

The cover of the 158th issue of the journal 'Le Monde' features a stylized illustration in red and green. It depicts several hands holding and manipulating a string of beads and small, teardrop-shaped objects. The background is a solid green color. In the top left corner, the 'Le Monde' logo is partially visible in red. Below the logo, the issue number and dates are printed in white text. At the bottom right, a white rectangular box contains the title 'Un journalisme de l'attention' in a large, bold, red serif font.

Le Monde

Numéro 158
du 21 septembre
au 4 octobre 2022

**Un journalisme
de l'attention**

A detailed historical map of the city of San Francisco, California, showing the city grid, the bay, and surrounding areas. The map is titled "San Francisco" and includes a compass rose in the upper left corner. The map is mounted on a red background.

Archives de la société esclavagiste

Numéro 158**Penser avec les autres**

Essais de sciences humaines ou textes littéraires, beaucoup de livres nous permettent de penser les autres et de penser avec eux. Mais c'est bien leur travail d'écriture qui permet ce double mouvement. Ce sont ces livres qu'*EaN* souhaite mettre en avant.

C'est le cas du livre-événement de l'historien américain [Paul Cheney](#), paru en 2017 et traduit aujourd'hui. Grâce à des archives privées, il restitue le passé d'une plantation esclavagiste de Saint-Domingue, questionnant en profondeur l'écriture de l'histoire lorsqu'elle s'intéresse à ce qui, a priori, a laissé peu de traces. L'enquête de la journaliste finlandaise [Taina Tervonen](#) sur le pillage du patrimoine culturel par la colonisation française frappe par l'attention

commune qu'elle porte aux objets et aux hommes enlevés à leur terre. Notre passé colonial surgit alors avec force, tout comme dans le roman puissant de [Mathieu Belezi](#) sur la conquête de l'Algérie.

Expérience de l'altérité, la traduction ouvre à des lectures entre les langues, que ce soit avec les nouveaux livres du Colombien [Juan Gabriel Vásquez](#), de l'Italien [Nicola Lagioia](#), du Nigérian [Wole Soyinka](#), ou encore avec une impressionnante [anthologie de la poésie japonaise](#) compilée au X^e siècle. Mais nous lisons tout autant entre les espaces, dans des écarts, avec l'autobiographie de [Sarah Winnemucca Hopkins](#), membre de la communauté Numa, ou l'étude de [David Abulafia](#) sur la Méditerranée. Nos lectures de la rentrée littéraire se poursuivent avec les livres de [David Lopez](#), [Yves Ravey](#), [Fanta Dramé](#) et [Hubert Haddad](#).

*Jeanne Bacharach, Pierre Benetti, Hugo Pradelle,
21 septembre 2022*

Direction éditoriale Jeanne Bacharach, Pierre Benetti, Hugo Pradelle

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

Raphaël Czarny ; raphael.czarny.ean@gmail.com

Relations avec les éditeurs

Pierre Butic ; pr.butic@gmail.com

Comité de rédaction

Philippe Artières, Santiago Artozqui, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Albert Bensoussan, Paul Bernard-Nouraud, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Feyta Dervitsiotis, Christian Descamps, Cécile Dutheil de La Rochère, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, Gilbert Lascault, 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 Tieset

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 : © Éditions Marchialy et © Éditions Fayard

p. 4 Taina Tervonen

Les otages. Contre-histoire d'un butin colonial
par Paul Bernard-Nouraud

p. 7 Paul Cheney

Cul de Sac. Une plantation à Saint-Domingue au XVIII^e siècle
par Pierre Tenne

p. 10 Juan Gabriel Vásquez

Une rétrospective
par Florence Olivier

p. 13 Mathieu Belezi

Attaquer la terre et le soleil
par Sébastien Omont

p. 15 Fanta Dramé

Ajar-Paris
par Sonia Dayan-Herzbrun

p. 17 Sarah Winnemucca

Hopkins, Ainsi je suis venue. Autobiographie d'une Indienne paiute
par Nelcy Delanoë

p. 19 Disques (29)

par Adrien Cauchie

p. 21 Tristan Felix

Rêve ou crève,
Les Hauts du Bouc
et autres nouvelles,
et La forêt, une pensée brûlante
par Maurice Mourier

p. 23 Étienne Faure

Vol en V
par Gérard Cartier

p. 25 Eula Biss

Avoir et se faire avoir
par Claude Grimal

p. 27 Nicola Lagioia

La ville des vivants
par Philippe Daros

p. 29 Pierre Vesperini

Que faire du passé ?
Réflexions sur la cancel culture
par Pascal Engel

p. 32 Peter Szendy

Pouvoirs de la lecture.
De Platon au livre électronique
par Pierre Senges

p. 35 Kokin waka shû.

Recueil de poèmes japonais d'hier et d'aujourd'hui
par Maurice Mourier

p. 37 Donatien Grau et Pietro Pucci

La parole au miroir
par Marc Lebiez

p. 40 Entretien avec Jean-Luc Steinmetz

Vers l'apocalypse
et Présence de la poésie
propos recueillis
par Gérard Noiret

p. 43 Suspense (47)

Jakub Szamałek
par Claude Grimal

p. 45 Le vif de l'art (11)

Fondation LUMA, Arles
par Paul Bernard-Nouraud

p. 48 David Abulafia

La grande mer
par Jean-Paul Champseix

p. 50 Wole Soyinka

Ode humaniste
pour Chibok, pour Leah
par Sophie Ehrsam

p. 52 David Lopez

Vivance
par Hugo Pradelle

p. 54 Yves Ravey

Taormine
par Norbert Czarny

p. 56 Dimitri Rouchon-Borie

Fariboles
par Julien Mucchielli

p. 58 Olivette Otele

Une histoire des Noirs d'Europe de l'Antiquité à nos jours
par Philippe Artières

p. 60 Peo Hansen et Stefan Jonsson

Eurafric. Aux origines coloniales de l'Union européenne
par Françoise Blum

p. 62 Lucie Barette

Corset de papier
par Marie Viguière

p. 68 Hubert Haddad

L'invention du diable
par Alexis Buffet

Pourquoi soutenir EaN

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

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

EaN et Mediapart

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

Un journalisme de l'attention

En entrecroisant les données matérielles et les éléments symboliques, en tissant entre le passé et le présent d'indémêlables nœuds, Les otages. Contre-histoire d'un butin colonial s'affirme comme l'un des livres les plus éclairants sur les ressorts multiples formant aujourd'hui l'inconscient colonial français.

par Paul Bernard-Nouraud

Taina Tervonen

Les otages.

Contre-histoire d'un butin colonial

Marchialy, 300 p., 20 €

Journaliste finlandaise basée à Paris, Taina Tervonen pratique différentes formes de journalisme : d'investigation, de reportage, d'entretien. Mais la façon qu'elle a de les conjuguer dans les livres qu'elle tire de ses enquêtes invite à imaginer ce que pourrait être un journalisme de l'attention. Attentive aussi bien à la texture des archives qu'à l'inflexion des voix et à leurs résonances, l'auteur des *Otages* ne néglige rien, ni les objets ni les hommes.

Les « otages », ce sont les livres, les bijoux, et peut-être un sabre, que Louis Archinard rapporta en 1890 lorsqu'il prit la ville malienne de Ségou, alors au Soudan français. Lorsque les pièces d'orfèvrerie furent exposées à Paris en 1893, les journalistes de l'époque firent assaut d'érudition pour démontrer qu'elles ne pouvaient être de fabrication indigène : « *il fallait admirer la beauté du butin de guerre, témoin de notre domination sur l'Afrique*, écrit Tervonen, *tout en se disant que cette beauté ne pouvait provenir d'Afrique* ».

130 ans plus tard, pourtant, l'examen des alliages, des techniques et des motifs auquel procède Makhtar Niang, un bijoutier dakarois que consulte à leur sujet la journaliste, confirme leur origine africaine en indiquant la provenance de chacune des pièces. Une expertise dont la précision tranche singulièrement avec les descriptions pour le moins frustes qu'en donnent les archives du musée du Quai Branly où est conservé le « trésor de Ségou », constate Tervonen. À quoi Makhtar Niang répond qu'« *ils devraient demander de l'aide aux bijoutiers d'ici. Nous, on les connaît, ces bijoux. On saurait les restaurer et en prendre soin* ».

Pareille proposition ne constitue pas une demande de restitution ; elle en fournit simplement la justification scientifique la plus évidente. Une justification qui va à l'encontre d'une doxa pétrie de cet « inconscient colonial » que l'économiste sénégalais [Felwine Sarr](#) ne s'attendait pas à voir ressurgir aussi vite, confie-t-il à Tervonen, notamment au cours des échanges qu'il eut avec les personnels des musées français pour préparer le rapport qu'il rédigea sur ce sujet en 2018, avec l'historienne de l'art française Bénédicte Savoy. « *Au fond, il y a toujours cette idée que l'Africain est un incapable* », déplore Sarr.

Le *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain*, sous-titré *Vers une nouvelle éthique relationnelle*, fut néanmoins utilisé pour justifier, l'année suivante, le prêt consenti pour cinq ans au Sénégal (que le Premier ministre français d'alors, Édouard Philippe, présenta comme « *une procédure de restitution* ») du sabre saisi par Archinard en 1890. Ce dernier est le seul à avoir soutenu par écrit qu'il appartenait à El Hadj Oumar Tall, le fondateur de l'Empire toucouleur démembré par les Français et leurs alliés locaux ; une appartenance qu'a également entérinée l'histoire sénégalaise, malgré quelques controverses. Avec précaution, Tervonen s'attache longuement à déterminer l'attribution dudit sabre, sans parvenir à un résultat probant, mais en s'interrogeant sur la vérité qu'il s'agit finalement de rechercher, « *celle des archives ou celle des symboles ?* ».

Recherche que l'immixtion d'une autre vérité, économique celle-là, vient perturber. À la cérémonie de remise du sabre aux autorités sénégalaises succédait en effet la signature plus discrète d'une série de contrats de vente de missiles et de patrouilleurs hauturiers français au gouvernement du Sénégal. Une arme du passé contre des armes modernes, observe Tervonen, « *comme si le sabre, dans cette histoire, n'était qu'une relique troquée contre de l'influence, à l'instar des verres et autres pacotilles du temps colonial* ».

UN JOURNALISME DE L'ATTENTION

Sa réflexion fait suite au dialogue qu'elle mène avec Sarr, lequel ne doute pas, pour sa part, du « *souci de l'histoire* » animant celui qui lui comanda le rapport, Emmanuel Macron. Il estime toutefois que la stratégie menée par le président français, qui consiste à maintenir « *les intérêts économiques* » tout en lâchant « *sur le symbolique* », est bien plus risquée qu'il ne le croit. Le problème, explique Sarr, « *c'est que le symbolique est un espace qu'on ne maîtrise pas. [...] Et c'est là qu'il s'est peut-être trompé. On ne peut pas faire de la géopolitique du sens* ».

Ce n'est pas par hasard que l'universitaire pointe ici un biais que Paul Ricœur apparentait à « *l'hubris, qui porte notre pensée à se poser en maîtresse du sens* ». Un biais qui, en faisant tort au symbolique, ne peut se maintenir politiquement (puisqu'il n'est jamais question de reconnaître ses erreurs) qu'en tordant le réel en retour. Qu'en effet l'espace symbolique échappe au contrôle qu'entend exercer sur lui le dirigeant, et aussitôt il convoque la violence, qu'elle se présente sous sa forme symbolique (verbale) ou physique (policière). C'est aussi sous ce rapport qu'on devine jusqu'à quel point, appliquée aux contextes qu'étudie Tervonen, pareille politique s'avère perméable à « *l'inconscient colonial* ».

Car les otages qui l'intéressent, ce sont aussi les fils de chefs rebelles défaits que Louis Faïdherbe, le « *pacificateur du Sénégal* », prit l'initiative de séquestrer et de rééduquer au sein de « *l'école des otages* » qu'il créa sous ce nom en 1855 à Saint-Louis. Le but avoué était de faire d'eux de futurs interprètes et auxiliaires de l'armée française en Afrique ; un but que poursuivit Archinard après lui, quand, en plus du « *trésor de Ségou* », il s'empara du petit-fils d'El Hadj Oumar Tall, Abdoulaye. Placé dans une famille parisienne sous le statut de pupille de la nation, celui-ci intégra le lycée Janson-de-Sailly, puis commença Saint-Cyr avant de mourir à vingt ans, en 1899, des suites de la tuberculose.

En parcourant, dans les archives coloniales, la correspondance officielle afférente au jeune homme, Tervonen déduit qu'un épisode évoqué à mi-mot a failli compromettre son entrée à l'école militaire. Le comportement d'Abdoulaye Tall lors d'un voyage au Sénégal qui lui avait été accordé afin qu'il visite sa mère a fait l'objet de rapports défavorables de la part des administrateurs coloniaux supposés prendre en charge son

séjour sur place. Tervonen a retrouvé la longue lettre, qu'elle reproduit *in extenso*, par laquelle Abdoulaye Tall, alors âgé de dix-sept ou dix-huit ans, relate à Archinard comment il y a été traité, et les causes de sa frustration.

Se plaignant notamment de devoir réclamer sans cesse ce qui lui est dû auprès des autorités compétentes, il se voit répondre par l'un de leurs représentants : « *Après tout, on a le droit d'agir envers vous comme on l'entendrait, vous n'êtes que le fils d'un vaincu.* » Abdoulaye Tall admet aussitôt que son interlocuteur « *a raison, je ne suis que le fils d'un vaincu et à ce titre je ne dois m'attendre qu'à des humiliations et à des grossièretés des brutes de son espèce* ». Aussi s'excuse-t-il ironiquement de s'être quelquefois comporté librement dans son propre pays : « *j'aurais dû me souvenir qu'étant le fils d'un vaincu, je n'avais pas le droit d'agir comme un particulier* », et il conclut son exposé de la manière suivante : « *Je me rends très bien compte de ma situation : mon seul crime est d'être le fils d'Ahmadou et d'avoir été ramené en France par toi ; mais je suis fier de l'un et tâcherai de me rendre digne de l'autre. Ce qu'on veut, c'est me pousser à faire quelque coup de tête, après on fera retomber la faute sur quelqu'un : "Oui, dira-t-on, quel besoin avait-on de faire venir en France ce petit Noir ?"* ».

Ces lignes laissent sur le lecteur d'aujourd'hui, encore peu habitué à ce que les vaincus (et *a fortiori* leurs fils) prennent la parole de manière aussi éloquente, aussi véhémente, une impression à la fois oppressante et « *étrange* », ainsi que la qualifie elle-même Tervonen. L'« *impression étrange qu'en cent vingt ans rien n'a changé, que les scènes qui se déroulaient en 1897 dans le bureau du gouverneur à Kayes ou à Saint-Louis se répètent aujourd'hui dans des commissariats de police français, avec d'un côté la conviction de certains de disposer du droit du plus fort, et de l'autre, l'évidence qu'il faut garder patience et calme, ne pas faire de coup de tête, peu importe qu'on ait tort ou raison* ».

Ce qu'écrit là la journaliste, une historienne n'aurait sans doute pas pu l'exprimer, sinon en son for intérieur. Le formuler en ces termes, pourtant, risquer cette comparaison, c'est précisément éclairer le passé, ramener en pleine lumière « *l'inconscient colonial* » qui en est issu, et mesurer du même coup la profondeur proprement abyssale d'où il remonte à présent, en suivant des schémas voire des manières de s'exprimer en tous points analogues à ceux en vigueur au temps



UN JOURNALISME DE L'ATTENTION

des colonies. L'étrangeté qui émane du témoignage d'Abdoulaye Tall vient malheureusement de sa trop grande familiarité.

L'importance qu'il revêt dans l'ouvrage de Tervonen ne tient pas seulement à son caractère exceptionnel, mais à la position de contrepoint qu'il y occupe vis-à-vis d'une lettre manquante : celle qu'aurait pu écrire une autre enfant (combien y en eut-il ?) ramenée en France par Archinard un

an avant Abdoulaye. Confiée à sa sœur au Havre, où elle vécut jusqu'à sa mort en 1921, Naba Kamara, fille d'un guerrier affidé à l'officier français, a suscité des témoignages extérieurs, louant sa gentillesse, son élégance, et ses manières de bonne petite Française ; de ses possibles révoltes intérieures à elle, on ne sait rien, on ne peut que les imaginer. Or, Tervonen ne pratiquant pas la fiction mais le journalisme, Naba Kamara demeure, comme la majorité des otages que fit la France en Afrique, « *la petite fille muette* » de ce vaste récit que peuplent en creux d'innombrables absents.

Archives de la société esclavagiste

La plantation coloniale hante la mondialisation. À cause de la paresse, de l'idéologie, ou de l'amnésie, peu d'études historiques parviennent à exorciser les clichés qui entourent ces lieux de massacres perpétrés sur tant de siècles. Du Cubain Manuel Friginals, avec El Ingenio (La plantation) en 1964, jusqu'à la classique synthèse de Philip Curtin (Plantation Complex, 1991), rares sont les ouvrages de référence sur ce sujet majeur dans les bibliographies de la traite atlantique et de l'esclavage des populations déportées d'Afrique. Plus encore en français, peut-être, où les travaux précédents de Gabriel Debien ou de Jacques de Cauna, auxquels Paul Cheney rend un hommage appuyé, sont rarement cités. La traduction de Cul de Sac, cinq ans après sa publication originale, est de ce point de vue un événement.

par Pierre Tenne

Paul Cheney

Cul de Sac.

*Une plantation à Saint-Domingue
au XVIII^e siècle*

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Christophe Jaquet

Fayard, 320 p., 24 €

Le sujet du livre est aussi simple que son titre : l'histoire d'une plantation de Saint-Domingue, actuel Haïti, dans la plaine de Cul de Sac, possédée par la famille française des Ferron de la Ferronays. Sa nature exceptionnelle tient d'abord aux archives sur lesquelles travaille Paul Cheney : l'ensemble des papiers de la famille noble a été saisi par les gouvernements français lors de la Révolution, et les documents postérieurs à 1789 ont été ouverts par leur propriétaire actuelle, Aliette de Cossé-Brissac. Cette source exceptionnelle permet à l'auteur d'atteindre ce qui n'existait pas dans les recherches précédentes sur l'empire colonial français, à savoir le temps long – les sources précédemment étudiées par Debien ou Cauna concernaient des périodes plus courtes et ne possédaient que très rarement le degré d'intimité atteint par les archives des Ferron de la Ferronays.

Il ne faudra pas trop s'étonner d'évoquer l'intimité de documents servant l'histoire d'une plantation sucrière, car c'est l'un des ressorts les plus novateurs du livre, qui prend au sérieux l'art

d'écrire de ces gens de plantations qui se concevaient aussi comme des gens de lettres. L'essentiel de la documentation de Paul Cheney est en effet constitué par la correspondance entre les propriétaires de la plantation (les Ferron de la Ferronays, résidant le plus souvent en Europe) et la famille de leurs intendants, les Corbier. Cette correspondance transatlantique permet de tout suivre : les affaires, bien sûr, la gestion des esclaves, la propagation des idées des Lumières dans ce bout d'empire colonial français, le maintien des réseaux de clientèles bretons, l'intimité sexuelle des couples, les stratégies matrimoniales, l'ennui, le jeu, l'impact de 1789 ou de la guerre de Sept Ans, les liens avec les États-Unis ou Cuba, le rôle de la cour, des fonctionnaires, le marronnage, l'influence sentimentale de Rousseau. Rien, semble-t-il, n'échappe à Paul Cheney dans sa lecture de cette documentation monstrueuse, et l'auteur parvient à un geste d'historien qui n'est pas sans précédent : trouver dans les traces laissées par ces personnages (Corbier et Ferron de la Ferronays) un point de vue qui reprend tout ou presque. On pense au Mennochio de Ginzburg, au Pinagot d'Alain Corbin, à tous ces anonymes qui, par un geste historique, devinrent des clefs ouvrant sur des mondes entiers.

Aussi efficace que bref, le livre articule cette foule de thèmes au moyen d'un procédé assez simple en apparence. Chaque chapitre s'organise autour de deux notions que l'auteur fait jouer ensemble : « province et colonie », pour souligner l'imbrication des échelles et des géographies

ARCHIVES DE LA SOCIÉTÉ ESCLAVAGISTE

dans l'histoire mondiale et locale de Cul de Sac ; « production et investissement », pour mener une critique méthodique d'un capitalisme allant irrationnellement mais sûrement dans une impasse économique fatale ; « évacuation et indemnité », pour poser la question du devenir de cette histoire toujours brûlante. Ce tempo binaire permet à l'analyse de se déployer en un entrelacs de multiples conversations, prises au débotté puis quittées, reprises plus loin. Leurs sujets ne sont pas anodins et ouvrent de nombreuses perspectives sur de passionnants et vertigineux débats. Pour donner à voir un peu plus précisément ce qui se joue dans *Cul de Sac*, trois exemples peuvent être isolés parmi tant d'autres.

Dans le chapitre « Humanité et Intérêt », Paul Cheney plonge dans la question de la « police des esclaves » au siècle des Lumières à partir des cas de conscience de Corbier. Voici un intendant dont le but est l'enrichissement économique de la plantation, auquel il est intéressé directement puisqu'il reçoit 10 % des bénéfices totaux. Prosaïquement, il doit rendre compte de sa gestion au propriétaire. Cependant, Corbier souhaite faire preuve d'« humanité ». Il s'interroge, lit les philosophes, Beccaria ou Rousseau. Il réfléchit aux questions d'hygiène des esclaves et fait construire, comme le veut l'administration coloniale à partir de 1776, un hôpital. Le plus rationnel n'est-il pas de bien traiter les esclaves, avec humanité ?

La gestion de l'hôpital permet d'illustrer au plus près la conciliation de l'humanité et de l'intérêt telle que la conçoit Corbier. Lieu de repos pensé pour les esclaves, de façon à leur permettre d'être plus efficaces dans leurs tâches, l'hôpital permet de valoriser l'humanité de Corbier. Pour autant, il importe de maintenir jusque dans ces soins la clarté de la structure servile : les malades étaient attachés par les pieds à la « barre » et n'avaient en réalité droit qu'à un repos minimum et toujours contrôlé, compté. « *La contrainte corporelle rappelait aux détenus que le rétablissement de leur santé n'était lui-même qu'une autre forme de travail accompli pour le bien de leurs maîtres. Prisonniers de la barre, les esclaves touchaient avec leur chair la véritable relation entre l'humanité et l'intérêt.* »

Le jeu entre humanité et intérêt permet ici de faire rayonner les faits comme les idées qui les pensent : humanité de l'esclavagiste contraint

d'interroger la déshumanisation des esclaves à laquelle il participe, intérêts financiers qui se télescopent avec les intérêts économiques, éthiques, sociaux, tout cela faisant retour à une histoire du corps asservi et outragé. La « *véritable relation entre l'humanité et l'intérêt* » se fait chair grâce au travail historique, dont la destination devient l'incarnation presque littérale de celles et ceux qu'on a meurtris dans leurs corps. Est-ce à ce prix-là aussi qu'en Europe furent pensés l'humanité et l'intérêt ?

Paul Cheney tire également un parti passionnant des velléités littéraires des Corbier et des Ferron de la Ferronnays. Leur correspondance est truffée de citations, de digressions, d'exercices de style souvent loin d'être ridicules, de critiques littéraires et esthétiques. *Cul de Sac* décide de s'emparer pleinement de cette dimension en la reliant à un contexte littéraire plus large, clivé entre d'un côté un culte de la sensibilité (Rousseau, Lessing, Richardson) et de l'autre la rationalisation de la pensée économique (Adam Smith, Mandeville, Condorcet). Par ce biais littéraire apparaît une interprétation remarquable de certains comportements des Corbier en milieu colonial, en établissant des parallèles saisissants avec *La Nouvelle Héloïse* et Julie, son héroïne : « *Le culte de l'humanité exigé par la logique émotionnelle de la sensibilité conduit Julie à sacrifier son amour pour lui, un amour qui n'est qu'individuel. Ce qui ressemble de l'extérieur à un mariage d'intérêt témoigne en réalité de la profondeur du sacrifice de Julie, qui va jusqu'à la mort. En dépit de son amour et de sa pitié pour les esclaves qu'il commandait, Corbier fils devait néanmoins trouver en lui la force de les punir comme l'exigeaient l'ordre et le profit. Les âmes sensibles servent le bien commun par des voies paradoxales.* »

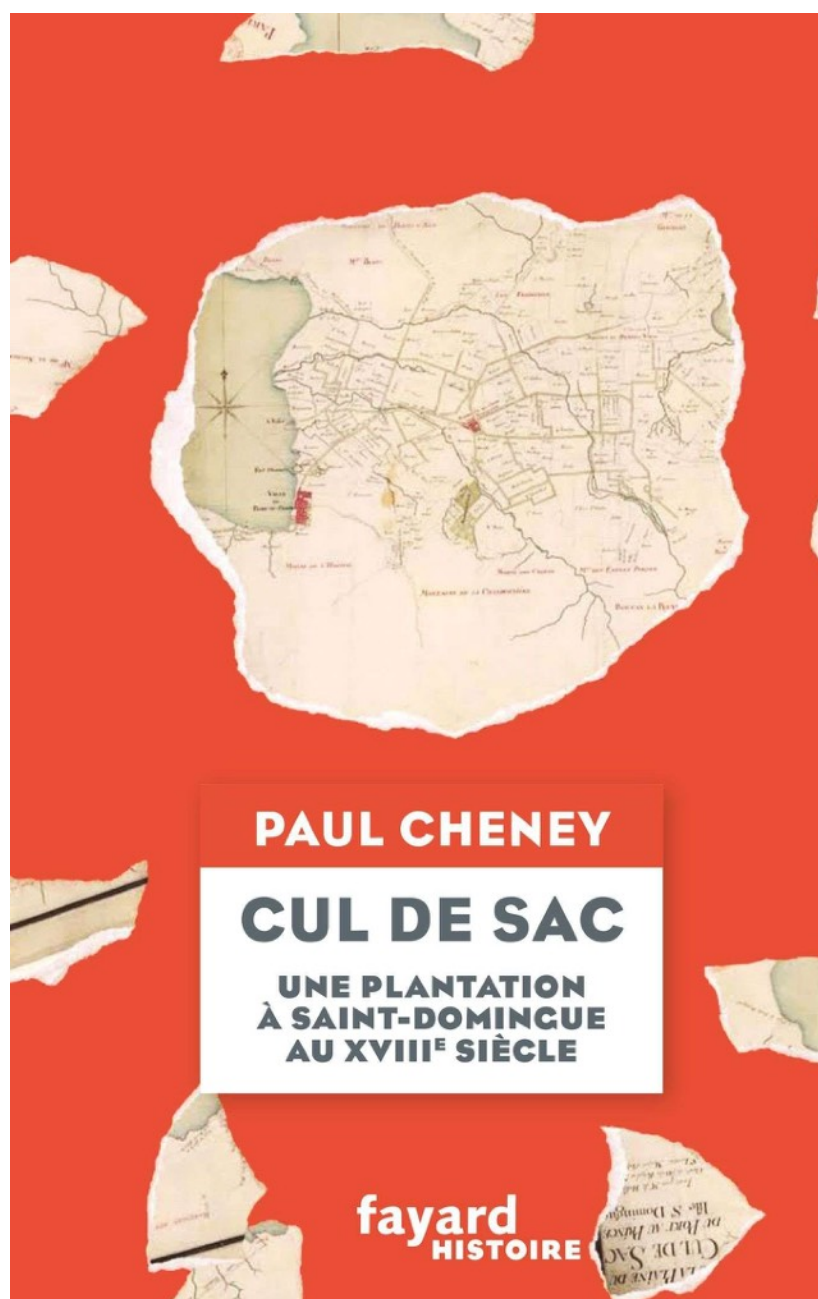
Dans cette optique, on peut interpréter certaines lettres étonnantes avec profit. Corbier père, en froid avec son fils, demande à Ferron de la Ferronnays s'il peut faire don d'une esclave à celui-ci pour assouvir ses besoins sexuels. Le proxénétisme du père, justifié par une conception sentimentale de la famille, se conclut heureusement : « *Une fois ces désirs sexuels domestiqués, la tension entre le père et le fils se dissipa, et les passions du second, désormais calmées, purent être détournées vers le progrès de l'humanité. La luxure, comme la cruauté, dérangeait la bonne administration de la plantation.* » Cette exploration historico-littéraire de l'intimité coloniale jusque dans sa dimension sexuelle dialogue avec

ARCHIVES DE LA SOCIÉTÉ ESCLAVAGISTE

un pan majeur de l'anticolonialisme – on pense à Fanon, ou à l'analyse de la situation coloniale chez Balandier. Le caractère pathologique, pervers, de cette situation apparaît ici dans une rationalité et une écriture nouvelles, plus troublantes encore, qui croient parvenir à réguler la prostitution par le proxénétisme, l'humanité par la réification, la luxure par le viol, la cruauté par la brutalité répressive, le meurtre par l'exécution, ou plus tard à remplacer l'indépendance d'Haïti par l'indemnisation des colons.

Cette apesanteur des valeurs morales, sociales, esthétiques, n'est jamais aussi criante que dans un chapitre prodigieux (« Mari et femme ») à tout point de vue, qui fournira une dernière illustration des voies ouvertes par ce *Cul de Sac*. Ces voies sont celles du genre, de la créolisation, de l'histoire matrimoniale, de l'intimité. Tant de voies pour comprendre en quoi le cul-de-sac en était bien un – le jeu de mot est de Paul Cheney – pour cette société coloniale moribonde dont l'agonie semble s'étirer sur le long siècle préindustriel mais déjà industriel (1750-1850). Ferronays est marié à Marie-Élisabeth Binau de Léogane, fille d'un bourgeois créole, habitant de deuxième génération de l'île. Mariage d'intérêt, bien évidemment, qui explose en quelques mois : le marquis délaisse sa femme pour une vie de débauche, avant de regagner seul la France et la cour, faisant naître une détestation commune au sein du couple.

La correspondance de Corbier devient éloquente dans ses sous-entendus (l'intendant invente un personnage d'un autre nom pour décrire à Ferronays les frasques de son épouse) : Marie-Élisabeth a de nombreux amants, donne naissance à plusieurs enfants dont elle se fait la marraine à défaut de pouvoir être officiellement leur mère, impose pour ces bâtards créoles une éducation aristocratique en France, multiplie les scandales sexuels et mondains, crée une sorte de communauté où se rejouent les rôles de genre et de race, avec un certain tropisme abolitionniste qui ne franchit toutefois jamais le pas d'un anti-esclavagisme structuré. Marie-Élisabeth est littéralement monstre et mère de monstres sous la plume de Corbier, qui ne parvient guère à l'écrire tant elle figure un impensable que Paul Cheney ressuscite entre les lignes de documents qui ne cessent de l'accabler comme stupide, nymphomane, impie, démoniaque. À travers sa biographie, ainsi retracée comme en négatif des sources, c'est toute



l'ambiguïté et l'horreur de la société coloniale et esclavagiste qui ressortent, aveuglantes. Il y a là un modèle de visibilisation d'une parole bridée, ridiculisée, volée, par les sources, dans la façon qu'a Paul Cheney de redonner sa voix à Marie-Élisabeth.

