de la fête* » avec qui Sandrine disparaîtra de la Zone Belle-Fenestre après la cérémonie. Les bribes de dialogue transcrites dans ces pages laissent penser que « *ces fiançailles sont un séminaire de team building* ». Le jargon d'entreprise est révélateur. Ariane n'a guère d'affinités avec des visages « *tous interchangeables* » pour elle. Quant au « *connard de la fête* », c'est peut-être Baptiste, au « *sourire comme une fente cimentée sur son visage pour ne pas perdre la chance d'une conquête* ». Que dire des fiançailles

sinon qu'elles unissent deux personnes qui se sont rencontrées grâce à un algorithme : « *John est apparu sur un réseau social. Il ne restait plus qu'à le conquérir. Sandrine a finalisé l'opération sans trop d'efforts* ».

Ces pages d'ouverture permettent également de dresser le portrait de l'héroïne. Elle est au chômage, regrette surtout de ne plus recevoir de bruyantes notifications, et reconnaît aisément sa posture dans le canapé en tapant « *attente et désœuvrement* » sur Google Images. Elle a travaillé pour quelques journaux en ligne ou papier, à la rubrique faits divers et on lira des titres, chapeaux ou brèves qui donnent une idée de son style : « *Un cycliste alimente un grille-pain à la force de ses cuisses* » ou bien : « *Ils organisent un concert de klaxons pour protester contre la pollution visuelle* ». Son « *écriture trop incisive* » a déplu aux lecteurs. On ne la sent pas vraiment impliquée dans la recherche d'un emploi et, sollicitée pour un poste de pigiste, elle reste très évasive, concentrée qu'elle est sur le point rouge censé représenter Sandrine après qu'elle a quitté la fête.

Elle n'est pas beaucoup plus impliquée dans sa vie sentimentale. Antoine, qui partage sa vie deux soirs par semaine, est pompier. Il n'a pas grand-chose à dire et parle « *feux, flammes, lances à incendie* », craint l'été. Il vient d'abord chez elle pour « *rendre visite* » à la PlayStation. Bref, le tableau d'ensemble n'est pas lumineux.

Hormis ce point rouge qui l'obsède du début à la fin, et le fait qu'il se soit figé près d'un lac artificiel. On a en effet trouvé là un corps en cendres, et elle se demande si ce n'est pas Sandrine. Il y a une malédiction des prénoms et l'homophonie Sandrine/cendre ne lui semble pas tout à fait fortuite.

COORDONNER SA VIE

Suivre son amie sur un écran, c'est donner à l'espace une autre dimension. Ce roman qui fait souvent sourire donne aussi à penser la façon dont désormais nous nous figurons l'espace. Nous le neutralisons, le rendons abstrait. Ariane vit dans un espace virtuel, et cela ne date pas de cet épisode. Elle n'a jamais voyagé, considérant – et le constat n'est hélas pas faux – que « *deux personnes équipées de la fibre et abonnées à Netflix ont plus en commun que deux personnes habitant à Clermont-Ferrand* ». Le GPS fige l'espace, en donne une version schématique. Il rend la flânerie vaine, la sortie inutile : après tout, on peut se faire livrer ce qu'on veut grâce à lui. Regarder le paysage réel ne sert à rien.

Le GPS a également pris le pouvoir. On apprend ainsi que les photos faites par Google Maps doivent exclure les humains, ne rien montrer qui dérange. Les employés qui arpentent les lieux obéissent à de stricts protocoles en la matière. Et puis le satellite qui contrôle toute image est aussi celui qui surveille. Que l'on se rappelle les innombrables traques vues du haut et on comprend qu'un simple point rouge résume une existence. Mais, au-delà de cet outil, la narratrice décrit une société entièrement déformée, transformée par le virtuel. Les premières pages consacrées à la fête semblent dilatées par la quête d'Ariane dans un labyrinthe dont le téléphone portable serait le fil. La façon dont la narratrice joue de la digression en est la trace sur le papier.

Ariane et Sandrine se sont d'abord connues par écran interposé, à travers l'échange de textes de chansons. Jeunes adultes, elles ont souvent cohabité, partagé des expériences. Si la première est devenue journaliste, la seconde, qui ne sait pas nager et pour qui « *la natation ne correspondait pas à l'ergonomie du corps* », se consacre à la vente de piscines. Au fond, Sandrine a réalisé l'idéal de son amie : « *Les postes de communicante t'attirent, surtout les plus atroces. Vendre des produits conduisant le monde à sa perte n'est pas sans points communs avec l'écriture de faits divers.* »

GPS a des airs de roman policier quelque peu désaxé, plutôt bancal. Ariane – ce *tu* qui ressemble à la narratrice se regardant en miroir dans sa fiction – trouve dans la disparition de Sandrine une chance de se rapprocher d'Antoine : « *C'est quelque chose que vous pourriez résoudre ensemble, résoudre le meurtre de ta meilleure amie en ligne. Une activité de couple moderne comme*



Lucie Rico © Hélène Bamberger/P.O.L

s'inscrire sur les réseaux sociaux échangistes, s'engueuler sur Twitter et faire des Zooms avec des amis communs pour l'apéro ». C'est presque mieux que d'avoir un enfant. On lira à ce propos une page aussi grinçante que juste.

Lorsque Ariane découvre ce qu'est devenue Sandrine, le rythme du roman change, la page ressemble à ces espaces vacants que montre l'écran. Ce sont des blancs, de courts paragraphes qui feraient de cette histoire arrêtée sur un point rouge un poème. Bientôt, la vie se décline en coordonnées GPS. Tout ce que l'on a fait tient non plus à des émotions, à des moments, mais à une série de chiffres et de lettres majuscules, en degrés, minutes et secondes, qui seraient autant de dates. C'est loin d'être enthousiasmant.

Aux marches du palais

Récoltes et semailles est un livre étonnant, à la fois autobiographie fleuve d'un mathématicien de légende au destin hors du commun, exposé de ses théories qui ont révolutionné les mathématiques et dérouté ses pairs, et confession psychanalytico-philosophique d'un rêveur rationnel. Pour le mathématicien, comme le montre Dominique Pradelle dans une relecture passionnante de Husserl, les objets mathématiques sont des idéalités. Mais Grothendieck demande : est-ce que ce sont vraiment des objets ?

par Pascal Engel

Alexandre Grothendieck

Récoltes et semailles

Gallimard, coll. « Tel », Fondation Cartier et IHES, 2 vol., 717 p. et 1 212 p., 13 € et 16,50 €

Dominique Pradelle

Intuition et idéalités.

Phénoménologie des objets mathématiques

PUF, coll. « Épipiméthée », 552 p., 29 €

G. H. Hardy, dans sa célèbre *Apologie d'un mathématicien* (Cambridge, 1940 ; Belin, 1985, pour la traduction française), dit que les mathématiciens détestent parler des mathématiques et de leur métier : ils en font, simplement, dans leurs palais de raison. Et quand on pratique la reine des sciences, pourquoi faudrait-il la justifier et sortir du palais pour l'expliquer à ceux qui ne l'entendent pas ? Il suffit d'en faire.

Pourtant, les mathématiciens en parlent. Mais à quoi peuvent bien servir les livres dans lesquels ils racontent leurs découvertes ? Mis à part les anecdotes précieuses qui éclairent les mécanismes de l'invention, comme on en trouve dans le livre de Jacques Hadamard (*Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique*, Princeton, 1945), que peuvent-ils apprendre à ceux qui ne savent pas les mathématiques ? Poincaré découvre les fonctions fuchsienues en montant sur le marchepied d'un train en gare de Caen. Mais quel intérêt si on ne sait pas ce qu'est une fonction fuchsienne (1) ? Hardy nous raconte que, rendant visite à Ramanujan, le génial Indien dont il était le mentor, il mentionna le numéro de son taxi, 1729, le trouvant sans intérêt. Ramanujan réagit immédiatement : « C'est

le plus petit nombre qui peut être exprimé comme la somme de deux cubes positifs de deux manières différentes ». En effet : $1729 = 1^3 + 12^3 = 9^3 + 10^3$.

L'autobiographie de Laurent Schwartz (*Un mathématicien aux prises avec le siècle*, Odile Jacob, 1997) est passionnante quand il nous raconte ses engagements politiques, mais qui sait ce qu'est la théorie des distributions ? Cédric Villani a attiré l'attention des foules grâce à sa lavallière et sa broche-araignée, mais son roman *Théorème vivant* est insipide, mis à part ce qu'il dit de l'équation de Boltzmann, que personne ne comprend sauf quelques initiés. Des stars hollywoodiennes incarnent à l'écran John Nash ou Alan Turing, mais les jeunes gens et jeunes filles ont-ils jamais eu envie de faire des mathématiques en contemplant les muscles de Russell Crowe et l'élégance de Benedict Cumberbatch, ou même (rêvons) si Sophie Germain ou Emmy Noether étaient incarnées par Gemma Arterton et Cate Blanchett ? Dans un pays comme la France, où [l'analphabétisme mathématique atteint des sommets](#), les quelques génies mathématiques et médailles Fields sont les arbres qui cachent la forêt de l'ignorance générale.

Le lecteur du monumental *Récoltes et semailles* d'Alexandre Grothendieck a toutes les raisons, quand il n'est pas mathématicien, de se sentir lui aussi un imposteur. Quand Grothendieck énonce les douze idées maitresses de son œuvre et nous dit que les plus importantes sont celles des motifs, de la géométrie algébrique anabelienne et du yoga de Galois-Teichmüller, le lecteur sérieux aura beau se reporter au cours de géométrie algébrique de Dieudonné (PUF, 1974), s'il n'a jamais entendu parler du théorème de Bézout en

AUX MARCHES DU PALAIS

géométrie (deux courbes algébriques projectives planes de degré m et n ont exactement mn points d'intersection), il n'aura pas plus la possibilité de se demander quelles conséquences on peut en tirer pour la théorie des faisceaux. Le présent lecteur a beau habiter près de la rue Bézout à Paris, il n'est qu'un snob. Qu'est-ce qui fait cependant que ce livre fait pour les mathématiciens peut attirer le lecteur ordinaire et ignorant ?

C'est d'abord que la biographie de ce génie est aussi, voire plus, romanesque que celle de Srinivasa Ramanujan, exfiltré par Hardy de son milieu brahmane de Madras. Alexander Grothendieck était le fils d'un anarchiste juif russe – qui avait participé aux révolutions de 1917 puis à la guerre civile espagnole, était entré dans la résistance en France avant d'être déporté et de mourir à Auschwitz – et d'une juive allemande, Hanka Grothendieck. Après avoir vécu sans ses parents en Allemagne, il fut caché pendant la guerre au Chambon-sur-Lignon dans cette communauté protestante devenue légendaire. Il fit des études à Montpellier, avant de se faire repérer par les plus grands mathématiciens et d'être admis comme l'un de leurs pairs, devenir l'un des chercheurs les plus prolifiques des années 1950-1970, obtenir la médaille Fields, pour finalement quitter brutalement la communauté mathématique à quarante-deux ans en fondant un groupe écologiste, « Survivre et vivre », revenir à l'enseignement à Montpellier dans une relative obscurité, refusant toutes les décorations, pour finir par vivre une vie d'ermite dans l'Ariège (pas très loin du camp de concentration où son père avait été interné) d'où il envoya les deux mille pages de ces *Récoltes et semailles*, écrites entre 1983 et 1993, petite partie de l'énorme somme de manuscrits qu'il a laissés à sa mort en 2014 (2).

L'autre attrait de ce livre étonnant est que Grothendieck nous présente avec beaucoup de pédagogie et un grand talent d'écriture ses principales idées, si bien que, même si l'on n'y comprend rien, on a l'impression d'effectuer avec lui un voyage merveilleux. Il raconte les mathématiques non seulement comme des semailles, mais comme des épousailles. « *Le point de vue des faisceaux*, nous dit-il, *a été le guide silencieux et sûr, la clef efficace (et nullement secrète) me menant sans atermoiements ni détours vers la chambre nuptiale au vaste lit conjugal. Un lit si vaste en effet (telle une vaste et paisible rivière*

très profonde...) que “Tous les chevaux du roi / y pourraient boire ensemble” ».

La géométrie, puis la topologie, de Riemann à Thom, ont envisagé des notions de plus en plus générales d'espace, dotées de structures de plus en plus abstraites et rapprochées de celles de l'algèbre. Grothendieck a suivi, comme les mathématiciens du groupe Bourbaki, cette voie structurale en mathématiques, mais en approfondissant encore plus les moyens d'explorer ces espaces, et de résoudre les fameuses conjectures de Weil, sorte d'Himalaya mathématique. Souvent Grothendieck nous raconte ses découvertes comme si l'on se trouvait dans un épisode de la *Théogonie* d'Hésiode, où les Titans affrontent les dieux, et où des myrmidons dotés d'armes fantastiques gagnent des batailles épiques. Le paysage qu'il décrit est en fait celui qu'il a largement contribué à recomposer, où la théorie des ensembles, qui fut au début du XX^e siècle la grande théorie unificatrice des mathématiques, a été élargie par la théorie des catégories, dont les *topoi* de Grothendieck sont une pièce maîtresse. Il y a dans les mathématiques de Grothendieck une sorte d'appel à une théorie absolument générale de Tout l'Univers des Nombres et des Espaces. Comme le dit la mathématicienne Claire Voisin : « *Tout se passe comme s'il y avait un objet mystérieux, une raison unique, centrale qui permette d'expliquer toutes les autres* ».

Grothendieck a aussi des métaphores frappantes pour expliquer son travail. Il nous dit qu'il n'entend pas résoudre un problème comme on craque une noix, mais plutôt par une méthode de submersion ou de noyage du terrain, qui, devenant un ensemble d'îles, fait surgir un nouveau paysage. Cette méthode englobante explique à la fois l'ambition de ses travaux, mais aussi les difficultés qu'il a rencontrées. Plutôt que de s'attaquer frontalement à une question, il préférerait en aborder plusieurs, pour passer ensuite à autre chose qui semblait au départ sans rapport, mais qui en fait se reconfigurait ensuite – ou pas ! C'est ainsi qu'il semble avoir travaillé avec son élève Pierre Deligne, qui démontra des résultats qu'il avait, nous dit-il, anticipés, mais laissés pour ainsi dire en jachère. Pourtant, en mathématiques, le crédit va à ceux qui démontrent les théorèmes au moins autant qu'à ceux qui les énoncent sans les démontrer (c'est pourquoi, même si Fermat est génial en ayant vu son théorème, Andrew Wiles ne l'est pas moins).

AUX MARCHES DU PALAIS

Grothendieck n'avait rien, au début, d'un mathématicien solitaire. Il travailla avec les plus grands de son époque comme Jean Dieudonné, Claude Chevalley, Jean-Pierre Serre, Laurent Schwartz et bien d'autres. C'est ici que ce livre d'un Docteur Jekyll des mathématiques rencontre son Mister Hyde. Les rapports avec ses collègues ne furent pas toujours très bons, et le récit des *Semaines* se fait très amer quand, dans de multiples notes, il détaille « l'enterrement » dont son œuvre a été victime, et laisse entendre que cet enterrement a été organisé. Ici le récit enchanté laisse place à des litanies paranoïaques où le grand mathématicien se dit dépossédé de ses résultats. Tout le livre se fait l'écho d'une « *cérémonie funèbre* » que les mathématiciens amis, devenus ennemis, auraient ordonnée autour de lui. Ces passages souvent très *ad hominem* expliquent en partie le refus par Grothendieck de publier son manuscrit et son retrait du monde. Cet exil physique allait-il de pair avec un exil mental, quand il se met à nous détailler ses théories fumeuses sur le Yin et le Yang, quand il élabore des théories abracadabrantes et quasi kabbalistiques sur le sexe, le moi, le songe (sans parler de ses spéculations philosophiques) qui font ressembler bien des pages de ce livre à une vaste confession psychanalytique et à une spéculation quelque peu New Age? Les mathématiciens mystiques ne manquent pas (3), mais la grande affaire de Grothendieck a surtout été l'écologie et l'antimilitarisme (4).

Le style littéraire de Grothendieck, même quand il est quelque peu délirant, truffé de notes, d'incises et de retours en arrière, est superbe. Que dire de son style mathématique? Le lecteur ignorant le trouvera plutôt dogmatique. Hardy disait au sujet de Ramanujan : « *Ces théorèmes doivent être vrais, car s'ils n'étaient pas vrais, personne n'aurait assez d'imagination pour les inventer* ». L'imagination semble la première vertu de Grothendieck. Parmi les règles du *Discours de la méthode*, il ne suit pas celle qui consiste à aller du simple au composé ni celle qui consiste à diviser le complexe en éléments simples. Il n'a pas de goût non plus pour les « *dénombrements si entiers* » qu'il fût « *assuré de ne rien omettre* ». Il préfère partir du complexe et souvent y rester. On peut qualifier son entendement mathématique d'holistique : il tire des plans sur la comète, préférant envisager de vastes paysages avant de se pencher sur les détails. Il semble que ce soit ce style qui ait dérouté ses élèves et ses amis.

Quelle est la philosophie des mathématiques de Grothendieck? Elle n'est pas, comme celle de Frege, de Hardy, et de tant de mathématiciens du XX^e siècle, centrée sur la théorie des nombres, ni même sur les espaces et la géométrie. On n'y a plus affaire à des objets, ni même à des ensembles d'objets, mais à des formes, des morphismes dont on étudie les isomorphismes (voir l'essai de Pierre Schapira, « Les catégories, du zéro à l'infini »). Comme traditionnellement le réalisme admet l'existence d'objets mathématiques (les nombres, les ensembles), on pourrait être tenté, à l'inverse, de situer Grothendieck plutôt du côté constructiviste. Mais ses métaphores favorites restent platoniciennes : il ne parle que de paysages, de terres inconnues, et d'univers qu'il faut découvrir. Ses collègues bourbakistes seraient tentés de parler de structures, mais Grothendieck va plus loin encore dans l'abstraction : les catégories émergent de morphismes et de relations entre eux.

Sur le plan épistémologique, il reste très classique : il décrit tous ces morphismes comme évidents et a spontanément tendance, comme tous les grands mathématiciens, à dire qu'il s'agit de vision et d'intuition, et non de démonstration. Alain Connes et Laurent Lafforgue ont suggéré que Grothendieck aurait pris ses distances avec la notion de vérité en mathématiques, voire l'aurait liquidée. Il semble qu'ils veuillent dire que dans la perspective des *topoi* le tiers exclu (une proposition est vraie ou fausse, il n'y a pas d'autre possibilité) ne vaut plus. À supposer que ce soit le cas, en quoi cela menace-t-il la notion de vérité? Les intuitionnistes refusent le tiers exclu, mais refusent-ils la notion de vérité? Non, ils l'assimilent à la démontrabilité. Manifestement, ce n'est pas le point de vue de Grothendieck, qui n'a pas d'intérêt particulier pour la théorie de la preuve. Mais cela veut-il dire qu'il rejette la notion même de vérité et qu'il y aurait quelque chose de postmoderne dans sa mathématique?

