

Numéro 159

Comprendre mieux

Depuis l'agression de la Russie sur l'Ukraine il y a sept mois, la guerre retourne nos certitudes. Ses conséquences réclament une réflexion au long cours, qu'*En attendant Nadeau* a engagée dès le début du conflit grâce aux livres et par les textes.

Dans un pamphlet contre la propagande du régime de Vladimir Poutine et dans un journal tenu à Moscou, les auteurs français et russe <u>legor Gran et Alexandre S.</u> analysent les transformations brutales de la société russe, pendant que l'écrivaine ukrainienne <u>Evgenia Belorusets</u> témoigne du basculement de son pays dans une violence totale.

La complexité du statut des images de l'impressionnant documentaire de Sergei Loznitsa, *Babi Yar. Contexte*, prête à débat. Qu'en est-il de son utilisation des archives et de son récit de la Shoah, au moment où Vladimir Poutine prétend lui-même « dénazifier » l'Ukraine?

Comment comprendre les œuvres, qu'elles soient du passé ou du présent le plus immédiat ? Un siècle après sa mort, *EaN* célèbre <u>l'année Proust</u> et ses nombreuses publications. Dans un long entretien, <u>Jonathan Franzen</u> explique la singularité de *Crossroads*, son nouveau livre, et sa conception du travail de romancier. Quant à la retraduction de Jean-Jacques Greif (à laquelle sera consacrée une rencontre à la librairie parisienne du Monte-en-l'Air, le 27 octobre), elle ravive les *Grandes espérances* de Dickens.

Jeanne Bacharach, Pierre Benetti, Hugo Pradelle, 5 octobre 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, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Feya Dervitsiotis, Christian Descamps, Cécile Dutheil de La Rochère, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, David Novarina, Sébastien Omont, Claire Paulian, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Roger-Yves Roche, Jean-Pierre Salgas, Tiphaine Samoyault, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

In memoriam

Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard, Gilles Lapouge, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Alban Bensa, Linda Lê, Shoshana Rappaport-Jaccottet

Édition Raphaël Czarny

Correction Thierry Laisney

Chargé de communication Pierre Butic

Design graphique Delphine Presles

Contact info@en-attendant-nadeau.fr

À la Une : Annie Ernaux © Jean-Luc Bertini

p. 4 legor Gran Z comme Zombie Alexandre S. Je vous écris de Moscou par David Novarina

p. 6 Jonathan Franzen Crossroads propos recueillis

par Steven Sampson

p. 10 Gaëlle Obiégly Totalement inconnu par Norbert Czarny

p. 12 Patrick Williams

Tsiganes, ou ces inconnus qu'on appelle aussi Gitans, Bohémiens, Roms, Gypsies, Manouches, Rabouins, Gens du voyage par Lise Foisneau

p. 14 Anton Tchekhov

Vania/Vania par Monique Le Roux

p. 16 Florence Naugrette

Juliette Drouet. Compagne du siècle par Dominique Goy-Blanquet

p. 19 Louisa Yousfi

Rester barbare par Pierre Tenne

p. 22 Stéphane Giocanti La renaissance du Sud Jean-Claude Forêt, Philippe Gardy et Claire Toreilles (dir.)

L'œuvre littéraire de Robert Lafont par Maïté Bouyssy

p. 25 Javier Heraud

Le fleuve *et* Le voyage par Albert Bensoussan

p. 27 H.D.

Hélène en Égypte par Claude Grimal

p. 28 Abdulrazak Gurnah

Adieu Zanzibar par Sonia Dayan-Herzbrun

p. 30 Sergueï Loznitsa

Babi Yar. Contexte par Jean-Yves Potel

p. 32 Annie Ernaux, la Nobel par Tiphaine Samoyault

p. 34 Entretien avec Annie Ernaux

propos recueillis par La Femelle du requin

p. 38 François Hartog

À la rencontre de Chronos (1970-2022) par Marc Lebiez

p. 40 Charles Dickens

De grandes espérances par Marc Porée

p. 42 Prosper Mérimée

Bogdan Chmielnicki. Fac-similé de l'édition originale (1865) par Annie Daubenton

p. 44 Evgenia Belorusets

Il est 15h30 et nous sommes toujours vivants. Kiev, journal de guerre par David Novarina

p. 46 Léon Chestov

Le pouvoir des clés par Christian Mouze

p. 50 Rachel Cusk

La dépendance par Cécile Dutheil de la Rochère

p. 52 Mathilde

Rossigneux-Méheust

Vieillesses irrégulières. Des indésirables en maison de retraite (1956-1980) par Philippe Artières

p. 55 Emmanuel Carrère

V13. Chronique judiciaire par Marie Étienne

p. 57 Spinoza

Œuvres complètes en Pléiade: entretien avec Bernard Pautrat propos recueillis par Marc Lebiez

p. 60 Au salon de la revue par En attendant Nadeau

p. 72 Proust: le train

du centenaire par Tiphaine Samoyault

p. 77 Antoine Compagnon, **Pierre Birnbaum:** Proust et le monde juif par Jean-Yves Potel

p. 80 Annie Lulu,

Peine des faunes par Catherine Mazauric

p. 82 Giorgio Manganelli

La mort comme lumière. Écrits sur les arts du visible par Paul Bernard-Nouraud

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.

La Russie dans la course à l'abîme

Comment expliquer le soutien d'une large partie de la population russe à une guerre d'invasion qui se prétend libératrice au nom d'arguments absurdes ? Sur cette question importante, Iegor Gran donne des éléments de réponse dans un pamphlet bien informé et convaincant. La question traverse aussi le singulier journal publié sous pseudonyme par Alexandre S., un écrivain moscovite hostile à la guerre qui observe de l'intérieur les mutations de la société russe pendant les trois premiers mois du conflit.

par David Novarina

Iegor Gran
Z comme zombie
P.O.L, 176 p., 16 €
Alexandre S.

Alexandre S.

Je vous écris de Moscou

Trad. du russe par Nina Kehayan
L'Aube, 144 p., 15 €

Depuis le 24 février 2022, le mot a connu en russe un succès foudroyant : on appelle « zombies » tous ceux qui soutiennent « l'opération militaire spéciale » en reprenant à l'envi les éléments de langage et les arguments de la propagande officielle. Des zombies, on en rencontre en Russie de toutes sortes : on peut être jeune, instruit, exercer un métier honorable, avoir fait ses études à l'étranger, et cautionner pleinement l'entreprise de « dénazification » de l'Ukraine. On peut avoir des cousins à Marioupol ou à Kharkiv, communiquer avec eux alors qu'ils sont sous les bombes, et clamer avec aplomb que la Russie est dans son bon droit.

Le titre choisi par Iegor Gran est efficace ; il permet non seulement de filer avec drôlerie dans tout le livre la métaphore du zombie, mais aussi de consacrer quelques développements indispensables à la lettre Z, ce signe très vite devenu le symbole de la guerre. Iegor Gran constate que celui-ci fonctionne selon un double régime : « signe d'appartenance quand on le porte soimême », le Z fonctionne aussi « comme un signe de marquage de l'ennemi », comme ont pu le constater douloureusement tous ceux qui, ayant exprimé publiquement leur désaccord, ont découvert ces derniers mois sur la porte de leur appartement un Z tracé à la peinture blanche.

Le court pamphlet que signe Iegor Gran est bien informé. Né dans une famille de dissidents exilés en France (il a évoqué la traque de son père, l'écrivain Andreï Siniavski, par le KGB dans son roman Les services compétents), Iegor Gran a prêté une oreille attentive aux propos de vieux amis de la famille devenus « zombies » : il a regardé les interminables talk-shows politiques de la télévision russe ; il a navigué sur internet à partir de quelques mots clés du discours anti-occidental, parcouru les messages associés au hashtag « je n'ai pas honte », lu des transcriptions de conversations de soldats interceptées en plein pillage, décortiqué les propos tenus par les personnalités les plus en vue du régime, visionné le documentaire d'Andreï Lochak Rupture du lien sur les brouilles familiales entraînées par la guerre. De ces explorations, l'auteur n'est pas revenu les mains vides ; le titre du dernier chapitre, « Les faits et la vérité », provient par exemple des étonnantes déclarations d'un réalisateur de documentaires à la télévision : « L'homme russe sait toujours faire la différence entre un fait et la vérité ».

Au-delà de sa verve pamphlétaire, le texte propose une analyse assez serrée des origines de l'adhésion à la guerre : la dimension intrinsèquement violente permet déjà de cerner la spécificité de l'adhésion à la guerre par rapport aux habituels discours complotistes ; l'explication à partir du charisme du dirigeant russe est écartée, car celui-ci, « toujours vêtu d'un costume de commis voyageur suintant la raideur et l'ennui », a selon Gran des dons oratoires inexistants ; l'explication par l'habileté de la propagande n'est pas non plus retenue, car les ficelles des fake news de la télévision russe sont généralement trop grossières.

LA RUSSIE DANS LA COURSE À L'ABÎME

Une fois ces hypothèses écartées, on en arrive à l'une des thèses centrales du livre : le zombie « a choisi d'être zombie ». C'est-à-dire que l'adhésion à la guerre s'explique par un élan plus ancien et plus vaste, que Gran relie à un complexe de supériorité de la nation russe, fière de son territoire « sans limite », de sa langue si riche et de ses grands écrivains, quelque chose d'assez proche de ce que Lénine en son temps appelait le « chauvinisme grand-russien ». D'où la thérapie que l'auteur nous propose finalement : se « libérer de l'hypnose dans laquelle nous a plongés notre envie d'idéaliser ce peuple », en finir une bonne fois pour toutes avec une « démangeaison russophile » ancienne et tenace.

Pour percevoir de manière plus concrète et plus diversifiée le basculement de la société russe dans la guerre pendant les trois premiers mois de celle-ci, on pourra lire aussi le curieux journal publié sous pseudonyme par l'écrivain moscovite Alexandre S. Son point de vue sur les ressorts de l'adhésion à la guerre concorde souvent avec les thèses de Gran : « la propagande n'a rien inculqué à ceux qui approuvent la guerre. Elle a réveillé ce qui est latent, elle a activé un virus dormant. L'arrogance humiliée est à l'origine de tout », note-t-il dès le mois d'avril. Cette « arrogance humiliée », Alexandre S. la relie à ce qu'il nomme le « complexe du vainqueur » : le « grand guerrier » de la Seconde Guerre mondiale est devenu à ses yeux un « psychopathe dangereux ».

Au gré des hasards du quotidien, Alexandre S. croise des gens qui soutiennent la guerre, mais ce soutien peut aussi être le fait de proches, à commencer par son père, avec qui il essaie d'éviter le sujet. Dans les positionnements sur la guerre, Alexandre S. constate une « fracture générationnelle » marquée ; il observe aussi que, malgré l'importance du soutien à la guerre, on ne sent pas « dans la société d'exaltation particulière » : « les buts de guerre ne sont pas clairs et d'ailleurs ils sont changeants. On ne sait pas à quelles fins on se bat », relève-t-il à la fin du mois d'avril.

Du point de vue sociologique, le journal d'Alexandre S. constitue un document frappant. Écrivain invité dans les festivals littéraires, Alexandre S appartient à un milieu privilégié, où l'on peut passer ses vacances à Courchevel ou aller voir *Le lac des cygnes* au Bolchoï. De ce milieu, il évoque les états d'âme, les polémiques, et les soirées d'anniversaire. Personnage assez



Iegor Gran © Jean-Luc Bertini

curieux, Alexandre S. est suffisamment détaché pour parier cent dollars sur l'absence d'intervention militaire le 24 février ou pour souligner quelques jours plus tard la surabondance des poncifs dans les réactions indignées à la guerre. Déclarant aimer davantage les chiens que les humains, il décide de verser de l'argent à un organisme ukrainien de protection des animaux.

Les positionnements d'Alexandre S. sont complexes : hostile à la guerre, il se montre assez prudent, semble-t-il, pour ne pas aller manifester, mais critique parfois la guerre dans des contextes publics, notamment lors d'un festival littéraire dans un pays asiatique voisin ; il désapprouve les choix de ses confrères de l'intelligentsia qui s'exilent à l'étranger et il estime que rester à Moscou constitue un devoir moral ; arguant du fait qu'il n'a jamais voté pour Poutine, il se refuse à envisager l'idée d'une responsabilité collective.

Son journal a aussi une tonalité fortement crépusculaire. Alexandre S. évoque à plusieurs reprises les discussions des Moscovites sur l'hypothèse d'une guerre nucléaire ; il prédit dans tout le pays une vague de suicides à grande échelle, et signale qu'une amie qui a fait carrière dans l'organisation d'événements artistiques lui avoue penser souvent à s'immoler par le feu. L'écrivain note dans son journal à quel point son propre esprit est hanté par les images des cadavres de Boutcha. Il donne à percevoir la guerre elle-même comme le suicide de tout un pays. « Une pensée étrange et terrible m'est venue à l'esprit », note-til début mai. « Nous avons décidé de déclencher une guerre pour mourir de façon spectaculaire. Pas d'une mort lente et dans les souffrances, mais mourir vite, avec éclat, scandaleusement.»

Entretien avec Jonathan Franzen

Crossroads, sixième roman de Jonathan Franzen, paraît en français. Ce livre, conçu comme le premier tome de la trilogie La clé de toutes les mythologies (titre emprunté au texte d'un personnage dans Middlemarch de George Eliot), représente son premier roman familial. C'est aussi la première fois chez Franzen que l'intrigue se situe dans le passé, au début des années 1970.

propos recueillis par Steven Sampson

Jonathan Franzen Crossroads Trad. de l'anglais (États-Unis) par Olivier Deparis L'Olivier, 704 p., 26 €

Jonathan Franzen a affiné sa prose, pour la rendre plus « réaliste ». Malgré des longueurs dont l'auteur est coutumier, *Crossroads* est son meilleur livre, impressionnant par son exploration approfondie de la psychologie des personnages, leurs menus soucis et ambitions étant rendus dans un langage précis et poétique. Le comportement puéril des Américains – ce peuple dont l'imaginaire reste bloqué au lycée (*high school*) – prend ici les dimensions d'une épopée. À l'occasion de sa présence à Vincennes pour le festival America, *EaN* a pu s'entretenir avec l'auteur de *Phénomènes naturels* et des *Corrections*.

Comment décririez-vous ce roman?

Selon la quatrième de couverture, on est le 23 décembre 1971, au sein de la famille Hildebrandt. Donc on n'est pas au présent, ce qui est nouveau chez moi. De même, se centrer sur une seule famille n'est plus un simple raccourci pour parler d'autre chose ; c'est le sujet même du roman. Ce jour-là, chacun des Hildebrandt traverse une crise personnelle, d'une ampleur limitée. Après quarante ans d'écriture de romans, j'ai laissé les rebondissements spectaculaires pour des enjeux plus banals : le père de famille, pasteur dans une église libérale d'une banlieue aisée de Chicago, a subi une humiliation et ne parle plus à son associé à l'église, alors qu'il fait la cour à l'une de ses paroissiennes ; sa fille cherche désespérément à aller à un concert de bienfaisance à l'église en tant que petite amie du guitariste ; et le fils aîné décide d'abandonner ses études à la fac, ce qui lui ferait perdre son exemption de la conscription militaire et l'exposerait à être envoyé au Vietnam. Ce dernier point constitue le seul élément pas complètement réaliste.

C'est loin d'être fantastique.

Si l'on regarde le documentaire de Ken Burns sur la guerre du Vietnam, on voit bien que les soldats américains venaient majoritairement de milieux défavorisés, avec un pourcentage disproportionné de Noirs et d'Amérindiens. Alors que les gosses blancs et libéraux, du fait qu'ils étaient inscrits à la fac, ont pu l'éviter. Peu d'adolescents à l'époque ont réfléchi à la manière de Clem Hildebrandt.

Kundera prétend que ses romans naissent d'une seule image. Est-ce la même chose pour vous ?

Cela remonte à Faulkner et à son explication de la genèse du Bruit et la fureur, issu de l'image des sœurs ou d'une petite fille dans un arbre. Je n'ai pas une nature aussi poétique, il me faut de la force brute pour écrire ; autrement dit, il me faut des personnages intéressants. À l'époque des Corrections, les personnages me venaient à l'esprit tout faits, calqués souvent sur mes parents. Ce procédé appartient au passé, maintenant il faut que je m'accroche péniblement en attendant l'étincelle. En ce qui concerne le père, Russ Hildebrandt, j'ai passé des semaines à essayer de le cerner, puis j'ai eu le souvenir d'un ami, professeur d'allemand quand j'étais à la fac, qui ne parlait plus à son collègue depuis dix ans. Ils se détestaient, mon ami avait été humilié par son collègue, ce souvenir a subitement donné vie au personnage de Russ. Parallèlement à cela, je me suis remémoré une femme un peu allumeuse que

ENTRETIEN AVEC JONATHAN FRANZEN

j'avais poursuivie pendant un an sans succès, j'avais toujours le sentiment d'être au seuil de la réussite mais je n'y parvenais jamais.

Il me semble qu'en général vos personnages cherchent à obtenir quelque chose.

Cela vient de ma formation de dramaturge : les comédiens savent que c'est plus facile de jouer une scène si l'on sait ce que veut le personnage. Je suis au fond un écrivain comique ; l'une des leçons de la comédie, c'est que la nature de l'objet de la convoitise importe peu, il faut juste qu'on le désire beaucoup. Prenons l'exemple de Becky, la seule fille de la famille Hildebrandt, cela lui tient à cœur d'arriver au concert au bras de Tanner, et donc cinquante pages du roman émergent de ce désir élémentaire. Lorsqu'on a dix-huit ans, c'est en effet une question de vie ou de mort. Ma lecture des romans d'Edith Wharton m'a appris que, même si on trouve quelqu'un répugnant, s'il veut quelque chose, on ne peut s'empêcher de s'identifier à lui : son désir est contagieux.

La zone d'inconfort, votre recueil autobiographique, contient un chapitre sur votre expérience adolescente dans un groupe de jeunes chrétiens. Ce groupe a-t-il inspiré le groupe « Crossroads » ?

Dans les années 1970, j'appartenais à un groupe de ce genre à Webster Groves dans le Missouri. Il était très libéral sur le plan politique, il empruntait au mouvement Recovery, fondé sur l'honnêteté et l'affrontement, influencé par la formation à la sensibilité qui était populaire en Californie. C'était une expérience intense sur le plan psychologique qui n'avait pas grand-chose à voir avec la religion. Après la publication de Crossroads, j'ai appris que beaucoup de mes amis avaient eu des expériences identiques, et qu'ils en avaient été embarrassés, ce pourquoi ils ne m'en avaient jamais parlé. C'était très années 70, cette mode des jeunes groupes religieux, il fallait se rassembler pour partager ses émotions dans un contexte spirituel. Dans La zone d'inconfort, j'explique que j'étais l'intellectuel de mon groupe, je maintenais une certaine distance à l'égard de ces étreintes et de ces déballages d'émotions : des 150 participants, j'étais l'un des seuls à ne jamais pleurer.

La zone d'inconfort parlait surtout de mon histoire personnelle, de la honte que j'avais ressentie. Alors, pour ce roman, j'ai interviewé plein de gens, j'ai intégré de nouveaux éléments, par exemple les camps de travail, où pendant les vacances on passait du temps dans les communautés pauvres afin de rendre service.

Pour revenir sur la question de l'image à l'origine du livre, l'une des premières images de ce roman fut celle d'un camp de travail dans l'Arizona, je voulais clôturer le livre sur cet épisode. Je viens d'y penser, je n'en ai jamais parlé avant. Cela remonte à 1986, après avoir terminé la première ébauche d'un roman, j'essayais de me remettre à l'écriture, ma femme et moi nous nous prescrivions des exercices d'écriture, elle m'a donné la consigne d'écrire sur quelqu'un qui découvre qu'il souffre d'une MST : le temps d'une matinée, j'ai écrit quinze pages sur un camp de travail chrétien dans le Missouri. Il s'agissait d'un groupe de Blancs privilégiés entourés de gens de couleur opprimés, du poids de se sentir blanc et favorisé au milieu d'une telle pauvreté. Je ne savais pas quoi faire de ces pages, elles ont stagné, mais je n'ai jamais lâché cette idée.

Le groupe Crossroads part passer les vacances scolaires dans un camp de travail du Nouveau-Mexique, afin d'aider les Navajo. Pour le voyage, chacun doit choisir entre deux cars, l'un destiné aux élèves cool, l'autre à des élèves moins populaires. C'est un enjeu majeur, même le pasteur en est obsédé. Les conflits infantiles deviennent, sous votre plume, passionnants.

Jusque-là, j'ai très peu écrit sur l'expérience du lycée : quelques pages dans *Phénomènes naturels* et dans *La 27e ville* ; un paragraphe dans *Purity* ; et un chapitre dans *Freedom*. Sinon, j'ai évité le sujet. Maintenant, j'ai enfin assez de recul pour en parler, avant j'y aurais projeté toute ma confusion de lycéen. Un écrivain doit se débarrasser du moindre grain de sa honte avant de s'y mettre, sinon c'est toxique. Cela fait quarante-cinq ans que je m'assois sur ce matériau, une fois la honte surmontée, j'ai pu y puiser.

La dissection des émotions est-elle un procédé qui plaît particulièrement à un lectorat féminin?

Oui, je suis devenu l'écrivain de l'amour et des relations, alors qu'auparavant j'avais tendance à porter un poids intellectuel assez lourd. Mais j'hésite à généraliser, il y a beaucoup de lecteurs masculins qui adorent les histoires d'amour et les relations intenses. J'ai envie de dire que la fiction

ENTRETIEN AVEC JONATHAN FRANZEN

postmoderniste si prisée des années 1950, 1960 et 1970 était écrite pour des garçons. Bien sûr, il y a eu beaucoup de femmes qui ont apprécié *L'arcen-ciel de la gravité*, mais, mon Dieu, qu'est-ce que ce livre est sexiste et dégradant à l'égard des femmes! Elles sont objectivées, les thèmes du roman sont complètement intellectuels, je vous mets au défi de sentir la moindre émotion. On peut l'admirer, c'est une œuvre littéraire monumentale, mais est-ce qu'on y ressent quelque chose? Au début, j'essayais d'imiter ce genre de fiction mais j'ai découvert que je n'aimais pas cet aspect de moi, que je préférais examiner la complexité et les paradoxes de la psychologie humaine.

Chez vous, on retrouve certains ressorts des séries télévisées : le suspense, les autoréférences.

Le XIXe siècle fut, à de nombreux égards, l'âge d'or du roman. Les romanciers ont compris beaucoup de choses, surtout en ce qui concerne la fiction réaliste. On peut admettre que chez Dickens, par exemple, la conclusion en *cliffhanger* est parfois prévisible et kitsch. En revanche, Dostoïevski est capable de vous mener à des sommets, puis de reculer pour explorer d'autres terrains, cela fait partie des codes de l'histoire divertissante. Ça m'est égal de perdre un segment très étroit de lecteurs potentiels qui me trouveront trop conventionnel.

Habituellement, je n'aime pas votre genre de fiction. Pourtant, Crossroads m'a accroché.

Que pensez-vous d'Elena Ferrante ? Elle était dans mon esprit pendant la rédaction de ce roman, parce que chez elle aussi les enjeux sont minces. L'amie prodigieuse fait partie du petit nombre des livres de ces dernières années qui m'ont fait pleurer, alors que c'est juste l'histoire de deux filles. Comment a-t-elle réussi ce coup ? C'est quand un livre me fait pleurer que j'y prête attention. J'ai sangloté à la lecture de Gens indépendants de Halldór Laxness, il m'a bouleversé. Comment a-t-il fait ? C'est quand je pleure que je me sens investi en tant que lecteur.

Cela dit, il existe une manière galvaudée de faire pleurer le public. Il faut être prudent lorsqu'on distingue la littérature de la fiction commerciale. L'un des indices de base, c'est le cliché, que ce soit dans les situations, les émotions ou les schémas moraux. Certains romanciers divisent leur univers entre le bon personnage et le mauvais personnage, le premier étant la victime du second. Hélas, le monde n'est pas aussi simple : pour accéder à la littérature, il faut rester sceptique sur la bonté et la méchanceté des personnages.

La sexualité aussi est ambiguë dans votre œuvre. Dans son blog pour The New York Review of Books, Elaine Blair compare Houellebecq à des romanciers américains qu'elle admire, notamment vous, <u>Sam Lipsyte</u> et Gary Shteyngart, écrivains chez lesquels le héros masculin serait puni pour ses pulsions libidineuses.

Je crois que les hommes américains de mon âge ou plus jeunes sont plus aptes à se considérer comme féministes que leurs homologues européens, cela fait partie des différences culturelles entre l'Amérique et une grande partie de l'Europe. Je n'ai pas lu le blog d'Elaine, je ne dirais pas qu'on cherche à « s'attirer les bonnes grâces d'un lectorat féminin », mais que le point de vue féminin est internalisé chez nous, qu'on prend le temps de regarder la subjectivité des femmes. Ce n'est pas vrai que je punis toujours mes héros libidineux : dans Freedom, Richard Katz s'en tire bien!

Katie Roiphe a publié un article dans *The New York Times Book Review* où l'on trouve un graphique comparant le dosage sexuel dans l'écriture de la génération de Mailer, Updike et Roth avec celui des écrivains récents. Cela va dans votre sens : la jeune génération est moins portée sur le sexe. Donc les mâles des années 1960 étaient en haut du tableau, David Foster Wallace était vers le bas, et Dave Eggers était étiqueté « câlin » (« *cuddling* »). J'ai été fier de me trouver en plein milieu, entre les anciens qui en faisaient trop et les contemporains excessivement délicats.

« En plein milieu » : une journaliste du New Yorker prétend que c'est ce que vous faites le mieux, écrire sur le Midwest, la classe moyenne, le démon de midi et la médiocrité (« middlingness »).

Je suis du Midwest, c'est là que j'ai passé mon enfance, et ce sont les souvenirs d'enfance qui sont les plus vivants. C'est difficile de s'en évader, on travaille avec sa propre mémoire, en particulier la mémoire sensorielle et la mémoire météorologique. Comme je l'ai écrit dans *La zone*

ENTRETIEN AVEC JONATHAN FRANZEN

d'inconfort : « J'ai grandi au centre du pays, au milieu de l'âge d'or de la classe moyenne américaine. » (« I grew up in the middle of the country in the middle of the golden age of the American middle class »). J'ai l'impression que cette journaliste connaît bien mon œuvre sans vouloir préciser d'où vient son observation.

Autre thème : l'héritage empoisonné, dont le héros ou l'héroïne cherche parfois à se débarrasser (Phénomènes naturels, Freedom, Purity, Crossroads). On pense à un incident de La zone d'inconfort : vous étiez le seul héritier de la collection de timbres de votre mère alors que le vrai amateur était votre frère.

Je n'avais jamais fait le rapprochement, je vous en laisserai l'analyse, cela pourrait être fructueux. J'écris de manière instinctuelle, au niveau rudimentaire, c'est brique sur brique. D'abord on s'assure que la fondation est solide, puis on s'occupe de la charpente, etc. Un grand nombre de ces techniques de construction ont été développées au XIXe siècle. Dans combien de romans du XIXe siècle est-il question d'un héritage? Beaucoup. Cet argent est-il pur? Pas très souvent. Je ne me crois pas capable d'écrire un roman où il n'y aurait pas d'angoisses financières, c'est une grande force. L'argent et le sexe sont des facteurs de motivation formidables, ce serait stupide de ne pas s'en servir.

Crossroads crée une poésie fondée sur la complicité entre les personnages, un vocabulaire commun. Par exemple, le mot « Crossroads » se transforme en adjectif, on dit : « cela fait très Crossroads ». Qu'est-ce que cela signifie dans ce contexte ?

Cela veut dire qu'on va avoir une discussion, qu'elle pourrait prendre deux heures, qu'on va discuter de nos émotions de manière laborieuse et sincère.

Pour moi, cela veut dire « amour », ça devient une métaphore du christianisme.

Je suis assez âgé pour avoir connu une version bénigne du christianisme. Je n'étais pas catholique, donc cette histoire de prêtres prédateurs ne m'a pas concerné personnellement. Quand j'étais

à l'école, le christianisme n'appartenait pas encore à l'extrême droite, il n'avait pas encore été dynamisé par la question de l'avortement et d'autres problèmes de ce genre. J'ai pu profiter de la bonne version d'un digne système éthique fondé sur une vision radicale de l'amour du prochain. Je n'ai jamais été spirituel, je ne suis pas croyant, je suis habité par une expérience inhabituelle du christianisme qui est positive sans être écrasante. Si l'on prend le temps de lire l'Évangile, on voit qu'il parle peu du paradis et de l'enfer, il insiste surtout sur l'importance d'être franc avec autrui, d'aimer et de pardonner. C'est un message formidable, c'est émouvant en soi, si 1'on arrive à oublier toutes les conneries qu'on y a ajoutées.

Que pensez-vous du Christ?

À mon avis, il se demandait ce que voulait dire être humain, quel était le sens de la vie. Il part dans le désert, il réfléchit, il revient et annonce que seul l'amour importe, seul l'amour perdure. Si ce concept a été présent dans la tradition juive, il n'était pas primordial. De toute façon, Jésus aurait été une figure religieuse, il connaissait par cœur la théologie de l'époque, il attirait des partisans. Puis il a eu cette nouvelle idée : parce qu'on est tous condamnés à mourir, pourquoi ne pas prendre ce truc au sérieux, pourquoi ne pas aller jusqu'au bout ? C'est une idée à laquelle je m'identifie, parce que pour moi aussi l'amour est fondamental.

Les années 1970 sont-elles l'expression de cette vision?

Je suis sceptique sur la notion de l'été de l'amour (The Summer of Love). Pour moi, c'était l'été qu'on se défonçait et qu'on avait des rapports sexuels sordides, souvent en profitant de l'autre. Tout cela ne fait pas très « amour ». Pendant longtemps, j'ai porté la honte d'avoir participé aux années 1970, jusqu'à l'arrivée du New Wave qui a tout balayé et m'a permis de réagir contre les mauvaises coiffures, les mauvais vêtements, la mauvaise architecture et le très mauvais style littéraire. En somme, les années 70 étaient une décennie morne, et pourtant c'était ma décennie. J'étais enclin à la honte et elle a été subsumée par les années 70. Crossroads représente peut-être une tentative de revenir en arrière pour découvrir qu'en fait c'était une époque assez chouette.

Du moment qu'on m'écoute

On éprouve parfois une forme de lassitude devant les livres très prévisibles, avec leur « story », leur quatrième de couverture rappelant l'éternelle intrigue qu'on a lue, qu'on lira sans qu'elle laisse de trace. Alors il faut ouvrir Totalement inconnu de Gaëlle Obiégly au hasard ou presque, page 232, lire le deuxième paragraphe et on est touché par la grâce. Il est question d'Yvette, grand-mère de la narratrice, et on est enfin ailleurs. Laissons-nous emporter.

par Norbert Czarny

Gaëlle Obiégly

Totalement inconnu

Christian Bourgois, 240 p., 20 €

Ce n'est pas la première fois qu'on est ailleurs en lisant Gaëlle Obiégly. Dans *N'être personne* (que l'on peut aussi entendre comme « naitre personne »), la narratrice, hôtesse d'accueil dans une entreprise, se trouvait enfermée dans les WC de l'immeuble de bureau pendant un week-end. Un stylo bille et du papier hygiénique lui permettaient au moins d'écrire. « *Écrire est mon devoir* », conclut-elle dans un paragraphe de *Totalement inconnu* quand sa grand-mère croit qu'elle écrit ses devoirs. Oui, à sa façon. Toute singulière.

Totalement inconnu est un monologue. La narratrice parle de « conférence ». Mettons cela sur le compte de sa fantaisie, de l'humour discret qui traverse ces pages, une sorte de politesse face au monde. Gaëlle Obiégly, qui se confond souvent avec la narratrice, porte pour gagner sa vie le costume de l'hôtesse d'accueil qu'elle est, et manifeste la réserve qui va avec. Cela se sent jusque dans ces paragraphes qui se succèdent sans toujours de continuité, sinon celle de la rêverie, de l'incidente, du coq-à-l'âne.

Alors quoi ? le soldat inconnu, Yvette et ce qu'elle transmet à sa petite-fille, la Beauce, les différences de classes, l'école, l'écriture, les ateliers d'écriture, ce que l'on sait, ignore, croit savoir, le chagrin, tout s'enchaine et les formes changent : l'aphorisme, la réflexion, l'observation dominent, et l'on ajouterait volontiers la « tentative ». Le roman est un chantier, on n'est pas sûr de ce qui se construit et c'est ce qui fait la vie du texte, quand tant de livres sont bouclés,

souvent à double tour. Des questions parfois nous sont posées. Et le premier paragraphe du livre annonce la couleur : « Ce que j'ai à dire est assez compliqué. J'espère me faire comprendre. En même temps, ce n'est pas grave si on ne me comprend pas. Du moment qu'on m'écoute. »

Il y a dans cet incipit quelque chose de doucement provocateur, la narratrice prend le risque, avant de se lancer dans une série de fragments dont la trame est le soldat inconnu. Chaque mot importe. Le soldat n'est personne. D'ailleurs, pourquoi ce « le » et pas « un »? Le déterminant est révélateur. En s'engageant, il a consenti à « n'être personne », à se défaire de toute identité. Dans La vie et rien d'autre, le beau film de Bertrand Tavernier, des militaires cherchent sur les champs de bataille cet anonyme qui pourrait devenir celui dont le tombeau est installé à Paris. Anonyme, pas tout à fait : il faut qu'il soit français. Gaëlle Obiégly l'écrit, elle aussi. Pas noir, pas musulman, même si tirailleurs sénégalais et spahis ou autres combattants venus du Maghreb se sont trouvés en première ligne.

Tiens, première ligne : « Le soldat inconnu qui perpétuellement meurt pour la patrie. Et qui, aujourd'hui, soigne, balaie, nettoie, livre à toute heure et par tous les temps en échange d'un tout petit salaire et d'une reconnaissance fugace ». La narratrice écrit en pleine « guerre », celle dont le président de la République a parlé, nous demandant de rester au lit, de lire des livres, ce qu'elle fait. Cela ne la change pas trop de ses habitudes puisque, même dans son métier d'hôtesse, quand elle doit faire « patienter » (et non « attendre »), elle lit ou écrit.

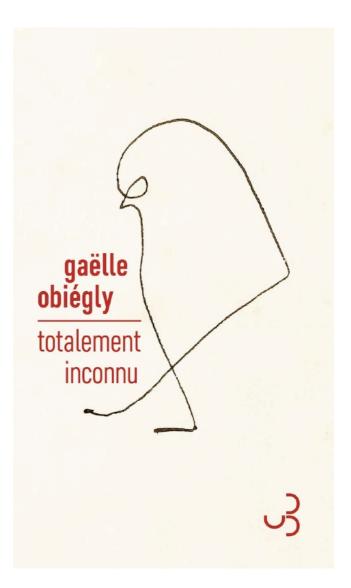
Le soldat inconnu, elle veut « venir à son secours », il est ce « frère dont j'ai partagé le

DU MOMENT QU'ON M'ÉCOUTE

mal-être et l'effacement ». Gaëlle Obiégly livre d'elle un autoportrait en enfant boulimique (de nourriture et de livres) qui devait se « remplir », en enfant élevée parmi les Gens de Beauce, titre d'un de ses premiers romans, et son paysage depuis toujours. Cette région périphérique (à la manière de l'Yonne ou de l'Eure) n'a apparemment pas d'identité forte, en dépit ou peut-être à cause de Chartres. Lieu hautement touristique, la ville donne le change. Le flou beauceron convient davantage à l'écrivaine. Elle ne cherche pas la lumière : « Je n'ai pas changé le monde. Je ne suis pas passée à la télévision. Une vie ratée, et c'est justement ce qui me la rend attachante. Les gens qui passent à la télévision peuvent changer le monde, du moins ils le croient. Les autres le subissent et ils l'inventent. Je suis dans cette catégorie sans gloire. De toute façon la gloire ça me répugne, ainsi que l'emphase généralisée de notre époque et les médailles, les compliments, les récompenses, les compétitions. » Cette vie ratée, elle rappelle celle d'un Robert Walser, de ces écrivains invisibles dont les phrases ne cherchent pas la lumière mais un chemin.

Gaëlle Obiégly donne de la place dans ses textes à des « choses inconscientes, mais tout à fait voulues. Je les laisse vivre, c'est comme les plantes adventices, c'est-à-dire ce qui pousse dans les fissures. Ce sont des manifestations qui témoignent de la puissance du vide ». Ainsi d'un séjour en Autriche, de rencontres diverses, de la politique dont elle dit qu'avoir ou prendre « une position, c'est statique » : plantes adventices.

La position figée est aussi celle de l'école. La narratrice n'en a vraiment retenu que les cours d'arts plastiques, qu'elle a « reçus », le verbe importe. Ainsi apprend-elle à voir l'invisible, ce qu'un drap cache, ou bien ce qu'on ignore. Ellemême enseigne, drôle d'attelage, l'art d'accueillir et l'écriture littéraire. Pas sûr qu'elle y croie : « Désormais, il y a des écoles pour tout, y compris pour écrire de la littérature. C'est ainsi que l'on rend la littérature dépendante de l'Institution. Je vois dans un certain nombre d'années des écrivains souffrir du même genre de maladie que la masse salariale. Il y aura des burn-out à cause de la pression. Il faut vendre un max, il faut être connu, il faut des résultats. Ne comptez pas sur les vrais artistes pour se soumettre à ces cadences et obligations.»



Elle préfère partager avec Yvette (jamais mamie ou mémé) le temps qu'il reste à vivre à la vieille dame. Yvette a été domestique toute sa vie, elle n'a pas pu étudier et elle a toujours appris. Gaëlle, d'une certaine façon, a pris la suite : elle a commencé à étudier puis a renoncé aux diplômes sans cesser d'apprendre. Yvette est une vieille dame, certes, si l'on parle d'âge, mais malicieuse, joueuse, capable de glisser, comme sur des patins, sur le lino de l'EHPAD. Elle a un peu perdu la tête, mais « la vieillesse lui aura fait gagner la faculté de voir ce qui se dérobe à l'homme ordinaire ». Autre lien entre les deux femmes.

Les plus belles pages du livre sont ainsi consacrées à Yvette dans la maison de retraite, délicates comme des figurines en biscuit, montrant l'invisible de cette institution maltraitée : « On se croirait dans un entrepôt parmi des porcelaines ébréchées que bientôt on ne pourra plus raccommoder ». Raccommoder ou écrire.

« Maintenant, ils ont trouvé qu'on est des Tsiganes! »

À sept ans, Patrick Williams découvre le monde des Mānuš depuis le comptoir de sa grand-mère, qui tenait un café sur la place principale d'un bourg de la Creuse. À vingt et un ans, il passe le pas de la porte d'une baraque à Bagnolet et entre dans l'univers des Roms de Paris. Le choix de l'ethnologie viendra plus tard. Entraîné dans le tourbillon de la vie romanès, Patrick Williams fera de l'écriture ethnographique sa boussole, un moyen de voyager entre les mondes. Tsiganes ou ces inconnus qu'on appelle aussi Gitans, Bohémiens, Roms, Gypsies, Manouches, Rabouins, Gens du voyage... est une déclaration d'amour à l'anthropologie et une manifestation sans pareille de sa puissance critique.

par Lise Foisneau

Patrick Williams

Tsiganes ou ces inconnus qu'on appelle aussi Gitans, Bohémiens, Roms, Gypsies, Manouches, Rabouins, Gens du voyage... PUF, 601 p., 27 €

Paru à titre posthume, le dernier ouvrage de <u>Patrick Williams (1947-2021)</u> regroupe en un seul volume les deux tomes qu'il avait terminé d'écrire en 2015. D'abord publiée à compte d'auteur, l'œuvre paraît sous une unique couverture grâce au travail éditorial de Martin Olivera et Jean-Luc Poueyto. Le premier opus, sobrement intitulé « Souvenirs », est un récit ethnographique croisé dans lequel se répondent deux univers très éloignés, celui des Mānuš de la Creuse et celui des Roms de Paris.

Enfant, Patrick Williams se lia avec des garçons de son âge, fils de Mānuš, qui s'arrêtaient parfois dans son village creusois. Ces camaraderies enfantines se muèrent en amitiés solides à la sortie de l'adolescence. Nini, à qui il dédia son grand livre sur les Mānuš (1), l'embarquait dans des expéditions tumultueuses pour retrouver sa famille éparpillée, vivant en roulotte un peu partout dans le Massif central. Ces virées dans une vieille camionnette Peugeot bleu marine furent l'occasion d'apprendre la langue manouche, parlée par ses amis dans leur territoire entre Limagne et Combraille. Les chemins parcourus par les Mānuš sont ponctués de récits et de rencontres fortuites : leurs équipées furent un temps d'appren-

tissage pour le narrateur et ses compagnons de route. Si l'amitié de Nini et Patrick Williams perdura toute la vie, une bifurcation eut lieu : Nini se maria chez les Mānuš, Patrick Williams chez les Roms de Paris.

L'entrée de Patrick Williams dans l'âge adulte fut ainsi marquée par une nouvelle rencontre : celle des Roms de Paris. Tandis qu'il poursuivait des études de littérature, il fut introduit auprès des Rom parižoske - on ne sait pas comment d'ailleurs, c'est l'un des mystères du livre. Patrick Williams se trouva alors plongé dans un univers à mille lieux de celui des Mānuš de la Creuse. Très pudique sur son mariage avec Lultcha, une Romni parisienne dont le lecteur ne saura pratiquement rien, Patrick Williams raconte en détail les tournées de chine qu'il effectuait dans tout Paris et ses alentours avec ses camarades roms. Après les chemins de traverse creusois, le narrateur nous emmène dans la banlieue parisienne « nord-nord ouest »: Montreuil, Bagnolet, Bondy, Sarcelles, Saint-Denis, Courbevoie, etc. Aucun itinéraire pensé à l'avance ne guidait les jeunes gens, c'étaient la chance (e bax) et la visite des bistrots qui aimantaient leurs déambulations.