Ce grand chapitre d'un livre puissant trouve dans ces flots d'anonymes des voix à réenregistrer et des chairs à nouveau sensibles, ressources par lesquelles on aborde des mondes, des siècles, des imaginaires. Aussi nos mondes et notre temps, que ce *Cul de Sac* apostrophe avec autorité en démontrant à quel point les impasses peuvent s'emprunter longtemps, à l'aveugle. Pour un monde, cela prend du temps de mourir, aujourd'hui comme hier.

Formation : révolutionnaire. Vocation : cinéaste

Dans son dernier roman, le Colombien Juan Gabriel Vásquez retrace la vie du cinéaste Sergio Cabrera, sa formation politique, militaire mais aussi artistique, en l'inscrivant plus largement dans la trajectoire de sa famille : ses grands-parents, républicains espagnols exilés en République dominicaine puis au Venezuela, et en Colombie ; et son père, militant maoïste qui entraîna sa famille dans la Chine de la Révolution culturelle.

par Florence Olivier

Juan Gabriel Vásquez

Une rétrospective

Trad. de l'espagnol (Colombie)

par Isabelle Gugnion

Seuil, 464 p., 23 €

« Être colombien est un acte de foi. » Qui n'a entendu cette réplique d'un personnage de Borges dans la bouche de tel ou tel intellectuel colombien ? Détournée de son sens premier – la mise à nu de tout sentiment national –, elle résume, non sans une salutaire dérision, la déception voire le désarroi du discoureur face à la persistance de la violence politico-militaire ou de celle du narcotrafic dans l'histoire colombienne. Si Juan Gabriel Vásquez ne reprend pas ce lieu commun, il tient à rappeler que, né en 1973, il n'a jamais connu de période de paix dans son pays. Ferme partisan de l'application des accords de paix de 2016, âprement négociés entre le gouvernement et la guérilla des Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC), l'écrivain entend apporter dans *Une rétrospective* des éclairages aussi crus que nuancés sur divers pans de ce passé toujours brûlant. Hanté par les métamorphoses de la violence politique qu'a connue la Colombie depuis le XIX^e siècle, Juan Gabriel Vásquez renchérit dans ce dernier roman sur plusieurs de ses paris coutumiers : narrer l'incidence de l'histoire sur les vies privées des citoyens ; manier la relation entre père et fils comme métaphore du conflit historique ; mener son récit à la manière d'une enquête mémorielle ; façonner une fine marqueterie entre fiction et faits réels recueillis auprès de témoins. Le tout avec un talent de conteur qui tient son lecteur en haleine.

Une rétrospective, titre qui transpose éloquentement celui de la version originale – *Volver la vis-*

ta atrás est un vers d'Antonio Machado –, se veut une fiction fondée uniquement sur des faits réels, survenus dans la vie du cinéaste colombien Sergio Cabrera. À l'exacte façon du *Limonov* d'Emmanuel Carrère ? On suivra plutôt Juan Gabriel Vásquez, qui, dans une « Note de l'auteur », précise l'acception qu'il retient ici du verbe « feindre » : « *Modeler, concevoir, donner forme à quelque chose ; a) pour désigner des objets physiques tels que des sculptures et objets similaires, tailler.* »

C'est, en effet, dans la surabondance des péripéties d'une vie exceptionnelle qu'il lui aura fallu tailler son récit. Inséparable de l'histoire de sa famille, l'expérience de Sergio Cabrera est non moins inséparable de l'histoire colombienne et de celle, internationale, de la gauche révolutionnaire. Une geste tumultueuse et tout à la fois une vie picaresque dont les souvenirs, longtemps tus, occultés ou perçus de biais par celui-là même qui aura vécu ces événements, s'assemblent enfin pour trouver un sens. L'intime réconciliation du cinéaste avec son passé, et donc avec sa capacité de créer et d'aimer au présent, met en anamorphose celle qui pourrait advenir dans l'histoire colombienne et que l'auteur, tout comme le personnage de Sergio Cabrera, appelle ardemment de ses vœux.

Passé et présent du cinéaste se percutent violemment en 2016 tandis qu'à la Cinémathèque de Barcelone se déroule une rétrospective de l'œuvre de Sergio Cabrera. L'application des accords de paix vient d'être rejetée, lors d'un référendum, par une courte majorité de citoyens colombiens. Le cinéaste traverse une grave crise existentielle : en manque d'inspiration, en butte aux reproches de ses producteurs, il vit en Colombie tandis que sa dernière femme, portugaise, s'est réinstallée au Portugal, y emmenant leur

FORMATION : RÉVOLUTIONNAIRE.**VOCATION : CINÉASTE**

filles de cinq ans. Lorsqu'à Lisbonne, sur le chemin de Barcelone, Sergio apprend la mort de son père, il décide, sans plus d'explications, de ne pas rentrer à Bogota pour assister aux obsèques de Fausto Cabrera. Dès cet instant, la rétrospective de son œuvre cinématographique se double d'une rétrospective intime qui, à travers les souvenirs du père, ramène Sergio à ceux de sa propre vie. Tel est le principe temporel que suit le récit d'*Une rétrospective*. Crise du personnage et crise nationale coïncident dans le temps, et il n'échappera à nul lecteur que le roman de Juan Gabriel Vásquez sonde le passé du premier pour rouvrir puis panser les plaies d'un pays qui les a laissées à vif.

Si le suspense de l'enquête mémorielle que le romancier manie en virtuose dans *Le bruit des choses qui tombent* (2012) est moindre dans cette chronique biographique, l'habile effet d'aller-retour entre présent et passé y supplée. Les lieux que traverse ou qu'aura habités Sergio Cabrera – mais aussi son père, Fausto, son grand-oncle Felipe, son grand-père, Domingo, sa mère, Luz Elena, sa sœur Marianella – ne jouent pas un rôle mineur dans l'afflux et l'ajustement de ses souvenirs sous un nouveau jour. Comme souvent chez Juan Gabriel Vásquez, une cartographie mémorielle surgit de la forme d'une ville ou d'une région, voire de celle d'un pays tout entier, car tout lieu, hanté, est lieu de mémoire.

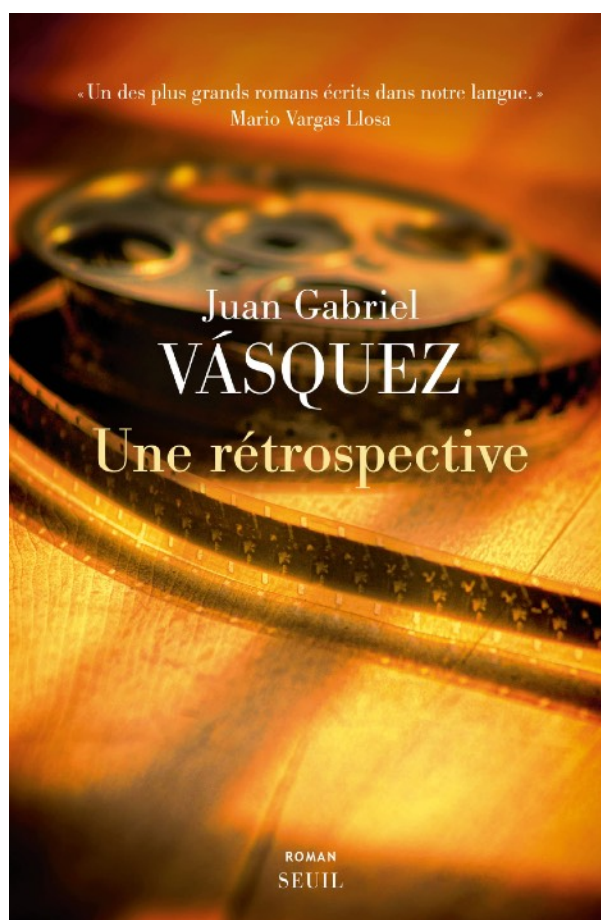
Les trois longues parties de ce roman biographique embrassent l'histoire de trois générations de Cabrera, depuis les années qui ont précédé la guerre civile espagnole jusqu'en cette année 2016 où Barcelone accueille et célèbre le cinéma de Sergio Cabrera. C'est cette même ville qu'avaient dû fuir, peu avant qu'elle ne tombât aux mains des troupes franquistes, les républicains Felipe, officier et combattant héroïque de l'armée de l'air catalane, son beau-frère et garde du corps Domingo, les deux fils de ce dernier, Fausto et son frère Mauro. De cette histoire de lutte, de défaite et d'exil, nul membre de la famille, descendants y compris, ne pourra se dépêtrer avant bien longtemps. Les Cabrera exilés vivront une vie picaresque dans la République dominicaine du dictateur Trujillo, puis au Venezuela, enfin en Colombie où ils se fixeront.

La vocation d'acteur du jeune Fausto – née de l'indéfectible alliance entre les idéaux de la République espagnole, côté communiste, et l'amour

de la poésie que cultive sa famille – fera de lui une indispensable figure d'avant-garde dans les milieux du théâtre puis du théâtre télévisé en Colombie. C'est cet homme, fantasque et dogmatique, enjôleur et autoritaire, qui, convaincu d'œuvrer pour le bien de tous, façonnera les destins de ses enfants, Sergio et Marianella, qu'il ralliera à la cause de la révolution internationale à l'heure du maoïsme. Lui-même n'était-il pas fasciné, donc façonné, par l'image héroïque de son oncle Felipe ? Voici donc, illustrée à la perfection, l'une des approches de l'histoire que privilégie le romancier Juan Gabriel Vásquez : l'entrelacs indémêlable entre histoire individuelle et histoire collective. L'expérience de vie de Sergio Cabrera aura été modelée par celles de son père, de son grand-oncle, de son grand-père ; elle trouve son origine et sa couleur dans l'idéologie de la gauche internationale des années 1930 et dans la culture républicaine espagnole où art et politique se fondaient l'un dans l'autre. Et quelle expérience !

C'est dans la Chine de la Révolution culturelle, où Fausto a été recruté en tant qu'expert par l'Institut des langues étrangères de Pékin, que Sergio et sa sœur se formeront dans leur adolescence. De l'implacable solidité de cette formation font foi nombre de documents éloquentes dans la deuxième partie et jusque dans l'épilogue du roman : des photographies, des extraits du journal de Marianella écrit en chinois ou des passages d'une fort longue lettre du père qui tient lieu de bréviaire ou de manuel de survie pour ses enfants restés seuls en Chine. Au lecteur de juger sur pièces. Portés par l'enthousiasme paternel pour le régime de la Chine populaire, endoctrinés, Sergio et Marianella ne cessent de solliciter de nouvelles tâches militantes : travail dans une commune à la campagne puis en usine, engagement dans des groupes de Gardes rouges, enfin, ultime privilège, entraînement militaire. C'est qu'ils doivent parfaire leur formation avant de rejoindre leurs parents, repartis sans eux en Colombie, pour s'engager à leur tour dans la lutte de la guérilla maoïste.

Le récit de cette dernière période de leur jeunesse fait la matière de la troisième partie du roman. Et il serait bien court de dire que c'est celui d'un désenchantement. L'absurdité, l'égarement au sens propre comme au sens figuré, la folie, la violence meurtrière, y sont associés à la guérilla tout comme à la forêt tropicale où évoluent les troupes. On y lit un juste hommage à la tradition latino-américaine du roman de la *selva*, dont *La Voragine* (1924) du Colombien José Eustasio



FORMATION : RÉVOLUTIONNAIRE.
VOCATION : CINÉASTE

Rivera est l'une des illustrations magnifiques. Aliénés, les jeunes gens et leurs parents parviendront, au terme de rudes péripéties, à quitter la guérilla colombienne sans abjurer la cause maoïste. Sergio, Fausto et Luz Elena repartiront en Chine populaire.

Une rétrospective peut être lu comme un roman de (dé-)formation conté à rebours mais aussi comme un roman d'artiste. Car, au récit de l'initiation politique et militaire de Sergio Cabrera, se mêle celui de son précoce apprentissage artistique d'acteur puis de photographe aux côtés de son talentueux père. Plus tard, le jeune militant maoïste vole des instants à ses devoirs de révolutionnaire pour voir des films dès qu'il en trouve l'occasion. Tout comme Fausto avait su braver les obstacles de sa condition d'exilé pour devenir acteur, Sergio saura trouver dans sa vocation de cinéaste la force d'échapper à l'emprise de ce père tant aimé et tant admiré. Loyal, il fera jouer Fausto dans la plupart de ses films. Les chapitres consacrés à la rétrospective barcelonaise de 2016 revisitent avec acuité l'œuvre du cinéaste, politique et parodique tout à la fois. Où l'on voit qu'*Une rétrospective* propose une vision de l'en-

gagement artistique qui, précisément, permettrait de libérer l'art de l'emprise de l'idéologie ou, mieux encore, d'user du premier comme d'un antidote contre la seconde.

L'épilogue du roman fait coïncider avec la rétrospective cinématographique de Barcelone l'ultime émancipation de Sergio Cabrera, tourné non plus vers le passé mais vers l'avenir, non plus vers son seul père défunt mais aussi vers son fils de dix-huit ans. À ce dernier, il aura transmis son histoire, enfin revue jusque dans ses recoins les plus sombres, ainsi que celle, inoubliable, de Fausto et de la famille Cabrera. L'art d'hériter sans soumission et l'art de transmettre, tels sont les épineux défis que relèvent et le personnage de Sergio Cabrera et le romancier Juan Gabriel Vásquez. Car on ne verra nul hasard dans le prix biennal de roman Vargas Llosa qu'a reçu, en 2021, *Une rétrospective*. Parmi les maîtres latino-américains de l'écrivain se côtoient en effet, réconciliés par leur libre héritier malgré leurs différends idéologiques, le Péruvien [Mario Vargas Llosa](#) et le Colombien Gabriel García Márquez. Négociateur hors pair, Juan Gabriel Vásquez sait confronter sans ciller les versions en conflit du passé politique et littéraire colombien, latino-américain, mondial. Être romancier est un acte de foi.

La contre-épopée du colonialisme

Au milieu du XIX^e siècle, en Algérie, Mathieu Belezi donne la parole aux sans-grades de la conquête, une femme colon et un soldat.

Pour déconstruire les mensonges originels de la colonisation, Attaquer la terre et le soleil prend les accents successifs d'une épopée mort-née, d'un conte cruel, d'une tragédie sans grandeur. La langue, littéraire, scandée, rythmée, vise à mettre en lumière les mécanismes d'instrumentalisation des anonymes, leur assujettissement à une idéologie. Le pari romanesque est réussi.

par Sébastien Omont

Mathieu Belezi

Attaquer la terre et le soleil

Le Tripode, 160 p., 17 €

Séraphine et sa famille ont cru au « *paradis que le gouvernement de la République nous avait promis* ». Ils ont rêvé d'échanger leur pauvreté contre la colonisation de l'Algérie. Cependant, la jeune femme déchant dès les premières lignes du livre : « *J'ai pleuré, je n'ai pas pu m'empêcher de pleurer quand nous sommes arrivés et que nous avons vu la terre qu'il allait falloir travailler* ». Rien n'est prêt pour accueillir les colons. Et la terre s'oppose de toutes ses forces à sa prise de possession. Des plaies bibliques frappent les Français : pluie aux allures de déluge, chaleur, choléra, « lions du désert ». Les Algériens, toujours hors champ ou lointains, coupent les têtes des colons isolés, se révoltent, mettant à feu et à sang la région. Pour Séraphine et les siens, tout contact avec les habitants du pays est impossible, tant la représentation qu'ils s'en font est marquée par la peur.

L'héroïne raconte son odyssée dans une langue ample, marquée par le rapport à la nature pour cette femme simple dont le métier est de travailler la terre, et pourtant cette langue est en même temps errante, défaite. Sans repères, dépourvue de points et de majuscules, sauf dans les dialogues souvent interrogatifs ou exclamatifs, pleins des incertitudes des colons, les beuglements des militaires et du martèlement de la propagande. Le roman est émaillé des discours que deux capitaines, l'un raisonnable et bienveillant, l'autre féroce et délirant, tiennent sur la grandeur de la France et de sa mission civilisatrice. L'argumentaire est tellement répété, simplifié, qu'il

finit par se vider de tout son sens, jusqu'à laisser voir l'absurdité de l'entreprise de la colonie agricole comme de la guerre menée aux Algériens.

En alternance avec les chapitres de Séraphine intitulés « (Rude besogne) », d'autres, titrés « (Bain de sang) », sont racontés par un soldat sans nom. La guerre de l'armée française s'y limite à une succession de pillages et de massacres, viols et meurtres, dépourvus de sens, sinon celui de procurer à leurs auteurs de quoi manger, se réchauffer et prendre du plaisir. Les soldats approuvent en un chœur décérébré les diatribes de leur capitaine charismatique, abandonnant toute raison contre les joies qu'ils tirent de leur équipée féroce. Au style de l'épopée se mêle celui du conte, avec « ogres » et « sorcières », mais l'un et l'autre également tor-dus, dégradés.

Au fil de leurs exactions, le capitaine et ses hommes se déshumanisent, presque en une métamorphose fantastique : « *il nous montre tout fier sa tignasse de lion, notre capitaine, sa formidable chevelure bouclée qu'il n'a pas coupée depuis trois mois, et qui lui cache le front et les oreilles, descend dans son cou de taureau bête et couronne de manière grandiose sa face bouffie de graisse où nagent ses deux gros yeux ensanglantés* » ; « *et c'est avec une rage plus chrétienne que d'habitude qu'on attaque le fondouk, pupilles dilatées, narines palpitantes, babines retroussées sur nos chicots qui sont comme des crocs prêts à mordre* ». Leur violence permet de comprendre en creux celle exercée par les Algériens sur les colons de Séraphine.

On peut déduire de quelques indices, dont la présence du général Mac Mahon, que le récit se situe



mathieu belezi

ATTAQUER LA TERRE ET LE SOLEIL



LA CONTRE-ÉPOPÉE DU COLONIALISME

pendant la II^e République, entre 1848 et 1851, mais cela importe peu. Ce qui est décrit prend une dimension universelle, où toute colonisation revient à une agression, à se « *battre contre le soleil, contre la terre revêche* », ainsi que le dit Séraphine.

Comme Éric Vuillard dans *Une sortie honorable*, Mathieu Belezi s'attache aux colonisateurs pour montrer l'inanité de la colonisation. Cependant, il choisit le point de vue de ses acteurs de base, de ses petites mains. Si les Algériens sont très peu présents dans le roman, cela se justifie par la manière dont les perçoivent les deux narrateurs, par la façon dont l'institution qui les envoie en Algérie, en l'occurrence l'armée, leur a peint ceux-ci.

La négation de l'autre en tant que pair, en tant qu'égal, rend possibles la colonisation, les conquêtes à toutes les époques, avec leurs cortèges d'atrocités.

Il y a une différence entre le soldat et Séraphine : celle-ci, après avoir souffert et perdu plusieurs des siens, arrive à prendre conscience, même instinctivement, de ce que sa présence sur une terre étrangère a d'anormal, d'hostile. Elle comprend le rôle qu'on lui a attribué : « *je ne pouvais pas oublier ce qu'il m'en avait déjà coûté de jouer les colons pour les beaux yeux de la République française* ». Cette lucidité est la part de lumière d'un roman sombre, dur, porté par le rythme de l'entêtement qui conduit à l'abîme. Une respiration à la fin du chant de deuil d'une entreprise maudite dès le début.

Un héros de notre temps

Tout le propos de Fanta Dramé tient peut-être dans le trait d'union du titre de son roman qui incite au va-et-vient entre Ajar et Paris. Ajar, un village du sud de la Mauritanie d'où est originaire sa famille, et Paris, où cette professeure de lettres dans un établissement de la Seine-Saint-Denis est née et où elle vit. Plus qu'un roman, le livre tient davantage de ce qu'en sociologie on appelle « histoire de vie », mais c'est aussi une déclaration d'amour à son père, qui, dans les années 1970, « tel un Rastignac du XX^e siècle, avait quitté son foyer pour tenter de réussir ailleurs ». Au moyen d'une écriture simple, mais d'autant plus efficace, Fanta Dramé fait de son père, qui a triomphé de toutes les épreuves d'un parcours de migrant pour devenir éboueur de la ville de Paris, le « héros d'un récit initiatique ».

par Sonia Dayan-Herzbrun

Fanta Dramé
Ajar-Paris
Plon, 208 p., 19 €

Quand meurt sa grand-mère paternelle, pilier de la famille, qui veille sur les enfants quand les parents travaillent et le week-end confectionne des jus de bissap et de gingembre qu'elle va vendre dans les foyers de travailleurs subsahariens nostalgiques des saveurs des pays qu'ils ont quittés, l'aîné de la famille décide qu'elle sera enterrée dans le village de Mauritanie où elle est née et où elle a mis au monde ses enfants. C'est ainsi que Fanta, jeune Parisienne biberonnée à la société de consommation, découvre Ajar, qui, à part la mosquée et quelques habitations sommaires, ne semble pas avoir évolué depuis l'origine du monde.

La narratrice d'*Ajar-Paris* circule dans le labyrinthe de ces liens familiaux qu'elle n'a jamais réussi à transcrire quand, à l'école, l'institutrice lui demandait de tracer son arbre généalogique. Comme les autres, elle est subjuguée par le charisme de l'oncle de son père, un grand marabout « réputé pour soigner les fous », et constate que, dans ce village où la Wi-Fi ne passe pas et où les étagères de la cabane qui sert de boutique sont vides, les habitants vivent bien, selon les critères qui sont les leurs. Mais elle-même a hâte de retrouver son confort habituel. Son père, lui, est tout à fait à l'aise, comme il semble à l'aise à Paris.

À leur retour, après les quarante jours impartis au deuil, Fanta demande à son père de lui raconter une vie dont elle ne sait rien. Elle est en quête, non pas d'un simple récit d'émigration, mais d'un parcours singulier, plus personnel et intime que les habituelles histoires d'exilés. Son texte donne à voir deux mondes qui se rencontrent et finissent curieusement par s'accommoder l'un à l'autre. La force des liens familiaux et la subjectivité de la fille-autrice y occupent une large place. Le livre de son père est aussi son livre à elle.

C'est en entrant à l'école, qui ne se contentait pas d'instruire mais transmettait à ces enfants d'immigrés les bases de la culture française, que Fanta ainsi que ses frères et sœurs font l'expérience de la double culture, riches qu'ils sont de cette dualité qui leur permet de piocher entre deux mondes pour se construire le leur. « *Pas le cul entre deux chaises, le cul sur les deux chaises.* » Dans cette famille qui vit au rythme des fêtes musulmanes, avec les rituels culinaires et les décorations des mains au henné, les enfants imposent à leur père de fêter également Noël avec dinde, bûche et cadeaux : c'est obligatoire pour l'école où l'on demande aux enfants de raconter Noël.

Dans cette cohabitation entre deux mondes, tout devient alors source d'interrogation. À commencer par la date de naissance de Yely Dramé, le 1^{er} janvier 1949. Celle-ci lui avait été attribuée par le fonctionnaire de la préfecture, quand, en 1984, ce « sans-papiers » avait pu effectuer les démarches pour obtenir une carte de séjour. Sur le

UN HÉROS DE NOTRE TEMPS

formulaire qu'on lui avait demandé de remplir, Yely Dramé avait indiqué 9 Dhou al-hijja 1949, date qui n'existe pas dans le calendrier grégorien. La grand-mère elle-même, si aimante et attentionnée qu'elle ait pu être, ne se souvenait pas de la date de la naissance de son fils. « *Il faisait beau. Comme toujours en Afrique. Je me souviens de m'être levée pour aller travailler aux champs, puis d'avoir ressenti une forte douleur dans le bas du ventre. Quelques heures après, ton père était là* », répond-elle, en soninké, à Fanta qui l'interroge et qui se retrouve « *sonnée par cette révélation* », écorchée dans ses certitudes et privée de date fondatrice. Dans les sociétés occidentales où l'on se doit de fêter les anniversaires, nous avons tous une date de naissance, pouvant servir de numéro à jouer au Loto, de code, de mot de passe.

À ce même fonctionnaire qui l'interrogeait sur son niveau d'études, Yely Dramé avait répondu : « *Je n'ai fait que l'école coranique. Je connais tout le Coran.* » En réalité, celui qui, pour faire vivre dignement sa famille, est éboueur de la ville de Paris une partie de la journée et homme de ménage dans des entreprises le reste du temps est un grand lettré, un érudit de l'islam, qui n'a jamais cessé de cultiver cette érudition : « *Petite, j'étais très impressionnée par l'énorme bibliothèque qui trônait dans une des pièces de notre appartement.* » Parce qu'il ne savait rien de Victor Hugo ou d'Émile Zola, Fanta avait longtemps considéré son père comme un illettré. C'est sans doute lui, pourtant, qui lui avait transmis la passion des livres.

Aucun misérabilisme dans ce récit. Pas de cet apitoiement qui frise le mépris, mais l'histoire d'un homme admirable à maints égards et fort de toutes les ressources des solidarités familiales. À vingt-six ans, jeune, célibataire, érudit, il décide de quitter Ajar et de tenter sa chance en France. Son père vient de mourir et il doit subvenir aux besoins de la famille. Ce sera un long périple qui passera par Dakar, où il doit trouver un passeur et de quoi le payer. Clandestin, un des rares Noirs au milieu des Blancs qui l'entourent, il ne se montre ni angoissé ni traqué, ni humilié. Dans les couloirs du métro parisien, il marche la tête haute. Les policiers qu'il croise ne peuvent pas le voir : il porte son gri-gri. « *La capacité qu'il avait de parler si simplement de faits surnaturels*

me surprenait à chaque fois », commente Fanta Dramé, pourtant familière de cet appel aux talismans, qui ici se fait traductrice d'un horizon culturel différent mais tout aussi légitime que celui des gens du Nord.

Quand il aura recouvré la nationalité française, puisqu'au moment de sa naissance la Mauritanie appartenait à la France, Yely Dramé remplira scrupuleusement son devoir électoral et, vêtu de son plus beau boubou, ira avec sa famille voter pour le Parti socialiste grâce auquel il a cessé d'être un clandestin sans-papiers, un invisible. La belle histoire de ce héros s'inscrit dans le récit national et rappelle, de façon salutaire, qu'il y a diverses façons d'être français.

FANTA DRAMÉ

AJAR - PARIS



Les Numa par l'une des leurs

Rédigé en 1883, Life among the Paiutes est la première autobiographie d'une Amérindienne publiée aux États-Unis : Sarah Winnemucca Hopkins y raconte la vie des Numa du Nevada, les guerres avec l'armée américaine, ses interventions auprès du gouvernement de Washington... Ce livre est traduit pour la première fois en français.

par Nelcy Delanoë

**Sarah Winnemucca Hopkins, *Ainsi je suis venue. Autobiographie d'une Indienne paiute*
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Pauline Tardieu-Collinet
Anacharsis, coll. « Famagouste », 322 p., 22 €**

Née aux environs de 1844 dans l'actuel Nevada, Sarah Winnemucca Hopkins (ce deuxième nom est le patronyme de son second époux) se présente d'entrée comme de haute filiation : petite-fille du chef de la nation paiute (en fait, d'une partie de cette nation) puis fille du chef des Paiute du Nord, les Numa, un peuple dont elle décrit avec une précision quasi anthropologique les « *mœurs sociales et domestiques* » à l'époque – dont l'égalité entre hommes et femmes. Avec la même attention, elle analyse à partir d'événements précis ce qu'elle appelle « Les guerres et leurs causes » : alors que tout s'organise au mieux malgré la saisie de terres numas, « *ce sont toujours les Blancs qui commencent les guerres* ».

En 1860 (début de la guerre de Sécession), les relations explosent entre Numa et autres Indiens du plateau de la Columbia River et du Grand Bassin, d'une part, et, d'autre part, les colons, l'armée américaine et les milices locales. Les Paiute du Nord se divisent sur la stratégie et les tactiques à adopter pour résister, survivre à l'avancée des occupants, du chemin de fer transcontinental et des épidémies. Les Numa sont finalement confinés pour la première fois dans une réserve, dite de Pyramid Lake. À la demande des uns et des autres, « Indiens » ou « Blancs », Paiute proches ou lointains, Sarah Winnemucca devient alors interprète, traductrice (elle parlait l'anglais, l'espagnol et plusieurs langues indiennes), intermédiaire indispensable entre civils, militaires, autres Paiute et nations voisines.

C'est ainsi que Sarah, cavalière remarquable, galope jour et nuit, du désert-fournaise aux Ro-

cheuses glaciales, pour porter des messages, assister à des réunions entre de multiples interlocuteurs, amis, ennemis, neutres, impliqués ou passifs, convoquée au nom de ses talents qui font lien. Elle galope encore pour semer des cavaliers blancs menaçants – elle sait que c'est de viol qu'il s'agit, tentative criminelle croisée plusieurs fois par elle et d'autres femmes et qu'elle dénonce haut et fort, ce qui est unique. Elle repart au galop assister des militaires dans leurs négociations précédant la guerre avec les Snake Indians (1864-1869), délivrer un groupe « de son peuple » pris dans la guerre des Bannocks (mai-août 1878), aider une femme qui vient d'accoucher sur la route...

Très au fait des causes, profondes et immédiates, des guerres entre « Blancs » et « Indiens », Sarah Winnemucca écrit aux autorités locales, régionales, nationales. Elle est reçue à Washington (1880) par un sénateur qui soutient sa cause, par le président des États-Unis qui fait trois tours et puis s'en va, et par Carl Schurz, ministre de l'Intérieur, qui lui remet une lettre signée de sa main pour tout personnel civil et militaire aux fins d'exécution immédiate des ordres convenus avec elle. Ordres jamais appliqués, tandis que des lettres rédigées par les agents des réserves à destination de l'exécutif affirment qu'il n'est pas possible de les exécuter. Ou substituent des faux à des courriers, des pétitions et autres documents paiutes traduits et rédigés par Sarah.

De leur côté, des colonels, des généraux et autres militaires adressent au pouvoir exécutif des courriers l'invitant à appliquer d'urgence les accords en question : les Paiute seront nourris et vêtus correctement, ils seront logés décemment, on leur laissera une partie de leurs terres, sous forme collective et individuelle pour qu'ils y travaillent et produisent comme ils savent le faire quand ils disposent du nécessaire – outils, engrais, machines, matières premières, argent. En somme, on doit leur remettre comme prévu ces instruments de la coupure définitive avec la vie « sauvage » et de l'ouverture vers la voie royale de la « civilisation ».

