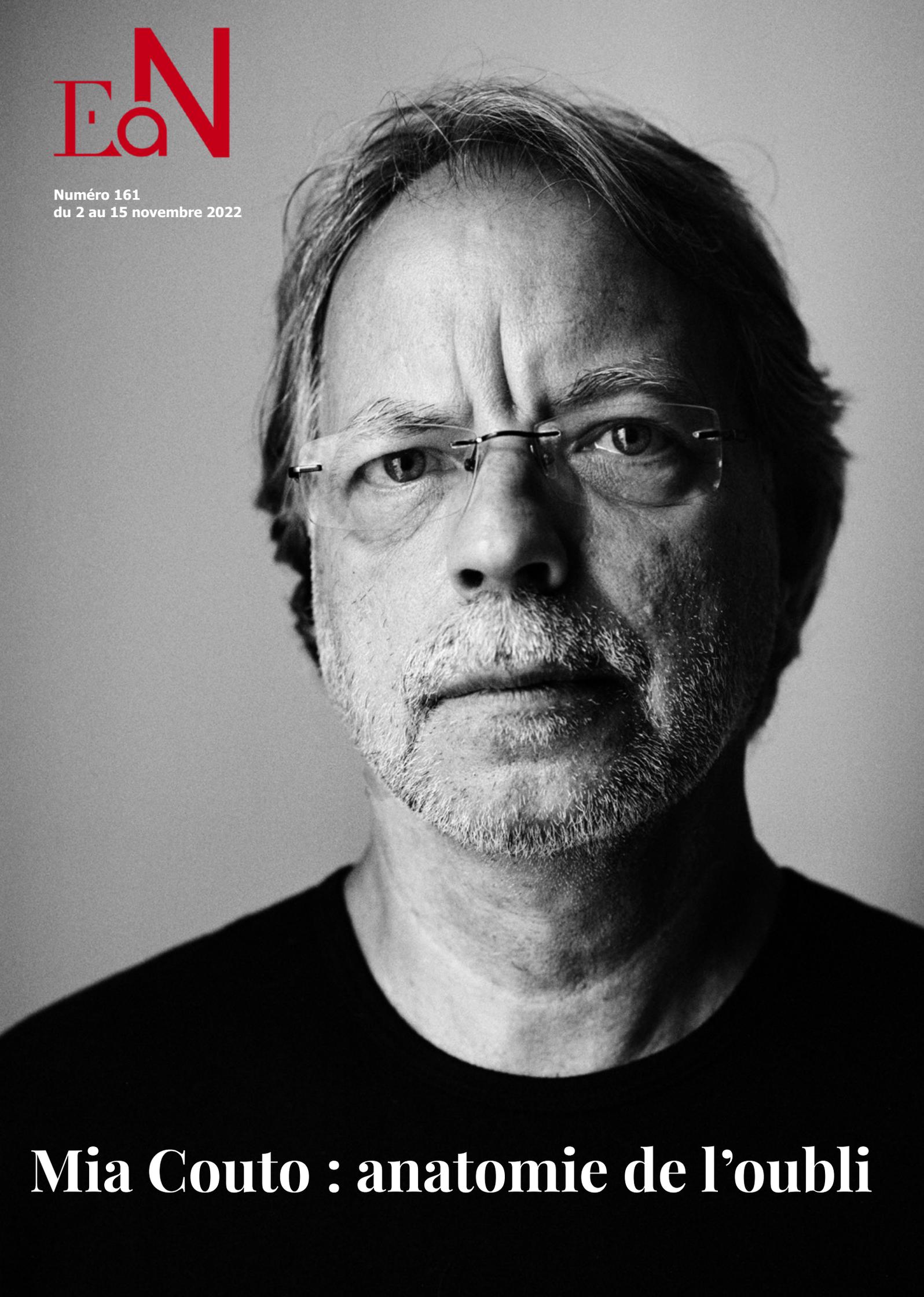


ÉaN

Numéro 161
du 2 au 15 novembre 2022



Mia Couto : anatomie de l'oubli

Numéro 161**Cartographies mineures**

« *Je ne comprends pas le monde* », affirme [Édouard Levé](#) dans ses *Inédits* qui paraissent cet automne. La phrase de l'écrivain, performeur et photographe, disparu en 2007 fait entendre une voix teintée d'angoisse et de brisures, mais aussi d'une lucidité nette et tranchante. Notre numéro s'ouvre par l'affirmation de cette voix nécessaire pour penser, dans une forme de distance et de retrait, notre monde.

Entre passé et présent, ici et ailleurs, les écrivains lusophones parcourent avec vigueur et liberté un monde marqué par la « *grande couture de la tristesse* », selon l'expression du poète portugais [Fernando Assis Pacheco](#), évoquant notamment la guerre en Angola dans l'anthologie bilingue aujourd'hui traduite par Max de Carvalho. [Gonçalo M. Tavares](#), qui nous revient avec un ensemble de nouvelles où les univers sanglants et sadiques côtoient ceux du conte malicieux, nous livre une vision douce-amère du monde actuel. Le grand écrivain mozambicain [Mia Couto](#) se fait quant à lui *Cartographe des absences*

dans un magnifique roman qui, dans sa forme oscillant entre autobiographie et documentaire, fait du récit impossible sa question centrale.

Ces douleurs et ces luttes surgissent aussi du livre de [Maria Stepanova](#), contournant l'oubli post-soviétique par les détours d'un contre-récit familial, comme du volume de traductions « post-exotiques » signé [Infernus Iohannes](#), dont la langue expurgée martèle le combat désespéré pour l'émancipation.

Mais la remise en cause par la littérature des récits officiels peut aussi passer par la recherche de vibrations au sein même de la langue maternelle, concept que [Martine Mathieu-Job](#) invite dans son dernier essai à réfléchir. L'urgence de réponses aux questions que notre monde nous pose avec violence apparaît dans le travail de l'anthropologue [Nastassja Martin](#), qui nous emmène entre Alaska et Kamtchatka, comme dans celui des écrivaines [Kristiana Kahakauwila](#) et [Chantal Spitz](#), qui nous font voir Hawaï et Tahiti sans carte postale.

*Jeanne Bacharach, Pierre Benetti,
Hugo Pradelle, 2 novembre 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 Bouyssi, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Feyta Dervitsiotis, Christian Descamps, Cécile Dutheil de La Rochère, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, David Novarina, Sébastien Omont, Claire Paulian, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Roger-Yves Roche, Jean-Pierre Salgas, Tiphaine Samoyault, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Pierre Tenne, Jean-Luc Tisset

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 : Mia Couto © Jean-Luc Bertini

- p. 4 Mia Couto**
Le cartographe des absences
par Hugo Pradelle
- p. 7 Édouard Levé**
Inédits
par Cécile Dutheil de la Rochère
- p. 9 Louis-Ferdinand Céline**
Londres
par Philippe Roussin
- p. 11 Jean-Pierre Thibaudat**
Louis-Ferdinand Céline.
Le trésor retrouvé
par Tiphaine Samoyault
- p. 13 Nastassja Martin**
À l'est des rêves. Réponses even
aux crises systémiques
par Marc Lebiez
- p. 15 William Shakespeare**
Le Roi Lear
par Monique Le Roux
- p. 17 La Dactylo**
Démon d'esprit.
Aphorismes et autres prismes
par Roger-Yves Roche
- p. 19 Suspense (48)**
par Claude Grimal
- p. 20 D'atelier en atelier :
chez Pierre Balas**
par Gérard Noiret
- p. 22 Loïc Wacquant**
Voyage au pays des boxeurs.
Woodlawn Boys Club
par Philippe Artières
- p. 24 Maria Stepanova**
En mémoire de la mémoire
par Feya Dervitsiotis
- p. 26 Jérémy Rubenstein**
Terreur et séduction.
par Maïté Bouyssy
- p. 29 Aux Utopiales 2022**
par Sébastien Omont
- p. 33 Hypermondes (22)**
par Sébastien Omont
- p. 35 José Lezama Lima**
La Havane
par Florence Olivier
- p. 38 Sonia Devillers**
Les exportés
par Sonia Combe
- p. 40 Martine Mathieu-Job**
Y a-t-il une langue maternelle ?
par Catherine Mazauric
- p. 43 Valeria Bruni Tedeschi**
Les Amandiers
par Dominique Goy-Blanquet
- p. 45 Le vif de l'art (12)**
À la Biennale de Lyon
par Paul Bernard-Nouraud
- p. 49 Roy Pinker**
Faits divers & vies déviantes
par Arnaud-Dominique Houte
- p. 51 Pierre Bayard**
Et si les Beatles
n'étaient pas nés ?
par Norbert Czarny
- p. 53 Infernus Iohannes**
Débrouille-toi avec ton violeur
par Sébastien Omont
- p. 55 Kristiana
Kahakauwila**
39 bonnes raisons
de transformer des obsèques
hawaïennes en beuverie
Chantal T. Spitz
Et la mer pour demeure
par Sophie Ehram
- p. 58 Joyce Maynard**
Où vivaient les gens heureux
*propos recueillis
par Steven Sampson*
- p. 62 Chantal Deltenre**
Camp Est. Journal
d'une ethnologue
dans une prison
de Kanaky Nouvelle-Calédonie
par Jean-François Laé
- p. 64 Fernando
Assis Pacheco**
La muse irrégulière
par Louis Pailloux
- p. 66 Gonçalo M. Tavares,**
Mythologies
par Maurice Mourier
- p. 68 Ferdinand von Saar**
Le lieutenant Burda
par Jean-Luc Tiesset
- p. 70 Jean-Marie Chevalier**
Peirce ou l'invention
de l'épistémologie
par Giovanni Tuzet

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](#).

Anatomie de l'oubli

Sous les dehors d'une fiction plus aisément lisible que ses livres plus anciens (La confession de la lionne, L'accordeur de silences, La pluie ébahie, Le dernier vol du flamant, Poisons de Dieu, remèdes du Diable...), le grand écrivain mozambicain Mia Couto défend dans Le cartographe des absences une vision du monde, de l'histoire et de la littérature qui met la rupture de la poésie au centre d'une pensée fascinante de la mémoire.

par Hugo Pradelle

Mia Couto

Le cartographe des absences

Trad. du portugais (Mozambique)

par Élisabeth Monteiro Rodrigues

Métailié, 352 p., 22,80 €

Le cartographe des absences (quel titre, encore une fois !) est l'un des livres les plus aboutis et les plus nets de Mia Couto. Et s'il y déploie la même inventivité poétique – lexicale, tournures, rythmes, images... – qui célèbre l'étrangeté des langues qui nous habitent et qui portent nos désespoirs les plus fondamentaux, il imagine surtout une forme, un dispositif qui lui permet à la fois de raconter une histoire complexe et de questionner très profondément le travail de l'écrivain, sa fonction, son pouvoir. Car, si tout est affaire de langue chez Couto, si elle porte en son sein le passé et le présent, si elle renferme toutes les contradictions et les violences de l'être, elle n'est jamais gratuite, vaine ou simplement belle. La langue, les écarts qu'elle permet sans fin, reconfigure la vie, c'est-à-dire que nulle existence n'est possible sans son inscription, que seule elle peut fixer le passé, en distribuer les éléments ou les traces, que seule elle peut permettre l'oubli salvateur ou l'invention d'un réel qui soit supportable.

Ce n'est pas rien que de partir de cette proposition. Et l'écrivain, l'un des plus grands de l'Afrique contemporaine, l'affirme avec plus de force encore en faisant un choix narratif assez désarçonnant. D'une manière qui tranche avec ceux de ses romans qui précèdent *Les sables de l'empereur*, son avant-dernier livre, Couto ordonne son récit autour d'une alternance systématique entre deux régimes narratifs distincts et fait preuve d'une grande rigueur dans l'élaboration

d'une trame qui ne cesse de traverser les époques, de passer d'une histoire intime à celle d'une nation. Une forme, une écriture qui permet surtout, non pas de dire la vérité ou d'en tirer une morale, mais bien au contraire d'en explorer les vides, de leur conférer une existence possible.

Ainsi, les chapitres alternent entre le récit de la visite du narrateur, poète qui vient donner une série de conférences à Beira, ville de son enfance lointaine, et les archives méticuleuses et perfides d'un officier enquêteur de la PIDE, la police politique ultra-répressive du régime colonial portugais. Le lecteur est alors confronté à deux régimes de lectures différents. L'un relève du récit autobiographique, de la chronique des rencontres, des recherches qu'entreprend le poète, son histoire d'amour naissante avec une jeune femme qui s'avère être la fille du policier, la manière dont il revient sur les lieux de son enfance en pleine guerre, les aléas de sa mémoire, ses réflexions sur son père, lui aussi poète et militant de l'indépendance du pays (on notera quelques points communs avec la biographie de l'écrivain), la poésie, la vie, la douleur de vivre et de revenir à soi... L'autre, d'une nature documentaire et composite, rassemble la multiplicité des papiers et documents qui constituent le dossier d'instruction monté par l'officier de police contre le père – figure assez incroyable, à la fois attachante et détestable (chacun des chapitres commence en citant un extrait de ses poèmes) –, lequel dossier comprend des extraits de journaux intimes, des rapports, des entretiens, des lettres...