Ces deux récits déjouent les pièges du présent ethnographique convenu : Patrick Williams ne nous donne jamais à voir « les Tsiganes », mais un petit collectif de Mānuš dans la Creuse des années 1960 et une compagnie de Roms dans le Paris des années 1970. Ce premier opus est donc une démonstration monographique, découvrant par l'expérience à quel point tout discours

« MAINTENANT, ILS ONT TROUVÉ OU'ON EST DES TSIGNAES! »

globalisant sur les « Tsiganes » est suspect. L'anthropologue n'aura jamais cessé de le répéter sur des modes différents tout au long de sa carrière : il faut « considérer chaque communauté en un certain lieu et un certain moment » et recommencer de zéro le travail ethnographique à chaque nouvelle rencontre. De l'aveu même de l'auteur, le livre de « Souvenirs » annonce tous les thèmes qui sont abordés dans le second, intitulé « Définitions » : « En me relisant, j'ai le sentiment d'avoir écrit deux fois le même livre ».

Le second opus de Tsiganes ou ces inconnus qu'on appelle aussi Gitans, Bohémiens, Roms, Gypsies, Manouches, Rabouins, Gens du voyage... est en effet une théorie de la diversité romani. D'où l'importance de ce titre à rallonge que l'auteur qualifie de « tintinnabulante ribambelle d'étiquettes ». Ne nous laissons donc pas leurrer par la typographie en trompe-l'œil de la page de titre qui exhibe le mot « Tsiganes ». Le fil conducteur de l'ouvrage module les recompositions des mondes romani au long des situations, joue avec l'incertitude de savoir si l'on peut parler à leur propos de totalité et assigner à cette dernière un nom. L'habitude prise par les sciences sociales et le sens commun d'utiliser les catégories « Tsiganes », « Gitans » et « gens du voyage » gomme la singularité de ceux qu'elles tentent de nommer. Pendant plus de quarante ans, Patrick Williams fut par excellence, dans le monde académique, l'« anthropologue des Tsiganes ». Il nous laisse pourtant un curieux héritage lorsqu'il écrit que les « Tsiganes » ne constituent « ni un groupe ethnique, ni une catégorie scientifique », bref, que les « Tsiganes » au fond n'existent que dans nos représentations et nos préjugés. Sont bien vivants, en revanche, et avec quelle intensité, les « Slovensko Roma, Gadjkene Mānuš, Travellers, Gitanos canasteros, Gitanos caseros, Rom kalderaš, Rom čurara, Xoraxané Roma, Gammon Travellers, Cant Travellers, Sinti piémontais, Sinte Eftavagaria, Valštike Mānuš, Gitanos catalanes, Tinkers, Kaale, Calos, Calon Yéniš, Mugat, Nawars, Voyageurs, Rom lovara »...

Patrick Williams nous enseigne que le XXe siècle fut celui de l'invention du « peuple tsigane », qui sera nommé un peu plus tard « peuple rrom ». S'appuyant sur la thèse de « l'origine indienne » fondée sur la découverte linguistique qui lia, au XVIIIe siècle, la langue des Gypsies à l'Inde, les



Patrick Williams, à gauche, avec ses amis, les frères Lafleur, à droite © D. R.

nazis furent les premiers à donner une existence au « Zigeuner Volk ». Patrick Williams interroge le paradoxe d'une « "solution finale" comme point de départ non pas d'une renaissance, mais d'une naissance ». Ce n'est, en effet, qu'après le génocide que l'idée d'un « peuple » permit l'apparition d'un mouvement politique romani. La discipline historique contribua elle aussi, en partie, à cette fiction en officialisant l'idée d'une « histoire des Tsiganes », alors qu'elle ne s'intéresse en réalité qu'au point de vue des États cherchant à contrôler des collectifs mouvants. L'utopie politique d'un « peuple rrom » elle-même, qui en a voulu le retournement, reste aujourd'hui encore très éloignée des communautés locales, comme l'auteur nous le rappelle non sans humour : « Je me souviens de la réflexion d'un Sinto d'âge mûr à son cousin un soir de conversation paisible "au bord du feu" [...]: "Ah, t'as vu? Maintenant, ils ont trouvé qu'on est des Tsiganes!" ».

Mais comment parler de parties s'il n'y a peutêtre pas de tout ? Se référant à Peirce et à sa théorie de la « sémiose illimitée » (2), Patrick Williams souligne la co-signification des termes « Tsiganes » et gadjé – ceux qui ne sont pas « Tsiganes » - comme un couple sémantique oppositionnel. Il n'y a pas de sens à vouloir définir les uns sans les autres. Quant au problème de la bonne dénomination, il est insoluble. Bien conscient que sa réponse suscitera immanquablement de l'étonnement « à une époque où toutes les minorités se déclarent en manque de reconnaissance », l'anthropologue affirme qu'un groupe humain n'a pas besoin de nom pour exister. La totalité, c'est celle que forment ensemble « les Tsiganes et les gadjé », malgré la dissymétrie tragique de leur histoire. Patrick Williams nous livre ainsi une leçon critique d'humanité.

- 1. « Nous, on n'en parle pas. » Les vivants et les morts chez les Manouches, Éditions de la MSH, 1993.
- 2. Voir Charles Sanders Peirce, Écrits sur le signe. Textes choisis, Seuil, 1978.

Adapter Tchekhov

Clément Poirée, depuis 2017 directeur du Théâtre de la Tempête à La Cartoucherie, met en scène Vania/Vania ou le démon de la destruction, qu'il a adaptée avec Moustafa Benaïbout et Louise Coldefy, à partir de L'esprit des bois et d'Oncle Vania d'Anton Tchekhov.

par Monique Le Roux

Vania/Vania ou le démon de la destruction, d'après Anton Tchekhov Mise en scène de Clément Poirée Théâtre de la Tempête jusqu'au 23 octobre Théâtre de Sartrouville les 1er et 2 décembre

Il est rare qu'une première impression négative se renverse au fil de la représentation. Clément Poirée y parvient de manière convaincante. « Oublions Tchekhov » : dès le programme, il inquiète le spectateur. Puis, en ouverture, il impose une tonalité déconcertante : un jeune couple fait une entrée mouvementée dans un espace où il s'isole et prévoit d'écrire, en quelques jours, un scénario à partir de deux pièces de Tchekhov, L'esprit des bois et Oncle Vania. Louise Coldefy impose à son partenaire Moustafa Benaïbout un rythme adapté à l'urgence de la tâche, installe frénétiquement leur lieu de travail, deux bureaux, pour elle côté jardin, pour lui côté cour. Elle prend l'initiative et commence à écrire, à la craie, sur un tableau noir les noms des personnages et leurs liens de parenté.

Une fois calmée cette effervescence, l'intérêt du projet s'impose : non pas représenter successivement deux pièces de Tchekhov, mais procéder à un montage qui mette en lumière une dramaturgie nouvelle. L'esprit des bois ou Le sauvage date de 1889 et est mal accueillie : « Ma pièce est extrêmement étrange, et je m'étonne moi-même que des choses aussi singulières sortent de ma plume ». La pièce est remaniée à partir de 1890, publiée en 1897, sous le titre Oncle Vania. L'écriture est resserrée, des scènes secondaires disparaissent. Le nombre de personnages est passé de douze à huit ; la configuration principale reste la même : un professeur à la retraite, Alexandre, sa jeune épouse, Elena, sa fille d'un premier lit, Sonia, sa belle-mère, mère de la première épouse, Maria, le fils de cette dernière, Ivan/Vania, un médecin, Astrov. D'une pièce à l'autre, un propriétaire change de nom, a été ruiné, mais garde le surnom de Gaufrette. L'adaptation comporte aussi huit personnages, sans la nounou d'*Oncle Vania*, mais avec en plus Fredo, conservé de *L'esprit des bois*, riche héritier qui fanfaronne, harcèle Elena, entraine Vania dans des beuveries.

Ce Fredo est incarné par le scénariste, tandis que la scénariste tient aussi le rôle d'Elena. De leur imagination naissent les autres personnages ; ils apparaissent grâce à l'ouverture, au lointain, des murs d'une datcha, palissades de bois (scénographie d'Erwan Creff). Certains restent égaux à eux-mêmes : John Arnold (le professeur) et Emmanuelle Ramu (sa belle-mère) semblent figés dans leur égocentrisme. Tadié Tuéné (Gaufrette) continue, avec la même bonhommie, à jouer de son instrument. Elsa Guedi montre une Sonia métamorphosée en présence du médecin dont elle est amoureuse. Thibault Lacroix/Vania se révolte également à l'annonce de la vente, par le professeur, de la propriété pour laquelle il s'est sacrifié; mais dans L'esprit des bois, il fait une sortie de scène en homme sur le point de se suicider ; dans Oncle Vania, il reste, accablé d'avoir tiré sur le professeur et de l'avoir manqué. Matthieu Marie parvient à montrer magnifiquement le passage du temps sur le médecin Astrov. Dans L'esprit des bois, il est encore capable d'accepter l'amour offert par Sonia. Dans Oncle Vania, il montre toute sa lassitude, son incapacité à pouvoir encore aimer, seulement ému par la beauté d'Elena. Il s'en va seul, avec un dernier regard sur une carte d'Afrique et un commentaire sur la chaleur qu'il doit y faire.

Les deux scénaristes évoluent, comme par une provisoire identification avec le personnage qu'ils proposent. Louise Coldefy a trouvé en Elena un calme qui la ramène régulièrement à sa table de travail et à son ordinateur. Moustafa Benaïbout apporte une tonalité comique comparable à celle de Fredo dans *L'esprit des bois*, il va même jusqu'à déchirer le brouillon de son travail.



© Fanchon Bilbille

ADAPTER TCHEKHOV

Progressivement, le projet de scénario commun échoue : chacun écrit la fin qu'il préfère. L'un opte pour l'ironique dénouement de comédie avec ses deux mariages, même si le corps de Vania reste longtemps exposé sur son lit de mort. L'autre montre l'oncle et la nièce revenus au travail, tandis que s'en vont celle qu'il aimait, Elena, et celui qu'elle aimait, le médecin Astrov. Puis ils s'assoient, enlacés, à l'avant-scène, dans la très belle lumière de Guillaume Tesson, qui magnifie le célèbre monologue de Sonia : « Nous travaillerons... Nous nous reposerons ».

Clément Poirée sous-titre le spectacle *Le démon de la destruction*. Cette expression est celle d'Elena, adressée à Vania, quand elle défend la préservation de la nature comme le respect de sa

fidélité à son vieux mari. Mais le médecin emploie aussi le terme « destruction » à propos de l'influence néfaste exercée par elle et son couple sur l'activité du domaine. Sans toujours parler de « destruction », aussi bien dans L'esprit des bois que dans Oncle Vania, il s'indigne de la dévastation des arbres et des animaux, de la détérioration du climat. Il célèbre sa joie à planter de nouveaux arbres, comme le médecin Anton Tchekhov. Le sous-titre correspond bien à l'actualité de ces deux pièces, actualité parfois soulignée artificiellement pour certaines mises en scène, actualité ici trop évidente. Ainsi ce spectacle ne peut-il que trouver un écho dans le public, au-delà de l'évolution d'une dramaturgie mise en œuvre par un des plus grands écrivains russes.

Cinquante ans de servitude volontaire

Juliette Drouet. Compagne du siècle dresse une liste rapide des clichés qu'a laissés dans l'imaginaire collectif la compagne de Victor Hugo avant d'aborder son portrait en profondeur. L'histoire d'une, de plusieurs vies, et celle de leur époque, que Florence Naugrette connaît bien, après des années consacrées aux quelque vingt-deux mille lettres de « Juju » à son « petit homme » adoré.

par Dominique Goy-Blanquet

Florence Naugrette Juliette Drouet. Compagne du siècle Flammarion, 656 p., 26 €

Lorsqu'elle rencontre l'écrivain, Juliette Drouet est, au dire des critiques, une actrice fort jolie et intelligente, qui va progresser du vaudeville au drame puis à la scène tragique. Elle montre aussi un talent certain pour s'attacher de généreux protecteurs, tel le sculpteur James Pradier qui reste longtemps un père attentif pour leur fille Claire, sauf quand il est insolvable. Très peu d'informations subsistent sur les liaisons qui assurent à Juliette un train de vie luxueux, au point d'exciter de vives jalousies.

Jusqu'à l'âge de trente-trois ans, quand sa carrière s'arrête, l'actrice obtient de vrais succès au théâtre, charme par son jeu sensible et ses toilettes à ravir. C'est à une lecture de Lucrèce Borgia, où elle interprète la princesse Negroni face à Mademoiselle George, qu'elle rencontre son auteur, Victor Hugo. La faveur du public l'accompagne jusqu'à la première de Marie Tudor. Sa prestation dans le rôle de Jane, que Hugo a écrit pour elle, est si médiocre que la direction la remplace dès le lendemain par Ida Ferrier, la maîtresse de Dumas. Grâce à Hugo, Juliette est engagée à la Comédie-Française, mais jamais distribuée. Alors qu'elle se croyait assurée d'être la reine de Ruy Blas face à Frédérick Lemaître, le rôle est offert à Louise Beaudoin. Après des semaines de faux espoirs, d'intrigues de coulisse et de malchance, sa vie va obéir au calendrier du grand homme. Elle se soumet à une double contrainte, interdiction de sortir sans lui, et rédaction quotidienne de ce qu'il appelle sa « restitus », l'état de sa santé, ses sentiments et occupations. Excédée au bout des six premiers mois de ce régime, elle brûle toutes les lettres qu'il lui a écrites, mais se remet bientôt à la tâche.

Jusqu'ici, Florence Naugrette a dû passer au crible les journaux et autres documents de l'époque pour distinguer le vrai du faux. Dorénavant, la nouvelle vie de l'actrice, son isolement, sa tristesse, l'intérêt qu'elle prend à la famille rivale, les voyages d'été à deux qui la récompensent, sont détaillés dans ses lettres, parfois plusieurs par jour, à l'amant trop absent. Outre ce journal épistolaire, l'ampleur des sources est impressionnante : les carnets, agendas, correspondance et près de deux cents œuvres de Hugo, ses discours à la Chambre et ses prises de position publiques avant, pendant, après l'exil, les témoignages d'une vingtaine de leurs contemporains, les articles d'une soixantaine de journaux. Un beau cahier iconographique illustre le parcours du couple par leurs propres dessins, des sculptures ou portraits d'eux et de leur entourage, et quelques photographies de leur environnement, logis, mobilier, bibelots.

Le jeune Hugo s'active sur tous les fronts, au théâtre où il suit de près le jeu des acteurs et la construction du décor, chez ses éditeurs, et dans l'arène politique où il est de plus en plus présent. Il combat contre la peine de mort, enquête sur les prisons, le travail des enfants, prend le parti de la condition féminine quand le théâtre est accusé d'incitation à la débauche. Avant même de rencontrer Juliette, il a peint dans Marion de Lorme le malheur de celles à qui la misère n'a laissé d'autre choix que la rue et la prostitution. Sa double vie est un objet de scandale, jusque chez Balzac qui s'en indigne auprès de Madame Hanska. L'adultère, d'accord, à condition qu'il reste discret. La femme de Hugo est éprise ailleurs, du ci-devant ami de son époux, Sainte-Beuve ; cependant, le couple garde un foyer commun, une famille stable.

Malgré ses admirables qualités, le grand homme ne sort pas grandi de ce parcours des émotions de Juliette. Leur relation reste orageuse jusqu'à la fin, leur jalousie réciproque nourrie chez lui par le

CINQUANTE ANS DE SERVITUDE VOLONTAIRE

passé de Juliette, chez elle par les innombrables infidélités de Hugo. Outre les faveurs de servantes ou admiratrices de passage qu'il inscrit en notes cryptées dans son agenda, pendant des années il lui cache au moins deux liaisons durables qu'elle finit par découvrir. Comme il n'aime pas les larmes, elle les confie au papier, et se console tant bien que mal de ses absences avec les lettres qu'il lui envoie. Ils scellent leur union sans témoin ni prêtre par des vœux où il s'engage à l'entretenir avec sa fille Claire. Six ans plus tard, Hugo est nommé pair de France, grâce à quoi il sort indemne du flagrant délit d'adultère qui envoie sa maîtresse Léonie d'Aunet en prison.

Disciplinée, mais pas aveugle, Juliette est bien consciente de l'injustice de son sort, s'indigne que la famille Hugo accueille Léonie alors qu'on la tient elle-même éloignée tout en acceptant ses services, mais respecte scrupuleusement la hiérarchie sociale qui les sépare. Ses moments de révolte, ses menaces de rupture, alternent avec ses offres de sacrifice, souvent dans la même épître. Hugo chaque fois s'empresse de la rassurer, par des concessions, des mots tendres, la primeur de ses écrits, un voyage, de petits cadeaux chargés de symboles. Elle ne vit que par procuration les grands moments de sa vie publique. Lors d'un banquet offert à Bruxelles par ses éditeurs, elle assiste cachée derrière un rideau à l'apothéose des Misérables, qu'elle a nourri en partie de sa vie, heureuse que Hugo tienne à l'avoir près de lui.

Car depuis *Le Rhin*, Juliette lui sert avec ardeur de copiste. Elle collationne les manuscrits, contribue à la documentation, recueille des témoignages, dont Hugo retient les passages les plus frappants. Le récit d'une cousine sur les traditions de la Chandeleur est repris presque à l'identique dans *Les Misérables*. L'enfance de Cosette au couvent de Picpus emprunte à celle de Juliette chez les dames de Sainte-Madeleine, ainsi qu'aux souvenirs de pensionnaire de Léonie. Le roman est interrompu « *pour cause de révolution* » : Gavroche attendra douze ans pour monter sur les barricades.

Lors du coup d'État du 2 décembre 1851, Hugo se dépense au comité d'insurrection et dans les rues qu'arpente sans relâche Juliette pour le tenir informé, mais le peuple n'est pas prêt à prendre les armes. Le 4 décembre, les tirs de canon mettent fin à la résistance. Hugo part déguisé en ouvrier pour Bruxelles, où Juliette le rejoint bientôt avec sa précieuse malle de manuscrits. À Jersey, étape suivante de leur exil, il est accueilli par des ovations

et un banquet, tandis qu'elle passe quatre jours seule confinée dans une chambre d'hôtel. Mais il refuse fermement de la sacrifier à sa réputation comme le somme de le faire son épouse, arguant qu'elle lui a sauvé la vie et s'est toujours comportée avec une discrétion absolue. Juliette endure les humiliations, les mensonges, la solitude de l'exil, du moment qu'elle peut contribuer tant soit peu à son bien-être et à son œuvre. Sa fidélité austère la fait parfois parler comme une vieille prude, ainsi quand elle s'indigne des « baignardes » effrontées de Jersey, réprouve sévèrement les liaisons adultères, comme celle ruineuse du fils prodigue, François-Victor, avec une « espèce de folle » dont la mauvaise réputation risque de rejaillir sur eux tous. Les récits polissons de George Sand lui valent d'être classée parmi les « fameuses toupies », et Louise Colet, l'amante de Musset puis de Flaubert, parmi les « cocottes littéraires ». Évoquant le soin qu'avait Juliette de sa dignité, la salonnière Gertrude Tennant la compare à Mme de Maintenon.

À Guernesey, Juliette n'est pas invitée à Haute-ville House, mais surveille depuis son balcon les visiteuses trop assidues à son goût. Pendant les longues absences de Mme Hugo, c'est elle qui gère à distance l'organisation domestique de la famille. Au bout de huit ans, elle est autorisée à rencontrer les fils Hugo, et désormais conviée aux réjouissances collectives. Encore cinq ans, et même leur mère finit par l'accueillir parmi eux. De retour à Paris après dix-huit ans d'exil, c'est chez Juliette que se donnent les dîners où Hugo invite à profusion hommes politiques, écrivains, journalistes, artistes, amis, sans qu'elle sache souvent s'ils seront dix ou dix-huit à table le soir même.

Hugo avait refusé l'amnistie offerte par Napoléon III : « Quand la liberté rentrera, je rentrerai. » Élu à l'Assemblée après Sedan et la destitution de l'empereur, il s'oppose aux termes du traité avec la Prusse, car avec cette paix inexorable « l'immense insomnie du monde va commencer ». Il appelle de ses vœux les États-Unis d'Europe qui mettraient fin à la rivalité franco-allemande. Au Sénat, il présente un projet de loi d'amnistie des communards, geste indispensable à ses yeux pour ressouder la nation, multiplie les intercessions pour les condamnés, soutient toutes les manifestations pour la liberté des peuples. Naugrette le souligne à juste titre, Hugo s'applique à pratiquer dans sa vie, son œuvre, son action politique, la pitié, la clémence, la charité, la douceur qu'il prêche sans relâche. Avec l'aide de Juliette, il entretient généreusement une foule d'obligés, famille, amis, enfants pauvres, et à peu près tous les démunis qui le sollicitent.

CINQUANTE ANS DE SERVITUDE VOLONTAIRE

Il continue aussi à noter ses conquêtes et ses visites quotidiennes à Blanche, leur ancienne employée. Lorsque Juliette découvre leur longue liaison, elle disparaît une semaine. « Mon âme est partie », écrit-il alors dans son carnet, il lui jure fidélité quand elle revient, et quatre jours plus tard inscrit de nouveau le nom de Blanche. Lors d'une de leurs nombreuses disputes, elle dénonce « l'esclavage honteux et presque la dégradation » que Hugo lui impose : « Je ne me donne pas à toi, tu me possèdes, voilà tout », triste possession qu'elle revendique cependant, « avec tout ce que j'ai d'honneur, de dignité, de force et de courage pour t'aimer dans toute ma liberté et toute mon indépendance ». Un équilibre ô combien délicat entre son honneur et son amour que Hugo salue à sa manière quand il rend hommage à la femme de Louis Blanc : « Il était sa gloire, elle était sa joie... Plus le travailleur est grand, plus la compagne doit être douce...L'homme sur lequel s'appuie un peuple a besoin de s'appuyer sur une femme. » C'est tout l'horizon offert aux ambitions féminines : un rôle ancillaire crucial dans la construction du monde. Pour encore bien des décennies, l'avenir de la femme, c'est l'homme.

Si Juliette reproche vivement à Hugo sa conduite, elle voue une admiration sans bornes à son œuvre. Tout ce qu'il écrit est sublime, comme son récit de Waterloo: « La France qui perd ce jour-là Napoléon gagne Victor Hugo. » Au retour des cendres, elle salue dans cette cérémonie « les deux chefsd'œuvre de Dieu, l'un mort et déjà saint, l'autre vivant et déjà immortel ». Juliette s'identifie sans réserve aux malheurs des pauvres gens, voudrait tuer les affreux Thénardier, implore pour le petit garçon tourmenté de L'homme qui rit la pitié de l'auteur qui est, à l'égal de Dieu, « son persécuteur ». On ne sait si elle lit autre chose pendant ses longues journées solitaires. Les auteurs contemporains apparaissent très peu ici en dehors de leurs articles sur les publications de Hugo, les anciens guère plus, même ceux qui figurent au panthéon de son idole. Shakespeare, qu'elle connaît au moins pour avoir joué dans plusieurs adaptations, n'a droit qu'à quelques mots, quand il est convoqué aux séances de tables tournantes à Jersey, ou qu'elle copie la traduction des Sonnets. La plus longue mention, quelques lignes sur William Shakespeare, évoque, écrit Naugrette, « l'identification au génie persécuté par la critique », que Shakespeare ne fut jamais de son vivant, mais qu'ont imaginé avec talent les Hugo père et fils.

Enquêtrice perspicace, Florence Naugrette relève avec soin dans les écrits du couple chaque indice susceptible d'éclairer la personnalité des protagonistes, les liens entre la biographie et l'œuvre de Hugo, ses emprunts au journal épistolaire. Si parfois la minutie semble excessive, et fastidieuse à la longue la liste des villes qu'ils visitent, leurs achats de meubles, bibelots, les invités ou invitants aux repas, les domestiques, fournisseurs et ouvriers à leur service, les maladies, cures et remèdes (effarants) qu'on leur prescrit, elles reflètent fidèlement la collecte passionnée de Juliette qui tient à se remémorer comme un trésor chaque mot de l'aimé, chaque objet caressé par son souffle (1).

Elle voudrait le voir se retirer du champ politique pour se consacrer entièrement à son œuvre et un peu plus à elle-même, mais épouse bon gré mal gré tous ses combats, et accompagne son évolution politique. Elle qui vomissait les communistes, et trouvait « hideux » les insurgés de 1848, devient dans son sillage une fervente républicaine. Quand un jury favorise le collège catholique au détriment de son neveu, sa colère prend une dimension hugolienne, très éloignée du style plaintif de ses premières lettres : « Rien ne nous lasse, rien ne nous arrête, rien ne nous effraie. Nos pieds saignent, nos reins plient, nos larmes coulent, mais le courage est debout, mais l'espérance est au fond du cœur, mais la foi ardente et lumineuse rayonne sur nos fronts.»

Les nombreux hommages et la foule présente aux funérailles de Juliette Drouet montreront à quel point elle a su conquérir la reconnaissance publique qu'on lui avait si longtemps déniée. La presse nationaliste catholique confirme a contrario ce concert de louanges en dénonçant la « hideuse apothéose » d'une concubine enterrée sans prêtre par tous ces chantres de l'union libre. Parmi les chantres, Théodore de Banville évoque la distinction, la suprême grâce, la bonté indulgente à tous qui faisaient de Juliette une de ces grandes dames que sait créer la nature. Charles Monselet, qui fut le préfacier des Mémoires d'outre-tombe, compare le couple à Philémon et Baucis : « c'était la même douceur de langage, la même délicatesse d'accueil que chez les bons héros de La Fontaine ».

1. Sur l'aménagement de leurs logis successifs, leurs choix de meubles et bibelots, on lira aussi avec intérêt l'article de Gérard Audinet, directeur de la Maison de Victor Hugo, place des Vosges, dans *Juliette Drouet épistolière*, dir. Florence Naugrette et Françoise Simonet-Tenant, Eurédit, 2019.

En écoutant les barbares

En 1998, Kateb Yacine écrit : « Je sens que j'ai tellement de choses à dire qu'il vaut mieux que je ne sois pas trop cultivé. Il faut que je garde une espèce de barbarie, il faut que je reste barbare. » Comment rester barbare en écrivant ou en lisant ? Comment disjoindre la langue de la civilisation, l'écriture de la culture ? Ces questions sont formidables, mais les réponses ou ouvertures proposées par Louisa Yousfi en soulèvent d'autres, souvent complexes.

par Pierre Tenne

Louisa Yousfi Rester barbare La Fabrique, 128 p., 10 €

Tout d'abord, la barbarie évoquée par Louisa Yousfi est celle d'une femme racisée, proche des Indigènes de la République. Il ne s'agit pas d'entrer dans les polémiques innombrables qui les entourent : de nombreuses analyses ont montré le caractère profondément inacceptable de certaines des prises de position de ce mouvement - par ailleurs constamment diabolisé par ses adversaires politiques, extrême droite et droite réactionnaire au premier chef. Le livre reprend en tout cas un style, un lexique et des idées propres à ce courant de pensée, ainsi qu'une volonté de transgresser qui veut déployer des consciences, pour reprendre une expression de Louisa Yousfi, mais qui laisse souvent une profonde gêne, comme ces paragraphes sur les attentats du 11 septembre 2001.

Cet ancrage militant, revendiqué par l'autrice jusque dans les remerciements, est à ne pas oublier tant il est au cœur de la démarche de *Rester barbare*. Louisa Yousfi propose une autre lecture : comment une jeune femme racisée peutelle s'approprier la culture dite légitime? De ce point de vue, l'ouvrage acquiert une valeur de témoignage dont la sincérité interpelle sur de nombreux points, le premier étant celui du statut de la référence.

À tous les niveaux de lecture, *Rester barbare* peut s'appréhender comme un jeu littéraire et intellectuel sur les références. Chester Himes, Aimé Césaire, Ralph Ellison, Sony Labou Tansi, Booba, PNL, se succèdent dans une volonté

avouée de briser les frontières entre les genres, les registres, le légitime et l'illégitime. Ce désir renvoie le texte de Louisa Yousfi à une tradition de renversement littéraire des valeurs, inversant le haut et le bas, le sublime et le grotesque, le beau et le laid. Les commentaires érudits et percutants sur les œuvres n'empêchent pas *Rester barbare* d'être toujours tributaire de cette valeur en soi accordée aux références. Pour le dire autrement, il suffit de considérer qu'il n'y a aucune transgression réelle à mettre en série Booba et Racine pour que la problématique du livre devienne plus que douteuse.

On pourra rétorquer à bon droit que cette interrogation est caractéristique de quelqu'un qui n'est absolument pas barbare et qui lit depuis ses frontières un témoignage qu'il ne peut critiquer sur ce point. C'est en considérant que la question des références place justement l'ouvrage au lieu d'un paradoxe que l'on se permet d'en discuter les prémisses et les conclusions. La mise en avant par le livre et son éditeur des références à des rappeurs français connus montre que beaucoup se joue là, autour notamment de Booba et de PNL. Ces musiciens comptent parmi les plus écoutés et influents en France au cours de la décennie écoulée quels que soient les styles de musique considérés. La notoriété de ces artistes dépasse désormais largement leurs œuvres : Booba a fait la une de Libération au cours de l'été 2022, le quotidien présentant hâtivement le rappeur comme un lanceur d'alerte face à certaines dérives d'influenceurs numériques. Il y a un paradoxe ici, celui d'une barbarie majoritaire, dominante. Peut-on rester barbare quand tout le monde vous écoute ? Si le barbare est celui qui ne parle pas la langue commune de la cité, il y a comme une contradiction. Comment Louisa Yousfi la résout-elle?

EN ÉCOUTANT LES BARBARES

En jugeant que ces artistes mettent en œuvre un « ensauvagement stratégique », « traits [parmi] les plus éclatants du rap de Booba – voire du rap en général : la faculté à composer des combinaisons inédites, à produire des œuvres d'une hétérogénéité aberrante. N'obéissant à aucun solfège ni répertoire, il est pure puissance d'expérimentation par le bas, en même temps que puissance d'"incorporation". On y mélange tout, sans respect des frontières symboliques qui font tourner les univers culturels en vase clos et les hiérarchisent. On peut parler de Dragon Ball Z, de Dieu, de sa mère, de grosses cylindrées, d'amour, puis de grosses fesses. » La barbarie devient subversion et renversement, ce qui en fait une stratégie artistique et intellectuelle assez classique. L'éclectisme des références vaut pour soi en tant que combinaison du différent et du divers, et parler est d'abord perçu comme parler de plusieurs choses différentes. Louisa Yousfi reproduit d'ailleurs ce geste au cours du livre, dans un mimétisme réussi avec ce qu'elle postule du rap.

Le problème qu'on peut y voir est justement celui du postulat qui fait de cette stratégie d'« ensauvagement » – en réalité procédé littéraire commun de renversement des valeurs, passant par une valeur donnée, par l'essentialisation des références, au renversement – une subversion tant esthétique que politique. « Cette désinvolture dans le glanage des références, d'aucuns l'interprètent comme une soumission à la logique commerciale. Toute cette "merde", cette sousculture dans laquelle le rap contemporain fait son marché serait une déliquescence du genre, désormais réduit à divertir quand il était né pour porter la grandeur d'un geste revendicatif. »

Qui sont ces d'aucuns ? Qui qualifie encore en public le rap de « sous-culture », hormis certains milieux réactionnaires et d'extrême droite ? Qui refuse aux rappeurs le droit de divertir, à l'heure où les tubes les plus écoutés sont issus des rangs du hip-hop? Combien faut-il convoquer de vues, de « unes » de journaux légitimes, de critiques enthousiastes, d'invitations officielles par tout ce que la France compte d'édiles, de publicités pour des multinationales du luxe, de romans primés s'inspirant du rap, pour prouver que cette logique commerciale est aujourd'hui plus que consensuelle ? Ici, le propos de Louisa Yousfi interpelle quant à ses destinataires : ou bien elle affronte les représentations mentales de l'extrême droite ou de la droite réactionnaire qui seules valident encore ses constats, auquel cas *Rester barbare* a une ambition plus restreinte qu'annoncé; ou bien elle considère véritablement que Booba reste aujourd'hui membre d'une « sous-culture », affirmation audacieuse. Décontextualisée, la référence peut se donner comme discours sans destinataires, faisant de la barbarie un énoncé performatif et valant pour soi.

Dès lors qu'on abandonne cet antagonisme chimérique avec les détracteurs de la « logique commerciale », la fascination pour les références de Rester barbare peut être analysée autrement, en lien avec des phénomènes de plus en plus massifs. Dans le rap, commercial ou non, la pratique et l'écoute du rap sont désormais consubstantiellement liées à une activité de cryptage et de décryptage des références, illustrée par le succès de sites dédiés à ces analyses (exemplairement, Genius). La valence de la référence est invasive dans la production grand public du savoir, comme le montre le poids nouveau donné à la citation dans la fabrique quotidienne de Wikipédia. Dans nos vies numériques, la référence permet tout à la fois l'affirmation identitaire évidente (je suis ce que je cite) et le trouble constant par détournement ad libitum des références (je suis un jeu de citations). Dans cette perspective, qui ne contredit pas celle de Louisa Youfsi, il y a un contresens lourd : la monstruosité de Booba et de PNL est en fait une norme désormais hégémonique, celle d'une poétique de soi au sein d'imaginaires culturels activés par le moyen efficace des références.

Dès lors, le paradoxe de rappeurs puissants mais « barbares » semble moins convaincant et repose d'abord sur une fiction d'oppositions qui n'ont sans doute jamais existé en tant que telles, mais sont aujourd'hui plus que marginalisées - oppositions entre la culture légitime et illégitime, le monstrueux et le normal, le commercial et le snobisme, etc. Cette fiction d'un monde du goût structuré par des antagonismes peu probants est nécessaire pour maintenir l'usage des références qui y correspond, mais a des conséquences importantes sur l'appréhension des œuvres et des personnes qui les produisent, et d'abord en plaçant le rapport entre le militantisme politique et l'art selon une logique de passivité indéniable, contraire à de nombreuses traditions qui revendiquaient pour le pire et le meilleur un travail commun entre les deux univers. Ici, l'autrice se situe sous l'angle de la critique externe des œuvres qu'elle étudie, mais elle met souvent de côté une critique interne au monde du rap :



Louisa Yousfi © Anthony Francin

EN ÉCOUTANT LES BARBARES

au-delà de choquer le bourgeois, comment les artistes étudiés se confrontent-ils à leurs pairs, à l'histoire de leur art, à la production de disques ou de vidéos ? Ce faisant, elle confère une autorité forte au déjà-existant, au déjà-populaire, sans imaginer ce que pourrait être un autre rap, y compris celui de PNL et de Booba. Il y a là un risque de conservatisme et d'académisme qui fait douter du bien-fondé des renversements de valeur auxquels appelle Rester barbare : en essentialisant le référentiel (barbares contre « empire »), on peut se faire transgressif par situation (brouiller les frontières de la barbarie) tout en étant conservateur par méthode (donner une valeur a priori aux références qui maintiennent ces frontières).

Surtout, le choix d'artistes jouissant d'une immense popularité interroge sur le positionnement

politique de ces analyses, à l'heure où d'autres artistes sont l'objet de répressions judiciaires et policières du gouvernement. Après la parution en 2021 des « 13 minutes 12 contre les violences policières », trois rappeurs, dont L'1consolable et Billie Brelok ont fait l'objet de poursuites judiciaires enclenchées par le ministère de l'Intérieur. Force est de constater que ni Booba ni PNL ne sont aujourd'hui l'objet de telles poursuites, pour de nombreuses raisons. Cela n'empêche pas de les commenter, bien évidemment, et il importe de ne pas se situer seulement en réaction à la répression des artistes. En revanche, on ne peut que s'étonner que le propos politique du livre, ainsi que ses partis pris esthétiques, n'invitent pas à valoriser davantage ceux dont la parole est tue, parole de barbares restés barbares.

Un Sud qui n'en finit pas de renaître

Voici deux ouvrages complémentaires, en débat : le livre de Stéphane Giocanti sur La grande épopée des littératures d'oc et l'ouvrage collectif consacré à L'œuvre littéraire de Robert Lafont procèdent de logiques opposées, dans la méthode comme sur le fond, dans leurs perspectives autant que dans leurs positionnements politiques, avoués ou pas, mais récurrents.

par Maïté Bouyssy

Stéphane Giocanti

La renaissance du Sud.

La grande épopée des littératures d'oc

Cerf, 395 p., 22 €

Jean-Claude Forêt, Philippe Gardy et Claire Toreilles (dir.) Dire l'homme, le siècle/Dire l'óme, lo segle. L'œuvre littéraire de Robert Lafont PULM, coll. « Estudis occitans », 308 p., 24 €

Le premier, très mistralien, est alléchant : Stéphane Giocanti offre un rattrapage pour les nuls de tout ce que vous auriez dû savoir, ou de ce que vous avez su et oublié, des littératures d'oc fin de siècle, particulièrement celles du XIXe siècle, et plus sommairement du XXe, l'auteur souhaitant en ignorer les monuments. L'auteur raconte allégrement, et c'est à son honneur, les facettes intriquées de tentatives poétiques et de tentations symbolistes doublées de carrières parisiennes en français et en oc, traversées d'enracinements aux consonances multiples. Parti de la tentation mistralienne de Maurras, le sujet de sa thèse de 1994, Giocanti suit les rameaux multiples qui en tirèrent inspiration et suivirent des chemins parallèles, toujours écrits dans leurs variétés dialectales et patoisantes, selon des codes mis en place par Mistral, Roumanille et Aubanel – le trio de vrais poètes qui animèrent les lettres d'Avignon en Arles. Mais n'oublions pas, l'affaire est piégée de bout en bout : la langue mairalo, celle de la mère, est parfaitement politique et résonne avec les cultures dont la droite a, jadis comme aujourd'hui, voulu se doter. Ce livre est un coup d'envoi qui réveille les vieux débats, ce qui est tout de même mieux que le silence des cimetières.

Car le débat est là, une affaire d'a priori et d'élaboration, de forme et de graphie, sans rien vouloir ôter à des contenus non négligeables. D'où

l'intérêt du retour à l'œuvre éclatée de Robert Lafont (1923-2009), linguiste éminent et publiciste militant autant qu'homme de lettres dans les deux langues : le livre dirigé par Jean-Claude Forêt, Philippe Gardy et Claire Toreilles donne au public innocent une synthèse pertinente et difficile à établir sur ce que put et ne put pas le revival d'une langue, l'oc, dans la beauté d'un monde qui n'en finit pas de mourir mais crut périodiquement pouvoir renaître, au fil d'un siècle vécu délibérément loin de Paris mais sous son méridien (comme eût dit Pascale Casanova en 1999). Respecter la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires n'a jamais été le fort de la France : le texte signé en 1992 n'est toujours pas ratifié. Les « forces de gauche », respirent le jacobinisme centralisateur et oublient soigneusement qu'elles étaient, jusqu'en 1981, électoralement tributaires des zones méridionales ; en outre, le « fédéralisme », grand mot de la droite et hantise de la gauche, a convergé dans la décentralisation menée par Gaston Defferre, maire de Marseille passé au ministère de l'Intérieur. Cette histoire, depuis quarante ans, se solde dans la langue de tous les politiques par le renvoi aux « territoires » anonymes et indifférenciés, constitués de tout ce qui excède le Grand Paris.

Stéphane Giocanti ne masque ni ses amitiés ni ses enthousiasmes de jeunesse. Formé à la section de « provençal » de Paris IV, le CEROC de la Sorbonne littéraire, celle qui croyait à la positivité du texte et était la plus droitière, il défend avec ferveur l'enseignement de Georges Bonifassi (1952-1995), trop tôt emporté par une longue et terrible maladie. Associées à la revue *France latine*, ces composantes brassaient tout ce qui passait au programme des concours avec option « occitan », du XVIe au XXe siècle. Ce strapontin accordé au souvenir des troubadours appartenait à la vieille Sorbonne, qui maintenait ce certificat dit de « provençal » ; les universités du sud de la

UN SUD QUI N'EN FINIT PAS DE RENAÎTRE

France ont peu à peu institué ou développé leur propre enseignement de l'occitan. Au fur et à mesure se constitua devant des étudiants qui avaient perdu la langue naturelle un savoir devenu l'objet d'un choix plutôt qu'une langue vernaculaire en voie d'effacement.