LES NUMA PAR L'UNE DES LEURS

Subtile et habile, Sarah Winnemucca use de son statut de femme pour faire croire à son interlocuteur (civil ou militaire, « Blanc » ou « Indien ») que c'est lui qui a trouvé la solution... vers laquelle elle l'a aiguillé. Elle rapporte par ailleurs volontiers les propos des siens, ici des vieillards alors que la violence de l'injustice éclate : « *Ah ! les Blancs nous traitent bien durement. Nous ne pouvons rien y faire, nous devons le supporter comme la petite souris sous la patte du chat. Ils aiment nous voir souffrir et se moquent de nous quand nous pleurons, mais nos pères-soldats sont bons.* » Lors de ses échanges avec les autorités de la réserve (1), Sarah dénonce en quelques répliques frappantes les pseudo-raisonnements destinés à la faire taire ou à la tromper – bientôt, ces interlocuteurs la haïront. Et elle décortique la façon dont les intérêts économiques des colons conduisent quasi mécaniquement à la mise à mort de son peuple : « *Les colons blancs racontaient ces mensonges afin de pouvoir vendre leurs céréales, qu'ils ne parvenaient pas à écouler autrement. La seule façon de gagner de l'argent pour les éleveurs et les cultivateurs est de déclencher une guerre indienne, car la guerre fait venir des soldats qui leur achètent de la viande de bœuf, du bétail, des chevaux et des céréales. C'est ainsi que les colons engraisent.* »

Simple et directe, en face-à-face ou par courrier, elle dit son fait à chaque parti, « Blancs » contre « Blancs » et « Indiens » contre « Indiens » compris. Ainsi, du père méthodiste Wilbur, tout-puissant sur la réserve : « *Rien n'a jamais été fait pour respecter la promesse du papier du secrétaire Schurz. Parmi les lettres fournies figurant dans le rapport de l'armée, deux ou trois sont du père Wilbur. Il dit que le départ des Paiutes de sa réserve serait un grand soulagement [...] Pourtant, il fait tout [...] pour les empêcher. [...] Ils représentent pour lui une source de richesses. [...] Il les affame et vend leurs rations. Il ne dit pas grand-chose contre moi, mais il dit que, sans mon influence, les miens seraient satisfaits dans la réserve* ».

Sarah Winnemucca clôt son livre sur quatre mots : « *Ainsi je suis venue* ». C'est que, après l'ultime déportation des Paiute sur la réserve Yakima (1879) d'où ils n'obtiendront le droit de repartir que dix ans plus tard, elle avait déclaré forfait : « *Impossible de faire quoi que ce soit pour aider mon peuple* ». Les siens avaient alors insisté pour qu'elle retournât dans l'Est parler en

leur nom, ce qu'elle fit : « *Ainsi je suis venue* », conclut-elle pour les auditeurs de ses conférences... devenus ses lecteurs. La version française a fait son titre de ces quatre mots. L'auteure avait choisi *Life among the Paiutes. Their Wrongs and Claims*. Car c'est son peuple qu'elle met au centre de ce récit, certes tissé avec sa propre histoire au long de ces huit chapitres, mais toujours de l'individuel au collectif, du particulier au général, du temps passé au temps présent, des complexités inextricables aux drames criants.

Combattante, Sarah Winnemucca a sans cesse cherché le compromis pour échapper au lamination, tout en s'y adaptant. Aussi fut-elle qualifiée de traîtresse par différents acteurs de cette guerre qui ne disait pas son nom. Elle a dénoncé les agents des réserves qui se gobergeaient de « l'aide » de Washington aux vaincus. Aux manquements criminels du ministère de l'Intérieur, elle a opposé la fiabilité de l'armée qui toujours respectait l'ordre et les ordres, le statut et les statuts, la parole donnée et la noblesse attestée. À chaque fois, elle donne les noms. Position intenable qu'elle tient jusqu'au bout.

Encouragée par des femmes libérales de la côte Est, qui prônaient l'assimilation des Indiens dans le respect de tel ou tel aspect de leur culture, Sarah Winnemucca s'engage à partir de 1883 dans des tournées de conférences. Au fil des villes et des milieux philanthropiques, des féministes et des libéraux qui l'accueillent, elle défend la cause des Numa et des Indiens en général. Elle n'a de cesse de disséquer, exemples à l'appui, la politique destinée à les tuer sous prétexte de les civiliser. Son éloquence, sa parole non sectaire, claire et précise, disent une résistance à la fois intègre et pourtant toujours au bord du précipice de l'accommodement.

Ces conférences sont devenues un livre, célébré comme la « *première autobiographie d'une Indienne* », en fait troublant réquisitoire contre l'assassinat d'un monde conquis. Un livre politique dépliant l'histoire aussi bien immédiate qu' ancestrale, rédigé par une femme dans le langage du conquérant. De quoi déranger et émouvoir.

1. En 1869 est votée la réforme du président Ulysses Grant, dite « politique de la paix », ou Peace Policy : à l'agent du Bureau of Indian Affairs (BIA), représentant omnipotent du ministère de l'Intérieur sur la réserve, on ajoute des religieux de dénominations diverses, non moins omnipotents, chargés d'instruire et de christianiser les « sauvages ».

Joies de l'âme

Disques (29)

La pianiste Claire-Marie Le Guay consacre un nouveau disque à Franz Liszt, compositeur dont elle est une fidèle interprète. Il n'est pas question, cette fois, de cycle intégral d'études ou de grande sonate mais plutôt d'un récital de pièces : redoutables de virtuosité pour les unes, beaucoup plus introspectives pour les autres. Par ailleurs, un petit livre d'Emmanuelle Pireyre et Anna Katharina Scheidegger met en récit la fascination de Liszt pour la musique tsigane.

par Adrien Cauchie

Franz Liszt
Joies de l'âme
Claire-Marie Le Guay, piano. Mirare, 20 €

Emmanuelle Pireyre
et Anna Katharina Scheidegger
Franz Liszt
Philharmonie de Paris
coll. « Supersoniques », 64 p., 13 €

« Élevez-vous, voix de mon âme, / Avec l'aurore, avec la nuit ! / Élansez-vous comme la flamme, / Répandez-vous comme le bruit ! » Ces vers de Lamartine auraient pu guider l'élaboration du programme du nouveau disque de Claire-Marie Le Guay. Et ce d'autant plus qu'ils sont issus du poème qui ouvre les *Harmonies poétiques et religieuses*, « Invocation », poème qui a inspiré la première des pièces pour piano du cycle de Franz Liszt qui porte le même titre. Mais non, laissant de côté ces vers inspirants et la musique qui a été composée à leur suite, la pianiste ne choisit que deux des harmonies du compositeur, celles qui sont sans doute les moins religieuses mais peut-être, en contrepartie, les plus poétiques. Et plutôt qu'au poète, c'est à Liszt lui-même qu'elle emprunte la formule « *joies de l'âme* » pour en faire le titre de son nouveau disque.

Liszt écrivait à un destinataire : « *ce n'est point par les surfaces, c'est par les profondeurs que se mesurent les joies de l'âme* ». Les deux pièces retenues confirment bien ce propos. Ainsi, « Cantique d'amour », initialement langoureux, révèle une tension au fur et à mesure que s'enrichissent les accords accompagnant la mélodie ; cela mène à de puissantes notes graves et sonores, à la fin du morceau, qui semblent sortir des entrailles du piano. On reste dans les mêmes profondeurs mu-

sicales lorsque sonne le glas au début du morceau suivant, « Funérailles », lui aussi extrait des *Harmonies poétiques et religieuses*.

La musique pour piano de Liszt, c'est bien connu, exige de l'interprète une virtuosité « transcendante ». L'adjectif est promu par le compositeur lui-même dans le titre de son livre d'études (*Études d'exécution transcendante*). Une nouvelle fois, Claire-Marie Le Guay, qui a déjà enregistré ces études, fait montre d'une telle virtuosité en commençant son programme avec la redoutable *Mephisto Valse*. Le tempo initial choisi par la pianiste y est vif ; il le serait trop si le but en était une seule démonstration de virtuosité. Au lieu de cela, on est époustoufflé par les folles libertés que ce tempo endiablé n'interdit pas à l'interprète. Les syncopes et les effets de contraste ne nuisent jamais à une fluidité du discours musical hors norme : on a vraiment l'impression d'entendre une lecture du *Faust, ein Gedicht* (*Faust, un poème*) de Nikolaus Lenau (1802-1850) dont Liszt s'inspire ici et dont le livret du disque donne quelques extraits. Cette valse monumentale alterne les passages véloces, volontiers espiègles sous les doigts de Claire-Marie Le Guay, et des moments très oniriques, ponctués d'envoies lyriques. Ce n'est que pour mieux nous emmener dans le final, féroce et tragique, qu'une courte interruption de pure poésie vient seule suspendre avant l'ultime tourbillon ensorcelé. Il faut bel et bien une virtuosité transcendante pour dévoiler aussi nettement tout ce qui se cache à l'auditeur derrière ces innombrables notes de musique, lequel auditeur, grâce à cela, n'est jamais perdu et suit avec un plaisir certain la ligne mélodique retracée par l'interprète.

À l'écoute du programme complet du disque, qui contient également les très méditatives *Consolations*, on ne peut que citer les mots de la virtuose

MIRARE | ЯЯЯЯIM



CLAIRE-MARIE LE GUAY. JOIES DE L'ÂME . FRANZ LISZT

DISQUES (29)

Clara Wieck dans une lettre du 23 mars 1840 à son futur mari, Robert Schumann : « *la première fois que j'ai entendu Liszt à Vienne, je n'ai plus eu de contrôle et je me suis mise à sangloter (c'était chez Graff), j'étais bouleversée. N'as-tu pas l'impression quelquefois qu'il ne fait qu'un avec le piano ? Et puis soudain, il joue si délicatement, c'est divin. Son jeu est si vivant ! Mon âme en a été frappée et s'en souvient* ».

Une autre publication lisztienne vient de sortir : un livre qui explore ce que doit le compositeur au

folklore tzigane. Ses autrices y accompagnent le pianiste voyageur dans la quête des musiques populaires de son pays d'origine dont sont sorties les fameuses *Rhapsodies hongroises*. Leur propos est efficace pour expliquer comment Liszt a fait sienne la manière tzigane de fabriquer la musique. Le livre est également riche d'éléments biographiques et historiques.

1. **Robert et Clara Schumann, *Lettres d'amour*, traduction de l'allemand par Marguerite et Jean Alley, préface de Michel Schneider, Buchet-Chastel, 2015, p. 276.**

Trois incarnations de Tristan Felix

Tout est poésie, et de haute qualité, chez Tristan Felix, artiste protéiforme qui s'illustre également dans l'écriture, le théâtre et l'expérimentation tous azimuts (photographie, chant, dessin à l'encre de Chine et plus récemment peinture où vibrent les couleurs issues de mélanges aussi improbables que ceux de Victor Hugo et de quelques autres).

par Maurice Mourier

Tristan Felix

Rêve ou crève. Poésie spectaculaire

Tinbad, 118 p., 15 €

Tristan Felix

Les Hauts du Bouc et autres nouvelles

Aethalidès, coll. « Freaks » 122 p., 17 €

Tristan Felix

La forêt, une pensée brûlante

PhB éditions, 179 p., 15 €

Ses observateurs attentifs, dont je suis, craignent en permanence que la multiplicité même de ses dons, vraiment spectaculaire, ne conduise Tristan Felix à des travaux un peu moins inventifs que dans la série mémorable des « contelets » d'*Ovaine La Saga* (Tinbad, 2019), à ce jour son œuvre la plus accomplie. Mais c'est une crainte vaine. L'invention sauvage, la spontanéité, ne manquent jamais chez cette assoiffée de l'examen et de la mise en scène du vivant sous la plupart de ses formes, y compris les inertes, qu'elle accueille volontiers dans son zoo intime, comme Nerval.

Naturellement, sa frénésie manufacturière, qui s'étend au besoin de publier sans trêve – après, il faut le noter, comme pour tous les vrais poètes, des années de rétention forcée de recueils prêts mais n'ayant pas trouvé immédiatement d'éditeur –, explique que la cohérence esthétique ne soit pas toujours parfaite dans lesdits recueils enfin venus au jour, mais ce qui est certain, en revanche, c'est que le niveau de l'œuvre s'enlève très nettement au-dessus de la majorité de ce qui pullule aujourd'hui sous le nom abusif de poésie.

Prenez *Les Hauts du Bouc* (éd. Aethalidès), un ensemble de vingt-cinq textes distribués en trois sections, la première consacrée à des instantanés

d'un voyage en Irlande, la seconde à des portraits ou évocations d'animaux (le singe, la cane, le chien), la troisième à des souvenirs de paysages ou d'histoires du Finistère. À la première lecture, j'avais trouvé certaines de ces pages un peu trop « artistes » au sens des Goncourt, un peu trop léchées et sophistiquées pour être vraiment « authentiques ». Mais les relectures indispensables en poésie m'ont prouvé que j'avais tort, mon goût étant, malgré moi, influencé par le laxisme et la surenchère de fausse simplicité de tant de poèmes actuels (trois mots se regardant en chiens de faïence au milieu d'une page) ou tout simplement par l'absence de maîtrise de la langue qui sévit aujourd'hui quasi universellement.

Alors oui, j'ai des préférences, dans ce très beau recueil, pour les histoires un peu longues où se donne à lire une sensibilité aux gens ordinaires (l'admirable vieille Lucie qui enterre son chien, dans « Le gland »). On y retrouve, mais portées à une sorte de rêverie extatique, la force et la justesse de certaines des *Histoires naturelles* de Jules Renard. Mais je citerai aussi ce conte tragique (« Une dent contre la mort ») où l'inspiration se mêle si étroitement à l'observation que l'auteure y rappelle telle réussite de Prévert (« Drôle d'immeuble », par exemple).

Si mes choix peuvent ou doivent presque nécessairement ne pas rencontrer ceux d'autres lecteurs, je veux au moins affirmer que l'écriture de Tristan Felix ne cesse d'être un français de la plus belle facture, cette attention constante au matériau de notre langue, maltraité par inculture en tant de lieux, étant un préalable non négligeable au plaisir que nous prenons à lire des textes par ailleurs fort et bien « engagés », en particulier dans une forme souvent véhémente d'amour envers les êtres, hommes et bêtes, végétaux et cailloux, qui tentent de subsister en dépit de nos dérives meurtrières.

TROIS INCARNATIONS DE TRISTAN FELIX

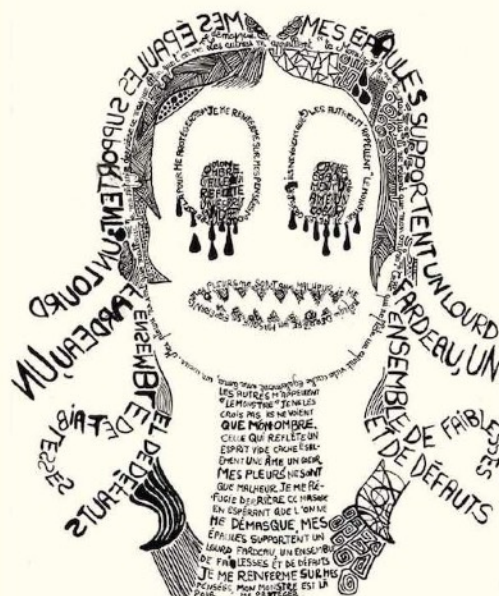
Rêve ou crève, dont la dernière partie (« Monstre-toi ») prolonge la problématique faussement morbide du formidable *Observatoire des extrémités du vivant* (Tinbad également, 2017), où se laissait reconnaître déjà une fascination/tendresse à l'endroit du monstre au sens tératologique du terme (les avortons du musée Dupuytren), offre un ensemble plus inégal. La faute en incombe à ce qu'une partie du livre est consacrée (en particulier « Crâneries », premier volet) à des textes qui relèvent plus spécifiquement des spectacles donnés depuis ses débuts par Tristan Felix dans le cadre de ses activités scéniques, tant pour la compagnie défunte du « Pergonicaspop » que pour l'actuel « Petit Théâtre des Pendus ».

Ceux qui ont assisté à ces performances, souvent très réussies (à la Halle Saint-Pierre à Montmartre, notamment) n'auront aucun mal à restituer l'univers sonore et visuel singulier créé par l'actrice/chanteuse/diseuse de langues inventées/danseuse/clown trash, univers souvent fixé par la caméra de l'excellent Nic'Amy, et ce retour sur des moments rares et quelquefois jubilatoires les enchantera. Mais le lecteur réduit au seul texte risque une déception, dont il se remettra en prenant connaissance des méditations, plutôt funèbres que joyeuses, mais riches de fureur rentrée, qu'a inspirées au poète la visite clandestine d'un « jardin d'essai colonial » datant de la fin du XIX^e siècle, installé dans l'est parisien – j'en ignorais jusqu'à l'existence. De coloration très sombre sont aussi les « Trois visions nucléaires » qu'elle essaye un peu vainement de rédimier grâce à l'injonction finale du livre : « *T'es pas crevée si tu rêves / Alors crève pas* ». En dépit de l'énergie prophylactique déployée par la voix poétique, la période des lendemains qui chantent paraît lointaine.

Au moins Tristan Felix, dont le pseudonyme dit bien la double postulation de son art, la tristesse foncière et l'aspiration au bonheur, a-t-elle la chance d'être enseignante dans le secondaire au collège Marie-Curie du XVIII^e arrondissement de Paris. Elle y fait profiter la population métissée de ses élèves de français de sixième et cinquième de son incroyable capacité d'attention à l'autre et de son talent pour construire des expériences collectives originales et enrichissantes. Ce sont ces expériences, à la fois littéraires et graphiques (écrire des aphorismes sur des notions aussi complexes et problématiques que « le Temps », « le labyrinthe », « la Beauté », « l'Infini » ; créer

Aphorismes et dessins de collégiens
sous la direction de Tristan Felix

La Forêt, une pensée brûlante



PhB éditions

sur papier des dessins, individuels ou collectifs, sur les thèmes de « la Forêt », « la Pensée », « le Monstre en soi », dont certains suscitent aussi des calligrammes), qui constituent l'unique matière, saisissante, du remarquable ouvrage, remarquablement introduit par l'enseignante, que vient de publier Philippe Barrot.

On s'y étonnera, on s'y extasiera. Le sérieux de l'approche du sujet, souvent la profondeur de la réflexion des enfants, parfois le frémissement des situations personnelles sous-jacentes (dans la périlleuse tentative « le Monstre en soi »), mais toujours l'extrême précision du pilotage par la « maîtresse » de la psychologie fragile de ses élèves, tout cela force l'admiration.

Tristan Felix ne serait pas le poète qu'elle est sans une empathie (« humanisme » est trop galvaudé et du reste restrictif) à la fois viscérale et philosophiquement fondée qui englobe la totalité du vivant jusqu'au Ciron et au-delà. On le savait déjà, cette publication le confirme. Elle mérite de grands éloges et sa lecture devrait être recommandée, sinon imposée, à tous les pédagogues et chefs d'établissement soucieux de la santé mentale des professeurs et de leurs ouailles.

L'ordre plumitif

La poésie, pour Étienne Faure, est d'abord une opération d'incarnation. S'il est à lui-même son principal objet (chaque recueil est une collection d'ego-portraits), ses poèmes sont loin de se réduire à la matière intime. Les lieux où ils naissent, par exemple, y sont essentiels, comme le montre son dernier recueil, Vol en V.

par Gérard Cartier

Étienne Faure

Vol en V

Gallimard, 144 p., 16 €

Ici, hormis une vingtaine de pages ancrées dans le « plein sud », il s'agit essentiellement des quartiers populaires de Paris qui lui sont familiers. Étienne Faure évoque un paysage urbain dense et fourmillant, tantôt vu d'une fenêtre, dans une attitude quasi baudelairienne, où l'anecdote (« *La livraison d'un piano par les airs / Au septième de la rue* ») cède bientôt le pas à la rêverie, tantôt vécu sur le motif, dans une déambulation qui met en mouvement la pensée et fait fond sur le hasard.

Ce qui frappe surtout, quant aux thèmes, c'est la forte présence du passé, qui sourd à chaque instant du présent, ombrant ses pages d'une mélancolie légère, qui peut le conduire à hanter les cimetières (une section du recueil est intitulée « Jours de repos » : on comprend bientôt que ce repos est éternel) mais à laquelle il ne s'attarde pas, échappant à la tentation élégiaque par un moyen quelque peu délaissé, en élargissant la vision au vaste mouvement des sociétés : des poèmes d'aujourd'hui qui se souviennent de l'Histoire. Elle est parfois leur substance même, appelée par un mot – la traversée de la rue de Prague, à Paris, le précipite tout à coup dans « *un temps où l'Europe était muette, / cousue en un grand damassé de langues...* » – ou par une image mentale :

*Hier soir enfoncé le soleil – adieu –
n'est pas réapparu ; nulle extraction
du sol gelé en demi-roue ni promesse
d'avenir radieux, rayons peints
au-dessus des labours en neige
à l'antique façon soviétique*

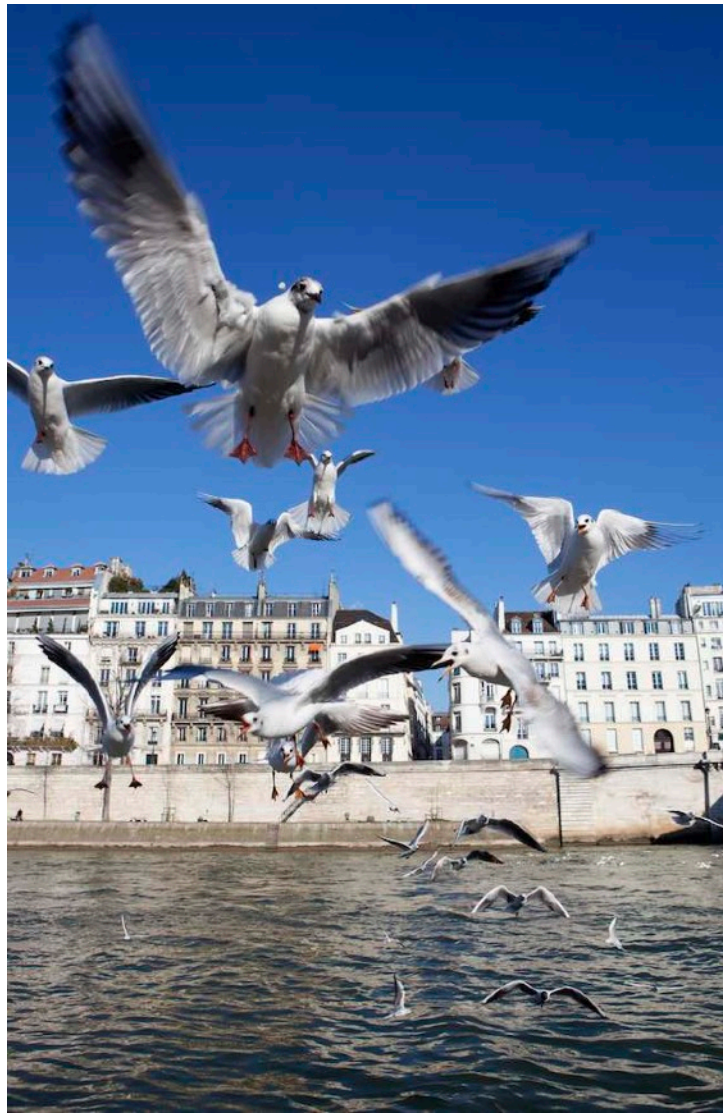
*quand la foule se levant plus tôt à l'est
la lumière elle aussi travaille à vivre.*

à l'est radieux

Le plus souvent, une brève incise suffit à arracher les vers à la banalité du lieu et à l'étroitesse de l'expérience individuelle, à leur donner profondeur temporelle et puissance émotionnelle, comme dans cette entame : « *Je dors dans un quartier raflé en Quarante-deux...* » On aura remarqué, par le poème cité plus haut, que les titres sont placés à la fin : à la deuxième lecture (toujours fructueuse, et même nécessaire pour la plupart des poètes français d'aujourd'hui), il arrive qu'ils éclairent des allusions d'abord inaperçues ; ainsi de ce « *soleil est d'Allemagne* » que, le titre atteint (« au soleil réunifié »), on peut relire : « soleil Est d'Allemagne ».

L'un des traits formels de ces poèmes est de s'inscrire sur une page et d'être faits d'une seule phrase, scandée par des virgules, au long de laquelle la pensée vagabonde, passant sans rupture syntaxique d'une réalité à une autre, assez voisine pour ne pas irriter la raison, assez éloignée pour la troubler un peu. Le poème n'épuise jamais le sens qui naît : il se prend à une image, à un mot de rencontre, se fixe un instant, puis dévie et se métamorphose. S'il semble parfois battre au vent, avec de brusques sauts du présent au passé et du proche (« *les amants comme suicidés / l'un dans l'autre* ») au lointain (« *les passants / [...] portant leurs peines* »), il ne quitte jamais tout à fait son objet et, assez souvent, après avoir erré à l'aventure, se referme sur lui-même.

Il faudrait entrouvrir la boîte aux secrets, parler de l'écriture. Disons seulement qu'Étienne Faure fait montre d'un goût des mots (« *de quelle / nippe affriole et s'attife la maîtresse / de maison* »), d'une invention dans les images (ainsi de cette « *machine / à dénoyauter les crânes* », à



Paris (2012)

© Jean-Luc Bertini

L'ORDRE PLUMITIF

propos d'un mauser) et dans les détails (celui-ci, rapporté de l'hémisphère sud : « *tout le boucan des oiseaux recommence / en plume et en per-ruque* »), en un mot d'une exigence de langue qui réjouit et séduit presque continûment. Ses poèmes, bien que dépourvus de mesure, sont d'une grande justesse sonore ; on ne saurait souvent y ajouter ou en retrancher rien sans les altérer. Il faut donc les faire vivre à l'oreille – il n'est pas inutile de rappeler cette évidence de temps à autre.

On sait très vite ce qu'il en est d'un livre. La première page lue, notre jugement est fait – lequel, évidemment, en dit autant sur nous que sur lui. On ouvre *Vol en V*, on lit « le cœur est dans la gorge » :

*Souvent les dieux vivent en soupente, jeunes et vieux
mansardés par l'amour et le temps qui passe,*

*à boire un glass le soir aux fenêtres rousses,
y approfondir la connaissance d'un nu encore
inconnu, corps à corps qui gîte ici, croît, décroît,
aspire à l'émotion avec des mots qui se hâtent
dans la bouche en désordre, les sons empruntant
toutes sortes d'accents, d'anacoluthes, chaos
anciens*

*– je t'aime – ou bien rien, le cœur est dans la
gorge
au bord des toits semblablement anthracites,
ne roucoule plus, voix recluse à hauteur du zinc
où perchent les oiseaux voisins entre noir et
blanc,
cris de corneilles, pies et corbeaux qui peinent
à dire leur peine, eux aussi enroués,
d'inouïes déclarations remontées du cou.
On entend d'ici leur cœur battre.*

On sait déjà qu'on s'y plaira ; et, en effet, on vole sans effort jusqu'aux passereaux « *rassemblés en ordre / plumitif* » qui babillent à la dernière page.

Le prix des dollars

Il s'est dernièrement publié aux États-Unis une série d'essais dans lesquels les auteurs présentent leurs difficultés à s'accommoder d'une existence en société capitaliste avancée (ou finissante ?) alors qu'ils n'en sont pas eux-mêmes les premières victimes. Eula Biss, avec Avoir et se faire avoir, est l'une d'entre eux.

par Claude Grimal

Eula Biss

Avoir et se faire avoir

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Justine Augier

Payot, 280 p., 21 €

L'analyse critique personnelle d'une position (un peu ou très) privilégiée a d'habitude tendance à susciter chez le lecteur un brin d'agacement. Lassé de voir se dérouler au fil des pages le schéma prévisible (la liste des avantages qu'apporte le confort social mêlée à des aveux de culpabilité, de malaise, de promesses d'amendement, etc.), il est prêt à penser que le mode autobiographique n'est pas le mieux adapté à ce sujet où le piège narcissique menace. Eula Biss, qui est poète et essayiste, évite ce piège grâce à sa manière directe, vive, presque naïve, d'aborder la question.

En effet, d'écrivain qui avait du mal à joindre les deux bouts et n'avait vécu que de petits boulots, elle est devenue en 2014, à près de quarante ans, assez connue et quelque peu argentée grâce à un livre, *Immunité* (sur la vaccination et les personnes qui la refusent). Il lui a valu des bourses, des avances pour un prochain ouvrage et un poste d'enseignante dans une université de Chicago (73 000 dollars par an), ce qui, avec le salaire de son époux, donne à sa famille des revenus d'environ 125 000 dollars par an. Elle a donc pu acheter sa première maison à Chicago dans un quartier en voie de gentrification (pour 450 000 dollars + 13 000 dollars de réfection de la cheminée). On peut ici insister sur ces montants puisque Biss elle-même tient, dans son entreprise de vérité, à les mettre en avant et à n'en rien cacher. Dévoilement comptable à l'appui, c'est donc l'étude de l'entrée dans la classe moyenne qu'entreprend *Avoir et se faire avoir*, en insistant sur ce qu'il y a de malcommode d'un point de vue pratique, psychique et moral à abandonner un mode de vie un peu marginal.

Le fait d'être devenue propriétaire (Biss n'ose même pas avouer à sa sœur le prix réel de sa maison) et celui d'avoir un travail fixe lancent ses interrogations. Enfant d'une famille modeste, elle a toujours eu l'habitude de la débrouille, schéma assez familier aux États-Unis – et non délétère pourvu qu'on soit jeune et pas complètement prolétaire. Elle a toujours écrit et désiré devenir écrivain... et hop, un beau jour, voilà qu'arrivent reconnaissance éditoriale, sécurité et dollars.

Avoir et se faire avoir a donc un côté « fable du loup et du chien » revue pour un pays d'abondance et de rêve américain. Notre loup Biss aurait choisi la servitude (si tant est qu'on puisse considérer sa situation précédente comme celle de la liberté) et raconte combien il est difficile de s'accommoder des nouvelles obligations que sa nouvelle situation fait peser sur elle et son entourage proche.

Le point de vue du livre est personnel, mais aussi frotté d'historique et de culturel. Il s'appuie sur des expériences et des observations de toutes sortes concernant son quartier, son (nouveau) travail, ses conversations, ses lectures... Biss feuillette Marx et Weber, s'étonne que les riches ne disent jamais qu'ils sont riches, se demande ce qu'est le capitalisme. Elle va chez Ikea, se fait houspiller par une voisine pauvre qu'on expulse de chez elle, voit émerger chez son fils de huit ans la conscience de la valeur monétaire. Elle évoque Virginia Woolf et la manière dont celle-ci traitait les domestiques, parle de [Joan Didion](#), d'[Alice Toklas](#), de [David Graeber](#) (anthropologue récemment décédé, auteur de *Bullshit Jobs* et figure de proue du mouvement Occupy Wall Street)... Elle se demande, lorsqu'elle procède au choix d'une peinture pour son intérieur, pourquoi celle qui coute 110 dollars le gallon lui paraît infiniment plus belle et lumineuse que les autres moins chères (on ne saura pas laquelle elle a finalement achetée). *Avoir et se faire avoir* aborde



Dans l'Illinois (2008) © Jean-Luc Bertini

LE PRIX DES DOLLARS

ainsi les questions de la consommation, du prestige, de la valeur et des compromis inévitables qu'il faut faire pour s'insérer dans le « système » du travail.

Peut-être les parties sur la consommation ne sont-elles pas les plus originales, tant la fascination qu'exercent sur nous les objets a été mille fois contée. Mais, sur le travail, le livre est plus intrigant parce que l'auteure, sans avoir à dire de choses très nouvelles, possède l'ardeur et la conviction de l'artiste. Elle sait exprimer la revendication de celui ou celle qui veut créer ou penser (un tant soit peu) et dire la nécessité absolue, non d'argent, mais de temps, et l'impossibilité absolue également qui en découle de se conformer à des modes de penser et de vivre préétablis.