On comprend que cette alternance permet de confronter les époques, d'en éplucher en quelque sorte la nature, les différences, dans une perspective exploratoire et morale, mais l'écrivain ne se limite pas à ce simple jeu d'artifice narratif et fait

ANATOMIE DE L'OUBLI

de cette proposition formelle quelque chose de proprement fascinant. Car, si *Le cartographe des absences* raconte la visite d'un poète au statut quasi emblématique sur les lieux de son passé, explore ses contradictions, ses empêchements, sa douleur à découvrir d'où il vient exactement, à examiner en quelque sorte les secrets de sa vie – les relations de ses parents, l'engagement de son père, la violence traumatique de la guerre, la difficulté de la création poétique, la souffrance et la maladie qui entravent le poète –, il les confronte à des sources, à des éléments cachés, manipulateurs, à des documents qui tantôt confirment des versions du passé tantôt les contredisent. Cette tension, cette alternance formelle ne relève pas du genre, de plus en plus galvaudé, de l'enquête ou de la confrontation de la fiction avec l'histoire. Non pas ! Car Mia Couto instille dans chaque bribe qu'il livre au lecteur un élément de doute, de questionnement, introduisant une sorte de distance qui achoppe sur la puissance poétique qu'on lui connaît si bien et qui surgit, de manière plus mesurée, avec une force démultipliée.

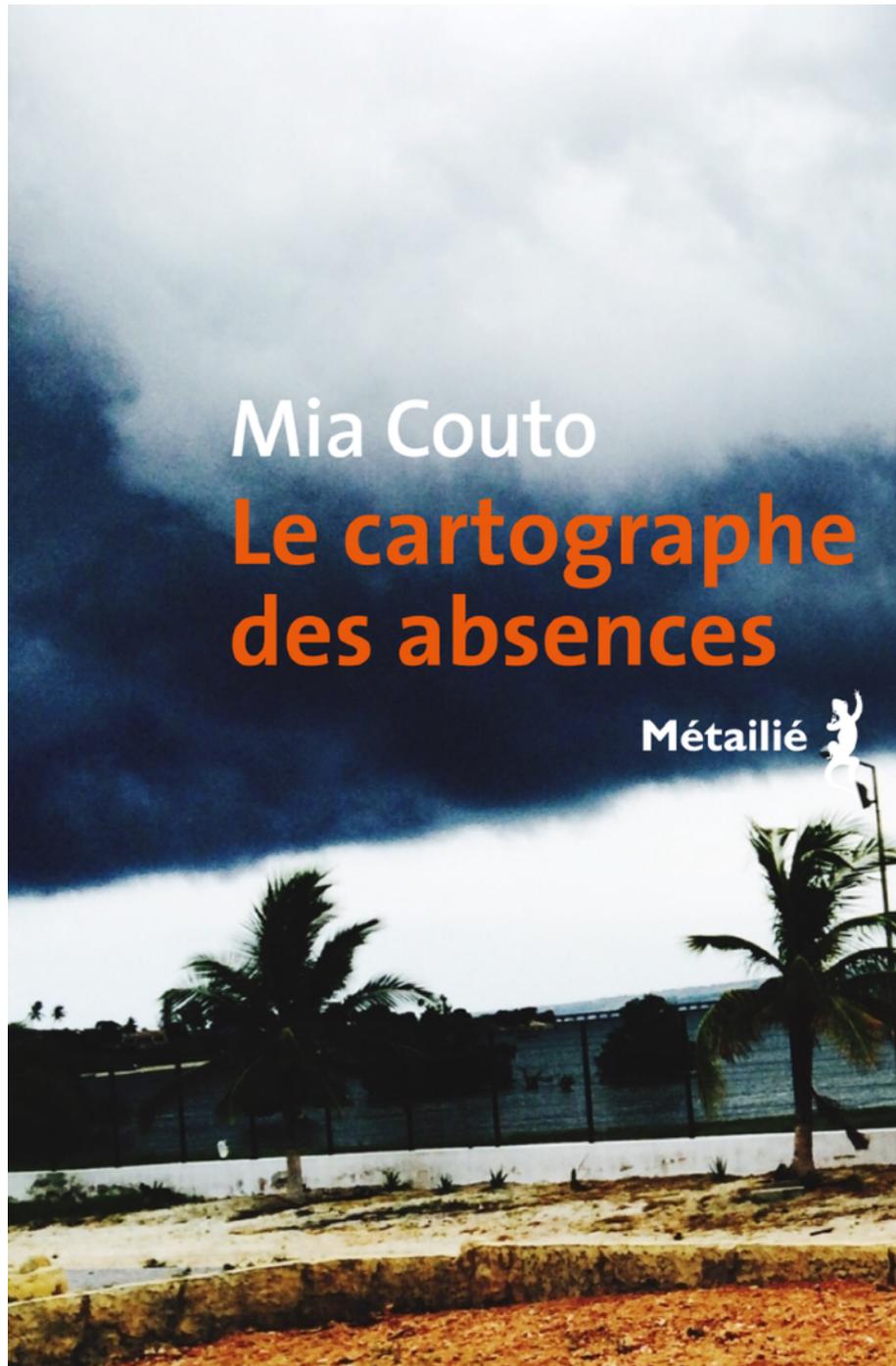
C'est ainsi la nature même du texte qui change et on y perçoit le projet d'un livre très ambitieux. En effet, quelle est la nature de ce dossier ? Faut-il le lire comme un ensemble de documents complémentaires qui éclaireraient de manière univoque la réalité, le présent, la mémoire du personnage ? Ou bien peut-on le concevoir comme un ensemble de fictions additives, logées, fausement, dans le récit comme des contrepoints qui révèlent l'impossibilité de cette forme même, son artificialité ou sa dimension illusoire ? On penchera plutôt pour cette lecture incertaine, inconfortable, troublante. Et c'est dans ce mouvement même, de fictions dans la fiction, de délitement de la nature des textes, dans leur frottement plutôt que dans leur affrontement, que l'on peut chercher à comprendre ce que l'écrivain tente de faire devant l'histoire de « *ce pays [qui] a peur de sa propre histoire* », face à son traumatisme, et comment la langue, le poème, la voix de l'écrivain, peut y tenir un rôle.

Tenter d'interroger aujourd'hui ce que la fiction peut devant l'histoire, en affirmant que seule l'invention, la composition du faux en quelque sorte, peut permettre de tenir un discours responsable, vrai, face à l'horreur du passé, à la violence des guerres coloniales, portugaises en particulier, aux troubles qu'elle génère dans nos existences, à la violence et aux mensonges qui

nous constituent, n'est pas chose aisée, car on préfère trop souvent la simplicité, la morale unilatérale, aux réflexions sur la complexité et les contradictions de nos histoires. Le livre de Mia Couto ne se contente pas de réfléchir le passé, de porter un regard sur un monde décolonisé hanté par des fantômes, il réfléchit la place du poète, et plus avant de la langue même, dans ce processus. En mettant en scène un personnage dépossédé de sa mémoire, il ne pense pas strictement l'histoire mais aussi la façon dont le poète peut la reconstituer, subjective, hantée, fragile. *Le cartographe des absences* raconte un traumatisme dont rien dans la vie ne peut nous libérer vraiment. Ainsi, entre les deux énormes tempêtes qui détruisent la ville, figuration cataclysmique qui ordonne une vision panthéiste du temps, l'écrivain raconte, non pas une véritable histoire que la forme révélerait, mais son impossibilité terrifiante.

La fonction du récit n'est plus alors de dire ce qui est présent ou vrai, mais d'en énoncer l'impossibilité. Et si le roman est peuplé de personnages extraordinaires d'une très grande force – on pense à la femme qui photographie les corps après le massacre, à l'ancien serviteur devenu un responsable politique influent, au jeune Sandro dont la disparition et la « maladie » secrète hantent tout le roman, au père aussi évidemment, plein de faconde et un peu veule parfois, aux camarades de luttes ou au pêcheur mystérieux qui a repêché le cadavre de la mystérieuse Alamunda, figure prodigieuse et absente qui porte tout le récit... –, si un univers parfaitement maîtrisé se déploie, c'est d'autre chose qu'il est question. D'une sorte de revers de l'histoire, ce que raconte le livre avec un brio indéniable. De ce qui n'est pas – pas racontable, pas mémorable, pas advenu. Car Mia Couto parle du passé, de la guerre, de la violence, des troubles que provoquent à l'intérieur des êtres les fantômes qui nous hantent sans fin, mais il parle surtout de l'impossibilité de les connaître autrement qu'en les inventant.

C'est là la fonction du poète, son rôle indispensable. Celui non de reconstituer la mémoire mais de l'inventer, de la faire jouer autrement, d'admettre l'incongruité des fantômes dans la vie, et de les porter par la langue dans le champ de la fiction. Une manière de penser non pas la mémoire mais l'oubli comme une fonction centrale de l'existence, qui doit être prise en charge et que seule la voix poétique, la fantaisie du conteur, peut admettre, accueillir et partager. Comme souvent chez Mia Couto, la réalité semble se



ANATOMIE DE L'OUBLI

défaire, brisée par des incongruités qui l'altèrent ou des forces qui la dépassent. Ici, sous les dehors d'une forme lisible, plus organisée, plus commode que les fictions décomposées auxquelles il nous avait habitués, le grand écrivain mozambicain raconte les oublis collectifs et intimes, dénonce la violence politique et les massacres, interroge la capacité à s'en remettre, mais sans moraliser ou faire la leçon, en s'intéressant à l'ombre de l'histoire, à ce qui est invisible, tu, censuré ou refoulé. Il n'en raconte pas le retour mémoriel mais, bien au contraire, il pense notre

capacité d'oubli, d'effacement, de réinvention. Et, sans poser de distinction morale entre les sortes d'oubli, il exprime la puissance de la langue, du poème, pour le combler, le travailler sans cesse, le remuer, le refonder. C'est en le cartographiant, en réfléchissant la valeur du geste de fiction, qu'il peut révéler, dans un monde qui l'oublie trop souvent, que la littérature sert à reconnaître ce vide effrayant que l'on affronte, à destituer le passé du poids qu'on lui accorde et à faire entrer le monde, le réel, le passé, dans la fiction, l'instituant comme ce lieu absolu et fascinant de la lucidité obscure.

« Je ne comprends pas le monde »

Les Inédits d'Édouard Levé égrènent des listes, des dictionnaires, des pièces, des vignettes, des vers, autant de textes laissés en plan par cet homme mort, volontairement, en 2007. Édouard Levé était né en 1965, il est allé jusqu'à une école de commerce, et, à partir de là, bifurqua, vira, abandonna, reprit : un bras vers la photographie, un autre vers la performance, un troisième vers l'écriture, comme s'il s'interdisait d'agripper son objet pour ne pas l'étouffer, finissant par laisser une empreinte curieuse, pleine d'une joie éteinte et malicieuse. Lire ces bribes est une expérience en soi : tout y est brisé, inattendu, absolument libre, parcouru d'une angoisse blanche.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Édouard Levé
Inédits
P.O.L, 512 p., 24 €

Ces inédits n'ont pas été rassemblés au hasard. Leur sélection, leur savant éparpillement et leur présentation ont été confiés à Thomas Clerc, écrivain lui aussi, performeur à ses heures et ami d'Édouard Levé. Comme il est également professeur et armé du savoir qui va avec (en principe), Thomas Clerc situe parfaitement l'écrivain-artiste Levé dans l'espace littéraire et dans l'histoire d'un art canardé depuis Marcel Duchamp. Complice, il évoque les années 1990 qui ont vu naître Édouard Levé comme un moment désormais fini, mais pas tout à fait : la plupart de ces inédits ont été écrits au début des années 2000, ce n'est pas loin.

Pourtant, il est impossible de les lire en 2022 sans éprouver le temps qui tombe et se détache, feuille morte après feuille morte. Impossible de ne pas sentir l'ombre de l'écrivain parti délibérément, sa lucidité au néon, son désespoir, son rire qui tonne. Page 126, dans un dictionnaire qui énumère toutes sortes d'itinéraires touristiques dépendant d'une contrainte gratuite, il propose une « Tournée des ronds-points ». Dix lignes drolatiques sur la vanité de ces carrefours giratoires, sans un mot, évidemment, pour les Gilets jaunes qui allaient en faire un espace politique. S'il avait su... se dit-on. Édouard Levé n'est plus notre contemporain, c'est un extemporain, et sa tournée se fiche du temps quand il imagine un anonyme « *déclamer du Tristan Corbière* » au beau milieu d'un rond-point.

On rit énormément dans ces *Inédits*, et d'un rire jaune, noir, rouge, de toutes les couleurs d'une pochette-surprise – l'image n'est pas choisie au hasard, de nombreux souvenirs-sensations d'enfance remontent au fil de ces textes. Ne jamais avoir plus de vingt ans, ne jamais être sérieux, c'était peut-être la devise intenable de Levé.

Ainsi, c'est en voyant des enfants répéter une chorégraphie dans une cour d'école, sans que le son lui parvienne, qu'il avoue : « *Je ne comprends pas le monde* ». Souvent dans ses historiettes, un des cinq sens lui manque, comme si l'univers autour de lui ne lui parvenait jamais totalement : le son est coupé ; la vue est obstruée ou rendue impossible par la vitesse à laquelle il passe ; ou, au contraire, une odeur est si forte qu'elle envahit tout son être et il est prêt à défaillir. Son moi se dissout dans un excès ou un défaut de perception.