Le nœud du problème est ainsi établi : il a fort à voir avec des notions très académiques de graphie, laquelle n'est pas seulement liée aux habitudes de noter les formes patoisantes à partir de la phonétique française, ce qui leur donne un aspect baroque et disparate. Le dilemme est simple : soit vous comprenez ce que vous savez depuis toujours en lisant intérieurement avec votre français scolaire, mais vous n'entrerez pas dans le dialecte voisin ; soit vous acceptez quelques règles homogénéisantes qui ne vous empêchent pas de lire dans votre dialecte. C'est à ce prix que se constitue une aire littéraire interrégionale, quitte à produire une œuvre imprévue et inouïe stricto sensu. Les apprentissages s'en complexifient, les écoles sont partagées, concurrentes, hostiles, et les premiers concernés sont les écrivains, car, s'il est une phrase que tous partagent, c'est bien celle qui définit en partie le cœur de l'ouvrage de Stéphane Giocanti : « Contrairement aux écrivains français, les écrivains des pays d'oc ont besoin de réfléchir à la graphie, à la morphologie, à la phonétique, au point où chacun de nous peut se dire plus ou moins grammairien, lexicographe, historien de la langue! »

C'est donc sous l'angle d'un combat permanent que doit se relire l'aventure du Félibrige, qui essaima par ses Escolos (une Escolo Felibrenco peut apparaître dès qu'une ville compte sept félibres). De majoraux, érigés en consistoire linguistique, en mainteneurs et sóci (amis), on put compter, au fil de multiples rameaux, 90 journaux et revues et 2 380 ouvrages. On remercie l'auteur de ne pas oublier Béarn et Bigorre, parce qu'ils se sont opposés à tout centralisme languedocien (perçu comme une menace) et parce que cela permet d'inclure le récit de Michel Camélat (1871-1962) qui situe ces « poètes ouvriers » : des hommes qui ont eu un métier. Citons ainsi, à l'époque romantique, Jasmin (1798-1864), le poète coiffeur d'Agen, ou ceux qui, deux générations plus tard, aiguillés par le succès de Mistral, ont été sollicités par son écho et ont travaillé leurs poésies et leur langue naturelle en tenant boutique ou en pratiquant les métiers de tailleur ou de cordonnier. Ils partagent avec les prolétaires du XIX^e siècle de Jacques Rancière le fait de n'avoir pas le baccalauréat, encore classique et très bourgeois.

Le Félibrige a eu aussi ses bourgeois et ses aristocrates, comme Folco de Baroncelli ou Joseph de Pesquidoux, des personnalités flamboyantes qui n'ont pas hésité à se ruiner ou presque au service de la cause. Ou Philadelphe de Gerde, mieux connue pour sa personnalité que pour ses œuvres : si ces dernières ne manquent pas de force, on rappelle avant tout la façon dont elle quitta le Félibrige pour mieux militer à l'Action française. Dans l'entre-deux-guerres, elle s'afficha vêtue de noir et en capulet bigourdan pour porter le deuil de la bataille de Muret (1213).

Quant aux œuvres, il est impossible de toutes les présenter, le livre les signale et en devient un quasi-manuel, ou une encyclopédie vivante. Chacun y puisera ce qui l'amuse ou ce qu'il n'a jamais considéré dans son évidence, les jeux de renvois de la domination culturelle, ceux de l'appropriation et ceux des créations littéraires dotées de leurs supports, des périodiques honteusement oubliés. Le provençalisme marseillais prouve les interpénétrations de modes et de réseaux. L'abondance des références aux auteurs méridionaux de langue française qui ont accompagné ces figures permet d'imaginer et de recomposer des champs culturels, certes dominés en termes bourdiliens mais qui furent vivaces – même si Joseph d'Arbaud (1874-1950) conclut par un « Jamais plus », et L'enterrement à Sabres du Landais Bernard Manciet (1923-2005) à quelque « Trop tard ».

La faiblesse de Stéphane Giocanti est d'ignorer résolument le rôle majeur de Robert Lafont et même de ferrailler, comme si penser une langue en abolissait les réalisations dialectales ou l'intérêt porté à ses productions. Le plaisir de lecture ne disparaît pas lorsque le lectorat naturel ne constitue plus que 2 ou 3 % de la population. C'est précisément cet évanouissement des locuteurs qui a toujours pesé; or penser la sociologie et la présence au monde d'une littérature sans lecteurs, ou dont il faut créer ou recréer le lectorat, fut singulièrement au cœur de la pensée et des productions de Robert Lafont.

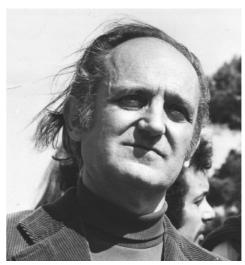
Philippe Martel en a listé et considéré les manifestes, depuis l'*Ase negre* (1946), texte qui veut susciter une orientation prolétarienne chez les jeunes de l'IEO (Institut d'études occitanes)

UN SUD QUI N'EN FINIT PAS DE RENAÎTRE

naissant, jusqu'aux différents efforts de la revue fortement universitaire *Amiras* en 1982, qui met en place son dispositif de « recherche action ». Depuis *La révolution régionaliste* (1967) et *Sur la France* (1969), Robert Lafont pense systématiquement ensemble la langue et l'anthropologie. La situation d'énonciation et la sociologie militante ne se dissocient pas de ce qu'il appellera la « praxéologie » de sa propre linguistique.

Dire l'homme, le siècle est moins flamboyant que le travail de Stéphane Giocanti car, au lieu de brosser un paysage, il creuse et analyse à travers l'œuvre de Robert Lafont un retour sur cette énorme production, fruit d'un travail d'ascèse et de plaisir comme le confesse l'auteur. Si l'un de nos contemporains a été poussé par la libido sciendi, c'est bien Robert Lafont : huit recueils de poésie, vingt-six romans, contes et nouvelles, treize pièces de théâtre, à peu près toutes jouées, sept anthologies ou sommes sur la littérature occitane, dix-huit œuvres majeures de linguistique, dix études médiévales et, à partir de 1967, vingtsix titres d'écrits et essais politiques. Partout y règne la question du pourquoi et du comment de l'occitanisme militant du second XXe siècle : peut-il se structurer politiquement, déjouer les régressions identitaires et se situer au sein des affirmations culturelles et intellectuelles capables de transcender l'éternelle dialectique Paris/province, ce Nord/Sud fastidieux ? Au cours des <u>luttes du Larzac</u> (1973), Lutte occitane et Volem viure al pais étaient là, mais ils étaient prêts à se déchirer. Divers centres et diverses orientations ont survécu, et, si un délitement final est patent, il n'empêche que cette lutte fut aussi continuée littérairement par Robert Lafont à travers son œuvre monumentale et éclatée, pleine de cohérences internes et fantasmatiquement accrochée au tout d'un monde. Partout transparaît une façon de vivre et de penser en quête des communs possibles, biais de viure disait-on.

La richesse de *Dire l'homme*, *le siècle* tient à la manière dont l'ouvrage analyse le « je » et le « nous » qui traversent les articles et l'œuvre littéraire lafontienne, la manière dont le « je » et le « toi » engendrent des « nous » dont découlent à leur tour des « je ». Tout finit sous l'imprécation de « *l'impossible roman* » mais ces intrigues fouillées font mieux comprendre l'auteur. Le repli se combine de subtiles machineries, l'antithèse devient absurdité construite, dérision, capitale du vide pour horizons lointains, jusqu'à re-



Robert Lafont en 1973 © CC4.0/Fausta Garavini

monter un mythique fleuve Amazone sur une machine absurde commandée par un maître qui n'a d'autre nom, Aubin, que celui qui naufrage dans Lou Pouèmo dóu Roze mistralien.

Le théâtre de Robert Lafont est généralement mieux connu car il a été joué pendant une vingtaine d'années : André Neyton en présente les lieux et les enjeux. Ces pièces, du fait de la langue, avaient pour elles leur public, la connivence de la coprésence, le partage. Le public ne disparut que par l'asséchement des subventions données aux théâtres après le tournant politique de 1984, qui modifia les majorités municipales dans le Sud et particulièrement en Provence.

Que dire de pareille entreprise prométhéenne, qui a animé nombre d'actions et d'actes littéraires, ceux de l'auteur, mais aussi de ceux qui s'en sont inspirés, ou, très loin du théâtre de la langue, qui ont renforcé leurs convictions grâce à elle ? Il reste à chacun à choisir, séance tenante, voire au hasard, quelque titre stimulant pour relire ce qui se décrit, dans un décor que l'on croit n'être plus que de carton-pâte, ce qui reste sensiblement et intellectuellement une histoire de nos plus grandes urgences. Parmi les romans de Robert Lafont, signalons Chronique de l'Éternité (1991) dialogue post-apocalypse nucléaire qui résonne avec nombre de thèmes de Günther Anders, comme une preuve que ce monde n'est absolument pas réductible au tiers du territoire « national français » que lui assigne l'ethnolinguistique; il reste à l'orée de nos mondes possibles, dans l'ironie des désastres civilisationnels de tous les temps et les ruses des vaincus irrésolus qui puisent leurs positions phatiques loin du meilleur des mondes, fût-il d'oc.

Un autre Dormeur du val

« Il y a, dans la vie, des coups si forts... Ils creusent d'obscurs sillons sur le plus fier visage », écrivait César Vallejo il y a un siècle. Visionnaire à l'instar de Rimbaud, et comme lui brandissant le feu lumineux, le plus grand poète du Pérou prophétisait la mort d'une des voix les plus émouvantes et les plus prometteuses du Pérou contemporain, celle de Javier Heraud, qui composa sa plus belle poésie à l'âge de 18 et 19 ans, pour tomber sous les balles policières, en 1963. Mort de profil, aurait dit Lorca, et voilà ce martyr adolescent de vingt-et-un ans frappé au sceau des éditions de L'Éclat qui le republient cinquante ans après que François Maspero eut l'heur de nous le faire connaître en France.

par Albert Bensoussan

Javier Heraud

Le fleuve et Le voyage

Trad. de l'espagnol (Pérou)
par Fanchita González Batlle
et Patricia Farazzi

Préface de Patricia Farazzi

L'Éclat, 180 p., 10 €

Le livre s'ouvre sur le beau visage mélancolique de ce jeune homme né à Lima en 1942, et qui, comme tant d'écrivains latino-américains fascinés par la Babel des lettres, découvre Paris en 1961. En tout premier lieu, il se rend alors au cimetière du Montparnasse pour se recueillir sur la tombe de César Vallejo, ce maître, poète et prophète, qui avait écrit : « Je mourrai à Paris par un jour de pluie... ». Puis il rencontre son compatriote Mario Vargas Llosa, qui dirige alors à la Radiodiffusion-télévision française une émission sur la littérature d'Amérique latine, et là il donne un entretien où il déclare « sauter les murs intacts du temps passé » et voir « encore fleurir les chemins oubliés, les vieux chemins ».

Heraud s'inscrit donc dans une tradition littéraire et une voie poétique glorieuse, celle de ses aînés : Emilio Adolfo Westphalen, Martín Adán, César Moro et José María Eguren (1), un carré d'as. Puis il s'en retourne au pays faire la révolution et en est l'une des premières victimes, massacré dans la forêt amazonienne, sans défense et sans armes, sous le froid regard de ses bourreaux acharnés à percer sa peau de dix-neuf trous. Tou-

chant là à « *l'apogée de l'horreur* », comme qualifia l'incivile guerre des hommes cet autre poète assassiné, l'Espagnol Miguel Hernández.

Cette voix interrompue s'inscrivait dans la continuité de la poésie péruvienne, dont Javier voulait être un autre héraut, fidèle en cela à son patronyme d'origine française. Et là dans son *Voyage* par les fleuves impassibles de cet autre courant, « comme une énorme / blessure ouverte / dans ma poitrine », sa voix ténébreuse s'élève :

La nuit, des amants tremblants

reposent leurs yeux dans les miens,

et noient leurs bras

dans l'obscure clarté

de mes eaux fantastiques.

Car ce grand jeune homme en quête d'envol et aux ailes de géant, avec sa stature double-métrée, embrasse son si grand pays et le parcourt comme un fleuve, « avec un goût étrange / de terre amère ». Sa voix s'élève, il s'installe dans sa métaphore vitale :

Je suis un fleuve,

je descends par

les pierres larges,

UN AUTRE DORMEUR DU VAL

je descends par

les roches dures,

par le sentier

dessiné par le vent.

Mais son voyage – pressent-il son destin ? – est tumultueux, « par les cascades précipitées », chaotique, « avec furie et avec rancœur », car, s'il « voyage sur les rives... sur les berges... dans les bois... », il veut être avant tout « le fleuve qui voyage dans les hommes ». Et ce paysage qui s'ouvre à lui est celui des promesses trahies, un pays « foutu » – « jodido », écrivait Vargas Llosa –, une terre stérile aux « eaux éteintes » :

Ils nous avaient promis le bonheur

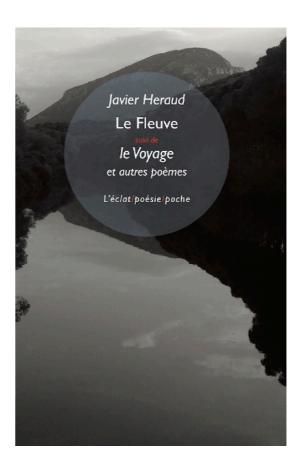
et jusqu'ici ils ne nous ont rien donné.

Pour quoi élever des promesses si

à l'heure de la pluie

nous n'avons que le soleil et le blé mort?

Non, le poète n'est pas contemplatif, même si ses vers chantent la beauté des choses, « le doux / fracas de la lumière pure » et « l'ardente tyrannie du printemps ». Il est dans la cité, il est dans le combat. Sa cible est ce « pouvoir, buée cruelle et tendre, / fait de mensonges et de mensonges! ». La révolution castriste (1959), comme tant d'autres, l'a ébloui, galvanisé, et le voilà militant, et, bien que soldat sans armes, le voilà milicien. En quittant Paris après un mois d'émerveillement, il va vers la mort, il le pressent, il le sait, sa « voix unique... ouvrira les / portes infatigables de la vie, / les portes inépuisables / de la mort ». L'authentique poète est toujours un voyant. Mais fallait-il pour cela allonger la liste des poètes péruviens morts en pleine jeunesse, Enrique Alvarado assassiné, Oquendo de Amat succombant à la maladie en 1936 dans l'Espagne républicaine qu'il voulait défendre ? Lui Javier Heraud était le plus jeune de tous et il voyait bien cet horizon qui lui serait barré : « Mes pieds n'ont pas foulé toutes les rues du monde », regrettait-il. Mais Javier voulut mourir en héros, dans l'imprudent défi de son extrême jeunesse : « Je n'ai pas peur de mourir parmi les oiseaux et les arbres ». Il deviendrait, alors, un autre Dormeur du val.



En 1963, faisant son éloge funèbre, Mario Vargas Llosa, le cœur brisé, conclura : « Le premier de nos héros fut un jeune poète ». Son père, Jorge Heraud Cricet, dans une lettre émouvante, reproduite ici, pleura « un martyr adolescent transporté d'idéal généreux ». Et Patricia Farazzi, à qui l'on doit cette réédition (et la traduction d'une partie inédite du recueil), au terme d'une vibrante introduction, sait rattacher ce verbe au passé péruvien et à ce nombril du monde qu'était Cuzco, la capitale de l'Empire inca : « On sent sous ses doigts la rugosité des vieux murs du Pérou, leurs pierres vivantes. Puk'tik'yawar rumi, dit-on en quechua, "pierre de sang bouillonnant" ». C'est pourquoi la poésie de Javier Heraud a été traduite en quechua, et c'est pourquoi, en grande émotion, aujourd'hui nous le lisons, magnifiquement restitué en français, et le découvrons, tel qu'en luimême enfin:

Je ne suis

qu'un homme triste

qui épuise ses paroles...

1. Signalons la récente édition des *Obras completas* de José María Eguren, coordonnée par Daniel Lefort (Centre de recherches latino-américaines – Archivos, Poitiers, 2020).

Un projet autobiographique, mythique et historique

Le grand poème de H.D. (Hilda Doolittle), Hélène en Égypte (1961), a déjà été publié en français en 1992 aux éditions de La Différence. Il reparait aujourd'hui aux éditions Corti dans une version revue par son traducteur, Jean-Paul Auxeméry, et accompagnée d'utiles « péritextes ».

par Claude Grimal

H.D.

Hélène en Égypte

Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Jean-Paul Auxeméry
José Corti, coll. « Série américaine »
352 p., 23 €

Hilda Doolittle (1886-1961), Américaine mais ayant vécu en Grande-Bretagne, baptisée H.D. par Ezra Pound et déclarée imagiste par lui, commence sa carrière en poésie pendant la Première Guerre mondiale. Elle publie ensuite aussi de la prose (dont le récit de son analyse avec Freud) et de longues œuvres poétiques, *Trilogie* (1944-1946), *Hélène en Égypte* (1961), qui avaient l'ambition de rivaliser avec les grandes « épopées » américaines (Whitman, Crane, Pound...) et d'instaurer, dans le cas d'*Hélène en Égypte*, un dialogue avec les textes de l'Antiquité.

Hélène en Égypte, qui fait environ 300 pages, est divisé en trois parties (« Palinodie », « Leukè » et « Eidolon »), comprenant six ou sept livres chacune, chaque livre étant lui-même composé de huit chants. Des indications en prose précèdent les chants, toujours composés de tercets en vers très courts. La « manière » du livre est celle d'un modernisme oblique et allusif; elle est cependant de tonalité un peu mystique et plongée dans des références mythologiques et ésotériques. Le thème choisi se veut un contrepied à l'Iliade : Hilda Doolittle emprunte à Stésichore l'histoire d'une Hélène qui n'est jamais allée à Troie, mais a été amenée en Égypte par Hermès, et dont, seul, le double fantomal se trouvait parmi les Troyens. La guerre n'aurait donc été menée que « pour » une illusion.

La visée féminine, sinon féministe, de ce choix éloigne de l'épopée et permet au texte de se diriger plutôt vers la mise en scène lyrique d'une âme dont on comprend qu'elle est autant celle d'Hélène que de H.D. Les enjeux sont ceux de l'existence

de la poétesse et de son époque (les conflits mondiaux qu'elle a vécus). Les hommes qui sont rencontrés ou évoqués, tout en étant Achille, Pâris, Thésée, Ménélas et Ulysse, « représentent » des hommes qu'elle a connus (Thésée « est » Sigmund Freud, Ulysse « est » Ezra Pound) ; ils introduisent ainsi à différents domaines de la culture antique ou contemporaine (la guerre, l'interprétation de l'inconscient, l'art...) sans faire sortir le texte de sa concentration sur la psyché et les rêves.

La lecture, faite sur la longueur, se heurte à plusieurs obstacles : l'absence de mouvement narratif ou dramatique, la fadeur d'un ton légèrement vatique accentué par la monotonie d'un vers très bref, et l'obscurité. Non que l'obscurité soit en ellemême un défaut, mais elle s'accentue au fil des pages, sans rien construire cumulativement, en laissant chaque moment vague et inachevé. La fin d'Hélène en Égypte est en quelque sorte un constat d'échec, elle signe l'absence de direction de la démarche poétique ; en effet, après plusieurs centaines de pages, le poème se replie sur le banal et ne parvient à offrir qu'une conclusion bien mince et bien décevante : « le secret est l'absence de secret [...]. Il y a un moment fini que nulle joie infinie ne peut disperser et que la pensée du bonheur passé ne peut tenter ni dissiper ». Hélène en Égypte apparait, de fait, comme un texte assez asthénique, exhibant les signes lettrés et mystérieux de son importance en lieu et place d'une authentique vitalité poétique.

Sans doute une partie de son projet était-elle intéressante : il se voulait épopée et poème lyrique, historique et autobiographique, sur la guerre de Troie et sur toutes les guerres, poème et prose, version féminine de sujets traités par les hommes... Mais il souffre des limites de la pensée de H.D., de la réduction de son matériau poétique et de celle de son spectre discursif ainsi que d'une absence de *télos*. C'est une curiosité littéraire, belle dans certains de ses passages, mais dépourvue de l'énergie qui lui aurait permis de conjuguer le personnel, le mythique et l'historique.

Déserter avec Gurnah

« Entrer dans son écriture, c'est s'imprégner des schémas et des mythologies de la grande tradition narrative orale, venus se fondre dans l'art du roman où chaque destin est unique. » Tels sont les termes dans lesquels l'écrivaine suédoise Ellen Mattson présentait Abdulrazak Gurnah lors de la cérémonie de remise du prix Nobel de littérature en décembre 2021. Ces deux courants se mélangent harmonieusement dans Desertion, publié en 2005 et dont la traduction vient d'être rééditée sous le titre d'Adieu Zanzibar. Confluence, mais aussi grand poème symphonique à la composition rigoureuse et dont toutes les dimensions se dévoilent peu à peu, entre histoires d'amours impossibles et choc de la colonisation.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Abdulrazak Gurnah Adieu Zanzibar Trad. de l'anglais (Tanzanie) par Sylvette Gleize Denoël, coll. « Et d'ailleurs », 368 p., 22 €

Comme dans ses autres romans, Gurnah entraîne ses lecteurs à la recherche du passé des régions côtières et insulaires de l'Afrique de l'Est où les descendants d'habitants de la péninsule arabique et du sous-continent indien se mêlaient à une population bantoue et avaient en commun l'islam et le swahili. Tout débute comme dans un conte oriental dont le narrateur est Rashid, un peu le double de Gurnah, devenu étudiant puis universitaire en Grande-Bretagne après avoir dû quitter Zanzibar où des violences extrêmes contre les arabophones et les Asiatiques ont suivi la révolution de 1964.

On est à l'aube d'une journée de 1899. Hassanali, petit boutiquier qui fait fonction de muezzin, se rendant à la mosquée pour y lancer la première prière du jour, voit émerger une ombre chance-lante de ce qui reste de nuit. Cet homme décharné, au corps famélique couvert de contusions qui s'écroule à ses pieds est un *Mzungu*, un Européen. À part une vague silhouette entrevue lors d'une cérémonie officielle, « *guère plus qu'une veste verte et un couvre-chef* », c'est le premier Blanc que rencontre Hassanali. Le *Mzungu* est un Anglais, dénommé Martin Pearce, jeune historien et linguiste, un « orientaliste » qui, après avoir

été en poste à la direction de l'Éducation en Égypte, a voulu découvrir l'Abyssinie puis la Somalie, et s'est fait attaquer et dépouiller par ses guides. C'est ce qu'il raconte à Frederick Turner, l'administrateur colonial qui s'est hâté d'aller récupérer l'homme blessé dès qu'il a été informé de sa présence dans le quartier indigène, en essayant de surmonter son dégoût et sa peur.

L'invraisemblable va alors se produire : une histoire d'amour entre Pearce, lettré anglais, et Rehana, la sœur de Hassanali. Le conteur imagine que Pearce, revenu chez Hassanali pour le remercier de son hospitalité, est tombé sous le charme de la belle Rehana. Mais peut-être celle-ci a-t-elle voulu le séduire. Née de père indien et de mère africaine, elle avait souvent été traitée de bâtarde, et seuls des hommes beaucoup plus âgés qu'elle et déjà pourvus d'une ou deux épouses la demandaient en mariage. Elle avait donc accepté volontiers d'épouser Azad, un jeune commerçant indien, arrivé par bateau de Calicut. Cependant, Azad avait repris un beau matin le bateau pour l'Inde et n'avait plus jamais donné de nouvelles. Ne lui restaient que son désir et, faute de divorce, l'impossibilité de se remarier. Peut-être alors « s'était-elle convaincue qu'elle n'avait rien à perdre ». Telle est la version que Rashid donne de cette rencontre amoureuse quasi mythique. Le roman en proposera des variations, comme dans les contes de la littérature orale.

Ce que l'on sait, et là on passe du conte à l'Histoire, c'est que, sous le prétexte de rendre visite à des parents à Mombasa, Rehana y avait rejoint

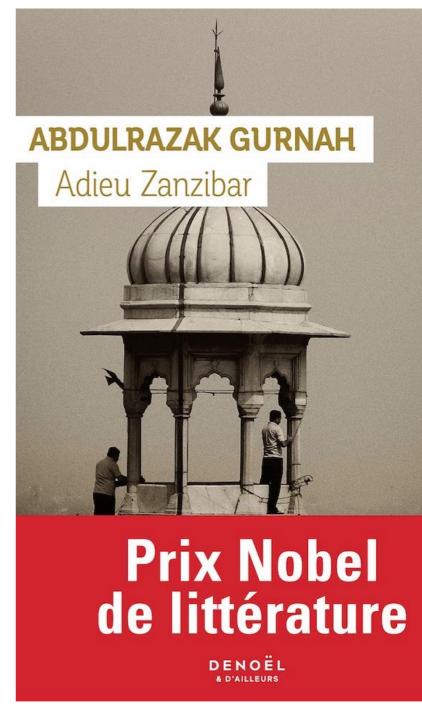
DÉSERTER AVEC GURNAH

Pearce, et, pendant un temps, avait vécu avec lui ouvertement, jusqu'au moment où « Pearce a recouvré ses esprits et est rentré chez lui ». Mais Rehana Zacharia n'est ni Didon, ni Azyadé, ni Madame Chrysanthème. Après le départ de Pearce, elle met au monde une petite fille, Asmah, dont le prénom, qui signifie « celle qui est calme et fière », sonne comme un défi ; puis elle va très vite se lier avec un ingénieur écossais et monter avec son aide un atelier textile.

Tout cela, on ne va l'apprendre qu'au cours d'un récit dont les fils s'entremêlent et dont on ne découvre l'unité que dans les dernières pages de ce livre envoûtant. De la côte africaine du tout début du XXe siècle, on passe à Zanzibar vers la fin des années 1950, « une époque où le monde fut plus tragi-comique que jamais, et où l'Afrique presque tout entière se trouvait gouvernée par les Européens, d'une manière ou d'une autre : directement, indirectement, par l'usage de la force brute ou d'une diplomatie musclée ». L'indépendance est proche, mais Amin et Rashid, deux frères qui vivent dans une petite ville de l'île, ne sont pas conscients qu'ils vivent entre la fin d'une époque et le début d'une autre. Leurs deux parents sont enseignants et Amin, l'aîné, se prépare à entrer à l'école normale pour suivre la voie tracée par son père. Rashid, brillant collégien, n'a qu'un désir : quitter son pays où il a le sentiment d'étouffer. Ses professeurs, des Britanniques, l'y encouragent vivement. Quand il prend l'avion pour l'Europe, il ne prête pas attention à la souffrance d'Amin.

Les parents d'Amin l'ont, en effet, contraint, pour ne pas « briser le cœur » de son père et de sa mère, à renoncer à l'amour fou qu'il éprouve pour Jamila, une femme indépendante, un peu plus âgée que lui, divorcée, et surtout, petite-fille de Rehana, une bâtarde, et fille d'un « enfant du péché », métisse et autre bâtarde comme le lui rappelle sa mère. Jamais Amin n'oubliera Jamila. Quant à Rashid, la première leçon qu'il apprend en arrivant à Londres, c'est à « intégrer le mépris », à se voir à travers les yeux des Anglais comme « quelqu'un qui mérite le mépris qu'on lui porte », comme un « exclu, un exilé », un « étranger au milieu de nulle part », puisque la situation à Zanzibar lui interdit de songer au retour. Ce n'est que bien des années après qu'il pourra rendre visite à sa famille.

Le titre que Gurnah avait donné à son roman est *Desertion*. Et c'est bien de désertions ou d'aban-



dons successifs qu'il est question. Abandon de Rehana par Azad puis par Pearce, abandon de Jamila par Amin, abandon de son île et de sa famille par Rashid, fuite de Jamila quand il devient trop dangereux pour elle de rester à Zanzibar. Si attachant qu'ait pu être le monde déserté par Rashid, c'était un monde cruel, avec sa propre part de racisme interne et ses règles familiales impitoyables. Mais c'était un monde pleinement humain habité par des individus avec leurs passions, leurs doutes, leur histoire. On sort ému et ébloui de cette lecture, avec, à peine le livre achevé, l'envie de la reprendre, comme on secouerait un kaléidoscope pour voir se former de nouvelles images.

Babi Yar en trompe-l'œil

Longtemps occulté dans la mémoire soviétique officielle, le massacre de Babi Yar, à Kuiv, les 29 et 30 septembre 1941, est peu connu en France. Les groupes mobiles de tuerie (Einsatzgruppen) de la Wehrmacht ont fusillé au bord de ce ravin 33 771 Juifs en deux jours, ce qui a inauguré, à l'est de l'Europe, la mise en œuvre de la Shoah par les nazis. ll a fallu attendre 1976 pour que, sans mention des Juifs, un monument célèbre les « citoyens soviétiques » et les militaires « fusillés par les fascistes allemands ». Ce n'est qu'en 1991, après diverses initiatives et protestations sous la perestroïka, qu'est érigée une grande menorah en mémoire des victimes juives. Depuis, des hommages officiels sont rendus régulièrement, mais les mémoires restent divisées. Elles donnent lieu à des oppositions, surtout avec les autorités soviétiques puis russes, ravivées par la guerre actuelle. Dans cet environnement douloureux, le cinéaste ukrainien Sergueï Loznitsa a réalisé un documentaire avant la guerre, plus exactement un « re-montage d'archives » dont la sortie en salle coïncide avec la publication d'un ouvrage collectif consacré au cinéaste.

par Jean-Yves Potel

Sergueï Loznitsa

Babi Yar. Contexte

Documentaire néerlando-ukrainien
En salle, septembre 2022

Céline Gailleurd, Damien Marguet et Eugénie Zvonkine (dir.) Sergueï Loznitsa. Un cinéma à l'épreuve du monde Presses universitaires du Septentrion 274 p., 25 €

Né en 1964, Loznitsa a grandi à Kyiv, non loin des lieux du massacre. Après une formation d'ingénieur, il s'est exilé à Moscou où il est devenu cinéaste et professeur à l'École du nouveau cinéma. Il vit depuis 2001 à Berlin. Il a entrepris ce dernier film à la fin des années 2010. C'était, ditil dans ses nombreuses interviews, « une urgence ». Le « re-montage d'archives » se distingue de ses fictions ou documentaires habituels, c'est une technique que François Albera, dans Un cinéma à l'épreuve du monde, attribue à une « généalogie soviétique ». Loznitsa choisit de remonter des images de propagande tournées à

l'époque concernée, de les resonoriser et de la présenter sans commentaires en voix off. Lors de la masterclass publiée dans ce livre, le cinéaste mentionne même ses tentatives pour les mélanger avec des images qu'il tourne lui-même, afin « que le spectateur ne sache plus distinguer entre les deux. Pour cela j'utilise des optiques anciennes ». Ainsi, le film, peut « explorer les angles morts de l'Histoire » (Céline Gailleurd) et atteindre une vérité cachée. Outre le montage subtil qui condense sa narration, Loznitsa restitue/invente une bande-son et améliore la qualité de l'image. Des restaurations plus que réalistes. Il profite des techniques du passage au numérique pour nettoyer la photo ou modifier la lumière, créant une étrangeté, l'illusion d'un filmage live. Et c'est souvent très réussi, tout en soulevant des questions troublantes au regard de l'Histoire et des mémoires.

En effet, cette illusion peut également conduire à un trompe-l'œil. Plusieurs critiques s'en inquiètent dans le cas de *Babi Yar. Contexte*. Ainsi, Orphir Lévy, qui admire le talent du cinéaste, « *s'étonne*, dans la revue *Positif* (n° 733, p. 84), de la relative légèreté de son argumentation ». Il lui paraît difficile de « *congédier tout questionnement sur le rapport à la factualité et à*

BABI YAR EN TROMPE-L'ŒIL

l'authenticité de ce que le film donne à percevoir ». Tel est le principal problème. Il est accentué par les circonstances mémorielles et politiques de la sortie du film, certes réalisé avant l'agression russe contre l'Ukraine, le 24 février. Cet autre contexte aurait pu obliger le réalisateur à une délicatesse que son écriture ne permet pas.

Pour en juger, il faut revenir à l'événement, car souvent la fascination et l'émotion produites par ces images de guerre remodelées se substituent à une perception historique de Babi Yar et de son contexte. Les deux batailles de Kyiv (l'occupation par les Allemands en 1941, la libération par les Soviétiques en 1943-1944) ne sont pas de même nature, ce qui ne les empêche pas d'être également vantées dans la propagande de leurs vainqueurs, lesquels utilisent l'outil le plus performant de l'époque, le cinéma. Les deux armées ont donc beaucoup filmé. Ce qui donne du matériau, des sources au cinéaste et à l'historien aujourd'hui, au propagandiste hier. Or le film de Loznitsa ne précise pas qu'il s'agit d'images de propagande, au contraire. Le cinéaste insiste dans ses entretiens sur sa capacité à faire disparaître les différences avec les autres images. Il y aurait, dit-on, des images d'amateurs (de qui ? quand ? on ne sait pas). Qu'y a-t-il de vrai et de faux dans ces films? Ce n'est pas dit (sauf, semble-t-il, dans le dossier de presse). On dispose pourtant de témoignages et d'analyses fouillées d'autres tournages réalisés par les Allemands, par exemple dans les ghettos de Theresienstadt ou de Varsovie, qui ont clairement révélé les usages nazis en la matière. Dans le domaine du documentaire, on peut citer celui de Yael Hersonski. An Unfinished Film (2010), qui démystifie magnifiquement ces « archives » nazies.

En fait, ça ne semble pas intéresser Loznitsa. Dans *Un cinéma à l'épreuve du monde*, l'historienne Masha Cerovic constate, à propos d'un film de fiction antérieur, *Dans la brume*, « *une mise à distance certaine du discours historique* » qu'elle juge problématique. De plus, il « *choisit de se libérer du carcan mémoriel et de s'adresser à un autre public* ». Ce qui peut très bien fonctionner sur certains sujets, mais comment prendre ouvertement congé de l'Histoire, et pourquoi devant un tel massacre sur fond de déportations et de tueries de masse ? C'est gênant.

L'absence de commentaires rend difficile au spectateur non familier de l'histoire ukrainienne

de comprendre ce qu'il voit. Pendant près de deux heures, défilent sous ses yeux des chars, des foules, des chevaux, et des hommes de troupe sans qu'on puisse vraiment distinguer les uniformes, défilés intercalés de bombardements, de ruines en feu et d'épaves de matériel militaire. On voit des Juifs battus et des Ukrainiens en costume folklorique saluer la Wehrmacht, offrir le pain et le sel traditionnels. De temps en temps, des explosions. La rue principale de Kyiv, minée par les Soviétiques avant qu'ils se replient (ce qui n'est pas dit), est détruite. En représailles, les Allemands rassemblent les Juifs et les fusillent au bord d'un ravin avec l'aide de supplétifs ukrainiens. Puis, lorsque l'Armée rouge revient, en 1943, on voit les mêmes défilés et des Ukrainiens qui déchirent les portraits de Hitler pour le remplacer par celui de Staline, un montage des images qui ressemble à celui de l'entrée des Allemands deux ans auparavant. Peut-on vraiment suggérer une répétition?

En revanche, des moments contextualisés émeuvent : une succession de photographies en gros plans des visages de Juifs rassemblés avant une exécution, le beau texte de Vassili Grossman donné à lire par un intertitre, *L'Ukraine sans les Juifs*, serrent le cœur. Ou encore, à la fin du film, les dépositions de criminels nazis au procès de 1946 (notamment un jeune SS de la division Wiking, organisatrice de pogroms et de fusillades), et surtout de bouleversants témoignages de victimes rescapées. L'une d'elles, Dina Pronicheva, a réussi plusieurs fois à sortir des charniers, n'ayant pas été touchée.

En construisant une histoire confuse, Loznitsa esquive ou caricature, sans doute malgré lui, la plupart des questions historiques ou mémorielles que peut susciter cet événement, que ce soit dans un cadre académique ou au sein de l'opinion publique en Ukraine. Certes, il ne s'agit pas de demander à un artiste de se transformer en historien, mais il le fait quand même en se permettant de « re-monter » l'Histoire. Plus généralement, le respect des mémoires des victimes exige de tenir compte des deux contextes. Celui de Babi Yar, encore douloureux, absent du film malgré son titre, et celui de sa projection en 2022, en pleine agression de la Russie contre l'Ukraine. Ce second contexte envahit l'écran, il est omniprésent dans la tête des spectateurs abreuvés d'images télévisées de la guerre actuelle. La présentation d'un montage d'archives à caractère historique qui ne retient que les Ukrainiens agitant de petits drapeaux hitlériens peut choquer. Notamment lorsque la Russie prétend « dénazifier » le pays.

Annie Ernaux, la Nobel

L'Académie Nobel cherche rarement à justifier l'attribution de ses prix par des arguments politiques et n'admet pas toujours qu'on le fasse. L'annonce qui a accompagné la désignation de la lauréate, le 6 octobre, saluant « le courage et l'acuité clinique avec laquelle elle découvre les racines, les éloignements et les contraintes collectives de la mémoire personnelle », n'échappe pas à cette règle. Si l'œuvre d'Annie Ernaux peut en effet être lue comme l'exploration aiguë d'un arrachement à des déterminismes existentiels et historiques, elle est d'abord un événement politique que le prix permet d'affirmer.

par Tiphaine Samoyault

1.

L'événement que représente l'attribution du Nobel à Annie Ernaux est peut-être d'abord celui-là : L'événement, son livre qui raconte la violence d'un avortement clandestin, le risque encouru, le risque de mort, la souffrance, l'humiliation. Elle l'écrit dans son journal en 1993 : « Film sur la Pologne : j'étais cette fille tremblante de peur, d'angoisse, de culpabilité, qui décide d'avorter. » Dans un contexte mondial où cette question redevient un problème, quand des pays où ce droit avait été acquis de haute lutte le remettent en cause, c'est un signe fort que donne l'Académie.

2.

Il est réducteur de faire d'Annie Ernaux une représentante de l'écriture de soi. Elle n'écrit pas de romans, mais elle n'écrit pas non plus d'autobiographies. Ce n'est pas sa vie qu'elle écrit, mais la vie : « La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle : le corps, l'éducation, l'appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. Par-dessus tout, la vie telle que le temps et l'Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler. » (Écrire la vie) En le faisant à travers un « je » impersonnel (ou transpersonnel comme elle le dit parfois), à peine sexué, autant habité par l'autre que par soi, elle donne à l'Histoire une dimension vécue qui accorde à chacune, à chacun, une importance. Elle va à ce point de rencontre de l'intime et du social où le dedans heurte avec violence le dehors et où la honte naît. Ses livres sont bouleversants, parce qu'ils sont toujours au lieu de la plus grande vulnérabilité humaine, la vérité implacable de notre condition.

3.

L'œuvre d'Ernaux provoque l'identification des lectrices et des lecteurs, mais d'abord des lectrices. L'expérience que font constamment les femmes de s'identifier, dans leurs lectures, aux personnages masculins – puisque ce sont souvent les seuls que la littérature leur propose –, est ici renversée. Ce sont les hommes qui s'identifient aux pensées et à l'expérience d'une femme et ils le font sans problème puisqu'elle parle aussi de leur vie, de ces moments où le passé s'agrandit, de leurs sensations, de ce qui fait nous tenir au plus proche de nous-mêmes.

Elle est la première écrivaine française prix Nobel de littérature.

4

Il est très facile de transporter le café-épicerie d'Yvetot, au croisement des cultures paysanne et ouvrière, dans la Roumanie rurale des années 1950 à 1990, dans le Chili des années 2000 ou dans l'Éthiopie actuelle, au-delà de la différence des régimes politiques. L'expérience des transfuges peut être vécue partout, et partout des femmes ont dû ou doivent encore s'émanciper, non sans difficulté ni peine, parfois, des assignations qui leur sont faites. Et l'on pense à toutes ces traductrices et ces traducteurs qui se sont reconnus à ce point dans cette œuvre qu'ils et elles ont passé du temps à traduire, dans leur langue, partout dans le monde, déplaçant son déplacement, étendant la communauté de celles et ceux qui se reconnaissent comme des voix étouffées ou dans des histoires sans bruit. Ils en ont fait une écrivaine mondiale et le Nobel finit de lui

ANNIE ERNAUX, LA NOBEL

reconnaître ce statut. Mondiale : c'est-à-dire témoignant pour la réalité de toutes les vies et de toutes les classes, en le faisant à travers des faits précis, des paroles entendues, les valeurs de différents groupes ou de différentes époques, et en leur donnant de la dignité. Si Annie Ernaux réagit souvent dans les journaux contre toute forme de nationalisme, son œuvre, traduite et lue dans le monde entier, en donnant une place juste à tout ce dont elle parle, est une réponse continuée aux replis identitaires et à toutes les formes de domination.

5

L'événement politique, c'est aussi ce que cette œuvre fait depuis toujours à l'idée de littérature, en particulier en France. En la reliant à l'histoire et à la sociologie, elle fait tomber la littérature de son piédestal, elle renverse son autonomie. Son écriture se caractérise par une sorte de maigreur volontaire qui crée le trouble dans l'institution littéraire. On sait comment elle travaille : elle barre dans ses manuscrits tout ce qui pourrait « faire littérature », des figures héritées, des métaphores, des références qui renverraient à l'autorité des écrivains canonisés. « Venger sa race » implique de rendre ses livres accessibles à celle-ci. Elle a souvent dit qu'elle écrirait des livres que son père pourrait lire, des livres qui ne l'excluraient pas. Ce faisant, elle s'expose au reproche d'avoir une écriture plate ou même d'écrire mal, ce que ne manquent pas de dire des dandys mâles qui ne voient dans la littérature qu'excès et maniement spectaculaire de la langue française et qui préfèrent de toute façon les écrivains de droite, plus courageux et libres selon eux que les soi-disant « bien-pensants ». On l'a vu au moment où Annie Ernaux a écrit une tribune contre deux livres de Richard Millet, le premier faisant « l'éloge littéraire » d'un criminel, le second accusant « l'immigration extra-européenne » d'attenter à la « pureté » de la langue française (tel Céline parlant du « franco-yiddish tarabiscoté » de Proust). Beaucoup d'hommes se sont déchaînés contre Ernaux au nom de la liberté de la littérature et surtout de la défense de la belle littérature écrite, une passion française. Là se joue une bataille qui est loin d'être terminée, tant aujourd'hui les polarités s'exacerbent et parce que l'indignation n'est pas unanime et que souvent, elle indigne à son tour.

6.