J'avoue pour ma part que je ne vois pas ce que seraient des mathématiques sans recherche de la vérité, et celle qu'a menée Grothendieck est exemplaire. La recherche de la vérité et la valeur qu'on lui accorde sont une chose, le concept de vérité requis pour tel type de théorie mathématique en est une autre. Il est plus correct de dire que Grothendieck n'a pas une grande sympathie pour la formalisation au sens classique, et que la question du fondement des mathématiques au sens traditionnel de ce terme ne l'intéressait pas beaucoup, même si son œuvre a une visée

AUX MARCHES DU PALAIS

fondationnelle manifeste. Il refuse de traiter ses morphismes et catégories comme des objets, mais il faut bien que ces entités rendent vrais ses théorèmes, et en ce sens qu'elles constituent une ontologie. Peut-être est-ce, comme l'ont suggéré les bourbakistes, une ontologie de structures. Mais les structures sont des relations, et si deux choses sont en relation il faut bien que la relation elle-même existe. La réponse implicite de Grothendieck me semble être réaliste au sens traditionnel : les schémas, les faisceaux, les morphismes et le palais nuptial du mathématicien sont des réalités, auxquelles il accède grâce à des évidences intuitives. Sans passer, comme Gödel, par des considérations métamathématiques, Grothendieck semble bien être un platonicien robuste, bien que la question de savoir comment réconcilier l'épistémologie et l'ontologie des mathématiques semble ne l'avoir guère intéressé (5).

Dans un texte éclairant (6), Jean-Jacques Szczeciniarz a suggéré d'utiliser, pour comprendre Grothendieck, la notion husserlienne d'idéalité et celle, utilisée par Cavaillès, de thématization. Il y a deux notions d'idéal, celle d'une certaine sorte de structure algébrique, et celle, kantienne, d'idéal de la raison. L'intérêt de l'analyse de Jean-Jacques Szczeciniarz est qu'il les réunit pour présenter les mathématiques de Grothendieck comme des structures qui s'engendrent progressivement, par montée de l'abstraction et par une série de synthèses qui engendrent des structures de plus en plus complexes. Comme le note Szczeciniarz à la suite de Cavaillès, cette montée vers l'abstrait n'est pas sans rappeler le projet de Husserl, des *Recherches logiques* (1901) à *Logique formelle et logique transcendantale* (1929).

On peut essayer de compléter cette perspective avec la lecture que donne Dominique Pradelle dans son livre important, *Intuition et idéalités*. Cette lecture est hétérodoxe par rapport à celles que l'on fait habituellement de Husserl à deux titres au moins ; d'une part, Pradelle dissocie le projet de Husserl d'une notion de sujet transcendantal ; de l'autre, il rejette l'idée qu'il n'y aurait qu'une seule forme d'intuition, valable aussi bien pour la perception ordinaire que pour les entités mathématiques. Il montre que l'objectivité mathématique se constitue par une hiérarchie d'idéalités qui ont chacune sa modalité propre d'évidence. En d'autres termes, l'intuition dont relèvent les nombres, les ensembles, les espaces et

les autres structures étudiées par le mathématicien n'est pas la même que celle qui vaut pour le temps et la perception.

Pradelle entend ainsi faire de Husserl un réaliste en philosophie des mathématiques, mais sans une ontologie d'entités spéciales et éternelles qu'on pourrait, pour reprendre la formule de Russell, rencontrer « *dans les cieux* ». Les entités mathématiques ne sont pas là « pour une conscience », mais elles ne sont pas non plus des choses : leur objectivité est idéale. Je ne suis pas sûr que cette position, qui refuse aussi bien le réalisme que l'idéalisme, soit très stable, mais elle pourrait être une manière d'interpréter les structures au sens de Grothendieck.

On décrit toujours les grandes mathématiques comme des quêtes héroïques d'un monde inaccessible, et leurs auteurs comme des héros. Mais ce qui frappe surtout chez Grothendieck, jusque dans ses renoncements et ses abandons, c'est combien il est humain.

1. **J'ai moi-même beaucoup pratiqué la gare de Caen, et suis souvent monté sur le marchepied du train. Aucune illumination n'en est résultée.**
2. **L'histoire du manuscrit, qui fut longtemps sur Internet, est à elle seule une odyssée. Sans la ténacité de Stéphane Deligeorges, qui soutint d'emblée l'entreprise chez Christian Bourgois, et de plusieurs mathématiciens comme Pierre Lochak, il n'aurait pas pu voir le jour.**
3. **Voir Jean-Michel Kantor et Loren Graham, *Au nom de l'infini. Une histoire vraie de mysticisme religieux et de création mathématique*, Pour la science, 2010.**
4. **Voir son texte « Allons-nous continuer la recherche scientifique ? » (1972), *Écologie & politique* 2016/1 (n° 52), p. 159-169.**
5. **Sur ces questions, on consultera Marco Panza et Andrea Sereni, *Introduction à la philosophie des mathématiques*, Flammarion, 2013.**
6. **« Prolégomènes à une étude philosophique de l'œuvre de Grothendieck », in *Lectures grothendieckiennes*. Sous la direction de Frédéric Jaëck, Spartacus, Société mathématique de France, 2021.**

De l'autre côté du silence

Minh Tran Huy livre un récit sur l'autisme qui croise histoire familiale et histoire de la prise en charge de l'autisme (en France et ailleurs) à travers deux personnes : Paul, un garçon autiste qui est son fils, et Temple, une autiste américaine qui deviendra célèbre (Temple Grandin). Une écriture tout en retenue qui n'en donne que plus de relief à un témoignage bouleversant. Si un autiste non verbal est condamné au silence, cela ne signifie pas qu'il n'a pas d'histoire.

par Sophie Ehram

Minh Tran Huy

Un enfant sans histoire

Actes Sud, 208 p., 21,50 €

« Pour Paul, qui ne lira jamais ce livre » : cette dédicace dit beaucoup. Elle résume la démarche de Minh Tran Huy, mère d'un petit garçon autiste : écrire, même si le sujet du livre n'en sera pas lecteur, écrire d'autant plus que la littérature, le cinéma et les sciences humaines font peu de place aux autistes qui ne sont pas remarquables. Le spectre de l'autisme est large et, si certains individus, type Asperger notamment, ont des aptitudes cognitives exceptionnelles, d'autres peinent énormément pour les acquisitions les plus simples.

Ce livre commence avec Temple, une petite fille qui n'aime pas être touchée et ne regarde pas les gens dans les yeux. C'est aussi l'histoire de Paul, un enfant au visage adorable, mais qui ne montre pas les signes du développement affectif et psychomoteur habituel. Tout au long du livre alternent les chapitres sur Temple Grandin, une autiste américaine qui a fait de sa sensibilité particulière une force et même une source de revenus en se consacrant aux installations agricoles et au bien-être animal, et sur Paul, le fils autiste de l'autrice, diagnostiqué suffisamment tôt pour être pris en charge dans une structure spécialisée. Vivre avec un enfant autiste est une épreuve quotidienne ; si le père de Temple a surtout manifesté de la colère envers cette fille incontrôlable, Eustacia, sa mère, a déployé des trésors de patience et dépensé sans compter pour que sa fille puisse être accompagnée avec bienveillance sur le chemin de l'autonomie. Minh Tran Huy raconte les nuits épuisantes, les journées difficiles (pour elle comme pour son compagnon) où chaque éloi-

gnement par rapport à la routine suscite une crise, une perte de vie sociale. Les rares sourires de Paul et les quelques échanges avec lui la font tenir dans cette vie ingrate ; l'espoir aussi que ces années laborieuses, rendues moins difficiles par le soutien des psychomotriciennes, déboucheront sur une nouvelle étape pour Paul. Temple Grandin et d'autres autistes ont pu, malgré leur caractère neuro-atypique, mener une existence riche.

Le cas de Temple Grandin est particulièrement bien documenté dans la mesure où elle en est venue à écrire elle-même sur son expérience et son rapport au monde. L'un de ses livres a été préfacé par Oliver Sacks. Le monde anglo-saxon a depuis plusieurs décennies montré de l'intérêt pour les autistes, y compris dans la création de fictions ; Minh Tran Huy cite le film *Rain Man* (1988) où Dustin Hoffman incarne un autiste, le roman *Le bizarre incident du chien pendant la nuit* de Mark Haddon (2004 pour la traduction française) dont le narrateur est un garçon autiste. Actuellement, des auteurs et autrices autistes contribuent à nuancer la perception de l'autisme : une personne autiste n'est pas toujours de sexe masculin (même si l'autisme touche davantage les individus masculins) et n'est pas toujours un génie des mathématiques. L'Écossaise Elle McNicoll (*Les étincelles invisibles*, 2021) est une de ces nouvelles voix.

Minh Tran Huy fait le constat amer de l'immense retard de la France en ce qui concerne la prise en charge de l'autisme. Elle mesure la chance qu'elle a eue de bénéficier de l'accompagnement et du suivi de Paul par des professionnels (notamment à l'hôpital Robert-Debré à Paris) mais aussi le combat que cela a représenté, les places étant peu nombreuses. Après des années éprouvantes (qui incluent le confinement strict de 2020), entre espoir et découragement, il apparaît

DE L'AUTRE CÔTÉ DU SILENCE

que Paul ne peut dépasser le stade cognitif d'un enfant de dix-huit mois. C'est le triste constat auquel ses parents doivent se résoudre, mais aussi ce qui a poussé l'autrice à écrire un livre sur les neuro-atypiques, y compris ceux qui n'ont rien à faire valoir, ceux que certains régimes politiques n'hésitent pas à faire disparaître. Minh Tran Huy rappelle que Hans Asperger, qui a donné son nom à un trouble autistique désormais bien connu, ne s'est intéressé justement qu'aux autistes « savants », à haut potentiel, ceux qu'il appelait ses « petits professeurs ». Les autres, jugés handicapés et inutiles au nouveau Reich, ont été tués. *« Une extermination qui à la différence de celle des Juifs, industrielle et anonyme, présentait la particularité d'être individualisée : les infirmières et les médecins qui assassinèrent chacun des enfants, souvent par injection létale, quand ils ne les laissaient pas mourir de faim [...] s'en étaient occupés pendant des semaines et des mois, et les connaissaient tous par leur prénom. »*

Minh Tran Huy connaît tout de Temple Grandin, jusqu'au film qui lui a été consacré, et mesure toute la différence entre cette femme et le petit Paul, dont le destin n'a rien pour inspirer Hollywood. Elle sent également que l'histoire de son fils silencieux a une résonance particulière relativement à son histoire familiale, tente de se remettre à écrire, ébauche un paragraphe : *« J'y tirais le fil du silence pour évoquer les violences de la guerre, du deuil et du dénuement qui avaient poussé mes parents à l'exil, ces drames sans nom qui les avaient frappés et dont ils ne parlaient jamais. [...] L'ironie tenait à ce que je semblais me dévoiler alors que je dissimulais au contraire l'essentiel, le seul silence que je n'avais pas nommé, celui de mon fils et, partant, le mien ».*

Le lien avec son roman *Voyageur malgré lui* (Flammarion, 2014), par exemple, où le personnage du père garde longtemps le silence sur sa jeunesse vietnamienne, est clair. L'intérêt pour les anonymes, y compris ceux qui connaissent une célébrité éphémère ou sont connus en raison d'une pathologie particulière, était déjà présent dans ce récit qui n'arrive à la famille de la narratrice qu'après de nombreuses pages consacrées à Albert Dadas, premier cas documenté de « tourisme pathologique », et ne peut évoquer une cousine traversant le Pacifique dans des conditions effroyables sans parler de Sadia, la coureuse somalienne, morte en tentant de traverser la Méditerranée. Comme si l'insertion de faits réels



Minh Tran Huy (août 2022) © Jean-Luc Bertini

rendait la fiction plus plausible ; c'est un rapport que Minh Tran Huy a aussi examiné dans un essai, *Les écrivains et le fait divers* (Flammarion, 2017), qui montre que d'innombrables fictions se sont nourries de réalités ; ce qui change, c'est la perspective. Certains récits s'intéressent à la morale, d'autres à la psychologie humaine, d'autres encore à la justice, les personnages criminels devenant des monstres, des héros ou des victimes.

Avec ce nouveau livre, l'autrice est cette fois dans la réalité, doublement puisqu'elle parle de deux personnes existantes. Cependant la fiction affleure, quand elle veut croire que Paul pourrait connaître une évolution, peut-être pas aussi spectaculaire que celle de Temple Grandin, mais qui le sortirait de l'isolement et du silence. Chimère qui n'advient pas ; elle choisit donc d'écrire sur et pour une personne qui n'a rien de remarquable, ce qui ne veut pas dire que son histoire ne mérite pas d'être racontée, d'autant qu'elle la connaît intimement et que le principal intéressé ne peut la mettre en mots. Elle réussit à parler de l'autisme sans enfermer le récit dans le sensationnel (la vie de Temple Grandin) ni dans le pathétique (l'absence de progrès de Paul), jouant sur le croisement des histoires et, justement, les changements de perspective, les personnes autistes pouvant susciter l'étonnement, l'attachement, la fascination ou au contraire la colère, la répugnance, l'hostilité. Pas facile de trouver une forme adéquate : *« Aucune de ces formes ne me convenait alors que j'aurais voulu que mon livre tienne un peu de chacune, qu'il informe et alerte, émeuve et serre le cœur, crée des connexions inattendues et ouvre des perspectives, invente quelque chose et apporte un peu de beauté, sans mentir ni rien déformer de ce qui était. »* Entre témoignage, lettre, journal, enquête et essai, voilà un livre fort et courageux, servi par une écriture subtilement changeante.

La honte ne s'expie pas

Ce long récit d'un ancien soldat de l'armée hitlérienne met une nouvelle fois les Allemands face à leur responsabilité individuelle ou collective au temps du Troisième Reich. Rien de nouveau, dira-t-on, après Les bienveillantes de Jonathan Littell, [La fabrique des salauds](#) de Chris Kraus, Le transfuge de Siegfried Lenz, et beaucoup d'autres romans encore. Mais la guerre actuelle en Ukraine donne au livre d'Alexander Starritt une dimension singulière : elle se passe sur les mêmes terres déjà ravagées dans les batailles des années 1940 qu'évoque le narrateur. La guerre de 2022 est sans doute très différente, mais sa violence ravive les cicatrices laissées par l'ancienne dans la mémoire des hommes, comme si l'actualité d'aujourd'hui renouait avec un passé qu'on voulait croire révolu. L'Histoire hoquetterait-elle ?

par Jean-Luc Tiesset

Alexander Starritt

Nous, les Allemands

Trad. de l'anglais (Royaume-Uni)

par Diane Meur

Belfond, 208 p., 20 €

Le roman se présente comme une longue lettre d'un grand-père allemand, Meissner, à son petit-fils, Callum Emslie, qui est, lui, à demi anglais. On peut supposer qu'Alexander Starritt, fils d'une Allemande et d'un Écossais, aborde ici un sujet qui le touche, et qu'il a à portée de main de quoi nourrir ses personnages. La vie que raconte le vieux Meissner ressemble à celle de toute une génération d'Allemands ayant grandi sous Hitler : après les longues années de guerre et la captivité, la rencontre d'une femme qui signe le retour à la vie « normale », et enfin l'accession progressive au confort matériel (après, dans son cas, avoir fui la RDA communiste en 1960). Meissner est le premier étonné d'avoir survécu et mené sa vie comme si de rien n'était, comme si huit années avaient été mises entre parenthèses ; d'avoir travaillé, aimé, fondé une famille. Il s'efforce de ne rien cacher, même s'il sait que les souvenirs, loin d'être figés une fois pour toutes, se transforment avec les années et remontent à la conscience à travers les strates de la vie ultérieure, prenant de nouvelles couleurs. Certaines images sont obsédantes : celle des civils ou des partisans pendus en masse à un même

arbre, celle d'une femme crucifiée vivante par des *Feldgendarmen*.

Meissner, qui n'a combattu que sur le front russe, raconte ici ses derniers mois de guerre, la débâcle de la Wehrmacht devant l'Armée rouge, et toutes les horreurs qui l'accompagnent : exécutions de civils (et de soldats déserteurs), viols, villages incendiés... « *Nous avons abattu les piliers soutenant l'édifice de la civilisation* », dit-il, conscient de la responsabilité de son pays. La guerre menée avec une rare sauvagerie s'achève en sauve-qui-peut général où chacun participe à la folie meurtrière tout en veillant sur sa propre peau – à moins que, poussé à bout, il ne préfère mettre fin à ses jours. Meissner partage cette déroute avec une petite escouade de quatre hommes rencontrés par hasard, et les voilà condamnés à se serrer les coudes pour survivre. En dépit de leurs antagonismes parfois virulents, ces soldats perdus finissent par former une véritable équipe où subsiste encore une infime parcelle de leur humanité, alors qu'ils se sont affranchis de toutes les règles communes. Dans cet effacement final digne de la violence d'*Apocalypse Now* ou de l'embrassement du *Walhalla*, un poney qu'ils ont adopté contre toute raison est comme un dernier lien fragile avec leur vie d'avant, avec le temps où leurs mains caressaient au lieu de tuer.

Le lecteur français ne manquera pas de relever la différence que le narrateur observe entre la guerre à l'Est et la guerre à l'Ouest, opposant le

LA HONTE NE S'EXPIE PAS

déchainement de cruauté de l'une à la relative tranquillité de l'autre : « *Je ressens encore la brûlure du désir que j'avais d'être envoyé non pas à l'Est, mais à l'Ouest, et d'aller faire la guerre en France. Là-bas, les soldats se trouvaient comme en villégiature dans la Loire ou la Dordogne, à manger du fromage et à visiter des châteaux* ». Une vision quelque peu idyllique sans doute, dont on retrouve l'équivalent dans les *Lettres de guerre* de Heinrich Böll. Mais c'est aussi à travers les clichés et les images usées que se transmet la mémoire, ou plutôt que se transmettent les mémoires : le soldat allemand avait sûrement raison de préférer une permission à Paris à l'enfer russe, mais les Français ne sont pas près d'oublier l'occupation, les privations, les bombardements, les milliers de déportés, les fusillades d'otages, Tulle, Oradour-sur-Glane ou Vassieux-en-Vercors. Mais pourquoi Meissner revient-il si longuement sur ses propres souvenirs de guerre ?