Quand ce drôle d'état ne lui échoit pas par hasard, l'écrivain le recherche, tâche de l'expérimenter. Il voyage, dit-il, pour atteindre « *l'état de flottement intérieur qui me donnera accès à qui je suis* ». Plutôt que de se trouver en un « je » fixe, solide, il se trouve dans la dilatation, la perte, une passivité active, délibérément cultivée. Souvent il se dissocie, parle de « *mon cerveau* » ou de « *mon corps* » comme d'une substance voisine, posée à côté de lui. Il fait son portrait en écrivain-ectoplasme. L'écriture semi-automatique est son carburant, la « *déambulation flottante* » est son moteur, Ça ne fonctionne pas toujours ; il lui arrive de noter sobrement : « *aucune idée ne m'est venue* ».

« *JE NE COMPRENDS PAS LE MONDE* »

« *Ne pas s'endormir, pour ne pas mourir* », écrit-il à la surface de l'eau, les bras en croix. « *To die, per chance, to sleep – to sleep, perchance to dream* » : à l'oreille du lecteur ami d'Hamlet, la beauté de la langue anglaise résonne, des échos marins semblent remonter, lancinants, on s'y laisse aller comme dans le sommeil, avec Levé, avec soi-même.

Vous pensez qu'à mon tour je délire ? Lisez l'entrée « Neige » du Dictionnaire. Elle est magnifique, blanche comme les deux pages qu'elle comprend. « *Le monde est enfin lisible, comme une collection de formes abstraites* », écrit Levé. La neige comme la toile d'une immense peinture abstraite : suspension des choses, des détails, des scories de la terre et de la vie. Tout semble enveloppé dans un linceul. Ne subsistent plus que des lignes, à perte de vue.

La mort plane sur ces *Inédits*, le sexe aussi, sa petite sœur. On avance à tâtons dans la backroom d'une boîte gaie (l'orthographe est de Levé), dans un club échangiste animé par la géométrie de corps privés de noms, chez Alain Robbe-Grillet, au milieu de sa collection de cactus. L'écriture blanche insonorise l'espace, l'absence d'effets de style accentue les gestes, les membres, les mouvements mécaniques. Il y a du Nouveau Roman chez Levé, bien sûr.

De façon plus générale, l'écrivain est réputé aimer les contraintes parce qu'il aimait Georges Perec, ou l'inverse : il aimait Perec parce qu'il aimait les règles et les interdits. Édouard Levé est très habile à ces jeux, très inventif, et son style s'y prête. Sa prose est ramassée, précise, très ponctuée. De nombreux passages ont des allures de syllogismes. Il jette à la face du monde une énigme, un paradoxe, un constat. Son entrée « Amour » est sans doute le fragment le plus dénué d'affect et pourtant il marque. Sa maîtrise de soi est impressionnante.

Cette sécheresse et ce puritanisme stylistique vont avec le génie de l'observation et un goût du mauvais goût. Qu'il s'agisse d'architecture, de paysage urbain ou d'habillement, il est exceptionnellement sensible au fatras, au mélange des styles, au kitsch. À Bagdad, en Floride, ou à Paris, aux Halles, il note des assemblages ratés et hilarants, des détails physiques disgracieux :



Autoportrait d'Édouard Levé
© CC4.o/Collection Alexandre Levé/Desamoraïs.u

dandy, il peut être cruel, quelques secondes plus tard, il est gamin et au bord du fou rire. Il avoue avoir horreur du baroque, au sens propre et au sens vulgarisé. Non qu'il s'en indigne ; au contraire, s'il parcourt le monde, c'est pour entretenir sa stupeur. Les gens et les choses autour de lui jurent et heurtent sa pupille. Il s'en repaît, s'en amuse, voire s'y complaît.

Qu'il préfère la scène éphémère d'une performance n'est pas sans logique. On y reproduit le monde en le filtrant et en l'évidant. Il reste une succession de gestes et d'objets privés de sens ou, au contraire, surchargés de sens. Curieusement, les textes de ses performances reproduits dans ces *Inédits* tiennent ; privés de représentation, ils ne s'effondrent pas. Ils se rapprochent de ses éclats de prose et de ses poèmes : sauts de ligne intempestifs, répétitions, hasards, mots arrachés à leur contexte et déposés là comme un essai, prêts à être balayés.

« *Œuvre ? / Pas œuvre ?* », lance-t-il avec insolence dans le texte d'une pièce radiophonique. C'est la question, en effet. Oh, après tout, l'est-ce vraiment ?

Pas tout à fait du Céline

La parution de Londres ajoute un livre au corpus célinien. La publication dans la collection blanche de Gallimard laissait attendre une œuvre. À la différence de Guerre, premier inédit publié au printemps 2022, il s'agit d'un ensemble cohérent, et le titre, cette fois, est bien de Céline et non pas forgé. Londres est en réalité une très longue archive, témoin d'une œuvre abandonnée.

par Philippe Roussin

Louis-Ferdinand Céline

Londres

Édition de Régis Tettamanzi

Gallimard, 576 p., 24 €

Céline a retravaillé seulement la première partie de *Londres* ; les deux suivantes sont de premier jet, de l'avis de [Jean-Pierre Thibaudat](#), leur premier lecteur, comme de celui du responsable de l'édition critique, Régis Tettamanzi, également éditeur des pamphlets antisémites de Céline au Canada (*Écrits polémiques*, éd. Huit, 2012). La marche à franchir entre la première partie et les deux suivantes est haute. Le texte n'a ni la force hallucinée ni la fulgurance de certains passages de *Guerre*, le premier des inédits confisqués en 1944, [réapparu en 2021](#) et publié au printemps 2022. Sa vocation naturelle aurait été de paraître dans les *Cahiers de la NRF*, collection d'archives, de documents littéraires et d'inédits.

Londres raconte une année de la vie de Ferdinand, au sortir des combats de 1914, après sa blessure et sa démobilisation. Ferdinand est, à Londres, un maquereau novice, sous la protection de plus expérimenté et plus important que lui. Tout le livre traite du milieu du proxénétisme français à Londres pendant la Première Guerre mondiale. Le ton en est nettement plus sombre que celui de *Guerre*, alors que l'éloignement du front devrait, au contraire, éclairer les jours de Ferdinand. De fait, c'est à une longue catabase que l'on assiste : la bande est peu à peu décimée par les arrestations, les maquereaux perdent leurs filles, le chef meurt de mort violente, Ferdinand prend sa place.

Ce petit monde vit dans un luxe relatif avant d'être contraint à la semi-clandestinité, de trimer dans le métro quand les ressources procurées par les filles

font défaut, de dormir sur des péniches, de s'éparpiller. Une vie de marlous sans éclat, sans grand intérêt non plus, sinon comme contribution à la vie des sans domicile fixe à Londres. Le ton monocorde tranche avec la tonalité carnavalesque de *Guignol's Band*, publié en 1944, qui reprendra le même épisode londonien et nombre de ses personnages.

Londres n'est pas un guide de voyage, encore que. Les journalistes décrivaient, à l'époque, la ville comme « *le plus grand marché de chair humaine au monde* ». C'est eux que Céline suit, davantage qu'un écrivain comme Jules Vallès qui dénonçait le « *cloaque* » de Soho et « *Leicester square, tout gras de la fange de France* » (*La rue à Londres*, 1884) mais voyait aussi dans Londres une ville refuge. C'est là que se sont exilés les proscrits politiques de 1848 puis de la Commune. Le Londres de Céline appartient au dix-neuvième siècle, mais il est curieusement dépolitisé par rapport à celui de Vallès, de Gustave Doré, de Verlaine et de Rimbaud. La ville est vue à travers le prisme de la presse française à sensation de l'époque : le lieu des bas-fonds et de la vulgarité, des criminels et des évadés du bagne échappés sur le sol étranger, peuple qui s'agglutine dans les mêmes lieux parce qu'« *il faut qu'il parle ou qu'il entende parler français* » (Vallès), à ses risques et périls. Monde réduit et interlope où les maquereaux côtoient les anarchistes russes poseurs de bombes, tel Borokrom, personnage sorti tout droit d'un roman de Conrad.

Ce Londres encore victorien est un monde d'hier, un monde de l'avant-guerre. Lorsque Ferdinand en prend conscience, le roman trouve son terme : « *c'était envers et contre tout des hommes d'avant-guerre, même Borokrom et son bagne, même Rordriguez et ses cinquante-deux kilomètres de poursuites judiciaires, même Yugenbitz qu'avait passé trente-cinq frontières [...]* C'est eux qu'étaient futiles [...] des troupes comme ça, anarchistes ou

PAS TOUT À FAIT DU CÉLINE

pas [...] c'est fini en 1914 [...] Plus qu'on avait de l'adversité, qu'on aurait dû perdre l'espoir, plus qu'ils faisaient les mirlitons ». Les modes de conduite et de survie sociales forgés par le milieu ne sont plus d'aucun secours dans le monde né en 1914.

À l'extrême violence faite aux femmes dans *Guerre*, s'ajoute ici l'antisémitisme de Ferdinand et de Borokrom. Il ne s'agit pas de l'antisémitisme propagandiste des pamphlets ultérieurs mais d'un antisémitisme d'époque, visant les immigrants pauvres, absent comme tel du *Voyage* comme de *Mort à crédit*, et dont la présence rend d'autant plus nécessaire une datation précise du manuscrit. Londres est à Céline ce que New York est à Morand en 1930 : « À droite donc du quartier *Bloombsbury*, voici les juifs encore, les vieux, les podagres à crougotter pourrir doucement déjà des rouspignolles et du chicot au fond de leurs réduits entre deux additions et quatre gilets à recoudre ». Ferdinand reçoit de Borokrom ses premières leçons de politique dans les termes suivants : « *Il m'a instruit comment il y avait des classes sociales [...] – C'est un juif qui a découvert la chose, Ferdinand. Il demeurerait pas loin d'ici, il a tout expliqué. / Je crois qu'au fond il aimait pas les juifs et le Marx en question non plus [...] – Tu vois Ferdinand [...] ce qui leur plaît dans Marx, je vais te le dire, c'est le géant d'orgueil, quelque chose comme Victor Hugo, mais alors en youpin, tu comprends, un romantique délirant avec des chiffres et des précisions. C'est triste !* ».

C'est par la médecine que Céline a solidifié son antisémitisme. Les ayants droit, l'exposition des manuscrits à la galerie Gallimard (où cette page était mise en évidence) et la préface de Régis Tettamanzi ont mis en avant (1) la présence, dans *Londres*, d'un personnage de médecin juif et la découverte émerveillée, à son contact, de la médecine par Ferdinand. La préface parle de « *vocation médicale* ». C'est faire bon marché des textes comme des déclarations constantes de Céline dans les longs entretiens qu'il accorde à la fin de sa vie, dans lesquels il explique que la vocation médicale lui est venue, dans son enfance, de l'observation des médecins qui soignaient sa mère, malade et boitant, au passage Choiseul. Il faudrait également mettre en rapport les pages de *Londres* avec l'antisémitisme médical de *L'Église*, le canevas théâtral de *Voyage au bout de la nuit*, écrit en 1929 et publié en 1933 : « *Un trait marque plus particulièrement ici le Dr Bardamu, l'antisémitisme, remarque alors Aragon, admirateur du roman, dans*

Commune (novembre 1933). *Oh un antisémitisme assez passif ! Notre homme voyage sur un bateau qui s'appelle le Youpinium ; à Genève, il nous montre que les fils de la SDN sont tenus par des messieurs qui s'appellent Yuddenzweck, Mosaïc, Moïse [...] Ce n'est pas le Dr Bardamu qui donnera l'ordre des pogromes, mais n'est-ce pas ? Il les regardera venir comme le reste* ». Il faut aussi rappeler l'antisémitisme médical obsessionnel de *Bagatelles pour un massacre*. De cet intertexte contradictoire, l'édition critique ne dit mot.

Le mythe et la légende entretenus aidant, on peut se demander si Céline est encore l'écrivain qu'il voulait être : son nom semble en passe de lui échapper et de devenir une marque. Mais Céline, sans le style et sans la musique de Céline, est-ce encore du Céline ? Leur réapparition rocambolesque en 2021 a fait passer au second plan le fait que ces inédits avaient d'abord été des textes écartés par l'écrivain lui-même. Henri Godard, éditeur historique du romancier, a indiqué dans *Le Figaro littéraire* qu'ils n'avaient pas la valeur littéraire des romans posthumes, mis au point par leur auteur, *Guignol's Band II* (d'abord paru sous le titre *Le pont de Londres* en 1964) et *Rigodon* (1969). Le principal intérêt de *Londres* est alors, *a contrario*, de donner la mesure de l'énormité du travail entrepris pour parvenir aux réussites de *Mort à crédit* et de *Guignol's Band*. Faute de ce travail, *Londres* nous livre une trame où manquent les gradations, l'impression et les couleurs, un canevas au style inabouti, et Céline en imitateur de Céline. Les scènes de rixes, de sexe, de passages à tabac des filles par leurs maquereaux, de bagarres et de beuveries sans fin entre les hommes près des docks, livrent la violence crue ; elles se répètent et s'enchaînent, toujours les mêmes et fastidieuses.

L'édition de *Londres* nous épargne l'antienne sur les « *nations chrétiennes* » de la préface de *Guerre*. Les réserves formulées par la communauté scientifique et certains céliniens lors de la parution du premier inédit ont été, en partie, entendues. Cela dit, tant qu'il n'y aura pas d'investissement dans l'analyse scientifique des manuscrits réapparus, leur papier, les encres, les hypothèses positivistes (2) sur la datation de ces textes qui bouleversent la bibliographie de Céline (autour de 1934) resteront fragiles. De *Londres*, on ne sait rien ou presque. Quelle est l'origine de ce texte ? Pourquoi et à quelle date Céline en a-t-il interrompu la rédaction ? Quels sont les liens entre *Londres* et *Guignol's Band*, dont la rédaction obéit à une histoire particulièrement complexe ? L'édition du texte n'avance aucune hypothèse sur cet ensemble de questions.