Parce qu'elle part d'histoires « de filles », ou du point de vue d'une fille et d'une femme, on dit parfois qu'Annie Ernaux a des sujets restreints. Mais n'est-ce pas précisément la politique de la littérature que d'égaliser les sujets ? Parce qu'elle ne condamne pas directement – à part l'arrogance de la domination ordinaire et la machine infernale du capitalisme avancé -, on ne retient d'elle parfois que les émotions positives, la solidarité, la compassion, le souci de tous les autres. Certes, elle n'a pas de grands mots à la bouche. Mais il ne faut pas oublier non plus la grande violence de cette œuvre qui cherche toujours à dire ce qui ne peut pas se dire ou qui ne se dit pas, qui se coltine avec ses hontes, qui se laisse traverser par les douleurs de toutes celles et ceux qui sont pris dans l'histoire. Annie Ernaux voue sa vie à l'écriture. Elle reconnaît sa vocation dans celle de Virginia Woolf, dans son rapport de fusion et de distance avec le monde, son rapport avec la vie sensible. Elle est constamment préoccupée par la forme, ce dont témoigne au plus haut degré L'atelier noir, journal d'écriture des Années; et elle pose le problème formel de l'accueil, qui n'est pas de pouvoir tout contenir. L'hospitalité de la forme n'a pas à voir avec des questions de quantité ou de totalité, mais avec une puissance de surgissement où une vérité de la condition humaine est donnée tout d'un coup à voir avec éclat.

7.

Annie Ernaux tient un journal, dont certains livres sont issus (Se perdre, L'atelier noir, « Je ne suis pas sortie de ma nuit ») mais qui s'annonce aussi comme un événement à venir, celui de sa publication, forcément différée. Il lui arrive de revenir sur certains moments de son existence, sur des personnes, sur des lieux de mémoire toujours lacunaires et changeants. Mais elle ne se répète jamais, car la forme change et avec elle tout le particulier. « Ce qui compte pour elle, c'est de saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversée, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant. [...] Elle retrouve alors, dans une satisfaction profonde, quasi éblouissante que ne lui donne pas l'image, seule, du souvenir personnel -, une sorte de vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est pris. » (Les années) Ainsi, sa vie n'explique pas son œuvre mais l'œuvre déplie le sens ténu, parfois absurde ou bouleversant, de nos vies matérielles, solitaires et communes, dans le temps qui bientôt ne nous contiendra plus.

Entretien avec Annie Ernaux

En 2021, La Femelle du requin s'entretenait avec Annie Ernaux, qui vient de recevoir le prix Nobel de littérature 2022. En attendant Nadeau partage ici quelques extraits de cet entretien, qui se trouve dans <u>le numéro 54 de la revue</u>, en compagnie d'articles sur Annie Ernaux et d'un inédit de l'écrivaine.

propos recueillis par La Femelle du requin

Au printemps 2021, la revue La Femelle du requin s'est rendue à Cergy pour rencontrer Annie Ernaux. Pendant près de quatre heures exceptionnelles, elle a parcouru avec l'auteure son œuvre, qu'elle évoque en insistant sur la vérité du moment, laissant s'installer certains silences, reprenant le fil de ses réflexions et souvenirs traversés de rires : le désir féminin (Passion simple, Se perdre, Mémoire de fille...), la volonté douloureuse d'échapper à son milieu et de « sauver » du néant littéraire et social auquel ils sont relégués les êtres qui peuplent son passé (La honte, La place, Une femme, La femme gelée...), l'éducation catholique qu'elle a reçue et que l'écriture dévoile, le temps qui passe et que l'écriture rend mélancoliquement sensible (Les années). Tous ses récits, jusqu'au dernier [en cours ; un extrait a été publié dans le numéro 54 de La Femelle du Requin] sont sous-tendus par une conscience politique aiguë : la rage est intacte face à l'injustice que la société réserve aux plus vulnérables, aux femmes, aux jeunes aussi, une rage à la mesure de la générosité avec laquelle elle s'engage par ailleurs pour les défendre.

Dans Les armoires vides, vous écrivez : « La littérature, c'est un symptôme de pauvreté, le moyen classique de fuir son milieu. »

C'est une vision que j'avais à vingt ans. J'étais alors très folle de littérature, ce qui à l'époque revenait à ne pas avoir les pieds sur terre. Je fais dire cette phrase que vous citez à Marc, un personnage qui représentait la classe dominante, alors que moi j'appartenais à la classe dominée. Je ne me parlais pas, bien sûr, en ces termes bourdieusiens. La littérature me semblait le moyen de fuir ma condition. J'avais conscience d'y trouver une échappée, un autre monde. Enfant, la lecture a été pour moi non seulement la porte de l'imaginaire mais aussi une manière de sortir de mon milieu. Dans *Les armoires vides*, je

relate un souvenir : quand j'avais environ dix ans, lorsque je rentrais de l'école, le midi, j'imaginais rentrer non pas chez mes parents, au caféépicerie de la rue Clopart, mais dans un château ou au moins une grande maison. Mes parents étaient bien mes parents mais très différents.

La question serait plutôt de savoir quel sens a eu la littérature à partir du moment où je l'ai pratiquée. Avec le premier texte que j'ai écrit, lorsque j'étais étudiante, je fuyais effectivement en me coulant dans la mode du Nouveau Roman, que je lisais beaucoup et que je connaissais bien, à la différence d'ailleurs des autres étudiants en lettres. Ce que j'avais inventé n'avait rien à voir avec la réalité que je connaissais. C'était une réalité uniquement psychologique, en lien avec ce dont j'allais parler bien plus tard dans Mémoire de fille. Tout était tellement transposé... J'ai l'impression d'avoir eu conscience, au moment d'écrire ce roman qui a été refusé par Le Seuil, que je fuyais la réalité. Ensuite le réel me rattrape, me submerge, m'étouffe : un avortement clandestin, un mariage, un enfant, et un poste de prof, à 40 kilomètres de chez moi, parce qu'il faut bien gagner sa vie. Pas moyen d'écrire une ligne. Tous les étés j'y pense, je n'abandonne jamais cette idée, mais je m'en suis détournée, j'ai même eu l'impression que c'était un peu un rêve, d'autant plus qu'à cette époque, peu de gens écrivaient. Aujourd'hui, avec entre autres les réseaux sociaux, on a l'impression que tout le monde écrit. Ce n'était pas du tout le cas dans les années soixante. Je tenais bien un journal intime, j'en parlais à mes amies, mais je ne le leur faisais pas lire. Écrire demeurait quelque chose d'exceptionnel, on n'en parlait pas sauf pour se faire mousser. Même dans les milieux un peu bourgeois.

Après l'obtention du CAPES, je rends visite avec mon premier enfant à mes parents que je n'ai pas vus depuis deux ans. Et là, mon père meurt. Ce

ENTRETIEN AVEC ANNIE ERNAUX

bouleversement intime m'a retournée, a renversé l'être que j'étais. De retour à Annecy où j'habitais, j'ai la conviction que c'est là-dessus que je veux écrire. À ce moment-là je n'ai pas vraiment les mots, je sais seulement qu'on a été séparés, et c'est terrible parce que je pense que j'éprouve de la culpabilité mêlée à de l'incompréhension, c'est très violent. C'est tout ce que mon écriture va ensuite développer. J'avais le sentiment d'être une bourgeoise. Sans doute une petite bourgeoise. On habite alors un appartement, rien de luxueux, mais on a choisi les meubles les uns après les autres, quelques-uns sont d'ailleurs encore ici. J'ai complètement changé de mode de vie. Autre chose, je découvre dans les vieux quartiers d'Annecy, qui n'étaient pas touristiques comme aujourd'hui, un café aux rideaux toujours fermés, où se rassemblent ceux qu'on appelle alors les Nord-Africains, café dans lequel personne n'aurait l'idée d'entrer. Il y a donc tout cela qui n'est pas clair mais c'est ce qu'il y a de plus fort pour moi à l'époque. J'ai mon premier poste et je me trouve très désarmée avec mon CAPES de lettres en découvrant parmi certaines de mes classes des élèves qui au fond étaient du même milieu que le mien. J'ai une sixième et des classes techniques, qui faisaient du commerce et du secrétariat, majoritairement des filles. C'était des classes de relégation pour la plus grande partie. Je n'avais évidemment pas le temps d'écrire. Je rêvais d'être nommée à Annecy pour ne plus avoir ces temps de trajet, ce qui s'est finalement produit. Ma mère est venue vivre avec nous, m'a déchargée de beaucoup de choses, y compris des enfants qu'elle adorait. Je disposais tout à coup d'un temps faramineux et la première chose que j'ai faite a été de préparer l'agrégation à distance, que j'ai eue. Je me suis retrouvée alors face à moi-même. J'avais écrit un roman qui avait été refusé, il n'était donc plus question de parler à quiconque du livre que j'avais en tête.

Comment ce livre a-t-il pris forme?

La lecture des *Héritiers* et de *La reproduction*, dans un cadre pédagogique, a contribué à l'écriture des *Armoires vides*. Les années soixante-dix ont représenté un bouleversement total de la société, notamment dans le milieu scolaire. Tout était remis en question, on se réunissait sans cesse, on discutait de tout. On avait créé une bibliothèque avec de nombreux ouvrages de pédagogie, comme par exemple *Libres enfants de Summerhill* d'Alexander S. Neill, mais aussi d'autres livres d'Ivan

Illich, de Bourdieu. J'ai emprunté ces livres. J'ai brutalement pris conscience de ce que j'étais, et que je ne me situais pas de plain-pied avec toute la culture que j'avais avidement voulu faire mienne. J'étais en *terra incognita*. Cela m'a suffi pour savoir ce qu'il fallait que j'écrive.

Je suis maintenant une bourgeoise, et il faut essayer de refaire le parcours. À ce moment-là, mon écriture n'est pas du tout violente, et ça ne fonctionne pas. Quelques mois plus tard, je reprends sans hésitation, en décidant d'aller au bout et de refaire ce parcours désormais clair dans mon esprit. On a très mal compris dans Les armoires vides toute la période heureuse que je décris dans le café. En trouvant ca dégueulasse, les critiques ont fait une lecture de classe. Seule la journaliste du Monde, Jacqueline Piatier, a vu un peu plus loin. C'est entièrement autobiographique. En expédiant le tout à trois éditeurs, j'ai le sentiment d'avoir accompli quelque chose mais je n'imagine pas du tout que cela va former la matrice de la suite.

[...]

Avez-vous le souci d'être utile à vos lecteurs?

Je ne pense pas en écrivant Les armoires vides ou La place deux ans plus tard que je veux être utile. Je pense que je veux déplier quelque chose. J'emploie souvent ce terme mais je n'en vois pas d'autres : mettre au jour des choses de l'ordre du vécu, qui relèvent du social et du politique. J'en ai eu conscience dès Les armoires vides, parce que l'on vivait une époque très politique et très féministe. Beaucoup plus politique qu'aujourd'hui. Féministe, on le redevient, mais politique non. C'est vrai que je ne vis plus dans le monde du travail mais c'est une impression que j'ai. Il y a des choses dont je voulais vraiment parler dans Les armoires vides, non seulement l'avortement mais aussi les règles, le plaisir féminin, la masturbation. Le corps féminin était vraiment important pour moi. Il y avait des livres à l'époque, Parole de femme d'Annie Leclerc, qui ne me parlaient pas. Pour moi ce qui était incontournable, c'était le corps populaire, et bien entendu les différences culturelles, ce gouffre qui demeure.

Ce corps populaire, on le retrouve dans toute votre œuvre.

Pour moi, le vrai corps c'est le corps populaire. Il y a longtemps que le mien ne l'est plus, mais je n'y peux rien. Le corps avec lequel on arrive au

ENTRETIEN AVEC ANNIE ERNAUX

monde, c'est celui qui est le plus fort, même si l'on change. Ce n'est pas seulement la langue maternelle, ce sont aussi les gestes et les sensations. C'est l'idée du « premier homme » chez Camus, qu'on trouve aussi chez Bourdieu. Le corps populaire est en opposition au corps bourgeois. C'est difficile à expliquer, par exemple dans mon enfance les femmes ne portent jamais de soutien-gorge, les femmes bourgeoises oui ; elles ne portent pas de gaines non plus, ma mère n'en porte que pour sortir. Elles ne surveillent pas leur silhouette. Le corps populaire est marqué par le travail. Les mains de mon père, ce sont des mains avec des ongles noirs, ma mère, ce sont des mains qui sont abîmées ; on ne se fait pas les ongles, on les coupe rapidement avec des ciseaux, et c'est vrai que je n'ai jamais réussi à soigner mes ongles. Cela ne faisait pas partie de l'habitus, notion que j'ai trouvée ensuite chez Bourdieu dans La distinction. Les armoires vides c'était ça. C'était ma petite distinction à moi.

Dans Une femme, vous parlez de la rencontre avec votre tante M. et vous dites que vous ne pourrez jamais écrire comme si vous ne l'aviez pas rencontrée.

Oui, c'est ça : elle représente la domination. Elle est dominée. Elle n'a jamais pu faire d'études, elle a travaillé comme ouvrière toute sa vie. Elle et son mari n'avaient absolument pas d'argent et elle s'est mise à boire. Il n'y avait personne pour la sauver, même si ma mère, par exemple, était toujours attentive à elle. Et pour moi, elle représentait la grande misère, la pire misère à laquelle le prolétariat peut être condamné. Et je me souviens – ce n'est pas dans le livre – qu'elle subissait en plus la loi masculine d'un mari jaloux qui refusait, par exemple, qu'elle soit syndiquée dans son usine. Voilà : il y avait tout. Je me souviens très bien de cette après-midi où je l'ai vue, c'était la veille de Pentecôte, il faisait très chaud, je revenais du pensionnat, j'étais en classe de seconde et les études représentaient tant pour moi. Je crois que cette image-là me suivra toujours. Je n'ai pas dit que j'y pensais tout le temps, mais on ne peut pas écrire sans y penser.

C'est de l'ordre du saisissement?

C'est de l'ordre du « c'est pas juste ». Il y a quelque chose d'une injustice telle qu'on a envie de mourir. On se dit que c'est trop moche, que c'est trop moche la vie. Qu'est-ce qu'on peut

faire ? Et à ce moment-là, je pense que je ne peux rien faire, que je suis destinée à faire des études. Le plus terrible, c'est que c'est ma famille, c'est la sœur de ma mère qui a, je pense, beaucoup compté pour elle. Quand ma mère est atteinte d'Alzheimer, elle me parle de cette sœur et pas des autres.

L'écriture, est-ce une façon de rendre justice ?

Bien sûr. D'ailleurs, il y a cette phrase de Rimbaud qui a ensuite couru, parce que je l'ai citée, « J'écrirai pour venger ma race ». Mais oui, je l'ai écrite! Même si le premier livre que j'ai écrit, très Nouveau Roman, ne faisait rien du tout pour venger ma race. C'est sans doute la chose qui me motive le plus profondément – et le plus anciennement. C'est celle qui réapparaît toujours. Par exemple, quand Pierre Rosanvallon m'a proposé de participer à sa collection, « Raconter la vie ». C'est sûr que « raconter la vie », ce n'est pas facile quand on a les mains dans le cambouis, donc cela revient forcément à ceux qui peuvent écrire et raconter pour les autres. Je me suis intéressée pour ce texte aux hypermarchés parce qu'on y trouve toutes les classes sociales, et c'était un moyen de parler aussi de quelque chose qui me tient à cœur : les femmes voilées qu'on y voit et dont je sais que la présence insupporte des gens. Mon intention est à la fois politique et sociale. Quand Regarde les lumières mon amour est sorti, le mépris a éclaté dans les critiques, « Le Masque et la Plume » et d'autres. Comme vingt ans plus tôt à propos de Journal du dehors, quand j'ai eu droit à « La Madone du RER ».

[...]

Vous dites dans La place que vous n'avez aucun bonheur à écrire.

C'est vrai, c'était une souffrance, comme si j'étais vraiment à la place de mon père, ce qui n'était évidemment pas le cas. J'étais mue à la fois par une immense culpabilité et une très grande émotion. Ce n'était donc pas le bonheur mais une nécessité. Je n'étais pas contente de ce que j'écrivais, et par moments je me disais : oui, c'est ça, je tiens la bonne façon de dire.

Qu'est-ce que vous appelez rester « au-dessous de la littérature » ?

J'ai eu le malheur d'écrire cette phrase et on me l'a balancée tant de fois depuis : « C'est pas de la littérature, la preuve, c'est elle-même qui l'écrit! » J'ai utilisé cette formule dans *Une*

ENTRETIEN AVEC ANNIE ERNAUX

femme. Ma mère vient de mourir, je suis vraiment dans la perte et non dans l'émotion de la mémoire alors que dans *La place*, l'émotion vient de la mémoire. Je ne supporte pas que ma mère soit morte, je veux la ressusciter. Je fais bien sûr de la littérature, mais je voudrais rester au-dessous de cette littérature qu'on enseigne comme dirait Barthes, et dont on parle à l'époque à *Apostrophes*.

Dans La place, vous dites refuser le passionnant, l'émouvant.

Tout à fait. Là non plus, je n'aurais pas dû parler d'« écriture plate » mais franchement, quand j'écris, je ne pense jamais à la façon dont on peut détourner les choses, uniquement à la justesse de ce que j'écris par rapport à ce que je pense. Pourquoi écriture plate ? Il faut avoir en tête l'écriture des Armoires vides : ça, c'est une écriture en couleurs, avec des hauts et des bas, des montagnes russes. Pour La place, je veux une « écriture plate », et j'ajoute, c'est important, « comme les lettres que j'écrivais à mes parents pour leur donner des nouvelles essentielles ». Mais je ne m'insurge pas, c'est le lot d'écrire, pas la peine de vouloir rectifier quoi que ce soit. Ce qui est important, c'est que les gens lisent les livres et que ça leur fasse quelque chose.

[...]

Vous écrivez dans La honte que vous parvenez à vous « revoir » enfant à la place que vous occupiez dans la classe. Quelle part ce type de visions occupe-t-il dans votre écriture ?

C'est ainsi que je travaille, même si ça dépend des livres. Il faut que je revoie. Dans *La honte*, *L'événement*, même dans *Mémoire de fille* lorsque j'évoque par exemple la chambre que j'avais dans un foyer de jeune fille, j'y suis. Y être. C'est un sentiment d'extrême présence. Il ne s'agit pas de visions mais du sentiment d'être entourée, immergée, c'est une immersion dans l'image. J'ai cette possibilité de retrouver le présent tel qu'il était quand on ne connaît pas l'avenir. La force de ce moment, c'est qu'il est clos. Après avoir travaillé à le retrouver, vient l'écriture.

Par ailleurs vous semblez vous méfier du souvenir.

Bien sûr, il y a toujours une analyse des phénomènes de la mémoire.



Annie Ernaux © Jean-Luc Bertini

Cette vision, en revanche, vous lui faites confiance.

Je fais confiance à la sensation et à la mémoire, pas forcément aux idées, qui sont beaucoup plus soumises à l'époque. J'en suis en quelque sorte la preuve vivante. J'appartiens à une génération qui a vu les transformations de ses diverses croyances, de ses diverses façons d'envisager les choses. On évolue en même temps que le monde. La sensation, elle, est beaucoup moins soumise au temps, elle est enracinée dans l'enfance, elle alerte sur quelque chose. Au moment où j'ai écrit *La honte*, j'ai beaucoup pensé à tout cela, c'était pour moi ce que j'appelais une pré-vérité, qui menait vers une vérité.

[...]

Vous écrivez dans Les années « Le temps nous manquait pour la mélancolie des choses ». Vos livres peuvent rendre assez mélancoliques à certains égards.

J'aime bien la mélancolie, je la crée. Il n'y a pas de nostalgie dans *Les Années* mais le livre crée de la mélancolie. Qu'il ait pu en être autrement ou pas n'a aucune importance. Ce qui compte, c'est que les choses aient eu lieu, qu'elles diffusent une douceur qui n'est pas de la tristesse. Le terme mélancolie me plaît, tout comme cette idée que je pourrais fabriquer de la mélancolie.

Propos recueillis au printemps 2021 à Cergy par Joachim Arthuys, Christian Casaubon, Adeline Chave et Gabrielle Napoli.

Le guetteur du temps

Depuis son Miroir d'Hérodote, François Hartog est bien connu de ceux qui s'intéressent à la Grèce antique sans toujours voir que son historiographie est une « histoire de second degré soucieuse de la différence des temps ». En s'interrogeant sur cette « différence », il se rapproche de l'anthropologie et se nourrit de philosophie. Dans À la rencontre de Chronos, il raconte le cheminement intellectuel qui l'a conduit au concept de « régime d'historicité ».

par Marc Lebiez

François Hartog À la rencontre de Chronos, 1970-2022 CNRS, coll. « Les grandes voix de la recherche », 128 p., 8 €

Le parcours intellectuel de François Hartog a commencé avec l'histoire ancienne et la figure d'Hérodote, « communément tenu pour le père de l'histoire ». Qu'un historien lise des historiens n'a rien pour surprendre. C'est généralement pour mieux connaître et comprendre les faits et les situations étudiés. Ce peut être aussi pour discuter les méthodes mises en œuvre. Il s'agissait alors pour Hartog d'étudier « la représentation de l'autre » chez le vieil historien. Depuis lors, la question récurrente dans ses travaux porte sur la conception que les uns et les autres – pas seulement les historiens – se font de l'historicité, une notion pas très éloignée de la Geschichtlichkeit de Heidegger.

Ceux qui l'ont déjà lu ou écouté savent combien Hartog est attaché au concept de « régime d'historicité ». Ils verront cette fois comment il y est venu, le déclic intellectuel que purent produire en lui quelques phrases décisives de Michel de Certeau, de Michelet, de Péguy, de Chateaubriand, de Tocqueville, ainsi que des analyses comme celles de Lévi-Strauss sur les sociétés « chaudes » et « froides ». Il y eut aussi l'empreinte laissée par la personnalité de Pierre Vidal-Naquet, cet « homme-mémoire » qui, de la même plume, décrivait la démocratie grecque et dénonçait les tortures de l'armée française en Algérie. Nous savons tous que certains de nos engagements intellectuels (pour ne parler que de ceuxlà) ont tenu à très peu de chose, une image, une remarque, quelques mots jetés négligemment

dans une conversation. En disant quelles phrases l'ont marqué, Hartog ne dresse pas un catalogue des noms qu'il convient de citer, il se dévoile en train de penser.

Il obtint de l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales) la création d'une chaire d'historiographie ancienne et moderne, dans le cadre de laquelle il allait explorer « l'histoire des rapports au temps » afin de comprendre comment ils se transforment, avec quels effets. Dans ce cadre institutionnel et intellectuel, il a élaboré le concept de « régime d'historicité » qui s'applique exemplairement à la révolution française car celle-ci a représenté un changement radical de ce régime. On est alors passé d'un « Ancien Régime », dans lequel le présent était éclairé par le passé, au régime moderne, dans lequel le présent est éclairé par l'avenir. D'un côté, la tradition ; de l'autre, la perspective de progrès. Issu d'une famille de vaincus de la Révolution, Tocqueville écrivit, à la fin de De la démocratie en Amérique, la formule par excellence de l'ancien régime d'historicité : « Quand le passé n'éclaire plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres ». La formule du régime moderne serait, dit Hartog, qu'il « revient désormais à l'avenir d'éclairer le passé pour tracer un chemin en vue d'une action qui évite le contretemps et se garde de l'anachronisme ». Ou, pour rester plus près de la sentence de Tocqueville, « quand le futur éclaire le passé (et le présent), l'esprit ne marche plus dans les ténèbres ». D'ailleurs, l'auteur de De la démocratie en Amérique œuvre en ce sens, puisqu'il va voir dans l'avenir qu'est l'Amérique pour l'Europe ce qui pourrait éclairer le présent de celle-ci.

Si l'on en restait là, cette distinction des deux régimes d'historicité relèverait du truisme. Hartog n'en reste pas là, il entreprend de montrer

LE GUETTEUR DU TEMPS

comment ce concept « aide à porter un diagnostic sur les expériences contemporaines du temps ». C'est l'occasion d'une brillante analyse de la Berlin de la guerre froide en butte à la contradiction de deux régimes d'historicité. Le mur qui coupait en deux l'espace de la ville en séparait aussi les expériences du temps. Quatre ans après l'ouverture du Mur, Hartog passe une année à Berlin et le promeneur qu'il est alors voit la ville comme un « patchwork temporel », avec « ses friches, ses balafres, ses cicatrices », et elle lui apparaît « mal placée dans le temps ». Quand il y revient dans des conditions comparables deux décennies plus tard, nombre de bâtiments ont surgi de terre, la plupart des friches n'en sont plus et c'est désormais la discordance temporelle de ces constructions qui le frappe. Le néoclassique élégant, le gothique de Schinkel, le lourd monumental wilhelminien, la Philharmonie de Hans Scharoun, le modernisme épuré de Mies van der Rohe ou encore le château XVIIIe siècle des Hohenzollern reconstruit « à l'identique » en béton - voilà autant de « formes tantôt juxtaposées, tantôt heurtées, lacunaires aussi, des rapports au temps ». L'habitué de Berlin est sensible à la pertinence de cette lecture de la ville.

Hartog ne réduit pas toute conscience d'historicité à l'opposition d'un régime ancien orienté vers le passé et d'un régime moderne orienté vers l'avenir. Le corollaire de cette bipartition est la possibilité d'un troisième terme : un régime fondé sur le présent. Ce qu'il appelle le « présentisme » lui paraît la caractéristique de notre époque. L'inquiétude écologiste s'ajoutant à l'effondrement intellectuel du projet communiste, nul n'ose plus croire à un avenir qui serait de progrès, sans pour autant qu'on revienne au régime ancien fondé sur le passé. Et ce « présent du présentisme s'est luimême trouvé déstabilisé par l'irruption de l'Anthropocène », avec lequel « un futur formidable est en train de monter rapidement à l'horizon », entre épidémie et menace climatique.

On retrouve ainsi cette contradiction des régimes d'historicité qui rend bien compte de ce que voit le visiteur de Berlin. C'est peut-être que le plus intéressant dans ce concept n'est pas la distinction entre régimes ancien et moderne, mais le constat qu'à des moments cruciaux ils se contredisent et cependant coexistent. Chateaubriand et Tocqueville déjà paraissent avoir été conscients de cette contradiction. Elle expliquerait sans doute la violence de certains moments histo-



riques, comme la révolution française ou la place particulière de Berlin dans le cadre de la guerre froide et de ses séquelles. Hartog relève à juste titre que le mode numérique dans lequel nous sommes jetés est « tendanciellement présentiste », alors même que ceux qui y sont le plus délibérément engagés sont très sensibles à la menace que résume le mot Anthropocène.

Il était difficile de faire entrer la pensée chrétienne du temps dans l'opposition des deux principaux régimes d'historicité. Hartog est disposé à « faire place à un régime chrétien d'historicité [qui] ne coïncide ni avec l'ancien, ni avec le moderne, ni avec le présentisme contemporain ». Ce régime lui paraît devoir être pensé sur la base de la distinction grecque entre chronos (le temps ordinaire qui passe et qu'on mesure), kairos (l'occasion à saisir) et krisis (le moment critique où tout bascule). On peut admettre la notion de « présentisme apocalyptique » qu'il en déduit, mais aussi se demander si elle n'a pas pour effet d'atténuer la pertinence de la distinction entre ancien et moderne régimes d'historicité. Ce serait aller « à la rencontre de Chronos ». Un débat qui vaut la peine!

Dickens: ligne claire et lourds secrets

Est-ce en raison de son titre, qui pourrait convenir à presque tous les romans occidentaux, de Balzac à Conrad, de James à Kundera ? Toujours est-il que De grandes espérances, l'un des deux romans (avec David Copperfield) de Charles Dickens qui privilégient la forme de l'autobiographie romancée, a toujours été choyé par les lecteurs et les cinéastes. On le doit, en France du moins, en partie à ses traducteurs : Charles Bernard-Derosne, en 1863, soit deux ans après la parution du livre, Pierre Leyris, l'immense Sylvère Monod, Jean Gattégno, Jean-Pierre Naugrette... Au tour de Jean-Jacques Greif d'entrer dans l'espérance.

par Marc Porée

Charles Dickens

De grandes espérances

Trad. de l'anglais par Jean-Jacques Greif

Tristram, 626 p., 29,40 €

N'écoutez surtout pas celles et ceux qui, à propos de la dernière traduction en date du treizième roman de Charles Dickens, vont partout claironnant, dans un réflexe quasi pavlovien : « C'est Dickens qu'on ressuscite! » L'auteur d'*Oliver Twist*, de *Dombey et fils*, qu'on se le dise, n'a jamais passé l'arme à gauche; il est de la lignée des géants, des géants populaires de surcroit, ce qui ne gâte rien, et les ombres de l'oubli et de la mort ne sont pas près de l'effleurer.

Formulons donc autrement les choses : avec Greif, son traducteur d'aujourd'hui, c'est Dickens qu'on forge à neuf ! Plus que de résurrectionnisme, en effet, c'est de forge qu'il est question, en particulier avec le personnage de Joe Gargery, forgeron illettré de son état. Si la greffe entre l'anglais de Dickens et le français de Greif prend à ce point, n'est-ce pas parce que ce dernier, encore auréolé du succès remporté, aux mêmes éditions Tristram, par sa récente retraduction de *L'ile au trésor* de R. L. Stevenson, rend à merveille le parler des « grandes personnes » que tout enfant, fortuné comme infortuné, (en)traîne dans son sillage ?

En 1994, René Belletto consacrait six cents pages bien tassées (soit la longueur totale du récit dickensien) à tenter de percer le mystère des « Grandes Espérances ». Savante, son exégèse n'en oubliait cependant pas l'essentiel : il règne de prime abord une clarté, une simplicité d'archétype dans ce roman à la lisière du conte, qui fait la part belle aux méchants et aux gentils, aux ogres et à leurs victimes (consentantes ?) (1). Un enfant, Pip, y est « battu », pour le dire avec les mots d'un autre, Freud en l'occurrence. À croire qu'il n'est pas tout blanc. Battu par sa sœur, Mrs Joe Gargery, pour ne rien arranger. Élevé « à la main » (lourde), comprenons « à la raclée », il fait l'objet d'une maltraitance carabinée, au point qu'on songe aux pages cocassement outrancières de *Naissance* (2013), le roman-monstre de Yann Moix.

D'entrée de jeu, Dickens impose une psychologie d'apparence élémentaire, quasi primitive, où dominent la peur et l'effroi. Mobilisant la sombre panoplie du roman gothique, il exprime les affects de la psyché enfantine aux abois de manière si graphique que des images empruntées cette fois aux films du génial Tim Burton viennent à l'esprit. Le plus souvent passif - il s'attend à vivre de rentes censément providentielles, avant de déchanter -, Pip est tour à tour suspendu la tête en bas, assassiné à coups de questions, aimanté par une créature au cœur de glace, abruti par une fièvre de cheval qui lui fait battre la campagne. Avec lui, c'est le roman qui délire, à la première personne, mû par une volonté de puissance et d'élévation sociale quasi névrotique. S'y expose à livre ouvert le désir exacerbé du romancier de prendre sa revanche sur une enfance prisonnière d'une « fabrique de cirage ».

Au sein du rêve éveillé, Pip croise deux « Maximonstres » (Sendak) : Miss Havisham, la sorcière

DICKENS: LIGNE CLAIRE ET LOURDS SECRETS

brûlant de se venger des hommes, et Abel Magwitch. À ce bagnard revenu d'Australie, le lecteur français trouvera une vague allure de Jean Valjean, de par ses idéaux petit-bourgeois, « ses ressources de tueur toujours prêtes quand il le faut » (Évelyne Pieiller, Mousquetaires et Misérables, 2022) et son attachement indéfectible à l'enfant qu'il rêve d'élever à la condition de gentleman. Comme chez Dumas ou Hugo, en effet, un forçat, même chaîne aux pieds et couteau entre les dents, peut tromper son monde.

C'est même l'un des atouts maîtres de cette fiction que de s'avancer masquée, et d'œuvrer, en sousmain, au déniaisement, au creusement de la distance prise avec les clichés et les stéréotypes. Page après page, la ligne se fait moins claire, les secrets plus lourds. Lesquels pèsent de tout leur poids de culpabilité, de honte et de mauvaise conscience. Secrets quant à l'identité (qui se cache derrière le patronyme « Pip », qui n'est qu'un nom d'emprunt ?) ou la filiation : de qui Estella, la jeune femme fatale du roman, est-elle la fille ? *Quid* de la provenance de l'argent sur lequel se fondent lesdites espérances ? Un argent forcément mal acquis, donc sale : Jaggers, l'avocat pénaliste, passe le plus clair de son temps à se savonner les mains.

Secrets renversants : le récit y travaille, non à sa perte, mais à celle des illusions, comme chez Balzac. La fiction y fait la chasse aux histoires dont on se berce, qu'on se raconte dans sa tête, ou qu'on projette sur une scène de théâtre. De grandes espérances est une comédie des erreurs qui aurait pu, et dû, tourner au tragique. D'un côté, Pip se vautre dans les méprises, par complaisance autant que par nécessité. Pip ou le Grand Abusement. De l'autre, le récit de Dickens, conduit à la faveur d'un léger mais constant décalage temporel, interne comme externe, fait entrevoir en creux la grandeur et la gloire de ce qui aurait pu être mais ne sera jamais. À ce titre, il n'est pas certain que la fin heureuse, substituée sous la pression d'un ami romancier à la conclusion d'origine qui voyait Pip et Estella se séparer à tout jamais, emporte l'adhésion.

Dans un roman marqué au fer rouge par les enjeux – et les pathologies – de « classe » et de « place », les personnages, les faussement débiles comme les vraiment nuisibles, parlent d'or (et de boue). Surtout de boue, considérant cette vaste étendue matricielle, vide et marécageuse, plate

comme le dos de la main, que sont les marais en marge de la grande ville de Londres, là où l'anglais snob fait la loi, arbitrant entre proscrits et élus. Chez Dickens, mais il n'est pas unique en son genre en terre britannique, on scelle son destin dès qu'on ouvre la bouche. On s'y enchaine même, et aucune lime ne vous en délivrera.

Pour s'être déjà frotté aux pirates de Stevenson, Jean-Jacques Greif connait le poids et l'importance des sociolectes, source de particularismes intenses et de discrimination sociale non moins forcenée. Aussi est-ce avec une attention des plus remarquables qu'il se penche sur les idiotismes de Joe, l'homme (tranquille) du peuple, incarnation ô combien attachante des valeurs de la common decency que prônera plus tard un George Orwell. Frère d'armes du Vulcain des « marèches », Greif excelle à restituer ses néologismes, sa maitrise plutôt limitée, mais finalement drôlement inventive, du lexique et de la langue. À coups répétés, il frappe à sa suite sur l'enclume, brisant la chaine des signifiants et la remontant à l'envers : « Vase, brouillard, marécage et travail ; travail, marécage, brouillard et vase ». Sans trembler, il forge à neuf les mots fétiche de l'ange-gardien : « misère-corde de moi », « inaceptabobble », « victailles », « ampitoyable », « pourplexie », etc. Sur le long cours, cela donne ceci : « "Attends un peu. Je sais ce que tu vas dire, Pip; attends un peu! Je ne nie pas que ta sœur fait le grand Moghol avec nous, de temps en temps. Je ne nie pas qu'elle nous envoie des coups fourrés, et qu'elle nous tombe dessus très lourd. Et à ces moments quand ta sœur s'en-furie, Pip", Joe a réduit sa voix à un murmure et jeté un coup d'œil à la porte, "la fronchise [sic] m'oblige pour que d'admettre que c'est une Brute." Joe a prononcé le mot comme s'il commençait par au moins douze B majuscules.»

D'un mot, l'art de Greif traducteur (le polytechnicien est également l'auteur de récits pour la jeunesse) tient tout autant de la forgerie, de la contrefaçon que de la « cassebriole » (brillant croisement entre le casse et la cambriole) – mais la fausse monnaie qu'il nous refourgue est de celles, tintinnabulantes, qui restent longtemps, et plaisamment, en mémoire. À forgeron, forgeron « straordinaire » et demi...

1. Une hypothèse : <u>Edgar P. Jacobs</u>, le créateur de *Blake et Mortimer*, aurait trouvé dans le personnage de Dolge Orlick, le gredin qui s'est juré de dissoudre Pip dans la chaux vive, la matière (au moins sonore) de son élégant mais implacable Olrik.

L'académicien et le chef cosaque

C'est l'une des œuvres les plus méconnues de Prosper Mérimée : en 1865, l'auteur de Mateo Falcone, Colomba et Carmen consacre un essai historique à l'hetman cosaque Bogdan Khmelnitski, homme d'État et chef de guerre ukrainien du milieu du XVII^e siècle, qui mena la révolte contre la domination polonaise. Un ouvrage réédité en 2007 dans la collection « Présence ukrainienne » de L'Harmattan.

par Annie Daubenton

Prosper Mérimée Bogdan Chmielnicki. Fac-similé de l'édition originale (1865) L'Harmattan, collection « Présence ukrainienne », 296 p., 26 €

D'abord la surprise. On connaissait les multiples facettes de Mérimée, écrivain, historien, archéologue, ami de la famille impériale, sénateur sous l'Empire et inspecteur des monuments historiques : ce côté-là ne laissait guère supposer soif de liberté et insubordination. Mais ce serait compter sans l'art, l'écriture, l'amour des langues et du voyage. Les rapports d'inspection archéologique du fonctionnaire Mérimée deviennent des notes de voyage et ses échanges avec Viollet-le-Duc lui permettent de trouver ce lien entre la rigueur qu'imposent les vieilles pierres et la fantaisie.

Avec le personnage de Khmelnitski, Mérimée partage l'amour des langues : le chef cosaque parle le polonais, le russe, le turc et le latin, des langues qui, à l'époque, servent à dépasser les espaces géographiques et administratifs. De son côté, Mérimée est un bon connaisseur de la langue russe et des subtilités propres aux territoires de l'Est de l'Europe. Il rencontre Gogol en 1837, « cet Ukrainien qui écrivait en russe », note-t-il, et dont il publie la première traduction française des nouvelles. Il se liera aussi d'amitié avec Tourgueniev, lui demandant un coup de main linguistique alors qu'il a déjà publié une traduction de La Dame de pique de Pouchkine.

Comme les échanges épistolaires avaient alors presque autant de poids que les œuvres – si l'on en croit les nombreuses correspondances publiées –, Mérimée écrit en mars 1854 à un philologue médiéviste, Francisque Michel, ces mots qui an-

noncent son Bogdan Chmielnicki: « Je me suis remis au russe et je voudrais faire une histoire du dernier grand coquin que fut l'Ataman indépendant des Cosaques ».

Et Mérimée prend grand plaisir à retracer les palinodies de ce « coquin ». Comment se faire une place entre les empires ou entre les puissances voisines, voilà une des questions que Khmelnitski impose au milieu du XVIIe siècle. La manière dont il v répond, chevaleresque, alternant ralliements, trahisons, retournements, le tout avec désinvolture, voire cynisme, n'était pas pour déplaire à un écrivain-historien comme Mérimée. Cette rencontre donne un roman savoureux et très agréable à lire. Il faut souligner les bonheurs d'expression qui rythment le récit et en rendent la lecture plaisante, si l'on met entre parenthèses l'extrême violence du moment : un temps où, pour tuer, on dit « tailler en pièces » et où « chacun veut avoir l'honneur d'être bourreau à son tour ».

L'humour est à chaque page, la malice également, et même un « voyeurisme » de conteur, qui fait à la fois sourire et sursauter. À quoi bon faire des prisonniers, se demande, pratique, le fils du héros : « Pourquoi s'embarrasser quand on voyage? » La conquête militaire est vue comme un voyage ethnographique au sein de peuples dont les cultures s'affrontent, donnant une image mi-plaisante mi-distanciée de combats où les costumes, la longueur des barbes et leur rasage, les festins, l'ivresse, jouent leur rôle. Sans compter les discours, lors de « guerres homériques » où se mêlent injures, insultes, avec parfois « une vengeance qui se limite à des railleries ». Avant que n'interviennent les tortures, puis les massacres.

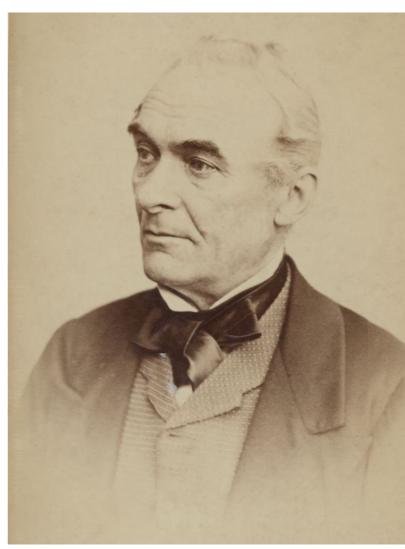
Œuvre historique ou divertissement littéraire ? On peut s'interroger sur l'attirance qui unit, le temps de l'écriture, le sénateur Mérimée et le

L'ACADÉMICIEN ET LE CHEF COSAQUE

chef cosaque, sinon que l'écrivain-historien est aussi en « service commandé », en tout cas étroitement lié au contexte géopolitique de l'époque. Le printemps des peuples de 1848 est encore frais. L'Europe se réorganise. Napoléon Ier pensait rétablir la « nation cosaque », comme il avait envisagé de restaurer l'État polonais. Napoléon III veut restaurer la puissance française en Europe et s'engage dans la guerre de Crimée en 1853.