La vision du livre est également instructive pour son côté américain, non voulu par Biss, mais frappant pour le lecteur français ; l'auteure en effet pense à l'intérieur d'un système où il n'existe pas d'aide ni de protection publiques, et qui oblige donc chacun à prévoir comment financer sa santé, sa retraite, les études de ses enfants, etc., et à y dépenser une énorme énergie mentale

(autre beaucoup de dollars). Voilà qui fait sentir, par comparaison, combien nous sommes, ou étions jusqu'à présent, grâce à certains de nos « États-providence » européens, en partie protégés et exemptés de ces soucis, libres de nous occuper d'autre chose que d'assurer les fondements matériels essentiels à notre existence.

Avoir et se faire avoir possède donc à la fois un intérêt culturel documentaire et une séduction pétillante qui vient de la personnalité de Biss. Celle-ci a cependant ses limites, d'autant plus sensibles qu'à la fin du livre l'auteure offre en bibliographie une liste d'ouvrages sur lesquels elle s'est appuyée : en la parcourant, le lecteur peut se sentir plus attiré par les textes référencés, vu le caractère plus primesautier que réfléchi de certaines pages de cet aimable essai.

Avoir et se faire avoir reste un livre fort sympathique... en anglais seulement, car la version française est écrite dans un de ces étranges patois, propres à certaines traductions, fait de calques, de mot à mot, et de quelques erreurs de syntaxe. Dommage.

Les nouveaux romans à énigme

Couronné par les prix littéraires les plus prestigieux en Italie, Nicola Lagioia, né en 1973, illustre l'actuel retour du roman vers une sociologie, une anthropologie de la réalité quotidienne, bref incarne une littérature documentant les « formes de vie ». Il s'agit de tenter de présenter l'énigme de comportements individuels, de figures de la singularité quelconque, marqués par la disparition de toute limite dans la violence de l'agir.

par Philippe Daros

Nicola Lagioia

La ville des vivants

Trad. de l'italien par Laura Brignon

Flammarion, 512 p., 23 €

« Personne n'a la conscience exacte de ses actes les plus abjects. Autrefois, c'était possible. Plus maintenant. On souffre. On rejette la faute sur le mécanisme. Autant accuser la nature. S'il n'y a plus de choix, il n'y a plus non plus de culpabilité. Faire une chose ou ne pas la faire. La faire. » Ces propos sont tenus par le narrateur, non de *La ville des vivants*, mais du précédent roman de Lagioia : *La féroce* (2014 pour l'édition originale, 2017 pour la traduction française) : ils s'appliquent toutefois exemplairement au projet littéraire répétitif, paradoxal dans une certaine mesure, de l'auteur.

Paradoxal, car chacun de ces deux romans pose la question de l'énigme du « qui ? », de l'illisibilité de gestes criminels qui symbolisent la perte de tout repère moral. Chacun de ces deux romans souligne l'inanité de tout « vouloir comprendre », c'est-à-dire l'impossibilité d'opposer à cette nuit de l'être une explication qui rende lisible ces actes. Mais, pour ce faire, chacun développe simultanément sur des centaines de pages (il s'agit de très longs romans) une approche sous forme d'enquête extrêmement documentée, minutieuse, « journalistique » dans le cas de *La ville des vivants*, pour insérer dans une trame narrative continue le surgissement de cette violence comportementale où personne n'a conscience de ses actes les plus abjects. Actes qui, quoi qu'en dise l'auteur, semblent, dans la citation extraite de *La féroce*, mais aussi dans un grand nombre de commentaires insérés dans la trame même des

récits, recevoir une explication historicisée en termes de perte de tout « surmoi », liée à ce lieu commun que constitue le constat de la « perte des valeurs » !

L'action, dans *La ville des vivants*, c'est « l'affaire Varani » (nom de la victime) ; le lecteur pourra retrouver sur internet les abondantes archives de ce crime hors du commun, depuis son surgissement dans les médias (mars 2016) jusqu'aux deux procès séparés des assassins, Manuel Foffo et Marco Prato, le second n'ayant jamais eu lieu puisque Prato s'est suicidé quelques jours avant (octobre 2017).

L'événement donc : le massacre d'un jeune homme, Luca Varani, à coups de couteaux et de marteau, par deux homosexuels gravitant dans le monde de la drogue et de la prostitution à Rome, massacre sans autre cause que, précisément, cet obscurcissement du principe même de causalité d'un acte. Le roman va osciller continûment entre deux pôles, l'un portant sur des personnes singulières, l'autre, plus collectif, radiographiant la société romaine. L'exposition « objective », descriptive, de ce massacre convoque l'entourage des deux coupables, leurs familles, leurs connaissances, en rapportant tous leurs propos, toutes leurs réactions, notamment dans la presse, dans les émissions de « télé-réalité », en soulignant la nature totalement contradictoire des jugements portés sur les deux assassins, sur la victime et, plus encore, en mettant en évidence les liens entre ces jugements et le « monde du milieu » dont font partie pratiquement tous ces « témoins ». Ce monde interstitiel, défini comme intervallaire entre le « monde des vivants » et celui des morts, caractérise (un séjour turinois du narrateur en atteste) Rome où la « gente per bene » (les « gens de bien ») se mêle, dans l'obscurité d'une

LES NOUVEAUX ROMANS À ÉNIGME

corruption généralisée, à l'inframonde de la pègre, de la mafia, de la drogue, de la prostitution... Ce pôle tente, de façon très appuyée, dans les commentaires à valeur généralisante du narrateur, de désamorcer tout jugement hâtif distinguant le bien du mal.

Un second pôle du roman est entièrement construit autour d'une poétique singulière, passionnée, ambivalente, de la ville de Rome. Cette poétique analyse sociologiquement les « mondes » composant ce microcosme et semble avoir valeur d'explication historique et idéologique des comportements dont il est le théâtre. L'évocation de cette société apparaît elle-même comme paradoxale car les strates, moralement et culturellement hétérogènes, de ces mondes séparés font l'objet de glissements incessants tout au long du récit : cette anthropologie de l'espace urbain constitue sans doute la véritable visée de ce roman-document, même si elle s'aventure par là même sur un terrain d'anthropologie sociale d'une complexité qui n'est guère compatible avec un récit « journalistique ».

Depuis longtemps, le discours anthropologique, en particulier celui de Claude Lévi-Strauss, a établi que la présence d'une structure ternaire de mondes superposés et de valences symboliques différentielles graduées semblait constituer un invariant imaginaire de toutes les sociétés, quelle que soit la place qu'elles occupent dans le schéma de l'évolution. Si l'on rappelle la radicalité « structurale » de ce constat, c'est qu'il rend exactement compte du projet anthropo-poétique de *La ville des vivants*, celui d'une circulation entre « les mondes » qui nourrit une partie importante de l'imaginaire du roman et du cinéma italien contemporains avec, sans doute, le souvenir fondateur de Silvio Berlusconi comme lieu commun mémoriel !

À l'évidence, Rome pour Lagioia est le théâtre de cette circulation symbolique entre les mondes, le « surmonde », le « sous-monde », et le « monde du Milieu » (celui des protagonistes du roman) ; entre la face solaire d'un ordre apparent et la face nocturne de ce même monde dans ses exactions inavouables mais plus ou moins connues de tous, puisque chacun est susceptible d'être pris dans ces mouvements erratiques : ascensions soudaines grâce à l'argent, sale le plus souvent, chutes infernales dans la délinquance, les vivants se débattant entre les deux (ce mouvement d'oscillation est le thème central de *La féroce*). Dès



Nicola Lagioia © Leonardo Cendamo.
All rights reserved 2022 / Bridgeman Images

lors, la quatrième de couverture de l'édition française, presque entièrement centrée sur la singularité de la réalité romaine contemporaine, tout comme le titre lui-même, associant, paradoxalement, la cité de Rome à la vie alors que, de toutes les descriptions de cette cité sourdent la puanteur, la pourriture, la corruption, le délabrement, la saleté, la ruine, apparaissent comme des révélateurs de l'enjeu majeur du roman.

La ville des vivants : Rome, ville de mort, ville de ruine, est encore ville de vie parce que ville de décomposition, de désordre, de délabrement, d'espaces interlopes, de lieux intervallaires, comme si l'informe, la plasticité de l'informe, développait une énergétique du mouvement, de la métamorphose dynamique de « l'entre ». C'est ainsi que le roman de Nicola Lagioia se rattache à un courant, majeur dans la littérature italienne depuis la fin du XX^e siècle, qui, sous forme d'enquêtes, de comptes rendus, de dialogues, agencés selon une technique de montage, juxtapose des commentaires sur une affaire pour proposer un nouveau modèle de roman à énigme. Des héritiers mineurs de *De sang-froid* ? Dans le cas de Nicola Lagioia, plutôt un roman d'amour et de haine de plus en hommage à la ville de Federico Fellini.

Dégagisme culturel

Même si l'on ne voit dans ce qu'on appelle le wokisme qu'une invention destinée à stigmatiser des pensées critiques, il faut bien admettre qu'il existe certaines sensibilités qui lui correspondent. On peut y voir un symptôme de la perte des valeurs collectives comme la civilité ou la citoyenneté, et du fait qu'il est plus important d'être attentif à diverses causes éthiques que de voter aux élections. Ces modifications sont manifestes dans des sociétés hyper-individualistes comme celle des États-Unis, mais se transposent en Europe. Pierre Vesperini n'entend pas discuter toutes ces questions. Son propos se limite à ce que l'on appelle la « cancel culture », que l'on pourrait appeler le dégagisme culturel.

par Pascal Engel

Pierre Vesperini

Que faire du passé ?

Réflexions sur la cancel culture

Fayard, 256 p., 18 €

Pierre Vesperini a proposé, dans son travail d'historien, de relire la philosophie antique en la traitant avant tout comme un ensemble de pratiques plutôt que de doctrines. Il n'a de sympathie ni pour la conception humaniste des Belles Lettres, ni pour l'idée que les philosophes de l'Antiquité pourraient avoir posé des problèmes qui seraient encore les nôtres. Il cherche au contraire à les rendre aussi distants de nous que possible. Mais il a trouvé que le projet d'un professeur du département de *classics* de Princeton, Dan-el Padilla Peralta, de « sauver les classiques de la blanchité » poussait le bouchon de la *cancel culture* un peu trop loin. Selon ce professeur, les *classics* sont les refuges de la culture blanche et l'*alt-right* américaine brandit l'Antiquité comme un étendard. Cela suffit selon lui pour qu'on supprime ces départements des universités américaines. Son objectif est politique : « *Pour moi la liberté d'expression ou l'échange des idées ne sont pas des fins en soi.* »

Dans trois essais parus initialement dans *Philosophie Magazine*, Vesperini a dénoncé l'absurdité de la position militante de Padilla et ses sophismes : confusion entre le but d'une institution et ses pratiques (ce n'est pas parce que les antiquités classiques sont devenues une discipline « blanche » que leur étude est au service de la

domination blanche), confusion entre fait et valeur (ce n'est pas parce que les Anciens pratiquaient l'esclavage que l'étude de la civilisation ancienne revient à l'approuver), confusion entre science et politique (ce n'est pas parce que les départements d'Humanités deviendraient un lieu de contestation de la culture présente qu'ils acquerraient *eo ipso* un statut scientifique).

Il aurait pu ajouter deux autres sophismes courants dans ces discussions. Le premier est le sophisme génétique : à partir du moment où l'on admet que toute origine (biologique ou historique) d'une pensée compte plus que son contenu objectif, et que nos jugements sur ces origines se trouvent être de désapprobation, alors le dégagisme s'introduit : « X est un mâle blanc, donc sa pensée est celle d'un mâle blanc ». Le second sophisme est celui qu'on pourrait appeler « des amitiés suspectes » : ce n'est pas parce que la droite réactionnaire vante les mérites de la civilisation blanche qu'elle considère comme incarnée par les Anciens que la culture antique s'en trouve par là même dévalorisée. Vesperini admet que les opposants à ces discours « décoloniaux » commettent les mêmes paralogismes quand ils répondent que l'étude des classiques permet de combattre le racisme. Il n'a pas de mal à montrer l'absurdité de ce programme. Il consacre un chapitre aux *trigger warnings*, version moderne du carré blanc, qui préviennent les spectateurs de *Roméo et Juliette* que la pièce contient des représentations du suicide qui pourraient les choquer, ou qui avertissent les étudiants d'un cours de mythologie grecque qu'il pourrait y être question de violence.

DÉGAGISME CULTUREL

Vesperini se livre ensuite à des réflexions sur le déboulonnage de la statue de Jefferson, sous le prétexte que le fondateur de la nation américaine avait des esclaves, et sur l'opportunité d'élever ou de détruire des statues. On élève des statues ou l'on baptise des lieux pour diverses raisons, parce que tel ou tel individu incarne telle ou telle cause reconnue à telle époque, mais les contextes historiques sont éminemment variables. Le dégagiste culturel n'est-il pas alors comme ce Français visitant Londres dont parle Alphonse Allais : « *Ces Anglais sont fous ! Ils donnent à leurs gares et à leurs rues des noms de défaites ! Waterloo ! Trafalgar !* » ? Cela ne devrait-il pas inciter au relativisme ? Mais la *cancel culture* n'est pas relativiste et postmoderne. Elle ne dit pas : « Si c'est bon pour vous, c'est aussi bon pour nous », mais : « C'est mauvais pour nous, et cela doit être mauvais pour tout le monde ». Elle condamne au nom d'un éternel présent, qu'elle s' imagine incarner. Vesperini a parfaitement raison de voir en cette culture une résurgence du vieil esprit puritain et de l'obsession raciale des élites blanches de Nouvelle-Angleterre, repris, par un retournement tragique, par les descendants de leurs premières victimes.

Il est pourtant surprenant qu'ayant dénoncé les absurdités de la *cancel culture*, Pierre Vesperini ait jugé bon d'ajouter à ses articles initiaux une première partie, dans laquelle il nous explique que, s'il n'approuve pas la forme des revendications des militants antiracistes et décoloniaux, il les comprend et les trouve même justifiées : le christianisme est, nous dit-il, une longue histoire de violence, de patriarcat et d'intolérance, le capitalisme a colonisé et instauré un ordre injuste, et il est donc normal que, face à un traumatisme qui vient du fond des siècles, la jeunesse qui descend des esclaves et des colonisés se révolte. On peut comprendre, nous dit-il, les réactions des étudiants qui déboulonnent des statues comme le désir de « tout oublier », comme les patients en psychiatrie victimes de violences. Il ajoute, citant Walter Benjamin, que tout témoignage de culture est également un témoignage de barbarie : pas de Virgile sans la barbarie romaine, pas de Michel-Ange sans la barbarie de la papauté, pas de Racine sans la barbarie de la monarchie absolue.

Vesperini s'en prend aussi à l'impérialisme soi-disant « universaliste » des élites qui prétendent avoir le monopole de la culture, et les accuse de favoriser, au nom des humanités gréco-latines, les

régimes autoritaires. Il retrouve ainsi le ton des critiques que Paul Nizan adressait jadis aux « chiens de garde » de la bourgeoisie, et de celle, plus récente, de Bourdieu. Les clercs prétendent pratiquer les « vertus communes » de l'intellect (modestie, honnêteté, respect du vrai) mais ils sont au service de l'ordre établi. Je pense au contraire qu'il faudra toujours défendre un Benda contre ces gardes rouges. De fait, à bien des égards les querelles de la *cancel culture* ressemblent aux débats de jadis entre les tenants du marxisme et ceux de la culture « occidentale » humaniste [1].

Vesperini serait plutôt, *mutatis mutandis*, dans le camp marxiste. On ne défendra pas les *classics*, nous explique-t-il, si l'on tient la culture qu'ils véhiculent pour un héritage intangible et universel, et si ceux qui la défendent adoptent une attitude sacerdotale, celle des clercs qui vont, tel Renan, faire leur prière sur l'Acropole. À cette culture-héritage, on doit préférer, nous dit-il, l'attitude du philologue, qui ne fait pas de la culture classique l'objet d'une religion, mais traite le passé comme le passé. Le véritable humanisme, selon lui, est celui qui resitue les Anciens dans leur temps [2]. Mais il y a une limite qu'on peut appeler herméneutique à la mise à distance du passé : on ne le comprend, même si l'on se transporte vers lui avec l'attitude la plus « archéologique » possible, que si l'on utilise, au moins minimalement, nos concepts et nos catégories. Et le passé n'est pas que le passé : que nous parvenions à comprendre les auteurs du passé en témoigne. En ce sens, Vesperini ne commet-il pas le même type d'anachronisme que celui qu'il reproche aux dégagistes quand il assimile l'histoire de l'Occident et du christianisme à une longue histoire de violence contre les femmes ? On en dirait autant, même s'il n'en est pas question dans ce livre, de la position d'Aristote sur l'esclavage [3].

On peut se demander également si Vesperini, en disant « comprendre » la colère des dégagistes culturels, ne commet pas les mêmes paralogismes que ceux qu'il dénonce chez eux. Car quand il nous dit que « *la puissance indéniable du mouvement de la cancel culture vient de ce qu'il y a tout un passé de cultures annihilées qui vient comme réclamer justice à l'Occident* », n'assimile-t-il pas les objectifs de la justice sociale avec ceux de la recherche scientifique, alors même qu'il nous enjoignait de ne pas les confondre ? Quand il nous dit qu'on ne peut pas séparer la culture de la barbarie qu'elle produit, cela ne revient-il pas à donner raison, au moins



« La désolation (Le destin des empires) » de Thomas Cole (1836)

DÉGAGISME CULTUREL

en partie, à des universitaires comme Padilla ? Car tout étudiant qui traduit Virgile mais se souvient aussi de la barbarie romaine devrait éprouver le même genre de réticence que celle des visiteurs d'un château fort qui viennent à se rappeler qu'il fut le théâtre de massacres et de tortures dans les siècles passés.

Vesperini nous dit que « *l'histoire de l'université occidentale a été pendant des siècles l'histoire d'un pouvoir qui sert le pouvoir* » mais qu'il ne faut pas confondre cette pratique avec le but poursuivi, la recherche de la vérité. Mais cette recherche n'est-elle pas aussi, au moins une partie du temps, le but des clercs ? On ne peut pas dire à la fois qu'ils servent nécessairement l'ordre bourgeois et qu'ils incarnent les buts de l'université et ce que Benda appelait « *les valeurs éternelles* ». Et Vesperini commet le sophisme des amitiés suspectes qu'il dénonçait lui-même quand il soutient que les clercs sont nécessairement, au nom d'une illusoire « culture universelle », les complices des régimes autoritaires. Mais, même s'ils le sont, en quoi cela entache-t-il de soupçon l'universalisme ? Enfin, Vesperini ne commet-il pas le même type d'anachronisme que celui qu'il reproche aux dégagistes quand il assimile l'histoire de l'Occident et du christianisme à une longue histoire de violence contre les femmes ? L'attitude philologique n'impliquait-elle pas une conception un peu moins linéaire de cette oppression ?

On dit souvent que ces courants visant à faire table rase du passé se limitent aux universités américaines et canadiennes, et Pierre Vesperini

s'en tient à cette aire géographique. Il y a certes en Europe peu d'épisodes tels que la débaptisation de la Hume Tower à Édimbourg ou l'affaire des *Suppliants* à la Sorbonne, et personne n'a encore proposé la suppression du grec et du latin à l'université. Les querelles décoloniales sont en fait l'arbre qui cache la forêt. Comme le note Vesperini, ce n'est pas parce que les études anciennes seraient trop blanches ou trop « élitistes » qu'elles connaissent la désaffection, mais parce que depuis longtemps elles ne font plus partie du canon de la culture, même littéraire. Nombre de savants, comme [Paul Veyne](#), pensent que le grec et le latin sont voués à ne plus être l'apanage que d'une poignée de chercheurs spécialisés et appellent à leur disparition du secondaire, où l'on n'en donne qu'un vernis. Mais comment, s'il n'y a pas au moins ce vernis, peut-on espérer que les lycéens pourront avoir envie de poursuivre l'étude des langues anciennes ? Faudra-t-il alors suivre le Père Ubu : « *Cornegidouille ! Nous n'aurons point tout démoli si nous ne démolissons même les ruines !* »

1. Voir notamment Julien Benda, « Culture occidentale et culture communiste » (1935) in *Précision*, Gallimard, 1937.
2. Pierre Vesperini a montré le chemin, avec sa superbe traduction de Théocrite, *Les magiciennes et autres idylles*, Poésie/Gallimard, 2021.
3. Voir l'article classique de Jacques Brunschwig, « L'esclavage chez Aristote », *Cahiers de philosophie* n° 1, sept. 1979, p. 20-30.

Lire !

Dans son dernier ouvrage, le philosophe et musicologue Peter Szendy propose une analyse novatrice de l'acte de lire, en s'appuyant sur un ensemble très éclectique d'écrivains et de penseurs. Pour En attendant Nadeau, Pierre Senges présente ces Pouvoirs de la lecture.

par Pierre Senges

Peter Szendy

Pouvoirs de la lecture.

De Platon au livre électronique

La Découverte, coll. « Terrains philosophiques », 220 p., 20 €

Préprélude

« Les pages qui suivent se lisent, dans un premier temps, comme celles de n'importe quel livre. On les tourne, et le discours s'enchaîne continûment » : voilà ce qu'on peut lire dans un « Avertissement au lecteur » en ouverture de *Wonderland*, écrit par Peter Szendy et Georges Aperghis, publié en 2004 aux éditions Bayard. Dix-huit ans plus tard, Peter Szendy, devenu collectionneur de dispositifs d'écriture et d'adresses au lecteur, pourrait inscrire cet incipit dans le corpus de son dernier ouvrage – cela dit, le mode d'emploi de *Wonderland* se complique après quelques pages, et son discours cesse bientôt de s'enchaîner continûment.

Prélude

L'accentuation sur la première syllabe, caractéristique du hongrois, est censée être à l'origine de cette manière dite *tzigane* d'entamer les pièces musicales, dans le vif du sujet, en attaquant par exemple les notes d'une anacrouse comme si elles étaient écrites sur le temps fort de la première mesure. Cette confusion du premier temps et de ce qui le précède est peut-être à l'origine de l'intérêt de Peter Szendy pour les arts de l'incipit : à quel moment s'entame la lecture ? à quel moment précis le livre parvient à l'initier, la devance, la retarde, ou l'oblige ? (Je propose ici une hypothèse fumeuse, mais le lecteur n'est pas tenu de la lire.)

1.

Dans *Écoute. Une histoire de nos oreilles* (Minuit, 2001), consacré à l'écoute musicale, Peter

Szendy examinait déjà la forme impérative : « *tu dois écouter, il faut écouter* », et ce « *tu dois* archaïque » était lié à un souvenir : « *celui d'écouter la musique dans l'idée [...] de l'adresser à un(e) autre* ». Fidèle à ses curiosités comme à son expertise, Szendy fait l'hypothèse dans *Pouvoirs de la lecture* d'un semblable impératif, lié cette fois au livre, puis d'une semblable triangulation de la lecture, avant d'étudier les diverses façons de combiner l'un et l'autre.

Sur la très riche scène de *Pouvoirs de la lecture*, entrent donc l'archonte et l'anagnoste (Jean Lacoste a évoqué dans *En attendant Nadeau* l'usage des néologismes par Peter Szendy : ici *anagnosologie*, mais aussi la *phonoscène intérieure*, l'*impératif anagnosologique*, *aimer()lire* ou les nouvelles acceptions des mots *diastole* et *systole*). L'archonte est la voix du magistrat, la voix de « *l'impératif de lecture ("lis !") qui nous intéressera au plus haut point en tant qu'il accompagne (voire précède) de son intraitable autorité l'avancée même, le frayage du lire* ». Selon Peter Szendy, toute lecture suppose une voix intimant de lire, une voix se superposant à la lecture proprement dite et incitant à poursuivre « *quoi qu'il arrive* » : un « *commandement de lire qui est pré-supposé partout et à chaque instant* », comparé à « *ce que Kant appelait la "voix de la raison"* ».

L'anagnoste, déniché dans quelque lettre de Cicéron, est l'esclave lecteur, le lecteur relais, sans nom, lisant à haute voix pour les oreilles d'un autre ; ce dispositif en triangle (auteur, lecteur, auditeur), Peter Szendy le retrouve ailleurs, dans le *Théétète* où apparaît déjà l'esclave anonyme, dans le *Phèdre* où Phèdre lit à Socrate le discours de Lysias ; mais aussi dans *L'homme qui aimait Dickens* d'Evelyn Waugh ou dans *La philosophie dans le boudoir*, en tenant compte des situations particulières, en décrivant précisément des combinaisons parfois alambiquées pour en tirer tout le jus possible. Ces modèles de lecture, explicites et à haute voix, détermineraient encore nos

LIRE !

lectures silencieuses : « *Lire en vocalisant le texte pour quelqu'un qui écoute, prêter sa voix au texte tandis qu'un auditeur lui prête l'oreille, c'est encore et toujours ce qui se produit en moi lorsque je lis apparemment seul* » ; tout comme l'impératif de l'archonte, l'esclave lecteur est simplement devenu tacite, du fait « *d'une intériorisation de ce que fut la lecture à haute voix qui a prévalu [...] pendant des siècles* ». L'amateur de géométrie remarquera par ailleurs que, si le triangle de l'anagnosologie a bien la forme d'un triangle, son sens de circulation est changeant – ainsi, page 13 : « *ma voix portant la sienne vers ton oreille, qui ou quoi que nous soyons* » (ou encore : « *je me laisse traverser par une voix qui s'énonce pour toi* »), mais page 40 : « *sur cette scène triangulée où toi, l'anagnoste, tu lis pour moi ce qui fut écrit par quelqu'un, elle ou lui* ».

Pour parler d'anagnosologie et de micropolitique de la lecture, Peter Szendy convoque un bon nombre de figures familières au lecteur français : Derrida, Barthes, Foucault, Deleuze, Lacan, Blanchot, Certeau, Agamben et même Heidegger, que Lucien Jerphagnon surnommait le Docteur Imbitable – pour paraphraser Ed McBain dans la traduction de Madeleine Charvet : « tout le monde sont là ». Heidegger ne se contente pas de parler de lecture, bien entendu, ce ne serait pas assez heideggérien, il parle du « *lire authentique* » ; Maurice Blanchot, quant à lui, suscite les notions de « *lecture pure* » et de « *saut infini* ». Authenticité, pureté, infini, tout cela n'aide pas toujours à construire une pensée claire ; le mérite de Peter Szendy est de conserver la tête froide en compagnie de ces hyperboles.

Pour y parvenir, il prend appui sur un ensemble d'écrivains moins fréquentés (hormis Sade), tous nourrissants : d'aimables compagnons comme Lucien de Samosate, E. T. A. Hoffmann, Italo Calvino, László Krasznahorkai ou, on l'a vu, Evelyn Waugh (Jean Paul fait aussi un caméo, à deux reprises, la deuxième fois pour son *Titan*). Un tel éclectisme n'étonne pas de la part de qui discute avec la même acuité de Tristan Murail et de *Terminator* – d'ailleurs, Hoffmann, à la fois écrivain et compositeur, devait fatalement intéresser Szendy, lui aussi intercesseur entre musique et littérature.

2.

Le postulat de Peter Szendy est solide et bien aiguisé ; on s'imagine traverser avec euphorie

des bibliothèques entières pour y retrouver le triangle de l'anagnoste et l'impératif de l'archonte, un peu comme Georges Dumézil se savait capable de retrouver partout sa structure trifonctionnelle (Peter Szendy convertit par exemple l'infinitif *Lire*, tiré d'un titre de Blanchot, en impératif *Lire !* – ce qui est un tour de passe-passe). Une telle euphorie pourrait inciter à manier la théorie comme un coupe-coupe ; heureusement, l'archonte invisible et tacite qui se tient derrière Peter Szendy pendant ses heures de travail (légèrement en retrait sur sa gauche) ne le pousse pas à manier la hachette. Il l'incite à lire précautionneusement, dans l'original la plupart du temps, après quoi Szendy présente à son lecteur les fruits de ses lectures : de séduisants et fragiles vocables grecs ou hongrois. Il l'incite aussi à varier ses interprétations : ainsi, le dispositif de lecture en triangle prend chez Platon la forme d'un triangle amoureux, ou même sexuel (« *Là où [...] Lysias pénétrait Phèdre qui pénétrait Socrate, cette fois, c'est Socrate qui pénètre Phèdre qui pénètre Lysias* ») ; ailleurs, il prend la forme d'un rapport de force, ou la forme d'un modèle de souveraineté. En compagnie de Michel de Certeau (toujours plus convaincant que Maurice Blanchot), Peter Szendy évoque la belle idée d'une lecture tangente : « *la lecture [...] se libère de l'écrit [...] et cette liberté nouvellement conquise, il faut l'entendre [...] comme une autonomie* » – là peut-être se tient le pouvoir de la lecture, dans « *l'exercice possible d'un contre-pouvoir* ».

Pour compenser peut-être un corpus essentiellement masculin, pour conjurer les méfaits d'une « *longue tradition de l'anagnosologie androcentrée* » et pour prévenir toute remarque déplacée à ce sujet, Peter Szendy soumet bravement *Si une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino à une étude de genre à sa manière (autrement dit, sans cesser de pratiquer l'analyse et l'analogie à la fois) ; ce faisant, il semble faire un pas de côté et passer momentanément sous silence ce qui fait aussi la beauté de *Si une nuit d'hiver*, livre sur les livres et vertigineuse collection d'incipits – mais rien n'interdit à personne de faire un pas de côté. En lisant Calvino ligne à ligne, Szendy se montre sensible à sa proposition de dire « *aujourd'hui il lit* » comme on dit « *aujourd'hui il pleut* », et attiré par le lit dans lequel se rejoignent le Lecteur et la Lectrice, personnages de *Si une nuit d'hiver*, au dernier chapitre : ce *letto* étant le participe passé de *leggere*, bibliophile et matrimonial. Il observe comment la lecture prend le texte de vitesse ou se laisse distancer par lui : un « *différentiel de vitesse* » joueur chez Calvino, plus

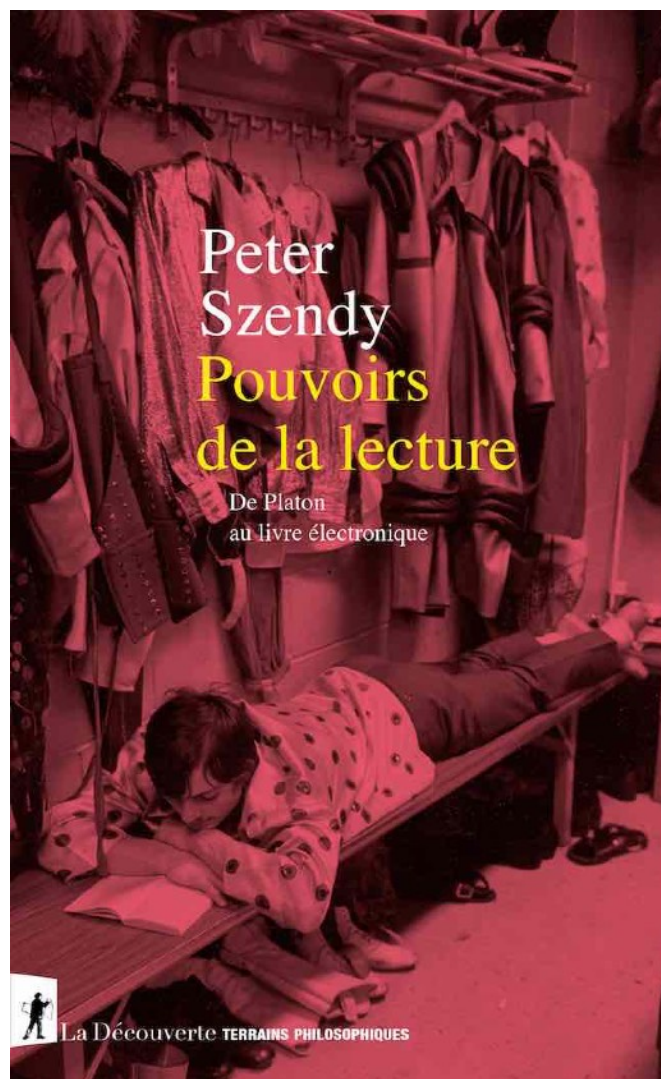
LIRE !

sombre et parfois cauchemardesque chez László Krasznahorkai (dans *Guerre & Guerre*), quand l'écart se creuse jusqu'à faire déborder tragiquement l'écrit dans le monde réel – du moins dans l'une de ses rues (Schaffhausen, Baumgartens-trasse 23, si vous voulez tout savoir).