S'il éprouve le besoin de répondre de manière circonstanciée aux questions de Callum, c'est moins pour se justifier a posteriori que par souci de transmettre avant de mourir une expérience humaine qu'il juge profitable, à la manière de ces anciens samouraïs qui « *portaient par écrit leurs leçons de vie pour contribuer à l'éducation de leurs fils et de leurs petits-fils* ». Pour hasardeux qu'il fût, un tel projet atteste que le grand-père ne peut s'empêcher de voir aussi les épreuves qu'on a infligées à sa génération comme une école de courage et de promotion des vertus anciennes, même s'il se défend d'avoir été nazi ou d'avoir seulement aimé la guerre : « *Je pense que qui-conque a vu le vrai courage ne l'oublie jamais plus, sans doute parce qu'il ne ressemble à rien d'autre dans notre caractère* ». Il est vrai que d'autres que lui poussent encore beaucoup plus loin l'apologie de la vaillance et de la virilité censées s'épanouir dans des situations extrêmes.

On se méfie avec raison des propos qui manquent de nuances. Le « nous » contenu dans le titre du roman (en anglais comme en français), en donnant au récit du grand-père une portée générale, exprimerait-il une singularité des Allemands parmi les autres peuples, au risque de propager quelques clichés aussi tenaces que ceux qui visent les Français ? Meissner condamne sans appel ce « *désastreux orgueil* » qui le conduisit comme les autres à combattre jusqu'au bout. Mais est-ce parce qu'on lui a inculqué le sens du devoir et de l'obéissance que l'individu allemand



s'est soumis au collectif, au point de ne plus écouter sa conscience ? Dans son long témoignage, le grand-père répond en mettant en avant la notion de honte, qu'il juge plus pertinente que celle de culpabilité : à son éducation protestante, qui lui a appris à juger de la qualité d'un acte en considérant la pureté de son intention, il substitue la honte, celle d'Œdipe qui commit sans aucune mauvaise intention un acte abominable. Le soldat peut se défendre d'être coupable, et même s'il ne l'est pas du point de vue de la loi, il ne se débarrassera jamais de la honte éprouvée devant les actes commis par ceux qui portaient le même uniforme que lui. Le coupable relève du tribunal, mais « *avec la honte, ce n'est pas comme avec la culpabilité, il ne s'agit pas de réparations [...]* La honte ne s'expie pas ».

Il fallait sans doute que ce livre fût écrit par quelqu'un qui n'a pas vécu la guerre, mais qui peut aussi s'inclure dans ce « nous » dont il partage la moitié des gènes et surtout la culture. Et qui peut, avec son regard extérieur et en utilisant une autre langue que l'allemand, placer son sujet à distance. Mais les événements d'Ukraine modifient aussi notre propre regard sur le roman d'Alexander Starritt, sur ce qu'il nous dit des hommes et de la guerre, du temps qui passe sur les pays dévastés. « *Rien en nous ne reste immuable* », dit Meissner, « *notre esprit n'est pas une archive ; tout est perpétuellement re-digéré par le présent [...], l'herbe repousse sans fin sur la terre brûlée.* » Mais la terre peut-elle aussi brûler sans fin quand l'herbe a repoussé ?

Naître au mauvais moment

Deux écrivains et poètes allemands qui ont passé leur enfance sous le Troisième Reich tentent de se la remémorer. De façon (faussetment) anecdotique, comme le suggère le titre du récit de Hans Magnus Enzensberger, de façon plus grave dans le cas de Franz Fühmann. Leurs dates de naissance ne sont distantes que de quelques années, mais un mur et une politique de la mémoire différente les ont séparés leur vie durant. Le premier est un écrivain ouest-allemand renommé, le second a passé sa vie dans une RDA où le poids du passé était plus lourd qu'à l'Ouest.

par Sonia Combe

Hans Magnus Enzensberger
Un bouquet d'anecdotes. Ou opus incertum
 Trad. de l'allemand par Bernard Lortholary
 Gallimard, 208 p., 20 €

Franz Fühmann
Mein letzter Flug.
Roman einer Jugend unter Hitler
in acht Erzählungen [1]
 Édité par Uwe Wittstock
 Hinstorff, 211 p., 14 €

Né en 1922 dans les Sudètes, région appartenant à la Tchécoslovaquie avant d'être annexée en 1938 par Hitler, Franz Fühmann a été connu du public français grâce à son livre *L'auto des Juifs*, publié en 1962 en RDA et traduit trois ans plus tard en français par Alain Lance [2].

Né en 1929 et bénéficiant de ce fait de la fameuse « grâce de la naissance tardive », Hans Magnus Enzensberger a eu plus de chance : il était trop jeune pour être enrôlé dans la Wehrmacht comme le fut Fühmann. De plus, issu d'une famille qu'on dirait apolitique, il ne grandit pas comme ce dernier entouré de fervents nazis. Ce qui explique un ton volontairement léger tandis que celui de son contemporain apparaît à l'inverse bien souvent torturé. Fühmann mourra d'un cancer à l'âge de soixante-deux ans, en butte non seulement à ses souvenirs mais aussi aux chicanes du régime communiste. Il désespéra de ce socialisme raté dans lequel il avait cru pouvoir se racheter de son passé en œuvrant à la construction d'une contre-Allemagne fondée sur la promesse d'une émancipation à portée universelle.

Grand ami de Christa Wolf, dont on se souvient du magistral « travail de deuil » (Margarete Mitscherlich) que fut *Trame d'enfance* (1972) [3], Fühmann s'est efforcé, comme la romancière, de comprendre sa soumission à l'idéologie nazie, mais avec de surcroît la culpabilité d'avoir été soldat de la Wehrmacht. Comment avait-il pu être séduit par cette idéologie meurtrière, croire que les Juifs enlevaient les petites filles pour leur prendre leur sang, voir en Hitler un dieu, souhaiter la mort de tous les ennemis du Führer et, finalement, croire à la victoire du Troisième Reich ?

Son premier roman, *L'auto des Juifs*, connut un grand succès en RDA où il fut maintes fois réédité (tandis qu'il n'eut aucun écho en RFA). Enfant, Fühmann avait cru à l'auto des Juifs qu'il avait vue jaune, roulant à travers les champs de maïs, avec à son bord quatre Juifs de noir vêtus et armés de longs couteaux. Deux d'entre eux avaient sauté hors de la voiture et enlevé une petite fille aux yeux bruns, le couteau entre les dents, l'avaient jetée dans l'auto tandis qu'elle criait son nom. Il n'allait pas tarder à voler à son secours, terrassant, toujours dans son imaginaire, les assaillants les uns après les autres. Certes, lui-même n'avait jamais vu de Juifs, mais les adultes, et son père avant tout, les connaissaient et c'est ainsi qu'ils les décrivaient. Pour eux, une chose était certaine : le Reich, c'est-à-dire Hitler, allait sauver les Sudètes des Juifs et des marxistes (un pléonasme) qui orchestraient tout depuis Prague.

Plus tard, tandis qu'il mobilise sa mémoire, Fühmann se rappelle avoir croisé à l'âge de quinze ou seize ans, chaussé de bottes et en chemise brune, un vieux Juif terrorisé et l'avoir

NAÎTRE AU MAUVAIS MOMENT

superbement ignoré en passant devant une synagogue en flammes. Ces souvenirs sont désormais si douloureux qu'il les a pour la plupart refoulés. C'est à travers la littérature qu'il va les exhumer tout au long de son œuvre. D'avoir été « rééduqué » à l'école de l'antifascisme que furent les camps soviétiques des prisonniers de guerre allemands ne lui suffira jamais : il lui fallait toujours pousser l'introspection plus loin. C'est grâce à lui, se souvient Eugen Ruge, l'auteur de *Quand la lumière décline* (2011), qu'il put, alors jeune adulte, saisir comment des « *hommes normaux, amicaux et intelligents pouvaient sombrer dans un abîme idéologique* ».

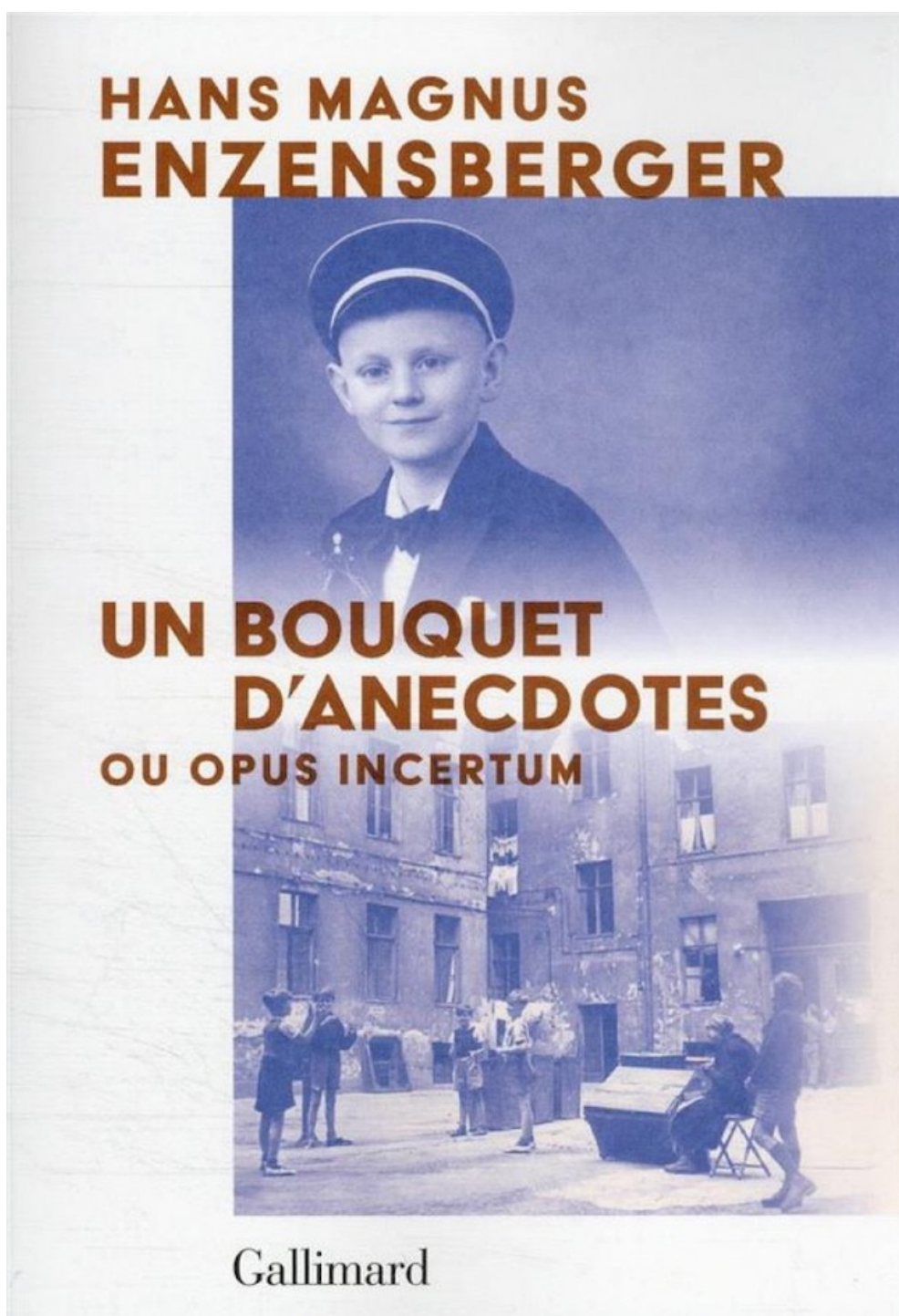
On ne connaît pas de démarche équivalente dans la littérature ouest-allemande. En RFA, comme le souligne Uwe Wittstock dans sa postface à *Mein letzter Flug*, « *l'élite intellectuelle d'après-guerre se fit passer avec assurance pour des opposants à l'État-SS. Mais lorsque, dans les années 1990, les USA remirent aux archives nationales [Bundesarchiv] le fichier des membres du NSDAP [parti nazi], peu à peu on découvrit que de célèbres écrivains comme Walter Jens, Martin Walser, Siegfried Lenz [...], des politiciens comme Hans Dietrich Genscher [...], des philosophes comme Hermann Lübbe ou Niklas Luhmann, en avaient été membres. Et Günter Grass lui-même attendit 2006 pour révéler avoir été dans les Waffen-SS* ». On relèvera qu'à la même époque, tandis que les Américains permettaient la consultation des archives conservées au Berliner Document Center, l'ouverture des archives de la Stasi suscita bien plus de curiosité que les noms contenus dans le fichier des membres du parti nazi.

De ce point de vue, [Hans Magnus Enzensberger](#) constitue une exception au sein de sa génération en Allemagne de l'Ouest. On se souvient de son *Hammerstein ou l'intransigeance. Une histoire allemande* (Gallimard, 2008), preuve parmi d'autres de son intérêt pour la résistance au nazisme. D'ailleurs, lui aussi a le souvenir d'une auto : une auto dans laquelle « *se tenait un homme assez insignifiant, portant la moustache et regardant droit devant lui. Ses cheveux étaient collés sur son front. Il levait le bras droit plié et le laissait tomber d'un seul coup* ». M., alias Enzensberger, aurait volontiers participé à l'enthousiasme général que provoqua cette apparition, mais, sans pouvoir se l'expliquer, « *il n'éprouvait qu'une sensation bizarre dans l'estomac* ».

Des Juifs, il n'avait gardé qu'un seul souvenir, celui d'un voisin et de sa femme qui disparurent sans qu'on en sache les raisons. Ou du moins ne les évoquait-on pas devant les enfants. En bref, on se taisait. Il y eut d'autres disparitions, comme celle d'un oncle épileptique, éliminé au titre du programme d'euthanasie. Il se souvient aussi qu'à l'âge de douze ans il dut revêtir une chemise d'un brun diarrhéique, porter un foulard noir, un ceinturon et un brassard. Mais M. sèche bien vite les rassemblements où l'on gesticule au rythme d'ordres brailés et il sera solennellement exclu des Jeunesses hitlériennes – ce dont il se gardera d'informer ses parents, qui auraient pu s'en inquiéter. Rien à voir ici encore avec la jeunesse fanatisée de Fühmann, mais il le rejoint lorsqu'il s'interroge : « *Comment se peut-il que la plupart de [mes] concitoyens aient obstinément persisté à prétendre qu'ils n'avaient rien su ? Dès le jardin d'enfants, on leur avait pourtant fait peur non pas avec le grand méchant loup, mais en leur disant : "Fais gaffe, l'ami, sinon tu vas te retrouver à Dachau !"* » D'autant qu'une chose était claire : dans tout le Reich, des gens étaient conduits vers des trains de marchandises spéciaux et disparaissaient dans la Pologne occupée. On n'entendait plus jamais parler d'eux.

Enfant, faisant partie de « *ces petites brutes déboussolées par la guerre* », M. alias Enzensberger reste insensible à la vue des victimes des bombardements. De ces derniers, il n'a même pas vraiment peur. Pour les gamins, aller se cacher dans les bunkers, c'était seulement éviter l'école. Les dernières semaines de la guerre, il n'échappera pas à l'uniforme (trop grand) de la Wehrmacht et dès lors il aura pour seul souci de sauver sa peau. De manger aussi. Extorquer à l'occasion des provisions aux paysans terrorisés par des bandes de gamins brandissant des pistolets-mitrailleurs n'était pas bien difficile.

Les jours qui suivent la défaite de l'Allemagne, M. se les rappelle avec une sorte de nostalgie, cédant comme souvent à la provocation en les qualifiant de « *plus beaux moments* » de sa vie. À une exception près, cependant : les autorités d'occupation, soit les Américains en Bavière où il se trouve, ont l'idée d'organiser la projection de films en noir et blanc montrant des tas de cadavres décharnés dans des endroits entourés de barbelés. Ce n'est pas la pitié pour les victimes qui envahit alors M., mais l'envie de vomir, une réaction plus forte que « *le vague sentiment de culpabilité qu'on éprouve parce que votre naissance vous a fait naître dans une société d'assassins* ».



NAÎTRE AU MAUVAIS MOMENT

Comprenant qu'être Allemand n'est « *ni un métier ni une vocation* », M. décida à la fin de la guerre d'aller vivre ailleurs. Il s'exile à Londres, puis à Paris, loin de ceux qu'une amnistie hâtive s'apprête à remettre en selle dans le gouvernement d'Adenauer et dans une industrie qui s'était amplement compromise. De son côté, quand il quitte le camp de rééducation antifasciste, où il a été si bien dénazifié qu'il est devenu à son tour instructeur, Fühmann choisit d'expier dans ce purgatoire socialiste que fut l'État est-allemand.

Un État pauvre, austère et répressif, mais dirigé par d'anciennes victimes de l'ancien régime et par des opposants au nazisme. Son option sera assurément plus douloureuse.

1. *Mon dernier vol. Roman d'une jeunesse sous Hitler en huit récits.*
2. *L'auto des Juifs* a été réédité en 2016 par Le temps des cerises.
3. Traduit en 1976 par Ghislain Riccardi et publié par Alinéa.

Avignon, les adieux (2/2)

**Second volet de notre retour sur le 76^e Festival d'Avignon :
au programme, les spectacles d'Olivier Py, Natalie Akoun, Anne Delbée,
une adaptation des journaux d'Anaïs Nin, un conte des frères Grimm...**

par Dominique Goy-Blanquet

Olivier Py

Ma jeunesse exaltée

Gymnase Aubanel

Théâtre des Amandiers-Nanterre

à partir du 11 novembre 2023

Second par ordre de longueur, le spectacle d'Olivier Py – dix heures – se déroule dans la salle où il a créé *La servante (histoire sans fin)* en 1995, au 49^e Festival d'Avignon. Servante, c'est le nom de la veilleuse symbolisant l'âme du théâtre, qui ne meurt jamais. Elle reste allumée côté jardin au-dessus du piano pendant toute la durée de *Ma Jeunesse exaltée*, à la fin les acteurs en disposent chacun une sur le plateau. La scénographie de Pierre-André Weitz réutilise les mêmes panneaux mobiles dans un ballet incessant de lieux figurés. Les costumes offrent d'innombrables variations sur le losange, inspirées du Picasso de la commedia dell'arte. Contre le trio infernal, Église, politique, capitalisme, il s'agit de reconstruire le théâtre populaire afin de sauver le monde. Arlequin, un livreur de pizzas (Bertrand de Roffignac, Horatio l'an dernier dans *Hamlet à l'impératif*), et Argante (Xavier Gallais), un poète oublié, vivent une relation passionnelle, joyeuse et créative que s'attachent à détruire les trois puissances incarnées par l'évêque (bientôt cardinal), le ministre de la Culture (interchangeable avec son secrétaire) et le maître d'un empire financier (futur président de la République). Un canular démasque leur énorme appétit de pouvoir, et les humiliations qu'ils sont prêts à endurer pour le satisfaire. Tous veulent acquérir cette « Chasse spirituelle », annoncée comme le dernier poème de Rimbaud, qu'Alcandre est chargé d'authentifier. Les enchères des acheteurs voraces montent à des prix faramineux, assorties de clauses non négociables très crades. Après quoi ce sont nos trois pieds nickelés qui se vengent. Arlequin se laisse acheter par une voiture de sport et une vie de luxe. Alcandre et lui se séparent, tous deux déclinent, laissent leurs amis en plein désarroi :

Alex entre en révolte contre le capitalisme cannibale, la religieuse défroquée (Céline Chéenne, également la tragédienne Theodora, la Mort, et Shakespeare) tente de lancer une église dissidente, dont Esther n'est pas loin de se croire la sainte inspirée. Arlequin, la jeunesse rebelle, éternelle du théâtre, devient obèse, meurt, mais ressuscite après une virée en enfer et une nouvelle mise à l'épreuve – composer un sonnet sur les excréments.