Mérimée vient d'être nommé sénateur et a l'oreille des princes qui gouvernent : il soutient les aspirations ukrainiennes, mais met en garde les milieux français - Napoléon III et l'impératrice Eugénie - contre le danger du « polonophilisme ». Il se nourrit des sources disponibles, celles de Guillaume Le Vasseur de Beauplan, ingénieur et cartographe, à qui l'on doit la première carte détaillée de l'Ukraine (Description d'Ukranie, L'Harmattan, 2002), et de l'historien Mykola Kostomarov [1] pour rédiger une œuvre de commande : Les Cosaques de l'Ukraine et leurs derniers atamans, en se concentrant sur les personnages de Khmelnitski et d'Ivan Mazepa. En présentant Bogdan Khmelnitski et le monde dans lequel il évolue, Mérimée prend d'emblée position pour cette Ukraine « agitée par un sourd mécontentement », où « les libertés du pays et sa foi religieuse souffraient d'incessantes atteintes de la part des gouverneurs polonais ». On était en 1646.

Toute autre transposition serait hasardeuse, sauf quand l'historiographie contemporaine nous y invite. Ainsi Andreï Portnov et Volodymyr Maslyichuk se plaisent-ils, dans Histoire partagée, mémoires divisées. Ukraine, Russie, Pologne (Antipodes, 2020), à rappeler quelques-unes des interprétations auxquelles les différents régimes se sont livrés pour nourrir leur récit national. La tradition polonaise a vu en Khmelnitski l'incarnation du « rebelle », « destructeur de l'État [polonais] ». Le folklore juif a fait de lui la figure le plus terrifiante qui soit : ainsi, le début de la révolte de 1648 est appelé, selon le calendrier hébreu, « la maudite année 5408 ». Les chroniques ukrainiennes du début du XXe siècle le représentent parfois comme un « monarque éclairé » ayant libéré l'Ukraine du « joug polonais ». L'historiographie marxiste met l'accent sur les contradictions entre les masses rebelles et leurs dirigeants durant la révolte menée par le chef cosaque. De façon inattendue, Nikita Khrouchtchev deviendra un des initiateurs du culte de Khmelnitski pendant la Seconde Guerre mon-



Prosper Mérimée photographié par Charles Reutlinger © Gallica/BnF

diale, comme en témoignent d'innombrables sculptures et noms de rues : si d'aucuns considéraient comme une trahison son ralliement à Moscou, le chef du Parti communiste d'Ukraine d'alors saluait en lui l'initiateur du concept de réunification de l'Ukraine et de la Russie.

En tout cas, l'Ukraine n'en n'a pas tenu rigueur à Mérimée, surnommé aujourd'hui « le cosaque français », et dont les œuvres sont traduites en ukrainien. Son roman *La jacquerie* (une autre histoire de révolte) a été mis en scène au théâtre du Bérézil, dirigé par la célèbre figure ukrainienne d'avant-garde Les Kourbas. Le texte était préfacé dans son édition française par Louis Aragon – un autre transfuge. L'histoire se moqueraitelle des quiproquos ?

1. Kostomarov a écrit plusieurs ouvrages sur l'histoire de l'Ukraine au XVIe et au XVIIIe siècle dont un Bohdan Khmelnytsky et le retour de la Rus' du sud à la Russie (1857).

Quarante jours de guerre à Kiev

Pendant quarante jours, Evgenia Belorusets a tenu au milieu des bombardements de Kiev un journal d'une densité remarquable. Mêlant photographies, récits de rencontres, observations concrètes de la ville, souvenirs du Donbass depuis 2014 et méditations générales, ce journal montre avec force le basculement d'une capitale européenne dans la guerre, qui est une « forme de vie globale, totale, qui engloutit tout ».

par David Novarina

Evgenia Belorusets

Il est 15h30 et nous sommes toujours vivants.

Kiev, journal de guerre

Trad. de l'allemand (Ukraine)
par Olivier Mannoni avec la collaboration
de Françoise Mancip-Renaudie
Christian Bourgois, 150 p., 18 €

Figure singulière de la jeune littérature ukrainienne, tout à la fois photographe et écrivaine, Evgenia Belorusets avait publié en 2018 un recueil de nouvelles entremêlées à deux séries de photographies, Chutes heureuses, toutes centrées autour de personnages féminins, pour beaucoup des réfugiées du Donbass, une région où elle s'est rendue souvent depuis la guerre de 2014. Revendiquant un parti pris plurilingue, ce premier livre (à paraître également aux éditions Christian Bourgois) était écrit en russe avec une préface en ukrainien. Belorusets a par ailleurs une formation de germaniste, elle a étudié la littérature allemande; son père, souvent évoqué dans son journal de Kiev, est un traducteur de renom qui a traduit en russe de grands auteurs de langue allemande comme Celan, Trakl ou Musil; elle vit depuis plusieurs années entre Kiev et Berlin, et c'est en allemand, pour l'hebdomadaire Der Spiegel, qu'elle a tenu pendant quarante jour ce journal, depuis le premier jour de l'invasion jusqu'à son départ en train pour Varsovie, au moment où l'armée russe annonce qu'elle va concentrer ses opérations sur le Donbass et où l'Ukraine prend conscience des atrocités commises à Boutcha.

À la lecture de ce témoignage, auquel le choix d'écrire dans une langue seconde donne une nudité et une âpreté particulières, on est d'abord frappé par l'évocation concrète des *realia* du temps de guerre : les nuits de bombardements se

succèdent et Evgenia Belorusets, respectant les consignes des autorités, tente de laisser le plus possible son appartement dans la pénombre ; la plupart des bombardements ont lieu au petit matin, entre quatre et six heures ; quand les sirènes retentissent, c'est dans le couloir de son appartement qu'elle tente de retrouver le sommeil. Un jour, elle aperçoit de sa fenêtre un drone ennemi et appelle la police pour transmettre ses coordonnées.

Source supplémentaire d'angoisse apparue au cours de la guerre, les informations sur les bombardements de Kiev ne sont données qu'avec beaucoup de retard dans les médias ukrainiens, afin de ne pas fournir l'occasion à l'ennemi de corriger ses tirs : « aujourd'hui, mon immeuble a tremblé sous le coup d'une frappe puissante. Les règles du reportage changent, il n'est plus possible à présent de reconstituer la nature et le lieu des attaques. Seuls les corps de bâtiments, mais aussi notre corps à nous ressentent le danger, ils deviennent désormais des sources d'informations immédiates ». Le jour, Belorusets tente tant bien que mal de poursuivre son activité de photographe, au risque de subir fouilles et vérifications d'identité, dans une ville qui craint que la moindre photographie publiée puisse servir de source de renseignement à l'ennemi.

Le journal d'Evgenia Belorusets se fait l'écho de rencontres diverses qui, dans le temps de guerre, prennent une intensité particulière : un DJ qui considère que le comportement des gens en temps de guerre acquiert une certaine beauté, un couple de retraités qui traverse un champ de ruines persuadés que les bombardements sont une mise en scène du pouvoir ukrainien, une photographe de guerre étrangère célèbre qui fait des réserves de lessive au supermarché en compagnie de ses gardes du corps. Belorusets tente de s'effacer le plus possible pour laisser place à la parole de

QUARANTE JOURS À KIEV

l'autre, donnant voix à une infirmière de l'Armée des volontaires qui, elle, s'attendait depuis plusieurs années à cette guerre, ou à un vieillard qui raconte de manière embrouillée et décousue les deux semaines passées dans une cave à Boutcha et le face-à-face avec l'armée d'occupation.

La presse européenne a publié de nombreux journaux de guerre dès le début du conflit, mais la qualité exceptionnelle de celui-ci a vite été remarquée en Allemagne comme en France. Ce qui rend singulier ce journal, c'est d'abord sa pente réflexive. L'auteure ne cesse de creuser certaines questions lancinantes : qu'est-ce qui définit le temps de guerre ? Quels sont les ressorts de l'obéissance ou de la peur ? Que signifie le fait de regarder une ruine ? Pourquoi photographier? Belorusets observe la métamorphose de sa ville natale, dont les rues se vident, où les déplacements changent de nature : « la particularité de la guerre, c'est cette marche vers un but précis. Il faut avoir quelque chose d'important en tête pour sortir de chez soi, il faut atteindre son objectif, puis rentrer ».

Intellectuellement, Evgenia Belorusets appartient à cette famille d'esprits qui pratiquent le soupçon et considèrent avec distance aussi bien les artifices du récit que la forme même qu'ils adoptent : « une date de journal semble constituer une unité cohérente en soi. Elle nourrit l'illusion qu'on peut en tirer des conclusions – l'illusion d'une narration logique. Cette guerre offre un grand nombre d'illusions de ce genre. Par exemple l'idée qu'un prologue a précédé le début des agressions ». Les grandes discussions géopolitiques ou stratégiques suscitent chez elle la même attitude de défiance, dans la mesure où elles masquent la réalité de la guerre : « on se repose dans les salles confortables de la pensée analytique, où l'on discute exclusivement de contexte global, où il ne s'agit plus de vies humaines concrètes mais d'États dont la stratégie est souvent décrite comme une décision biographique ». Tout l'inverse de l'attention aux destinées individuelles que l'auteure tente de maintenir à travers l'écriture de ce journal.

Autre singularité de ce journal, le dialogue qu'il instaure entre texte et photographie. Le livre va à contre-courant de la recherche de l'image-choc qui caractérise souvent la photographie de guerre. Les photographies font le choix de la pudeur, montrant une femme qui au loin s'adosse à un



Une passante contemple les ruines d'un immeuble bombardé © Evgenia Belorusets

arbre dans un parc lorsque les sirènes retentissent, ou le visage d'une vieille dame à peine visible sur le fond d'une palissade. Dans l'expérience de la guerre, la photographie revêt pour l'auteure une fonction spécifique : « je ne peux me rappeler le déroulement de ma promenade du jour qu'à l'aide de photos et d'images. Dans ce quotidien de guerre, seul quelque chose d'aussi étranger, supplétif, presque mécanique que la photographie est en mesure de maintenir la cohérence des épisodes et des souvenirs ».

Le regard singulier de Belorusets sur cette guerre porte aussi l'empreinte de ses séjours dans le Donbass. Dès la première entrée du journal, elle fait le parallèle entre la façon dont cette nouvelle guerre commence et ses souvenirs des premiers jours de guerre dans le Donbass en 2014, lorsque, de passage, elle demandait à chacun de dire comment tout cela avait commencé. Au fur et à mesure de l'annonce des destructions de villes, elle évoque l'atmosphère de Severodonetsk, Lyssytchansk, Toretsk, Chtchastia, donnant corps à cette géographie de l'est de l'Ukraine souvent incertaine et faisant mémoire de ces lieux dévastés. À la fin du mois de mars, c'est par un commentaire sobre et sans appel qu'elle accueille l'annonce de l'entrée dans une nouvelle phase de la guerre, concentrée sur la région du Donbass : « pour moi, cela signifie que l'on attaquera des villes où presque personne ne s'est jamais rendu, dont nul ne sait grand-chose et qui souffrent déjà de la guerre déclenchée par la Russie ». La publication en français annoncée par Christian Bourgois de son premier livre, Chutes heureuses, où le Donbass est souvent présent en filigrane, permettra de s'inscrire en faux contre ce vide.

Chestov ou la force d'oser

« Le pouvoir d'oser tout fut toujours accordé aux peintres et aux poètes », écrit Horace cité par Chestov. Et, pour celui-ci, philosopher c'est s'en remettre davantage à l'audace qu'aux clefs offertes ou imposées par les Églises ou les États. Oser tant que l'on veut et peut. Si démesurée et folle et dangereuse que soit la tentative, l'audace en elle-même est déjà une réussite et porte son résultat : le défi. Notre époque en a besoin. D'ailleurs, les défis la sollicitent. Il est temps de passer à leur décuvage, pour enfin tirer le vin.

par Christian Mouze

Léon Chestov

Le pouvoir des clés

Trad. du russe par Boris de Schlœzer.

Nouvelle édition corrigée, présentée
et annotée par Ramona Fotiade

Le Bruit du temps, 520 p., 20 €

Le pouvoir des clés se présente comme une suite d'études écrites et revues entre 1915 et 1928, année de leur réunion en un volume définitif à Paris. Elles peuvent bien sûr être lues indépendamment. Leur lien est la personne singulière de Chestov que l'on ne peut jamais abstraire de sa pensée, comme s'il ne laissait à celle-ci aucune autonomie. Son verbe a des échos lointains : Chestov est du sang de Job et des prophètes.

Comme Job, il proteste ; comme les prophètes, il surgit en temps et en lieu. Et le temps et le lieu pour lui sont de toujours et de partout. Né à Kiev en 1866, c'est à Paris qu'il meurt (le 20 novembre 1938). Il est enterré au cimetière de Boulogne-Billancourt. La bibliothèque de la Sorbonne a recueilli toutes ses archives, dont des inédits. En 1918, il a quitté Moscou pour revenir à Kiev où il rédige l'année suivante une première mouture de Potestas clavium (Le pouvoir des clefs), publiée à Berlin en 1923. Après Kiev, c'est Yalta, Simferopol, Constantinople, Gênes, Paris, Genève, et enfin l'établissement définitif en France, à Paris et dans la région parisienne. Ainsi, Chestov surgit partout dans une Europe que bouscule l'Histoire.

Et il surgit à chaque instant, aux yeux du lecteur, dans chacune de ses phrases, avec toute sa capacité, toute son énergie et sa force intacte d'homme de fracture et de rupture. Mais il ne s'agit nullement pour lui de destruction ou de s'en tenir à la division et à la séparation : il lui faut ouvrir, élargir, entrer, avancer, et ne pas tant comprendre que prendre sans tarder, sinon s'emparer comme un voleur du seul trésor qui le retienne : « chercher Dieu ».

C'est précisément sur l'expression « chercher » que toute son œuvre met l'accent, Dieu étant un autre champ. Un autre domaine. Plutôt une cible. Chestov est d'abord un chercheur, dans l'acception la plus dynamique, la plus exclusive et la plus exigeante. Aussi parle-t-il moins d'atteindre Dieu que de le chercher. Et casser et déblayer tout ce qui entrave cette recherche. Tout ce qui en affaiblit la tension. Davantage qu'une rencontre, la recherche l'occupe et le prend. Elle a pour lui valeur d'achèvement. Elle est tout ensemble la vibration de la flèche et la cible. Aux yeux de Chestov, il n'y a de Dieu que la recherche de Dieu.

Depuis la Chute, la tâche de l'homme est d'explorer, d'examiner, de prospecter, de traquer. Afin de s'emparer des clefs que les Puissances (étatiques et religieuses) gardent jalousement sous clef. Mais c'est à l'homme nu enfin d'ouvrir toutes les portes, même et surtout là où il n'y en a pas. Cela donnerait-il enfin à réfléchir aux dirigeants de tous bords? Très peu savent ouvrir une porte, encore moins la trouver. Quant à la bâtir, comme les ponts, c'est trop leur demander.

Le monde, au contraire, semble connaître un prurit avancé de démolition et de retranchements. L'ennui est que les destructeurs se mêlent aux constructeurs. Après tout, comme sur les chantiers. Mais sur les chantiers, chacun opère à son heure. Les chefs d'État possèdent plutôt des

CHESTOV OU LA FORCE D'OSER

pendules folles, et leur heure est toujours à bâcler. Que serait pour eux connaître et qu'en feraient-ils ? Connaître n'est pas coté en bourse.

Mais connaître sans s'attarder à rêver de connaître, c'est ce qu'enseigne Chestov – saisir aussi et enregistrer, et comprendre l'unique : « nous constatons chaque jour que la pierre tombe au fond de l'eau mais ce n'est qu'une fois seulement, sur le mont Sinaï et en l'absence de tout témoin, que Dieu se révéla à l'homme. Comment savoir avec certitude que ce fait eut vraiment lieu ? ». Admirons ici la question de Chestov en ce que, visiblement, elle ne l'intéresse que comme provocation et entrée vers autre chose. Ce n'est pas seulement une question posée, mais déjà une prospection et le poteau indicateur d'un chemin inhabituel de réponse. Son raisonnement est toujours un défi à la croyance et à la raison. Il est philosophe et prophète à la fois.

Sa question, il la tient d'abord comme d'un accident et elle pourrait tenir du propos de table, d'autant mieux que « tout ce qui est accidentel est par sa nature même capricieux et n'apparaît que pour un instant ». Mais l'instant de saisie n'est pas anodin. Tout compte fait, l'éphémère esprit pensant n'aurait été jusqu'alors qu'un moteur bien immobile. Une apparence, un simulacre. Une image et une grimace de mouvement. À Chestov, il faut le muscle même du mouvement.

Frontal et rusé, Chestov cherche toujours à révéler et surtout à faire sentir autre chose, qu'il faudrait rapprocher du *Cela* des Védas. Pour lui, *Cela* est sensible. Là où d'autres se fatiguent à construire des systèmes, il tente de chercher et de toucher simplement, alors que « *tout coule*, *tout change*, *tout devient autre* », et pourquoi fixer (et ainsi arrêter) cette « *danse folle de l'être* » quand il faudrait à notre tour la revêtir et danser ?

« À quoi doit appliquer notre pensée ? » Chestov met toute chose sur sa table de dissection. Chez lui, décidément, on se sent moins dans un salon lettré qu'au cœur d'un bloc opératoire. L'homme y est nu et l'âme se révèle sous le scalpel.

On y peut lire la parole d'Horace : à l'homme ici « le pouvoir d'oser tout » ; tant avec son corps qu'avec son esprit. À l'aide même de l'écriture : « Il y a dans le langage, dans le verbe, bien plus de logique que dans la vie et dans l'âme de n'importe quel homme. » Pour autant, il ne faut pas

s'y tromper : seule « *la vie fait sauter les murs les plus épais, les voûtes les plus solides* ». Ainsi, seule la vie finit par déblayer la guerre. C'est pourquoi l'écriture reçoit volontiers, abrite et recompose la vie.

Chestov ne lâche jamais le paradoxe afin de mieux susciter la lumière d'une vérité; elle demeure toujours sensible, voire charnelle, le corps lui-même étant nœud de paradoxes. La vérité ainsi révélée conduit à agir sur soi. Nul autre que soi-même ne peut détenir ses propres clefs. Et s'en servir. En cette matière, chefs d'Églises et d'États se révèlent souvent de tristes et mauvais faussaires. « Il n'est plus en ce temps ni prince, ni prophète, ni guide. »

Chestov, conformément à son habitude, prend les chemins de l'impossible : ils lui indiquent un possible oublié. En quelque sorte une source inconnue. Il nous y conduit volontiers pour nous tendre le verre d'une eau oubliée. Son pas et son geste sont un défi. Tel Socrate, il ne veut que « participer au bien ». Par paresse, on retient seulement que c'est sans doute bien dur, et qu'après tout la saveur de la négligence et des vices, comme autres promenades de dévoiements, ça ne porte pas trop à conséquence, c'est toujours rattrapable, ici où le temps même semble fort bien composer avec l'affaire et le larron. Qu'y a-t-il de si pressé à conclure ?

« L'homme a besoin de ce qui possède une valeur positive, autrement dit, de ce qui peut être immédiatement utilisé, et non pas de la vérité. » Lucidité de Chestov. Et dans les temps d'affrontements de communications de guerre, pour ne considérer que cet exemple, on se lave volontiers les yeux avec « ce qui peut être immédiatement utilisé ». La vérité pourra toujours attendre. L'heure de l'efficacité a convié auprès d'elle, à son service douteux, toutes les autres heures, comme une reine s'entoure de ses filles à l'honneur perdu. On pense à « l'escadron » féminin de Catherine de Médicis qu'elle lançait opportunément à l'assaut de gentilshommes ciblés. Hélène de Surgères, avant de devenir « bien vieille, au soir, à la chandelle », en était. Ainsi « l'honnêteté intellectuelle » devient-elle « la plus pourchassée des vertus de nos jours ». Serrée de partout, c'est alors que la philosophie peut et doit commencer.

Forgée au cœur des affrontements civils et religieux de l'Empire russe, la pensée de Chestov, Juif russe d'Ukraine, nourrie de cette identité et de cette mémoire, garde le secret sinon la recette

CHESTOV OU LA FORCE D'OSER

de ce que l'on appelle aujourd'hui un contrepouvoir : dans l'étude qui suit les essais de Chestov, Ramona Fotiade identifie et souligne l'importance de cet aspect, constitutif du philosophe, avec sa « préférence marquée pour les apostats et les excommuniés de l'Église ».

Chestov pose d'abord des constats sinon des conclusions préalables : elles apparaissent comme au bout d'un cheminement non révélé. La brutalité ici vaut force d'analyse : « L'idée de l'âme d'une nation est d'un empirisme grossier. » Pensée impérative, ton impérieux et impétueux, et tout de go le lecteur est placé en observateur d'un monde où bavardages du bon droit, imaginaire et hostilités fondées se mêlent. À y perdre latin et slavon. Mais il faut écouter et retenir ce pas d'homme pressé d'en découdre autant avec lui-même qu'avec l'autre : la pensée de Chestov toute de surgissement.

À tout prix, il veut comprendre, et comprendre n'est pas le fort des armes ; or pour résoudre il faut comprendre. S'obliger en conséquence à regarder les choses, l'état qui les précède comme celui qu'elles annoncent. « Il me semble que ce qui précède élucide suffisamment la question. » À moins que l'on ne commence et finisse par la nier.

Ne rien céder aux négations qui s'affrontent dans leurs choix politiques sélectifs et rappeler que « la tâche de l'homme consiste à construire » et non à réduire ce qui est. Tâche peu facile à entreprendre et à mener jusqu'au bout. Victime et coupable se bousculent souvent dans le même homme qu'ils se partagent. Il faut pourtant avancer avec l'autre, souvent un autre soi-même, sans le nier. Car c'est soi que l'on rejetterait alors ou que l'on désignerait inconsciemment comme devant être rejeté. Le désastre n'aurait plus qu'à ramasser toutes les mises. L'homme est non seulement tenu de rechercher l'autre, le vivant, mais aussi de comprendre la vie, la mort et l'état qui suit. Le certain et le probable se mêlent, le mensonge assoit sa part et feint de la réclamer.

Pour Chestov, de même qu'il y a des lieux physiques où la lumière ne pénètre pas, il est des régions de l'esprit où la lumière de l'intellect n'entre pas. Il ne peut y avoir deux lampes. C'est alors ce même homme, perclus de détours en ses discours comme autant d'insuffisances, qui « dispose de ce pouvoir immense et terrible des clefs du royaume des cieux ». Et le tort des politiques

est d'abord de croire au cliquetis des clefs qu'ils pensent tenir sinon détenir avant de connaître l'homme.

« La vie humaine a un sens mystérieux, et chacun de nous porte le poids d'une terrible responsabilité. » Qu'a fait l'homme du XXº siècle de cette responsabilité ? Que fait de mieux l'homme du XXIº ? En d'autres termes, qu'offre-t-il d'autre ? Orient et Occident sont aujourd'hui les tréteaux des mêmes grimaces politiques. À la longue, cela fatigue et le bon droit et la vérité échappent à tous, pour n'être pas vraiment recherchés.

« Personne ne peut être une lumière pour soimême », écrit Chestov. On est tenté d'ajouter : aucun peuple, aucune nation. Et le bon droit n'est souvent que le droit qu'on s'accorde de flétrir l'autre, une commodité pour l'exclure, voire l'éliminer : il n'a pas à être, il n'a pas à vivre. L'Histoire est une nécropole et un oratorio de bons droits. On pourrait dire aussi qu'elle est un ciel dont l'homme a bien du mal à contempler la hauteur.

On lutte pour la justice et cela vaut bien quelque injustice au passage. Aussi Chestov prend-il soin de relier l'Histoire et toutes les manifestations, toutes les formes de la vie, à l'individu même et à sa responsabilité. Reflet des individus qui la font, l'Histoire porte un rappel des limites de l'homme, de la vie à connaître et à défendre ; un rappel d'impuissance et d'humilité. « Il y a des choses qu'il vaut mieux ne pas comprendre et ne pas expliquer [...] Il n'y a pas de spectacle plus désagréable, plus répugnant, que celui que nous offre un homme qui s'imagine qu'il comprend tout et peut donner une réponse à tout. » Aujourd'hui, ce spectacle est quotidien et les rappels du public prolifèrent. À la suite de la philosophie, pourrait-on dire, la pensée politique, mendiante de bien des pensées et mendiante d'action, « veut frapper à coup sûr en s'orientant sur les étoiles fixes », et qu'importe la vérité.

Ainsi, l'homme ressuscite à chaque guerre l'horreur de sa chute. Et cette horreur, attribuée à l'autre, se révèle bien partagée : l'Histoire a bonne mémoire. Mais quelques peuples peuvent attendre encore leur terre prise par les uns et réclamée ou partagée par d'autres. Décidément, pour vivre, dans « certains cas on peut, on doit se passer de preuves et regardez un peu l'homme, écoutez l'homme ». C'est bien l'impératif qu'emploie Chestov pour finir, car il est impératif autant qu'impérieux.

CHESTOV OU LA FORCE D'OSER

Les politiques de tous bords, comme le veut après tout la sage expression, et parce qu'ils n'ont qu'un même bord pluriel, plurivalent, qu'on nommerait volontiers impéritie, n'écoutent guère, et l'horreur, éclatante ou en sourdine, est leur musique. Leur intérêt bien compris, si l'on peut dire, leur partition.

Juif russe d'Ukraine, ainsi contraint de s'exiler à bien des titres, Chestov se veut et reste et restera partout sans preuves de séjour, et seul à secouer tous les arbres et leurs fruits. Il vient de Kiev (la « mère des villes russes »), il écrit en russe, il meurt en exil. Autour, on attaque et défend à discrétion. Il maintient la pensée. C'est beaucoup. C'est même tout. La guerre est un naufrage, la pensée une bouée. Peu la saisissent. Ils disent qu'on verra bien après. Seulement, qu'a-t-on déjà vu avant ?

Écoutons encore Chestov : « horribile dictu, l'honnêteté intellectuelle, la plus pourchassée des vertus de nos jours ». Il cite aussi Plotin : « On a raison de dire que penser et être est la même chose ». Et quand il n'y a plus ni pensée ni être, c'est aussi la même chose. On en est là. Il n'y a plus d'énigme, rien à résoudre. Seulement, les énigmes des peuples ne sont pas élucidées, mais trop souvent écartées, saccagées, éliminées à coups de canons. Et cela par toute la Terre qui appartient pourtant à tous.

Ça dort quand même à poings fermés pour se battre, ça dort « et d'autant plus fort que nos jugements sont plus clairs et distincts, plus apodictiques. Les hommes doivent se pénétrer de cela, s'ils sont destinés à se réveiller. Mais il semble que telle n'est pas leur destinée – pour la plupart d'entre eux en tout cas – ou bien qu'ils ne se réveilleront qu'à demi. La grande majorité devra mourir en dormant, de même qu'ils ont vécu en dormant ». Bonne nuit, les grands si minuscules de ce monde! Avec leur allure d'aubin.

Il est à craindre dans pareil désordre que le commencement des guerres soit toujours l'absence d'étonnement. *Que faire* ? C'était déjà une question et le titre d'une brochure politique de Lénine, lui qui a si mal fait. Toute route peut nous perdre et « *l'essence même du mystère* », prévient Chestov, peut également imposer « *le renoncement à toute solution* ». Il faut ajouter que « *les hommes ne sont nullement construits de même et la conscience morale n'existe pas chez tous et toujours* ».

Nous voilà avertis. On dira bien : on le savait. On le jurera même. Seulement, on ne sait rien si l'avertissement ne produit rien. Nous savons que le temps passe mais nous ignorons l'heure précise de la parole précise. Alors on croit savoir tout, sauf cela qu'il faut connaître et discerner absolument pour pénétrer là où on se laisse aussi connaître: Chestov est dans cette place. Il veille. Quand tous dormaient et dorment encore. Il veillait et il veille. Cela demande rigueur, honnêteté, « l'honnêteté intellectuelle, la plus pourchassée des vertus ». Mots donnés en pâture aux sourires multiples. Et relégués aux usages désuets, l'usage des mots reflétant celui du monde. Aujourd'hui, l'usure est commune aux mots et au monde.

Mais Chestov commence, alors la philosophie commence aujourd'hui où « l'homme perd tous les critères de la vérité, quand il sent qu'il ne peut y avoir nul critère et qu'on en a même plus besoin ». Et que chaque idée est expulsée par un coup de feu. Seulement, ni la vie ni la philosophie ne ressortissent au ball-trap. Où qu'on aille, on trouve la guerre ou ses ferments. Toutefois, les trous d'obus de Verdun ont été l'écritoire de Teilhard de Chardin, ceux de Stalingrad et les fosses de Babi Yar, ainsi que Treblinka, l'écritoire de Vassili Grossman. Et la blessure même de Joë Bousquet fut son propre écritoire.

Rechercherons-nous toujours ainsi la joie inaccomplie de la Terre et de nos vies ? Des hommes comme Léon Chestov la portent, on ne sait par quel miracle; ils nous la proposent et, mieux encore, nous la font toucher. Chestov « nous convie hors du temps et de l'Histoire », écrit Ramona Fotiade. C'est juste. Il faut comprendre aussi : en passant par leur cœur même. Et en frôlant des ombres terribles là même où les bonnes raisons continuent à tromper, où l'homme est déjà mort en même temps qu'il vit, ayant perdu sinon abandonné « tous les critères de la vérité ». Simplement, Chestov fait partie des justes et « le juste est plus grand que tant de nations et de langues » (Jean Chrysostome). Il s'attache à l'irréductible.

Aujourd'hui, cet Ukrainien de langue russe est au moins deux fois et en deux lieux (Kiev et Moscou) indispensable. Il faudrait toute l'audace guerrière d'un Chestov pour se débarrasser de ce mot : guerre. Et pour l'effacer de l'homme et de son destin.

Réécrire sa vie avec Lawrence

Peu à peu, Rachel Cusk s'est imposée dans le paysage éditorial dominant. Parce que c'est une femme, parce qu'elle est britannique, parce qu'elle sonde cet étrange objet nommé « sentiment », elle est couramment rangée parmi les illustres romancières anglaises. Il est vrai qu'elle en est l'héritière, mais elle a aussi écrit des essais et réfléchi à l'être-femme. Ce livre-ci, La dépendance, n'est ni un essai ni un roman à proprement parler, mais on ne vous dira pas tout, car ce serait attenter au trouble qu'il provoque.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Rachel Cusk, *La dépendance* Trad. de l'anglais par Blandine Longre Gallimard, 200 p., 20 €

« Je t'ai déjà raconté, Jeffers... » : le récit commence par cette adresse, non pas comme une lettre, mais comme les confidences d'une femme nommée M à Jeffers, un ami sans visage, que l'on imagine proche. Le ton est chuchoté ; la sincérité semble acquise ; la narratrice est inquiète ; l'intimité est déjà là, entre elle et Jeffers, et entre elle et nous, les lectrices (et quelques lecteurs). La dépendance de Rachel Cusk s'annonce aussitôt comme un roman de la psyché, du cœur et ses tourments, ses circonvolutions, ses changements imprévus et subtils, à peine visibles.

M évoque sa rencontre avec un peintre admiré, appelé L, qu'elle a invité à s'installer chez elle et son mari, Tony, dans la dépendance qu'ils possèdent à côté de chez eux, loin de la ville et de la foule, dans un paysage de marais ourlé par l'océan. L est présenté comme un personnage diabolique, obscur, qui bouscule l'ordre des choses et perturbe les rapports humains ; les événements, eux, sont réduits à presque rien.

L n'arrive pas seul ; il est accompagné d'une jeune et flamboyante compagne, Brett, qui renvoie la narratrice à son âge, la cinquantaine, et à son apparence plus terne. Puis c'est la fille de M qui arrive avec son compagnon, Kurt, écrivain en herbe. Deux couples se confrontent, puis trois : tous se jaugent, s'observent, certains posent pour le grand peintre, L, tous écoutent la prose de Kurt, toujours sous le regard de M qui suit les

échanges de regards, la dérive des sentiments, les siens et ceux de ses amis.

Le récit n'hésite pas à mettre en scène le sujet peu amène de la beauté féminine et de son pouvoir, de l'inégalité qu'elle crée. La narratrice se décrit « dégoûtée par [son] moi physique, considérant [sa] nature féminine à la manière d'un dispositif – tel que le corset – permettant de cacher au regard toutes les réalités répugnantes » : le commentaire semble avoir été écrit au siècle dernier ou celui d'avant, quand l'Angleterre subissait un puritanisme si sévère.

Le livre évoque un monde où il est encore question, et sans fausse honte, de « féminité ». Il est aussi frappant de voir que les personnages sont décrits physiquement comme ils le sont rarement dans le roman contemporain : leurs vêtements, leur allure, les traits les plus saillants de leur visage, les nuances de leur teint, les expressions qui froncent leur front quelques secondes... Une note légèrement surannée tinte.

C'est curieux, se dit-on, comme si les couleurs avaient passé. Le livre n'a pas non plus de dates, ce qui en soi n'est pas un défaut. Le récit tient autrement, par de longues phrases qui serpentent entre analyse de soi et méditation sur le temps, sur la vie. La narratrice multiplie les réflexions sur la création, la liberté... Rappelons que la version originale du roman s'intitule *Second Place*, un titre qui, comme en français, joue sur les mots puisqu'il signifie à la fois la maison où l'on reçoit des amis ou des artistes, et une forme d'entrave, d'absence de liberté, une gêne contre laquelle la narratrice se bat – c'est un des motifs récurrents du livre.

RÉÉCRIRE SA VIE AVEC LAWRENCE

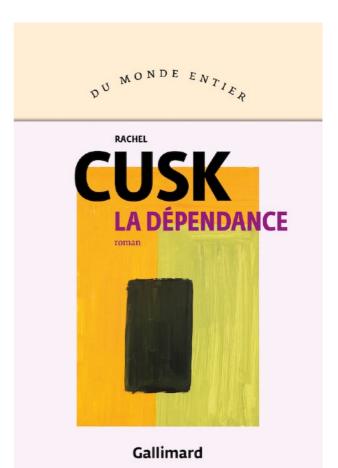
Dans cet écheveau de réflexions, certaines sont intéressantes, d'autres sont plus vagues. Des volutes de mots s'élèvent, qui parfois ne mènent nulle part. On peut y trouver du charme et se laisser aller au sentiment de déjà lu. À nous, il semble que Rachel Cusk est plus près de son talent, non quand elle raisonne, mais quand elle évoque des détails tangibles, le paysage du marais, les chants des oiseaux, les lances du soleil printanier...

Le roman avance lentement, l'imprécision augmente jusqu'au moment où l'on tombe sur deux brefs paragraphes situés à l'extrême fin du livre, qui fournissent la clé et permettent de comprendre. La dépendance est la réécriture d'un livre paru à Londres en 1932, intitulé *Lorenzo in Taos*, signé Mabel Dodge Luhan et dédié à *Tony and all Indians*. Soudain tout s'éclaire et le flou disparaît.

La narratrice, M, n'est donc autre que Mabel Dodge Luhan, une riche héritière américaine, amie de Gertrude Stein, qui, dans un second temps de sa vie, épousa un Amérindien nommé Tony Luhan et se retira avec lui à Taos, au Nouveau-Mexique. Ils y créèrent une colonie d'artistes où le poète et romancier D. H. Lawrence séjourna avec son épouse, Frieda, en 1922. Lorenzo in Taos est un livre de souvenirs rédigé sous forme de correspondance : Mabel Dodge Luhan écrit à son ami le poète Robinson Jeffers. Dans le roman de Rachel Cusk, ce dernier est le destinataire fantôme dont on ne sait rien, ni le statut, ni le nom complet ; le personnage ressemble à une virgule et contribue au flou dont nous avons parlé.

Rachel Cusk s'est donc livrée à un exercice de transposition en modifiant certains faits. Le Nouveau-Mexique est devenu une terre de marais britannique où l'été est caniculaire. M a une fille, alors que Mabel Dodge Luhan avait un fils. L'écrivain D. H. Lawrence est devenu L, un peintre, etc. Pourquoi pas ? La romancière a suffisamment de savoir-faire pour jouer à cache-cache, truquer la vérité et s'amuser, ou s'occuper à broder sur un canevas déjà existant.

L'édition française aurait dû s'adapter, corriger quelques bourdes de traduction et déplacer la notice au début pour gommer l'impression de flottement. Car le lectorat français a peu de chances de connaître Mabel Dodge Luhan et encore moins son livre (il fut traduit en 1933, mais par-



tiellement, aux éditions Grasset, sous le titre *Ma vie avec Lawrence au Nouveau-Mexique*).

On peut aussi regretter que le récit de Rachel Cusk, parce qu'il modifie tant de données, contourne les zones troubles de la personnalité ombrageuse de D. H. Lawrence, parmi lesquelles ses rapports avec les femmes, violents, tourmentés et passionnés. C'est dommage. Nous ne donnerons qu'un exemple du génie de l'écrivain. Dans la première partie de Lorenzo in Taos, Mabel Dodge Luhan s'avoue transportée par la montagne, la nature et les choses qui font la beauté de sa propriété. « One did not go out to things, one was part of them, écrit-elle. The mountain, if anything, came to one, came into the house. » Puis elle ajoute que D. H. Lawrence lui reproche de se laisser submerger par les choses de la maison. « Let us unhouse the women », lui répond-il sous forme de poème. Est-ce un slogan ? un avantgoût de la libération des femmes ? une reconnaissance du désir féminin ? un défi lancé aux traducteurs?

Pour les plus curieux, le roman de Rachel Cusk sera l'occasion de plonger dans l'œuvre de Lawrence, ses poèmes, ses nouvelles, ses *Femmes amoureuses* qui, publiées en 1920, firent tellement scandale.

Indésirables résidents

Dans les archives du Centre d'action sociale de la Ville de Paris, l'historienne Mathilde Rossigneux-Méheust mène une passionnante enquête sur l'indiscipline dans les institutions pour personnes âgées. À partir de l'étude d'un fichier nominatif compilant, de 1956 à 1980, les résidents « indésirables » (« à ne pas reprendre ») de la maison de retraite de Villers-Cotterêts, elle dresse un tableau sensible de ces individus d'origine populaire considérés comme trop alcooliques, trop violents, trop insatisfaits, trop fous... Innovant méthodologiquement, son travail est exemplaire à la fois par sa manière d'être au plus près des sources, par sa capacité à éviter les généralisations et par son souci de nuancer ses analyses ; évitant le piège du livre-scoop, l'historienne nous offre une très fine histoire sociale de ces vieilles et vieux maltraités des trente glorieuses, de cette « vieillesse pauvre » évacuée de la mémoire collective.

par Philippe Artières

Mathilde Rossigneux-Méheust Vieillesses irrégulières. Des indésirables en maison de retraite (1956-1980) La Découverte, coll. « À la source », 220 p., 20 €

Déjà en 2018, pour ses Vies d'hospices (Champ Vallon), Mathilde Rossigneux-Méheust s'était plongée dans les archives des institutions d'aide et d'accueil des « vieillards » du XIXe siècle. L'historienne se méfie des concepts plaqués – elle a lu Goffmann et Foucault mais se garde bien de les mobiliser à tout va – et préfère les fonds d'archives. L'histoire s'écrit avec elles, dans leur confrontation; il faut dépouiller chaque liasse, lire et relire chaque document, ne pas hésiter à rouvrir un dossier pour infirmer ou confirmer une hypothèse. Aussi, lorsqu'elle découvre en participant au classement de l'énorme fonds de la maison de Villers-Cotterêts avec les archivistes de la ville de Paris, Elsa Quétel et Guillaume Normand, « une liasse de trois-cent-sept fiches cartonnées, ne ressemblant à aucun autre document rencontré depuis dix ans dans les archives des établissements d'assistance », elle est « très rapidement captivée », et déroutée du projet de poursuivre son histoire des institutions.

Au milieu des archives administratives (bons de commande, économat, dossiers de travaux, fiches

de paie), des archives médicales (dossiers individuels, résultats d'examens, courriers) et des archives de la vie collective dans l'institution (registres nominatifs, rapport d'activité, règlements, bons de sortie, cahiers de punitions), Mathilde Rossigneux-Méheust tombe sur une liasse de fiches concernant 358 résidents ayant séjourné, à une ou plusieurs reprises entre 1956 à 1980, dans cette maison qui n'était autre que le château de Villers-Cotterêts. Ces « vieux » fichés occupaient ce haut lieu de l'histoire de France, siège de la fameuse ordonnance de 1539. Dès 1808, le bâtiment avait été transformé en dépôt de mendicité. Il était devenu à partir de 1889 un énorme refuge géré autoritairement par la préfecture de police de Paris pour plus de 1 800 personnes âgées sans ressources. En 1947, l'AP-HP et la Ville de Paris avaient mis fin à ce terrible régime.

Avec ce fichier, l'historienne fabrique un véritable objet d'histoire qu'elle qualifie de « ludique », au sens où il l'oblige à inventer une méthode pour transformer ce document en source. Cette pièce est ainsi perçue par l'historienne comme un casse-tête qu'il lui faut démonter : elle commence par l'observer sous toutes ses coutures, « de la forme qu'il prend aux premiers individus qui en font les frais » ; puis elle questionne le fichage en interrogeant « les distinctions qu'il opère et les lignes de partage qu'il trace dans la population de la maison de retraite ».

INDÉSIRABLES RÉSIDENTS

Chaque fiche est lapidaire : nom, prénoms, date et lieu de naissance, dates d'entrée et de sortie, nombre de rapports, comportement général. Elles sont établies, comme la totalité du fichier, par Élisabeth N., une jeune femme entrée comme dactylo à 23 ans, qui occupait, selon les entretiens menés avec les personnels de la maison de retraite, un rôle pivot dans la gestion des résidents. La fiche est fabriquée à partir de trois pièces administratives (le dossier du pensionnaire, le répertoire des punitions et le carnet de rapports). Vingt-six répertoires ont été tenus entre 1947 et 2005 pour enregistrer les « transgressions des résidents ». Ils permettent par mots-clés d'obtenir un portrait du coupable mais ce sont les rapports qui sont le plus riches et décrivent en détail les incidents.