3.

Un chapitre est consacré à cette « machine à lire », le *Léviathan* de Hobbes, déjà présent (gravure comprise) dans *Les prophéties du texte-Léviathan* (Minuit, 2004), consacré à *Moby-Dick*, autre grand traité de la lecture et de l'usage des bibliothèques. Peter Szendy ne s'intéresse pas seulement aux propos de Hobbes, mais à la manière de les avancer, en prenant au sérieux la forme, ce qui est une excellente idée : à l'aide de « *in sum* », de « *hitherto* » et de « *au chapitre 29, j'ai établi que* », tous recueillis dans les pages du *Léviathan*, Szendy montre comment Hobbes invite son lecteur à une lecture cumulative parfaitement en accord avec son idée de l'État (addition d'êtres et de contrats) et de la raison. Tout semble d'ailleurs réglé comme du papier à musique – sauf que, voilà, le lecteur, même lecteur concentré de Hobbes, en vient à se montrer tangent, comme disait Certeau, ou lambinant ou pressé, comme chez Calvino : on assiste bientôt à « *une véritable implosion du régime de lecture* », le bon lecteur adopte l'allure du mauvais lecteur, également célébré par Maxime Decout, « *tatillon, jamais convaincu d'avance, objectant à chaque fois qu'il le peut* », bientôt méfiant et détaché, jusqu'à devenir « *celui qui ne lit pas* ». (Cette lecture infidèle rappelle l'arrangement d'une pièce de Brahms par Schoenberg, évoqué dans *L'écoute* (textes réunis par Peter Szendy, Ircam, 2000) : Arnold souhaitait l'entendre de telle manière et pas d'une autre.)

Dans une note en bas de page, Maurice Blanchot (qui manie étrangement la virgule) affirme ceci : « *le livre qui a son origine dans l'art, n'a pas sa garantie dans le monde, et lorsqu'il est lu, il n'a encore jamais été lu* », contrairement au texte non littéraire, considéré « *comme un réseau fortement tissé de signification déterminée, comme un ensemble d'affirmations réelles* ». Szendy lecteur de Blanchot fait alors comme le lecteur mécontent de Hobbes, il objecte : selon lui, la lecture d'un essai n'est pas condamnée à « *se répéter à l'identique* », « *son émancipation n'est pas réservée à la littérature* ». On le devine, il plaide ici pour lui-même,



voilà pourquoi il prend soin d'agrémenter son livre, ici ou là, de quelques licences poétiques ou fantaisies graphiques, comme ces lignes d'écriture grisées s'affadissant jusqu'à disparaître, ou ces adresses au lecteur (« *Dors-tu ?* ») : il ne voudrait surtout pas livrer *Pouvoirs de la lecture* à une lecture non émancipée.

Épilogue

Libre au lecteur autonome, tangent, détaché, cumulatif ou objecteur d'admettre ou pas les postulats de *Pouvoirs de la lecture*, cette combinaison d'adresse et d'impératif à l'origine de toute lecture ; qu'il l'admette ou non, il se réjouira de suivre les boucles de ses raisonnements. Puisqu'on parle d'impératif, incitons le lecteur à consulter page 80 le schéma signé Jacques Lacan, et à y comprendre quelque chose. Invitons enfin Peter Szendy à se régaler, si ce n'est déjà fait, à la lecture du *Club des tueurs de lettres* de Sigismund Krzyzanowski, dans lequel un certain nombre d'adeptes se soumettent à l'impératif de *ne pas lire*.

Le Japon impérial traduit

Michel Vieillard-Baron, pour la première fois, traduit du japonais les quelque mille poèmes signés d'une centaine d'auteurs et assemblés au début du Xe siècle dans le Kokin waka shû, la première des anthologies de poèmes en japonais, réalisée sur ordre de l'empereur.

par Maurice Mourier

Kokin waka shû.

*Recueil de poèmes japonais
d'hier et d'aujourd'hui*

**Trad. du japonais par Michel Vieillard-Baron
Les Belles Lettres, coll. « Japon », 520 p., 25 €**

« *D'hier et d'aujourd'hui* », il faut s'entendre. Le *Kokin waka shû*, monumental recueil de 1 111 poèmes regroupés par thèmes en vingt livres, a été compilé entre 905 et 913, sur ordre de l'empereur Daigo, par trois fonctionnaires de la cour, alors installée à Héian-Kyô (Kyôto) depuis un siècle, après l'abandon (794) de l'ancienne capitale, Nara. C'est dire que, si les poèmes « d'hier » présents dans l'ouvrage remontent, en effet, à l'Antiquité pour ses savants rédacteurs, dont le principal est Kino Tsurayuki, bibliothécaire du palais et lui-même poète considérable, ceux « d'aujourd'hui » ont été écrits puis rassemblés au moment où, en Occident, la dislocation de l'Empire carolingien ne favorisait guère, chez nous, l'attention portée à la culture en langue vernaculaire.

En revanche, au Japon, et c'est l'un des intérêts majeurs de ce livre de le montrer sur l'exemple de la poésie, c'est l'époque de Héian qui commence (794-1185), l'orée de plusieurs siècles d'or et de splendeur. L'un des enjeux, et non le moindre, du pouvoir impérial d'alors est de libérer en douceur la culture japonaise, si profondément originale, de l'influence chinoise, jusque-là aussi prégnante que la latinité pour notre monde gaulois. Cette influence véhiculée dans l'archipel via la Corée est si étouffante que les textes dignes d'attention, administratifs mais aussi littéraires et notamment poétiques (la pratique de la poésie étant au Japon comme en Chine et par imitation de celle-ci inséparable de l'exercice du pouvoir politique), y sont rédigés en chinois, langue des classes supérieures et des mâles (le vernaculaire est abandonné aux paysans illettrés et... aux femmes), bien que les systèmes linguistiques des

deux pays soient aussi incompatibles entre eux que ceux du français et du hongrois modernes.

C'est pourquoi, à côté de l'usage, qui demeure, des *kanji* chinois, la japonisation culturelle du Japon prend véritablement son essor avec le IX^e siècle et, au début du X^e, fait l'objet d'une vigoureuse politique impériale dont ce recueil officiel de poèmes est le symbole éclatant.

Certes, il reprend en partie des compilations antérieures (privées), dont certaines ne contiennent que des poèmes écrits en chinois (par des auteurs japonais). Certes, il est introduit par deux préfaces, dont l'une en chinois. Mais l'autre, en hiragana, le syllabaire qui code réellement la langue japonaise, bien plus longue, est illustrée d'exemples et ressemble fort à une sorte de manifeste célébrant l'ancienneté du rapport entretenu par les Japonais avec la poésie, rapport proclamé comme naturel et qui, par conséquent, se révèle lié en profondeur à une sensibilité spécifique, « nationale » en somme.

La lecture de l'anthologie confirme d'ailleurs que cette revendication de spécificité, avant tout politique, n'est pas dépourvue de justesse. Les thèmes qu'elle traite abondamment (la nature, l'amour) ne sont nullement étrangers à la tradition chinoise. Mais leur couleur *sui generis* est indéniable. Ainsi l'inspiration issue du spectacle des beautés naturelles emprunte-t-elle ici d'abord aux saisons, dont on sait qu'aujourd'hui encore elles organisent la sensibilité et la vie japonaises d'une manière ritualisée.

Au printemps sont associées des images dont aucun poète ne saurait se passer : la fin de la neige, les jeunes pousses que l'on va cueillir en plaine pour les offrir, certains oiseaux (la fauvette), certaines fleurs (celles du prunus). Un peu plus tard, l'indispensable cerisier dit la précarité de l'existence car la première pluie dévaste ses fleurs, la glycine, le corète ont chacun leur rôle particulier.

LE JAPON IMPÉRIAL TRADUIT

Ces accessoires d'une poésie savante, suprêmement codée, cèdent la place au début de l'été au coucou, au lotus, à la contemplation de la lune. À l'automne, saison plus admirée qu'aucune autre, ce sont les oies sauvages, le cerf, les miscanthus puis les chrysanthèmes et la chute inexorable des feuilles qui deviennent matière à de courtes élégies. L'hiver redouté offre moins de latitude encore au chant. Néanmoins, les flocons y sont célébrés, ils ressemblent à des pétales dans leur chute et leur couleur les apparente à la lune.

Quant à l'amour, qui se taille la part du lion dans le recueil – et fournira un siècle plus tard le sujet unique du chef-d'œuvre absolu qu'est le *Genji monogatari*, œuvre d'une femme de cour –, il reçoit un traitement poétique qui en distingue les phases dans leur ordre lui aussi « naturel » que rien ne saurait modifier : attente, rencontre, plaisir ; lassitude ; abandon et regrets. Il n'y a pas d'amour heureux dans le Japon impérial. Pas en tout cas d'amour qui dure. Tout y est sexuel, mais le poème, d'où l'évocation érotique est gommée, ne le dit pas, par convenance peut-être, mais surtout parce que l'amour ne saurait évidemment exister ici sans la possession. Le mariage ni la maternité ne sont même évoqués (cette dernière aura un rôle important dans le *Genji*).

Il se dégage de cet ensemble à la fois prodigieusement répétitif, en particulier à cause de la forme brève (qui n'est pas celle du haïku, plus bref encore et plus tardif, mais du *waka* – cinq vers, un tercet initial de 5/7/5 syllabes + un distique final de 7/7), mais pourtant varié grâce aux jeux sur les mots, à l'harmonie imitative, aux échos de poème à poème, une impression générale d'incurable mélancolie. Y a-t-il rien de plus japonais que la tristesse devant la beauté évanescence des choses, des êtres et des sentiments, la caducité essentielle du monde, la songerie sans issue sur le temps qui passe ?

Un des effets de la commande impériale, outre la promotion d'une culture autonome qui désormais trouve en elle-même toute légitimité pour s'affranchir du modèle chinois, c'est aussi la restriction drastique des sujets abordés par une censure de la réalité vécue. Ces poèmes sont comme suspendus dans l'air raréfié de l'idéal formel d'une poésie affranchie du vulgaire. Malgré quelques traits d'humour alambiqué, on y rit bien rarement. Surtout, l'existence ordinaire, dans sa matérialité, en est comme bannie. Les heurts sociaux

KOKIN WAKA SHŪ

Recueil de poèmes japonais
d'hier et d'aujourd'hui

traduit par Michel Vieillard-Baron



sont absents, on ne s'y jalouse pas, on n'y fait pas la guerre.

Censure volontaire ? En partie : l'empire, c'est la paix, l'harmonie (et il est vrai qu'avant la révolte des seigneurs de la guerre, que marquent un peu avant le XIII^e siècle l'apparition des *shōgun* et la réduction des empereurs en fantoches confinés dans la pure représentation, le Japon de Héian a été exempt de troubles majeurs). L'image donnée par l'anthologie, celle de la vie de cour, lavée même de ses intrigues, se veut donc celle d'une vitrine paisible, parfaitement étrangère au « pays réel ».

Mais cette cécité est, au moins en partie, involontaire, et là les comparaisons historiques ne manquent pas. Pendant que le roi prétendu Soleil s'employait avec succès à domestiquer à Versailles ce qui subsistait en France de féodalité, et sacrifiait à son goût princier pour la guerre le reste d'un pays composé à 99 % de paysans souvent affamés, certain classicisme « idéal » ne vivait et n'écrivait-il pas dans l'atmosphère éthérée d'une littérature hors sol ?

La poésie entre divin et humain

Une fois que l'Histoire a eu lieu, peut-on retrouver en l'état ce qui fut auparavant ? S'agissant de la pensée grecque archaïque, l'obstacle a pour nom Platon : constitutive de la philosophie, son élaboration fait écran à la pensée antérieure, que d'ailleurs il cite abondamment. Tenter de retrouver la pensée originale aura été la part la plus séduisante du travail de Heidegger. Voici que Grau et Pucci s'y attellent à leur tour en s'imposant la rigueur d'une démarche philologique.

par Marc Lebiez

Donatien Grau et Pietro Pucci

La parole au miroir

Les Belles Lettres, 264 p., 29 €

Heidegger opposait les penseurs qu'il appelait « matinaux », dont la fraîcheur présocratique aurait été perdue, à ceux qu'il qualifiait péjorativement de « métaphysiciens ». Au premier rang de ce qui aurait été perdu, figure la conception ancienne de la vérité. Séduisant dans son principe, le projet heideggérien était obéré par son parti pris méthodologique : s'obstiner à faire dire à des textes autre chose que ce qu'ils peuvent signifier. Dissserter par exemple sur la vérité comme *alètheia* chez Héraclite, sur la base de fragments dans lesquels ce mot n'apparaît pas.

Grau et Pucci ne se donnent pas pour philosophes et ne restreignent donc pas leur champ de recherche à ceux que l'on regroupe dans la paradoxale catégorie des « présocratiques ». Passons sur cette notion, certes commode, mais trop négative pour être honnête. Il y a de bonnes raisons pour le faire, et aussi pour ne pas le faire. Voir Empédocle ou Parménide comme des philosophes – fût-ce comme des « préphilosophes » puisque l'usage strict du mot « philosophie » est lié au platonisme – signifie que l'on s'attend à trouver chez eux des réponses aux questions que nous jugeons philosophiques, quitte à les mettre dans le même sac qu'un Héraclite, qui n'est pas un poète. Les lire comme des poètes nous les ferait regarder dans la compagnie des autres poètes, à commencer par Homère et Hésiode.

Ce n'est pas ce que font Grau et Pucci, qui lisent ici les poètes les plus classiques de la tradition ancienne : Homère et Hésiode, les *Hymnes homé-*

riques, les lyriques, les tragiques, Aristophane – et le Platon du *Phèdre*. La question qu'ils posent à chacun d'eux est assez simple dans sa formulation et elle appelle une réponse fondée sur des textes strictement délimités. Parfois quelques vers seulement, parfois plusieurs bribes prises dans des tragédies différentes. Si l'on considère que, s'agissant des poètes anciens, la rupture essentielle due à Platon est la distinction claire (ou du moins supposée telle) entre *muthos* et *logos*, il reste à évaluer ce qu'il put en être d'un mode d'expression qui ignorait cette distinction. La question pourrait donc être : qui parle par la bouche d'un poète ? La réponse tient en un mot : les muses. Mais qu'est-ce à dire ?

Lisant au premier vers de l'*Illiade* : « *Cette colère d'Achille fils de Pélée, déesse, chante-la !* », au premier vers de l'*Odyssée* : « *C'est l'homme aux mille tours, Muse, qu'il faut me dire* », au vers 21 de la *Théogonie* : « *Les Muses un jour apprirent à Hésiode l'art du beau chant* », nous ne pouvons pas ne pas voir cette présence de la divinité mais nous n'y accordons aucune attention. Ces invocations on ne peut plus explicites nous paraissent de simples conventions littéraires, guère plus sérieuses que lorsque nos poètes du XVII^e siècle nommaient des divinités antiques. Même le début du *Phèdre* nous est ordinairement présenté comme une délicieuse scène champêtre au bord de l'Ilissos à l'heure des cigales. On félicite Platon pour le charme de ce dialogue. Léon Robin, son éditeur dans la collection Budé, se félicite d'avoir retrouvé l'endroit exact où prit place le débat entre Socrate et son jeune ami amateur de Lysias. Il regrette que la source soit désormais obstruée et qu'il n'y ait plus d'ombrage, mais il confie son plaisir d'avoir fait « *avec le philosophe cette promenade dans un paysage dont il a si délicatement traduit la poésie* ». Oui, le lieu est

LA POÉSIE ENTRE DIVIN ET HUMAIN

charmant (*locus amoenus*) et la description de Platon est « poétique » mais en quel sens ?

Comment négliger le fait que ce lieu est marqué par une intense présence religieuse, entre Pan, les Muses, les cigales, les nymphes, Éros ? En le lisant comme Robin, nous voyons un agréable lieu de déjeuner sur l'herbe, peut-être en souvenir d'un tableau de la fin du XIX^e siècle. Nous associons « poésie » à joli. Et nous passons à côté d'une dimension religieuse de la poésie, celle qu'invoquent explicitement les poètes anciens. Socrate et Phèdre s'installent sous un platane à la large ramure, et nous pensons à l'arbre méditerranéen dont l'ombre est rafraîchissante – sans remarquer le calembour trop visible pour être vu qui rapproche le nom de cet arbre de celui de l'auteur du livre, lequel aurait, pour une fois, manifesté une forme de présence dans un de ses dialogues.

En lisant de près les passages où les poètes évoquent explicitement les muses qui les inspirent, Grau et Pucci font bien sentir la dimension religieuse de leur relation à la parole, dimension que nous avons pris l'habitude de ne pas considérer alors même que nous employons des mots comme « inspiration » ou « enthousiasme ». Nous prenons le *muthos* pour une « mythologie », une sorte de conte pour enfants qui n'aurait jamais été pris au sérieux, malgré ce que Socrate dit lui-même lorsqu'il raconte ce que nous appelons sans y penser précisément un « mythe platonicien ».

La présence du divin dans la parole des poètes ne relève pas seulement de ce que l'on pourrait appeler dans un énorme anachronisme leur « idéologie professionnelle ». On peut aussi discerner toute une réflexion théologique sur les relations entre les diverses divinités et les êtres humains. Sophocle, par exemple, montre une Athéna qui triche sans scrupule pour tromper Ajax, comme elle trichait dans l'*Iliade* pour tromper Hector et l'envoyer à la mort malgré tout l'attachement qu'elle dit avoir pour lui. Et elle se vante auprès d'Ulysse de sa force et de son habileté dans sa mystification d'Ajax – que son humiliation conduit au suicide. Nous apprécions qu'Antigone invoque contre Créon les « lois non écrites ». Quelle récompense obtient-elle des dieux ? Elle constate que sa « *piété m'a valu le renom d'une impie* » et elle se retrouve seule face à l'absence du divin, doutant de sa propre confiance dans la justesse de son choix. Quant à Œdipe, il a com-

mis l'erreur de faire confiance à la parole d'Apolon qu'il était allé consulter après qu'un ivrogne l'eut traité de bâtard. Il passe à travers les accidents de sa vie « *sans jamais être conscient qu'une force extérieure à sa volonté le guide, alors que, malgré lui, son langage le dit parfois* ».

Les dieux ne sont ni aimables ni compréhensibles. Leurs actes contredisent leur volonté explicite et répétée. Pourquoi Athéna trahit-elle Hector ? Pourquoi Zeus fait-il en sorte que Troie soit détruite alors qu'il dit apprécier cette cité pour la façon dont elle lui rend hommage ? Le tragique, c'est d'abord cette irrationalité du comportement divin, au détriment des humains quoi qu'ils aient fait ou voulu faire. Les divinités sont là, présentes dans la parole poétique.

Grau et Pucci font aussi ressentir l'évolution de cette relation des poètes au divin, qu'ils caractérisent par sa fluidité. Si, disent-ils, « *la poésie est l'espace commun du sacré et du profane* », il est néanmoins clair que les choses évoluent et que l'on n'est pas passé d'un coup d'une poésie ainsi comprise à une condamnation platonicienne associée à la proclamation de la primauté du *logos*.

C'est, de façon assez inattendue, du côté d'Aristophane que l'on peut trouver quelque chose comme une transition. Par l'âge, le grand poète comique est à mi-chemin de Socrate et de Platon : un écart d'une vingtaine d'années avec chacun d'eux. Il avait aussi trente ans de moins que le plus jeune des trois tragiques, Euripide. Il est comique sans doute et ne répugne ni aux gaucheries ni aux facilités du gros rire, mais il serait sans doute oublié s'il n'avait été qu'un bouffon. Son comique est aussi fait de pastiches littéraires, de montages de citations. Et surtout, deux de ses pièces, s'en prennent à Euripide : *Les Thesmophories* du vivant du grand poète tragique, pour en contester la misogynie, et *Les Grenouilles* au lendemain de sa mort, pour se demander comment il doit être reçu aux enfers. Le débat a pour objet explicite la détermination du plus grand des trois tragiques. Sophocle se retire du débat, reste à comparer Eschyle à Euripide. La préférence d'Aristophane va clairement au plus ancien, ce qui l'a fait taxer de conservatisme. Mais l'important, du point de vue qui intéresse Grau et Pucci, est qu'on est là dans un débat de critique littéraire. Autant dire que la dimension religieuse du poète s'efface derrière le fait qu'on est devant des auteurs, plus tout à fait des passeurs du divin.



LA POÉSIE ENTRE DIVIN ET HUMAIN

Quand Platon exclura les poètes de la cité idéale, le terrain aura été préparé. Mais lui-même, dans le *Phèdre*, n'hésitera pas à installer Socrate dans un lieu marqué par le divin, où donc le *logos* ne règne pas en monarque. Sa distinction d'avec le

« Hésiode et la muse » d'Eugène Delacroix, Bibliothèque du palais Bourbon (1838-1847)

muthos n'a pas toujours la clarté qu'on imagine : quand Socrate raconte ce que nous tenons pour un « mythe platonicien », il dit raconter une « histoire » : *logos*.

Entretien avec Jean-Luc Steinmetz

Si le volet critique du travail de Jean-Luc Steinmetz est connu et reconnu depuis 1985, sa part créative – un temps en devenir – est en revanche restée durablement dans l'ombre. La revue Nu(e) et le site Poezibao ont, en 2018, attiré l'attention sur ce qui s'était développé à partir de 1990. Il est alors apparu qu'avec des recueils tels que Le jeu tigré des apparences (1994) ou 28 ares de vivre (2019), l'ensemble des livres publiés par Jean-Luc Steinmetz au Castor Astral méritait d'être mis au premier plan. Vers l'apocalypse confirme aujourd'hui cette importance.

propos recueillis par Gérard Noiret

Jean-Luc Steinmetz

Vers l'apocalypse

Le Castor Astral, 200 p., 15 €

Europe, n° 1121-1122

(septembre-octobre 2022). 384 p., 20 €

Jean-Luc Steinmetz

Présence de la poésie

Présentation, choix de poèmes

et cahier photographique par Marc Kober

Éditions des Vanneaux, 380 p., 20 €

Ce livre constitue la clé de voute d'une actualité qui combinerait, de septembre à novembre 2022, la publication d'un récit, *Un homme en trois* (PROPOS-2 éditions), [une soirée en prélude du Salon de la revue](#) organisée par *Ent'revues*, une étude dans *Critique* et enfin un dossier dans *Europe*. Préparé par François Rannou, celui-ci réunit un entretien, des inédits et des interventions (Lionel Ray, Daniel Leuwers, Laurent Fourcaut, Henri Scepi) parmi lesquelles on remarque une étude très convaincante de Béatrice Bonhomme.

Vers l'apocalypse est un poème d'une rare ambition. Nourries de la lecture de l'Apocalypse de saint Jean, mais aussi de nombreux voyages et d'une conscience aigüe de l'évolution chaotique du monde, ces 180 pages écrites entre octobre et décembre 2019 ont la force d'une vision. Même si des événements survenus récemment en corroborent certains passages, il ne faut pas s'y tromper : c'est l'écriture du livre qui fonde son importance. À commencer par une qualité rythmique constante et une versification servant sa dimension spirituelle, au

point que trouver la bonne vitesse de lecture est déterminant pour que le texte se révèle dans toute sa singularité : « *Il s'agit, à tout instant, de bien autre chose que de comprendre.* »

On trouve une des premières reconnaissances de l'activité poétique de Jean-Luc Steinmetz dans l'anthologie *La nouvelle poésie française* de Bernard Delvaille. Au début des années 1970, celui-ci avait fait sensation en pariant sur cent noms pour désigner aux yeux de tous la génération qui devait prolonger celle des [Deguy](#), des Réda, des Dupin... Près de cinquante ans plus tard, on peut s'apercevoir de sa clairvoyance : une large proportion des poètes choisis s'est effectivement imposée au cours d'une évolution qui a connu l'apogée et le déclin des avant-gardes, le renouveau du lyrisme, le retour des vieilles certitudes et l'explosion du postmodernisme.

Mais il n'était pas du pouvoir du directeur de la collection « Poètes d'aujourd'hui » de deviner l'évolution des uns et des autres. Ainsi, Jean-Luc Steinmetz occupe désormais une place bien plus importante que celle qui était la sienne hier. Même si sa participation aux recherches sur le langage l'a parfois mis en péril, même si le souvenir du caractère polémique de *TXT* – la revue qu'il a cofondée – en a dissuadé plus d'un d'écrire sur lui, même si ses travaux sur Lautréamont, Mallarmé et Rimbaud ont capté les regards, il est, en tant que poète, un repère qu'ont signalé des lecteurs aussi avisés que Malrieu, Tortel, Jouffroy, Forest, Maulpoix, Beck et Barbarant.

Vers l'apocalypse n'a guère d'équivalent dans la poésie de ces trente dernières années.

ENTRETIEN AVEC JEAN-LUC STEINMETZ***Comment expliquez-vous ce qui ressemble fort à une éruption ?***

Aucun motif particulier n'explique l'avènement d'un poème dont l'ampleur ne m'était pas habituelle. Néanmoins, presque tous mes livres contiennent de longs textes. Ici, le départ fut une relecture de l'Apocalypse de Jean. La réalité des genres classiques répond à une répartition universelle. Mes poèmes se sont tous confrontés à celle-ci, en prenant soin de renouveler les genres. Il se trouve que, depuis 2006, ils ont objectivement une valeur testamentaire, qu'ils retracent une descente imaginaire dans l'au-delà, évoquent un décès ou dressent une liste de legs (1).

À quel moment avez-vous senti que ce texte était abouti ?

Le moment était venu pour moi de signifier une fin du monde et de la dire selon le texte de Jean de Patmos, en y portant un constant regard critique qui l'actualiserait. L'entreprise supposait une analyse préalable, une interprétation de base, une supervision et la pleine disposition du langage en son étendue maximale. Fort de certains acquis d'écriture, je me suis lancé dans cette performance avec pour garants le texte biblique, les interactions du langage avec lui-même et les dix-sept poètes universels qui interviennent au final. Le texte s'achève au moment où cesse celui de Jean, qu'il entend et regarde, et dont il cite les paroles. L'heure de la fin conclut à la seule présence/absence du langage qui vaut en ce cas comme alpha et oméga, alphabet constitutif du monde nommé. La réalité du Verbe s'affirme. Le dernier mot, qui appartient à Jean, est : « viens ».

Dans l'essai qu'il vous consacre aux éditions des Vanneaux, Marc Kober remarque combien votre poésie est « hantée par la parole biblique, en particulier par la figure traditionnelle du prophète ».

Marc Kober a montré l'importance de la Bible pour moi. Elle n'est pas une fréquentation assidue, mais on relève dans mes livres les marques constantes de la présence du Récit – et non du « Nouveau » Testament – et la lecture perpétuée de la Genèse et du Pentateuque. Ce n'est pas un hasard si Valère Novarina a illustré la couverture de *Vers l'apocalypse*. Loin d'être catholique, ma lecture de la prophétie de Jean est hérétique et métissée. Elle se prête à une interprétation

constante. Par là, le lecteur entre dans une durée qui dépasse obligatoirement l'histoire littéraire.

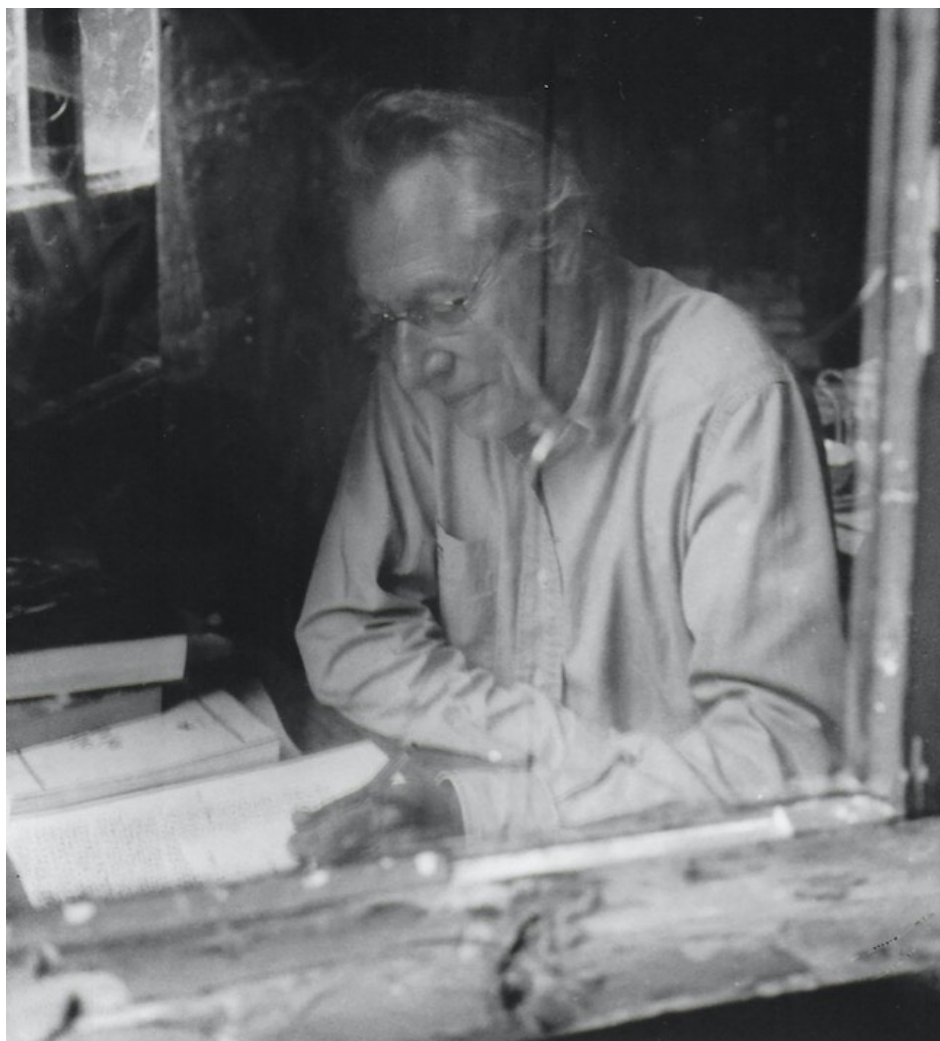
La dernière page tournée, on est sidéré de constater combien votre écriture est portée par le pressentiment des catastrophes qui s'abattent sur nos sociétés...