Dix heures pour changer le monde, c'est très peu, mais c'est déjà beaucoup. Le défi de la longueur a produit des chefs-d'œuvre, encore faut-il avoir quelque chose à dire qui nécessite quatre, dix ou treize heures de spectacle, n'est pas Hugo qui veut, ni Claudel. Ni Michelet, quand Py célèbre le Peuple par une chaîne de négations : l'audimat gavé de stupidités, les masses faisant la queue les vendredis noirs de soldes, les ralliements béats devant les spectacles vides, les rassemblements haineux cherchant une victime expiatoire, « *tout cela ce n'est pas le Peuple, c'est la foule* ». Pour « faire Peuple », il faut un récit dans lequel le Peuple se reconnaît, contrebalancer des histoires malades par des histoires justes. Qui inspirent une surabondance de vaticinations, de déclarations lyriques, d'aphorismes lourds de sens, d'hymnes à la gloire, la joie, l'amour, le désir, la vitalité du théâtre. Histoire de rendre l'assurance doublement sûre de se faire entendre, le « Manifeste révolutionnaire d'Alex », un recto-verso imprimé serré, est distribué au public.

La prouesse physique des acteurs laisse pantois, notamment celle d'Arlequin presque constamment en scène, qui saute, danse, cabriole, braille, bave, se branle, pirouette et roule des yeux avec une vigueur inépuisable. L'humour des canulars, la cocasserie des gags est réjouissante, mais si vous n'appréciez pas la scatologie – c'est mon cas – accrochez-vous. Les châtiments s'en donnent à cœur joie, entre deux sodomies, jets de sperme et de sang, masturbations, fesses et pénis à l'air, banquets d'organes humains, séances de

AVIGNON, LES ADIEUX (2/2)

sadomasochisme, visant à démontrer l'abjection des puissants et la force subversive du théâtre. « *Je ne suis qu'un misérable imitateur de Shakespeare*, déclare Olivier Py. *Son théâtre est historique, scatologique, eschatologique, politique...* » Shakespeare s'en remettra. La sincérité de Py et son engagement au service de la cause théâtrale ne font aucun doute. Il se définit comme homosexuel, chrétien et homme de théâtre, profession de foi qu'il confirme en clôture de festival par une dernière performance de son double, *Miss Knife et ses sœurs* avec les Dakh Daughters ukrainiennes. Miss Knife, c'est ce travesti créé il y a trente ans qui lui a donné le courage de chanter en public, « *une véritable aventure politique, car une vraie prohibition s'y opposait* (1) ».

**Natalie Akoun, *Mon âge d'or*
Mise en scène d'Olivier Cruveiller.
Petit Louvre, Festival Off**

La comédienne Natalie Akoun retrace en chansons l'histoire de sa passion pour le théâtre et sa grande décision : « *Je veux être une saltimbanque* ». Elle raconte les rites familiaux, le retour d'Algérie après le meurtre d'un enfant par un membre de l'OAS, les airs chantés à tue-tête avec sa sœur à la fête de l'Huma, juchées sur les épaules de leurs parents, ou dans le métro avec un chanteur américain, en colo, aux ateliers des Quartiers d'Ivry. Puis l'entrée au Conservatoire, les amours de jeunesse, et celui de toute une vie, un hymne à la joie, au soleil, un âge d'or qui emprunte son titre à Léo Ferré et à Ariane Mnouchkine. Le récit, impeccablement mené et interprété, revisite les sixties au fil de ses premières préférences, le Big Bazar de Michel Fugain, Maxime Le Forestier, Renaud, Julien Clerc, Barbara et Juliette Gréco, Gilbert Bécaud, Patashou, les Frères Jacques. Détourné de son message pacifiste, « Le déserteur » de Boris Vian déclare qu'il possède une arme et qu'il sait tirer. Des accessoires rangés dans une valise, un livre lu et relu de Vitez, *De Chaillot à Chaillot*, un poncho hippie, une couronne de fleurs, une casquette de voyou, accompagnent le parcours. Parfois c'est le piano qui lance une mélodie, *Schéhérazade*, ou « Trois petites notes de musique ». La voix claire, précise, peine un peu dans les aigus, fragilité qui donne tout son naturel à l'autoportrait d'une époque, sans complaisance ni mièvrerie, empli de tendresse.

Anne Delbée, *Alceste ou l'acteur fou*. Petit Louvre, Festival Off

« *Si tous les cœurs étaient francs, justes et dociles / La plupart des vertus nous seraient inutiles.* » C'est le silence imposé par la pandémie qui a inspiré cet « acteur fou » à Anne Delbée : pendant une grave maladie, Molière, déclaré mourant par les gazettes, lutte en écrivant *Le Misanthrope*, et vivra encore huit ans avant de répondre à la question d'Argan : « *N'y a-t-il point quelque danger à contrefaire la mort ?* » L'endroit écarté « *où d'être homme d'honneur on ait la liberté* », ce n'est pas le désert, c'est la scène. Captain, le comédien interprète d'Alceste (Valentin Fruitier), fou d'amour pour l'actrice idéale qui incarnait Célimène, ne se console pas de son départ. D'autant plus que sa remplaçante est une dinde, dont le succès auprès des foules tient à son rôle de commissaire dans un feuilleton télévisé.

Au cours de la longue nuit où il dialogue avec Isidore/Philinte (Emmanuel Barrouyer), la voix de l'actrice répond à ses questions par des vers de son rôle, et lui fait comprendre pourquoi elle a fui hors du carcan qu'il cherchait à lui imposer. Quand tous abandonnaient la jeune veuve, il n'a été qu'un censeur de plus, refusant l'hymen proposé parce qu'elle ne se pliait pas à ses conditions. Le cheminement de Captain s'accompagne d'une interrogation sur son personnage : au fond, *Le Misanthrope* ne serait-il pas une sorte d'*Andromaque*, Alceste et Oreste rendus fous par la femme qui leur échappe, écoutant sans les entendre les consolations de Philinte et Pylade ? Molière cherchait-il la tragédie derrière le comique de rigueur ? L'acteur se voulait poète, le public ne voulait entendre que l'amuseur. La réflexion ouvre des strates de références littéraires, Verlaine et Rimbaud, Péguy, le souvenir de Charlotte Delbo et de Louis Jouvet, tandis que s'égène la mélodie de *Limelight*, « Deux petits chaussons de satin blanc », quand Captain fait danser les hauts talons rouges de Célimène sur des flots de nostalgie.

**Agnès Desarthe, *Anaïs Nin au miroir*
D'après les nouvelles fantastiques
et les journaux d'Anaïs Nin
Mise en scène d'Estelle Vigier
Théâtre Benoît XII
Comédie de Caen à partir du 13 octobre**

AVIGNON, LES ADIEUX (2/2)

Devant une enseigne posée tête en bas sur le sol, « Cabaret du néant », des comédiens préparent un spectacle autour d'Anaïs Nin et interrogent ses multiples avatars. La jeune femme des Années folles, amie d'Artaud et de Brassai, égérie de Henry Miller (2), incarne pour eux la liberté, l'imagination, l'érotisme, une pionnière qui n'a pas eu peur d'explorer le féminin. Elle est là, leur parle, joue leurs rôles, et transforme leur destin théâtral avant de s'évader vers la rivière, l'océan. Un film en noir et blanc montre l'ensorcelante Anaïs (Dea Liane) en promenade sur une boucle de la Seine avec la très discrète femme de ménage du cabaret, jouée par Estelle Vigier. Ludmilla Dabo chante un de ses poèmes. Une carcasse de barque, clin d'œil à Maupassant, des jeux de miroir et de rideaux, des cadres lumineux, des numéros de music-hall, des tours de magie, multiplient les perspectives et les niveaux de réalité. Un labyrinthe onirique, souvent séduisant, où le spectateur a toutes les chances de se perdre s'il n'a qu'une connaissance vague de l'œuvre d'Anaïs Nin.

Pour Estelle Vigier, Anaïs Nin est le *Nu descendant un escalier* de Duchamp qui se démultiplie à l'infini. Son spectacle est parti comme nombre d'autres d'une lecture de confinement, les nouvelles fantastiques traduites par Agnès Desarthe, qui va écrire *Anaïs Nin au miroir* lors d'une résidence à la Chartreuse, à partir des improvisations des acteurs. « *La sensation d'étouffer et le besoin de respirer, l'envie de parler du désir ou d'entendre le désir parler, le bruissement du non-défini, de la magie et de l'émerveillement...* », voilà ce qui a séduit Estelle Vigier, et cette phrase d'Anaïs Nin : « *Je parle de petites choses parce que les grandes sont autant de précipices.* » La première nouvelle, « *L'intemporalité perdue* », a fourni le fil conducteur : lors d'une fête chez Maupassant, l'héroïne s'ennuie, se réfugie dans une caloge au fond du jardin, et s'endort pour un voyage de vingt ans. Une rencontre de plus entre la fiction et le réel chez l'autrice qui a vécu sur une péniche, la Belle Aurore, attirée par l'eau, le mouvement perpétuel de l'eau.

Jacob et Wilhelm Grimm

Le Petit Chaperon rouge. Das Plateau

Mise en scène de Céleste Germe. Chapelle des Pénitents blancs. Théâtre de Chatillon (92) à partir du 28 septembre

Le spectacle étiqueté « Tout public à partir de 4 ans » entame l'éducation méta-théâtrale des petits

par une question : « *Comment représenter le lever du jour ? le bleu du ciel ?* » Question résolue par des projections d'images sorties d'un livre de contes à l'ancienne. Un brigadier, une série de petits coups, puis trois grands, comme autrefois, et en route pour le conte. Une poupée représentant la fillette apparaît et disparaît entre des écrans transparents superposés. Le comédien narrateur (Antoine Oppenheim) revêt une peau de loup, la narratrice (Maëlys Ricordeau) explique : « *C'est la première fois que le Petit Chaperon rouge voyait le loup, et une tête d'homme* ». Le loup pousse l'enfant à sortir du sentier pour cueillir des fleurs, elle en voit toujours une autre, plus belle, plus loin, sans crainte, tandis que la lumière parcourt les nuances de l'arc-en-ciel et des saisons.

Tout ce qui advient sur le plateau est réfléchi sur l'écran du fond. Mon voisin, cinq ans, commente avec une grande sagacité, observe que maintenant « *ils sont quatre* », quand le narrateur se dédouble du loup et le borde dans le lit de l'aïeule, et rassure, quand le chasseur se prépare à ouvrir le ventre du loup pour libérer ses proies : « *C'est des vrais ciseaux, il va pas couper trop loin.* » Il a raison, aucune image violente n'est montrée, uniquement des sons, le loup halète, grogne, ronfle. « *Comme tu as une gueule grande, effrayante. — C'est pour mieux te dévorer* » : ici, noir complet, cri strident qui laisse le jeune public aguerri impavide. Le Petit Chaperon rouge et sa grand-mère sont délivrés par un chasseur — figure masculine positive, cette fois, face à la narratrice qui interprète toutes les voix féminines, du grave à l'aigu, de la mémoire et de la transmission familiale. Dans une suite moins connue du conte, le loup revient frapper à l'huis lors d'une deuxième visite de la fillette à l'aïeule. Comme elles lui refusent l'entrée, il grimpe sur le toit, attendant que la petite reparte pour lui sauter dessus et la dévorer. Mais, instruites par l'expérience, elles lui tendent un piège et il tombe dans une grande marmite remplie de pierres et d'eau. « *Chaude !* », souligne un autre jeune spectateur. La narratrice revêt la peau du loup tel Hercule la peau du lion de Némée, puis en pare la fillette, geste de solidarité féminine. Conclusion des Grimm : « *Elle revint donc joyeusement chez elle et personne ne l'importuna jamais plus.* »

« *Nos enfants ont besoin de ces figures féminines fortes, joyeuses, positives* », explique Céleste Germe, la metteuse en scène. Dans ce récit émancipateur, l'enfant est une héroïne. Elles sont rares dans les contes, souvent réduites à attendre

AVIGNON, LES ADIEUX (2/2)

le héros qui les sauvera, aussi a-t-elle choisi la version des frères Grimm de préférence à celle de Perrault où la fillette est suspecte de désir pour le loup, de désobéissance, version qu'elle trouvait trop moralisatrice – voilà ce qui arrive aux jeunes filles imprudentes qui écoutent des loups doux –, avant d'apprendre que les frères Grimm l'avaient entendu raconter, et de reconnaître ses grandes qualités littéraires. C'est ce palimpseste, agrémenté de quelques emprunts à *Futur, ancien, fugitif* d'Olivier Cadiot, qu'elle a voulu rendre par un feuilletage de jeux.

Via injabulo. Marco da Silva Ferreira et Amala Dianor. Via Katlehong Dance. Cour minérale de l'Université. Théâtre de la Cité, Toulouse, à partir du 15 octobre

Deux chorégraphes, un Portugais et un Franco-Sénégalais, invités par la compagnie Via Katlehong, du nom d'un township sud-africain, près de Johannesburg, proposent un spectacle en deux parties. La première, *fØrm InfØrms*, met en jeu jusqu'à l'extrême chaque articulation du corps humain. Par les contorsions qu'elle lui inflige, la danse exprime la rébellion. Les visages graves suggèrent un rituel de deuil ou de survie sur une partition de cuivres lancinante, une danseuse qui se vide le corps de toute substance, un danseur qui tombe et se relève sans cesse au milieu du groupe. Elle décolle de ses dents un long ruban, les autres retournent le tapis de sol qui cachait un revêtement noir.

Après un intervalle pour installer la sono, une atmosphère de vacances s'installe, glaciers pleines de canettes de jus de fruits offertes aux premiers rangs du public, visages riants, flirts, lampions, DJ, musique électronique. Le mot *pantsula*, une danse contestataire pratiquée dans les townships à l'époque de l'apartheid, retentit plusieurs fois sur le plateau, face à d'autres danses traditionnelles de différentes ethnies, avec rappel des consignes du chorégraphe – « *Amala a dit de commencer comme ça* » – qui intitule sa partie du spectacle *Emaphakathini*, « métissage » en zoulou, de danses traditionnelles et de danse urbaine, où s'invitent tap dance, hip-hop, gumboot des mineurs en bottes de caoutchouc, duos, solos repris dans des danses collectives. *Via injabulo*, mixte de portugais et de zoulou, signifie « avec joie ».

François Chaignaud et Geoffroy Jourdain
Tumulus. La FabricA. Festival d'automne,
Grande Halle de la Villette,
à partir du 24 novembre

Les auteurs de *Tumulus* se sont donné pour but d'associer des danseurs qui chantent et des chanteurs qui dansent, d'expérimenter sur scène une pratique développée au cours d'ateliers sur deux années, de développer de nouvelles facultés vers un idéal, une pièce qui reposerait entièrement sur les corps. Treize artistes, un cortège vêtu de costumes aux formes fantasques taillés dans des doudounes, d'excentriques coiffures en vannerie, dignes d'un carnaval vénitien, escaladent le monticule qui occupe la presque totalité du plateau. Ils dansent au son de chants polyphoniques sans instruments ni autre support technique que des diapasons. Le premier de la file lève et abaisse chaque doigt d'une main pour donner le rythme de départ, que les autres se transmettent par une petite tape sur l'épaule.

Si le répertoire se présente comme « *un voyage épique dans l'art vocal européen de la Renaissance aux années 1970* », les danses évoquent des rites funéraires, fécondateurs, propitiatoires primitifs, aussi anciens que le mausolée celtique représenté, encore plus insolites d'être exécutés au son du *Dies irae* ou d'un psaume de Josquin des Prés. Les danseurs escaladent le tumulus, glissent sur les pentes, s'introduisent dans les failles, martèlent le sol. Les cérémonies suscitées dans l'imagination, bacchanales, saturnales, processions, traversent elles aussi le temps et l'espace.

William Shakespeare, *La Tempête*
Alessandro Serra. Opéra Grand Avignon
Teatro Strehler, Milan, à partir
du 15 novembre

Alessandro Serra voue une immense admiration à Ingmar Bergman, qu'il cite en déplorant que la parole n'ait plus droit de cité : « *Pauvre théâtre qui a honte d'être théâtre* ». En Italie, le Premier ministre, inventeur du Netflix de la culture, a désigné le théâtre comme une activité désuète, pour en faire une fiction. Certains se sont laissé acheter, d'autres ont pris l'argent et ont continué comme avant. Mais le théâtre n'est jamais mort, même à l'avènement du cinéma. Car compte par-dessus tout l'échange entre acteurs et spectateurs

AVIGNON, LES ADIEUX (2/2)

pour ceux, rares, qui gardent le besoin du lien humain, du langage pur. Même s'ils peuvent produire de très beaux spectacles, les micros, écrans, images filmées, risquent d'éteindre ce rapport magique, la capacité d'imaginer. Les grottes d'Eleusis, les visions, ne peuvent pas fonctionner avec la technologie, alors qu'un acteur peut faire croire aux fantômes. Serra croit pour sa part à une force antique primordiale, à ses archétypes. Le théâtre est l'une des rares activités humaines qui maintiennent la flamme vive.

C'est peu de dire que ce beau programme n'advient pas malgré ses images fascinantes. D'abord, un immense voile noir tordu par des rafales de vent monte et descend, emplit la scène. Le naufrage se résume à des cris confus, une silhouette qui danse et tourne follement, celle d'Ariel. Puis un sol nu, l'île de Prospero, se découvre dans un nuage de brume. La chanson « Full fathom five » annonce à Ferdinand que son père gît sous cinq brasses d'eau. Serra – encore un – a relu *La Tempête* pendant le confinement, et en offre sa propre traduction dans un spectacle d'un peu moins de deux heures, dépouillé de ses éléments féeriques et de quelques passages cruciaux. Il entend « révéler » la dimension politique de la pièce, conserve le Commonwealth utopique de Gonzalo et les sarcasmes des courtisans, mais supprime tout le dialogue de la première scène, les répliques du maître d'équipage quand on lui rappelle que le roi est à bord : les vagues s'en moquent, et lui-même n'aime personne plus que sa propre peau.