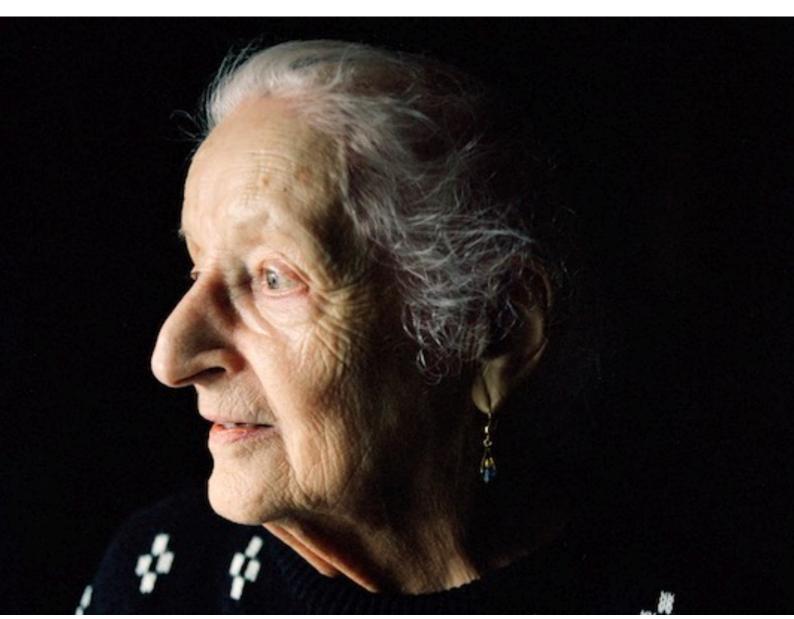
Mais, pour un quart des fiches, il n'y avait pas de rapports. La secrétaire a donc puisé dans d'autres sources pour « ficher » l'indésirable. De quoi sont donc accusés ces résidents que l'on ne doit « pas reprendre » ? Là encore, pour répondre à cette question, Mathilde Rossigneux-Méheust « dépasse la fiche », selon sa propre formule. Elle reprend l'ensemble des pièces et nous embarque dans la vie de chacune des personnes concernées – le livre est aussi une grande mosaïque de biographies de Parisien.ne.s nés à la fin du XIXe siècle, artisans, ouvriers et ouvrières, petits commerçants et petits employés ayant fait l'expérience de la vie en hospice.

Il y a quelques figures, comme Reine l'insoumise, ancienne résistante, à l'épais dossier, alcoolique notoire, « mauvaise buveuse ». Malgré ses soutiens en haut lieu, elle est exclue par le directeur qui veut faire de cette mesure un exemple, et qui suit ainsi la pétition signée par une dizaine de résidentes et la lettre de délation rédigée contre « cette déportée de 49 ans » qui n'aurait pas sa place à Villers-Cotterêts. Néanmoins, au fil des pages, Reine apparaît de moins en moins comme un personnage, et c'est la force et la subtilité du travail de l'historienne de montrer que, derrière chacun des comportements reprochés, se dévoilent des existences individuelles, d'une misère ordinaire mais à chaque fois singulière.

À beaucoup, on reproche leur ivresse chronique et leur attitude agressive quand ils ont bu, à d'autres leur semi-folie, à certains leur relation conflictuelle avec leur conjoint (il y a une vingtaine de chambres pour les couples mariés), ou encore une insatisfaction permanente. Parmi ces résidents « indésirables », les « écrivassiers » suscitent le plus d'agacement voire d'agressivité auprès de l'administration ; leurs lettres répétitives et procédurières, aux éléments souvent fondés, constituent une contre-écriture s'opposant aux mots des soignants et des autres personnels ; on les disqualifie parfois au prétexte qu'ils témoigneraient du « sentiment d'être persécuté de nature ». Avec les « ennuyeux », cette forme de résistance atteint un niveau supérieur : ils rédigent des pétitions, prennent à partie des visiteurs, attaquent la direction sur le non-respect du règlement. La fiche a donc un côté face et un côté pile qui devient pour la chercheuse une porte d'entrée dans certains lieux. Surtout, la fiche donne à voir des interactions qui demeureraient invisibles sans elle. Car, faut-il le dire, c'est dans un monde de souffrance physique, psychique et économique que cette enquête nous emmène.

L'historienne ne s'arrête pas là ; elle déplace son fichier pour se demander quelle est la « force du dispositif » qu'il constitue : en d'autres termes, elle se méfie des archives et de la lecture trop disciplinaire qu'induirait l'existence de ces catégories discriminatoires ; elle tente donc de comprendre si ces petits morceaux de carton Bristol tapuscrits ne sont que des inscriptions ou s'ils ont été utilisés, mobilisés, manipulés, déplacés. En questionnant la vie de ces objets, elle en interroge la performativité réelle et dans la durée : la direction y a-t-elle eu recours ou non lorsque des personnes « indésirables » ont demandé à revenir ? Tout l'amène dans un premier temps à penser que le fichier est un instrument important pour examiner les candidatures au retour à Villers-Cotterêts, même si son existence n'est évoquée par aucun témoin. Ne parle-t-on pas de « nomadisme institutionnel » chez les personnes âgées – si l'on va d'une institution à une autre, si l'on revient dans l'une d'elles, n'est-ce pas parce qu'on a quelque chose à se reprocher?

Toujours soucieuse de ne pas se faire piéger par ses archives, l'historienne a examiné un échantillon aléatoire équivalent quantitativement de dossiers de résidents non fichés. Et quelle n'est pas sa surprise de constater (l'auteure ne nous cache rien de son enquête) que dans trois d'entre eux figurait une fiche. La présence de ces fiches ne traduisait pas un oubli de l'administration mais plutôt un souci permanent de l'indiscipline. « Ces fiches retrouvées incidemment invitent à ne pas fantasmer le pouvoir instituant du fichier, et sans nier la violence symbolique du fichage et



© Jean-Luc Bertini

INDÉSIRABLES RÉSIDENTS

des catégories discriminantes mobilisées, elles incitent à interroger ses usages disciplinaires. » Si la mise au fichier n'a pas été brandie par l'administration pour menacer les aspirants au départ, en élargissant son regard et ses recherches aux autres maisons et hospices de la région parisienne (en particulier le redouté hospice de Nanterre), Mathilde Rossigneux-Méheust montre que des informations sur certains résidents circulaient mais qu'il n'y eut jamais de fichier commun à ces institutions - même si, sans ironie, l'administration parlait de « récidivistes ». Et l'historienne de conclure que ce fichier, jusqu'à sa disparition au début des années 1980 - vétuste et éloigné, le château se vidant peu à peu était devenu trop peu attrayant -, témoigne exemplairement de la rencontre de deux dynamiques qui s'annulent : l'incapacité des institutions pour personnes âgées à prendre en charge les individus les plus vulnérables socialement et l'impossibilité pour les pouvoirs publics tenus à l'assistance de s'en décharger.

Par son livre et son enquête fondée sur les archives, Mathilde Rossigneux-Méheust revisite un moment de l'histoire de la vieillesse, qui, comme elle le souligne pour en déplorer l'oubli, fut aussi marqué par un ensemble de travaux en sociologie révélant la situation de ces « vieux pauvres » en institution (en particulier, l'étude de Nicole Lapierre, Rithée Cevasco et Markos Zafiropoulos, *Vieillesse des pauvres. Les chemins de l'hospice*, parue en 1980). La finesse des analyses qu'elle déploie, notamment par la déconstruction de la notion de discipline (sans la minorer, bien au contraire), poursuit et enrichit cette quête de savoir qu'appelait de ses vœux Philippe Ariès.

Le roman du réel

Quelle différence y a-t-il entre le journalisme et la littérature ? La distinction n'est pas commode à établir quand c'est un véritable écrivain qui s'engage dans la relation d'un fait divers, d'un fait d'histoire ou d'un procès. Emmanuel Carrère a tenu, pour L'Obs, la chronique du procès des attentats terroristes qui ont eu lieu le vendredi 13 novembre 2015 au Stade de France, sur les terrasses de l'est parisien, dans la salle de concert du Bataclan.

par Marie Étienne

Emmanuel Carrère V13. Chronique judiciaire Postface de Grégoire Leménager P.O.L, 364 p., 22 €

Hormis les pages strictement informatives sur les accusés, le livre s'avale comme un roman, qui plus est un roman (ou une série télévisée ?) addictif. Ce qui pourrait être résumé par cette phrase d'Emmanuel Carrère : « L'immense psychothérapie de ces cinq semaines a eu la beauté d'un récit collectif et la cruauté d'un casting. » Non parce qu'on pense lire une fiction, mais à cause de la forme adoptée par l'auteur, dont le premier souci est, semble-t-il, de transmettre au lecteur la tension, l'émotion, l'effervescence intellectuelle, donc un rythme, un suspens, vécus lors des séances. « Ces jeunes gens [...] qui se succèdent à la barre, on voit leur âme. On en est reconnaissant, épouvanté, grandi. » Il nous conte une histoire, sans nuire au témoignage, il nous bouleverse comme il fut bouleversé, en incitant à la pensée. Une définition de la littérature ? À tout le moins ce qu'on y cherche.

La chronique se divise en trois grandes parties : les victimes, les accusés, la cour. Une répartition probablement tardive, contemporaine de la rédaction du livre. Les trois parties se subdivisent en sous-parties, qui devaient constituer les titres des chroniques à l'époque où elles ont paru dans *L'Obs*. La « patte » de l'écrivain se reconnaît déjà à la nature des titres, comme on peut en juger par ceux-ci : « Les oubliés », « Trois frères », « La saison aride », « Trois strapontins devant le box », « Sous le soleil de Rojava », « L'épidémie de silence », « Une vieille loge en placoplâtre pourri », « Le rideau déchiré ».

Cette patte, on la perçoit également dans la manière d'appréhender, de rapporter les faits, dans l'existence d'une subjectivité clairement assumée, exprimée, et qui par conséquent donne chair aux discours sans pour autant duper, chercher à imposer les convictions de l'auteur. Au contraire, on assiste – et cela donne au texte un supplément d'élan, de verve – à une pensée en pleine action, en plein rebond. « Être prêt à mourir pour tuer, être prêt à mourir pour sauver. Quel est le plus grand mystère? » Une réflexion qui s'élargit avec une citation de Jankélévitch: « L'amour du méchant [...] c'est seulement l'amour de l'homme lui-même, de l'homme le plus difficile à aimer ».

Dans ce contexte, on ne peut éviter de songer aux avocats de la défense, auxquels Emmanuel Carrère rend plusieurs fois longuement justice, et à Jacques Vergès, à propos de qui il rapporte ce dialogue savoureux : « Vous auriez défendu Hitler ? [...] – Je défendrais même Bush ». Il n'est pas jusqu'à ce père d'une victime, pourtant d'un bord politique opposé au sien, pour qui il a une pensée émue, à qui il donne sa place en rapportant ces mots troublants, prononcés à la barre : « même si je suis d'extrême droite, est-ce que ça rend ma fille moins morte ? ».

Cependant, contrairement à la plupart des récits, des romans ou des films sur des crimes et les procès qui suivent, la chronique d'Emmanuel Carrère s'attarde plutôt sur les victimes que sur les assassins, à propos desquels il soulève une question politique d'importance, issue d'un argument des accusés repris par la défense. Mais nous y reviendrons. Prenons les choses dans l'ordre, les victimes à la barre : ce sont elles qu'on entend et qu'on voit tout d'abord.

LE ROMAN DU RÉEL

Dans cette partie de sa chronique, l'écriture de l'auteur, apparemment très simple, me semble travaillée, taraudée par le soin, le souci d'être juste, au plus juste des mots, et dénuée de tout pathos. Comme s'il tenait absolument à une objectivité pourtant presque impossible, il contient l'émotion, il la met à distance, la rend ainsi possible, n'interfère pas avec la nôtre : « elle a voulu se lever pour fuir et pris appui sur le sol avec ses mains. Mais le sol sous ses mains était mou : ce n'était pas sur le sol qu'elle s'appuyait mais sur des gens, et ce n'étaient plus des gens mais des corps »; « Parmi ceux qui sont sortis vivants, une femme a dit que le pire, pour elle, c'était cela : avoir été piétinée. D'autres disent que pour eux, le pire, est d'avoir piétiné » ; « Jean-François a dit: "Je suis triste" [...] et au ton de sa voix j'ai compris qu'il était détruit au fond de lui-même ».

Emmanuel Carrère fait le portrait du père d'une victime, Georges Salines : « Il dit qu'on ne lutte pas contre la barbarie par la barbarie, il veut laisser les portes ouvertes », il écrit un dialogue qui fait scandale parmi les victimes, « avec Azdyne Amimour, le père de Samy Amimour qui s'est fait exploser sur la scène du Bataclan ».

On le voit, rien de monolithique dans cette chronique, au contraire le va-et-vient d'une conscience et d'une sensibilité constamment en éveil, qui fait adopter au lecteur des points de vue nuancés et parfois divergents jusqu'à l'opposition. Il en est de même dans les pages qui concernent les accusés, même si l'on sent, à cet endroit, un effort vers l'ouverture, compte tenu de l'horreur et de la cruauté des actes. Par exemple, relatant les contrôles de police à l'entrée du Palais de justice : « Si formés qu'ils soient au soupçon, les gendarmes ne sont manifestement pas en état de vigilance maximale quand ils voient approcher, badge en sautoir, un type comme moi [...] Qui les mettrait alors, immédiatement, en alerte? La réponse est alors inavouable mais certaine : un Arabe. [...] Un tel individu, il n'y en a aucun parmi nous. Les seuls qu'on puisse voir dans ce procès, ils sont dans le box ».

Plus graves peut-être, plus saisissants, sont les propos tenus par un des assassins quand enfin il consent à parler, et qui rappellent ceux de maître Vergès. Après un résumé de l'exposé d'un expert, Hugo Micheron, arabisant, professeur à Princeton, qui rappelle la grandeur de l'Empire ottoman, à laquelle succèdent, au XXe siècle, dans la



Mémorial improvisé devant le Bataclan, 23 décembre 2015 © CC2.0/Guillaume Bavière

plupart des pays, l'effondrement et la misère, puis la révolte, puis sa transformation en organisation terroriste, Emmanuel Carrère cite les mots de Salah Abdeslam : « Tout ce que vous dites sur nous, les jihadistes, c'est comme si vous lisiez la dernière page d'un livre. Ce qu'il faudrait, c'est lire le livre depuis le début. »

L'assassin est parmi nous. C'est ce que nous content les pages suivantes, pour lesquelles on pourrait mettre en exergue ce passage d'une lettre d'Osama Krayem à son frère : « Les mécréants sont nos ennemis. Hais-les de tout ton cœur mais ne le montre pas. » Ou encore ce propos, du même : « Dans la religion, on prend tout ou on laisse tout. » Par conséquent, les assassins ne sont pas reconnaissables, ils pourraient être nos voisins, nos amis, nos élèves dans un atelier d'écriture. Ils peuvent inspirer la confiance et la compassion. Faire preuve d'humanité, comme Ayari, qui soudain accepte de parler, parce que, dit-il, il le doit, et il le doit parce qu'il a croisé le regard de la mère d'une victime et qu'elle lui a fait penser à sa mère : « Je ne peux pas lui ramener sa fille. Je ne peux pas la rendre heureuse. Mais je peux essayer de lui répondre. » Et il conclut en déclarant que « ses camarades ont tué des innocents en France, d'accord, mais les Occidentaux en ont tué en Irak et en Syrie beaucoup plus et beaucoup plus lâchement ».

Ne pas excuser mais chercher à comprendre. Relire l'histoire du Jihad depuis le début, c'est-àdire à la fin de l'Empire ottoman après la Première Guerre mondiale. Ou celle de la guerre en Ukraine? Ne pas cesser de réfléchir. Rester intelligent. Sans rien gommer ni du sordide ni de l'horrible. La chronique d'Emmanuel Carrère donne le sentiment de la grandeur ou du moins de sa possibilité.

Un nouveau Spinoza: entretien avec Bernard Pautrat

Les curieux du spinozisme ont le choix entre plusieurs éditions récentes aux caractéristiques assez affirmées. Nul ne s'attend à lire dans la Pléiade une édition savante en langue originale munie d'un imposant apparat critique. À sa manière, cette collection prestigieuse peut cependant surprendre en adoptant des points de vue inattendus. Nous avons demandé à Bernard Pautrat d'expliciter son approche pour cette nouvelle édition de Spinoza.

par Marc Lebiez

Spinoza
Œuvres complètes
Nouvelle édition publiée sous la direction
de Bernard Pautrat
Avec la collaboration de Dan Arbib,
Frédéric de Buzon, Denis Kambouchner,
Peter Nahon, Catherine Secrétan
et Fabrice Zagury
Gallimard, coll. « Bibliothèque
de La Pléiade », 1 952 p., 76 €

Que Gallimard vous ait choisi pour diriger cette nouvelle édition de Spinoza en Pléiade, cela se comprend aisément. Votre long séminaire à la rue d'Ulm a marqué les esprits de ses participants, vous avez traduit trois ouvrages majeurs (Traité de l'amendement de l'intellect, Éthique, Traité politique) de ce philosophe dont vous ne considérez pas qu'il ait été particulièrement maltraité par les traducteurs. Même si toute traduction vieillit, est-ce seulement pour en proposer une nouvelle que l'éditeur vous a confié cette tâche? Je ne cache pas mon plaisir de voir enfin accessible le Précis de grammaire de la langue hébraïque qui ne figurait pas dans la précédente édition déjà qualifiée de « complète ». Mais je doute que sa présence suffise à justifier cette refonte. Vous écrivez que Spinoza a connu au XXe siècle une telle faveur auprès des érudits et des chercheurs que notre connaissance de sa vie et de son œuvre a été extraordinairement enrichie. Pourquoi, en un mot, cette nouvelle édition?

Il est vrai que mon séminaire a duré longtemps : vingt-deux ans, sur les cinquante que j'ai consacrés à l'École normale supérieure. Pourquoi ai-je parlé d'enrichissement ? Pas seulement au sens

où toute traduction vieillit – celle d'Appuhn n'est plus très jeune et elle n'est pas sans erreurs. Il y a eu au XXe siècle un grand nombre de travaux de toutes sortes sur Spinoza. Ils ont concerné l'établissement du texte, qui a été profondément revu et corrigé, et aussi la connaissance de sa vie, grandement améliorée. Il va de soi que la bibliographie a pris une tout autre importance. Tout cela justifiait une nouvelle édition après celle de 1955.

Pourquoi me confier cette tâche à moi ? L'intention avouée du directeur de la « Bibliothèque de la Pléiade », Hugues Pradier, était de faire un volume Spinoza destiné au grand public cultivé. Je lui ai paru, je suppose, quelqu'un de sérieux, de compétent pour ce faire. J'avais traduit les trois livres que vous avez cités, j'avais aussi ressuscité Jules Prat en préfaçant ou postfaçant l'édition ou la réédition de ses traductions de Spinoza. Ce fut assurément, de la part d'Hugues Pradier, un choix courageux, dans la mesure où, ayant passé ma vie professionnelle rue d'Ulm, à l'écart de l'Université, et tout à fait en marge des études spinozistes qui s'y développent, mon autorité en la matière risquait d'être contestée. Je tiens à dire que, dans mon approche de Spinoza et du spinozisme, j'ai bénéficié constamment du soutien ferme de mon éditeur, et je l'en remercie.

On a beaucoup lu Spinoza en métaphysicien. Sa rigueur même a quelque chose de fascinant qui n'a pas peu contribué à la faveur dont il a bénéficié dans la seconde moitié du XX^e siècle. Telle n'est pas votre approche. Plus que son ontologie, c'est sa quête de sagesse qui vous importe. Vous écrivez ainsi : « L'Éthique est une éthique ».

En fait, peu de gens la lisent vraiment, surtout comme une éthique, ce qui n'empêche pas de

ENTRETIEN AVEC BERNARD PAUTRAT

dire, comme je l'ai souvent entendu : « Spinoza, j'adore! » alors qu'on en a survolé quelques pages. Bien sûr, ce n'est pas d'une lecture commode mais on n'arrivera à rien si l'on ne se donne pas la peine de lire l'Éthique en entier, en refaisant pour soi-même toutes les démonstrations. Il faut vingt ans pour comprendre qu'il faut vingt ans pour la comprendre ? Eh bien, soit. Cela m'éloigne du spinozisme de magazine autant que de celui d'universitaires pour lesquels Spinoza n'est jamais qu'un chapitre de l'histoire de la philosophie et qui se préoccupent peu de parvenir à la sagesse. Je porte sur lui le même regard que Pierre Hadot sur les stoïciens et les épicuriens : considérer ces philosophies comme des écoles de vie.

Dans la quarantaine de pages intitulée « Introduction », vous « racontez » – le verbe apparaît plusieurs fois – Spinoza. Vous dressez le portrait d'un homme, de sa quête subjective. Son évolution se traduit par les différentes manières de se nommer : d'abord « Bento », puis « Baruch », puis « B.d.S. » pour « Benedictus de Spinoza d'Amsterdam ». Beaucoup de lecteurs de Spinoza sont plutôt sensibles à la dure froideur de cristal de ses démonstrations. Votre approche pourrait en choquer certains.

C'est possible. Je pense pourtant avoir beaucoup insisté sur l'aspect géométrique. On verra bien. Mon « Introduction » est essentiellement sincère, j'ai voulu faire sentir combien la lecture de Spinoza m'avait transformé. Pas seulement moi, mais aussi des gens qui n'avaient pas de diplôme de philosophie mais qui se sont appliqués à lire l'Éthique et, la lisant, l'ont comprise et en ont été transformés, sauvés au sens où l'on sauve sa peau. Certains participants à mon séminaire m'ont dit que la lecture approfondie de Spinoza les avait changés. Ce livre est fait pour apporter la béatitude à ceux qui se donnent la peine de le lire. Alors, d'aucuns seront peut-être choqués par la perspective en quelque sorte « existentielle » de mon introduction, mais on ne peut pas plaire à tout le monde. Et je fais miens les propos de Roland Caillois à propos de son « Avertissement » de 1955 : « Mes collaborateurs ne sont évidemment pas tenus d'[en] approuver le contenu ». C'était souligner qu'un tel texte comporte inévitablement une dimension personnelle et suppose une certaine liberté de ton et d'esprit.

Vous avez choisi des spécialistes de Descartes pour traduire les Principes de la philosophie de Descartes, ainsi d'ailleurs que pour le Traité théologico-politique, dont le traducteur est aussi capable de lire la Torah dans sa langue originale. C'est une manière de faire sentir d'où vient Spinoza, philosophiquement parlant. J'imagine qu'entre cartésiens et spinozistes l'accord n'est pas toujours aisé.

Plus qu'un désaccord doctrinal, nous avons inévitablement rencontré un problème d'harmonisation, et cela vaut pour l'ensemble des traductions contenues dans le volume. Il est préférable qu'un même mot latin y soit partout traduit de la même façon. Cette exigence va de soi pour les concepts ; j'y ai aussi tenu pour le style, la tonalité. Cela nous a donné pas mal de travail. Spinoza est parti du cartésianisme et s'en est éloigné, les notions elles-mêmes peuvent diverger alors que les mots restent les mêmes. Cela n'a pas facilité la tâche de chaque traducteur ni celle de qui avait la charge de l'ensemble.

Ma question comportait une dimension directement philosophique : les Principes de la philosophie de Descartes sont présentés comme « démontrés selon la manière géométrique ». Est-ce à dire que celle-ci ne serait qu'un artifice rhétorique de présentation, si elle peut se prêter aussi à une philosophie différente de celle de Spinoza, y compris sur des points aussi importants que la liberté ?

On peut faire semblant que soient vrais des axiomes que l'on sait faux, après quoi on va dérouler une démonstration que l'on sait fragile, voire fausse ; il suffit que reste la cohérence. Toutefois, ce n'est pas ainsi que j'aborde la question. Je suis surtout sensible à la différence entre ordo et mos. Les Principes de la philosophie de Descartes sont présentés more geometrico, c'est-àdire « à la manière » des géomètres, pour paraphraser le titre d'un célèbre recueil de pastiches. L'Éthique, en revanche est ordine geometrico, autant dire que ce n'est pas un « à la manière de » : on déroule un raisonnement aussi nécessairement vrai que celui d'un mathématicien. Un artifice rhétorique ? Je soutiens mordicus que non. Cette question éclaire d'ailleurs une bizarrerie : pourquoi commencer l'exposé de Descartes par la deuxième partie des *Principes* et pas la première ? Parce que c'est facile à « disposer d'une façon géométrique » (comme écrit



Spinoza Œuvres complètes

ÉDITION PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DE BERNARD PAUTRAT,

AVEC LA COLLABORATION

DE DAN ARBIB, FRÉDÉRIC DE BUZON,

DENIS KAMBOUCHNER, PETER NAHON,

CATHERINE SECRETAN ET FABRICE ZAGURY



ENTRETIEN AVEC BERNARD PAUTRAT

Descartes lui-même dans les *Réponses aux Se-condes objections*) puisque l'objet de l'exposition est lui-même géométrisable. Après quoi Spinoza désobéit à l'interdiction explicite de Descartes et géométrise en métaphysique pour chercher la formule de la béatitude.

Et il la trouve vraiment?

Je le pense, je le suppose. Quant à moi, à défaut de la béatitude (n'exagérons rien), le peu de sagesse que j'ai pu acquérir est peut-être, après tout, un effet de l'âge, mais les années qui m'ont mené à cet âge ont été largement consacrées à Spinoza et c'est donc à son crédit que je le porte.

Mon rapport aux autres, au tout de mon existence, en a été transformé. Comprendre qu'il n'y a pas de libre arbitre, cela change tout, à commencer par le visage du monde. Et Spinoza, pour moi, est fait pour qu'on s'en serve, pour apprendre à réussir sa vie, et c'est pourquoi il faut le lire, ce qui s'appelle lire. L'ayant fait, de mon mieux, pour mon propre compte, m'étant laissé mener « comme par la main » sur le chemin de la sagesse, ce fut pour moi une joie de diriger cette édition destinée à faire partager cette expérience. À quoi s'est ajouté un plaisir nouveau, celui de traduire sa correspondance. Rencontrer l'homme, le faire parler et tenter de le faire entendre : cela n'est pas allé sans émotion.

Propos recueillis par Marc Lebiez

Au salon de la revue

Le salon de la revue se tient ce week-end à Paris en partenariat avec EaN. Notre journal vous propose une série d'entretiens avec les responsables de revues : celles <u>qui s'engagent</u>, celles <u>qui abordent de manière décloisonnée les sciences sociales</u>, celles <u>qui se diffusent sur la toile</u>, celles <u>qui font vivre la poésie</u>, celles <u>qui proposent des formes radicales</u>.

par En attendant Nadeau

Entretien avec Germinal

Vous avez créé il y a deux ans Germinal, une revue politique qui semble aller à contre-courant de l'époque. Pourquoi ? Comment ?

Il est vrai qu'à première vue lancer de nos jours une revue attachée au papier et qui plus est consacrée à une réflexion sur le socialisme écologique peut sembler en léger décalage avec l'esprit du temps. Les grandes revues qui ont marqué l'histoire intellectuelle et politique française arrivent pour nombre d'entre elles à la fin de leur cycle de vie – pensons au *Débat* ou aux *Temps modernes* – et la tendance est aux périodiques en ligne (*pure player*) dont certains sont, il est vrai, de beaux succès dont on peut se réjouir.

Cela étant dit, les éléments qui font de *Germinal* un objet singulier dans le paysage éditorial et politique actuel sont à mon avis ce qui en fait une publication moins à contre-courant de l'époque qu'à même de répondre à certaines attentes du débat public qui peinent aujourd'hui à être comblées. C'était en tout cas l'état d'esprit du comité de rédaction qui a donné naissance à la revue et des éditions Le Bord de l'eau qui ont d'emblée saisi – avec un courage éditorial qui mérite d'être salué – ce que le projet de *Germinal* pouvait apporter au débat public.

Tout d'abord, le choix du format de la revue papier a correspondu à la nécessité de proposer un cadre durable et régulier – puisque la revue publie deux numéros par an – pour un travail de réflexion et d'élaboration théorique autour des grands enjeux politiques que nos sociétés doivent affronter, qu'il s'agisse des questions écologiques, des évolutions de la division du travail, des transformations de l'État social ou de la structuration institutionnelle des capitalismes.

L'importance des interdépendances tant sociales qu'écologiques et des conflits qui caractérisent les sociétés contemporaines rend nécessaire que les analyses et les discours politiques prennent appui sur les travaux des sciences sociales. Cela suppose un travail d'emblée interdisciplinaire qui demande un temps long d'élaboration mais aussi de réception.

Il nous a semblé qu'une revue rendait cela possible, contrairement aux articles de presse, aux publications numériques, pour lesquels les contraintes de la réaction instantanée et de la brièveté du propos sont impératives. Nous vivons dans une période où l'immédiateté est la règle alors que nous avons précisément besoin de nous projeter dans le long terme pour affronter les transformations sociales majeures qui nous attendent.

Pourquoi de jeunes chercheurs aujourd'hui s'engagent-ils dans le travail et la réflexion collective que permet une revue comme Germinal?

La revue Germinal est née de la volonté d'un dialogue renouvelé entre la recherche en sciences sociales et le monde de l'action publique dans un contexte où les questions politiques qui se présentent à nous rendent nécessaire une approche pluridisciplinaire mais où les liens entre la recherche et l'action publique se sont également beaucoup distendus. Or, par le même mouvement par lequel les partis politiques et les institutions du débat public ont perdu leurs liens avec la recherche, ils ont également été confrontés à une difficulté plus grande à rendre compte des évolutions sociales et des aspirations de justice. Cette faible réflexivité ne peut certes être réduite à l'absence de lien avec les sciences sociales mais celle-ci n'y est certainement pas étrangère. C'est

donc à renouer ces liens que s'emploie *Germinal* par un travail d'analyse, de production théorique, d'édition et de discussion. De ce point de vue, il n'y a pas de différence selon l'âge ou le champ de recherche des membres du comité de rédaction dans la mesure où nous sommes tous mus par un sens fort de l'engagement et par la conviction qu'un dialogue fécond entre les sciences sociales et l'action publique ne peut produire que des effets positifs, à condition de le mener sérieusement et donc d'y consacrer du temps.

Si cet engagement est partagé par tous, il est juste de souligner l'importance de l'engagement des jeunes chercheurs à qui la naissance et la vie de la revue doivent beaucoup. Pour les jeunes chercheurs qui animent *Germinal*, sa création a constitué un moyen d'engagement civique qui tranchait sur l'atonie des cadres plus classiques de participation au débat public et à la faiblesse des cadres théoriques à partir desquels sont envisagées les transformations écologiques et les évolutions de l'État social. La revue a également constitué un espace de réflexivité sur nos propres pratiques de recherche envisagées du point de vue de la portée sociale et politique des travaux de sciences sociales.

Vos positions, vos choix, les débats que vous initiez relèvent d'un engagement. En quoi la revue y joue-t-elle un rôle?

L'engagement que porte la revue ne pourrait exister autrement qu'à travers le cadre institutionnel que son format permet. La périodicité semestrielle permet un travail régulier et au long cours qui a le mérite, au fil des numéros thématiques, d'affiner les liens théoriques entre les objets et les problèmes que nous abordons. Par exemple, ceux entre la politisation des classes populaires et la compréhension sociologique de la portée émancipatrice de l'école et ses obstacles, ou encore les liens entre les politiques écologiques que pourrait mettre en œuvre l'État social et la réalité des rivalités mondiales. Les réunions du comité de rédaction, l'écriture et la lecture des numéros, leur discussion devant des publics différents, comme la Fondation Jean Jaurès, des centres de recherche ou des partis politiques, sont autant de cadres institutionnels qui donnent vie à cet engagement. Sans une revue papier, thématique et régulière, ce travail ne pourrait pas prendre forme et être possible.

Plus d'informations sur la revue *Germinal* en suivant ce lien.

Entretien avec la Revue Projet

Votre revue est clairement engagée. Quel rôle lui attribuez-vous dans la société d'aujourd'hui?

Dynamisée par un comité de rédaction pluridisciplinaire réunissant universitaires et représentants de la société civile, la Revue Projet est éditée par le Centre de recherche et d'action sociales (Ceras), créé en 1903 par les jésuites et porté par un christianisme social, ouvert et engagé. L'engagement de la Revue Projet s'articule autour de quatre thématiques cruciales de notre époque que sont la justice sociale, l'écologie, la démocratie et les migrations. Il s'agit de les discerner et de les explorer, mais aussi de souligner leurs interconnexions tant les enjeux posés à nos sociétés sont devenus complexes et ne peuvent se limiter à un domaine résumé par une position générale. Pour autant, notre ambition ne se limite pas à l'analyse. L'enjeu est bien de chercher des sources d'inspiration pour faire advenir du neuf. La Revue Projet entend ainsi mobiliser, en concordance avec sa devise « comprendre pour agir ». « Dénoncer ne suffit pas ou ne suffit plus », comme l'indique Edgar Morin, « il nous faut énoncer encore vers où nous voulons aller.»

Vous traitez de sujets assez différents d'autres revues. Pourquoi et comment les choisissez-vous?

En tant que revue, nous avons l'avantage par rapport à un magazine d'être liés à l'actualité sans être « tenus » par elle. Si l'actualité peut être un critère, l'état de la recherche sur un temps plus long en est un tout aussi fondamental, voire plus. C'est pourquoi nous proposons un dossier étayé et accessible qui croise les regards d'acteurs de terrain, de personnalités politiques et d'universitaires pluridisciplinaires autour d'une question centrale. Le choix du dossier croise donc les interrogations d'une époque et les temps forts qui la jalonnent. C'est ainsi que nous avons dédié, deux ans durant, une série politique de sept numéros dans la perspective de l'élection présidentielle de 2022, son dernier opus étant dédié à L'imagination au pouvoir. D'autres dossiers récents tels que Conquête spatiale : jusqu'où aller ?, Face au mur : entreprises et écologies ou encore Alimentation : l'autre affaire du siècle s'inscrivent dans cette démarche.

Pour vivre et susciter du débat, nos dossiers font l'objet d'un partenariat systématique avec des

organisations de la société civile dont nous sollicitons l'expertise (en particulier le CCFD-Terre Solidaire et le Secours catholique), de même que certaines rubriques dédiées comme « exploration démocratique » avec le GIS Démocratie et participation, ou « décryptage économique » avec l'Institut Veblen. La revue est également disponible sur Cairn.

À qui vous adressez-vous ? Vous placez-vous du côté de la recherche ou du militantisme ? Ou visez-vous à l'équilibre entre ces deux pôles ?

La Revue Projet se situe à la croisée de l'universitaire et de l'associatif. Les publics qu'elle touche en priorité sont issus de ces deux mondes entre lesquels elle constitue une passerelle. Cet équilibre entre militantisme et recherche nous encourage plus que jamais à élargir notre audience. Nous sommes conscients que nos abonnés sont en majorité issus du christianisme social et progressiste qui constitue depuis l'origine notre corpus spirituel. La Revue Projet n'est cependant pas une publication confessionnelle. Résolument ouverte, elle se veut accessible à un public ample, et aussi didactique que possible dans son contenu. Du fait de notre présence sur Cairn, nous nous attelons à nous faire connaître des générations étudiantes. Nous sollicitons par ailleurs de nouveaux profils de plumes ou d'interlocuteurs afin d'enrichir notre réflexion. C'est aussi la raison pour laquelle notre édition papier, dont la maquette a été entièrement rénovée en 2019, est répercutée sur notre site dédié (distinct de celui du Ceras), accessible lui aussi par abonnement mais doté de nombreuses archives - ou ponctuellement d'articles récents - en accès libre.

Plus d'informations sur la Revue Projet <u>en suivant</u> <u>ce lien</u>.

Entretien avec Le Magasin du XIX^e siècle

Pourquoi ce nom?

C'est une idée de José-Luis Diaz, infatigable et inventif directeur de la publication depuis onze ans qu'elle existe. La revue part de l'idée du mariage à tenter entre les « magazines » littéraires d'aujourd'hui et le célèbre *Magasin pittoresque*. D'où les choix formels : maquette très esthétique, format 20/25, page à double colonne, illustrations au trait, titrologie soignée, *ethos* se partageant

également entre analyse universitaire et journalisme. Cette carte « magasin » est devenue notre marque de fabrique : des articles plus vifs, avec peu ou pas de notes. Beaucoup d'illustrations d'époque, pour faire XIXe siècle mais aussi pour faire rêver. Une couverture élégante est pour beaucoup dans l'aspect « livre de Noël » des numéros. Et pas seulement des articles, accélérés et plus amènes ; mais aussi des rubriques dans l'esprit magasin/magazine: une chronique, des archives (sous la houlette du célèbre historien Jean-Claude Yon), un florilège, une rubrique dédiée à l'intime (chapeautée par Brigitte Diaz), une exploration, grâce au cicérone François Kerlouégan, des hauts lieux et bas-fonds dix-neuviémistes. Une substantielle rubrique culturelle repensée et rebaptisée (« Le XIXe siècle s'affiche », dirigée par Mathilde Labé), qui cadastre les expositions, les films et séries, les romans et spectacles qui convoquent le XIXe siècle. De Houellebecq à Podalydès en passant par Lydie Salvayre, un invité de marque pris parmi les écrivains, philosophes, artistes, intellectuels, à qui nous souhaitons faire dire, sous forme d'interview à la Huret, ou de toute autre forme qui paraîtra convenir, « Leur XIXe siècle ».

Vous êtes une revue d'historiens (de la période, de l'art, de la littérature...) qui paraît une fois l'an. Votre travail est très sérieux mais semble refuser les canons des revues académiques. Pourquoi cette évidente ouverture?

Pourquoi ne pas essayer de parler « à tout le monde », comme le voulait le Magasin pittoresque, en son premier numéro de 1833 ? Tout donc, dans le choix des rubriques, des contributeurs et des sujets des dossiers, a été fait pour tenter de montrer l'actualité du XIXe siècle dans la culture contemporaine. Nous avons étudié le rêve américain du XIXe dans notre sixième numéro, « America », souligné la naissance dix-neuviémiste de la BD dans le numéro suivant. « Et la BD fut! », entendu l'écho des buzz et du star system de l'époque dans « La Machine à gloire » (n° 8), traqué les prémices de la mondialisation dans le n° 9, « Cosmopolis », montré que le XIXe siècle vit aussi à l'heure des « Réseaux » dans notre dixième opus, prouvé qu'il est déjà très branché « zéro déchet » dans le suivant, « L'Art de la récup' »... Pour notre numéro qui sortira en novembre, c'est le sujet de la fête qui a été retenu.

La revue permet-elle aux historiens d'envisager leur travail autrement ? Et de toucher un autre public ?

L'objectif de cette revue est de restituer l'effervescence créatrice du XIXe siècle dans tous les domaines (littéraire, artistique, philosophique, politique, scientifique...), en en montrant l'impact sur la culture et le monde actuels. Élaboré par des universitaires membres de la SERD, *Le Magasin du XIXe siècle* s'adresse cependant à un public plus large : son but est de lui faciliter l'accès aux perspectives de la recherche en sciences humaines, et de renouveler l'intérêt pour la culture propre au XIXe siècle grâce à des articles vifs, privilégiant l'actualité de la réflexion et la transdisciplinarité.

Plus d'informations sur la revue Le Magasin du XIX^e siècle en suivant ce lien.

Entretien avec Mémoires en jeu

Les questions mémorielles semblent vraiment centrales aujourd'hui. Comment et pourquoi avez-vous créé Mémoires en jeu?

Partant du double constat de l'importance prise par ces questions et de la tendance forte à en cloisonner l'approche, de façon très disciplinaire et souvent emblématisée par des personnalités, Mémoires en jeu travaille à l'inverse. Elle œuvre pour un décloisonnement et une mise en convergence des différentes réflexions sur les nombreux sujets mémoriels de notre temps. De même que, d'un point de vue littéraire, c'est une erreur de circonscrire les expressions testimoniales dans des genres et des catégories hermétiques comme certains chercheurs s'y emploient -, de même, les questions mémorielles ne sont pas réservées à tel ou tel secteur des sciences humaines, sociales ou cognitives, et encore moins à tel réseau. Mémoires en jeu est une sorte de permanent work in progress qui la situe entre la réalisation accomplie à chaque parution papier (son numéro 17 sort pour le Salon de la revue) ou en ligne et, à la fois, un projet toujours tendu vers ce qu'elle devrait être pour considérer avec justesse les questions de mémoire de notre temps. Il y a là un pari qui a une portée éminemment critique, plutôt insécurisante. Mais penser pour se rassurer n'est pas penser, quelle que soit l'époque.

Vous qualifiez votre revue d'« hybride ». Qu'entendez-vous par là?

Précisément, si elle est « hybride » c'est parce que, au-delà de sa volonté de décloisonnement à l'intérieur du champ universitaire, *Mémoires en jeu* cherche à établir des ponts avec les enseignements secondaire et primaire, et avec des secteurs culturels directement en prise avec la société. Hybride, elle aborde les questions mémorielles à plusieurs niveaux, pas nécessairement scientifiques. Cet ancrage dans la société est, à nos yeux, la meilleure façon, sans œcuménisme aucun, de s'opposer aux formes réactionnaires de contre-mémoires ultraconservatrices et d'extrême droite qui menacent la démocratie.

Vous alliez le sérieux de la recherche et une forme assez peu académique, ouverte, très illustrée. Pourquoi ? Et comment la revue est-elle perçue ?