Sans aucune préméditation, ce poème se révèle aussi actuel. Le siècle de dérèglement climatique, d'activité épidémique, de dégradation des démocraties, rencontre les prédictions de Jean, écrites sous le règne de Néron. Il ne faut pas s'en étonner. Une langue *juste*, la sienne, la mienne, mène *juste* à l'heure, chacun en son temps. Mais loin de moi une sympathie pour les collapsologues. Je vais même jusqu'à croire au *Prendre feu* (2) de Bianu et Velter. C'est vous dire les écarts que je pratique ! Par ailleurs, dans mes livres, le mot *bonheur* brille de sa lumière arcadienne. Je m'unis d'esprit à Henry David Thoreau, sans avoir attendu les écologistes dont j'évite les doctrines.

Une de vos caractéristiques, c'est d'avoir constamment reconsidéré les rapports entre la poésie et les mutations historiques. Êtes-vous un poète de l'histoire et de la politique ?

Je ne suis certes pas un poète de l'Histoire. Mais du temps, pleinement, selon ses moires. Je vis sous la double lumière du régional et du mondial, en constant état de simultanéité. Et je sais que l'histoire économique est traversée par des transcendants, et que des raisons peut-être indiscernables la doublent. Je refuse les chapelles intellectuelles, puisqu'au matérialisme marxiste je fais faux bond, sans renier Épicure, Lucrèce et les présocratiques de Nietzsche. Je ne renonce pas à des révélations très réactionnaires en apparence, dans le droit fil d'une pensée gnostique justifiant un univers défectueux. Tout ce que je propose poétiquement provient assurément d'idées trempées au réel meurtrier et d'un style qui a mis des années pour trouver son plein régime, sa difficile et communicative aisance. Le « *trouver une langue* » de Rimbaud, rabâché éperdument, équivaut non pas à tramer des néologismes et à pratiquer une verboclastie effrénée, mais à œuvrer une syntaxe – ce qu'avait exemplairement compris Mallarmé, nullement hermétique comme on le croit. Comme Francis Ponge, en ce genre de rapports, je crois en la langue française, je l'active, admire la précision d'un Baudelaire ou d'un Leiris.

Les années Change/Tel Quel/TXT ont avancé nombre de propositions. Vous semblez en avoir



Jean-Luc Steinmetz © D. R.

ENTRETIEN AVEC JEAN-LUC STEINMETZ

intégré certaines. Est-ce le cas pour l'intertextualité ?

L'intertextualité, cette notion qui revient à Kristeva, va de soi pour qui écrit à longue distance, en toute connaissance du fonds culturel d'une époque, de sorte que *Vers l'apocalypse* poursuit et active d'autres textes, outre la prophétie majeure qu'il décalque et déconstruit. Les dix-sept poètes dialoguent entre eux. Le texte admet un emportement amoureux et mystique. Le dernier mot nous fait être homme universellement par le Verbe, malgré la diversité des langues.

À l'inverse, pourquoi revendiquez-vous désormais le « je » et le « beau » ?

Rappeler, à cette occasion, des notions de base comme le Sujet ou le Beau, admises, abandonnées, reconnues de nouveau, ouvrirait sur l'émergence des avant-gardes, leur brève homéostasie, leur déclin. Je m'en suis délié depuis longtemps, non sans avoir profité de ce passage quasi initia-

tique, y avoir acquis ma « distinction ». Ce sont plus de vingt ans de questionnements. Sur le sujet grammatical, le « je » fissuré par l'analyse. Sur la notion de Beau, audacieusement jugée par plusieurs obsolète et dépassée, et le contresens couramment fait à propos du fameux passage de Rimbaud : « *J'ai assis la Beauté sur mes genoux et je l'ai injuriée* », qui, quelques pages plus loin, aboutit au « *Je sais aujourd'hui saluer la beauté* ». La beauté n'a pas lieu d'être remise en cause au nom d'un exercice libérateur qui l'effacerait comme un mauvais rêve. *Vers l'apocalypse* propose, sous les harmoniques d'un poème, de vastes déséquilibres où la langue poétique donne cependant une preuve : celle de l'art possible et menacé. Il assure le *trasumanar* (3) de Dante.

1. Dans *28 ares de vivre*, Le Castor Astral, 2019.
2. Gallimard, 2013.
3. « Dépasser l'humain » : Dante, *Paradis*, ch. 1, v. 70.

Au bal du Web

Suspense (47)

« Les nouvelles technologies permettent anonymat et confidentialité complète et également une surveillance totale, ce qui fait de 1984 un scénario optimiste », déclare Julita, l'héroïne journaliste de *Tu sais qui du Polonais Jakub Szamałek*.

par Claude Grimal

Jakub Szamałek

Tu sais qui

Trad. du polonais par Kamil Barbarski

Metallé, 448 p., 23 €

Déclaration sans originalité mais qui décrit bien une des préoccupations du livre. Voilà qui ne devrait toutefois pas empêcher de lire ce polar, par ailleurs peu sentencieux et gentiment ironique, dans lequel Julita, pour mener son enquête, doit se colleter aux aspects les plus cachés et criminels du Net. Oublions donc que « *Nous en tant que société devons répondre à la question de savoir quelle valeur nous attribuons à la vie privée. Et quel prix nous sommes prêts à payer pour cela* », autre réflexion de l'héroïne, et distrayons-nous.

Julita travaille pour *Meganews.pl*, un site d'information en ligne (entendez : un tabloïd du Net spécialisé dans les articles à sensation). Son but, si elle veut gagner un peu plus d'argent et accéder un jour au statut de journaliste vedette, est de trouver et de rédiger le sujet le plus « cliquable » possible, celui qui aura droit au rouge le plus rouge de la *heatmap* du site.

Lorsque Ryszard Buczek, qui dirige une émission télévisée pour enfants, est tué dans un accident de voiture, Julita a le sentiment que le sujet est *hot* et publie aussitôt un article racoleur, rapidement très *liké*. Les choses deviennent *hotter* lorsque, voulant exploiter à fond le filon Buczek, elle commence à subodorer que la mort de l'animateur est due à un acte criminel. Elle décide d'en savoir plus et en découvre suffisamment pour agacer les autorités et un certain « Tusaisqui » qui lui intime, via sa messagerie, de cesser ses recherches et ses « *posts* ». Comme elle refuse, il inonde alors les réseaux sociaux et les imprimantes de son employeur de photos d'elle compromettantes. Elle est virée mais continue l'enquête, aidée, entre autres, par un génie de l'in-

formatique mal embouché, Jan Tran. La mort de Buczek est bien un assassinat : quelqu'un a pris à distance le contrôle du système de guidage électronique de sa voiture. Buczek n'est pas qui il semblait être, Jan Tran non plus, un curieux procureur entre en scène, Julita se montre plus intrépide qu'il ne faudrait, etc.

Le roman contient ce qu'il faut de péripéties, de déguisements, de suspense, de personnages secondaires bizarres ou sympathiques... Il contient surtout beaucoup de moments où les téléphones se déclenchent seuls, les écrans font apparaître des messages venus d'on ne sait où, des conversations cryptées s'engagent entre interlocuteurs mystérieux... Les machines apparaissent comme plus monstrueuses (même si nous savons qu'elles n'agissent pas seules) que les monstres dont nous avons l'habitude : loups-garous, fantômes, *serial killers*, gangsters, politiques véreux ou mafieux... Elles peuvent à loisir violer notre intimité, détruire notre réputation, voler notre argent, mettre un terme à notre existence. Mais, dans *Tu sais qui*, l'auteur ne se contente pas de décrire les effets (possibles) des systèmes de *hacking*, il prend aussi plaisir à nous expliquer leur fonctionnement technique.

Pourtant, peu d'entre nous rêvent de leçons sur les cybermécanismes du *spearfishing*, du vol d'identité, de l'extorsion, activités pratiquées sur le *Dark Web* comme sur celui qui ne l'est pas, à côté d'autres semble-t-il louables (cf. les révélations de Julian Assange). À tort, car les aventures cybernétiques de Julita, Jan et compagnie nous permettent de bénéficier d'intrigants petits cours d'informatique (à condition d'en sauter quelques moments un peu rasoir). Ils nous donnent, à nous élèves lecteurs, l'impression de tout comprendre et le désir de nous transformer en héros capables de déjouer les menées de puissances cachées et destructrices. Suivons les indications de Jan ! Avec trois ou quatre ordinateurs personnels différents, des mots de passe à gogo, quelques nuits

**SUSPENSE (47)**

de pianotage, un bon coussin, des litres de collyre, du flair cryptographique et de l'obstination, clic clic clic... Le tour est joué.

Certes, la gousse d'ail et le crucifix, c'était moins compliqué, mais les temps changent, et *Tu sais qui* nous entraîne dans un bal virevoltant, non de vampires mais de nouvelles technologies informatiques. Délétère et cybernétique à souhait !

Les nouveaux collectionneurs

Le vif de l'art (11)

Notre chronique de l'art contemporain se rend à Arles, où la fondation LUMA a achevé, en 2021, de s'installer dans les bâtiments édifiés par le célèbre architecte américain Frank Gehry.

par Paul Bernard-Nouraud

Fondation LUMA
Parc des Ateliers, 13200 Arles

35, avenue Victor-Hugo, Arles. Si l'odeur de romarin qui s'en exhale consonne opportunément avec son milieu naturel, le fort parfum de luxe que dégage le jardin propre de la fondation LUMA à Arles détonne avec les anciens ateliers de la SNCF qui l'environnent. Transformés en salles d'exposition, ceux-ci s'accordent en revanche plutôt bien avec les œuvres du jeune artiste amérindien Sky Hopinka et celles de l'artiste africain-américain désormais sexagénaire Arthur Jafa qui y sont présentées.

Avec *Live Evil*, Arthur Jafa développe une réflexion protéiforme et volontiers disparate sur les éléments constitutifs d'une culture visuelle et sonore qui, aux États-Unis, informe la notion de « noirceur » (« *blackness* ») et, concurrentement, celle de « blancheur » (« *whiteness* »). Arthur Jafa multiplie dans ce but les montages vidéo, les installations et les agrandissements photographiques, dont le plus saisissant pourrait être celui montrant, au début du long parcours qu'il propose, une classe de très jeunes élèves africains-américains exécutant, face au drapeau sorti pour la cérémonie du serment d'allégeance, ce qui ressemble à s'y méprendre à un salut fasciste ; un geste remplacé en 1942 par celui de la main sur le cœur pour les raisons que l'on devine.

En vérité, un autre agrandissement s'avère plus effrayant encore, celui d'une carte postale de 1920 commémorant le lynchage par la foule de la ville de Duluth, dans le Minnesota, d'Elias Clayton, d'Elmer Jackson et d'Isaac McGhie, trois hommes noirs injustement accusés de viol par un couple de Blancs. Bien qu'elles ne laissent pas de saisir d'effroi, ces images à double visée, identificatoire et terroriste, sont relativement connues du public français depuis l'exposition *Without*

Sanctuary qui s'était tenue en 2009 au cloître Saint-Trophime dans le cadre des Rencontres d'Arles. À l'inverse, celle qu'expose également Arthur Jafa de la bataille d'Antietam (1862), la pire de la guerre civile états-unienne, l'est sans doute moins, et moins encore le bas-relief qu'il a réalisé d'après une photographie du dénommé Gordon, un homme réduit en esclavage qui avait fui, en 1863, la plantation de Louisiane où il était détenu pour rejoindre les rangs unionistes. Des trois images publiées par la presse d'alors, Arthur Jafa a retenu la principale, où Gordon présente à l'objectif son dos lacéré des cicatrices qu'ont laissées sur son corps les coups de fouet de ses maîtres.

D'un point de vue français, ces références historiques, comme celles plus récentes que mobilise aussi Arthur Jafa dans *Live Evil*, produisent un résultat que d'aucuns pourraient juger politiquement contre-productif. Sur ce sujet, en effet, le sujet du racisme, l'imaginaire visuel états-unien diffère de ceux qui dominent en France. Être perçu comme « noir » ou comme « blanc » y active d'autres ressorts que ceux qui conduisent à identifier quelqu'un, aux États-Unis, en tant que « *Black* » ou « *White* ».

L'erreur, cela dit, serait de juger cette distance rassurante, et d'en conclure que les situations ne sont pas comparables ; en dépit du fait que les histoires et les mémoires respectives diffèrent, leur actualisation produit des effets analogues. L'un d'eux est énoncé par un suprématiste repent dans une vidéo qu'il a publiée sur internet et qu'Arthur Jafa a enregistrée : si les personnes noires, affirme-t-il, « *ont de la haine, c'est de la haine que la haine a produite* » (*The White Album*, 2018). En des termes d'une autre époque, qui malheureusement n'ont pas vieilli quant au constat qu'ils dressent, Alexis de Tocqueville écrivait quant à lui en 1835, au sujet des « races » indienne et noire, que, « *si leurs misères sont différentes, elles peuvent en accuser les mêmes auteurs* ».

LE VIF DE L'ART (11)

Dans l'exposition *The Sun Comes Whenever It Wants*, qui mêle elle aussi différents médias, notamment vidéo et photographiques, parsemés de poèmes que l'artiste trace en calligrammes sur les murs, Sky Hopinka livre un exemple éloquent de cette accusation. Le film intitulé *Cloudless Blue Egress of Summer* (2019) explore quelques-uns des graffitis que les prisonniers amérindiens ont laissés sur les murs de Fort Marion, en Floride, dans les années 1880. L'alors capitaine Richard Henry Pratt, qui dirigeait l'institution, y élaborait l'idéologie d'éducation assimilatrice fondée sur le principe selon lequel « *tout Indien qui reste dans la race doit être mort* », prémisse dont il déduisit un précepte appelé, dans toute l'Amérique du Nord, à une application à la fois large et durable : « *Tue l'Indien, sauve l'homme.* »

Toutefois, l'attention que porte Sky Hopinka aux luttes autochtones pour la protection de leur environnement (*Dislocation Blues*, 2017), à la disparition et à la survie des langues, des chants ou de l'art du perlage, en interrogeant notamment ses parents sur ce dont ils se souviennent (*Jáaji Approximately*, 2015, *Kicking the Clouds*, 2021), ne saurait se résumer à un acte d'accusation. D'elle (et peut-être aussi de la haine) ne procède pas seulement la mémoire historique qu'entretiennent les Amérindiens comme les Africains-Américains, au contraire de la majorité blanche de temps à autre oublieuse ; les artistes des deux communautés inventent aussi un imaginaire qui s'apparenterait à une mémoire future, dans laquelle le savoir et l'inconnu, l'histoire et l'imprévisible entreraient à parts égales sous l'effet de l'imagination et de l'altération continue des formes qu'elle engendre.

Les nuages qu'affectionne Sky Hopinka apparaissent ainsi dans son œuvre comme les signes avant-coureurs de toutes sortes de changements de temps et de configurations, les points de repères hasardeux de nouvelles lignes d'erre sur lesquelles la remémoration hésite. « *Il fait doux, encore*, écrit Sky Hopinka, *et comme les nuages ne s'attardent jamais sur le passé, nous ne savons plus distinguer le souvenir du rêve.* »

Manifestement, ce genre de distinction et les pré-occupations qui les sous-tendent ne suscitent pas tout à fait le même intérêt parmi les autres artistes qu'expose la fondation, cette fois dans les sous-sols de la tour conçue pour elle par Frank Gehry. À défaut d'intérêt, donc, les œuvres qu'on

peut y voir ont du moins le mérite d'y faire sentir aux visiteurs certaines limites sur lesquelles essayer leur jugement esthétique.

Sitôt qu'on y plonge, l'installation multimédia de Julien Creuzet, en voulant rendre hommage à la rencontre entre André Breton et Aimé Césaire survenue à la Martinique en 1941, franchit ainsi la limite qu'on aurait pu croire fixée depuis longtemps entre hybridité et exotisme. Dans un tout autre registre, les photographies que fit le portraitiste ghanéen James Barnor de 1947 à 1987 forment un faisceau de *Stories* (d'après le titre de l'exposition) qui, faute d'interférer avec l'histoire qu'elles sont censées éclairer, révèlent les limites de ce que la banalité documente effectivement. Quant au film en 3D *Nightlife* qu'a réalisé Cyprien Gaillard en 2015 à partir de feux d'artifice à Berlin et d'arbres agités par le vent dans la nuit à Los Angeles et Cleveland, il atteint la limite où le ralenti couplé à la résolution en haute-fidélité produit une irréalité plus confortable que fascinante, avouant au passage l'intention qui l'anime de s'approprier l'âpreté du réel à seule fin de faire des images, comme on dit, des images moelleuses de surcroît.

Sans doute de telles différences d'envergure entre expositions sont-elles, pour des raisons diverses, inévitables dans un lieu qui les multiplie à pareille échelle. Comme est sans doute inévitable que l'on retrouve dans la salle dédiée à la collection de Maja Hofmann, la fondatrice de LUMA, les mêmes « grands noms » de l'art contemporain qui figurent au programme des autres grandes fondations privées. Il est toutefois cocasse d'y retomber sur une réplique de la copie en cire que fit faire en 2011 Urs Fischer du groupe sculpté de Giambologna, *L'enlèvement des Sabines*, dont une seconde version n'en finissait pas de fondre sous la rotonde de la Bourse de commerce lors de l'inauguration de la collection Pinault à Paris. Une version dont celle d'Arles ne diffère en rien, sinon par la tache de suie qu'a laissée sa combustion contre le faux plafond trop bas de la salle où on l'a placée.

Cocasse, ou révélateur d'un phénomène à la fois complexe dans ses conséquences et d'une simplicité désarmante dès lors qu'on l'examine à partir de ses causes. Les fondations d'art, dont le rythme d'éclosion en France, depuis vingt ans, paraît suivre celui des saisons, présentent des artistes dont les expositions constituent d'indiscutables découvertes, quand ce ne sont pas de véritables révélations.

LE VIF DE L'ART (11)

La qualité de leur programmation les prévient de la sorte contre le préjugé défavorable porté sur elle, et, dans le paysage institutionnel de l'art, elle leur confère au surplus une légitimité que leurs équivalents publics, fatalement, se verront de plus en plus contester à mesure que les musées privés, mieux dotés, continueront de croître. Les critiques eux-mêmes se trouvent dans une position qu'ils jugent intenable, quand elle n'est, au pire, que délicate à tenir, qui les pousse à louer indifféremment l'exposition, le lieu qui l'accueille ainsi que le collectionneur qui a rendu leur rencontre possible.

Il y a pourtant matière à distinguer les trois, ou du moins à comprendre l'économie qui conduit à leur confusion. Lorsque, dans la vidéo qui accueille les visiteurs au rez-de-chaussée de la tour LUMA, Maja Hofmann et Frank Gehry finissent par se donner les mains après s'être demandé comment ils avaient bien pu réaliser un rêve aussi fou, le spectateur un peu gêné ne peut que hasarder la réponse qu'ils feignent d'ignorer : « Avec des sous ? beaucoup de sous ? »

Bernard Arnault ou François Pinault font eux aussi de beaux rêves, mais, hormis le goût qu'on leur prête pour l'art contemporain, ils ont surtout en commun avec Maja Hofmann d'être riches, formidablement riches, et d'avoir trouvé avec leurs fondations un précieux moyen de le faire savoir tout en arborant les marques d'une respectabilité que les bonnes œuvres ne satisfont pas complètement, tant leur esprit peut quelquefois paraître contraire à celui de l'entreprise.

Si la promotion de l'art (de l'art qu'eux promeuvent du moins) y satisfait davantage, c'est qu'elle permet de renouveler les principes de consommation ostentatoire théorisés par Thorstein Veblen à la fin du XIX^e siècle en les déplaçant sur ce terrain avec profit. La fondation en tant que lieu, que son initiateur l'ait fait construire ou rénover, s'affirme en effet aujourd'hui comme le signe extérieur de richesse le plus évident « *car c'est à l'évidence seule que va l'estime* », écrit Veblen.

D'où la tour, que l'architecte a conçue comme un phare, qui, de fait, éblouit si bien par-dessus la ville qu'on se demande si, en voulant capter la lumière, l'architecte n'a pas nourri aussi le secret dessein d'y regarder les oiseaux s'y casser le bec. Les visiteurs, pour leur part, soupçonneront sans



doute aussi le vieux maître du déconstructivisme d'avoir cherché à les désorienter eux aussi en leur faisant emprunter toutes sortes de voies possibles, qui vont des plus ludiques (toboggan et escalier à double révolution) aux moins drôles (ascenseurs et escaliers de service), pour se heurter à des portes closes et à des salles vides (à LUMA, on monte surtout pour la vue, il faut redescendre pour l'art).

D'où aussi le choix d'y réunir des œuvres hautement estimées. Non seulement parce que « *la plupart des œuvres d'art que l'on estime à très haut prix, pour ne pas dire toutes, sont intrinsèquement belles* », rappelait Veblen, mais parce que, dans le contexte de compétition qu'entretiennent entre eux les grands collectionneurs, les objets de leur convoitise sont avant tout considérés par eux comme des « trophées », c'est-à-dire, toujours selon le sociologue, comme des « *preuves tangibles de vaillance* ». Certes, on admettra que la bravoure consistant à s'emparer d'une œuvre d'art qu'un artiste ou un galeriste cède de bon gré contre rétribution fait de celle-ci un trophée tout relatif, mais, à ce petit jeu, l'échange symbolique qui en découle autorisera l'entrepreneur à assimiler publiquement son audace à celle d'un créateur, son coup d'œil valant coup de génie.

Paradoxalement, davantage que le scandale savamment dénoncé qui veut que dans l'art contemporain tout se vaille, c'est cette équivalence qui pose aujourd'hui problème, et cela bien au-delà du seul domaine artistique. Contrairement à leurs prédécesseurs, qu'ils soient français ou américains, les collectionneurs fortunés d'aujourd'hui donnent moins qu'ils ne montrent ; l'essentiel de ce qu'ils montrent reste en leur possession, ou en celle de leurs héritiers, et ils s'en détachent de moins en moins souvent pour les reverser au fonds commun. En définitive, ce sont toujours des prêts que l'on vient admirer en ces lieux, si bien qu'il n'est pas rare que l'insistant sentiment de gêne qui en accompagne invariablement la visite se teinte de cette légère amertume qui n'est pas sans rappeler le goût de la dette.

La Méditerranée, mère des conflits et des contacts

La Méditerranée fut « le lieu des interactions probablement les plus puissantes entre sociétés à la surface de cette planète et le rôle qu'elle a joué dans l'histoire de la civilisation humaine outrepassa largement celui de toute autre étendue marine ». Ainsi se conclut l'ouvrage magistral de David Abulafia qui, au long de 700 pages, étaye puissamment cette conclusion. L'historien considère, de l'Antiquité à nos jours, cinq époques qui sont autant de transformations géopolitiques, économiques, militaires et culturelles. Grandeur et misère des États, tensions permanentes, rivalités commerciales intenses, guerres impitoyables, alternent avec des moments d'équilibre, de prospérité et d'échanges. Par bonheur, l'érudit qui maîtrise un si vaste sujet se double d'un conteur illustrant ses conceptions historiques par une multitude de faits piquants qui ne laissent jamais fléchir l'intérêt.

par Jean-Paul Champseix

David Abulafia

La grande mer

Trad. de l'anglais (Royaume-Uni)

par Olivier Salvatori

Les Belles Lettres, 758 p., 35 €

L'originalité de l'ouvrage réside dans son resserrement géographique sur la mer. Contrairement à Fernand Braudel, dans son illustrissime ouvrage *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, qui s'éloignait quelquefois beaucoup de la côte, Abulafia se concentre en effet sur « ceux qui trempaient leurs orteils dans la mer ». Il cherche avant tout à retracer « l'histoire des peuples qui l'ont traversée et ont habité ses rivages, ses ports et ses îles ». Son attention se porte sur « le processus par lequel la Méditerranée en est venue à s'intégrer à degrés divers dans un ensemble à la fois commercial, culturel, voire, comme sous les Romains, politique ». Cette vue d'ensemble s'éloigne de la micro-histoire pour tracer des perspectives globales convaincantes.

Abulafia ne nie pas l'effet du temps long ; il privilégie la fondation de Carthage, l'émergence de Dubrovnik ou l'impact des pirates barbaresques sur la construction du canal de Suez. Toutefois, il revendique aussi une histoire plus « verticale »

avec des changements significatifs ponctuels. De plus, il juge exagérée la valorisation de la géographie au détriment de la politique et de la guerre, et n'adhère pas à l'assertion de Braudel selon laquelle l'homme est « *enfermé dans un destin qu'il fabrique à peine* ». Les navigations à contre-courant n'ont pas effrayé les marins les plus courageux ; les aléas militaires (défaite turque à Malte, victoire de Nelson...) ont transformé le cours de l'histoire, et les barrages – celui d'Assouan, notamment – ont modifié les courants et l'hygrométrie. On constate d'ailleurs aujourd'hui les conséquences de la surexploitation des ressources en eau, de la surpêche et de la désertification. Enfin, et c'est le plus important, Abulafia ne partage pas l'idée d'une « identité méditerranéenne » car il considère que la grande diversité des peuples riverains a été constamment soumise aux influences extérieures et qu'il en est résulté une perpétuelle évolution.

Les peuples se succèdent : Phéniciens, Grecs, Étrusques, puis, au Moyen-Âge, Génois, Vénitiens et Catalans, et, avant 1800, Néerlandais, Anglais et Russes. Si les conflits entre musulmans et chrétiens sont centraux, Abulafia n'oublie pas le rôle essentiel des marchands juifs au Moyen-âge qui permirent, entre autres, la réalisation de remarquables portulans et mappemondes. Il reconnaît qu'après 1500, et plus encore 1850, la Méditerranée « *a perdu graduellement de son*

LA MÉDITERRANÉE, MÈRE DES CONFLITS ET DES CONTACTS

importance » mais certainement pas de son intérêt. Cependant, l'historien a veillé judicieusement à traiter à parts égales les diverses époques. Les cycles s'achèvent par des guerres, des épidémies ou des transformations majeures : le chaos général survenu en 1200 avant notre ère, la désintégration de l'Empire romain, la peste noire ou l'ouverture du canal de Suez.

La violence est permanente. Dès l'Antiquité, l'accès aux ressources représente une nécessité vitale pour les villes, et des conflits sanglants éclatent entre rivaux. Lorsque les grands empires terrestres – Perses, Ottomans, Russes – atteignent les côtes, la navigation est grandement entravée. C'est incontestablement la Grande-Bretagne qui parvient, de Gibraltar à Suez, à accomplir la plus belle expansion impériale. Des Étrusques aux barbaresques, les navires, emplis de riches cargaisons, ont été la cible d'une incessante piraterie. La sécurité est donc une préoccupation constante, et seuls les Romains, par de vigoureuses campagnes, parviendront à la préserver. Aussi bien sur les rives que sur l'eau, l'insécurité était fort grande car cette piraterie allait de pair avec la réduction en esclavage. En 74, Jules César lui-même est capturé en se rendant à Rhodes par des écumeurs qui demandent une rançon. Le jeune patricien les prévient qu'il les retrouvera un jour. Il les retrouve : comme il a été traité courtoisement, il fait égorger les marins avant de les faire attacher sur des croix. Les Ottomans, accueillis à Toulon par François I^{er}, au grand scandale de l'Europe, ne manquent pas d'enlever les religieuses d'Antibes qui dépendent alors du duc de Savoie. Les incessantes razzias de pirates en quête de captifs dureront jusqu'au XIX^e siècle, angoissant les populations côtières, en Calabre, en Sicile, à Majorque. Parfois, les villageois choisirent de s'exiler vers l'intérieur des terres pour échapper à d'éventuels ravisseurs.

Les barbaresques sont d'origine variée : Calabrais, Albanais, Juifs, Génois, voire... Hongrois ! Ils se convertissent formellement à l'islam. Les plus fameux d'entre eux, les célèbres Barberousse, sont d'origine grecque. Le sultan ottoman leur décernera même le titre de « protecteurs de la foi ». Certains barbaresques, pour impressionner l'adversaire, se teignent la barbe en roux ! Leurs ennemis, les Hospitaliers de Rhodes, réussiront, cependant, à capturer l'un des frères Barberousse qui passera quelques années à ramer sur



Dans un port des environs de Naples © D. R.

une galère. Libéré, il rejoindra sa famille qui, en 1506, possède huit vaisseaux. En 1815, le président des États-Unis, Madison, moins enclin que les Européens à conclure des accords compliqués, déclare la guerre au dey d'Alger. La jeune flotte américaine victorieuse obtient un traité qui met fin au tribut, prévoyant le retour des captifs et réglementant les fonctions du consul américain. Les États-Unis seront désormais traités avec plus de respect, et cette victoire contribue à l'émergence d'une identité américaine.

Il n'en reste pas moins que la figure centrale, tout au long de l'histoire, c'est le marchand. Son image est ambiguë. Il est l'étranger qui franchit les frontières physiques et culturelles, « *exposé aux critiques cinglantes des habitants du lieu* » et suspecté universellement de fourberie. C'est pourquoi les Phéniciens s'établissent à l'écart des populations indigènes et qu'au Moyen Âge, en territoire byzantin ou islamique, apparaît le phénomène du « *commerçant ghettoisé* », enfermé dans une auberge faisant fonction d'entrepôt et de marché. L'idée de parquer les communautés distinctes derrière des murs, qui fera florès, viendrait de là.

De nos jours, pour l'historien, il ne reste guère que Gibraltar – avec sa population mixte de Britanniques, d'Espagnols, de Génois, de Maltais, de Juifs, d'Indiens et de musulmans – qui puisse être considérée comme une manifestation de ce que fut « *la cité portuaire méditerranéenne* ». Dans l'ouvrage, de nombreuses cartes de la Méditerranée aident à situer les ports principaux dont il est question au fil des chapitres. Érudite et pédagogue, Abulafia guide le lecteur dans les arcanes de l'Histoire avec une aisance qui permet de bien saisir le processus d'un cheminement passionnant dont nous sommes, à des degrés divers, les héritiers.