Céline : trésor ou magot ?

Après le séisme provoqué en 2021 par la « découverte » de milliers de pages manuscrites de Céline, il y eut une réplique à l'été 2022, un aftershock comme on dit en anglais, dans la révélation par Jean-Pierre Thibaudat de l'identité de l'intermédiaire qui lui avait confié ce trésor. Livrée en plusieurs épisodes sur un blog de Mediapart, cette révélation met fin à un nombre invraisemblable de suppositions, crédibles ou farfelues, et à un feuilleton qui a tenu en haleine le petit monde de celles et ceux qui s'intéressent encore à la littérature, et nettement au-delà.

par Tiphaine Samoyault

Jean-Pierre Thibaudat
Louis-Ferdinand Céline. Le trésor retrouvé
 Allia, 128 p., 9 €

Parmi les raisons qui enflamment les esprits dans cette histoire, l'argent n'est pas la moindre. Elle est pourtant moins souvent invoquée que les débats opposant l'œuvre et l'auteur, le grand écrivain et le salaud, le caractère indigeste ou sublime des brouillons. La recommandation faite à Jean-Pierre Thibaudat par la famille d'Yvon Morandat de ne pas rendre publique la malle contenant les manuscrits avant la mort de Lucette Destouches, afin que personne ne touche d'argent sur la publication de ces textes, a été scrupuleusement respectée. Mais c'était oublier qu'il y a toujours des ayants droit des ayants droit, et que la disparition de la veuve de Céline, en 2019, à l'âge de 107 ans, n'empêcherait pas l'affaire de devenir juridique et commerciale. Les 160 000 exemplaires de *Guerre* écoulés en quelques mois en sont une imparable preuve.

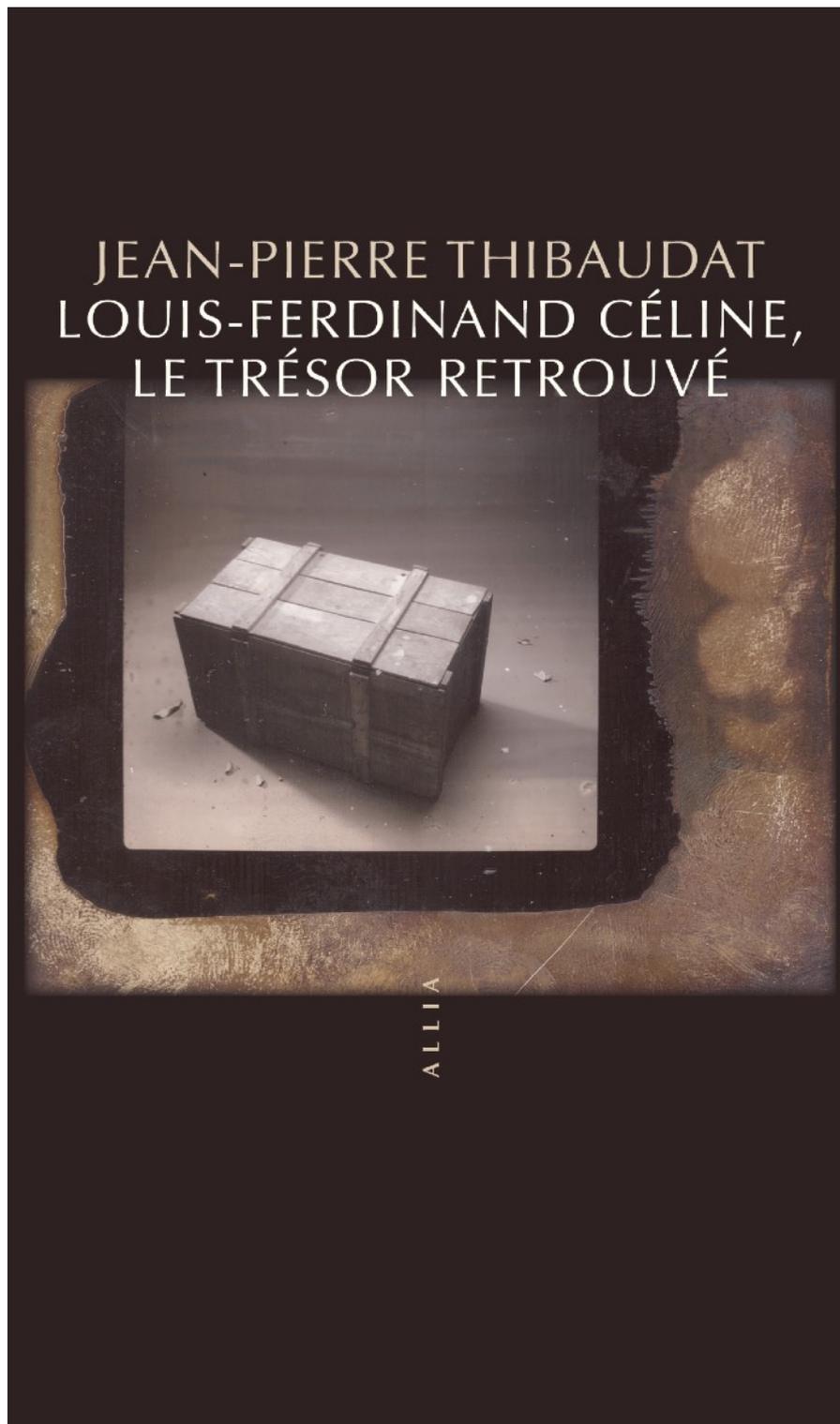
Pour mieux s'écarter de ce système, Jean-Pierre Thibaudat choisit de se tourner d'abord vers les institutions publiques (IMEC ou BnF) ; puis il raconte son histoire sur un blog gratuit hébergé par *Mediapart*, afin, explique-t-il, de ne pas récolter le moindre argent de ce trésor confié. Alors pourquoi en faire un livre, qui reprend presque littéralement le feuilleton publié en accès libre cet été, livre normalement soumis au versement de droits d'auteur ? Thibaudat précise qu'il versera ces droits à une association d'aide aux mineurs isolés étrangers, les Midis du MIE, une associa-

tion pour celles et ceux qui, précisément, n'ont guère droit au droit.

Deux temps bien distincts composent ce livre : les premiers épisodes racontent la façon dont le critique a entre les mains cette caisse de bois clair remplie de manuscrits de Céline, la façon dont ils lui ont été transmis. Ils racontent dans quelles circonstances, en 2020, Thibaudat choisit de rendre publics ce trésor, le malentendu avec les ayants droit, l'accusation de recel, les interrogatoires, la perquisition. Ils révèlent enfin pour la première fois le nom du combattant à qui la Résistance, en 1945, attribue [l'appartement réquisitionné de Céline rue Girardon](#), où il restera jusqu'en 1946 : Yvon Morandat.

La caisse a suivi la famille après leur déménagement à Neuilly. Morandat meurt en 1972. Un jour de 1982, en allant chercher un berceau à la cave, les enfants découvrent la malle. Et la remettent à une personne de confiance qui la tient secrète pendant presque quarante ans, accompagnée de cinq autres personnes dans la confidence. Cette piste était connue des céliniens, qui croyaient pourtant plus crédible une autre piste, la piste Rosembly (également présentée dans ce livre).

Mais le plus émouvant reste la deuxième partie du livre : contrairement à ce qu'a pu faire croire l'histoire racontée un peu rapidement dans les journaux, Thibaudat n'est pas un adversaire. Ce n'est pas parce qu'il ne voulait pas enrichir la veuve – fidèle en cela à une promesse qu'il avait faite –, ni parce qu'il avait oublié l'existence de nouveaux ayants droit, qu'il agit contre Céline, bien au contraire. Il est passionné depuis



CÉLINE : TRÉSOR OU MAGOT

longtemps, exalté par l'incomparable trésor qui lui a été confié. Il se sent responsable de cette œuvre encore pleine de réserves et de ressources.

Thibaudat raconte les nuits fiévreuses passées à transcrire les textes, à les ordonner, à les confronter aux versions définitives. Il lit tout ce qui est publié sur l'écrivain, conduit lui aussi son enquête et ne laisse pas les manuscrits dormir.

François Gibault et d'autres estimeront n'avoir pas besoin de son travail et les transcriptions seront refaites, occasion de quelques bons coups de patte de la part de Thibaudat dans son livre. C'est de bonne « guerre ». On espère pourtant que, bientôt, tous ceux qui sont convaincus de l'importance de ces textes – ce n'est pas le cas de tout le monde, rappelons-le – uniront leurs forces pour en donner des versions lisibles et estimées à leur juste place.

De l'Alaska au Kamtchatka

Des réponses aux questions que nous nous posons peuvent se trouver très loin, tout au bout du monde, dans le plus grand nord. Ce n'est pas seulement la curiosité pour des peuples différents qui peut nous emmener vers l'Arctique, c'est aussi l'intérêt très direct pour leurs réponses.

par Marc Lebiez

Nastassja Martin

À l'est des rêves. Réponses even aux crises systémiques

La Découverte, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 250 p., 21 €

Nastassja Martin

Les âmes sauvages. Face à l'Occident, la résistance d'un peuple de l'Alaska

La Découverte, 294 p., 14,50 €

Un livre comme ceux de Nastassja Martin peut relever de plusieurs lectures. La plus évidente est le plaisir littéraire que procure cette narration des relations entre l'anthropologue et les communautés lointaines qu'elle rencontre avec l'intention de les comprendre tant dans leurs différences que dans leurs ressemblances. *Tristes tropiques* et les meilleurs livres de la collection « Terre humaine » apportaient une satisfaction de cet ordre. Sans doute en allait-il de même avec son *Croire aux fauves* (Verticales, 2019) où elle racontait sa douloureuse rencontre avec un ours qui l'avait gravement blessée au visage.

Si l'on s'intéresse aux enjeux théoriques de l'anthropologie et que l'on connaît suffisamment les débats actuels de cette discipline pour pouvoir formuler une position pertinente et sensée, on peut voir en l'autrice une disciple de [Philippe Descola](#), son directeur de thèse, et analyser sa proximité avec les positions de celui-ci. Elle se réfère à ses ouvrages, elle les cite, elle les commente – est-ce à dire qu'elle ne serait qu'une sage épigone ? Disons plutôt qu'elle mobilise finement les méthodes et les concepts que le professeur au Collège de France a popularisés, à partir de sa remise en cause de la belle et simple opposition de la nature et de la culture, sur laquelle s'était constituée l'anthropologie classique depuis le XIX^e siècle.

Les livres d'anthropologie mêlent souvent considérations théoriques et descriptions concrètes sans

que le philosophe voie toujours bien ce qui fonde quoi. Il est clair qu'un débat comme celui sur le dualisme nature/culture engage des questions proprement philosophiques, mais sur quelles bases et avec quelle argumentation ? Doit-on voir dans l'anthropologie une des manières possibles de pratiquer une philosophie appliquée ? Un des cours auxquels Emmanuel Kant était le plus attaché était précisément celui qu'il intitulait *Anthropologie du point de vue pragmatique* et qui a été traduit par Michel Foucault. Ce n'était certes rien de comparable aux travaux des ethnologues mais l'usage du mot marque une proximité des projets.

En parlant d'« ontologie », Nastassja Martin se montre consciente du caractère philosophique de ses engagements théoriques. Elle sait bien que l'objet de tout ethnologue est construit : celui-ci ne part pas vers n'importe quel groupe humain. En l'occurrence, aller du côté du détroit de Béring était mettre ses pas sur des chemins empruntés auparavant par Philippe Descola, y compris au sens d'un cheminement intellectuel. Nastassja Martin est donc partie pour l'Arctique avec des questions qui allaient forcément orienter ce qu'elle serait susceptible de saisir, au double sens de l'appréhension et de la compréhension. Reste à savoir si l'on fait progresser le débat philosophique sur le dualisme nature/culture en recourant à de petites sociétés animistes.

Comprendre ce qu'il en est pour ces sociétés impose sans doute de sortir d'un tel dualisme dont on se plaira à dénoncer le caractère simpliste, ou du moins inadéquat pour tel ou tel groupe humain – qui peut être la société japonaise. Serait-il insupportable de dire qu'une telle dualité, fondamentale voire fondatrice pour les philosophes grecs, l'est aussi par voie de conséquence pour la pensée occidentale ? Pourquoi voudrait-on que les concepts dans lesquels se pense l'Occident depuis deux millénaires et demi soient forcément pertinents pour comprendre les autres ? Accepter leur altérité est certes difficile et l'on admire les anthropologues qui nous paraissent parvenir à le

DE L'ALASKA AU KAMTCHATKA

faire, mais cela ne nous contraint nullement à renier des modes de pensée qui ont été fondateurs pour nous. L'Occident s'est défini en particulier par sa valorisation de l'universel et il l'a fait sur le mode colonialiste au XIX^e siècle et maintenant sur celui de la mondialisation technologique. Nous pouvons interroger cette logique colonialiste et son actuelle variante technologique sans pour autant nous croire tenus de jeter à la poubelle la valorisation de l'universel – dont la science est une précieuse illustration. Il s'agirait d'écouter ce que les autres peuvent nous dire plutôt que de continuer à tonitruer nos certitudes, fussent-elles autodestructrices. Une vertu remarquable du travail de Nastassja Martin est de nous inciter à nous poser semblable question dans des termes propres à faire advenir des réponses utilisables. Osons le mot : des termes *politiques*.