La revue est perçue comme un objet atypique et elle ne se fait pas sa place facilement. Même si elle n'a pas d'équivalent. Quant à la présence importante de l'iconographie, que l'on veut riche et non réduite à l'illustration, c'est que la mémoire elle-même engage à s'interroger sur les modes de représentation imaginaire ou symbolique du réel et, notamment, du passé.

Plus d'informations sur la revue Mémoires en jeu en suivant ce lien.

Entretien avec Sensibilités

Faire une revue de sciences humaines très ouverte qui porte le titre de Sensibilités, ce n'est pas anodin. Pourquoi ce choix, que porte ce titre?

Sensibilités est une revue de sciences humaines et sociales, ancrée dans la recherche scientifique, mais qui répond à des questionnements contemporains en assumant l'écart, le détour et la surprise. Le sensible recouvre des domaines – désirs, émotions, sentiments... – souvent perçus comme mineurs, prétendument cantonnés à nos seules existences individuelles : ils s'avèrent pourtant décisifs pour l'intelligence de nos sociétés. Chaque numéro apporte ainsi un regard critique et une profondeur à des objets souvent naturalisés : d'abord la maison, le rêve, ou l'intime ; puis l'argent, la mort, et le politique ; demain, la nature, la race, ou encore la fête...

Ne consiste-t-elle pas en une sorte de laboratoire ? Pour dire des enjeux et des questions complexes sous une forme différente ?

Sensibilités se pense, il est vrai, comme un lieu d'expériences et de constructions souvent étonnantes. Un atelier où oser et risquer, que ce soit dans le contenu ou la forme. La revue comprend quatre rubriques qui correspondent chacune à des objets et angles d'approche différents : des articles de « Recherche » plus classiques ; des « Expériences » d'écriture et de dessin, où la page devient un espace d'intervention ; une « Dispute » autour d'un texte ou d'un débat majeur ; et un « Comment ça s'écrit », conçu pour entrer cette fois dans l'atelier de chercheurs et les y observer s'attelant à l'écriture. Ces rubriques ne sont pas des cases à remplir, mais des invitations. L'essentiel est qu'au sein de chaque numéro le propos soit incarné, dynamique et vivant.

Sensibilités confronte, fait se rencontrer des modalités de recherches et de formes. Comment concevez-vous la recherche en revue ? Et pour qui ?

La recherche est, en effet, confrontation et rencontre – surtout lorsqu'elle se pratique au sein d'une revue. Chaque numéro de *Sensibilités* est pensé par le comité de rédaction en collaboration avec le comité scientifique, puis porté par un groupe de coordination plus restreint. La conception graphique est une étape décisive : il ne s'agit pas simplement d'habiller les articles, mais d'instaurer, avec notre graphiste, un dialogue texteimage capable de rendre compte de la vie sensorielle par des formes visuelles. La matérialité même de la revue, son papier, sa couleur, son grain, lui donnent son allure distinctive – son identité « Anamosa », de notre maison d'édition courageuse et inventive.

Plus d'informations sur la revue Sensibilités en suivant ce lien.

Entretien avec Terre à ciel

Vous avez créé en 2005 une revue numérique originale. Comment et pourquoi avez-vous choisi ce support si tôt?

À partir du début des années 2000, il y avait quelques sites internet de poésie et de littérature.

Je pense à Remue.net, Esprits Nomades, Zazieweb (qui n'existe plus)... À titre personnel, ces médias m'ont permis de découvrir la poésie. Notamment Florence Trocmé qui tenait un almanach poétique sur Zazieweb, bien avant de créer à son tour Poezibao. Cela m'a donné envie d'en savoir davantage. J'ai passé des heures à fouiller le web et les médiathèques à la recherche d'informations sur les poètes. C'est alors que j'ai eu l'idée de créer une plateforme qui permettrait de mettre à la disposition des internautes un panorama de la poésie contemporaine. J'avais en tête une sorte d'encyclopédie poétique. Je me disais à l'époque qu'en deux ou trois mois j'aurais réussi à recenser tous les poètes, mais quelque dix-sept ans plus tard... nous voilà encore là!

Comment une revue numérique s'inscrit-elle, depuis si longtemps, dans le champ poétique aujourd'hui?

Je crois que, pour durer, le secret est un ensemble d'ingrédients : la constance, la passion, l'envie de transmettre et d'être une passerelle et enfin l'exigence. C'est aussi de diffuser la poésie dans toute sa diversité. Et, pour que cela puisse fonctionner, le travail en équipe est essentiel car, sans cette émulation collective, *Terre à ciel* ne serait certainement plus là. J'en profite pour remercier tous les contributeurs actuels de *Terre à ciel* et particulièrement l'équipe (Florence Saint-Roch, Françoise Delorme, Isabelle Lévesque, Clara Regy, Sabine Dewulf, Roselyne Sibille, Olivier Vossot).

Comment votre revue a-t-elle évolué ? Comment « marche-t-elle » ? Quels sont vos projets ?

Ce n'est pas vraiment une revue qui a été pensée au départ, mais au fil du temps des personnes ont proposé de m'aider à alimenter Terre à ciel. On a créé différentes rubriques, mis en place un comité de lecture, de rédaction, une périodicité de parution, un édito... À l'évidence, c'est bien plus qu'un simple site de poésie, car Terre à ciel est vivante, curieuse de chaque écriture, curieuse de la manière dont la poésie évolue et bouscule parfois les codes. Nous fonctionnons donc avec cette ouverture, l'idée de présenter à nos lecteurs la diversité et la richesse de la poésie contemporaine. Nous avons un comité de rédaction dans lequel les propositions sont faites, mais nous sommes ouvertes à toutes les propositions extérieures. Élargir toujours le champ de vision de la poésie. Nous recevons aussi des poèmes inédits de la part de jeunes auteurs que nous approuvons en comité de lecture. En termes de projets, c'est

la disponibilité et les moyens qui manquent, mais le plus beau projet que j'aimerais pour *Terre à ciel*, ce serait d'éditer chaque année un ou deux de nos jeunes auteurs... Leur offrir ainsi un premier livre. Peut-être un jour... Peut-être en collaboration avec une maison d'édition qui m'accorderait une collection dédiée aux jeunes talents publiés sur *Terre à ciel*. En 2022, il y a eu, par exemple, un coup de cœur pour le travail de Camille Sova que je vous invite à découvrir dans la revue.

Plus d'informations sur la revue $Terre \ \hat{a} \ ciel \ \underline{en \ suivant \ ce \ lien}$.

Entretien avec Recours au poème

Recours au poème est une revue numérique de critique et de réflexion sur la littérature. Pourquoi avez-vous choisi ce support en 2012?

Il y a dix ans, internet était en plein développement et le numérique offrait de nombreuses possibilités inédites. Recours au poème, qui est en constante évolution, s'est modernisée pendant dix ans d'existence pour user des potentialités de son support. Cela permet un renouvellement incessant des contenus. Temps réel, liberté de périodicité, changements de sommaire... Cela nous permet de toucher un lectorat très varié - âge, profil, provenance. C'est instantané, gratuit, universel. Cela crée une sorte de communauté mondiale centrée sur la poésie. Des liens qui constituent le ferment de nouvelles voies d'expression poétiques nées de ces rencontres et de ces croisements. Il fallait donc amener la poésie vers l'internet, lui consacrer du temps et lui offrir des espaces d'expression dédiés, comme nous sommes plusieurs à le faire désormais.

Votre revue permet une certaine diversité, une pluralité. Comment concevez-vous vos numéros? Comment vous situez-vous dans le champ critique contemporain?

Nous renouvelons le sommaire tous les deux mois, avec un nouveau sommaire, un dossier thématique dans lequel s'inscrivent des articles : des chroniques, des essais, des critiques, mais également des poètes qui écrivent pour l'occasion. Ces dossiers suivent l'actualité ou mettent en lumière certaines problématiques que soulève la poésie, qu'il s'agisse de questions structurelles

ou historiques. À côté de ces groupements thématiques, nous proposons des chroniques récurrentes : La « Chronique du veilleur » de Gérard Bocholier par exemple, ou la présentation d'un poète « Native American » proposée par Béatrice Machet, qui sont de véritables rendez-vous. Je pense tout spécialement à Jean Migrenne qui nous a quittés en 2020 et a proposé pendant plusieurs années une très riche chronique, Un Américain à Séville. Et puis il y a notre activité critique qui offre un espace d'expression à de multiples voix. La revue se veut ouverte, une revue vivante qui essaie de donner à ressentir la poésie vivante. On essaie de réfléchir un nouveau type de réception des textes. La publication de poésie en revue ou de recueils sur écran l'interroge singulièrement car l'écriture y est aussi une image et se combine avec d'autres possibles éditoriaux, des liens, des contenus supplémentaires.

Pourquoi ce très beau titre?

Ce titre nous a été offert par Gwen Garnier-Duguy, fondateur de *Recours au poème* en 2012. Nous lui laissons donc la parole, avec cette annonce du premier numéro paru en mai de cette même année :

« Le Poème »

Il n'est aucun humain en dehors du Poème et c'est à ce dernier qu'il convient d'avoir recours si nous souhaitons être

frères

Plus d'informations sur la revue *Recours au poème* en suivant ce lien.

Entretien avec la Revue d'histoire culturelle

Votre revue hérite d'une tradition intellectuelle. Comment la concevez-vous dans le champ des études historiques aujourd'hui?

L'histoire culturelle que la revue entend promouvoir prend corps dans les années 1980 pour se développer à la charnière du XX^e et du XXI^e siècle. Elle est fille de l'histoire des mentalités et héritière de l'histoire totale des *Annales* en ce que, comme elles, elle s'intéresse au collectif, accorde toute leur importance aux représentations et aux imaginaires. Elle est aussi liée à la tradition des *cultural studies*

britanniques des années 1960 et à ses prolongements, marqués par une approche anthropologique des objets d'étude, l'importance accordée à la capacité de résistance des classes dominées, aux hiérarchies socioculturelles, aux réappropriations sociales des objets culturels. Elle est, enfin, issue des changements de paradigme opérés dans les dernières décennies du XXe siècle qui ont conduit à mettre l'accent sur le rôle des individus, la place du politique ou l'influence du symbolique

Conçue comme englobante, elle constitue un domaine qui circonscrit des objets, des pratiques et des groupes fondés tout autant sur des idéaux, des croyances, des manières d'être ou de se comporter que sur des appartenances socio-économiques. Tout en pratiquant le dialogue avec les disciplines des sciences humaines et sociales comme avec les sciences « dures » et des approches plus techniques, elle s'enracine dans la discipline historique par l'attention portée au diachronique, à l'événement, aux variations temporelles, au jeu et au rejeu des mémoires.

Pourquoi avoir choisi la forme numérique et la gratuité?

La revue est fabriquée au sein de l'Association pour le développement de l'histoire culturelle (ADHC). Notre modèle économique relève du bénévolat. Il nous a alors semblé qu'il était sans doute plus aisé de mettre nos compétences scientifiques au service de la fabrication d'une revue numérique. Pour ce faire, nous nous sommes initiés aux logiciels de mise en ligne. Par ailleurs, nous sommes très sensibles à la science ouverte. Or, la forme numérique autorise la gratuité pour les lecteurs et les lectrices, même si, de fait, des coûts induits de production existent, en particulier le coût en temps consacré à l'élaboration des numéros.

Votre revue paraît très ouverte, accueillante. Comment fonctionne-t-elle? Comment envisagez-vous collectivement l'histoire culturelle aujourd'hui?

Le comité de rédaction (25 membres) se réunit environ une fois par mois et débat des orientations. Un comité de lecture et un conseil scientifique l'accompagnent. La revue compte un dossier et plusieurs rubriques qui fonctionnent chacune comme un atelier d'élaboration. Elle pratique l'expertise en double aveugle. La perspective de la revue est transnationale, qu'il s'agisse des auteurs, des thématiques ou des perspectives de recherche abordées. La publication accueille des articles en français et dans d'autres langues.

De la même manière que la revue accueille des types variés d'approches en histoire culturelle, elle ne s'interdit aucun objet d'étude. En effet, comme l'a écrit Pascal Ory, « tout est source », « tout est public ».

Plus d'informations sur la Revue d'histoire culturelle en suivant ce lien.

Entretien avec La revue de belles-lettres

Vous accueillez une poésie d'ailleurs. Pour vous, la revue est-elle un lieu d'accueil?

La *RBL* est avant tout un lieu où la poésie contemporaine se donne à vivre comme une aventure. Elle est publiée en Suisse, pays plurilingue et décentralisé, carrefour de cultures, ouverte par nature à l'altérité. S'il va de soi que les poètes suisses y sont présents, que dire d'une poésie « d'ici » ou « d'ailleurs » ? Si un poème retient notre attention, peu importe qu'il nous parvienne en français de Belgique ou d'Haïti, ou dans toute autre langue qu'il s'agit de traduire.

Comment choisir les textes, les poètes, les formes?

Nous publions deux numéros par an. La première place est donnée aux textes de création, proses ou poèmes ; les commentaires sont limités au minimum. Il arrive que nous invitions un poète à nous faire entrer dans sa galaxie : ainsi, Gilles Ortlieb nous a valu un numéro aux couleurs de la Grèce, le poète tessinois Fabio Pusterla a convié des poètes italiens... Le sommaire chemine parfois selon une thématique sous-jacente – par exemple, la disparition et la mémoire, ou notre rapport au vivant - ou encore une réalité géographique. « Un Danube poétique » rassemble des textes contemporains issus de tous les pays riverains du Danube, de l'Ukraine à... la Suisse ; dans « Polyphonie russe », on peut lire un choix de poèmes écrits par la génération des poètes « post-soviétiques » qui se confrontent à l'histoire de leur pays. Le numéro « Enfantines », richement illustré, s'adresse à la fois à de jeunes lecteurs et à des adultes. Ou encore, en miroir d'inédits de Jean Arp et de Gabrielle Buffet Picabia, un dossier

consacré à la poète yéniche Mariella Mehr (1947-2022) qui, par sa révolte, son humour, s'inscrit dans l'héritage de dada.

La traduction semble au centre de votre travail, comme si la revue avait pour rôle de découvrir, de décentrer.

Dans son histoire plus que centenaire, la *RBL* a toujours publié des traductions. Elle a consacré des numéros mémorables à Paul Celan, Ossip Mandelstam, Anna Akhmatova, alors que ces poètes n'étaient pratiquement pas traduits en français. Traduire la poésie, c'est aussi explorer, jouer de tous les claviers de la langue : un geste pleinement poétique, qu'ont d'ailleurs pratiqué de nombreux poètes eux-mêmes traducteurs. Le numéro spécial consacré à Henri Thomas en est une illustration éclatante.

Plus d'informations sur *La revue de belles-lettres* en suivant ce lien.

Entretien avec Po&sie

Le Salon de la revue met à l'honneur la personnalité de Michel Deguy, disparu cette année. Il a toujours lié fortement poésie et pensée. N'est-ce pas une position très forte, radicale?

On trouve dans l'éditorial du premier numéro de Po&sie (juin 1977) une déclaration remarquable : « Le signe Po&sie aimerait dire le et qui est à l'intérieur de la poésie, un et de diversité, de pluralité. & : non pour abréger (ce serait plutôt l'inverse) mais esquisser un idéogramme qui symbolise l'instabilité, la nouveauté, la place faite au rapport, aux interactions, aux liens ». La logique de la poésie n'est pas une logique de la substance, mais de la relation. Disjonction & conjonction. L'un-en-deux du poème renvoie à toutes sortes de partages et de démultiplications. Parmi elles, il en est une qui occupa Deguy tout au long de son œuvre : le rapport de la forme poétique et de la pensée.

Il ne s'agit pas seulement de dire que le poème fait penser ; il s'agit de se demander quel type d'amorce pour la pensée est le poème (c'est la question de l'inspiration), quel type de pensée est spécifique au poème (c'est la question du genre), et enfin comment faire intervenir le poème dans d'autres relations à la pensée (c'est le problème

du débat). Dans la longue carrière de Deguy, ces trois questions s'entrelacèrent en esperluettes plus ou moins déliées. On peut dire qu'il fut à la phénoménologie poétique ce que Derrida fut à la phénoménologie philosophique : un déconstructeur patient et constructif, respectueux dans la distance, toujours aux aguets. Après des années à lire patiemment Heidegger, à le traduire et à le commenter, il s'est éloigné de lui avant beaucoup d'autres. Ce « dénouement » fut une des grandes affaires de sa vie.

La revue se trouve probablement à un tournant car les héritages sont complexes. Comment son équipe envisage-t-elle son avenir?

Deguy tenait à ce que la revue continue après lui. Il avait pris des dispositions. Nous avons pu remarquer que cette aventure, dans les dernières années de sa vie, lui importait autant, sinon davantage, que son œuvre. Il y avait à cela plusieurs raisons. Mais deux nous semblent devoir être rappelées ici. D'une part, Deguy avait le sens du collectif. D'autre part, il était de plus en plus convaincu que la revue, plus que les livres de poésie ou de poétique, était capable de « faire rentrer la poésie dans le débat ». Deguy pensait que le débat mené par la science, la philosophie et les sciences humaines avait une valeur politique de premier plan. Il regrettait que la poésie n'ait pas son mot à dire alors qu'elle avait pour lui une force de proposition spécifique liée à l'articulation en son sein de différentes facultés (sensibilité, imagination, raison). Il aimait à dire que la poésie est affaire de « voyants », non pas tant au sens rimbaldien, mais au sens des warnings: des clignotants. La poésie alarme. Po&sie était pour lui ce qu'elle est toujours pour nous : un lieu d'échanges, de constructions, de créations, mais aussi d'alertes. Po&sie va chercher une forme de pensée dans la poésie ainsi qu'un certain rapport au monde d'aujourd'hui que nous ne devons pas nous hâter de définir. Nous ne cesserons d'explorer la tension entre le poème et le présent. Nous le ferons en découvrant de jeunes auteures et auteurs (une des plus grandes joies quand on s'occupe d'une revue), nous le ferons en rappelant les débats de poétique d'aujourd'hui et d'hier ; nous le ferons en multipliant les numéros thématiques, politico-poétiques.

Vous mettez à disposition, en libre accès, les archives de la revue. C'est une position rare et généreuse. Pourquoi ce choix?

Po&sie, c'est plus de 35 000 pages de poésie et de poétique en 45 ans d'activité. La revue a survécu là où beaucoup d'autres aventures sœurs se sont arrêtées. L'archive ouverte est pour nous une évidence – pour peu qu'elle protège les éditeurs et les auteurs. Ces archives permettent à la fois de découvrir des poètes, de se créer un parcours propre dans l'histoire de la revue, de lire des poèmes et des essais. Deguy tenait beaucoup à cet instrument. Nous espérons qu'il inspirera des chercheuses et des chercheurs. Loin d'avoir le sentiment d'être assis sur un trésor, nous sommes intimidés et joyeux. Po&sie est à réinventer tout le temps, au sein du comité et au-delà. On aime bien dire : Po&sie, c'est pour aujourd'hui et pour demain.

Plus d'informations sur la revue Po&sie en suivant ce lien.

Entretien avec TXT

En 2018, TXT a repris sa publication après 25 ans d'interruption. Est-ce une communauté qui se retrouve? un passage de témoin? autre chose?

Mi-défi mi-gag, le numéro concocté par les « anciens » de la revue (Philippe Boutibonnes, Éric Clémens, Jacques Demarcq, Alain Frontier, Pierre Le Pillouër, Christian Prigent et Jean-Pierre Verheggen) était un pavé jeté dans la mare littéraire de 2018. Mais le jeu n'en était pas moins sérieux : d'une part, il reformulait des positions théoriques dans le contexte actuel ; d'autre part, il indiquait des « filiations », chaque membre de l'ancien *TXT* apportant la contribution d'un auteur plus jeune. Après le n° 32, « le retour », il a été décidé d'un commun accord que nous reprendrions seuls les rênes, les « anciens » se retirant de la rédaction.

La revue demeure-t-elle toujours aussi radicale?

Toute orientation littéraire ne se doit-elle pas d'être radicale, dans le sens où elle assume pleinement les conséquences esthétiques de ses choix ? De ce point de vue, ne recourir qu'à un lexique prétendument « poétique » nous paraît être une pratique aussi radicale que celle d'un Ernst Jandl inventant la langue « délabrée », par exemple. Pour notre part, nous essayons d'affirmer une

position radicale si on entend par là le fait d'affirmer des lignes de force. « aussi » : le nouveau TXT n'a pas pour ambition de mimer l'ancien, en costume rhétorique d'époque. Il ne s'agit pas de perpétuer une sorte de label (le premier TXT n'ayant d'ailleurs cessé de se transformer) qui prédéterminerait nos choix. Ce que nous visons, c'est la pertinence de notre position relativement au présent et à ses langages (littéraires et autres). « demeure » : la renaissance de TXT est bien une histoire de maison, de « famille » (choisie par affinités d'esprit et de goûts). Nous partageons avec ceux qui firent le premier TXT l'idée fondamentale que toute écriture vivante suppose la recherche de nouvelles formes, refusant a fortiori celles du littérairement correct.

Les écritures poétiques que vous mettez en avant apparaissent très diverses. La revue permet-elle leur rencontre ?

Les formes que prennent ces tentatives de renouvellement sont nécessairement diverses (et imprévisibles). La diversité des textes découle donc de notre ligne éditoriale, elle n'est pas recherchée pour elle-même (encore moins dans une perspective « panoramique »). De plus, la rencontre a lieu également hors numéro : discussion avec les auteurs sur leurs propositions, préparation à nombreuses mains des « pages collectives » qui ponctuent désormais chaque numéro.

Plus d'informations sur la revue TXT en suivant ce lien.

Entretien avec COCKPIT voice recorder

COCKPIT voice recorder est un titre surprenant. Ce sont les voix qui vous intéressent?

Notre titre est emprunté à l'une des boîtes noires des avions, celle qui enregistre les conversations dans le cockpit. Notre revue enregistre, capte l'état de la littérature et des arts en cas de crash culturel. Mais, très vite, on a dit « Cockpit » comme si, à chaque numéro, nous embarquions nos invités et invitées dans un même trip, un même envol.

On pourrait se dire que c'est une revue d'intervention. La concevez-vous dans un mouvement, une tradition?

Si intervention il y a, c'est plutôt dans un sens énergique que pragmatique. Dégainer vite par

une régularité bimestrielle : un numéro tous les deux mois. On aime dire qu'on est une revue de création. Nous publions des contributions très hétérogènes qui vont de débutants comme Stefan Ferreira, Tristan Robert, Claire Médard, en passant par Philippe Beck, Chloé Delaume, Lancelot Hamelin, Dieudonné Niangouna Thomas Hirschhorn, Rodolphe Burger, Regine Kolle, Hippolyte Hentgen, Manuel Joseph, Vincent Broqua, Rim Battal, les collectifs de théâtre Das Plateau et Superamas ou Fernando Arrabal. Nous avons aussi publié des hors-série, un sur la poésie à Marseille en partenariat avec le CIPM et un autre sur Tarkos en partenariat avec le Centre Pompidou et nous en préparons un autour de Marcel Proust.

La revue reconnaît, revendique peut-être, un aspect artisanal. Comment la fabriquez-vous?

Nous avons créé le premier numéro tous les deux (Charlotte Rolland et Christophe Fiat), à Paris, pendant le confinement du printemps 2020. Nous avons donc opté pour une maquette simple et brute. C'est du « fait maison », du DIY. COCK-PIT, c'est à chaque numéro 32 pages blanches avec un cadre noir et un # au bas des pages qui est une citation de Lautréamont. Cela rappelle la culture du fanzine ou du fascicule. D'ailleurs, chaque numéro est agrafé et la revue est en noir et blanc.

Plus d'informations sur la revue *COCKPIT* <u>en suivant ce lien</u>.

Entretien avec *Confiture*

Quel drôle de titre! Vous nous l'expliquez?

La confiture est une matière domestique qui n'a pas de forme particulière, elle dépend, de ce point de vue, des limites de son contenant, un pot en verre en général, ou de la tartine sur laquelle on l'étale. Dans une confiture, quelque chose de chaque fruit traverse le tout, mais rien ne déborde de ces limites, sauf si on ouvre le pot pour en manger, ou qu'il casse. Une histoire, il me semble, fonctionne aussi de cette manière, chaque élément du texte se diffuse en lui au sein de limites données. Le sucre est ce qui lie la confiture et nous attire vers elle, en quelque sorte chaque histoire est faite d'un tel sucre.

Confiture publie un seul texte imprimé sur papier doré pour chaque livraison. Pourquoi ce choix et cette forme?

Le texte unique permet de se consacrer au travail d'une personne en particulier dans chaque numéro, de bien le comprendre, de pouvoir prendre le temps d'échanger, et de mettre chaque autrice ou auteur en avant. D'ailleurs, il y a eu un numéro double en juin (ce que je referai en juin 2023), tête-bêche, où chaque autrice a eu sa couverture à elle. Le doré agit comme le sucre, quelque chose nous porte vers lui, et puis les textes que j'aime ont des reflets qui réchauffent l'air, et, justement, l'or reflète et rend la lumière plus chaude.

C'est une manière originale de considérer le texte lui-même. Pourquoi la défendre sous la forme de cette petite revue ?

J'ai l'idée qu'une histoire dépend des limites qu'elle pose, qu'une histoire est un travail sur ces limites, sur sa fermeture, son imperméabilité, ça me préoccupe beaucoup, alors cette revue pose cette hypothèse : une histoire est une histoire seulement si elle porte un principe très interne, entrer dans l'histoire signifie saisir ce principe – si le principe est extérieur au texte, alors il n'y a pas besoin d'y entrer, alors ce n'est pas une histoire. La forme courte des textes (un peu plus de trente lignes) impose une compacité aux limites fortes et précises.

Plus d'informations sur la revue *Confiture* en suivant ce lien.

Entretien avec Vinaigrette

Votre revue porte un titre et un sous-titre étonnant : Vinaigrette, « revue moléculaire de photo/poésie ». Vous nous expliquez ?

La formule de *Vinaigrette* se veut légère : moins de 20 grammes pour l'économie de timbres, mais aussi légère dans le sens du jeu et de l'expérimentation avec les moyens d'expression de l'écriture et de la lumière. Le clin d'œil à la cuisine moléculaire affirme une forme de covalence, comme disent les chimistes, entre photographie et poésie. D'une pratique à l'autre, une liaison, une force d'attraction mutuelle. Il se trouve que je suis poète et photographe, appliquée à servir (chercher, capter ?) doublement l'image. J'ai eu

envie de questionner (défier ?) des poètes et des photographes sur l'articulation chez eux de cette double approche. Il n'y a qu'un auteur par numéro qui propose un texte poétique et une photographie, qu'il soit poète ou photographe. C'est aussi une manière de s'assembler autour d'une tablée imaginaire et amicale, artistes et lecteurs, à la bonne franquette, autour de ces expérimentations.

Le principe de publication est très original. Comment s'est-il imposé? Comment travaillezvous avec les artistes?

L'idée m'est venue fin 2019, j'en avais assez de ne plus trouver de lettres dans ma boîte, j'ai voulu offrir ce plaisir à mes amis. Je choisis les artistes d'abord parce que j'aime leur travail, soit que je m'en sente proche, soit qu'au contraire il me soit si étranger que leur univers stimule des questionnements passionnants. Toutefois, chez chacun d'eux, il y a une forme de narration qui s'adapte bien à la lettre, à l'adresse. Je les choisis aussi pour leur attachement au livre. Les lecteurs de *Vinaigrette* peuvent se tourner vers leurs livres.

Vinaigrette est un objet étonnant. Pourquoi avez-vous choisi cette forme pliée, sa modestie, son décalage?

La légèreté encore, et le goût du travail manuel. Ce pliage est historique : avant l'invention de la machine à fabriquer des enveloppes en nombre, on pliait son courrier et on le fermait avec un cachet de cire. Ça marche avec un timbre. J'ai vite trouvé une charte graphique sobre en noir et blanc afin de laisser toute sa valeur à l'impression de la photographie glissée à l'intérieur. Une fois ouvert, grâce à la qualité des papiers choisis, l'objet acquiert une troisième dimension, celle du volume. Une sculpture ?

Plus d'informations sur la revue *Vinaigrette* <u>en sui-</u>yant ce lien.

Entretien avec Dernier Carré

Dernier Carré est une revue pas comme les autres! Elle parle, paraît-il, de la « fin du monde ». Ça veut dire quoi?

Dernier Carré est une revue qui, depuis 2018, parle explicitement de la fin du monde – qui est

même le Bulletin de la Société des Amis de la fin de celui-ci ; de la fin du monde telle qu'elle est à se produire autour de nous et autour de tous ceux qui, distraits, persistent à parler de moindres choses – à cet égard. La revue dispose ainsi d'une certaine avance en matière d'actualité, et ses lecteurs ne s'ébahissent pas des désordres apparaissant dans la civilisation.

C'est une revue faite à deux, juste à deux – Marlène Soreda et Baudouin de Bodinat. Ça veut dire quoi ?

Une revue faite à deux, ça veut dire que c'est une revue autonome, n'attendant rien de personne pour se faire ; aucun renfort, ni subvention, ni éditeur. Ça veut dire que l'on fait comme on veut et que l'on encourage tout un chacun à en faire autant.

Les textes sont très différents les uns des autres et présentés sous une forme singulière. Pourquoi ? comment ? ça veut dire quoi ?

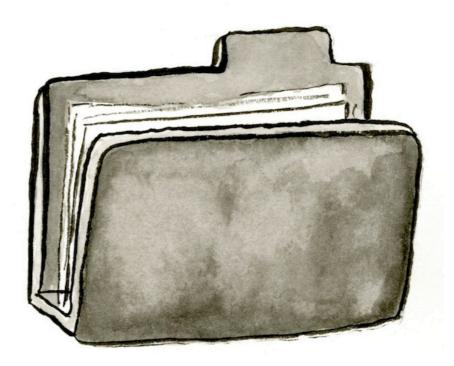
Les textes sont très différents et de forme singulière sans doute parce que les auteurs sont très différents et singuliers. C'est l'avantage de n'être qu'à deux, se connaissant depuis le vieux temps, et qui, ayant des styles différents, partageons une même sensibilité aux choses et un même goût pour des auteurs aujourd'hui bêtement négligés.

En fait, un simple coup d'œil sur le sommaire résumera l'affaire : À la vue du cimetière, Estaminet – considérations diverses sur le cours malheureux de ce monde et sa destination probable, par Baudouin de Bodinat / Piètres plaisirs – Formulaires & pièces jointes – chroniques d'une vie difficultueuse et enragée, par Marlène Soreda / Sous la poussière – « Parfois on voudrait tout simplement rester chez soi à lire de vieux bouquins » Le Magasin à poudre – revue d'actualités mondiales et catastrophiques / Et quelques recettes – peut-être utiles, passé l'échéance

Plus d'informations sur la revue *Dernier Carré* en suivant ce lien.

Entretien avec RADICAL(E)

RADICAL(E) adopte une forme étonnante, des formes d'écritures ou d'interventions très originales. Comment cette manière de travailler s'est-t-elle imposée?



RADICAL(E) s'appuie sur le « livre pauvre », diffusé hors circuit commercial, mêlant texte et dessin (Leuwers parle de « création en escorte »); le tract, militant et à faire circuler; puis l'affiche, publique, à exposer ou placarder. Il faut dire que nous venons du milieu de l'art, Guylaine en tant que commissaire d'exposition, et Amélie qui a travaillé dans des galeries. C'est ainsi qu'est née la nécessité de proposer, en contrepoint du format imprimé noir et blanc, une version Open art. Aussi chaque autrice dispose-t-elle librement d'exemplaires, matière pour créer de nouvelles propositions plastiques. Nous constituons une collection de ces créations que nous projetons d'exposer.

Pourquoi ne publier que des textes d'autrices? La revue vous permet-elle de constituer une communauté?

Nous avons choisi de publier des autrices pour donner à entendre une polyphonie de femmes. La sensation également que, plus les revues sont importantes, plus elles publient facilement des auteurs. La revue se nomme *RADICAL(E)*, avec une graphie ici attendue, un état. Nous avons refusé le système de numérotation, trop éloigné de notre enjeu poétique, lui préférant la variation du

suffixe, (radical)ière, (radical)ette... Pour l'édition, c'est l'occasion d'un jeu renouvelé autour de la langue et de l'identité féminine. Ainsi, chaque numéro est à nommer, qui déplace les parenthèses ailleurs que sur nos corps de femmes.

Votre revue se place autant du côté de la poésie que des arts plastiques. Comment la revue se fait-elle? Comment la faites-vous vivre au-delà de la publication?

Des appels à textes sont organisés. L'affiche se composant en zones déterminées, sa composition est contraignante. Le format annonce le projet : dépliée, elle donne à voir une œuvre singulière et collective, une cartographie de voix qui se trament, essentielle pour rendre possibles les ponts entre les textes (caviardage, tissage, etc.) Il faut pourtant respecter la singularité de chaque texte, accorder davantage de place aux blancs. Au-delà des publications, nous répondons à des invitations et organisons des lectures, des performances Open art ou des séances de vidéopoèmes. Rencontrer le public, faire en sorte que les autrices se rencontrent, c'est l'idée même de notre collectif.

Plus d'informations sur la revue RADICAL(E) en suivant ce lien.

Le train du centenaire

Le centenaire de la mort de Proust a vu se multiplier les publications tout au long de l'année 2022. Un anniversaire peut être l'occasion, pour la postérité d'un auteur ou la vie d'une œuvre, d'un tournant dans la réception. Il semble ici que ce soit le cas, dans la mise en valeur d'un Proust moins monumental, plus intime et familier. Décryptage.

par Tiphaine Samoyault

Antoine Compagnon Proust du côté juif Gallimard, 426 p., 32 €

Charles Dantzig Proust Océan Grasset, 330 p., 23 €

Bertrand Leclair Le train de Proust Pauvert, 318 p., 20 €

Marcel Proust

Essais
Édition d'Antoine Compagnon,
avec la collaboration de Christophe Pradeau
et Matthieu Vernet. Gallimard,
coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1 980 p., 75 €

L'un des livres événements de cette année Proust a paru en début d'année. Il s'agit du livre d'Antoine Compagnon, Proust du côté juif, dont rend compte Jean-Yves Potel dans ce même numéro. Commencée dans le petit carré juif de la rue du Repos, au cimetière du Père-Lachaise, l'enquête pleine de rebondissements et de découvertes est à la fois passionnante et très touchante. Elle démontre l'importance d'À la recherche du temps perdu pour les jeunes sionistes des années 1930 (André Spire, Albert Cohen, Georges Cattaui) qui n'en faisaient pas du tout une œuvre antisémite ou anti-juive, comme certains plus tard ont prétendu le décider. En suivant le trajet du petit caillou déposé sur la tombe de ses parents par son grand-père Weil, Antoine Compagnon fournit aussi un document exceptionnel sur la trace des rituels dans l'œuvre et sur la famille maternelle de l'écrivain. Son livre a lancé une « année Proust » marquée également par l'exposition du musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, « Marcel Proust du côté de la mère », qui pareillement racontait que l'assimilation n'est pas sans tradition ou sans mémoire et inscrivait dans une histoire

commune, à la fois culturelle et intime, des liens étroits avec la famille maternelle dont l'œuvre porte constamment le témoignage, malgré les prestiges de la dissimulation.

Un livre disparaît

C'est donc sous le signe de la famille et du familier que s'est ouverte l'année du centenaire. Il y a bien sûr des livres qui vont dans le sens de la monumentalisation, comme ce *Proustographe* (1) qui fournit des données quantitatives et factuelles sous forme d'infographies : on y apprend combien il y a de points et de virgules dans la Recherche; quantité de chiffres ou de cartes sur sa population, ses lieux, ses traductions, ses adjectifs les plus utilisés, nous placent devant l'exceptionnel. Le tout sur papier glacé et en blanc et or. Mais l'objet est curieux, on y recueille des choses intéressantes et on se promène dans le volume avec le plaisir immédiat et bref que donne le quantitatif. Son auteur est le créateur et l'animateur de l'excellent site Proustonomics et il mène toute une campagne pour faire entrer Proust et son frère au Panthéon.

La plupart des parutions mettent plutôt en valeur des marges de l'œuvre-somme, avec notamment un volume d'Essais dans la Pléiade qui remplace en l'augmentant considérablement le volume Contre Sainte-Beuve de 1971 et en avançant, plus que l'écrit programmatique, l'incertitude générique de l'œuvre, le roman tendant vers l'essai et l'essai – qu'on pense au célèbre Sur la lecture, par exemple – vers le roman, ou plus exactement le romanesque. Barthes parlait de « tierce forme » à propos de ces textes qui ne se laissent enfermer dans aucune catégorie, et c'est bien le cas des pastiches de « l'affaire Lemoine », critique créatrice en acte, dans laquelle le récit domine. Contre Sainte-Beuve est un exemple magnifique de cette hésitation consentie. Dans sa première édition de 1954, le livre comportait des

chapitres romanesques. Dans la seconde (la Pléiade de 1971), seules étaient retenues les pages critiques. Le volume d'*Essais* propose un « Dossier du *Contre Sainte-Beuve* », qui expose certes toutes les étapes tourmentées d'une genèse mais montre aussi l'auteur sauter d'un bord à l'autre de ses projets, les *Soixante-quinze feuillets* retrouvés à la mort de Bernard de Fallois, et publiés l'année dernière dans l'édition de Nathalie Mauriac-Dyer, ayant été écrits avant la plongée dans le projet critique sur la méthode de Sainte-Beuve et son incipit fameux : « *Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence* », qui vaut presque l'autre, encore plus fameux.

Le travail de l'essayiste, qui a fait quantité de lectures et de recherches, est constamment débordé par le narratif et l'ensemble du dossier augmente l'incertitude : certaines pages relèventelles encore de l'essai ou bien sont-elles déjà le roman? En cette année-tournant de 1909, on voit littéralement naître le roman du ventre de l'essai. puis s'en affranchir progressivement; même si le caractère narratif du projet du Contre Sainte-Beuve est maintenu (conversation avec la mère précédée du récit d'une matinée), et si À la recherche du temps perdu englobe la question de l'essai. Les deux éditeurs précédents, Bernard de Fallois et Pierre Clarac, avaient chacun inventé un texte qui n'existe pas. Le premier avait privilégié la narration et le second la réflexion. L'édition de 2022 donne une version beaucoup plus fragmentée de ce « texte-fantôme ». C'est donc un livre qui disparaît. À la place, un « dossier » de près de 500 pages qui sont les brouillons d'un labeur de près d'une année avant le basculement définitif dans la Recherche. Proust sépare théoriquement l'œuvre de l'auteur avant de se glisser progressivement dans le « je » romanesque. C'est passionnant à voir mais assez perturbant : ôter un livre de l'œuvre est un coup de force important, même si c'est le signe d'une fidélité génétique à l'œuvre inachevée. C'est une forme intéressante de démonumentalisation. Ou bien peut-être l'inverse, par la fidélité absolue à la genèse contre la tradition élaborée ultérieurement.

Y aurait-il eu un *Contre Sainte-Beuve* définitif et achevé si Proust avait vécu au-delà de 1922 ? Dans un roman contrefactuel, Jérôme Bastianelli, président des Amis de Marcel Proust, musicologue et écrivain, ne répond pas à cette question. Dans *Les années retrouvées de Marcel Proust* (2), il lui donne vingt ans de vie supplémentaire

après qu'il a guéri de la maladie pulmonaire qui l'a, dans le réel, emporté en 1922 et il suit sa vie possible dans le Paris des années 1920 et 1930 puis à New York où il se retrouve exilé en compagnie de Breton et de Saint-Exupéry. On se demande à quoi sert une telle fiction et si on peut en retirer quelque chose. Pourtant, le fait que l'auteur prenne au sérieux la tierce forme proustienne et propose un ouvrage au croisement du roman et de l'essai – et d'un essai extrêmement documenté sur l'époque et la survie des milieux que Marcel fréquentait – le rend à la fois curieux et déstabilisant. Tout est réel et a eu lieu, sauf que le personnage principal n'y était pas. On a le sentiment de vivre une époque avec un fantôme dedans.

Proust quotidien

Un Proust familier, c'est aussi le Proust quotidien. Il y a plusieurs façons de l'approcher. Passer par les lettres n'est pas forcément la plus gratifiante. On sait depuis longtemps que la correspondance de Proust n'est pas celle de Flaubert. On n'y découvre ni l'atelier de l'écriture ni une personnalité hors du commun. Le moi social y domine le moi profond. En 2004, Plon avait publié un choix important de lettres de Proust à partir de la Correspondance générale établie sur plus de vingt ans par Philip Kolb à l'université de l'Illinois et qui comporte 21 volumes. Françoise Leriche propose, toujours chez Plon, une nouvelle édition de ce même ouvrage, augmentée d'inédits retrouvés dans le fonds Kolb de l'université de l'Illinois, de révisions et d'annotations qui tiennent compte de l'avancement des recherches (3).