Parmi les coupes, les autres chansons d'Ariel, le jugement de la harpie sur les scélérats, les bénédictions des déesses sur le jeune couple. Le masque interprété par les esprits est remplacé par une pantomime de grotesques travestis. Supprimée aussi la partie d'échecs, qui permettrait de comprendre pourquoi Miranda accuse Ferdinand de tricher. Pas d'effets spéciaux, encore un hommage au théâtre, aux moyens du théâtre, seule subsiste la volonté farouche de Prospero. Le mariage organisé de sa fille au futur roi de Naples fait partie de son plan dynastique. Les clowns Trinculo et Stephano exhibent Caliban comme un phénomène de foire, avant qu'il ne comprenne que ces dieux imbibés d'alcool sont eux aussi factices. Quand il revient à la raison, c'est dans la langue que lui a enseignée son maître – anglophone par procuration – quand il lui témoignait encore de l'affection : « *What a fool was I* » (a

thrice-double ass dans la version originale). À la fin, c'est Ariel qui incite le vindicatif magicien à pardonner, sans pour autant inspirer de repentir aux usurpateurs, ni d'humilité au demiurge.

William Shakespeare, *Richard II*
Traduction de Jean-Michel Déprats
Mise en scène de Christophe Rauck
La FabricA. Théâtre des Amandiers-Nanterre
à partir du 20 septembre

La monarchie médiévale anglaise s'effondre en l'espace de quelques scènes. Principal fautif, le roi au sommet de son pouvoir va causer sa propre chute, et, devenu lucide, prédire à l'usurpateur qu'en déracinant l'arbre dynastique il ouvre la voie à une longue suite de rébellions. Un siècle de violences sanglantes que [Shakespeare](#) va mettre en scène dans deux tétralogies. Au cœur de la série, *Richard II* commence par un duel avorté, le premier acte de la guerre civile, rendu ici par quelques éclats stroboscopiques. Motif du duel, l'accusation portée par son cousin puis rival, Bolingbroke, d'avoir commandité le meurtre de leur oncle Woodstock, duc de Gloucester. On n'en saura pas plus sur les raisons de cet assassinat, car le roi interrompt le combat et bannit les deux belligérants. Sourd aux reproches du père de Bolingbroke, Jean de Gand, qui meurt de chagrin, il s'empare sans scrupule des biens du défunt pour financer sa guerre en Irlande.

Les abus du souverain – mise en fermage du royaume, spoliations – lui ont aliéné une partie de la noblesse. Quand Bolingbroke revient d'exil pour réclamer l'héritage de son père, il rencontre peu d'opposition à sa cause, rallie les mécontents et s'empare du trône. C'est alors que l'insouciant, l'inconscient Richard revêt pleinement la fonction symbolique de la monarchie :

dans la couronne creuse

Qui ceint les tempes mortelles d'un roi,

Mort tient sa cour, là trône la bouffonne,

Raillant sa dignité, ricanant de sa pompe

Lui accordant un souffle, une petite scène

Pour faire le monarque, être craint, et tuer d'un regard...

AVIGNON, LES ADIEUX (2/2)

Ici, Richard (Micha Lescot) souffle dans une baudruche qui s'envole à la fin de la tirade « *Adieu roi* ». La belle traduction de Jean-Michel Déprats, allégée de quelques développements métaphoriques, est magnifiquement portée par les acteurs, les cousins ennemis, Micha Lescot le roi et Éric Challier, un puissant Bolingbroke qui impose sa présence silencieuse, Cécile Garcia Fogel, reine des douleurs, dont la mélancolie inspire un émouvant duo, « *Je croyais que vous aimer serait d'une douceur extrême* ». Le projet est né d'abord du désir de Lescot, qui avait travaillé le rôle avec Gérard Desarthe pour un hommage à Jean Vilar, souvenir du *Richard II* représenté en 1947 lors du premier festival. Il rend avec talent les sautes d'humeur, les émotions et la prise de conscience du personnage, de l'adolescent cynique au roi déchu qui philosophe dans sa prison.

Comme dans le texte original, c'est Richard, par son ironie cinglante, la profondeur de sa vision, qui domine la scène de découronnement, hormis quelques notes geignardes ou suraiguës saluées par des rires dans la salle. C'est sa dernière apparition publique en majesté, avant la cavalcade humiliante rapportée par le duc d'York. Thierry Bosc, chargé d'interpréter tour à tour les ducs de Lancastre et d'York, leur prête la même voix de vieillard fatigué, un peu ridicule, alors qu'il y a un gouffre entre les deux pères, pairs et conseillers du royaume. « *This sceptered isle* », l'Angleterre célébrée par Gaunt achève de disparaître quand le piètre York se déclare neutre face au rebelle. Gaunt plaçait en tête de la hiérarchie des obligations ses devoirs envers le souverain, mais osait semoncer Richard, et plaider la cause de son fils. York se rue à la cour pour dénoncer le sien, implorant le nouveau roi de trancher le membre gangrené. Richard interrompait le duel, craignant que le jugement de Dieu ne le désignât comme coupable. Bolingbroke n'est pas encore couronné qu'il envoie sans jugement ses ennemis à l'échafaud, et sort un revolver quand il se sent menacé.

Des gradins pivotent à chaque changement de scène ou d'ambiance, leur image projetée comme les ailes d'un moulin ou les aiguilles d'une horloge sur la séparation du couple royal. Les York sont filmés pendant leur sinistre comédie familiale, et le visage de Richard en prison lors de son dernier soliloque. Des titres lumineux précisent les lieux de l'action, Flint Castle, Westminster où les gradins se transforment brièvement en



Cour d'honneur du Palais des Papes
© Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon

Chambre des communes, rappel du rôle conféré au Parlement par Shakespeare dans la déposition du monarque, et rappel à l'ordre à nos ministres qui mentent au sein même de l'Assemblée nationale et endommagent la fonction symbolique de la parole. Christophe Rauck y voit l'écho d'un désir fort aujourd'hui de destituer les gouvernants, d'une colère contre un pouvoir dont les membres corrompus contaminent jusqu'à l'institution familiale.

En conclusion de la 76^e édition, le dimanche 24 juillet, Olivier Py a transmis le flambeau à Tiago Rodrigues dans une lettre aux accents christiques où il lui prodigue ses derniers conseils et mises en garde : « *Garde la pureté de ton cœur quand les sempiternelles bêtises sur l'art élitiste, l'entre-soi, l'intellectualisme ou l'institution te seront crachées au visage. La plupart du temps, ils ne savent pas ce qu'ils disent et ils ne savent pas ce qu'ils font. Garde la pureté de ton cœur et, au contraire de moi, souvent, garde ton calme. Garde l'amour pur du théâtre, de l'art, de la pensée, de l'absolu littéraire, comme une pureté plus pure que l'impureté des obligations mondaines.* »

1. **Propos recueillis par Gaspard Kiejman, *Lettre des concerts de Radio France*, n° 15, mars 2021.**
2. **Leurs vingt années de correspondance ont été publiées sous le titre *A Literate Passion* (New York, 1987).**

L'arme qu'est la main

Le Dictionnaire du fouet et de la fessée porte un sous-titre explicite : Corriger et punir. Il balaie une multitude de thèmes conduisant au même constat : tout au long de l'histoire, la correction par infliction corporelle est une donnée universelle, commune à toutes les civilisations, à toutes les époques. C'est bien ce que montre l'accumulation d'exemples de toutes sortes qui fait la matière de cet ouvrage où se côtoient les notions en apparence les plus divergentes.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Isabelle Poutrin et Élisabeth Lusset (dir.)
Dictionnaire du fouet et de la fessée.
Corriger et punir
PUF, 816 p., 28,50 €

En introduction de ce très complet *Dictionnaire du fouet et de la fessée*, les auteures rappellent que bien rares sont les personnes qui n'ont pas gardé le souvenir cuisant d'une punition scolaire, d'une gifle ou d'une fessée donnée par un parent.

La présence constante de la violence correctrice est montrée dans 428 notions et exemples, puisés dans les domaines les plus divers : « Alcool », « Amende », « Amour », « Blasphème », « Brutalité », « Pédiatrie », « Peine de mort », « Violences éducatives ordinaires », en passant par « Nils Holgersson », « Grand frère des cités », ou encore « Vierges du Bon secours ».

La violence et l'arbitraire sont partout présents. On va d'Ancone à l'île de La Désirade, au large de la Guadeloupe, où l'on reléguait les fils de famille ; de la famille aux maisons de discipline. Que peuvent bien avoir de commun [Hergé](#) et les ordres monastiques, [Charles Dickens](#) et la médecine légale ? La présence plus ou moins prononcée du châtiment corporel, comme un même fil qui lie tant de religions, de juridictions ou d'institutions de toutes natures...

La cohérence toute particulière de cet ouvrage, en apparence dispersé, est due à cette thématique du « droit de correction ». Présent sous les formes les plus diverses, le droit de correction est une sorte de déterminant qui relie toutes ces entrées. Il est le signe majeur d'une faillite finale des systèmes sociaux, tous contraints, pour s'imposer, de

recourir aux coups, en dernier ressort. Dans tous les articles, tôt ou tard, il est question de punition ; elle n'est nulle part contestée dans son principe mais souvent dans ses modalités.

« Aristote chevauché » est suivi d'« Armées » : les sujets se suivent, tous liés les uns aux autres par la présence constante du châtiment corporel, de l'Antiquité aux temps modernes, en passant par l'âge classique, l'université, mais surtout le collège. Après « Menace », on rencontre « Ménétra Jacques-Louis » : son manuel d'éducation paternelle, éducation surtout caractérisée par les coups, est parvenu jusqu'à nous.

On sait que la belle-sœur de Louis XIV, Élisabeth-Charlotte de Bavière (Madame Palatine) faisait beaucoup fouetter ses pages. Au XVII^e siècle, il s'établit toute une réglementation de l'usage du fouet, en particulier dans les collèges de jésuites. La brutalité et la violence de ces pratiques s'atténuent à mesure que la ritualisation s'accroît.

La justice recourt très longtemps aux instruments qu'utilisent les ordres religieux et les établissements d'instruction, où le fouet est constamment présent. Il est implicitement au fond de toute institution sociale, collège, atelier ou prison ; tous les rassemblements humains, tous les enfermements (Michel Foucault), s'organisent finalement sous la menace toujours possible d'une répression physique, d'un exercice quotidien et visible de la répression de la faute par la coercition corporelle. Le fouet colonial, la chicotte, a ainsi dominé l'histoire africaine, régie par les colonisateurs européens jusqu'au XX^e siècle.

Ce dictionnaire évoque aussi les pénitenciers d'enfants dénoncés par le journaliste Alexis Danan avant la Seconde Guerre mondiale. En 1992,



L'ARME QU'EST LA MAIN

Marie Rouanet, dans son livre *Les enfants du bain*, décrit celui de Villefranche-de-Rouergue. La fessée a formé d'innombrables générations de pensionnaires, d'adolescents ; elle a influé sur leur évolution. Jadis, des forêts de martinets pendaient au plafond de toutes les drogueries de France. En Allemagne, c'était « l'oncle jaune », la baguette de bambou (*der Rohrstock*), qui a peut-être orienté la sinistre histoire de ce pays, tout au long du XX^e siècle, au point de susciter toute une littérature populaire.

Un passage du dictionnaire est ainsi consacré au film *Le ruban blanc*, dont le sous-titre allemand

est *Eine deutsche Kindergeschichte* (« Une histoire d'enfance allemande »). C'est dire la portée de cette institution qui constituait le fondement de toute une société. C'est bien longtemps après Rousseau, en 1976, que ces pratiques sont vraiment remises en question, au premier chef par *C'est pour ton bien*, un livre de la psychanalyste suisse Alice Miller. La « pédagogie noire » est peut-être à l'origine de la formation de l'univers concentrationnaire national-socialiste. Dans le domaine de la psychanalyse, il y a débat. Les auteurs rappellent les divergences de fond avec Freud, qui signale dans un texte célèbre l'ambiguïté de la correction corporelle. Le fouet et la fessée règneront sur l'éducation européenne jusqu'à leur interdiction en 2006.

Jean Cassou et le musée vivant

De l'homme de musée que fut Jean Cassou (1897-1986) – également romancier, poète, traducteur et critique –, on retient surtout qu'il permit la réouverture du musée national d'Art moderne en 1947 qu'il dirigea vingt années durant, avec un bilan parfois contesté. Marie Gispert montre que cette vision est réductrice, l'intérêt de Cassou pour les questions muséales s'étendant sur un demi-siècle, de la fin des années 1920 à l'ouverture du Centre Georges-Pompidou en 1977. À travers son parcours, elle propose une autre histoire du musée d'art moderne.

par Alexis Buffet

Marie Gispert

Jean Cassou. Une histoire du musée
Les Presses du réel, 344 p., 28 €

Le terrain n'était pas vierge. Des articles nombreux sur le bilan de Jean Cassou à la tête du musée national d'Art moderne existaient déjà. Outre l'important catalogue de l'exposition *Jean Cassou, 1897-1986. Un musée imaginé* dirigé par Florence de Lussy en 1995, les travaux fondateurs de Sandra Persuy (qui a signé d'ailleurs un essai stimulant dans ce même ouvrage sur « Jean Cassou conservateur de musée ») ouvraient déjà la voie à un questionnement plus ambitieux. Néanmoins, Marie Gispert parvient à traiter le sujet à nouveaux frais, en élargissant les bornes chronologiques pour envisager l'ensemble de la réflexion muséale de Cassou d'une part, et en s'appuyant sur de nombreuses archives inédites d'autre part.

Cherchant à dépasser l'opposition entre traitement biographique et histoire des institutions muséales, Marie Gispert porte un regard neuf sur la question en mêlant les approches. Le parti pris chronologique permet en effet de mettre en valeur les évolutions et les lignes continues dans la façon dont Cassou pense l'« art vivant » et le musée d'art moderne, tandis que les changements de focales, du gros plan sur Cassou au plan d'ensemble sur le champ muséal français, voire international, mettent en évidence les interactions et rapports de force entre institutions. Ainsi l'autrice éclaire-t-elle d'un jour nouveau l'histoire du musée d'art moderne.

Le premier mérite de l'ouvrage est de s'attarder sur les années du Front populaire, qui constituent

la source de la réflexion muséale de Cassou. Or, cette période de sa carrière est souvent ignorée, en tout cas mésestimée, au bénéfice de celle du vieux fonctionnaire installé, reconnu, mais aussi chahuté. Un des apports essentiels de cet ouvrage réside donc dans l'analyse précise qui est faite de ces années fondatrices. On se rend parfaitement compte du rôle crucial que les années 1930 et particulièrement celles du Front populaire ont joué dans la façon dont Cassou a envisagé l'« art vivant ».

Sa posture, loin d'être monolithique, évolue alors considérablement. Le jeune Cassou manifeste d'abord une forte défiance vis-à-vis du rôle de l'État dans la vie artistique, au point d'écrire, en 1927, que « l'État ne peut rien imposer que d'impersonnel et d'anti-artistique », avant d'en appeler, quelques années plus tard, à une véritable « politique culturelle » – expression qu'il est l'un des premiers à utiliser : « Au moment où le Front populaire débute au pouvoir, c'est notre devoir que de nous préoccuper de ce que sera sa politique culturelle. Car tout régime a une politique des choses de l'esprit, même lorsque, comme c'était le cas sous le régime précédent, les choses de l'esprit et la politique prétendaient s'ignorer mutuellement » (« Plus de conscience », *Europe*, juillet 1936).

Si sa vision du musée d'art moderne évolue donc avec le temps, elle est néanmoins marquée par un certain nombre d'invariants qui en font l'originalité et la haute valeur humaine. Cette vision est avant tout politique. Elle est d'abord populaire, au sens où Cassou considère que l'œuvre d'art ne saurait être le privilège d'une classe, ni demeurer un « objet de luxe » (« Le musée pour tous », *Musée vivant*, 1937). Bien au contraire, l'œuvre

JEAN CASSOU ET LE MUSÉE VIVANT

d'art doit devenir, par l'intermédiaire du musée qui en élargit la « *valeur sociale* », « *un bien collectif* », ainsi qu'il l'écrivit en 1949. Lieu d'éducation populaire (on reconnaît là les idéaux portés par le Front populaire, mais aussi et surtout par l'Association populaire des amis du musée [APAM] qui voit le jour en 1936), le musée constitue toujours, pour Cassou, le lieu d'une « *prise de conscience* » du visiteur, prise de conscience de sa civilisation, et partant, de lui-même en tant qu'« *homme vivant et agissant* ». C'est là, sans aucun doute, l'idée maîtresse défendue par Cassou tout au long de sa carrière : l'idée que le musée agit sur les masses en leur révélant que cet art est le leur, qu'il reflète « *[leurs] sentiments et [leurs] volontés* » ; masses qui, en retour, agissent sur le musée en s'appropriant ses œuvres.

Au-delà des postures théoriques, Cassou a cherché à mettre en œuvre de façon pratique, avec un succès variable, sa conception du musée. Sa plus grande réussite demeure certainement « Les Sources du XX^e siècle », grande exposition qui eut lieu en 1960-1961. Elle défendait sa vision d'un art moderne historicisé, international et pluridisciplinaire. Cassou y proposait une vision européenne de l'art moderne dont le but était, une fois encore, « *de faire prendre conscience d'un état de civilisation* ».

On a parfois reproché à Jean Cassou d'ignorer l'art étranger mais aussi les avant-gardes comme le surréalisme, le dadaïsme ou l'abstraction. Ce n'est pas le moindre mérite de cet ouvrage que de tordre le cou, grâce à un important travail d'archives, à ces idées reçues. Cassou a pu défendre une vision patriotique de l'art à certains moments (notamment pendant la guerre et la Résistance) mais plus globalement sa façon d'envisager l'art est anti-nationaliste, anti-xénophobe et internationale, comme en témoigne, par exemple, sa vision de l'école de Paris qui lui vaut des attaques infâmes de l'extrême droite. Il n'est pas anodin que la première exposition temporaire du musée national d'Art moderne après-guerre ait été consacrée à Marc Chagall.

Marie Gispert rappelle, en outre, l'intérêt que Cassou n'a cessé de manifester pour l'art sud-américain, consacrant la première rétrospective à Torres García en 1955. De façon plus essentielle encore, elle montre que Cassou n'a pas ignoré l'art moderne nord-américain, comme l'illustrent,

Marie Gispert

JEAN CASSOU

Une histoire du musée



les presses du réel — Œuvres en sociétés

à une époque où l'anti-américanisme battait son plein, les expositions « 12 peintres et sculpteurs américains » (1953), « 50 ans d'art aux États-Unis » (1955) qui cherchait à donner « *une idée de l'effort créateur du génie américain* » en intégrant les arts et métiers, les techniques et objets d'usage familial ou quotidien, ou encore la rétrospective « Jackson Pollock et la nouvelle peinture américaine » (1959). Enfin, grâce au grand colloque consacré aux musées d'art moderne qu'il organise en 1963, et aux nombreuses conclusions pratiques qu'il en tire, Cassou influence de manière durable la réflexion muséographique, au-delà des frontières de la France.