Le fait de s'être retrouvée la tête prise dans la gueule d'un ours et la jambe lacérée par ses griffes aurait pu n'être qu'un violent traumatisme ; elle en parle comme d'une « rencontre ». Elle vient dans le Grand Nord pour étudier les traditions animistes des autochtones et elle fait l'expérience d'une fusion avec un « non-humain ». Ce n'est pas du chamanisme mais cela aide à saisir ce que peut être le chamanisme.

Nastassja Martin était d'abord allée en Alaska, à la rencontre des Gwich'in qui en habitent les forêts subarctiques, du côté de Fort Yukon et du cercle polaire. Une région où l'on a découvert le « *plus grand gisement de pétrole américain jamais mis au jour* ». Les écologistes américains prirent alors conscience d'une grave menace pesant sur la nature. Quant aux indigènes, ils « *commencèrent à revendiquer leurs droits en matière de propriété foncière* ». Ils voyaient aussi que leurs terres étaient parsemées de radars tournés vers la Russie – dont elles avaient fait partie jusqu'en 1867. La colonisation américaine du nord-est alaskien se fait plutôt sur un mode moderniste, entre exploitation des hydrocarbures et souci écologiste. Le détroit de Béring ne sépare pas des peuples autochtones qui diffèrent en tout, même s'ils ont été confrontés à des modernités différentes. Après l'Alaska, Nastassja Martin s'est donc rendue de l'autre côté du détroit, au Kamtchatka, passant ainsi du Far West à un Far East si peu distant.

Des deux côtés vivent des autochtones confrontés à une modernité qui récuse leurs conceptions animistes et leur mode de vie de chasseurs-cueilleurs.

Du côté américain, il s'agissait de départager les terres en tenant compte à la fois de leur richesse minière et de considérations environnementalistes, tout en faisant en sorte que les indigènes pussent « *collaborer aux projets de développement des ressources* ». Du côté soviétique, la modernité était pensée en termes de kolkhozes, avec ce que cela supposait de mise en commun des troupeaux, et surtout de sédentarisation dans un cadre urbanisé. Comme du côté américain, la puissance coloniale était animée de bons sentiments. Pour les uns, en faisant bénéficier même les indigènes du développement des ressources ; pour les autres, en folklorisant leurs coutumes, en créant des institutions comparables à nos musées d'arts et traditions populaires que visiteront des touristes pleins de bonne conscience. Il y avait naguère un vol direct de Bruxelles à Pétropavlovsk.

Or, ni les uns ni les autres de ces colonisés ne se satisfont de dispositions censées leur être favorables. Le plus troublant, peut-être, est l'attitude du groupe d'Even du Kamtchatka avec qui Nastassja Martin est en contact : ils tournent le dos à la modernité pour retrouver un mode de vie traditionnel dans la forêt. La modernité a certes un goût prononcé de vodka mais c'est aussi certains comforts urbains que peut offrir la commune d'Esso. Elle compte près de 2 000 habitants, et donc des commerces – et un musée de la vie traditionnelle avec de magnifiques maisons de bois. Retourner dans la forêt, c'est renouer le fil d'un dialogue quotidien avec les animaux et les éléments. C'est aussi retrouver une pauvreté certaine. Dans le Kamtchatka, le réchauffement général se traduit par des pluies abondantes dès le mois de février ; toute cette eau va geler et les animaux habitués à creuser la neige pour trouver à s'alimenter ne peuvent briser cette épaisse couche de glace. Beaucoup meurent de faim – huit des dix rennes que possédait l'un des habitants. On pourrait penser que, une fois surmonté l'aspect autoritaire du kolkhoze, la ferme collective avait l'avantage d'offrir une meilleure protection en de semblables circonstances.

En nous donnant à entendre la logique de ce refus, en nous le rendant compréhensible, Nastassja Martin pose en termes pertinents une des questions politiques majeures de notre temps marqué à la fois par un retour sur le colonialisme et par les conséquences, prévisibles ou déjà actuelles, du bouleversement climatique : la notion de « capitalisme » épuise-t-elle tous les aspects de la modernité ? Telle est la grande richesse de ses livres.

Fausse entrée pour le Roi Lear

Le public de la salle Richelieu peut découvrir le spectacle d'un très grand metteur en scène européen, Thomas Ostermeier. Mais il n'assiste pas à l'entrée au répertoire de la Comédie-Française de la pièce Le Roi Lear, de Shakespeare.

par Monique Le Roux

William Shakespeare

Le Roi Lear

Mise en scène de Thomas Ostermeier

Comédie-Française, salle Richelieu

En alternance jusqu'au 26 février 2023

La Comédie-Française dispose actuellement de trois lieux : le Vieux-Colombier, le Studio et la salle Richelieu. Seule une pièce représentée pour la première fois à Richelieu entre au répertoire de la Maison et y reste ; elle peut par la suite faire l'objet des mises en scène les plus diverses, qualifiées alors de « nouvelles productions ». Le rôle de conservatoire des œuvres constitue une des missions du Français. Même Antoine Vitez, administrateur général, accueilli par certains avec méfiance, avait affirmé sa fidélité aux trois piliers de la tradition : le répertoire, l'alternance et la troupe.

L'entrée (tardive) de *Lear* au répertoire s'annonçait comme un évènement. Elle suscitait d'autant plus l'attente qu'elle était confiée à Thomas Ostermeier. Le directeur de la Schaubühne de Berlin, un maître de la scène européenne, est familier de Shakespeare, dont il a déjà monté six pièces. Il a laissé un souvenir rare au Festival d'Avignon 2015, grâce à *Richard III*, avec l'acteur indissociable de son parcours, Lars Eidinger ; une reprise est programmée aux Gémeaux de Sceaux en janvier 2023. Surtout, il a déjà enthousiasmé les membres de la troupe avec leur travail commun sur *La nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, en octobre 2018. Il s'est entouré de la même équipe qu'alors : Élisabeth Leroy pour la dramaturgie, Nina Wetzel pour la scénographie et les costumes, Marie-Christine Soma pour les lumières, Nils Ostendorf pour la musique. Il a continué sa collaboration pour la traduction avec Olivier Cadiot, amorcée avec *Les revenants* d'Ibsen et *La mouette* de Tchekhov. Il a fait passer Denis Podalydès du rôle du duc Orsino à celui du roi Lear.

Comme d'autres metteurs en scène, Thomas Ostermeier privilégie les traductions d'écrivains. Il a préféré créer un nouveau texte, avec l'accord du comité pour l'entrée au répertoire, au lieu par exemple de *La tragédie du Roi Lear*, par Jean-Michel Déprats, dans l'édition des *Œuvres complètes* de la Pléiade (2002). Dans le programme du spectacle, Olivier Cadiot s'explique sur ses choix : écrire en prose pour « *la plus grande fluidité* », modifier de ce fait la syntaxe sans moderniser la langue. « *Il faut traduire afin que le texte soit dicible sur scène tout en ne perdant pas son extrême complexité.* » Dominique Goy-Blanquet a étudié très précisément des points de traduction pour *La nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*. Mais, à la simple lecture de la pièce (P.O.L, septembre 2022), le spectateur de Richelieu ne peut imputer au traducteur tout ce qu'il a entendu. Il peut aussi découvrir qu'il a été privé d'un très beau texte, la déploration de Lear sur le corps de Cordélia, sa fille préférée, d'abord rejetée au bénéfice de ses deux aînées, Goneril et Regan, lors du partage du royaume. Il a seulement vu l'adaptation de Thomas Ostermeier et Élisabeth Leroy.

Tous deux sont bien trop intelligents pour ne pas pleinement justifier dans le programme les choix les plus contestables : « *La fin de la pièce figure la fille bien aimée et le père au cœur brisé réunis dans la mort... Dois-je prendre le parti de cette issue tragique mais mélodramatique, ou bien imaginer, lorsqu'il est question de pouvoir, que tout bouge mais finalement tout demeure ?* » Surtout, Thomas Ostermeier a supprimé les personnages du duc d'Albany, mari de Goneril, et du duc de Cornouailles, mari de Regan, des rôles dont l'importance apparaît dès le début, et s'avère déterminante pour la suite, jusque dans la rivalité amoureuse des deux sœurs. Lors de la fameuse scène d'énucléation, Goneril suggère d'arracher les yeux de Gloucester, quitte la scène avant l'exécution de la vengeance, laisse sa sœur Regan encourager Cornouailles à terminer sa besogne sur le second œil. Dans le spectacle, c'est

FAUSSE ENTRÉE POUR LE ROI LEAR

Goneril (Marina Hands) qui s'acharne par deux fois sur Gloucester (Éric Génovèse), sous le regard pétrifié de Regan (Jennifer Decker). Thomas Ostermeier s'explique : « *Comment pouvons-nous jamais espérer une égalité des genres sans construire un réservoir de représentation aux femmes au pouvoir ? [...] Qu'elles aussi, tout comme les autres personnages, soient réellement tragiques – tentant de faire au mieux et amenant le pire – a été un de nos objectifs principaux* ». Il donne des raisons similaires à l'interprétation du comte de Kent par une femme : Séphora Pondi.

Le spectacle dure déjà presque trois heures sans entracte. Les contraintes propres à la salle Richelieu devaient imposer quelques coupes, mais pas l'abrègement de la pièce par la suppression de deux personnages importants. La déception provoquée par cette fausse entrée au répertoire peut être d'autant plus vivement ressentie que la composition de la troupe permettait de jouer la pièce dans toute sa plénitude, qu'elle en donne la preuve, même dans la version actuelle.

Après leur expérience de *La nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*, certains comédiens retrouvent Thomas Ostermeier avec « *un vif plaisir* » selon Éric Ruf : Stéphane Varupenne (le Fou), Christophe Montenez (Edmund, fils illégitime de Gloucester). D'autres, entrés entretemps dans la troupe, « *s'embarquent avec autant de crainte que d'envie* », toujours d'après l'administrateur : Cläina Clavaron (Cordélia), Noam Morgensztern (Edgar, fils de Gloucester). Mais l'ensemble de la distribution joue à l'unisson de Denis Podalydès. Dans *Les nuits d'amour sont transparentes*. Pendant la *Nuit des rois* (Seuil, 2022), l'interprète du duc Orsino confie son doute initial pour incarner son personnage. Il a dû s'interroger plus encore dans le cas de *Lear*, comme certains sur le choix d'un comédien seulement âgé de cinquante-neuf ans. Mais le doute cesse dès qu'il fait son entrée au son des trompettes : « *Voilà le roi !* » Immédiatement, le partage du royaume et la mise à l'épreuve de ses trois filles lui donnent l'occasion de passer de l'autorité souveraine à la reconnaissance satisfaite, puis à la fureur déçue : variations de jeu impressionnantes d'un moment à l'autre, jusqu'aux ultimes étapes de la dérégulation. Le plus étonnant, parce qu'inattendu, est de le voir au dénouement poussé dans une chaise roulante, à l'image de tant de fins de vie contemporaines. Mais, de ses mains tremblantes, Lear tente de réparer la couronne dont il s'était volontairement dépossédé.



© Jean-Louis Fernandez, coll. Comédie-Française

Peut-être se manifeste alors le plus clairement la vision de la pièce explicitée dans le programme : « *Les malheurs des pays et civilisations modernes ne sont-ils pas essentiellement provoqués par ces femmes et ces hommes qui ont fait leur temps et pourtant s'accrochent au pouvoir ?* » Dans toute autre salle, elle s'ajouterait sans problème aux nombreuses interprétations antérieures, parfois contradictoires, de *La tragédie du roi Lear*, de manière même plus convaincante que beaucoup, grâce à la mise en scène et à la superbe maîtrise du plateau. D'entrée, l'aire de jeu apparaît entièrement couverte d'une lande désolée : sable gris et chétifs buissons, parfois plongée dans la brume au lointain. Elle se prolonge par une passerelle au milieu de la salle, reprise de *La nuit des rois ou Tout ce que vous voulez*. Parfois, un cadre lumineux descend des cintres, regroupe les interprètes dans des « *îlots de civilisation* », selon les termes du programme. Il est remplacé lors de la tempête par « *le travail vidéo de Sébastien Dupouey, situé entre l'image organique et numérique qui se déploie sur un mur de LED, entre abstraction et impressionnisme d'une nature enragée* ». Cette explication est représentative des différents développements dans le programme sur la musique, les costumes, « *qui traduisent bien l'ambivalence entre distance historique et proximité extrême de notre présent dans la pièce de Shakespeare* ». À les lire, Thomas Ostermeier et Élisabeth Leroy apparaissent si convaincants qu'il font plus encore regretter le choix de leur adaptation.

Des murs et des mots

De très bons mots, et de l'esprit bien placé, La Dactylo n'en manque assurément pas. Ses aphorismes, repérés sur les murs de Paris et d'ailleurs, trouvent aujourd'hui refuge dans un petit livre léger comme l'air... du temps.

par Roger-Yves Roche

La Dactylo

Démo d'esprit. Aphorismes et autres prismes
Verticales, 128 p., 12 €

Ça fuse. Ça infuse. Ça diffuse. Les aphorismes de La Dactylo sont comme tous les aphorismes dignes de ce nom : brefs, incisifs, drôles, mordants, tordants, formules façon flèches qui font mouche, bombinent prestement autour de nos obsessions, ciblent riamment nos préoccupations, interrogent obliquement nos interrogations, bref mettent mille fois dans le mille. De l'amour : « *Pendue à ses lèvres, je parle une autre langue.* » De l'époque : « *Comment demander l'asile dans ce monde de fous ?* » De tout, de rien, du rien de ce tout : « *RATER SA VIE, C'EST DÉJÀ ÇA.* » Ils étaient pochoirs sur des murs, les voilà désormais mots dans un livre de poche. D'un voir-lire à un lire-voir...