Wole Soyinka contre les fanatismes

Le grand écrivain Wole Soyinka signe en 2019 un poème en cinq chants pour dénoncer la violence des fanatiques, notamment ceux du groupe Boko Haram qui ont enlevé en 2014 des jeunes filles à Chibok dans le nord de son pays, le Nigeria. Traduit en français à l'initiative du Mucem, il reste largement d'actualité.

par Sophie Ehrsam

Wole Soyinka

Ode humaniste pour Chibok, pour Leah

Trad. de l'anglais (Nigeria)

par Christiane Fioupou

Présence africaine, coll. « Poésie », 72 p., 10 €

« *Pas Rushdie, mais les fossoyeurs, ont commis des Versets / Sataniques. Leurs manuscrits de la mer Morte transmettent / Des graffiti de haine, lancent des flammes pour flétrir des tomes / De savoir éprouvé, passé et récent.* » Lire ces lignes après la récente agression dont Salman Rushdie a été victime ne fait que confirmer leur pertinence : au nom de quelle doctrine religieuse justifie-t-on des actes violents ? Des représailles contre des écrits jugés blasphématoires, contre leurs auteurs, des journalistes décapités, mais aussi une violence qui s'exerce contre n'importe qui. Des meurtres et des viols, certains hommes épousant de très jeunes filles dont le corps n'est pas prêt pour l'acte sexuel, encore moins pour la maternité. La violence faite aux plus vulnérables est particulièrement intolérable, idée omniprésente tout au long du recueil : « *Il y a des actes qui méritent la déchéance / De la définition humaine. Ce sont, ma conviction le proclame, / Des crimes contre les innocents.* »

« *Des choses immondes se hissent sur les ailes des liturgies / Solennelles – ces scènes deviennent banales* » ; ce qui devait être un chemin vers l'élévation spirituelle se mue en festin de charognards, phénomène maintes fois répété au gré des époques et des divinités. Soyinka, dans ce texte plein de blessures et de maladies au propre et au figuré, parle aussi bien des atrocités qui touchent l'Afrique (de l'Ouest particulièrement mais pas exclusivement) depuis une vingtaine d'années que de celles que le continent a connues lors des siècles esclavagistes, de la destruction de créations jugées idolâtres (Bamiyan, Nimrod) que de

crimes en contexte de guerre : « *Qui se souvient encore de Beslan ?* » (prise d'otages en Russie par des terroristes tchétchènes en 2004 au terme de laquelle plus de 150 enfants ont perdu la vie). Ce qui a changé est la médiatisation des actes de violence : des photos et des vidéos en ligne qui ne semblent plus guère susciter l'indignation. Le poète indique aussi, non sans ironie, que les groupes comme Boko Haram rejettent les livres de l'Occident, nient que l'homme ait jamais pu mettre le pied sur la Lune, mais n'hésitent pas à utiliser des technologies comme Internet (création américaine) pour propager leur idéologie.

Soyinka ne ménage personne : les islamistes ne sont pas les premiers à fracasser des idoles et à massacrer des infidèles, les chrétiens en prennent aussi pour leur grade. Il renvoie dos à dos Jungle Jim et Jihadi John, négriers d'hier et passeurs d'aujourd'hui. Une partie du poème est consacrée aux migrants qui tentent de traverser la Méditerranée, y compris des enfants, lesquels ne survivent pas toujours, loin s'en faut.

Il rend hommage à ceux qui disent non, la jeune Leah Sharibu qui a refusé de se convertir à l'islam est comparée à Nelson Mandela ; à ce jour, selon les informations disponibles, elle est toujours captive de Boko Haram. Kidnappée à Dapchi en 2018, elle n'a pas été relâchée justement parce qu'elle ne s'est pas convertie. Soyinka exprime sa compassion mais aussi quelques réserves : Leah paye le prix fort (elle vit en esclave) pour ses principes, le monde se porterait mieux sans ce genre de martyr.

Le constat dressé par Soyinka n'est pas très différent, sur le fond, des analyses de Neil McGregor (historien de l'art britannique) dans *Living with the Gods* (Penguin, 2018) : « *Ces dernières décennies, avec l'affaiblissement des États-nations à cause de la mondialisation économique ou, dans certaines parties du Moyen-Orient et de l'Afrique, leur*

WOLE SOYINKA CONTRE LES FANATISMES

effondrement total, la religion est devenue un marqueur d'identité de plus en plus important. Les récits religieux et le sentiment d'appartenance qu'ils peuvent offrir sont plus séduisants, plus puissants et plus dangereux qu'il y a une génération. » Christiane Fioupou cite dans sa préface un passage de l'autobiographie de Soyinka (*Aké, les années d'enfance*, republié chez GF Flammarion en 2021) où il se rappelle une cohabitation heureuse entre plusieurs croyances... qui semble beaucoup moins facile aujourd'hui.

Cette préface bien documentée aide à situer le livre dans l'œuvre de Soyinka et à comprendre les nuances de sa pensée. Citons un passage d'une conférence prononcée par Soyinka en 2014 (sous le titre « Pouvoir, liberté et terreur ») : « *La nature du fanatisme religieux est de préférer mutiler ou tuer l'objet de son prosélytisme [...] plutôt que de le laisser survivre pour qu'il contribue au genre humain à partir de ses limites et de ses incertitudes, à partir de ses interrogations ou de son scepticisme ; ce carcan mental, qui assimile la simple absence de ferveur exhibitionniste ou de conformisme rigide à une apostasie passible de mort ou de mutilation, n'est pas différent en réalité du caractère tyrannique d'un dictateur politique quelle que soit l'époque* ».

La grande force du texte de Soyinka est la richesse de sa langue, où l'on perçoit l'influence de la Bible et de Shakespeare (qui ont, l'une et l'autre, fortement marqué la langue anglaise) mais aussi de la Grèce classique (Homère, Platon), et bien sûr de la culture nigériane : images de funestes oiseaux de proie qui rappellent *La prière des oiseaux* de [Chigozie Obioma](#), références aux orishas et à l'histoire du pays. La traduction de Christiane Fioupou restitue les tonalités théâtrales (rappelons que Wole Soyinka est aussi dramaturge), les images fortes et le caractère profondément sonore de cette poésie tout en rythmes et en échos : « *Les impérators vont et viennent. Nous avons survécu / Aux premiers venus de ce cirque du salut – / Les défenseurs de la Croix, du Croissant, de la Race supérieure, / Encensés dans des récits tachés de sang. Prouesses / Gagnées sur le dos et le sang d'ancêtres recrutés / Sous contrainte – Les vôtres ! Fers au cou, fouettés à / Travers les dunes du désert, serrés – cette métaphore / Tenace se tient – comme des sardines, dans la cale, / Vers des mondes impensables, inconnus, incléments, / Des siècles perdus.*

Wole Soyinka

Ode humaniste pour Chibok, pour Leah

A Humanist Ode for Chibok, Leah

Traduit de l'anglais par Christiane Fioupou

PRÉSENCE AFRICAINE  poésie

*Devoir s'agenouiller encore / Devant les anges
impériaux assermentés pour sauver ou tuer ? »*

L'écriture de Soyinka, nourrie de plusieurs cultures, sert en elle-même son propos. Ainsi l'image récurrente de la fourmi, métaphore de l'homme, se décline-t-elle sur plusieurs modes : les fourmis guerrières transparaissent dans le terme « myrmidons » (ici associé à ceux qui tuent au nom de leur religion) tandis que les fourmières espérées sur une terre nouvelle se muent en tertres funéraires pour les migrants. L'image de la fourmi traverse toutes les cultures, des mythes grecs et nigériens aux textes bibliques et coraniques, jusqu'à la sociologie contemporaine (on pense aux *Fourmis d'Europe* d'Alain Tarrus). On est bien peu de chose, mais avec la gangrène du fanatisme la survie est encore plus difficile. Ravager les communautés humaines, brûler les livres, priver les corps de liberté et les esprits de fenêtres ouvertes sur le monde n'est certainement pas le chemin à suivre.

Faire tourner sa vie

Vivance, le deuxième roman de David Lopez, est encore plus radical que le premier, Fief, Prix du Livre Inter en 2018. À partir de la fuite d'un homme qui vagabonde à vélo en réfléchissant à sa vie et au monde qui l'entoure, il crée un style singulier et puissant qui rappelle que la littérature consiste en une relation extrême au langage, en une invention de la langue.

par Hugo Pradelle

David Lopez

Vivance

Seuil, 272 p., 19,50 €

« C'est l'histoire d'un mec »... sur un vélo ! Dit comme ça, le deuxième roman de David Lopez ne fait pas incroyablement envie ! On se dit : 250 pages sur un type qui erre à bicyclette au gré de petits bleds paumés et de rencontres de hasard, c'est un peu léger quand même ! Et puis, à quoi bon ? Mais c'est que, comme pour *Fief* qui décrivait la vie ennuyeuse de jeunes gens dans une zone périurbaine, l'enjeu n'est pas du tout là où on le croirait. Car le romancier, l'un des plus habiles de sa génération probablement, se dissimule, prend par le revers et ses sujets et ses personnages. Et surtout la langue : un peu plus que leur biographie, elle les fait exister dans l'espèce d'univers quelque peu flottant que David Lopez impose avec l'air de ne pas y toucher. Car ce qui importe d'abord, ce qui séduit, ce qui accroche, c'est une sorte d'ambiance singulière, tantôt un peu douce, un peu triste, tantôt tendue, violente, âpre. Comme si ses récits se composaient de pièces détachées hétéroclites, presque identiques, emboîtées les unes dans les autres, et obéissant à des tensions invisibles mais assez inouïes.

Et ce sont ces points de tension qui comptent ! Là où le récit joue, appuie, saille. Le roman s'organise ainsi, selon une sorte d'alternance. D'un côté une série de fixités, de l'autre une mobilité qui paraît infinie. David Lopez raconte un départ, une fuite, une échappée plutôt. Celle d'un homme qui repeint sa maison au bout d'un petit village, ne vivant qu'avec son chat Cassius et qui ne rompt sa solitude qu'avec les visites de Denis, un voisin un peu foutraque et attachant, et qui décide, un jour, comme ça, de partir à

vélo et de tailler la route. Le roman raconte ainsi son vagabondage, un peu aléatoire, l'expérience physique, l'effort, la vie dans la nature, les rencontres de hasard, les villages qu'il traverse, les bars où il s'arrête un moment, les gens qui lui parlent ou l'accueillent, les femmes qu'il croise aussi. Au milieu de son errance, il passe du temps chez un étrange bonhomme, Noël, ancien militaire un peu azimuté, suicidaire et dépressif, qui l'accueille dans sa propre solitude avec une étrangeté malaisante. Tout le roman tourne entre ces deux états fixes – chez lui, chez Noël – et l'espèce de voyage, comme à côté du monde, qui lui fait manger de l'asphalte et semble faire tourner sa vie.

Organisé en trois parties qui opèrent comme un crescendo – « Plaine », « Vallon », « Montagne » – et au gré d'une chronologie complexe, *Vivance* est à la fois un récit existentiel qui se détourne du genre, une réflexion sur le vide de nos existences, un roman du sentiment intérieur du monde, un livre de voyage indirect... Reprenant à son compte une littérature de la vaticination, sorte de *Rêveries du promeneur solitaire* à la sauce vélocipédique, pour entreprendre une quête intérieure qui confine à une analyse de nos désarrois, de nos angoisses, de nos échecs, de la négativité de notre vie. Il fait de son livre, cette vivance – terme de sophrologie qui exprime la congruence du corps et de l'esprit dans la conscience –, une exploration de l'inconfort délétaire qui nous hante, de ce qui ne parvient pas à se joindre en soi. Et tout le roman, toutes ses péripéties, directes dans le voyage ou rapportées avec Noël, ne font que raconter la disjonction entre ce que l'on voudrait être et ce que l'on est, entre ce que l'on perçoit du monde et ce qui est. David Lopez excelle à raconter, comme du dedans, cet écart, ce trouble, à le faire exister dans une trame romanesque d'une ténuité extrême.

FAIRE TOURNER SA VIE

Tout le livre confronte ainsi une intériorité vivace, douloureuse, et la répétition d'un réel qui ne prend corps que lorsque quelque chose vient en briser la continuité, comme un arrêt dans un mouvement. C'est ce qui se passe avec l'inondation au cœur du livre : elle décentre et la nature et le personnage central qui, finalement, ne cherche qu'une forme d'épuisement. Dans *Fief*, David Lopez se saisissait d'un fait sociologique pour le déconstruire, le faire entrer dans le langage. Comme si les questions que se posent l'écrivain et ses personnages, leur douleur d'être, leurs troubles, leurs égarements, leurs souffrances, leurs solitudes, devaient entrer dans la langue, l'habiter, la déplacer. Ce premier roman était, nombre de critiques l'ont dit et le public ne s'y est pas trompé, une réussite rare, une sorte de forme d'écriture étonnamment aboutie. Comme beaucoup d'écrivains, David Lopez choisit en quelque sorte d'accentuer, d'aller plus à fond dans la veine qu'il a choisie. Ainsi, *Vivance* obéit aux mêmes injonctions formelles, à ce même souci de dire les choses au plus près, comme dans le repli de la langue d'individus qui vacillent aux franges d'un monde ou d'une identité. Il abolit encore davantage ce qui rattacherait la narration à quelque chose d'identifiable ou de collectif, pour l'injecter dans la singularité d'une psyché qui se saisit du monde qui l'entoure et essaie désespérément d'en faire quelque chose, de le comprendre, de le reconnaître.

Tout le sujet du roman tient là. Car il parle tout autant d'un mal-être existentiel, plongeant dans les abîmes d'une personnalité fragile, comme au bout d'elle-même, dans le parcours d'un homme qui éprouve l'extrémité de la déception – on pensera à toute sa relation avec les chats – et l'épreuve du réel qu'il se force à subir. *Vivance* raconte ce combat, cette confrontation entre un sujet et la réalité, dans la manière dont il peut l'éprouver et la transmettre, la dire. Et c'est ici que tout le travail proprement poétique de David Lopez prend son sens, qu'il se justifie vraiment. Dans la façon dont il fait de la langue l'objet même du récit, dont il paralyse le récit, l'empêche, le retourne, le reprend, le réduit, pour exhiber la nature même de la langue, exprimer ce qu'elle porte en elle de ce que l'on veut dire du monde, des êtres. Une inversion de la machine romanesque qui ne peut que passionner dès lors qu'on en accepte le flottement, l'apparente vacuité, qu'on en admet l'inconfort troublant.



David Lopez © Bénédicte Roscot

Comme *Fief*, le livre semble se déplacer, se jouer de lui-même. C'est qu'on ne dit pas ce qui se dit d'évidence, que la littérature oblige à un déplacement radical, ardu. Ainsi, le roman ordonne une instabilité, une inconnue. C'est qu'on ne sait jamais vraiment d'où se tient le discours qui porte le récit, comme si la prose s'emportait toujours plus avant, comme une roue. Sans qu'on décide vraiment d'où le personnage parle, par quel bout l'écrivain se saisit du récit. On est sur un point d'un cercle qui tourne et qu'on attrape comme on veut ou comme on peut. David Lopez parvient, avec une virtuosité discrète, à transmuier l'expérience intime en une sorte de quête universelle, étrange, inquiétante et douce à la fois. Son roman, qui raconte quelque chose d'à la fois banal et radical, cette expérience du déplacement, de la mobilité permanente, exploratrice, lui permet de produire du langage qui incarne, figure, ce sujet et cette expérience. Il écrit face à une forme de vide, de rien, d'attente perpétuelle. Et la parole – ce qui s'écrit, se profère dans la solitude, comme au-dedans de soi-même – n'est là que pour combler une latence, un vide. Comme si, à la lecture de ce roman un peu flottant, en se frottant aux troubles d'un personnage qui s'éprouve sans cesse, on reconnaissait un exercice vivace du coût de la liberté.

Voyage en Italie

Taormine. Ce nom seul fait rêver. Le couple qui s'y rend pour une semaine de vacances espère trouver la paix en ce lieu, s'y réconcilier. Après avoir loué une voiture à Catane, ils ont pris la route pour la station touristique. C'est compter sans les imprévus, climatiques et autres, car avec Yves Ravey il suffit d'un rien pour que tout se détraque. Ici, un accident de la circulation banal en apparence, une aile abimée, un soir, sur une route de traverse, non loin d'un campement de migrants. Taormine est le titre du dernier roman de l'auteur du Drap, réédité en collection de poche.

par Norbert Czarny

Yves Ravey
Taormine
 Minuit, 144 p., 16 €

Yves Ravey
Le drap
 Minuit, coll. « Double », 80 p., 6,50 €

Melvil et Luisa Hammett – les noms choisis par Yves Ravey ne sont jamais indifférents – attendent beaucoup de ces vacances. Lui espère ainsi clore une période de crise ; elle, on ne sait pas. Ce voyage en Sicile rappelle lointainement le *Voyage en Italie* qu'accomplissaient Ingrid Bergman et George Sanders dans l'un des plus beaux films de Rossellini. Le couple trouvait une forme de rédemption dans la région napolitaine.

Luisa a envie de se dépayser dans cette île d'Italie. Elle maîtrise la langue, est à son avantage. Pour préparer chaque étape, elle ne cesse de consulter le guide et les cartes. À peine arrivée, elle a envie de se baigner. Un arrêt sur la route remplie d'engins de chantier, un vent aveuglant, puis la pluie, et c'est la première déception. Le nom, l'adjectif et le verbe reviennent à plusieurs reprises dans les pages initiales. Il traduit ce qu'ils rencontrent d'emblée, et signifie d'abord la crainte de Melvil relativement à ce qu'il a promis à son épouse. Il éprouve une forme de dépendance, ou un état d'infériorité. Entre eux, on l'apprend très vite, la situation est en effet déséquilibrée. Elle est belle, séduisante, elle plait, elle le sait et le vit. Elle travaille dans un laboratoire du CNRS quand lui « ne fait rien de ses dix doigts » depuis long-

temps, refusant toutes les propositions d'emploi. Elle est la fille du fameux professeur Gozzoli dont le nom revient à diverses reprises : son compte bancaire plutôt rempli le distingue.

Luisa fait des reproches souvent aigres à son mari, en particulier sur son manque d'organisation, et cela ne peut qu'aller en s'amplifiant quand le choc se produit. Une « forme » a heurté l'aile droite de la voiture. Le couple poursuit sa route, c'est la nuit, Luisa et Melvil ne peuvent arriver à l'hôtel dont Melvil n'a pas noté les coordonnées sur son téléphone ; la semaine commence mal. Tout ira en se dégradant.

Avec les romans d'Yves Ravey, et celui-ci ne déroge pas à la règle qui s'est comme instaurée depuis *Le drap*, la mécanique de précision s'enclenche pour ne jamais s'interrompre. Jusqu'au pire. Non que ce pire soit forcément nommé : la situation finale reste assez ouverte pour que l'on s'interroge. Mais chaque chapitre, chaque péripétie est une pièce de l'engrenage, et des détails apparemment ténus, un journal qui traîne, un passeport que l'on cherche ou un téléphone portable pouvant sonner au mauvais moment, créent le trouble.

Déjà avec *Le drap*, très court roman sur la mort du père, le romancier avait trouvé une forme austère, et une construction à laquelle il est resté fidèle, avec exposition dès la première page, telle une ouverture musicale basée sur des thèmes qui reviennent. Chez Ravey, il y a des faits dans leur brutalité, des gestes comme dans les romans behavioristes et, par exemple, ceux, policiers, de Chandler ou de Hammett. Jamais d'introspection, aucun jugement, comme si les personnages ne pouvaient agir autrement qu'ils le font.

VOYAGE EN ITALIE

Le drap, dans sa simplicité, son dépouillement, sa grandeur aussi, pour dire le monde des humbles, est un tombeau semblable à ceux que dressent à leurs mères Peter Handke dans *Le malheur indifférent* ou Annie Ernaux dans *La place* ou *Une femme*. Un ouvrier tombe malade, souffre quelque temps, meurt, et rien de la colère ou du sentiment d'injustice que peuvent éprouver les siens ne sera écrit noir sur blanc : l'ellipse et le silence expriment ce qui est tu, laissant au lecteur le soin de comprendre, voire de s'indigner. La famille, l'argent, le travail dans le décor des ateliers, la présence de la voiture que l'on retrouvera dans *L'épave* ou *Pas dupe*, sont déjà là, dans ces soixante-dix pages impressionnantes.

Les romans qui suivent *Le drap* proposent un art du dialogue aussi subtil dans le propos que dans la forme : le romancier joue beaucoup sur le discours ou l'interrogation indirects. Il les combine avec le discours direct, travaille les échanges comme le font les meilleurs auteurs de polars, ou les scénaristes de films noirs. Ainsi, dans un chapitre central de *Taormine*, Melvil, narrateur dont on entend la voix jusqu'au bout comme en off, est confronté aux questions insistantes et aux remarques faussement innocentes de Michelini, le garagiste qui doit réparer l'aile abîmée. La « forme » qui a été heurtée n'est pas, on s'en doute, tout à fait banale. Michelini le sait, et il sait que le journal, qui traîne sur la banquette arrière du véhicule abîmé, a mis l'accident en une. Il « cuisine » Melvil, il le fait lanterner et lui soutire des euros, beaucoup d'euros : « *J'ai parlé argent, seul mot susceptible de se faire comprendre par le patron du garage, vecteur absolu. Ensuite le mot cash, formule magique pour qui fréquente Michelini, suivi du groupe de mots carte de retrait. J'ai aussi laissé entendre que la locution compte bancaire avait, concernant ma femme, une valeur significative.* » On ne compte pas alors les passages au distribanque, les billets qui filent dans les poches. Le garagiste n'est pas le seul à en bénéficier ; il faut « arroser » et les Hammett arroseront jusqu'au bout.

Le contraste est vif entre ces préoccupations inquiètes et urgentes et le désir de tourisme ou de farniente que manifeste Luisa. Tandis que Melvil cherche l'incognito, ayant compris que la police le recherchait, elle lit les magazines, pense aux monuments antiques qu'ils devraient voir, et essaie de suivre son mari, sans véritable envie. Elle est bien obligée.



Yves Ravey © Jean-Luc Bertini

Le temps s'écoule, insidieusement, et la menace se précise. Le garagiste remet sans cesse au lendemain les travaux sur l'aile cabossée. Au lieu de visiter la Sicile, Melvil arpente Taormine, attendant la fin de l'épreuve. Entretemps, on le sent, chaque personnage rencontré, de Roberto le serveur et intermédiaire à Rosa la réceptionniste, de tel commerçant dans un bourg de l'arrière-pays au gendarme peu scrupuleux, fait obstacle en même temps qu'il est censé faciliter la fuite des Hammett. On songe à certains personnages du *Château* ou du *Procès* de Kafka, et le rapprochement n'est pas osé, même si le contexte diffère. K est innocent et ne comprend pas ; Melvil est pleinement conscient de la faute commise.

Il y a dans l'œuvre d'Yves Ravey une forme d'angoisse devant le monde, qui peut toucher pour peu que l'on dépasse la dimension policière qui y est souvent mise en relief. Melvil Hammett avance dans un labyrinthe et l'issue qu'on lui offre à la fin n'en est pas vraiment une. Il a de bonnes raisons de se sentir traqué. Son comportement est certes « décevant » mais rien et surtout personne n'a pu l'aider à s'élever. Son sort est celui de tous les héros de Ravey, des solitaires, des perdants, et c'est pourquoi on aimera *Taormine* comme les romans qui l'ont précédé.

Fariboles de prétoire et vérité littéraire

Après avoir exploré l'âme damnée d'un enfant victime devenu bourreau, à la première personne et dans une langue bouillonnante, Dimitri Rouchon-Borie s'était tourné du côté de la cour d'assises pour tenter de saisir les mystères du passage à l'acte criminel. Dans Fariboles, le chroniqueur judiciaire du Télégramme revient à l'essentiel. Il s'attelle à transposer, dans une langue toujours aussi vive, la justice correctionnelle ordinaire.

par Julien Mucchielli

Dimitri Rouchon-Borie

Fariboles

Le Tripode, 160 p., 16 €

Les crimes odieux font la une des journaux, mais ce sont les petites affaires qui remplissent les pages des gazettes locales et mobilisent l'énergie des chroniqueurs judiciaires. Dimitri Rouchon-Borie, avant d'être l'auteur d'un roman remarqué aux éditions du Tripode, s'est longtemps tassé les lombaires sur les bancs des tribunaux bretons, et se les tasse encore afin de chroniquer la justice pénale ordinaire. Il en a tiré un recueil (*Au tribunal*, La Manufacture de livres), dans lequel tout est vrai ; et ce deuxième recueil (*Fariboles*, Le Tripode), dans lequel presque tout est vrai. Ce sont les mêmes affaires, mais pas les mêmes textes. La langue a évolué. Entre-temps, l'auteur a opéré un glissement dans la littérature.

Nous voici donc dans le prétoire, avec la France des bistrots, des petits trafics, des dingeries vilageoises et de l'ennui profond. On y observe les dépressions s'abimer dans l'alcool, les familles dysfonctionnelles se pourrir la vie, des victimes courageuses et des prévenus odieux, et vice versa. Les situations sont ubuesques et parfois résumées d'une citation : « *Boire de l'alcool avec une mineure, quand on est tout nu, vous trouvez ça normal ?* », et cette déconcertante simplicité des cas évoqués a de quoi décontenancer. Point d'odieuse machination, beaucoup de bêtise ordinaire, et de la violence – celle des rapports humains.

Une situation sociale apparaît en quelques mots, quelques phrases, cristallisée dans sa dimension conflictuelle – car nous sommes au tribunal – et, s'il n'y paraît pas de prime abord, le drame n'est

jamais loin. Car les drames naissent des petits tracassés. Les procès d'assises ont tous commencé aux comparutions immédiates.

Il ne faut jamais perdre cela de vue : à chaque histoire, une personne est jugée. Elle encourt une peine, souvent de la prison ferme. Ce n'est pas un divertissement. Sa liberté est en jeu. Certains prévenus ne semblent pas saisir la réalité, l'enjeu. Cela ne se voit pas forcément. Pour la plupart des mis en cause, c'est la panique intérieure de finir en taule qui leur fait dire et faire n'importe quoi. « *La barre brûle. Elle consume le prévenu d'une vérité évidente : VOUS ÊTES ICI.* » Ici, on décide de la liberté des gens.

Cet enjeu en tête, on peut se laisser emporter par les histoires de prétoire. Dans *Fariboles*, elles n'ont pas de réel début et pas vraiment de fin. On fait irruption dans la vie des gens, puis on la quitte sur une image, une réplique ou une scène. L'art de la chute est parfaitement maîtrisé. C'est théâtral, mais pas artificiel ; l'idée est de laisser partir le lecteur sur une note juste, celle qui donne le ton. Dimitri Rouchon-Borie ne se contente pas d'un strict déroulement chronologique des faits mais il joue de la double temporalité faits/procès : la voix du président du tribunal surgit du fin fond d'une ruelle où jusqu'alors l'action prenait place.

Le format des textes n'est pas uniforme. Ce sont des histoires ou simplement des bribes d'histoires, des tirades inspirées, des répliques implacables qui jaillissent sans prévenir de la barre où le prévenu « *se plante* » (les prévenus se « plantent » toujours à la barre, c'est admis). Des vies contenues dans quelques formulations « procès-verbiales » d'une rigueur désuète, auxquelles l'écriture de l'auteur tente d'insuffler un soupçon

FARIBOLES DE PRÉTOIRE ET VÉRITÉ LITTÉRAIRE

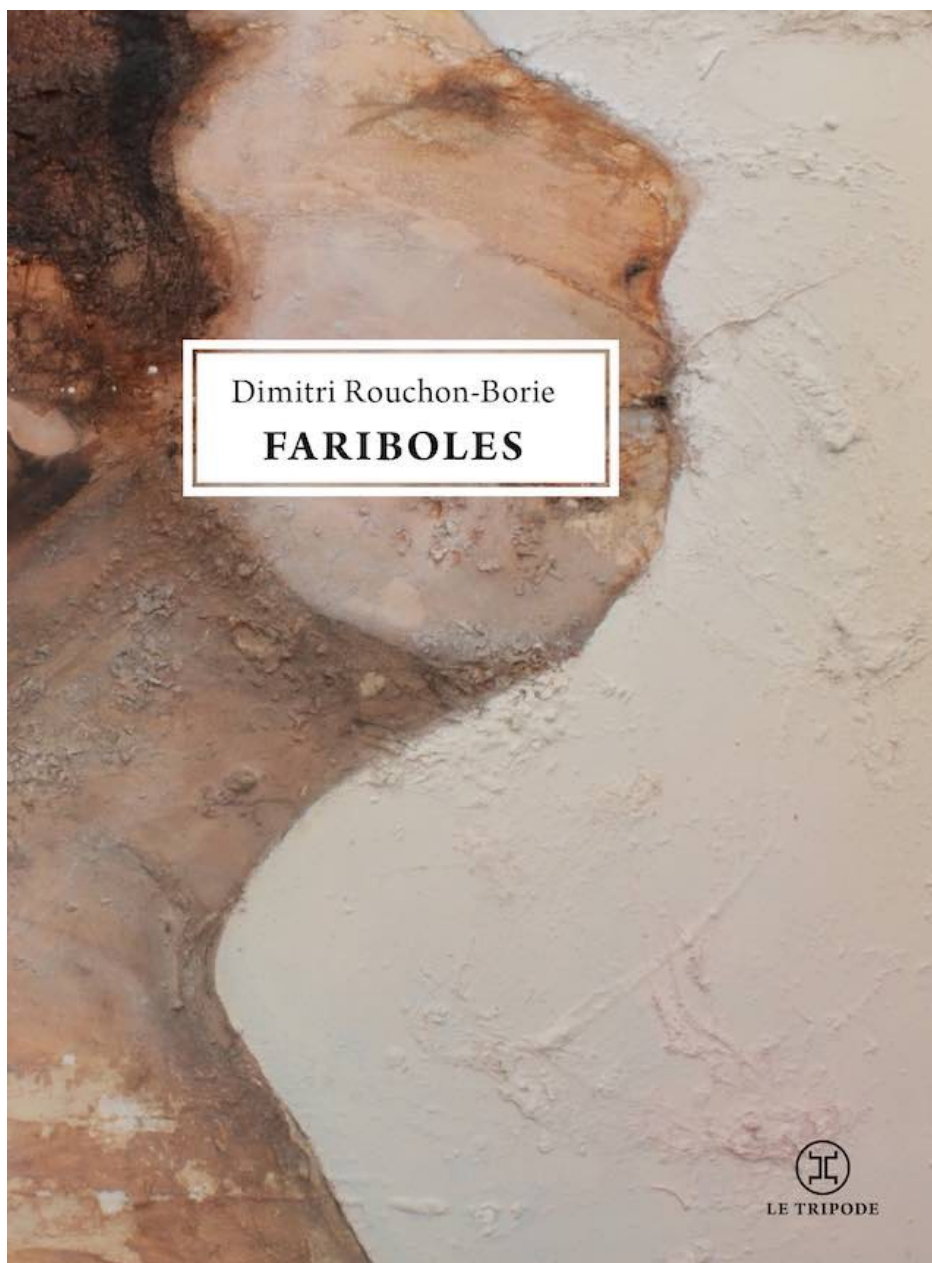
de mélancolie, de drôlerie. Le mensonge éhonté et la franchise déconcertante s'entrechoquent dans des dépositions décousues, et avec tout ça le juge doit juger.

Qui doit-il juger ? Des malades, des fous du volant, des paumés et des pervers. Une tripotée de frapadingues au bagou à couper la chique du plus éloquent bavard, des personnalités cabossées qui déraillent depuis si longtemps déjà qu'aucune règle ne peut plus leur être appliquée. Alors, il faut voir le désarroi des juges qui doivent faire entrer dans les cases du Code pénal ces biscornus définitifs. C'est impossible. Ces gens-là sont hors cadre. Autant faire entrer des cercles dans des losanges. C'est pourquoi l'interrogatoire d'un prévenu ressemble si souvent à un dialogue de sourds entre la justice et le justiciable.

Fariboles, ce sont donc des chroniques judiciaires romancées, tout comme *Ritournelle* (Le Tripode, 2021) était le récit d'une affaire criminelle enrichie de l'imagination de l'auteur. Pourquoi inventer quand la réalité est si éloquente ? Peut-être pour aider à comprendre. Remplir le vide, combler les blancs.