Malgré des choix drastiques (627 lettres sur les 5 300 de l'édition Kolb – mais Le Proustographe nous apprend que 70 % des lettres manquent à ce massif), l'ensemble n'est pas palpitant et continue de révéler le côté mondain de Proust. Il s'adapte à ses interlocuteurs, ses interlocutrices, il ment, prend des masques. On n'apprend presque rien sur sa vie amoureuse, sur sa pensée du monde comme il va. Il parle parfois de ses préférences politiques, mais on ne sait jamais ce qu'il pense vraiment. Comme l'indique la préface avec un exemple éclairant, la vérité sociale est à géométrie variable. Ainsi, la représentation de Pelléas et Mélisande en février 1911 est pour Proust une véritable commotion esthétique, comme elle l'a été pour beaucoup de ses contemporains. Il en témoigne dans de très nombreuses lettres. Mais, sachant que son ami Reynaldo Hahn n'aimait pas Debussy, il croit bon de

dénigrer la pièce lorsqu'il lui écrit. En revanche, dans ce volume, on en apprend beaucoup sur la vie quotidienne de l'écrivain, sur son train de vie, sa domesticité, les restaurants où il dînait (le Café Weber, le Ritz), les hôtels où il allait en vacances, ses déménagements qui sont l'occasion de grands troubles. Le plus frappant et touchant reste l'écho qu'il donne de ses deuils dans sa correspondance, de ses parents et d'Agostinelli. On y sent le poids d'un temps individuel absolument dissocié du temps social, qui est la partition de l'œuvre.

Proust électricien : c'est encore un Proust quotidien, car il a connu un certain nombre de transitions dans ce domaine. Lui qui exalte les transitions entre deux états, entre sommeil et veille comme entre chien et loup, a connu le passage de la bougie à l'éclairage au gaz et du gaz à l'électricité, qui, au début du siècle, a supplanté chez les riches toutes les énergies l'ayant précédée : l'avenue de l'Opéra éclairée de becs électriques, l'hôtel de Mme Verdurin fonctionnant tout entier à l'électricité, « jusqu'aux chambres qui auront leurs lampes électriques avec un abat-jour qui tamisera la lumière. C'est évidemment d'un luxe charmant ». Au début, tout émerveille. Puis le narrateur se met à allumer « machinalement » la lampe, ou d'un air ennuyé, et il s'ouvre au regret des fumées d'autrefois. Mais le livre de la nuit, qui laisse une telle place à la nuit, parle sans arrêt de la lumière, de ses effets, de ses variations et de ses instruments, et l'inventaire proposé par Jean Gury est vraiment éclairant. On regrette un peu que ne soit faite aucune place au personnage récurrent du « wattman » et plus généralement aux foules d'ouvriers anonymes qui peuplent la Recherche. Proust n'est pas électricien, mais il côtoie des électriciens. En faire un éclairagiste, vers la fin du livre, et un personnage qui côtoie les électriciens paraît plus juste que de le considérer lui-même comme un électricien. Comme il l'écrit dans À l'ombre des jeunes filles en fleurs : « Les électriciens par exemple comptent aujourd'hui dans les rangs de la Chevalerie véritable. » Ou encore, dans Le temps retrouvé: « J'avais assez fréquenté de gens du monde pour savoir que ce sont eux les véritables illettrés, et non les ouvriers électriciens. » Les simples, avec les livreurs, les télégraphistes, les cochers, les fumistes, les grooms, les garçons de café, peuplent la Recherche avec prudence et discrétion mais leur présence est cruciale. Depuis leur représentation sur les bas-reliefs de Saint-André-desChamps, ils sont une force d'immuabilité mais aussi de remplacement.

Un autre élargissement des marges peut venir de l'étranger. L'anthologie Proust-Monde, réalisée par Blanche Cerquiglini pour la collection « Folio-Classique », rassemble quatre-vingt-trois textes d'auteurs étrangers qui ont lu Proust, en français ou en traduction (5); parfois même en le traduisant, comme c'est le cas de Walter Benjamin en allemand, de Natalia Ginzburg en italien ou de Guy Régis Jr en créole. Certains de ses textes étaient connus (les lectures de Nabokov, de Woolf et de Beckett), mais il y a aussi de véritables découvertes, avec vingt textes traduits pour la première fois en français : de Vargas Llosa, d'Edmund Wilson, d'Alejo Carpentier et de bien d'autres. L'avant-propos précise que l'idée de l'anthologie est née de la redécouverte, dans les archives de Bernard de Fallois, d'un texte de Stefan Zweig, publié en 1925, intitulé « La tragique destinée de Marcel Proust », et traduit ici pour la première fois. Il est vrai que ce texte est d'une extraordinaire vivacité. Il fait revivre (et mourir) Proust sous nos yeux, en lui prêtant des traits qu'il a lui-même prêtés à certains de ses personnages. Il met bien en scène un Proust familier, introduit au plus près de nos vies.

Les images du temps

Parmi les publications de l'automne, trois très bons livres retiennent l'attention. Le premier, Proust et le temps, est issu d'un programme de recherche scientifique, ProusTime, qui a réuni des spécialistes de littérature, des physiciens, des neurobiologistes, des linguistes, afin de confronter des conceptions du temps proposées par différents domaines scientifiques et artistiques (6). Dirigé par Isabelle Serça, connue pour ses importants travaux sur Proust (sur la phrase et sur la ponctuation notamment), le volume est passionnant. Confiante dans les enjeux cognitifs de la littérature, elle a soumis à ses compagnons de travail des figures ou des images du temps afin d'en faire des modèles ou de les confronter à des modèles proposés par la science : ainsi de l'image de la partition musicale, que l'on retrouve chez Alain Connes, théoricien de la « géométrie non commutative », ou chez le physicien Étienne Klein; ainsi du terme de « traces » - ces « traces persistantes du passé » qui retiennent l'attention du Narrateur –, examiné dans ses usages en astrophysique, en neurologie, en histoire et en médecine. Le livre prend la forme

d'un dictionnaire et rassemble des notices parfois écrites en collaboration. On apprend beaucoup des textes du physicien François Charru (« Irréversibilité », par exemple, « Linéarité », « Causalité »), d'Alain Connes (sur l'image du Tore ou de la pelote de laine), mais tout autant des excursus artistiques proposés par Gérard Tiné. L'entrée « Ellipse », écrite par Maylis de Kerangal sous forme de petite fiction théorique, est très belle. Bref, c'est un livre sur Proust, mais c'est aussi une réflexion sur le temps d'une grande générosité, animée d'un réel souci de dialogue et de transmission.

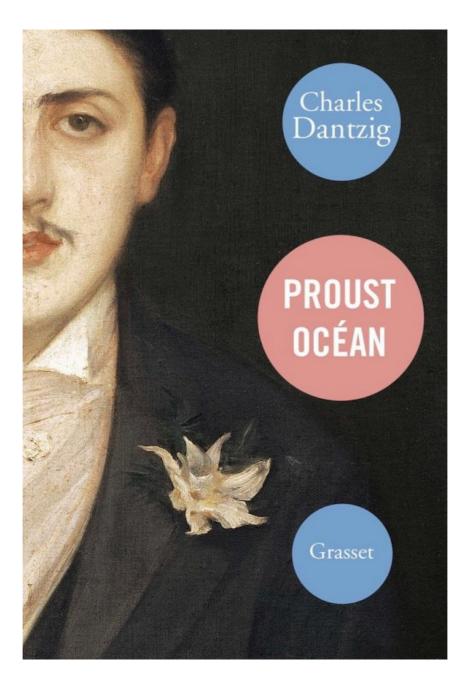
Mais terminons sur deux textes d'écrivains qui ont fait de la Recherche le livre de leur vie. Le premier, Le train de Proust, repose sur une idée géniale, qu'on aimerait avoir eue : celle de faire du train la figure du temps retrouvé mais aussi de l'expérience de la lecture. Combien de scènes décisives du roman ont lieu dans un train, que ce soit dans le « petit train d'intérêt local » qui dessert Balbec, le train de Venise, ou encore, dans Le temps retrouvé, le train qui ramène le Narrateur à Paris après un long séjour dans une maison de repos et où il décide de renoncer à la littérature. « C'est dans le train que le même narrateur, à la fin du sixième et avant-dernier volume (Albertine disparue) apprend que Gilberte Swann s'apprête à épouser Robert de Saint-Loup, entraînant la confusion irrémédiable des côtés de chez Swann et de Guermantes dont l'opposition structurait sa mémoire.»

Proust a vécu l'âge d'or du chemin de fer (dès la fin des années 1920, de petites gares de campagne, non rentables, commencent à fermer). Le train rapproche et il égalise. Le paysage mis en mouvement par le train se charge des interférences de l'espace sur le temps. Bertrand Leclair repère ce qu'il appelle « le principe du nœud ferroviaire de la narration proustienne » dans ces scènes d'arrêt du train dans des gares de triage où se nouent alors tous les fils du récit (la jalousie, la création, la mort, le passé...), leurs possibles et leurs correspondances. Il pose aussi la question de la destination du train de Proust, entendu cette fois comme le voyage de l'écriture elle-même, horizon qui ne peut pas se figer en un point du temps et de l'espace. Proust reconnaissait que la qualité du style de Flaubert était de donner l'impression du temps. Et il comparait ses pages à un « grand Trottoir roulant », qui vous embarque, comme le train de Proust. Mais le train de Proust est encore la métaphore d'autre chose : celle du voyage que l'on entreprend lorsqu'on le lit et qu'on le relit.

Ainsi le livre de Bertrand Leclair est-il loin d'être un simple inventaire des « scènes de chemin de fer » dans À la recherche du temps perdu. Il est une traversée de l'ensemble de l'œuvre et une lecture profondément compréhensive sous l'impulsion d'un motif proustien : le changeant, le relatif, le mobile. Il est aussi un livre d'amour, sur l'amour en général et sur l'amour d'un livre et le voyage en perpétuelle mutation qu'il nous propose. La deuxième partie porte ainsi sur la première lecture et sur les relectures, les sentiments d'aujourd'hui superposés à ceux d'autrefois, le sens nouveau pris par certaines scènes dans l'actualité présente (les remarques antisémites de certains personnages, par exemple). On ne peut pas résister à cet enthousiasme informé, qui partage avec nous la joie d'avoir toujours ce livre « en train ».

Le deuxième écrivain est lui aussi un grand lecteur et il donne à Proust une autre métaphore. Proust Océan de Charles Dantzig invite à lire À la recherche du temps perdu comme on traverse un océan, au rythme de son tressaillement lent, de son opacité aussi. « Et c'est très facile, écrit-il, il suffit d'adapter sa respiration ». Il fait du Narrateur un grand poulpe, hypersensible et très intelligent, dont les tentacules nous enserrent. Les métaphores aquatiques, dont la plus célèbre est celle de l'aquarium formé par la salle à manger de l'hôtel de Balbec devant laquelle se presse la population ouvrière de la ville, transforment tout le personnel de la Recherche en poisson. L'image de l'océan marche aussi bien que celle du train et ce livre est vraiment très beau. C'est que Dantzig a aussi fait du roman de Proust un livre-vie, qu'il le connaît parfaitement et sait le faire partager. Il est à la fois très drôle, lorsqu'il reprend l'auteur sur ses naïvetés et ses bévues (en particulier en voulant nous faire croire à un narrateur « straight », ou avec un certain nombre de scènes vues du placard), et très mélancolique, dans des pages magnifiques sur la souffrance amoureuse.

Dantzig devient tour à tour l'auteur et le Narrateur, jouant à cache-cache avec ce qu'il est et ce qu'il veut être. Il s'en défend, mais il parle aussi de lui. « Ne lisant pas pour moi-même, j'ai peu appris sur ma personne dans À la recherche du temps perdu. Quand c'est arrivé cela a été par surprise et à mon chagrin : ces moments où le Narrateur expose les souffrances qu'il se crée



avec des amours irréalisables et auxquelles moi non plus je n'ai jamais su renoncer. Des moments d'imbécillité, en somme. » Dantzig accorde du prix à l'intelligence, et il montre au fond que Proust aussi. Dans sa façon de faire vivre les personnages, de mettre au jour comme personne la rivalité entre l'auteur et le narrateur, d'écrire en situation, il dévoile la force de l'œuvre : elle est la vie même et on a le devoir de la raconter. Écrire sur Proust, c'est écrire la vraie vie.

- Nicolas Ragonneau, Le Proustographe.
 Proust et À la recherche du temps perdu en infographies. Denoël, 192 p., 24 €.
- 2. Jérôme Bastianelli, Les années retrouvées de Marcel Proust. Essai de biographie.

- Sorbonne Université Presses, coll. « Essais », 258 p., 8,90 €.
- 3. Marcel Proust, *Lettres* (1879-1922). Édition de Françoise Leriche. Plon, 1 355 p., 39 €.
- 4. Christian Gury, *Proust électricien*. Non Lieu, 240 p., 16 €.
- 5. Proust-Monde. Quand les écrivains étrangers lisent Proust. Textes choisis et commentés par Blanche Cerquiglini, Antoine Ginésy, Étienne Sauthier, Guillaume Lefer et Nicolas Bailly. Gallimard, coll. « Folio classique », 590 p., 10,60 €.
- Proust et le temps. Un dictionnaire, sous la direction d'Isabelle Serça, Le Pommier, 295 p., 22 €.

Proust et le monde juif

Un siècle après sa mort, revient la question des relations de Marcel Proust avec le judaïsme. C'est en tout cas un des thèmes qui émergent de cet anniversaire. <u>Une splendide exposition</u> au musée d'Art et d'Histoire du judaïsme à Paris, du 14 avril au 28 août 2022, a été présentée comme « la première manifestation en France » abordant cet auteur « à travers le prisme de sa judéité », mettant en valeur sa « part juive ». Deux livres érudits, l'un en ouverture du centenaire, l'autre cet automne, en fournissent les principaux éléments.

par Jean-Yves Potel

Antoine Compagnon

Proust du côté juif

Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 424 p., 32 €

Pierre Birnbaum Marcel Proust. L'adieu au monde juif Seuil, 272 p., 22 €

Préoccupé par certaines lectures d'aujourd'hui, Antoine Compagnon analyse la réception des intellectuels juifs des années 1920 et 1930. Quant à Pierre Birnbaum, il a lu attentivement les correspondances de Proust et il réfléchit à ses engagements politiques, religieux et amicaux. Cette discussion réactualise de vieilles querelles tant à propos de l'œuvre que de l'homme qui aimait à dire : « Je suis catholique comme mon père et mon frère, par contre, ma mère est juive ». En interrogeant la place du judaïsme dans la vie et l'œuvre, ou sa manière de traiter l'antisémitisme si virulent à son époque, elle permet de comprendre les liens de Proust avec le monde juif et inversement. Car, quand on s'engouffre dans ces lectures spécialisées - les deux auteurs conduisent de véritables et très denses enquêtes historiques et littéraires -, il s'avère que ce n'est pas aussi simple.

Fin connaisseur de l'œuvre – il a édité plusieurs volumes de la *Recherche* et dernièrement les *Essais* dans la Pléiade –, Antoine Compagnon, professeur émérite au Collège de France, s'intéresse depuis longtemps à la première réception des écrits de Proust par les milieux juifs français. Plus exactement, parmi les Juifs qui, au cours des années 1920 et 1930, se sont tournés vers le sio-

nisme politique. Puis, face à la conjoncture éditoriale qui s'annonçait pour cet anniversaire, il a vu dans cette réception *post mortem* une manière « *d'éclairer quelques questions que nous nous posons aujourd'hui* ». Il en a fait un beau livre, richement illustré.

Compagnon s'est arrêté sur une autre formule de Proust, citée dans des nécrologies publiées par des revues juives. « Il n'y a personne, écrivait-il dans une lettre à un ami, pas même moi, puisque je ne peux me lever, qui aille visiter, le long de la rue du Repos, le petit cimetière juif où mon grand-père, suivant le rite qu'il n'avait jamais compris, allait tous les ans poser un caillou sur la tombe de ses parents. » Ces mots intriguent Compagnon. Ils « se transmettent depuis des décennies sans que nous sachions d'où ils viennent ». Il les juge essentiels: ils « pourraient tout aussi bien indiquer un attachement nostalgique de l'écrivain à ses origines juives que l'indifférence imaginée par certains interprètes ». Aussi se lance-t-il dans une longue et minutieuse recherche du destinataire de la phrase, de la façon dont elle est arrivée dans tant de revues juives et avec quelle interprétation ; il va jusqu'à refaire le trajet de l'aïeul dans la rue du Repos de l'ancien carré juif du cimetière du Père-Lachaise. Il voit dans cette phrase une sorte d'ultimum verbum de Proust sur la question.

Compagnon distingue deux cycles dans la réception de l'œuvre de Proust. D'abord les années 1920, qui s'ouvrent par l'apparition de la petite phrase intrigante dans une nécrologie en anglais publiée par la plus importante revue sioniste britannique. Elle est due à André Spire, critique littéraire proche de Proust. Elle est reprise en France et donne naissance à une discussion contradictoire qu'Antoine Compagnon étudie

PROUST ET LE MONDE JUIF

longuement. Léon Pierre-Quint, auteur dès 1924 d'un premier livre intitulé Marcel Proust, sa vie son œuvre, se refuse à faire de « l'ascendance israélite une explication à certaines tournures de son esprit. Ce sont des déductions théoriques qui n'éclairent rien » À l'inverse, de jeunes critiques citent la nécrologie de Spire pour construire un « auteur juif ». Ils écrivent dans l'éphémère Revue juive dirigée par Albert Cohen, revue ouvertement sioniste et non assimilationniste, et citent Proust à tout propos, à la recherche de son « âme juive ». Ils font même écho aux thèses d'un certain Denis Saurat, éminent universitaire, qui pousse l'analyse jusqu'au style de l'auteur qui ne serait pas français de formation, c'est « une espèce de langue étrangère, en vérité ». Pour preuve, il place côte à côte des brouillons de l'écrivain et le Talmud (ce montage reproduit dans le livre a été présenté au MAHJ). Ce qui est un peu excessif. Et Compagnon de résumer Saurat à cette affirmation : « Proust écrit comme un rabbin ».

La personnalité de Benjamin Crémieux, auteur en 1929 d'un essai sur Proust, Du côté de Marcel Proust, se distingue dans cet extraordinaire (sinon extravagant) tableau des lectures de la Recherche par les « sionistes proustiens ». Il appelle à la modération. Il refuse de se laisser enfermer, précise Compagnon, « entre les Juifs qui font de Proust un non-Juif, et les non-Juifs qui font de Proust un Juif ». Il a d'ailleurs évolué. Selon lui, « l'hérédité maternelle de Proust compte dans son œuvre, mais sans expliquer son style ou sa pensée », ce qui ne l'empêche pas de croire, comme Spire, en un renouveau juif dont Proust serait partie prenante.

Le second cycle de réception défini par Compagnon émerge dans les années 1930 autour d'une réflexion sur la représentation des personnages juifs dans la *Recherche*. Elle donne lieu, en 1937, à un essai en trois livraisons paru dans *La Revue juive de Genève*, signé Siegfried van Praag. Il écrit à un moment où le sionisme politique est en perte d'influence en France, la plupart des revues des années 1920 ayant disparu.

Van Praag fait de Proust le « témoin d'un judaïsme déjudaïsé » : « Demi-Juif, il fut le type du Juif occidental parfaitement assimilé » et, par ailleurs, « le plus grand peintre de l'assimilation, de ce mouvement juif dirigé contre l'existence même de la race juive ». On passe donc d'un Proust sioniste, porte-parole du renouveau, à un

Proust assimilationniste. Il s'en prend à l'antisémitisme de son temps, en utilisant dans ses textes ce que Van Praag appelle un « antisémitisme de diversion »: par exemple, plusieurs portraits dans la Recherche (le père d'Albert Bloch, Rachel...) manient dangereusement des stéréotypes que « l'antisémitisme moderne s'empresse honteusement d'exploiter ». Dans le même sens, rapporte Compagnon, Van Praag ne supporte pas le rapprochement fait, dans Sodome et Gomorrhe I, entre les invertis et les Juifs, il est profondément choqué: « Cette comparaison, la plus sombre qui fut jamais émise du judaïsme occidental, prouve que Proust a observé les symptômes morbides dans les milieux franco-juifs de son temps. » Il montrerait l'assimilation comme une fatalité, une « situation sans issue ». Ce qui ne fait pas de lui un antisémite, bien sûr. Au contraire. Van Praag, dans la continuité de ses prédécesseurs des années 1920, reconnaît le génie de Proust, observateur de la déchéance dans l'assimilation : Proust, conclut-il, « fut un Juif, un Juif mélancolique et désillusionné ».

Ce long parcours à travers les réceptions juives de son œuvre rassure qui en aurait douté sur l'attachement de Marcel Proust à sa « part juive », tout en suggérant une distance vis-à-vis du monde juif de son époque. L'ultimum verbum repéré par Compagnon, objet d'une enquête émouvante sur l'ascendance juive de son auteur, en serait la dernière preuve (nostalgique), ajoutée à l'enthousiasme des jeunes sionistes des années 1920. Mais on peut, tout aussi bien, s'interroger sur sa part non juive, incarnée par Adrien Proust, son père, catholique exigeant. Et nuancer les convictions des sionistes proustiens.

À ce propos, l'étude d'Antoine Compagnon peut être croisée avec celle de Pierre Birnbaum. Historien et politiste, spécialiste de la fin du XIXe et du début du XXe siècle en France, période sur laquelle il a notamment publié Le moment antisémite (Fayard, 1998), Birnbaum part d'un autre point de vue. Il s'intéresse d'abord au Proust vivant, il le distingue du narrateur de la Recherche, et tente de comprendre ses engagements. Il met en perspective ses deux côtés, son double « Je ». Si le premier défend l'innocence du capitaine Dreyfus, le second combat la loi de 1905 de séparation des Églises et de l'État. En s'appuyant sur l'immense correspondance de Proust (41 volumes), ses essais et les témoignages disponibles, Birnbaum voudrait saisir ce qu'Antoine Compagnon appelle « la faille de la duplicité de Proust, ou sa dualité. Ce que le roman cache ou ce que

PROUST ET LE MONDE JUIF

son auteur veut oublier ». Plus que dans une enquête, il se lance dans une véritable traque du « moi profond et divisé de Proust » en suivant plusieurs pistes.

D'abord les relations avec Jeanne Weil, sa mère adorée et juive. Fruit d'un couple mixte, le petit Marcel a tendance à l'effacer, à choisir le côté du père. Il reçoit une éducation catholique. Dans la correspondance qu'il entretient avec sa mère, « *la dimension juive est quasiment absente* », c'est « sa » religion à elle et pas celle du fils, alors que selon la tradition il est juif.

Dans la vie, Proust demeure « à l'écart du monde juif », ne s'intéresse pas à ses questionnements, « ne porte guère attention aux prises de position favorables au sionisme ». D'ailleurs, prenant le contrepied de Siegfried van Praag cité plus haut, Pierre Birnbaum, historien des processus d'assimilation des Juifs de la Troisième République, affirme que « contrairement à tant d'interprétations qui prévalent dans la littérature, Marcel Proust ne symbolise nullement le processus d'assimilation en œuvre dans la logique du franco-judaïsme ». En résumé : « Proust n'est pas juif », « Proust luimême a quitté le monde juif ». Ce qui donne la couleur et l'atmosphère de deux autres pistes suivies méthodiquement par le politiste : son comportement pendant l'affaire Dreyfus et son abondante correspondance avec ses amis antisémites.

Proust se présente volontiers en « dreyfusard incoercible et vertueux », il proteste publiquement contre l'arrestation du colonel Picquart à l'été 1898, décrit à sa mère le supplice infligé au capitaine Dreyfus, loue sa force morale et défend « l'innocence que l'on accuse injustement ». Il fait de Dreyfus son héros, et de l'Affaire un événement dans la Recherche. Pourtant, Birnbaum voit en Proust un dreyfusard désenchanté. Il remarque son entrée tardive dans l'Affaire, bien après Bernard Lazare ou Émile Zola; dans ses lettres, Proust ne parle d'ailleurs pas du procès Zola et, surtout, semble ignorer la puissance du mouvement populaire antisémite qui descend dans les rues (jusqu'en dessous de sa fenêtre, 9 boulevard Malesherbes) en hurlant « Mort aux Juifs! » Sa perception de l'Affaire est surtout mondaine, avec « des retournements de veste, des passages de plus en plus fréquents d'un camp à l'autre qu'il mettra en scène dans la Recherche en faisant alterner les coups de théâtre qui révèlent le dreyfusisme masqué ou le passage brutal et inattendu à l'antidreyfusisme ». Il est certes conscient de la montée de l'antisémitisme à partir de l'Affaire, mais il « reste aveugle à sa dimension nationaliste qui traverse toute la société » ; « Proust ne voit pas que c'est la présence [des Juifs] au sein de l'État, fondée sur la méritocratie républicaine, qui suscite leur rejet. Surtout, il reste muet sur le véritable moment antisémite qui saisit la société française à travers la plupart des groupes sociaux. »

Birnbaum traque la même ambivalence dans la correspondance de Proust, « entre admiration et désaveu », de l'écrivain avec ses amis antisémites. « C'est un fait, écrit-il, Proust déborde de tendresse et d'égards envers des pamphlétaires antisémites qui se proclament ses amis fidèles »: Charles Maurras, directeur de L'Action française, Maurice Barrès, « le prince des nationalistes », Léon Daudet, « un des adversaires les plus féroces du capitaine Dreyfus », et beaucoup d'autres moins connus. Certes, il garde ses distances et ne les contacte pas au moment de l'Affaire, mais, après 1906, quand Dreyfus est réhabilité par la Cour de cassation, leurs échanges épistolaires laudatifs prennent leur « envol ». Il faut reconnaître que ces lettres laissent pantois le lecteur d'aujourd'hui.

Cependant, l'épistolier « ne cache pas ses profonds désaccords politiques » avec ces « amis ». Il écrit en 1922, peu avant sa mort : « Malgré les éloges infiniment exagérés mais bien touchants que Léon Daudet me donne constamment dans L'Action française [...] je ne suis nullement (et mon frère non plus) un "nationaliste" ». Pour Birnbaum, cette précision est essentielle.

Au fond, Proust refuse le traditionalisme barrésien, il ne peut accepter la perspective de l'enracinement « qui, appliquée aux Juifs, rejoint la vision antisémite du Juif errant » et le « refus de la transplantation qui en découle ». Cela pourrait avoir « les plus effroyables conséquences pour la France dont on devrait expulser tous les Juifs », fait-il dire à Oriane, dans la Recherche, lors d'une conversation sur l'Affaire avec le duc de Guermantes. Le « moi profond et divisé » de Proust ne peut ni l'envisager ni l'accepter. Avec ce « jugement catégoriquement négatif », l'écrivain condamne sans ambiguïté les « valeurs politiques nationalistes et racistes » de « ses amis dont il n'était pas totalement ami ». C'est ce qu'il faut d'abord retenir. Même s'il peut s'en prendre, en bon conservateur, à la séparation des Églises et de l'État et à la sécularisation des écoles. « Je n'entends rien à la politique », aimait à dire Marcel Proust. Ce n'est pas le politiste Pierre Birnbaum qui le démentira.

Une saga matrilinéaire

Le deuxième roman d'Annie Lulu suit, de la Tanzanie à la campagne écossaise en passant par Londres et Paris, les destinées d'une lignée de combattantes entre 1986 et 2047. Réinventer une éthique solidaire du vivant, et surtout la mettre en pratique : cinq générations de femmes « vapeurs de volcan » incarnent l'impératif auquel l'humanité doit aujourd'hui se soumettre. Cette saga matrilinéaire lie les violences faites aux femmes à celles qui s'exercent contre toute créature terrestre. Elle fait l'inventaire, de la désertion silencieuse à la défense armée, des répliques à leur apporter, en assumant un female gaze assorti de la perspective située d'une génération Y féministe et cosmopolite.

par Catherine Mazauric

Annie Lulu

Peine des Faunes

Julliard, 320 p., 21 €

Tout commence par un Serpent noir : en mai 1986, afin d'épauler sa mère et les villageois qui s'opposent à la construction d'un oléoduc géant, ce « Serpent à tuer dans l'œuf », Nyanya, trentesix ans, déjà mère de huit enfants, choisit de « quitter son foyer en l'absence de son époux, [de] laisser deux enfants en bas âge à la charge d'une lycéenne et [de] partir, un bébé sur le dos, sans bagages, sous les flots du ciel inclément, vers un village dont le monde se contrefich[e], pour en défendre ce qu'il rest[e] de terre ».

Rébecca, dite Nyanya (« grand-mère ») en raison de sa ressemblance frappante avec sa grand-mère maternelle, est alors l'épouse d'un commerçant prospère d'Arusha, absent pour un voyage d'affaires à Zanzibar. En rejoignant sa bourgade de naissance, « nacelle de beauté piégée entre deux volcans » non loin du Kilimandjaro derrière le mont Meru, elle renonce à ses cours d'alphabétisation, à l'entretien de son splendide jardin, et laisse la charge du foyer à sa fille aînée, Maggie, une brillante lycéenne proche du baccalauréat, fiancée à un garçon qu'elle aime. Ici se noue la tragédie : bien que le projet de pipeline fasse long feu avant de ressurgir trente ans plus tard, Maggie, restée à la merci des décisions de son père, verra ses rêves se briser. Elle ne deviendra ni professeure de littérature à l'université ni l'épouse heureuse de Jay, et le prétendu beau mariage imposé par son géniteur signera son calvaire avec le drame de sa descendance.

D'une femme à l'autre de cette famille, se transmet l'Éclat volcanique, « brasillement des femmes qui l'[ont] précédée », aura chaleureuse irradiant chaque mère à l'instant de la conception d'une fille (il ne se produit strictement rien quand c'est un garçon). D'une femme à l'autre se distribuent les positions quant au commerce à entretenir avec la société des hommes : forte de sa conviction selon laquelle « on ne peut pas manger les mères », la majestueuse Omra, d'ascendance yéménite, « aveugle aux orbites luminescentes », aïeule thaumaturge auréolée d'un « chatoiement inexplicable », ne parle qu'aux femmes. Elle reproche à sa fille d'avoir épousé un « tueur » mangeur de viande, lui enjoint de faire téter au sein un faon impala dont la mère vient d'être abattue par un chasseur. Nyanya, faute d'avoir protégé sa fille en 1986, laissera derrière elle en Tanzanie ses plus jeunes enfants pour élever en Europe ses petitesfilles, Djaïna-Jina et Viviane. Entretemps, guidée par la vision biblique de Jacob allant son chemin, Maggie aura tenté d'échapper, à Londres puis en France, au sadisme de son époux, Samuel : « Écoute-moi bien, Jina. Je vais te dire à mon tour ce que Nyanya, ta grand-mère, m'a toujours dit, ce que sa mère à elle lui disait : les hommes sont les êtres les plus cruels qui aient jamais été créés. Où que tu regardes sur cette terre, s'il y a du sang ou de la souffrance, c'est qu'il y a un homme. Ils nous tuent, ils nous violent, ils nous battent, ils nous mentent, ils nous humilient, ils

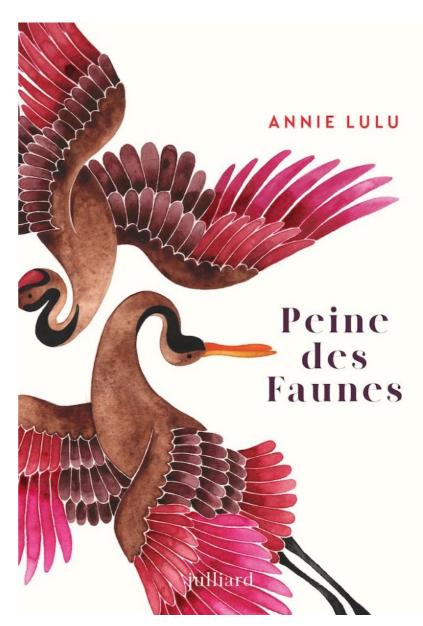
UNE SAGA MATRILINÉAIRE

font la même chose à toutes les femelles qui habitent sur terre, qu'on soit leur vache, leur mère, leur fille ou leur femme.»

En question, les résistances, accommodements ou affrontements avec les produits universaux du patriarcat : un père pourtant bienveillant qui fait le malheur de sa fille, une brute portant beau que sa logique masculiniste conduit à un crime atroce, des institutions policières et judiciaires laissant finalement des femmes à la portée de leur bourreau conjugal. Samuel Saïdi et son épouse Margaret Faradji, « hématome de femme extravasée par tous ses orifices » sur laquelle glissent les regards, représentent la violence mate régnant au sein de familles de la classe privilégiée, sur laquelle se sont récemment arrêtés d'autres romans : Crépuscule du tourment (2016 et 2017) de Léonora Miano, Les impatientes (2020) de Djaïli Amadou Amal, Les aquatiques (2021) d'Osvalde Lewat.

Peine des Faunes vise au-delà des affaires humaines : la « terre éventrée » souffre comme une femme ou une femelle impala. Jina et Viviane, nées respectivement en 1987 et 1991, ayant grandi en région parisienne, participent à des collectifs écologistes et féministes. La seconde deviendra fleuriste et ingénieure horticole, fondera à son tour un foyer, élevant à la campagne un jeune homme à la boiterie légère, Jacob, « séquelle du combat de toutes les femmes dont [il est] le fils », luttant à son tour « contre les forces obscures et humaines de la nuit du monde ». La première fraiera sa route comme elle le pourra, parce que la vie n'est pas un roman, et que ce roman est comme la vie. Elle soignera sa douleur d'exil avec Kitso, son chien basenji qu'elle a pu faire venir de Tanzanie en France, car « il existait un lieu particulier, un lieu intérieur où un animal pouvait s'asseoir et faire ce qu'aucun être humain n'était parvenu à accomplir ».

La troisième partie du roman nous projette dans un futur proche, donnant la clé du titre : la *Peine des Faunes* est un phénomène massif, à l'échelle du globe, de transhumance anarchique affectant mammifères, oiseaux, poissons. Elle détermine un clivage de l'humanité entre « fauneurs » obsolètes, chasseurs friands de viande, et « protecteurs » dressant des filets de défense armée des hardes animales. Omra le professait depuis toujours : les faunes, ce sont « toutes les créatures qui respirent et ont une mère sur cette terre », animal humain compris. L'enjeu est bien de se comporter, non en



« descendants du meurtre », mais en « êtres humains au lieu de fils détenteurs ».

Traversé d'espérances violentes mais ponctué de tragédies, le récit animé par une grande science du dialogue est porté par une écriture incandescente, nourrie de plurilinguisme et de poésie, habitée de figures de poétesses, Emily Dickinson, Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann. Il nous renvoie, évitant ainsi l'écueil du roman à thèse, les interrogations soulevées par les choix de ses personnages : pourquoi la liberté d'une femme devrait-elle se payer de celle d'une autre ? Peut-on manger ce qui a une mère, tolérer ce goût parmi les siens? Comment pardonner sans redevenir victime? Annie Lulu accomplit ici avec puissance et subtilité le programme assigné à l'une de ses héroïnes : « Elle voulait rétablir l'équilibre. Changer le scénario de toutes les grandes narrations où la femme meurt à la fin, se tue puisqu'elle n'est bonne qu'à mourir.»

Le regard d'un faux filou

La mort comme lumière. C'est sous ce titre paradoxal que l'Institut culturel italien publie en français le recueil des Écrits sur les arts du visible de l'écrivain Giorgio Manganelli (1922-1990). Non pas des « critiques », donc, mais bien des « écrits » sur l'art, ce genre si familier au lectorat francophone auquel s'adonne tout écrivain qui entend s'en faire connaître.

par Paul Bernard-Nouraud

Giorgio Manganelli

La mort comme lumière.

Écrits sur les arts du visible

Trad. de l'italien par Vincent d'Orlando
Institut culturel italien/Cahiers
de l'Hôtel de Gallifet, 265 p., 18 €

Généralement, étant d'un naturel conservateur, les gens d'art goûtent assez peu l'immixtion des gens de lettres dans leur domaine. Jugeant leurs connaissances sur ces matières imparfaites et leurs méthodes légères, leurs interprétations leur paraissent inévitablement fautives. Aussi les considèrent-ils avec cette méfiance de custode qui observe le visiteur s'approcher du tableau dont elle a la garde en redoutant l'énormité qu'il s'apprête non pas à commettre mais à prononcer, ou bien avec ce regard de professeur dubitatif à qui l'entrée d'un étudiant dans la bibliothèque inspire aussitôt l'idée de chahut.

Une idée qui n'aurait sans doute pas déplu à Giorgio Manganelli, lui qui se délecte de la « chance de ne pas être un critique d'art de profession et de pouvoir par conséquent, du regard, vagabonder d'un tableau ou d'un dessin à l'autre, ou dire les bêtises qui vous passent par la tête ». Parmi les « bêtises » qui traversent le texte qu'il consacre en 1987 à Giacomo Ceruti, « le peintre des gueux », on retrouve notamment une hypothèse qu'ont risquée certains historiens d'art attentifs aux représentations des marginaux, mais sans pouvoir user de la même liberté de ton que lui pour affirmer, en l'occurrence, que « Ceruti avait besoin des mendiants parce que c'étaient eux les gardiens des couleurs affadies, consumées, eux les puissants, les seigneurs de la décomposition, du délitement, du caduc, de l'étiolé ».

Selon Manganelli, l'amour supposé du peintre pour les pauvres et les miséreux était chromatique plus qu'empathique. Lorsque les puissants réclamaient de lui qu'il fît leur portrait, pareille indifférence sociale n'était pas de mise, en sorte que ce sont ses représentations populaires qui ont fait de lui un peintre sans doute moins distingué mais plus audacieux. Une analyse comparable à celle que proposait, un an plus tôt, quoique avec une netteté moindre et davantage de précautions, Jonathan Brown sur le rapport pictural de <u>Velázquez</u> aux nains de la cour de Philippe IV.

En projetant sans doute ses propres dispositions à l'égard de l'élaboration artistique sur celles qui animaient Ceruti, Manganelli recourt à un procédé qu'exclut par principe l'investigation scientifique, tout en devant lui concéder une capacité d'élucidation parfois égale, sinon supérieure. D'autant que le fameux « ogni pittore dipinge sé stesso » lancé par Léonard de Vinci, « tout peintre se peint soi-même », acquiert, chez l'auteur de ces commentaires, une complexité qui l'extrait pour un temps du répertoire des lieux communs que prise tant le discours sur l'art.

Aux affinités évidentes que tissent ses écrits s'en ajoutent ainsi d'autres qui, pour être plus souterraines, n'en sont pas moins déterminantes. En réaffirmant, deux ans après son texte sur l'œuvre de Ceruti : « Je ne suis pas critique d'art, je peux céder à une imprécision affective », l'écrivain se déclare maniériste sans le dire, ou plus exactement en le disant ailleurs, en l'occurrence dans « Capturer le fantôme », paru en 1987. On y lit en effet que « le maniérisme est avant tout le signe d'un commerce précis avec l'erreur » ; autrement dit, un art de l'imprécision, où s'échangent beaucoup d'affects.

Manganelli pratique de surcroît allégrement « l'amalgame », l'« une des figures typiques du

LE REGARD D'UN FAUX FILOU

maniérisme », en sorte que La mort comme lumière est à l'image de son titre : un livre riche en oxymores et en paradoxes féconds. Incidemment, il rétablit, par exemple, la chronologie en la renversant, quand il fait de la chapelle Sixtine « la grotte de Lascaux du XXe siècle » (« La disparition de Michel-Ange », 1986). À une autre occasion, il suggère en passant que, « devant les icônes, on comprend qu'il ne s'agit pas tant de grande peinture que de peinture de la grandeur » (« En dehors de l'histoire », 1989). Des remarques dont on saluera trop facilement le caractère iconoclaste pour dire combien elles peuvent être stimulantes, mais qui finissent aussi un peu par lasser.

Car si l'oxymore et le paradoxe sont de puissants moyens d'analyse, ce sont également de redoutables armes de séduction. À force d'en user, les fulgurances de Manganelli s'épuisent en ces longueurs par lesquelles on reconnaît quelqu'un qui a l'habitude qu'on l'écoute, même lorsqu'il rejoue le thème passablement éculé du « je-ne-saisquoi » pour amorcer une exégèse. « Rixe contre la lumière », de 1986, s'ouvre ainsi sur cette hésitation : « J'ai devant les yeux la prédelle de Saint Georges terrassant le dragon du Musée du Bargello et le Festin d'Hérode du Musée de Lille, et je ne sais exactement ce qui me fascine dans l'un et dans l'autre. » Indécision sur laquelle Manganelli fait ensuite rebondir ses impressions, virevoltant d'un jugement à une référence, tirant de son érudition des généralisations, tout en convoquant, face aux œuvres ou à leurs reproductions, les « yeux inexperts de celui qui les regarde sans rien connaître à l'histoire de l'art », à un stade de son texte où plus personne ne songe sérieusement qu'il parle encore de lui.

Non que l'écrivain nourrisse envers les yeux experts de ceux qui connaissent l'histoire de l'art une quelconque hostilité, mais en survalorisant le regard novice il encourage cette dévalorisation de l'examen savant où se complaisent souvent les commentateurs, y compris ceux de la profession. Dans la postface qu'il donne au recueil, le critique littéraire Andrea Cortellessa avance en ce sens que « les textes proposés ici ne manquent pas d'intuitions ébouriffantes qui, en quelques lignes, condensent de volumineuses bibliographies », et il affirme même qu'avec l'un d'eux « Manganelli réduit en cendres des décennies de dissertations philosophiques sur la reproductibilité technique de l'art ».



« Trois mendiants » de Giacomo Ceruti (vers 1736)

Il n'est pas sûr, cette fois, que l'écrivain eût jugé plaisante cette façon d'emprunter les voies de l'anti-intellectualisme pour rendre hommage à la pensée, ni qu'il eût souscrit à l'idée que la trouvaille est infiniment préférable à la recherche. Il faudrait en effet être naïf pour ne pas apercevoir combien ses intuitions proviennent aussi, d'une manière ou d'une autre, de ses incursions dans les bibliographies et les dissertations. Adopter, à leur endroit, un comportement de « *filou* », ainsi que Manganelli se désignait lui-même, c'est simplement définir une méthode, qui consiste précisément à chahuter les custodes ombrageuses et les professeurs sourcilleux pour leur faire dire ce qu'ils n'osent écrire.