Car c'est sûr, *Démo d'esprit* ne se lit pas comme de la prose classique. Tourner les pages dans le sens de la vie, du début à la fin, ne serait pas drôle, ni nécessaire. Il faut plutôt picorer, grappiller, s'arrêter, peser, penser, rêver, bifurquer, sauter une page, se laisser prendre, reprendre, surprendre au tournant d'une pensée, puis d'une autre. Le regard fera le reste. C'est étrange et salvateur, mais plus l'aphorisme est concis, plus il se dilue dans l'esprit, l'ouvre aussi, le dilate : « *Simuler au lit, c'est biaiser.* » Inutile de passer des heures devant dix mots, le tableau s'éclaire presque instantanément. Plaisir à l'état pur : « *Adeptes du bondage / et du bon vin, / je suis aligoté.* »

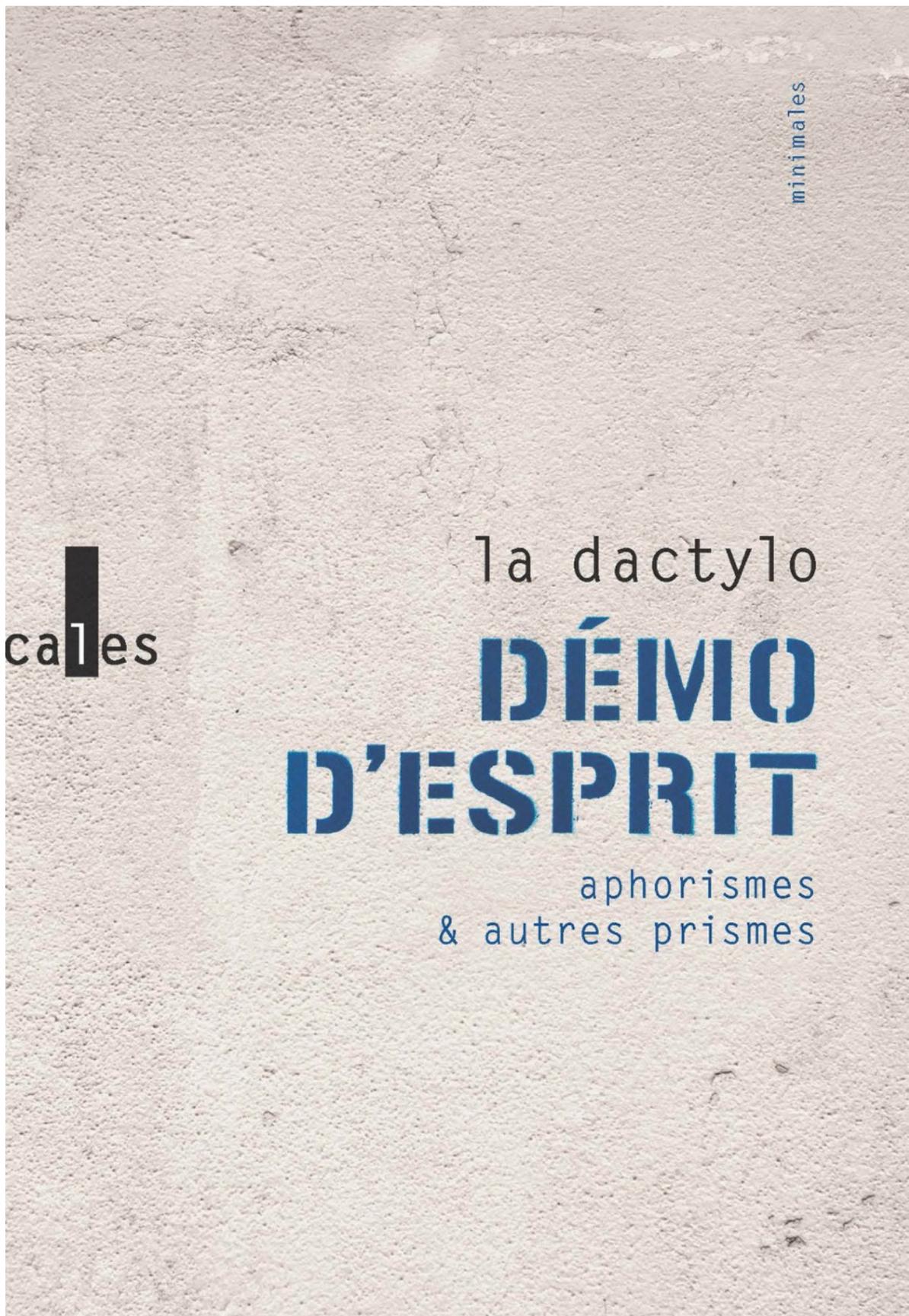
Il est vrai que La Dactylo... graphie mais jamais ne griffe. Elle ne dénonce pas, ne donne pas non plus de leçon, non, le message est plus subtil, il réveille les consciences à coups de petits détournements, de complices sous-entendus (« *Manifester peut coûter cher : les yeux de la tête* »), mais sans brutalité aucune, elle choisit de pointer plu-

tôt que de tirer, comme une boule légère qui approche son sujet, l'enveloppe, le caresse, le chatouille, le réveille. Tout vient à point à qui sait entendre, dira-t-on. Surtout quand il s'agit de retourner, ou de retrouver le français dans l'anglicisme, art dans lequel La Dactylo excelle : « *L'ÉTÉ EST FINI, L'ÉTÉ SUMMER* ».

La Dactylo est de tous les bords. Du sien : « *Les femmes ont des habits, certains hommes n'ont aucune tenue* » ; de l'autre : « *J'accuse réception !* » *Email Zola*. Elle prend la parole pour la rendre, quitte à troubler son interlocuteur : « *SI ON TE DIT DE TE TUER, TU T'EXÉCUTES ?* » Elle est un Je fragile et un Je agile, elle est telle et elle est tout le monde : « *Un pour tous : touze pour un !* »

Parfois, trois fois pour être précis, un texte plus long vient compléter la vue d'un aphorisme, comme une extension du domaine de l'image. Ici une sorte de catalogue de pathologies cardiaques qui fait pendant à un « *À TROP S'AIMER, ON A FRÔLÉ LOVERDOSE* » ; là, la description d'un film porno crypté qui éclaire d'une lumière indirecte et crue un « *POURQUOI TOMBER AMOUREUX QUAND ON PEUT TOMBER DES NUS ?* » ; là enfin, l'évocation d'un corps-à-corps qui prend l'apparence d'un combat sans fin, et pourtant mortel, et qui se réfléchit dans un : « *VOUS ÊTES ICI VOUS ÊTES LAS* ».

La Dactylo a été « *élevée dans les mots* », écrit-elle dans une préface à la troisième personne, « *par un père journaliste et une mère écrivain* » ; elle est devenue photographe-artiste de profession, croit-on savoir. Ceci expliquant sans doute cela, et vice versa : l'amour du bref, le goût de l'errance dans la ville, et puis surtout les mots qui font image : « *Comme une photo devenue tirage, ses aphorismes qui défilaient jusqu'ici derrière un écran acquièrent au grand air une autre dimension. Ses mots prennent corps dans le décor urbain.* »



DES MURS ET DES MOTS

Que va devenir La Dactylo, maintenant qu'elle est écrite pour de bon, ou presque ? Se ranger dans les livres ? S'en retourner d'où elle vient, la

nuit, contre, tout contre ces murs qu'elle affectionne ? Elle seule le sait. Ou ne le sait pas. Ça n'a d'ailleurs aucune importance, puisqu'elle nous a déjà prévenus : « *UN TRAIN DE VIE PEUT EN CACHER UN AUTRE.* »

Meurtre dans un manoir irlandais

Suspense (48)

John Banville, célèbre écrivain irlandais, est l'auteur de romans exigeants, d'une écriture exquise. En 2006, après quarante-cinq ans de littérature « high brow », il s'est mis à publier en parallèle, sous le pseudonyme de Benjamin Black, des romans policiers, dont la série des Quirke : son personnage principal est un médecin légiste, incarné dans la version télévisée par l'acteur Gabriel Byrne. En 2020, peut-être lassé des jeux de la pseudonymie, Banville a fait paraître sous son nom Neige sur Ballyglass House, un polar qui raconte les aventures d'un nouveau héros, le sergent-détective Strafford.

par Claude Grimal

**John Banville, *Neige sur Ballyglass House*
Trad. de l'anglais (Irlande)
par Michèle Albaret-Maatsch
Robert Laffont, coll. « Pavillons », 416 p., 22 €**

Les décors et l'époque restent les mêmes (l'Irlande des années 1950). L'atmosphère, le ton, la prose gardent les qualités de précision et d'étrangeté qu'on connaît à John Banville. Et la couverture du livre, en tout cas dans sa version anglaise, promet une suite à ce premier « Strafford ». Tous les motifs de satisfaction sont donc réunis.

L'histoire de *Neige sur Ballyglass House* se déroule en décembre 1957 dans le comté de Wexford, au plus fort d'un hiver de frimas et de flocons. Le sergent-détective Strafford est venu enquêter, à 150 km de sa base dublinoise, sur la mort d'un prêtre assassiné dans la demeure des notables du coin, les Osborne. Le prêtre, qui était leur invité, a été tué au milieu de la nuit, son cadavre retrouvé dans la bibliothèque. Lequel des habitants du manoir pouvait-il lui en vouloir au point de lui planter un couteau dans le cou et (la bienséance du « meurtre en lieu clos » est ici mise à mal) de l'émasculer ? St John (prononcez *Sinjun*, classe sociale oblige) Strafford se heurte aux silences et aux mensonges du propriétaire des lieux, de son épouse, de ses enfants, des domestiques... Tout le monde dormait, personne n'a rien vu ni rien entendu. Quant à l'opinion de la maisonnée et du voisinage sur l'homme de Dieu, elle est, pour le moins, diverse. La hiérarchie catholique, qui fait la pluie et le beau temps jusque dans la police, a, en tout cas, un avis clair sur la manière dont il faut traiter les choses et Strafford s'en voit prestement informé par l'onctueux et menaçant archevêque local : l'affaire doit être étouffée, sinon...

Des thèmes et situations à la Agatha Christie sont donc remis en service, mais profondément modifiés par l'ironie et le goût « postmoderne » de Banville. Un des intérêts de *Neige sur Ballyglass House*, peu dans la tradition d'un Cluedo agathachristien, réside dans son contexte religieux et social. Les Osborne chez qui le crime a eu lieu sont des Anglo-Irlandais, ces propriétaires fonciers protestants installés dans l'île depuis le XVII^e siècle, qui ont maintenu aussi longtemps qu'ils ont pu leurs privilèges et leur statut mais qui, dans les années 1950, n'ont plus que leur morgue, leurs excentricités et leurs prétentions pour exercer une domination sur une population pauvre et à 95 % catholique. Le jeu entre puissants et faibles, protestants et catholiques, poseurs du beau monde et petit peuple, se déroule dans le livre avec un certain humour grâce à Strafford, catholique, mais d'une classe sociale équivalente à celle des Osborne (contrairement aux gens du coin et à ses collègues de la police, généralement issus de milieux populaires) ; il est ainsi à même de percevoir avec clairvoyance les stratégies d'intimidation, de séduction ou de repli des uns et des autres, mais pas toujours à même, comme beaucoup de héros de Banville, de les déjouer.

Les bizarreries de Strafford, les écarts narratifs par rapport à son point de vue, la présence conjointe du poétique et du scabreux, la subtilité des descriptions, éloignent *Neige sur Ballyglass House* de la doxa du « rompol » de l'« âge d'or » auquel il emprunte au début sa forme, son décor et ses personnages. Il apparaît en même temps, dès la première page, comme du « vrai bon » Banville, sous une forme certes allégée, mais offrant un échantillon de la vaste palette propre à l'auteur où le velouté voisine avec le laqué, l'évanescent acidulé avec le très sombre.

D'atelier en atelier : chez Pierre Balas

Gérard Noiret part à la rencontre d'artistes dont la peinture résonne avec la poésie. Pour Pierre Balas, la peinture « s'apparente à un territoire » à explorer avec son corps, « un lieu tant psychique que topographique ».

par Gérard Noiret

Le portail franchi, au bout d'une longue allée le moulin de Thasuble est là, entouré d'un étang d'eau vive, d'une peupleraie et d'une forêt. Après la visite au rez-de-chaussée d'un premier atelier « où sont rangés des trucs », on passe devant la vaste bibliothèque qui répond au moins à deux préoccupations. D'abord, permettre au jeune homme de 83 ans de « puiser » en elle des « alliés substantiels (1) » quand le monde se dérobe sous lui. Ensuite, regrouper les catalogues publiés par les galeries et les fondations qui l'ont exposé à Paris mais aussi à Munich et à Hambourg, à Naples et à Palerme, à Damas et à Prague, à Barcelone et à New York, au fil des décennies. Dehors, intrigantes, trois oies de Guinée sorties d'un conte. Un repas à l'ombre est l'occasion de parler à bâtons rompus. De Tal Coat que Balas a bien connu. Des menaces climatiques. De William Blake, qui refusait la division entre corps et âme. Des menaces politiques...