Quel bilan retenir alors de la pensée et de l'action muséales de Jean Cassou ? Il est clair que sa défense des musées d'art moderne comme « *laboratoires d'expérience et foyers d'action* », même s'il ne parvint pas toujours à la concrétiser à la hauteur des enjeux, demeure cruciale. Plus encore, ce qui restera, c'est sa conception politique de l'art vivant et du musée d'art moderne, porteuse d'un projet essentiellement humaniste, comme en témoignait à nouveau, en 1962, un texte anticolonialiste : « *C'est aux peuples intéressés qu'il appartient de trouver eux-mêmes, par eux-mêmes, leurs propres formules d'expression spirituelle, et il appartient aux directeurs des musées d'Europe et d'Amérique de faire disparaître de leur conscience toute trace de l'ancien esprit colonialiste.* »

La revanche des morts

Dans Le commerce des allongés, le nouveau roman d'Alain Mabanckou, Liwa Ekimakingai, commis de cuisine au Victory Palace de Pointe-Noire, se retrouve hors de son cercueil, dans les allées du cimetière du Frère-Lachaise, pour découvrir la vie des morts. S'ensuit un roman enlevé et joyeux dont le véritable héros est la capitale économique du Congo. L'effervescence de la vie urbaine lui imprime un rythme dynamique ; les histoires de ses habitants, de ses quartiers, de ses cimetières se succèdent en un défilé carnavalesque. Contrairement au ton, le fond n'est pas dénué d'amertume : les destins exposés sont autant de récits de corruptions, d'injustices et de sacrifices cyniques où se mêlent superstition et avidité des puissants.

par Sébastien Omont

Alain Mabanckou

Le commerce des allongés

Seuil, coll. « Fiction et Cie », 304 p., 19,50 €

Quand sa fille Albertine meurt en couches, Mâ Lembé, elle aussi mère célibataire et vendeuse au Grand-Marché de Pointe-Noire, consacre sa vie à son petit-fils. Le nom qu'elle lui donne signifie : « *La mort a eu peur de moi* », formule démentie dès les premières lignes du livre d'Alain Mabanckou quand Liwa se retrouve au cimetière du Frère-Lachaise, à flotter au-dessus de sa tombe. Il se remémore ce qui l'a amené là, passant par de nombreux détours, vivement parcourus : ses origines, son enfance, son enterrement. Et il essaie de comprendre les règles de son nouvel état qui lui apparaît d'abord comme un « *monde à l'envers* ».

En parallèle, plusieurs morts rencontrés au Frère-Lachaise initient Liwa à son nouvel état, tout en lui faisant part de leurs propres destinées. Ces différents récits s'entremêlent savamment pour composer une image de plus en plus sombre de la société congolaise, dont les dirigeants sont prêts aux pires crimes pour accumuler pouvoir et richesse. La croyance en la sorcellerie les pousse à démembrer leurs proches, comme l'organisation ultralibérale du monde les conduit à piétiner les pauvres. La satire s'étend jusqu'aux funérailles puisqu'une polémique nationale éclate quand les riches veulent leur propre cimetière pour ne pas se mélanger aux pauvres.

En arrière-plan, c'est toute une société et tout un système de relations politiques qui sont mis en lumière. Incompétence bureaucratique, mise à l'écart des sudistes par les gens du Nord, la région du président, vendeurs peu scrupuleux, gendarmes corrompus, artistes ambitieux, conseillers et chefs infatués – le président Papa Mokonzi Ayé gagne le surnom de Zarathoustra après avoir absolument voulu caser « *ainsi parlait Zarathoustra* » dans un de ses discours –, tous défilent dans le carnaval des morts d'Alain Mabanckou, tantôt joyeux, tantôt poignant, par le biais d'un fantastique qui permet d'accuser tout en gardant le sourire.

À travers la veillée et la « *promenade de cadavre* » dans les rues, à travers aussi les histoires des personnages secondaires, Alain Mabanckou transmet toute l'énergie de sa ville natale. On voit se dessiner la formation du jeune Liwa par ses lectures, notamment celles de *Tom Sawyer* ou de *Robin des Bois*, mais également différentes escroqueries sanglantes qui semblent caractériser le fonctionnement du pouvoir à Pointe-Noire. Elles sont menées aussi bien par Papa Bonheur, ancien agent de la Poste, pasteur de l'église pentecôtiste « Grâce à Dieu » se prétendant héritier des rois du Loango, que par des politiciens cupides, comme Jérémie Nkodi et Augustin Biampondou, désireux de diriger la ville ou son lucratif port. Si les deux premiers sont rattrapés par la justice, officielle ou populaire, seuls les morts peuvent quelque chose contre le troisième. Comme chez Makenzy Orcel, qui publie également en cette rentrée littéraire [un roman raconté par une défunte](#), le choix de la mort



LA REVANCHE DES MORTS

comme domaine de la dénonciation et de la réparation peut être lu comme une façon d’alerter sur l’amenuisement de l’espoir dans le monde réel.

Sur le ton des contes, une importance particulière est accordée à la parole comme au parcours de chaque personnage, qu’il soit gardien de cimetière, vendeuse à la sauvette, mère célibataire, femme stérile, adolescente assassinée ou DRH homosexuel. L’espace romanesque permet ainsi de faire une place aux sacrifiés d’une réalité cruelle, invisibilisés, oubliés trop vite. Dans cet ensemble, Liwa occupe une place de choix. Sa jeunesse, son mélange de vitalité et de naïveté

symbolisé par les vêtements d’une élégance extravagante qu’un vendeur habile le convainc d’acheter, son désir de vivre et d’aimer trop vite éteint, sont rendus avec une grande sensibilité et une grande finesse.

Le commerce des allongés arrive à réunir en 300 pages la vie trop courte d’un jeune homme, une histoire d’amour, la description pleine d’affection d’une ville, la dénonciation sans aigreur d’une société de classe. Le tout compose un roman drôle, féroce sous sa légèreté apparente, qui se lit d’une traite tant il épouse le dynamisme de ses personnages, qui ne s’arrêtent ni de vivre ni de parler, y compris dans la mort.

Une famille française

À travers les mésaventures d'une famille bourgeoise, Kinga Wyrzykowska dresse le portrait d'une France apeurée derrière sa façade toute moderne. Drôle et très maîtrisé, Patte blanche est un premier roman sans les tics d'un premier roman.

par Ulysse Baratin

Kinga Wyrzykowska

Patte blanche

Seuil, 320 p., 20 €

Tout commence avec ce pauvre Paul Simart-Duteil, petite vedette déchue de la scène télévisuelle des années 1990 qui choisit le créneau youtubeur réactionnaire pour amorcer son retour. Paul a une revanche à prendre sur la société en général et sur son opulente famille en particulier. Or, comme toute famille, la sienne a un secret, à savoir un fils non seulement caché mais réfugié syrien de surcroît, ce qui ne cadre pas tout à fait avec les Simart-Duteil. Face à cet encombrant Oriental fuyant la guerre et réclamant de l'aide, le clan français fait front. Pas question de se laisser spolie. Mais les événements se précipitent : vagues migratoires, attentats de 2015, harcèlement en ligne, et d'autres encore qui vont catapulte ce petit monde dans une joyeuse paranoïa. Prenant peu à peu le contrôle, Paul impose un cap : « *Notre cellule familiale, soudée et saine. Exactement, saine. Parce que le monde est malade et que nous développons des anticorps pour lutter.* »

Inspirée par l'affaire d'emprise et d'escroquerie des « reclus de Monflanquin », l'autrice en fait une métaphore de notre société. Méandres et suspense font apparaître tout un théâtre dont les personnages principaux vont du cadre cosmopolite au chirurgien fraudeur en passant par la bourgeoise angoissée. On aurait tort de voir dans cette histoire en forme de thriller le prétexte à une simple satire. Traits psychologiques et situations dessinent une France conservatrice guettée par des marges nommées islam, homosexualité, vieillesse, inégalités. La trame comme le détail concourent à la peinture de ce pays qui, d'une panique l'autre, se renferme chaque fois un peu plus sur lui-même.

La famille se barricade dans son manoir de campagne. Certaines se mettent au yoga, d'autres se

laissent tenter par le survivalisme. Tous doutent de plus en plus, de tout, et le complotisme, grand pourvoyeur d'intrigues romanesques, se profile. La romancière parcourt les territoires des peurs contemporaines, et le fait avec un comique féroce et surtout avec cohérence. Rien de gratuit dans cette architecture où passent des ombres éloquentes comme celle d'[Éric Zemmour](#), au cours d'une scène d'une fulgurante étrangeté.

Cette technique de la fresque existe chez d'autres écrivains, mais ici elle ne s'accompagne pas de ce fumet (spécifiquement français ?) où se mêlent dépression décliniste, amertume, états d'âme politiques ou froideur ironique. Le roman nous épargne les opinions et impose une manière de montrer beaucoup avec peu, sans jamais s'abîmer dans le discours ou la théorie.

Car *Patte blanche* vient d'un nouveau point de vue, une distance autre. Née en Pologne, la romancière écrit selon la bonne perspective, ni trop loin, ni trop proche, celle de quelqu'un qui aurait une connaissance intérieure de la France tout en étant miraculeusement préservée de ses lourdes névroses. Le ton n'a ni vindicte ni tendresse particulière, juste la cruauté provoquée par l'intérêt. L'étonnante singularité de ce roman naît de la clarté du regard qu'il pose sur un pays de moins en moins lisible aux yeux de ses propres habitants.

Pour raconter cette France nantie qui se voudrait forteresse imprenable, Kinga Wyrzykowska aurait pu passer par l'autofiction et dire les difficultés de montrer « patte blanche ». Mais, contrairement au premier roman typique, l'ouvrage ne se laisse pas déborder par les obsessions particulières et se lance dans le grand bain du romanesque, avec sa fantaisie lucide et ses joies communicatives. Ce choix signale une écrivaine qui, de toute évidence, aura encore des choses à nous raconter.

L'accent comme langue maternelle

Dans Tenir sa langue, Polina Panassenko évoque son enfance déchirée entre la Russie et la France mais aussi la perte de son prénom soudain francisé à son arrivée à Saint-Étienne. Polina change de lieu, de langue et devient Pauline. Avec la chute de l'URSS, l'exil, tout un monde s'effondre. Polina Panassenko le ravive avec force dans un premier roman où elle se place avec justesse et humour à hauteur de l'enfant qu'elle était.

par Jeanne Bacharach

Polina Panassenko

Tenir sa langue

L'Olivier, 186 p., 18 €

De Pauline à Polina, à l'oral, une seule lettre change. Pourtant, soudain, le « nom propre » n'est plus à soi. Une lettre n'est jamais un détail dans un prénom : elle porte, sous sa légèreté apparente, le poids d'une histoire. Dans *Tenir sa langue*, récit d'un prénom amputé de son *a* russe pour un *e* muet et pourtant si parlant, la lettre imposée exprime la violence de l'exil, l'injonction institutionnelle à l'intégration. Plus encore, le prénom de la narratrice, qui était aussi celui de sa grand-mère juive, Pessah, victime des pogroms et condamnée à prendre le prénom russe de Paulina pour cacher sa judéité, porte le poids de l'antisémitisme et de la honte d'être juive. Pauline vient redoubler la honte et symbolise sa transmission entre les générations de femmes d'une même famille. La narratrice, en portant son désir de retrouver son prénom d'origine au tribunal comme dans l'écriture de ce premier roman, cherche à rompre cette chaîne et à affirmer, en liberté, son passé, sa langue et son histoire.

Il s'agit donc bien là de *Tenir sa langue* – merveilleux titre pour ce premier roman de grande tenue. Tenir sa langue et la maintenir face à ceux qui voudraient qu'elle s'efface. Cette affirmation de soi apparaît avec force à travers la scène inaugurale du roman, au tribunal de Bobigny, face à la procureure opposée à ce changement de nom : « Ça l'écorche ? Ça lui fait une saignée ? Ou alors elle a peur que je me glisse dans sa langue de procureure. Le prénom comme cheval de Troie. Et une fois à l'intérieur, schlick. Un jaune d'œuf qui coule. Poc. Une fusée dans l'œil. Elle a peur que je lui mette ma langue dans la sienne et de ce que

ça ferait. Elle a peur de ses propres enfants en fait.

» La narratrice, avec courage, tient tête au passé et à celles et ceux qui semblent craindre le mélange des langues, l'immixtion d'un « Polina » russe au beau milieu des « Pauline » bien français.

Tenir sa langue peut ainsi se lire comme le geste inaugural d'une écrivaine (même si on rappellera la parution en 2015 d'une enquête intitulée *Polina Grigorievna* aux éditions de L'Objet Livre) qui cherche et revendique un nom. On y perçoit également un geste politique particulièrement fort. Les saillies de la narratrice formulées à l'encontre de la politique d'intégration française sont des plus saisissantes, à l'image de l'évocation de Jallal Hami, camarade rencontré sur les bancs de Sciences Po. La narratrice évoque sa noyade en 2012 au cours d'un week-end de bizutage à Saint-Cyr. Elle se souvient du discours du chef d'état-major des armées évoquant le sens de l'engagement du jeune homme, manière selon lui de « rendre à la France un peu de ce qu'elle lui avait donné ». Alors que le procès a lieu au moment où la narratrice tente de récupérer son prénom au tribunal, elle évoque ce drame devant son avocate : « mon avocate dit Il ne faut pas faire d'amalgames. S'il ne s'appelait pas Jallal, il se serait noyé quand même. [...] Elle a raison mon avocate. N'importe qui aurait pu se noyer. Mais est-ce que pour n'importe qui on aurait parlé de dette ? Ah oui, dit l'avocate, mais ça c'est un peu le cas de tous les émigrés, non ? ». Alors que Polina est sur le point de retrouver son prénom, celui de Jallal est nié, de même que son histoire et son individualité. Le combat pour la reconnaissance du prénom porte en lui celui de la reconnaissance d'une personne.

Polina Panassenko souligne ainsi la puissance politique et symbolique de la lettre. « À la fin de l'année je passe de Polina à Poline. J'adopte un



Tenir sa langue Polina Panassenko



Éditions de l'Olivier

L'ACCENT COMME LANGUE MATERNELLE

e en feuille de vigne. Polina à la maison, Poline à l'école. Dedans, dehors, dedans, dehors ». La lettre changée bouleverse le « je » le plus intime qui, soudain, ne s'appartient plus tout à fait, se dédouble. Elle devient la métaphore de l'exil et de la séparation brutale entre l'intérieur et l'extérieur. La lettre traduite renvoie au changement de place que la narratrice occupe dans le monde, au dehors comme en dedans. Marquant la séparation d'avec la Russie, sa langue, la datcha, l'appartement familial et les grands-parents restés là-bas, elle porte en elle la violence de la frontière et ouvre un espace intérieur instable et angoissant, cet « *horrible en dedans en dehors* » selon l'expression d'[Henri Michaux](#).

L'évocation de l'entrée en maternelle, qui coïncide avec le changement de prénom, se distingue dans le roman par l'émotion qu'elle suscite. Polina évoque l'exclusion géographique dont elle est victime dans la cour de récréation décrite comme un « *enclos* » triangulaire. L'expression « à hauteur d'enfant » prend ici tout son sens. Polina Panassenko parvient à nous faire voir l'espace de l'école tel que se le représente la narratrice enfant. Nous voyons avec ses yeux d'enfant

lorsque, pénétrant dans l'école, elle évoque le « *trou noir* » : « *À l'intérieur ça sent le parapluie mal séché et la peau de lait bouilli.* » À l'extérieur, jouant derrière les buissons de la cour, Polina rencontre le petit Philippe, bègue, avec qui elle occupe « *la pointe la plus étriquée et silencieuse du triangle* ».

L'écriture à hauteur d'enfant prend corps de manière plus délicate encore à travers la langue que l'on entend dans tout le roman. Polina Panassenko fait résonner les mots français mâtinés de russe pour les adoucir (comme Philippe qui devient « *Philiptchik* ») et surtout les mots français déformés, incompris, les sons les plus étranges qu'il faut décrypter par-delà l'accent qui devient « *[sa] langue maternelle* » : « *“Tian”, il tend quelque chose. “Vian”, il se déplace.* » La narratrice évoque avec humour l'état de confusion dans lequel elle se trouve : « *Il semblerait que si je dis Sava ?, l'autre va comprendre que je demande comment il se porte. Et si je dis Sava ! on comprendra que je vais bien. Je ne sais pas pourquoi. À Moscou, « sava » veut dire « hibou ». Je ne sais pas pourquoi ici il faut dire « hibou » pour se donner des nouvelles.* » Polina Panassenko tient sa promesse initiale : tenir sa langue, jusque dans sa plus profonde étrangeté.

La fille du monstre

Le premier roman de Sarah Jollien-Fardel raconte la vie d'une femme empêchée de vivre. Nue, l'écriture de cette tragédie contemporaine parcourt les chemins escarpés d'un traumatisme logé dans le corps : pour fuir une enfance dévastée par la violence paternelle, Jeanne quitte sa montagne valaisanne natale et son milieu d'origine. Avec ce récit de transfuge, d'emprise patriarcale et d'exploration de la sexualité féminine, l'autrice propose une histoire de la violence épurée de tout sentimentalisme.

par Feyta Dervitsiotis

Sarah Jollien-Fardel

Sa préférée

Sabine Wespieser, 208 p., 20 €

Dans un village haut perché du Valais, la maison d'un chauffeur routier. Entre ses quatre murs, la mère et ses deux filles, peu incarnées – des ombres discrètes. La cadette, la narratrice, dit les signes avant-coureurs de la violence qui vient, signes imperceptibles qu'elle décelait enfant avec l'instinct d'une bête craintive. Elle décrit la tension glaçante de ces jours où le moindre geste, le moindre son devenait prétexte à une sauvagerie à la fois banale et inventive, toujours renouvelée. Viols sur l'ainée, menaces enivrées, sourires tandis qu'il frappe ou jette sur elles carafes en émail et bouteilles en verre... Les meubles comme les corps des trois femmes portent les traces de ces actes. À l'intérieur, les interdits les cadenassent. « *Il a confisqué toutes nos allégresses. Il a masqué toutes nos jouissances.* »

Jeanne quitte la maison, se sauve par les études, puis retrouve plus loin, en elle-même, cette rage quasi mythologique transmise comme une malédiction : « *je suis lui* », comprend-elle finalement, « *je suis la fille du monstre* ». Comme dans *Chienne* de Marie-Pier Lafontaine, *Sa préférée* porte dans son titre la marque du père sadique, les horizons indépassables qu'il a imposés : « sa préférée », c'était la fille aînée suicidée. Sans le nommer, sans relier les points, le livre décrit un triple féminicide. La bataille de la narratrice contre son père est vouée à l'échec, les destins de sa mère et de sa sœur, scellés. Toutes trois, recluses dans cet à-côté qu'est la violence, sont d'emblée perdues au monde : « *Les gestes, les phrases, tout devient irrationnel, et pour-*

tant il faut traverser, vaille que vaille, les moments qui vont suivre. » *Sa préférée* est une tragédie.