Les récits judiciaires sont en effet lacunaires. Ici, une enquête insuffisante, là une mémoire défaillante, et souvent une parole hésitante. Il s'agit de compléter le tableau, d'ajouter la pièce manquante. Ce peut être une attitude, une réflexion prêtée à un prévenu, un témoin, une victime, une phrase, prononcée à l'audience, qui ne l'a pas été. Nous ne le saurons jamais, car tout ce qu'écrit Dimitri-Rouchon Borie dans *Fariboles* est crédible. Ou alors rien ne l'est.

Le roman, c'est aussi la liberté. L'écriture de *Fariboles* est dépouillée des oripeaux lourdingues de la procédure pour mieux jouer l'air des petits tracassés et des grands traumatismes de la vie. Une langue moins administrative, pas de contraintes journalistiques : tout pour l'histoire, tout pour la langue. L'auteur n'écrit pas la décision rendue à chaque affaire (sauf une fois, mais c'était pour la chute).



Dimitri Rouchon-Borie
FARIBOLES


LE TRIPODE

Le livre fourmille de vraies trouvailles langagières qui viennent terrasser la litanie de clichés qui compose trop souvent les comptes rendus d'audience ; ce qui est plus facile quand on a le temps de revoir proprement un texte, plutôt que de scribouiller en trombe trois colonnes avant le bouclage – le travail de journaliste est souvent ingrat. Il n'empêche, cette attention à la langue et au style, appliquée au genre des gazettes locales, a de quoi réjouir. C'est la littérature appliquée à un art mineur. Et s'il est vrai que les faits divers ont souvent eu l'honneur des Belles Lettres, le compte rendu d'audience n'est généralement pas sublimé, à moins que les scènes de procès ne servent de décor aux grands auteurs pour étaler leur style et leurs idées. Pour Dimitri Rouchon-Borie, le procès n'est pas qu'un décor.

Pour une histoire des Africains-Européens

Une histoire des Noirs d'Europe de l'Antiquité à nos jours est un livre déconcertant ; il est d'une grande richesse informative qui porte une thèse forte : de la même manière que les afro-descendants sont nommés des Africains-Américains aux États-Unis, on doit les désigner en Europe comme Africains-Européens. Malheureusement, plutôt que de tenir ce cap, le livre se perd dans de multiples études de cas, chronologiquement ordonnées, qui desservent l'apport certain et la puissance des travaux d'Olivette Otele.

par Philippe Artières

Olivette Otele

Une histoire des Noirs d'Europe de l'Antiquité à nos jours

Trad. de l'anglais (Royaume-Uni)

par Guillaume Cingal

Albin Michel, 304 p., 22,90 €

Cet ouvrage d'Olivette Otele, historienne française d'origine camerounaise qui est la première et la seule femme noire à être titulaire d'une chaire d'histoire au Royaume-Uni (université de Bath Spa), a perdu en traversant la Manche son titre original (*African Europeans. An Untold History*) et avec lui l'histoire de sa rédaction – la compilation d'un certain nombre d'articles publiés dans plusieurs revues. Le lecteur aura donc du mal, une fois l'introduction passée, à suivre l'auteure dans ses multiples chantiers ; un avant-propos pour l'édition française aurait été bienvenu, d'autant que les études sur les afro-descendants en France se développent de plus en plus (Pap Ndiaye, [Anne Lafont](#), [Sylvain Pattieu](#)...). Situer sa démarche, la distinguer de celles d'autres auteurs, aurait sans doute permis de pouvoir mieux se saisir de ces recherches.

Olivette Otele ne cesse, ce qui est rare dans un ouvrage d'histoire, de faire des allers-retours entre le passé et notre présent ; l'actualité fait parfois son entrée au milieu d'une page comme pour mieux rappeler que c'est bien d'une « histoire du présent » qu'il s'agit. Ce livre d'histoire est donc aussi un geste politique, bêtement gommé par l'éditeur. Il montre, à travers les nombreuses trajectoires d'inconnu.e.s ou de personnages célèbres, qu'une présence africaine a existé depuis l'Antiquité en Europe, qu'elle a été tue, et que le récit historique encore aujourd'hui a for-

tement tendance à ne pas la considérer. Cette démarche aurait pu être explicitée avant l'épilogue, dans lequel l'historienne prononce un vif plaidoyer pour la reconnaissance de la place des femmes africaines européennes dans l'histoire de nos sociétés ; elle propose de « décoloniser les programmes » et, comme aux Pays-Bas, de constituer des Archives noires. La thèse est radicale ; l'éditeur semble ne pas avoir assumé cette radicalité (y compris en choisissant en couverture le tableau de Jan Mostaert, *Portrait d'un homme africain*). C'est bien dommage car, sur cette seule question d'archives « séparées », il existe de nombreux débats qui relèvent des « conflits d'archives », objet d'un ouvrage collectif récent codirigé par Stéphane Péquignot et Yann Potin (*Les conflits d'archives. France, Espagne, Méditerranée*, Presses universitaires de Rennes).

Dans cette traversée de l'histoire européenne, la traite négrière occupe une place importante ; Otele y consacre un long chapitre et montre comment elle s'accompagne de la naissance de la notion de race. Mais l'un des grands intérêts du livre est de documenter les figures connues (Alexandre Dumas ou Alexandre Pouchkine), les situations largement documentées, mais aussi et surtout de prendre des chemins de traverse et de suivre les itinéraires d'oublié.e.s de l'histoire. Cette manière de les réinscrire au cœur même des sociétés européennes – dans un chapitre, Otele montre l'existence d'une entreprise coloniale au sein de l'Empire austro-hongrois – est d'une grande efficacité. Elle l'est d'autant plus que le livre nous révèle une histoire européenne non dite. Non seulement il y eut des échanges entre les deux continents, mais l'Europe, selon l'auteure, s'est nourrie de sa « relation » avec l'Afrique subsaharienne.



**POUR UNE HISTOIRE
DES AFRICAINS-EUROPÉENS**

Nécessairement très incarné dans des trajectoires individuelles – les archives dont on dispose sont rares et l'historienne en fait un beau recensement –, *Une histoire des Noirs d'Europe de l'Antiquité à nos jours* devient ce qu'il n'est pas, une accumulation de brèves biographies, à la fois des plus utiles et qui peinent à produire un récit commun. La modestie du titre de l'édition originale disait bien la détermination mais aussi l'importance du

Portrait du compositeur Joseph Bologne de Saint-Georges (1745-1799) par Mather Brown et William Ward

chantier à mener et la nécessité de multiplier à l'avenir les travaux sur les Africain.e.s-Européen.ne.s. Aussi faut-il lire le livre d'Olivette Otele comme un appel à aller plus loin, à généraliser une histoire qui questionne à la fois les représentations, les pratiques, les mémoires, une histoire qui vient ainsi mettre à mal nos certitudes en un moment où la notion d'« identité européenne » tend à se refermer sur une « racine unique ».

L'histoire européenne lue comme une histoire coloniale

« L'Union européenne n'aurait pas vu le jour [...] si elle n'avait pas été conçue comme une entreprise permettant d'europhéaniser le colonialisme ». Cette phrase, tirée de l'introduction du livre de Peo Hansen et Stefan Jonsson, sonne comme une déclaration d'intention ; elle permet aussi de résumer le propos des deux auteurs : l'Europe n'aurait pas été possible sans l'Eurafrique. Eurafrique. Aux origines coloniales de l'Union européenne a le mérite de mettre au grand jour un pan largement ignoré de l'histoire européenne : le rapport à l'Afrique, qui s'est construit lors des négociations ayant donné naissance aux différentes instances européennes, jusqu'au traité de Rome et à la Communauté économique européenne.

par Françoise Blum

Peo Hansen et Stefan Jonsson

Eurafrique. Aux origines coloniales de l'Union européenne

Trad. de l'anglais par Claire Habart

Préface d'Étienne Balibar

La Découverte, 369 p., 24 €

L'étude de Peo Hansen et Stefan Jonsson s'appuie en particulier sur les archives de l'Union européenne conservées à Florence, la presse, quelques débats parlementaires, des déclarations d'hommes politiques, voire de lobbyistes, pour employer un terme anachronique. Le fil directeur en est l'Eurafrique et ses diverses variations, ce qui a pu en être dit, pensé ou écrit, de la fin de la Première Guerre mondiale à la veille des indépendances africaines. Les auteurs mettent également en lumière les clauses du traité de Rome qui concernent les échanges commerciaux avec l'Afrique, échanges formalisés par la convention de Yaoundé, signée en 1963 entre l'Europe et dix-huit pays africains désormais indépendants. Et ils montrent la filiation entre le pacte colonial et ces nouvelles relations.

« Les États membres conviennent d'associer à la Communauté les pays et territoires non européens entretenant avec la Belgique, la France, l'Italie, et les Pays-Bas des relations particulières [...]. Le but de l'association est la promotion du développement économique et social des pays et territoires, et l'établissement de relations économiques étroites entre eux et la Communauté dans son ensemble. Conformément aux principes énoncés dans le préambule du présent traité, l'association

doit en premier lieu permettre de favoriser les intérêts des habitants de ces pays et territoires et leur prospérité, de manière à les conduire au développement économique, social et culturel qu'ils attendent ». Ainsi est rédigé l'article 131 du traité de Rome, précisé par les articles 132 à 136 qui en forment la quatrième partie, et par l'annexe 4, qui énumère les diverses colonies françaises, italiennes, belges et néerlandaises. Outre les territoires africains, y sont mentionnés Saint-Pierre-et-Miquelon, la Nouvelle-Calédonie et ses dépendances, les établissements français de l'Océanie, les Terres australes et antarctiques, la Nouvelle-Guinée néerlandaise. Il y a donc bien association entre la CEE, créée par le traité de Rome, et les territoires qui sont encore les colonies de ses membres. Une convention d'application en précise les modalités. Le cas de l'Algérie, et de manière générale des départements d'outre-mer, est traité ailleurs (article 227).

Si l'on doit reconnaître le caractère novateur et important d'*Eurafrique*, on peut néanmoins émettre quelques réserves sur cette étude, et d'abord sur son côté un peu trop systématique, voire téléologique. La réalité est sans doute plus complexe que ne l'écrivent les auteurs. Les rapports entre la France et son empire africain, par exemple, sont dans les années 1950 en pleine redéfinition. De multiples possibles sont envisagés, comme l'a bien montré l'historien américain Frederick Cooper, dans le souci, parfois, de construire des configurations qui iraient au-delà de l'État-nation. Mais rien n'est encore joué en 1957. Ensuite, il y a l'utilisation très extensive du terme Eurafrique, dont l'emploi n'est par ailleurs pas toujours suffisamment contextualisé, sinon dans la conclusion. En

L'HISTOIRE EUROPÉENNE LUE COMME UNE HISTOIRE COLONIALE

d'autres termes, l'Eurafrrique des années 1930 n'est pas celle des années 1950, ce qui n'apparaît guère dans le livre. Le colonialisme des années 1930 n'est pas le colonialisme tardif des années 1950, pour lequel le développement est un maître mot.

Peo Hansen et Stefan Jonsson proposent une étude chronologique, ayant pour point d'orgue, c'est d'ailleurs la partie la plus intéressante, les années 1950. Mais il y manque sans doute une analyse de l'évolution du colonialisme qui aurait pu servir de toile de fond. Dès 1940, les Britanniques ont voté les Colonial Development and Welfare Acts ; en 1946, les Français ont voté la création du FIDES (Fonds d'investissement pour le développement économique et social). En européanisant les charges des investissements en Afrique, les négociateurs français ont sans aucun doute voulu partager les investissements, ce qu'ils ne pouvaient obtenir qu'en abandonnant leur quasi-monopole des exportations africaines. Les auteurs rendent bien compte de ces aspects des négociations. Mais il aurait peut-être aussi fallu tenir compte de courants pro-européens très hostiles à un colonialisme considéré comme trop coûteux pour la métropole, comme l'a illustré le cartiérisme. D'autre part, le traité de Rome institue des rapports économiques, financiers et commerciaux, alors que le terme d'Eurafrrique a pu aussi recouvrir un sens très politique, ce que prétendent d'ailleurs prouver Hansen et Jonsson. Les exemples de l'usage du concept d'Eurafrrique renvoient dans la majorité des cas, bien plus qu'à une construction politique, à la volonté de continuer à profiter des matières premières africaines tout en exportant en Afrique des biens manufacturés. Rares sont les occurrences vraiment politiques du mot, rares sont les constructions d'une Eurafrique politique.

Si certains voient dans l'Eurafrrique le pendant des États-Unis ou de l'Union soviétique, cette représentation demeure au stade de vœu pieux. Certes, Léopold Sédar Senghor, cité par les auteurs, envisage une Eurafrique qui serait un prolongement de cette fédération franco-africaine dont il rêve, mais il semble qu'il est alors minoritaire. Bref, quelles que soient les libertés réciproques mais inégales inscrites dans le traité, elles ont davantage à voir avec la question d'un échange lui aussi inégal qu'avec un régime strictement colonial. Enfin, si les Africains n'ont pas été associés à la rédaction du traité, ce que soulignent à juste titre Hansen et Jonsson, ils ont émis des avis sur les liens à envisager entre Europe et Afrique, ils ont pu aussi faire

pression, ce qui est difficile à saisir ; le livre, dont le point de vue est eurocentré, n'aborde que brièvement ces tentatives. Il semble d'ailleurs un peu caricatural d'affirmer, comme le font les auteurs, qu'« *une partie substantielle de ces élites [africaines] n'avait accédé aux responsabilités que par la bienveillante cooptation de leurs tuteurs coloniaux* ». C'est nier leur réelle *agency* et les luttes menées pour, sinon supprimer, du moins réformer le colonialisme. Peut-être les Grands Conseils ou les tout nouveaux gouvernements africains ont-ils débattu des liens à faire perdurer et des rôles réciproques de l'Europe et de l'Afrique. Peut-être l'Assemblée de l'Union française a-t-elle émis des avis ou recommandations. Mais il faudrait pour le savoir d'autres études. Comme il faudrait aussi d'autres études pour savoir quelle place est réservée à l'Afrique lusophone dans cette Eurafrique.

On pourrait faire un autre reproche à ce livre. Les auteurs mettent sur le même plan les dires ou les écrits des uns et des autres, qu'il s'agisse d'utopies ou de déclarations faites par des hommes politiques dans des contextes radicalement différents. Or, ces discours n'ont ni la même efficacité ni la même vocation. Certains peuvent porter dans la mesure où ils s'inscrivent dans le cadre de négociations, d'autres ne sont que des déclarations d'intention qui ne coûtent rien, ou relèvent de la seule vue de l'esprit – tel le projet de l'architecte allemand Herman Sörgel, qui prévoit de créer un passage à sec entre l'Afrique et l'Europe en construisant un barrage sur le détroit de Gibraltar.

Bref, plutôt que d'affirmer : « *l'UE n'aurait pas vu le jour [...] si elle n'avait pas été conçue comme une entreprise permettant d'européaniser le colonialisme* », il aurait été plus prudent, peut-être, de constater que le traité de Rome correspond à une période où l'histoire coloniale et la construction européenne se croisent, mais également à un moment d'internationalisation du capital. L'histoire ne se fait pas avec des « si », même si cet usage de l'histoire contrefactuelle permet à Hansen et Jonsson d'affirmer avec force la légitimité de leur objet. Cependant, le traité de Rome comme les diverses conventions signées ultérieurement n'empêcheront pas que perdurent des liens privilégiés entre les anciennes métropoles et les anciennes colonies, et avec eux les prébendes et les privilèges qui les accompagnent. À l'inverse, ils n'empêcheront pas de nombreuses entreprises extra-européennes de s'implanter durablement en Afrique. Ils n'empêcheront pas non plus de nombreux pays africains de se tourner vers la Chine ou de chercher à diversifier leurs partenariats.

Les injonctions contradictoires de la presse féminine

« À quel moment être une femme est-il devenu une spécialisation nécessitant sa propre presse ? » Dans *Corset de papier*, Lucie Barette propose en réponse à cette brûlante question une analyse critique et généalogique de la presse féminine du XIX^e siècle à nos jours.

par Marie Viguiier

Lucie Barette
Corset de papier
Divergences, 136 p., 15 €

Cosmo, *Biba*, *Causeette* ou *Femme Actuelle* se logent dans nos maisons de la presse, nos salles d'attente ou nos boîtes aux lettres. Femmes aux corps hyper-normés en une, quizz, horoscope, articles beauté et conseils psycho-sexo sont les éléments de la presse féminine. Le magazine féminin est un de nos objets culturels contemporains. La presse féminine est à la fois le reflet de son époque et l'un des moyens de construction d'une norme de la féminité. Pour mettre en lumière les mécanismes socio-culturels de cette norme, Lucie Barette rédige un « livre-rétroviseur » qui analyse l'histoire et le développement de cette presse spécialisée. Luttant contre l'imposition aveugle de cette norme, elle montre la contingence de cette construction qui n'a donc pas toujours existé et peut être modifiée : « *Pour révolutionner la presse féminine, il s'agit de la comprendre, d'en saisir les mécanismes, d'en percevoir les racines systémiques* ». Analyser la production de nos représentations est un moyen d'ouvrir la possibilité de les critiquer et d'en proposer de nouvelles.

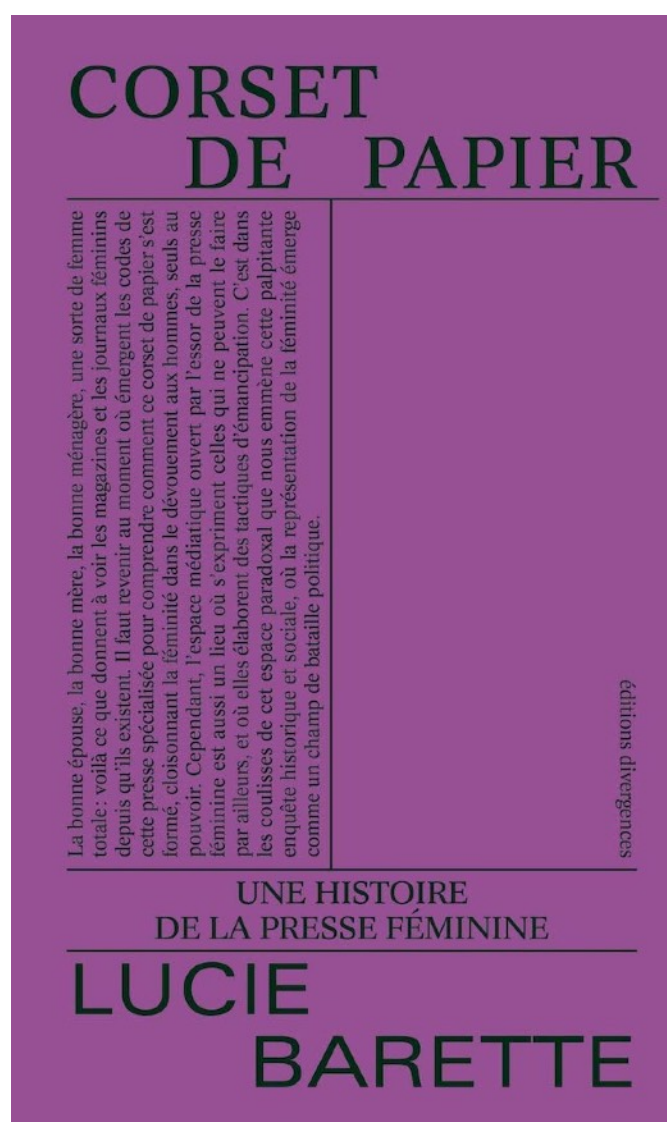
Lucie Barette décrit précisément, travail d'archives à l'appui, les codes qui structurent la presse florissante au XIX^e siècle. Entre 1815 et 1848, pas moins de dix-huit lois sont adoptées pour encadrer le contenu de la presse. Elles permettent de pénaliser ceux qui ne respectent pas les codes en vigueur et de limiter la dissidence politique. Napoléon Bonaparte est « *un des premiers [...] à contrôler et punir sévèrement les feuilles qui ne vont pas dans son sens* » puis Louis-Philippe durcit encore davantage les règles. Ce contrôle de la presse passe notamment par la création du cautionnement : chaque périodique doit « *verser une caution [...] pour garan-*

tir le paiement des amendes à verser en cas de débordement des règles de bienséance envers le gouvernement ».

L'auteure apporte des éclairages sur la difficulté pour les femmes à se saisir de la chose politique. Si la liberté d'expression est muselée à cette époque pour les journaux, elle est tout simplement interdite pour la presse féminine, qui doit rester apolitique. D'autant plus que tout est fait pour que les femmes soient évincées des décisions politiques. Les journaux pour femmes – elles qui, après la Révolution française, n'ont toujours pas le droit de vote – sont cantonnés aux sujets qui concernent le domaine privé : administration du foyer et de la famille. Une journaliste de l'époque taclera les républicains pour avoir oublié la moitié de l'humanité dans leurs revendications à l'universel.

Ces journaux, composés de flâneries fictives, de publicités et d'articles beauté composent les contours de la « femme idéale ». Elle doit être une bonne mère, une bonne épouse et une bonne ménagère. Mais la « femme idéale » doit aussi avoir un « corps idéal » : un corps blanc, maigre et jeune. La revue *L'Art d'être jolie* présente un aperçu de cette presse entre injonctions autoritaires et conseils moralisants.

Avec agilité, Lucie Barette expose la façon insidieuse dont la presse féminine joue du mécanisme psychologique d'identification des lectrices à cette femme idéale et inexistante. Elle est un mirage du patriarcat. Elle est une création fantasmatique tout simplement impossible à atteindre. D'autant plus impossible qu'il faudrait « *maintenir l'illusion d'une beauté naturelle construite de bout en bout* ». La tragédie est qu'en érigeant ce corps idéal comme le seul beau, tous les autres sont disqualifiés, vus comme laids, incomplets, critiquables. Les corps non blancs, non maigres, non bourgeois sont d'autant plus stigmatisés qu'ils s'écartent de la norme.



LES INJONCTIONS CONTRADICTOIRES DE LA PRESSE FÉMININE

Cependant, au cours de son enquête sur les magazines du XIX^e siècle, Lucie Barette perçoit une brèche. Certaines femmes s'emparent de ces médias pour en faire autre chose que la revendication d'une essence féminine résumée au mariage et à la maternité. Eugénie Niboyer, journaliste et féministe, est une figure phare du journalisme de cette époque. Elle a créé plusieurs revues comme *La Voix des femmes* dans laquelle celles-ci revendiquent l'obtention de droits civiques comme le droit de vote. Ainsi, l'auteure montre que cette presse, plus généralement outil d'aliénation, peut aussi être un espace d'information, d'éducation et même d'émancipation politique.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Le modèle de la « femme idéale » s'est transformé mais l'injonction à s'y conformer persiste. En plus d'être une femme dévouée et une bonne épouse, la femme idéale doit aussi être une amante en or, une amie

fidèle et une femme active. Les coordonnées changent, la « femme idéale » demeure.

Lucie Barette ne prétend pas à la déconstruction de l'édifice normatif d'un coup de baguette magique, elle reconnaît la difficulté de l'exercice : « *Pourtant, je suis censée être armée pour réussir à me détacher de ces modèles. Mais parfois, on constate toutes que ça fonctionne moins, il y a une petite voix qui vient s'inquiéter d'être différente de ce corps idéalisé* ». Le risque est qu'à la première difficulté rencontrée pour essayer de vivre autrement nous retombions dans une culpabilité à laquelle nous cherchions justement à échapper.

Faisons donc un sort à cette femme idéale et triste qui contamine l'inconscient collectif ! Em-parons-nous de la presse féminine comme d'une « *fenêtre ouverte pour les lectrices et les rédactrices* », ainsi que nous y engage l'auteure dans son dernier chapitre, et faisons-en un espace de rencontre, de pensée et de joie.

Hubert Haddad ressuscite Papillon

Dans la mémoire collective, ce Papillon-là s'est fait damer le pion par le forçat Henri Charrière, immortalisé à l'écran par Steve McQueen. Qui connaît ou se souvient de Marc Papillon (1555-1599), ou Papillon de Lasphrise, ou capitaine Lasphrise ? Qui a lu ce poète de la Renaissance, émule de Rabelais et de Ronsard, qui s'est adonné aussi bien à la satire qu'à la poésie érotique et aurait tenté de débaucher une religieuse bénédictine ? Dans L'invention du diable, Hubert Haddad s'empare avec bonheur de la figure et de la destinée de ce « grand poète inconnu », ainsi que pouvait encore le qualifier le critique Marcel Coulon en 1932. Un roman intrigant comme un rêve éveillé.

par Alexis Buffet

Hubert Haddad

L'invention du diable

Zulma, 320 p., 21,70 €

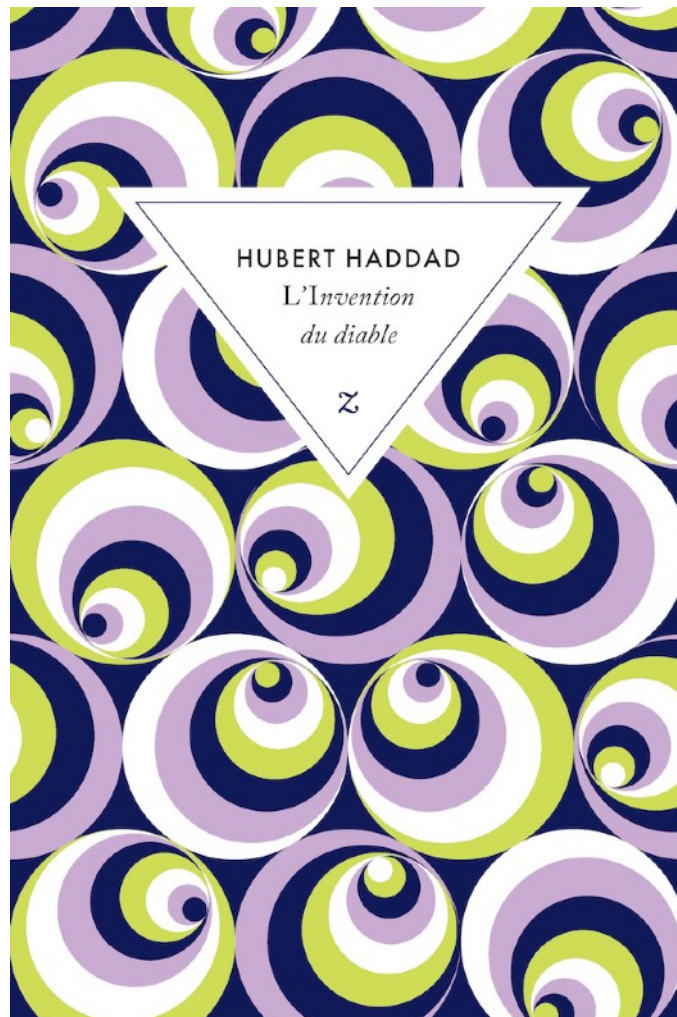
Le roman biographique est un genre en vogue qui participe, depuis plusieurs années, au renouvellement du dialogue entre la littérature et l'histoire. Il est, au sein de cette production récente, certaines œuvres originales et d'autres, hélas, plus convenues. *L'invention du diable* relève indiscutablement de la première catégorie en jouant la forme de la biographie romancée grâce à un parti pris résolument fantastique – en partie désamorcé lors d'un épilogue à la fois pathétique et satirique.

Partagé en deux époques, le roman « expédie » la vie du poète en six chapitres (sur trente-cinq). Le reste du récit imagine les aventures de Marc Papillon, devenu immortel suite à un pacte scellé avec le diable peu avant que l'on perde sa trace, en 1599. Âme errante en quête de gloire posthume, Papillon traverse alors les siècles tel un spectre que ressuscitent momentanément une estocade ou les feux d'une passion amoureuse : « *Les nuits passèrent ainsi, avec pour ombre les jours.* » Ce ressort fantastique rapproche le roman de la veine picaresque et historique, Papillon croisant sur sa route des personnalités davantage acquises à la postérité, parmi lesquelles Voiture, Sade ou Napoléon. Quant à Papillon, il est pareil à ces « *figures de songe* » qu'anime la belle Mel-

phabela au sein d'une troupe de montreurs d'ombres rejointe par notre poète.

On pourra trouver un rythme parfois un peu languissant à cette odyssée éthérée – rythme que justifie en partie le tempérament de Papillon, ce frère lointain d'Ulysse, naufragé non de l'espace mais du temps, exilé parmi les siècles. C'est que, pour l'immortel, les affaires humaines finissent par perdre leur saveur, leurs couleurs, et le monde se trouve plongé dans une sorte de brume propre aux rêves. Mais, souvent, l'humour rehausse la peinture, réveille l'intérêt qui n'avait point disparu mais s'était seulement assoupi. Le chapitre sur les Précieuses donne ainsi lieu à des dialogues parfaitement sentis, de même que celui consacré au siège de Namur, où la baronne Pulchella donne la réplique à un prêtre suffisant, au-dessus de Papillon agonisant.

Le picaresque ne constitue cependant pas la part essentielle de cette étrange fable sur les aléas de la postérité littéraire. *L'invention du diable* est aussi un roman poétique baroque. La conduite du récit, les transitions nébuleuses entre les chapitres et les jeux de miroitement entre les personnages nourrissent un onirisme omniprésent. À cela s'ajoute la prose d'Hubert Haddad. Dépaysante, anachronique peut-être aussi par son goût du mot rare, technique, ou tout simplement précis, qui oblige à aller voir plus d'une fois dans le dictionnaire, elle participe indubitablement au caractère envoûtant du texte. Comme si la richesse de la langue du romancier dialoguait avec la luxuriance et la verdeur de celle du poète ligérien.



HUBERT HADDAD RESSUSCITE PAPILLON

À chaque ligne se manifeste l'amour vrai de l'écrivain pour la poésie. L'auteur, entre autres, des *Haïkus du peintre d'éventail* manifeste, sans forfanterie ni pédantisme, une érudition qui émane de la fréquentation assidue des poètes, de Boileau, Ronsard, Desportes, Jodelle, Du Bartas, Sponde, Scève jusqu'à... Desnos. Il n'est donc pas étonnant que la plus belle réussite de ce roman soit de nous donner l'irrépressible envie de plonger dans la lecture de l'œuvre de Papillon, contribuant ainsi à la gloire posthume méritée (et encore insuffisante) du poète. Qu'on en juge par ce sonnet extrait des admirables *Amours de Théophile* :

Ton poil, ton œil, ta main, crespé, astré, polie,

Si blond, si bluettant, si blanche (alme beauté)

Noïe, ard, touche, mes ans, mes sens, ma liberté,

*Les plus chers, les plus prompts, la plus parfaite
amie.*

Mais ce neud, mais ce feu, mais ce traict gaste-vie,

Qui m'enlasse, m'enflamme, et me navre arrêté,

Estreinct, encendre, occist, avecques cruauté,

Quel cheveu, quel flambeau, quelle dextre ennemie ?

Phoebus, Cypris, l'Aurore (ange du plaisant jour)

Ton poète, ta mere, et ta cousine amour,

Porte-crins, porte-raïs, porte-doigts agreables,

Puisses-tu donc, beau poil, bel œil, et belle main,

Lier, brusler, blesser, mon cœur, mon corps, mon sein,

De cordelles, d'ardeurs, de playes amiables.