Au deuxième étage, dans un atelier de 200 m² éclairé par des vitrages qui donnent sur l'étang, il n'y a que des grands formats, rangés les uns contre les autres, qu'il faut déplacer à deux avant de les contempler : *Les outils de l'arpenteur ; Animal noir et menaçant mis en danger par un loup nu ; Passage d'un animal d'est en ouest, percé par balles ; L'arpenteur aux pas de loup* (2)... Les couleurs y sont mates. Les dimensions atteignent les 3 m sur 3. La technique privilégie les pigments et l'huile de lin.

Que représente ton atelier ?

Mon atelier est le lieu du combat. Je l'aime malgré les malheurs et les difficultés qui s'y jouent. Il y a quelques bonheurs de temps en temps, et c'est sans doute à cause d'eux que je l'aime bien. J'y suis constamment, même quand je n'y suis pas ! J'y vais le soir vérifier si tout se passe bien, et le matin, avant le réveil, voir comment ça s'est passé dans l'intervalle. Quand j'y pénètre de nuit, c'est sans allumer la lumière, afin ne pas déranger, juste pour surprendre à la lumière de la lune ce que font les tableaux.

Constamment ?

Ce travail de peintre est une drôle d'histoire. Il me frôle, je le sens contre mon ventre, même quand je fais autre chose. Quand je me couche, il est présent. Alors je m'endors tranquille, sûr que je l'aurai auprès de moi dans mon sommeil et que, dans ces minutes très particulières du premier éveil, j'aurai les solutions auxquelles je n'avais pas pensé la veille.

Quelle est ta position en ce qui concerne les courants qui divisent les arts plastiques ?

Je ne suis pas intéressé par leurs questionnements. J'essaie d'être le peintre du visible et du non-visible. La lumière est essentielle, elle est d'une certaine façon l'énergie. Sans elle, la peinture n'est que du remplissage de surface ! La lumière dont je parle n'est pas, à la façon d'Ingres, un éclairage parallèle à notre regard. Elle sort de la peinture et se dirige droit vers nous. Elle nous gifle le visage.

Qu'entends-tu par « énergie » ?

Dans l'atelier, j'essaie de me comporter comme un animal, mais sans rien perdre de mon humanité. Ce n'est pas facile, mais je veux gagner en animalité, pour gagner en énergie et en liberté.

Tout à l'heure, devant la bibliothèque, tu évoquais des moments difficiles...

J'ai du mal à m'habituer à ces malheurs. J'ai trouvé chez Cézanne une phrase qui m'aide : « *La catastrophe fait tellement partie de l'acte de peindre, qu'elle est déjà là avant que le peintre puisse commencer sa tâche.* »

Pourquoi n'y a-t-il ici ni chevalet, ni palettes, ni toiles, et pas plus d'esquisses punaisées aux murs ?

J'utilise comme support des panneaux de bois assez minces ou des plaques de métal. À plat, ils

D'ATELIER EN ATELIER : CHEZ PIERRE BALAS

me permettent de marcher dessus, d'être pulsionnel, voire sauvage. Je peux aussi les redresser pour passer à quelque chose de plus réfléchi. Je n'oublie pas qu'ils seront présentés à la verticale. Grâce à l'horizontalité, je peux utiliser ces matériaux sous différentes formes. Je découpe les panneaux quand ils sont trop grands ou j'en ajoute quand ils sont trop petits. Je procède en fonction de la spécificité du travail et non d'un format défini à l'avance par un fabricant qui se moque de ce qui se passera un jour à l'intérieur. Je n'ai pas besoin de dessins préparatoires. En fait, je n'ai pas de métier. Je suis nu, sans moyens et même aveugle. J'avance à tâtons. C'est petit à petit que les yeux me viennent et commencent à percevoir les choses. Dans la mesure où je n'ai pas de métier, je n'ai pas de procédure ni de recettes pour sortir de mes difficultés. Je suis étranger à toute fabrication. Je ne comprends pas comment ça marche.

Le dernier tableau – *La robe d'apparat, jaune pâle, pour une cérémonie* – remis en place, « celui-là, je l'ai commencé en 2012 et terminé cet hiver », la descente des escaliers puis l'installation dans des chaises longues face aux miroitements et aux nénuphars sont trop courtes pour laisser le temps aux chocs ressentis, notamment devant ces loups qui surgissent, de s'exprimer pleinement, de trouver des mots susceptibles de définir des couleurs résultant à coup sûr de la combustion d'une matière impure, d'analyser des mythologies inconnues. Surtout quand le peintre s'arrange pour répondre à une question demeurée en suspens quelques heures auparavant. « *Après mon baccalauréat, je n'étais pas tenté par des études universitaires. Je n'ai pas non plus voulu fréquenter les Beaux-Arts. L'aventure avait lieu ailleurs que dans ces écoles et je désirais côtoyer des artistes impliqués dans la vie plutôt que des professeurs. On m'a prêté un atelier, j'ai déchargé des cageots aux Halles. Par chance, j'ai vendu très vite une pièce au musée de Dijon et j'ai pu montrer mon travail d'une façon régulière dans des institutions. Par la suite, j'ai acheté une maison en Provence.* »

Curieuses, les oies de Guinée ont quitté claudicantes la forêt « *très verte, plutôt dense, phosphorescente quand la lumière s'en va, vers le soir* (3) » en nous entendant. Elles regardent à droite pour, mine de rien, mieux nous surveiller de l'œil gauche. On sent combien elles ont envie d'en savoir plus sur un maître attentif aux formes du vivant mais très, mais trop discret sur lui. « *Un*

jour, un homme a frappé à ma porte. C'était un Allemand, qui représentait le ministère de la Culture du Land du Hesse. Il est revenu plusieurs fois et m'a proposé une exposition dans le château de Fulda. J'ai souvent eu ce genre de chance... Et puis un jour, plus rien. Il a fallu longtemps avant que ça recommence et que je rencontre un galeriste de Bâle. C'était à la fin des années 1970. Il m'a proposé une collaboration. Lui aimait bien ce que je faisais, moi j'aimais bien cet homme. Il m'a soutenu jusqu'à sa mort, il y a trois ans. »

Comment as-tu acquis ta culture picturale ?

J'ai voyagé, j'ai parcouru l'Europe pour visiter les musées, les églises. En Italie, j'ai trouvé avec enthousiasme ce qui me manquait. À Amsterdam, j'ai découvert Rembrandt mais aussi Van Gogh dont j'avais croisé le fantôme à Arles. Et puis je me suis passionné pour les peintres américains de l'expressionnisme abstrait : Mark Tobey, Willem de Kooning, Sam Francis...

L'enfance ou les années de formation ont-elles laissé des traces dans ton imaginaire ?

Les taches de sang humain que j'ai vues, enfant, sur un mur en plâtre blanc m'apparaissent comme les signes premiers de la peinture, celle que je porte à jamais en moi. D'ailleurs, je ne crois pas que ma vie d'artiste soit comme un chemin sur lequel j'avancerais en organisant des systèmes et en réduisant la focale. Elle s'apparente plus à un territoire que j'arpente et que j'explore, avec mes bras et mes jambes, un lieu tant psychique que topographique.

Sur quoi travailles-tu actuellement ?

Sur un projet d'édition avec Christian Bonnefoi, sur les dessins qui accompagneront le prochain livre de Bruno Grégoire et Anne Segal, et sur une exposition en Vénétie cet automne. En revanche, là, je ne peux t'en dire plus. Si je savais ce que je veux faire, je n'aurais pas à le faire.

1. **René Char.**
2. **Successivement : juillet 1994/septembre 2002 ; août 2001/avril 2005 ; avril 2006/mars 2012 ; janvier 2017/avril 2022.**
3. **Pierre Balas, *Pubis dans la forêt* (pigments et huile de lin sur panneau de bois, avril 2003-mai 2009).**

Wacquant remet les gants

Disciple de Pierre Bourdieu, le sociologue Loïc Wacquant ouvre les boîtes d'archives de son premier terrain : en 1990-1991, pour sa thèse de doctorat, il était à Chicago, dans le South Side, l'un des ghettos afro-américains les plus pauvres des États-Unis. Pour mener cette enquête, il s'était inscrit dans le Gym du quartier, une salle de boxe où amateurs et professionnels partageaient la passion de ce sport exigeant. Publiant ses propres photographies et de nombreux extraits de ses carnets de terrain, Wacquant revisite son voyage d'alors, l'allégeant de tout jargon sociologique pour être au plus près des corps et des vies de ceux qui furent ses partenaires.

par Philippe Artières

Loïc Wacquant

Voyage au pays des boxeurs.

Woodlawn Boys Club

Dominique Carré/La Découverte, 256 p., 32 €

C'est d'abord un voyage en images que propose Loïc Wacquant avec les photographies en noir et blanc qu'il a prises au cours de son long séjour au Woodlawn Boys Club (WBC). Le sociologue est bon photographe et soigne sa droite quand il s'agit de tirer le portrait d'un des boxeurs du Gym lors des combats d'entraînement. Il documente beaucoup par l'image des scènes moins spectaculaires, celles du quotidien d'un lieu singulier au milieu du champ de ruines que constitue ce quartier du South Side, miné par la violence et les trafics en tout genre.

L'auteur nous y a emmenés par une série de photographies des rues désertes, un travelling urbain, le chemin qu'il parcourt de son logement étudiant en bordure du ghetto jusqu'au club : des clichés de commerces dévastés, d'immeubles incendiés, de trottoirs jonchés de gravats et de déchets. Il y a ajouté les croquis de sa main cartographiant cette zone, une des plus pauvres de la ville. Mais, une fois arrivé à la salle, c'est de ce dedans qu'il va raconter le dehors, ou, plus exactement, c'est par le portrait collectif de l'*homo pugilisticus* qu'il analyse, en creux, par petites touches, la condition de l'homme du ghetto. Sans s'exclure de l'album : on voit le sociologue, surnommé « Busy Louie ou « Brother Louie » par les habitués de la salle – « j'étais fluët avec les bras

longs mais j'avais la mentalité d'un bagarreur » –, au milieu de ses enquêtés, tout sourire. Au terme de ces deux années, il est devenu un boxeur estimé qui est « *des nôtres* », dit l'un d'eux : il a fait des combats plus qu'honorables, il a aussi été un efficace « homme de coin ».

Les photographies, sauf lorsqu'il s'agit d'archives du WBC, ne sont pas légendées – aucune, surtout, n'est précisément datée et c'est de ce point de vue un curieux voyage qui prend peu en compte la progressive familiarité du sociologue avec les membres de la salle. Ce choix s'explique en partie par le fait que Loïc Wacquant avait publié en 2000 aux éditions Agone un premier ouvrage tiré de sa thèse (*Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*) et centré sur son enquête. Vingt ans et d'autres terrains plus tard (notamment les prisons états-uniennes), et c'est le grand intérêt de cette revisite, il propose un portrait de ces hommes – on verra que le genre est central dans la construction de ces identités – qui préfèrent la salle à la rue.

Aux images, notre boxeur juxtapose des dizaines de brefs extraits d'entretiens qu'il a menés à l'époque auprès de boxeurs amateurs ou professionnels. C'est l'autre grande richesse du livre que de proposer ces verbatim des enquêtés ne venant pas illustrer un discours surplombant du sociologue mais nous replaçant au cœur de la salle. Le sociologue a pris soin de les traduire mais il donne la version originale de certaines expressions particulièrement techniques ; au fil des pages, cette langue singulière de la salle nous devient plus familière, d'autant que l'auteur a

WACQUANT REMET LES GANTS

aussi dessiné et reproduit un plan manuscrit très précis de ce monde à part (cuisine, douches, WC, vestiaires, bureau de DeeDee, le directeur, panneaux photo, et bien sûr la salle, avec le ring, les sacs, dur et mou, les miroirs, etc.).

Voyage au pays des boxeurs est un ouvrage humble à cet égard : Wacquant ne bombe pas le torse et n'hésite pas – du moins est-ce ainsi que nous l'avons lu – à publier, non sans auto-ironie en regard du portrait d'un boxeur en gloire un soir de match, un schéma manuscrit résumant sa vision de son terrain, mobilisant les grands concepts bourdieusiens, et intitulé « *modèle simplifié des déterminants sociaux de la carrière pugilistique* ». L'ouvrage s'affranchit en effet d'une stricte lecture théorique pour devenir un objet incarné, parfois véritable « *chant d'amour* », tant il s'en dégage une puissance auto-érotique et érotique, largement revendiquée par les acteurs : « *J'adore ça. J'adore mais tout. Être tête contre tête, mon adversaire me cogne et je le cogne* », dit Little Keith, chauffeur-livreur à temps partiel. Il nous livre cette sensualité brute sans fard ni filtre, simplement en images et en mots.

Pourtant, cet ouvrage est un livre pudique, en retenue pour reprendre une expression sportive : chacun des six chapitres qui le composent s'ouvre sur un texte dense qui avance ses analyses sans être dogmatique ; bien sûr, l'auteur est sociologue et construit page après page son objet, en analyse chacune des facettes, faisant une large place au symbolique – il est question de catéchisme du « sacrifice », on sent que le temps a passé ; dommage d'ailleurs que Wacquant n'ait pas fait un retour dans le quartier et n'ait pas cherché à retrouver certains de ces boxeurs et entraîneurs. Mais ce qui reste, c'est surtout une extraordinaire expérience pour ce sociologue, celle de partager d'aussi près la vie de ces garçons, qui ont en commun une forme d'esthétique de l'existence.