Comme dans toute tragédie, l'héroïne est condamnée à lutter jusqu'au bout. À Lausanne, où elle s'installe, Jeanne s'efforce d'ouvrir ce qui a été obstrué en elle. Le temps passe, la peur s'éloigne et laisse un peu de place au désir. Après le torrent sauvage du père et les montagnes inextricables de son enfance, elle découvre le lac Léman. Dans son existence à l'envers, c'est dans l'eau qu'elle sort de l'apnée, c'est là que son corps renaît, qu'il lui appartient pour la première fois. À partir de là, le centre de gravité de *Sa préférée* se déplace à mesure que Sarah Jollien-Fardel nous fait espérer que cette vie commence enfin.

Jeanne fait des rencontres, se frotte à des femmes surtout – elle fuit les hommes –, espérant en être modifiée. Mais tout se déroule à l'aune de ses expériences fondatrices, comme un jeu de piste psychologique. Cela commence avec sa première compagne, la grande bourgeoise Charlotte, qui éveille en elle la haine qui agitait son propre père. Puis c'est Marine, avec qui elle vit de nombreuses années, et dont elle reçoit l'amour comme s'il s'agissait de celui d'une mère. Après avoir longtemps reproduit la censure paternelle sur les jouissances : « *Mon homosexualité était un choix de douleur* », elle s'autorise enfin Paul, pleinement désiré. Habilement, l'autrice recouvre de mauvaises herbes cette trajectoire : d'avancées accélérées en lourds retours en arrière, la narration fait ressurgir le passé et ses souffrances par relents. Jeanne ne cesse jamais d'être habitée par la maison de son enfance.

La violence du père en finit d'autant moins de menacer qu'aucune explication n'en est donnée.



LA FILLE DU MONSTRE

De lui, nous n'entendons que les mugissements. Une interprétation est écartée : ce n'est pas la pauvreté qui est en cause, dit la narratrice, mais sa « *fermeture d'esprit* ». Jeanne ne voulait pas finir dans une boîte de pub, elle voulait seulement fuir son père. Elle n'en veut pas à sa classe, qu'elle finit par fondre dans la terre de son enfance, d'où elle tire sa seule identité. Les

quelques fois où l'image du père s'estompe, ces lieux apparaissent, vibrants, vivants. C'est finalement tout ce qu'elle a, les « *frusques puantes* » de cette enfance qui a mangé tout le reste. Comme un arbre que le gel aurait empêché de porter des fruits, Jeanne renonce à sa vie qui n'a pas réussi à prendre, et revient à sa terre pour s'éteindre. Loin du triomphe convenu de la trans-fuge résiliente, *Sa préférée* est le récit d'une impossible métamorphose.

À mots comptés

Le livre de poésie de Nathalie Koble est un livre généreux, qui travaille, comme son titre déjà peut le laisser penser, la question de la relation : entre l'extérieur et l'intérieur, entre les textes cités, parfois traduits, et ceux de l'autrice, entre les images proposées et l'imaginaire des lecteurs et lectrices. L'autrice de Décamérez ! nous y emmène en diverses chambres de lecture.

par Claire Paulian

Nathalie Koble
Extérieur chambres
 Nous, 128 p., 16 €

On suit au début du livre, presque comme dans un récit, plusieurs personnages désignés par des lettres. Et de ce suspens d'une nomination complète naît le suspens des contextes, l'impression d'avoir affaire à des saynètes, à la fois graves, drôles et méditatives, traversées de citations, parfois sur toute une page, qui imposent une présence littéraire onirique – de cet onirisme qui laisse jouer toute la capacité relationnelle de la langue. Ces saynètes frôlent souvent l'allégorie mais ne s'y résolvent jamais, elles le font avec un art du jeu, de la polysémie, de la mémoire (Nathalie Koble est médiéviste), qui désarme les prétentions du sens univoque. Si ces saynètes ne font pas roman cependant mais bien poésie, c'est pour de multiples raisons.

D'abord, la préface, joueuse, distingue plusieurs « chambres » de lecture, toutes numérotées, et elle est assez claire sur le fait que, si un ordre pensé traverse la composition de l'ensemble, cet ordre laisse une grande place à l'aléatoire. De fait, au fil des pages, même arrimée aux personnages-lettres, on ne peut suivre un récit continu : ils et elles, comme personnages, passent, chargés d'ellipse, d'intertextualité et d'émotion, certes, mais avec la même énergie à passer que celle des inaccessibles nuages, au début de *Ciel et terre et ciel et terre, et ciel* de [Jacques Roubaud](#).

Par ailleurs – et surtout –, les saynètes narrées sont extrêmement mesurées, arrêtées. Elles forment une succession de moments, comme les cases (les chambres) d'un jeu de l'oie. Il y a la case du voyage périlleux : « *L. marchait dans la neige. Il montait et descendait indifféremment*

entre les nappes de brouillard et évaluait mal les distances. Il confondait la portée de ses pas avec un vol d'oiseau ». Il y a aussi celle du bonheur : « *Dans l'ordre naturel des choses F. devrait être ravi, tout simplement. Mais l'incrédulité creuse son lit depuis le début de son voyage. Depuis l'instant de la bifurcation. / Too good to be true : c'est la surprise du bonheur et son ombre portée. / Car le destin ne prépare pas à pareille joie* ».

L'art du conte s'associe à celui du compte (à entendre comme art du vers compté, aussi libre soit-il). Alors on est frappé par la façon dont l'écriture de Nathalie Koble fait surgir des images qu'elle arrête, à mots comptés, donc, au moment juste : celui où l'image se pose avec une sorte de cadence, se détache et trouve sa juste consistance, son juste lieu, comme un danseur, une danseuse, après quelque figure, laisse à la spectatrice le temps de savourer son émotion. C'est le moment généreux où une relation s'effectue. Dans le moment où elle se pose, l'image s'inscrit dans une temporalité suspendue qui lui laisse le temps de sortir, pour ainsi dire, du livre, de s'exposer et d'entrer en relation avec l'imaginaire des lecteurs et lectrices. C'est aussi le moment rare – et compté – où l'horloge de Strasbourg laisse sortir et apparaître (minutieuse épi-phanie) tous ses petits personnages.

C'est donc bien un art du vers compté, posé, proposé, qui est ici travaillé, à l'échelle de micro-narrations (parfois deux lignes-versets, parfois de petits paragraphes). Et cet art, où entrent de nombreuses citations, fait que l'écriture de Nathalie Koble résonne : avec les contes médiévaux, mais aussi, dans son rapport au temps, à la vanité et aux beaux-arts, avec un film comme *La Grande Bellezza*, ou avec un recueil comme *L'âge de verre* de Cole Swensen. Et puis ceci : au fil des pages, les saynètes, déjà dérivantes, laissent de plus en plus place à la forme poétique au sens



© Jean-Luc Bertini

À MOTS COMPTÉS

traditionnel du terme : les vers s'installent visuellement.

À la place d'un amant furtif au-
jourd'hui elle eut pour convive

Un moineau (12 secondes) & la main d'un homme (le temps d'une cigarette)

How is it far, if you think of it ?

On ne saurait dire où exactement la métamorphose a commencé ni où elle nous emmène. On ne saurait toujours dire dans quel ordre il faut lire les vers (ainsi des pages 92 et 93), ni s'il ne faudrait pas, à leur lumière, relire l'ensemble du livre et se laisser aller, comme l'indique le dernier texte, à une ronde. Mais une chose est sûre : quand le compte tombe juste, il s'inscrit, se fait chiffre déchiffré et s'ouvre à l'aléatoire, au multiple et à la mémoire. Ainsi de ce livre.

Un livre de magie

Oui, c'est un livre de magie que Colm Tóibín donne à lire, à double titre. Magie de l'œuvre de Thomas Mann, magie de l'écriture de Colm Tóibín. En effet, Le magicien n'est pas une biographie de Thomas Mann mais un roman. Ambition singulière, clairement revendiquée, qui situe le livre sur le chemin de crête entre le réel et la fiction.

par Claude Fierobe

Colm Tóibín, *Le magicien*

**Trad. de l'anglais (Irlande) par Anna Gibson
Grasset, 608 p., 23 €**

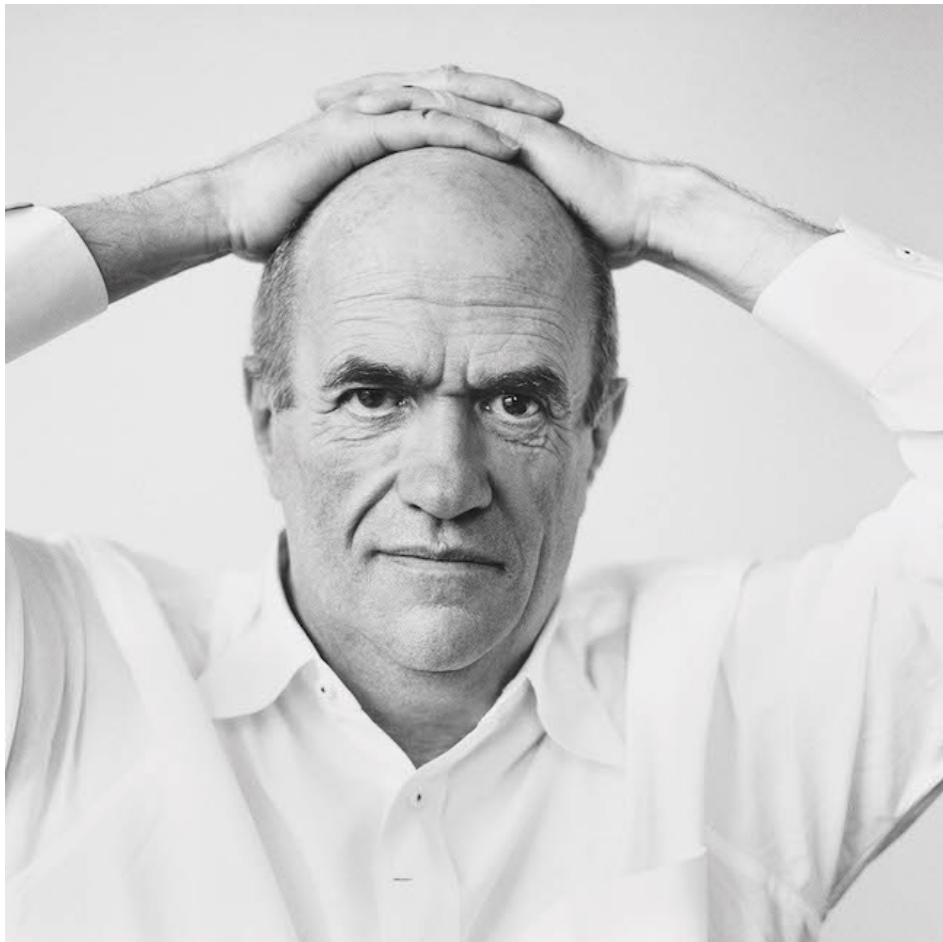
Situation. En contant une vie entière, celle de Thomas Mann (1875-1955), sous forme de *roman*, Colm Tóibín joue encore plus gros que dans *Le maître* (2004, 2005 pour la traduction française) qui s'attachait seulement (!) à la vie de Henry James dans les cinq dernières années du XIX^e siècle. D'autres romanciers irlandais l'ont précédé dans cette voie, avec un rare bonheur : Colum McCann évoque Nouriev (*Danseur*, 2003), puis une Tzigane célèbre (*Zoli*, 2006, trad., 2007) ; Bram Stoker revit sous la plume de Joseph O'Connor (*Shadowplay*, 2019 ; *Le bal des ombres*, 2020). Le *roman*, donc, est suivi d'une solide bibliographie : l'auteur, ancien thésard, critique littéraire, sait s'y prendre. C'est donc avec le sérieux du chercheur – et la liberté du romancier – que Tóibín déroule, de « Lübeck 1891 » à « Los Angeles 1950 », les dix-huit chapitres de son livre.

Repères. Tóibín rappelle les étapes essentielles de la carrière de Thomas, issu d'une famille aisée de Lübeck ; écarté de toute responsabilité à la mort de son père, il se tournera vers la littérature. Il deviendra célèbre (prix Nobel en 1929). Il lui faudra apprendre la nécessité de protéger son travail des tourmentes du XX^e siècle. Celles-ci en effet l'obligeront souvent au secret, parfois à la fuite. Les deux guerres, le nazisme et l'antisémitisme (Katia, sa femme, est d'origine juive) font planer l'ombre de la mort sur une œuvre qui se nourrit aussi des drames familiaux (maladies, suicide de sa sœur Carla).

Vie intérieure. Aux avant-postes lui-même, Tóibín vise naturellement à percer le mystère de la création littéraire. La famille Mann devient la

famille Buddenbrook : tout en « *se réinventant lui-même en enfant unique* », Thomas transformerait sa mère en une « *riche héritière allemande, délicate et musicienne...* Il ferait de sa tante Elisabeth une héroïne fantasque. Le héros ne serait pas une personne. Ce serait la firme familiale elle-même ». Tóibín, à son tour, doit inventer pour faire entendre la voix intérieure de Thomas Mann en train de bâtir son grand projet. Ce double emboîtement – encore la magie – lui permet d'entrer dans la tête de Thomas Mann, comme ce dernier pénètre dans celle de ses personnages : « *Il entrerait dans l'esprit de son père, de sa mère, de sa grand-mère et de sa tante. Il les verrait tous et il tiendrait la chronique du déclin de leurs fortunes.* » Or, les souvenirs reviennent « *sous forme d'images disparates, presque fragmentées* ». Cependant, Thomas Mann a la vision du roman « *dans son entièreté* ». Le passage du réel à sa traduction est décrit comme « *un tour de magie* » où, une fois disparus les êtres qui lui ont servi de modèles, « *la vie de la famille Buddenbrook garderait à l'avenir toute son importance* ». La fluidité du texte de Tóibín est un prudent acquiescement à la pensée du magicien. Il convient de saisir l'expression de la vie de Thomas Mann jusqu'à un dernier moment « *qui ne serait pas déterminé par la force de l'esprit, mais uniquement par les battements de son cœur* ».

Travail. La manière de travailler de Thomas est immuable. Il lui faut un cabinet de travail ; il aime aussi « *s'enfermer dans une cellule de moine* » tandis qu'une présence féminine proche est la bienvenue : « *Il avait plaisir à entendre Katia se déplacer dans l'appartement pendant qu'il créait d'elle une version fictive.* » Paul Valéry, son exact contemporain, écrivait : « *Elle met une femme au milieu de ces murs / Qui dans ma rêverie errant avec décence / Passe entre mes regards sans briser leur absence* » (*Intérieur*,



Colm Tóibín © Brigitte Lacombe

UN LIVRE DE MAGIE

1920). Dans cette quiétude nécessaire – ou, soyons juste, dans le tumulte des déménagements –, l'exigence intellectuelle et la quête de vérité mèneront à une radicale révision des valeurs.

Gay. Colm Tóibín, gay lui-même, sait évoquer avec délicatesse l'homosexualité de plusieurs membres de la famille Mann – thématique majeure du livre –, à commencer par Thomas lui-même. Chez lui, elle prend la forme d'une image éclatante, d'une véritable apparition : « *Ce qu'il voulait, c'était que Paul apparaisse dans son bureau, dans le halo de sa lampe. Il voulait toucher ses mains, ses lèvres ; il voulait l'aider à se déshabiller.* » Surtout Thomas voudrait connaître ce qui précéderait cette scène, ce que Tóibín appelle « *les instants affamés* », en écho, semble-t-il, à son livre sur Henry James et à l'article publié en novembre 1993 dans la *London Review of Books* : « [New ways of killing your father](#) ».

Le mal. Colm Tóibín dépeint le combat qui se déroule dans l'esprit de Thomas à l'écoute d'un quatuor de Beethoven. Thomas cesse de réfléchir, laisse la musique pénétrer en lui. Dans ce moment se fait la révélation : il a une tâche à ac-

complir, celle « *d'accueillir le mal dans un livre* ». À la fin de sa vie, Thomas découvre dans son esprit deux hommes « *qu'il n'était pas devenu* ». Un homme resté en Allemagne quand celle-ci devenait barbare (nazisme) serait « *un exilé de l'intérieur qui aurait vécu dans la peur* ». Un deuxième aurait ignoré la prudence, « *un homme dont l'imagination était aussi radicale et flamboyante que l'était sa voracité sexuelle* », un homme « *effleuré par les démons, dont le talent était le résultat d'un pacte démoniaque* ». *Le Docteur Faustus* (1947) donnera vie à cette ambition. Cette invitation faite au surnaturel ne doit pas surprendre. Reportons-nous à Rome en 1895 : parce qu'il « *recevait la visite d'âmes errantes* », les deux frères Heinrich et Thomas louent un logement laissé vacant par un aristocrate russe...

Remarquable travail d'érudition et d'imagination, *Le magicien* est un livre sur [Thomas Mann](#)... et sur Colm Tóibín : comment pouvait-il en être autrement ? En outre, sans être un « *page-turner* » (ou « *accrolivre* » ?), il se lit *comme un roman* : n'était-ce pas le but recherché ?

Sociétés secrètes et narrations toxiques

La tentation est grande de traiter le complotisme avec l'air supérieur de qui méprise ce qu'il tient pour une pathologie sociale. Mieux vaut regarder de plus près ce mot qui s'applique à des attitudes différentes. L'une est une explication simpliste de l'Histoire par l'action consciente et occulte d'un groupe restreint de conspirateurs. L'autre est la fascination pour des croyances délirantes dont il est difficile de penser que certains y adhèrent les yeux ouverts.

par Marc Lebiez

Pierre-Yves Beaurepaire
*Les Illuminati. De la société secrète
aux théories du complot*
Tallandier, 336 p., 19,90 €

Wu Ming 1
Q comme Qomplot
Trad. de l'italien par Anne Echenoz
et Serge Quadruppani
Lux, 562 p., 29 €

Deux ouvrages récents illustrent cette dualité des approches. L'un examine d'un point de vue universitaire les explications politiques fondées sur le mythe de la société secrète toute-puissante. L'autre vient de l'auteur d'un roman d'espionnage historique s'affolant de voir pris au pied de la lettre Q les complots qu'il avait imaginés dans un esprit proche du situationnisme. La dissemblance des deux livres – et sans doute de leurs futures destinées éditoriales – fait bien sentir la complexité de l'enjeu, entre simplisme et propagande d'un côté, et folie de l'autre. Encore que l'on ne puisse oublier, ni même sous-estimer, l'efficacité politique très concrète du tissu d'absurdités que distille le groupe QAnon. La raison est choquée que des délires combinant satanisme et fantasmes pédophiles puissent servir aussi directement l'élection d'un Trump, voire sa tentative de coup d'État.

Parler de complot, c'est supposer l'existence même d'un acteur secret qui tire les ficelles de l'Histoire. Mais le mot désigne aussi la prolifération de croyances absurdes liées au satanisme. On peut voir là deux formes de bêtise : le simplisme et l'incapacité de distinguer le possible de l'impossible. Puisque, des deux côtés, Satan est mis

en cause, on peut s'amuser à pousser les choses jusqu'à faire du christianisme le modèle de tout complot, avec le Créateur comme acteur caché dont l'existence vaut explication universelle, et la Résurrection comme croyance contraire à toute raison. Pareille hypothèse relevant manifestement du complot jacobin contre la Vraie Religion, on se contentera de voir dans la fascination pour le complot une constante du simplisme, susceptible d'avoir touché des cultures étrangères les unes aux autres.

Dans son livre sur les *Illuminati*, Pierre-Yves Beaurepaire évoque une société secrète qui a bel et bien existé dans l'Allemagne de la fin du XVIII^e siècle. Cet ordre des *Illuminaten*, connus en France sous le nom d'« Illuminés de Bavière », a été fondé en 1776 par Johann Weishaupt, sur le modèle de la Compagnie de Jésus, avec comme but de contrer les anti-Lumières, de substituer à la « *plus grande gloire de Dieu* » des jésuites la perfection de l'humanité. Leur nom semble avoir été choisi en lien avec la fascination qu'exerçaient alors les phénomènes électriques, que l'on était en train d'appréhender, le mesmérisme par exemple. Il s'agissait, dans l'esprit de Weishaupt et des autres fondateurs, de recruter les élites de la société dans la lutte « *entre les forces du progrès et de la libération, et les forces de l'obscurantisme et du fanatisme* ». Un des moyens employés était de noyauter les plus prestigieuses loges maçonniques, allemandes puis européennes, afin de n'intervenir qu'en arrière-plan.

Cet ordre n'aura vécu qu'une dizaine d'années. C'est que, le 20 juillet 1785, près de Ratisbonne, la foudre a tué un ecclésiastique, le père Johann Jacob Lanz. Le procès-verbal rédigé par ceux qui ont constaté son décès mentionne qu'il détenait

SOCIÉTÉS SECRÈTES ET NARRATIONS TOXIQUES

des documents faisant apparaître son importante position dans une société secrète, les *Illuminaten*. La découverte et l'exploitation de ces documents fournissent aux autorités bavaroises l'occasion et la possibilité de « *révéler au public l'existence de l'ordre, l'interdire, arrêter certains de ses membres et saisir leurs archives* ». Publier des noms est sans doute le procédé le plus efficace pour combattre une organisation secrète, que beaucoup de ses membres s'empresseront alors de renier. Ainsi de Goethe et d'un certain nombre d'aristocrates et de personnalités en vue.

La graphomanie des *Illuminaten*, qui aura causé la perte de leur ordre, est aussi ce qui permet à Beaurepaire de composer un livre informé de façon précise sur les personnalités qui se sont réunies dans cette petite société. Car les archives ont été conservées, en particulier chez les jésuites, qui s'étaient donné les moyens de combattre efficacement cet ennemi déclaré de la Vraie Religion. Elles furent volées par les nazis puis emportées à Moscou lors de la prise de Berlin. Restituées par les Russes, elles sont maintenant accessibles aux historiens français. Grâce à quoi Beaurepaire peut suivre de près et retracer les relations entre les différents membres de cette société secrète, avec les positions des uns et des autres et leurs évolutions respectives.

De cette étude soigneusement documentée, le profane retiendra sans doute cette étrange mode des sociétés secrètes à la fin du XVIII^e siècle, avec ce paradoxe que ceux-là mêmes qui décident de fonder une telle société ne font en réalité aucun effort sérieux pour conserver le secret auquel ils disent tenir. Dans le camp opposé, le XX^e siècle a connu quelque chose de comparable avec l'Opus Dei. Au XVIII^e siècle, c'est la Société de Jésus que les anticléricaux avaient en détestation, la voyant comme une société secrète – ils en obtinrent l'interdiction.

L'autre enseignement de cette affaire est l'usage qu'en fit la propagande contre-révolutionnaire, exposant sous la plume de l'ancien jésuite Augustin Barruel que la Révolution avec toutes les horreurs dont elle était porteuse aurait été l'œuvre occulte de ceux que l'on s'est mis à appeler *Illuminati*, éventuellement assimilés à la franc-maçonnerie, à laquelle quelques-uns d'entre eux étaient aussi affiliés. Le jacobinisme n'aurait été qu'une émanation de cette société

secrète fondée pour détruire la Vraie Religion et tout l'ordre socio-politique. Un événement aussi considérable que la Révolution avait besoin d'une explication toute simple. La conjuration des *Illuminati* en était une. D'autres parleraient plus tard du [*Protocole des sages de Sion*](#).

La société secrète des *Illuminaten* n'a pas survécu à la mise sur la place publique des noms de ceux qui y avaient participé. Mais a persisté le mythe de la conjuration des *Illuminati*, transformée en complot judéo-maçonnique, même si ni Weishaupt ni la plupart des animateurs de la société secrète n'étaient juifs ; et même si la quasi-totalité des francs-maçons ignoraient tout des *Illuminaten*. Un bel exemple d'argumentation complotiste est donné par l'interprétation de ce qui est écrit sur les billets de banque américains. Des esprits simples et naïfs croiraient que la date de 1776 y figure en tant que celle de la déclaration d'indépendance ; ceux qui savent ont immédiatement vu ce qu'il en est : cette date rappelle la fondation des *Illuminaten* par Weishaupt, bien plus importante pour les comploteurs que celle de la fondation officielle des États-Unis.

Le livre de Wu Ming 1 aborde les choses sous un autre angle. Les lecteurs friands de littérature italienne se souviennent d'un gros roman d'aventures et d'espionnage dans l'Allemagne du XVI^e siècle, publié en 1999 en Italie et traduit en français en 2001. Le titre retenu par l'éditeur français était *L'œil de Carafa*, ce qui convenait bien et ne posait pas trop de problèmes. Le titre italien était plus troublant : la seule lettre *Q*, par allusion au *Qohelet* biblique (L'Ecclésiaste). Or, cette seule lettre-titre a été reprise par un puissant groupe complotiste américain : QAnon, pour « Q, anonyme ». En 2001, l'éditeur français refusait de révéler l'identité que cachait le nom de l'auteur, « Luther Blisset », disant seulement qu'il s'agissait de « *quatre jeunes auteurs mystérieusement dissimulés derrière ce pseudonyme* ». Figurait certes l'adresse d'un site internet de « *wuming-foundation* », mais qui allait s'en préoccuper ? Le roman était bon, voilà tout.

Nous apprenons aujourd'hui que le « projet Luther Blisset » était lancé par un groupe qui s'intitule désormais « Wu Ming », groupe qui, dans un état d'esprit proche de celui des situationnistes, avait voulu dénoncer par des canulars manifestes [*les absurdités du complotisme*](#). Wu Ming 1 (l'ajout de ce chiffre précise qu'un seul membre du groupe est auteur de ce texte-ci) se réfère plus volontiers à l'Umberto Eco du *Pendule de*



© Jean-Luc Bertini

SOCIÉTÉS SECRÈTES ET NARRATIONS TOXIQUES

Foucault qu'au Guy Debord des *Commentaires sur la société du spectacle*. En quoi il situe bien son projet du côté de la dénonciation du complotisme alors que, dans son livre de 1988, Debord était beaucoup plus ambigu, peu éloigné de pratiquer un éloge du secret, du complot, de la conjuration. Wu Ming 1 remarque d'ailleurs que certains « ex-pro-situs » ont rejoint ce que la société du spectacle avait de plus caricatural aux yeux d'un Italien : la télévision berlusconienne. Il ne s'agit pas de dénoncer l'arrivisme de tel ou tel mais de remarquer qu'en devenant directeur des programmes, pour Carlo Freccero, et responsable d'émissions à grand succès comme *Risatissima* (« grosse rigolade »), pour Antonio Ricci, ils appliquaient le précepte berlusconien d'une ironie généralisée, dont un des effets est qu'elle perd toute « fonction critique » et devient « opprimante et despotique ».

L'intérêt de la démarche de Luther Blisset-Wu Ming tient au fait que leur intention est claire – dénoncer la trouble fascination pour de supposés complots – et qu'ils pensaient avoir élaboré des moyens de dénonciation efficaces, mais qu'ils

doivent en constater l'inefficacité. Le récent *Q comme Qomplot* multiplie les exemples d'échec de toute procédure un tant soit peu rationnelle fondée sur des canulars aisément reconnaissables pour tels et ainsi propres à mettre en évidence la fausseté des arguments complotistes. Hélas, ils doivent constater que le groupe trumpiste QAnon reprend leur *Q* de *L'œil de Carafa*. Ils élaborent une émission de télévision ridiculisant ceux qui mettent en doute l'alunissage de 1969 ; elle est citée par des complotistes comme preuve que celui-ci n'a jamais eu lieu.

Comment faire alors « pour lutter contre les narrations toxiques qui polluent nos sociétés » ? Ce gigantesque livre est une tentative de répondre à cette question. Non au moyen d'une formule foudroyante, mais en allant y voir du plus près possible. Sans doute a-t-il quelque chose de « monstrueux » comme dit son auteur, au sens où il est énorme et protéiforme, c'est-à-dire aussi d'une grande richesse. On peut penser qu'Umberto Eco ne serait pas mécontent de voir quel fruit certains de ses disciples ont pu tirer de son *Pendule de Foucault*.

L'aboïement de la révolte

En redonnant la voix au chien Mboudjak, habitant des sous-quartiers de Yaoundé, Patrice Nganang poursuit une œuvre entreprise vingt ans plus tôt avec la chronique animale de Temps de chien, en même temps qu'il s'inscrit dans une généalogie presque centenaire de « chiens de plume » francophones. Le sous-titre qui fait de Mboudjak un « chien-philosophe » s'avère cependant trompeur : plus encore que dans Temps de chien, Patrice Nganang fait ici œuvre d'engagement, confiant à son narrateur canin le soin de dénoncer les horreurs de la guerre civile qui sévit depuis 2017 dans les régions anglophones du Cameroun (le Nord-Ouest et le Sud-Ouest, autrement dit NOSO).

par Ninon Chavoz

Patrice Nganang

Mboudjak.

Les aventures du chien-philosophe

Teham, 380 p., 15 €

Si la littérature francophone était une femme, sans doute aurait-elle, comme dans une célèbre chanson de Léo Ferré, « *du chien sans le faire exprès* ». Une telle déclaration tient autant de l'hommage aux beautés et aux audaces d'une langue émancipée de toute norme centralisatrice que du constat factuel : cela fait bientôt un siècle que les pages des romans francophones sont arpentées, humées et re-humées par des chiens de brousse et autres canins urbains.

Administrateur colonial d'origine guyanaise, René Maran donne le *la* de ce concert d'aboïements : après être devenu, grâce à *Batouala*, le premier écrivain noir couronné par le prix Goncourt, il se livre en effet à une réécriture de ce roman, en adoptant la perspective d'un personnage pour le moins secondaire – celle de Djouma, le chien du roi Batouala (*Djouma chien de brousse*, 1927). La geste canine se poursuit dans la littérature antillaise avec Patrick Chamoiseau (*L'esclave vieil homme et le molosse*, 1997), maghrébine avec Azouz Begag (*Les chiens aussi*, 1995), ou encore haïtienne avec Gary Victor (*Nuit albinos*, 2016).

Si les profils canins varient – du petit chien roux Djouma à l'immense chien blanc qui hante les rues de Port-au-Prince –, ils n'en présentent pas

moins quelques caractéristiques communes qui autorisent la construction d'une véritable généalogie littéraire. Ni toutous fraîchement peignés, ni chiens de garde, ils apparaissent avant tout comme les représentants inattendus de ces « subalternes », dont on a si souvent interrogé, à la suite de Gayatri Spivak, la capacité à prendre la parole (*Can The Subaltern Speak ?*, 1988). Leur voix est là pour dire la marginalité des communautés humaines avec lesquelles ils fraient.

Proches des « chiens de plume » décrits par Jean-François Louette dans le domaine de la littérature française, ces animaux honnis opposent un « canisme » généreux au cynisme invétéré du monde contemporain : à l'instar de Peter Sloterdijk (*Critique de la raison cynique*, 1983), ils plaident en faveur d'un retour au modèle ensauvagé de Diogène, pour contrebalancer la perte des idéaux hérités des Lumières et l'avènement consécutif d'un nouveau cynisme désabusé. À cette vocation philosophique s'ajoute, dans le cas des littératures francophones, une tonalité qu'on dira postcoloniale : sans reconduire nécessairement l'analogie contestée que voyait Marjorie Spiegel entre le traitement des animaux et celui des esclaves (*The Dreaded Comparison : Human and Animal Slavery*, 1988), la figure du chien permet de mettre en évidence les dysfonctionnements d'un monde clivé entre Nord et Sud, ainsi que la persistance criante d'inégalités raciales et sociales.

Le Mboudjak de Patrice Nganang fait sans conteste partie de cette lignée : personnage récurrent, comme Djouma chez René Maran, il

L'ABOIEMENT DE LA RÉVOLTE

définissait déjà dans *Temps de chien* (2001) sa propre « canitude », forgée sur le modèle du retournement du stigmate qui permit à la négritude de Senghor et de Césaire de transformer l'insulte en titre de gloire. Habitué des bars et des grands marchés des sous-quartiers de Yaoundé, Mboudjak se veut l'observateur lucide des maux et déboires de leurs habitants – et en premier lieu de son maître Massa Yo, de sa famille et de leurs voisins, tous plus ou moins directement victimes des exactions du régime de Paul Biya. Chien-philosophe, le narrateur canin de Patrice Nganang est donc aussi et peut-être avant tout une figure politique, dont l'aboiement, dans les dernières pages du roman de 2001, se mêlait au cri unanime d'une foule en colère : « *Biya must go* » – « *une phrase aboyable seulement, en définitive* ».

Le roman de 2022 se révèle à ce titre entièrement fidèle au précédent : la dénonciation demeure la même, condamnant sans ambages le président et ses soutiens, au premier rang desquels se situe la France, accusée de brader la vie des populations en échange d'intérêts économiques. Ainsi le jeune Soumi, fils de Massa Yo, refusera-t-il catégoriquement de partir pour Paris, récusant le grand rêve de l'Aventure si souvent évoqué dans la littérature dite de la migritude : « *Biya a la liberté de faire ce qu'il veut dans ce pays. Il peut nous tuer tous, personne ne va le lui reprocher, parce qu'il sait que Macron le protège. Parce qu'il sait que la France assure ses arrières, tant qu'il sauvegarde sa mainmise sur le pétrole* ».

Dans *Temps de chien* comme dans *Mboudjak*, l'inhumanité du régime autocratique camerounais finit par susciter une prise de conscience et une ébauche de soulèvement. L'événement catalyseur, à chaque fois, est la mise en danger d'un enfant – l'insolent petit Takou, tué par la police dans *Temps de chien*, et la malheureuse Bello, tant brisée par la guerre qu'elle est considérée par la plupart de ses proches comme une malade mentale, quand elle n'est pas soupçonnée d'être possédée par le démon et menacée d'être soumise à l'exorcisme par les zéloteurs des Églises du réveil.

Les parentés entre les deux textes sont si nombreuses qu'on pourrait en venir à s'interroger sur l'opportunité du doublon : pourquoi, en somme, revenir à Mboudjak « vingt ans après » ? L'improbable longévité ainsi prêtée à l'animal suffirait à faire basculer le roman vers le conte, n'eût été

le réalisme cruel qui domine l'ensemble. Deux éléments, explicités dans le paratexte, permettent de comprendre les raisons qui ont poussé Patrice Nganang à reprendre, contre toute vraisemblance, cette plume canine.

Le premier, tragiquement circonstanciel, est mentionné à la fin du récit dans une notule intitulée « Pour finir alors avec ». L'auteur y fait allusion à son arrestation, en décembre 2017, à la suite d'un voyage dans la zone anglophone du Cameroun, où des mouvements de grève et des manifestations avaient été sévèrement réprimés par le régime : les propos que tint alors Patrice Nganang sur les réseaux sociaux conduisirent à son incarcération pendant vingt et un jours, puis à la confiscation de son passeport, et à son renvoi aux États-Unis. La nécessité de se couler dans la peau de Mboudjak découlerait donc de l'aggravation de la situation du Cameroun, où les régions anglophones du NOSO seraient désormais en proie à une véritable guerre civile, voire à un génocide que l'auteur n'hésite pas à comparer à celui du Rwanda. L'adéquation de la voix de Mboudjak au traitement d'un si lourd sujet est confirmée par une surprenante coïncidence, puisque le personnage surnommé le Corbeau, avatar évident de l'auteur, était jeté en prison dans *Temps de chien* pour avoir écrit au président une lettre publiée dans les journaux d'opposition. Revenir à Mboudjak permet ainsi à Patrice Nganang de renforcer la dénonciation formulée dans le roman de 2001, et de redonner vie à un texte qu'on peut aujourd'hui lire comme une forme de prophétie autoréalisatrice.

La seconde motivation de cette reprise semble être d'ordre plus spécifiquement littéraire et se trouve explicitée à l'orée du récit, dans une « note pour dire seulement », qu'on pourrait interpréter comme un avertissement au lecteur : « *Dans ce livre, un nombre de langues camerounaises sont utilisées de manière verticale, le français, le camfranglais, le pidgin, le medumba, l'ewondo, l'anglais, ainsi que quelques autres, parce que c'est ainsi que le Yaoundéen pense et parle naturellement* ». Plus que *Temps de chien*, qui en restait à une prose fortement oralisée et émaillée de quelques expressions idiosyncrasiques, *Mboudjak* entend rendre compte de la diversité linguistique des sous-quartiers de Yaoundé, sans se doter pour autant d'un imposant appareil de notes ou d'un lexique qui viendrait par exemple expliciter le statut des « anti-sardiniards » (opposants à Biya, ainsi nommés en raison des rations de sardines distribuées lors des meetings du parti au pouvoir).



© Jean-Luc Bertini

L'ABOIEMENT DE LA RÉVOLTE

Le lecteur strictement francophone (et *a fortiori* français) devra donc se résigner à ne pas tout comprendre d'emblée, à lire entre les lignes ou à deviner progressivement le sens de mots qui lui échappent de prime abord. Le chien devient dès lors l'ambassadeur d'une troublante altérité linguistique, à la fois caractéristique des espaces francophones et représentative d'un pays divisé entre communautés ethniques et linguistiques rivales : incompris des hommes qui font fi de ses tentatives de communication, Mboudjak se révèle

le seul capable de décoder les gémissements de Bello et de recueillir le bouleversant témoignage de cette fillette anglophone dévastée par les brutalités de la soldatesque. Dénonçant dans une langue mêlée un massacre largement passé sous silence, le roman de 2022 se rapproche donc plus que jamais de l'abolement – à condition d'entendre en ce dernier, non l'hystérie d'un jappement incontrôlé, mais une révolte teintée de pudeur qui ferait défaut au langage humain.