Les boxeurs insistent sur la beauté : celle du corps qui transpire, celle du beau geste, celle aussi du combat. Le chef d'orchestre est le directeur de la salle : il aime ses boxeurs, il continue à travers eux à boxer, car on ne s'en échappe jamais. Le sociologue n'est pas pour autant fasciné et, à l'écoute de ses camarades, il sait bien que la boxe est, comme disait [James Baldwin](#), « *un jeu de pauvres garçons* » : « *L'affection du boxeur se mêle à la conscience soigneusement refoulée, mais elle aussi incorporée, de la face sombre du*

pugilisme [...], l'exploitation impitoyable [du corps] qui appelle spontanément de virulentes comparaisons avec l'esclavage, l'élevage de bétail et la prostitution [...] et qui menace de vous ravalier au rang d'un vulgaire "quartier de viande" ». Mais la boxe apparaît comme une manière de sublimer ce corps, en en prenant soin (en le protégeant « *des pollutions du monde profane* »), en le rendant le plus apte possible au combat par une discipline quotidienne et enfin en l'exposant aux coups de ses adversaires.

Par un montage subtil, Loïc Wacquant rend compte ainsi des différents degrés de cette étrange chaleur qui gagne les corps, des états successifs de ce corps combattant (de la sueur quotidienne qui ruisselle chaque matin lors des kilomètres de course à pied à la peur qui saisit le boxeur dans le vestiaire avant le match). Attentif à ces temporalités, il montre aussi que ces peurs sont parfois le miroir de celles que ces jeunes hommes pourraient vivre dans la rue – la plupart disent avoir été le témoin direct d'un meurtre. Elles en ont l'intensité. En allant au Gym, dit un entraîneur, le boxeur se sauve la vie, mais il « nous » sauve la vie aussi : s'il n'était pas en train de boxer, il pourrait être en train de pointer son arme sur notre temple.

Ce voyage ôte de nombreuses illusions : le temps des Mohamed Ali et des George Foreman est bien loin en 1990, et aujourd'hui plus encore. La boxe professionnelle à Chicago ne fait vivre qu'une poignée d'hommes ; les autres vivent dans la misère, obligés de travailler à côté ou de se livrer à des activités illégales. Car ce sport est marginalisé (même lorsque les matchs sont organisés dans des palaces du centre-ville) : l'élévation du niveau de vie et d'éducation a tari le nombre de pugilistes, la classe moyenne a développé une sensibilité peu en phase avec les combats de boxe, qui ne sont retransmis à la télévision qu'en pay-per-view. On ne devient plus une vedette en boxant, aucun boxeur n'est populaire, même dans son propre quartier.

Ainsi ce livre est-il un bel hommage à ces garçons afro-américains qui pratiquent ce sport aujourd'hui moins pour les gains financiers (devenus dérisoires) que pour la possibilité d'exercer un art du corps, de « *s'immerger dans un monde sensuel et moral* », de devenir ensemble maîtres d'eux-mêmes. Loïc Wacquant les nomme tous, en précisant leur âge et leur profession, il s'adresse parfois à l'un d'entre eux, et a choisi le plus beau portrait de chacun. Le sociologue-boxeur sait bien ce qu'il leur doit.

La mémoire diluée

Maria Stepanova est une poétesse, essayiste et journaliste russe, fondatrice du journal en ligne indépendant Colta, interdit en Russie depuis mars 2022. Écrit en 2017, En mémoire de la mémoire est un voyage chez les morts à partir des non-dits de sa famille juive russe. Cette plongée dans le passé tente de déconstruire son emprise sur le présent. Lu aujourd'hui, alors que son autrice a fui la Russie depuis l'invasion de l'Ukraine, l'antidote qu'il propose contre une réécriture du passé semble insuffisant.

par Feya Dervitsiotis

Maria Stepanova

En mémoire de la mémoire

Trad. du russe par Anne Coldefy-Faucard

Stock, 592 p., 26 €

Maria Stepanova a ébauché ce livre lorsqu'elle avait dix ans, fascinée qu'elle était par les anecdotes de sa mère. C'est plus tard, lorsque celle-ci a disparu, qu'elle l'a écrit, prenant comme point de départ le deux-pièces de sa tante Galia – qui se méfiait de la « médecine d'État » et qui est morte chez elle –, rempli des objets de plusieurs vies et époques, et des souvenirs qu'ils déclenchent. De la même manière, *En mémoire de la mémoire* remonte le temps parallèlement à l'État russe et à l'histoire collective, en arpentant des territoires intimes, hérités ou choisis : un appartement, de vieilles photographies, des œuvres d'art, des livres, des archives, des cimetières juifs, de petites villes russes, ukrainiennes, des villes étrangères comme Vienne, Berlin, Paris.

Maria Stepanova élabore sa propre lignée de transmission. Dans des parties intermédiaires, nommées « non-chapitres », elle insère des lettres de membres de sa famille dont elle dresse le portrait. Ainsi de son arrière-grand-mère Sarah Guinzbourg. Sur les barricades en 1905 puis emprisonnée, elle part étudier la médecine à Paris juste avant que n'éclate la Grande Guerre – en tant que juive, les établissements d'enseignement supérieur en Russie lui étaient interdits.

Maria Stepanova déclare n'avoir aucun pouvoir sur ses morts tant ils et elles se dévoilent peu dans leurs lettres et jusque dans leurs carnets intimes. Sa famille, composée de Juifs assimilés, souvent des médecins qui s'assuraient ainsi une

neutralité, ni héros ni victimes, a traversé le siècle avec discrétion. Dans les lettres, « on n'usait pas du yiddish, langue du bannissement et de l'humiliation » et « rien, dans ces billets, ne se rapportait aux juifs ». Pourtant, elle-même a bien grandi avec la phrase « nous sommes des juifs », souvent prononcée mais toujours omise à l'écrit. Comme si le fait de ne pas écrire quelque chose lui permettait de ne pas exister. Ainsi de ce grand-oncle qui, précédant la censure militaire dans ses lettres du front pendant la Seconde Guerre mondiale, écrit avec aplomb que « tout va bien ». Ou de son père qui refuse qu'elle publie ses lettres de 1965, écrites depuis le Kazakhstan où il participait à la construction secrète du secteur spatial, des lettres qu'il renie aujourd'hui : « Sa hardiesse, le ton alerte de ses récits étaient faux, mais le temps les avait conservés. » Quant aux photos datant des décennies qui suivent la révolution, elles ne montrent que « le bord extrême du tableau, tandis qu'au centre s'effectuaient des choses que je ne comprends absolument pas ».

La survie sous l'Union soviétique a nécessité cet enfouissement généralisé, faisant de son pays le « territoire de la mémoire déviée ». Fabriquer un récit solide à partir de documents en partie souterrains relèverait dès lors du fantasme. La poétesse embrasse totalement ce paradoxe – « Le plus intéressant d'une histoire personnelle est ce qu'on en ignore » – et son enquête emprunte une déviation : à défaut de recouvrer une mémoire perdue, elle cherche à comprendre ce qu'est la mémoire ; à défaut de nous donner une histoire familiale complète, elle met en scène l'écriture incomplète d'un tel projet.

Concevant le passé révolu sous forme d'amoncellement, le livre se remplit de références et devient une archive mal rangée, pleine à ras-bord,



LA MÉMOIRE DILUÉE

pareille à l'appartement du début. Stepanova évoque « *les livres canoniques de mémoire* », d'Ossip Mandelstam à Proust, mais aussi les œuvres artistiques qui fixent une époque et constituent des morceaux de mémoire : un film documentaire d'Helga Landauer, les photographies de Francesca Woodman, la série *Vie ? Ou Théâtre ?* de Charlotte Salomon... Les œuvres qu'elle invite dans son texte sont aussi difformes et habitées que lui. Comme si toucher de si près à une matière aussi étrange que la mémoire suscitait des expressions non conventionnelles.

Organisant son livre autour de ces différentes œuvres qui capturent le temps, Maria Stepanova affiche le même désintérêt pour la chronologie que Nabokov dans *Speak, Memory*. Elle fait se superposer les époques, passe en spirale de sa mère à son arrière-grand-mère. L'histoire russe du XX^e siècle apparaît de loin en loin, le plus souvent ensevelie sous des réflexions en vase clos sur la mémoire, présentée comme opaque, mystérieuse, impossible. Ces réflexions justifient que le livre n'aboutisse pas à un assemblage cohérent de toutes ses pièces : « *Dès que j'apparaîrais, le passé refuse, séance tenante, de s'agencer en quelque chose d'utile, en narratif tricoté* ».

Son texte prend corps lorsque l'écriture délaisse le ton de l'essayiste pour se faire, le temps d'une phrase, complètement poétique, visuelle : « *je révèle la nudité sans défense d'une lignée, ses aisselles sombres et son ventre blanc* ». Mais le plus souvent, le poétique sert à louvoyer, à raconter tâtonnements et apories avec trop de volupté. Il lui arrive d'amalgamer deux mots en un (« *inconnu-connu* », « *possibilité-impossibilité* »), comme si elle jouissait de cet entre-deux, et ne cherchait pas à trancher. C'est le cas de la forme même de ce livre, qualifié d'essai au Royaume-Uni mais figurant chez nous sur la sélection du prix Médicis, prix littéraire.

Révélatrice est la « pirouette » finale. Le livre finit et ne finit pas sur l'image des poupées « frozen Charlotte », trouvées dans des brocantes. Toutes sont blanches, en faïence, de trois centimètres, et ont traversé le siècle, à l'image des figures de ce livre. Aucune n'est intacte. Ce sont elles qui permettent de dire « *qu'aucune histoire n'arrivait entière jusqu'à la fin, sans pied cassé ou visage en miettes* ». Face à l'histoire officielle, gouvernementale, Maria Stepanova explore la dilution de la mémoire – symbolisée par l'image d'un cimetière juif gagné par la végétation – et échoue à créer un contre-récit fort.

Barbouzes et Contras

Voici un livre remarquable, par son ampleur et sa vision – non pas complotiste, mais cohérente – des circulations de la méthode de la doctrine de la guerre révolutionnaire (DGR). Déjà, il y a hold-up sur les mots : il ne s’agit ni de Giáp, ni de Mao, ni de quelques révolutionnaires bien connus, mais des méthodes des « contras » pour reprendre le mot nicaraguayen des années 1980. Ces principes « de précaution » et donc d’action préventive n’ont que faire des usages du droit et propagent sans fin quelques mythes, et notamment qu’en cas d’échec il y a eu trahison et interdiction « venue d’en haut » d’aller plus loin dans la violence.

par Maité Bouyssy

Jérémy Rubenstein

Terreur et séduction.

Une histoire de la doctrine de la « guerre révolutionnaire »

La Découverte, 336 p., 23 €

Jérémy Rubenstein suit la diffusion de cette « doctrine » et de ce qu’elle a engendré. La DGR est issue des héritages liés aux diverses colonisations du XIX^e siècle, qui ont permis diverses formes de dévastation et de déplacement de population. Mais la systématisation de la répression préventive, érigée en norme, instaure une terreur absurde et une guerre civile permanente. On sait ce qu’était la terreur au loin, celle que l’on accroche aux noms de Bugeaud, de Pélissier et de Saint-Arnaud. Les méthodes anti-Viet-Minh ont été largement reprises ; mais les débats internes entre pans officiels des armées et zone grise des barbouzeries des guerres dites inégales n’ont jamais porté que sur l’efficacité comparée de l’exposition ou de la non-exposition des suppliciés. C’est qu’ériger la terreur en principe oblige à aller toujours plus loin dans la torture, le viol et l’horreur.

Exemplaire, la guerre d’Algérie a offert à cette prétendue doctrine un terrain d’application. La tendance à ne pas séparer les raisons d’un combat, la pacification dans le langage des autorités et des médias et les méthodes absurdement radicales sont devenues courantes. Présentées comme un savoir psychologique et une norme tactique, les « contre-insurrections » systématisées par la

DGR ont permis des ravages et des déplacements de masse de populations civiles à une échelle qu’ignorait le XIX^e siècle, et qu’avait préfigurée l’Indochine.

On sait moins les mobilisations internes qui gangrénaient l’armée et l’appui que ces partisans de l’extrême trouvaient « naturellement » dans toutes les familles de pensée autoritaires, par opportunisme davantage que par détermination idéologique préalable, souligne Rubenstein. Cela n’en étend que mieux le domaine, adossé à une téléologie politique, toujours la même mais imprécise, établie par le camp de l’ordre, le « camp du bien », qui est aussi celui des anciens colonisateurs, de l’Occident et des Américains. La psychologie en est sommaire, aucunement « scientifique » ; elle inclut les convictions les plus élémentaires, sans contenu précis. Tout peut faire l’affaire à condition que ce « tout » ne soit pas un communisme. De plus, les agents de la DCR posent qu’ils ne sont que des techniciens ; en interne, ils affirment qu’une des conditions du succès tient à la surdétermination nécessaire, autrement dit à une culture du fanatisme (que Gilles Perrault, qui fut lui-même para, qualifia de « *solidarité trouble* ») ; il a souvent été bien commode de puiser cette culture au sein de divers extrémismes religieux avec lesquels une alliance avait été conclue.

Les cinq moments de ce système prétendent psychologique sont ainsi popularisés : d’abord, le repérage policier des forces dissidentes ; ensuite, l’isolement des opposants, en rendant adéquat le système judiciaire, par exemple en interdisant préventivement les partis d’opposition ; puis

BARBOUZES ET CONTRAS

l'opération consistant à frapper sans merci les irréductibles sous couvert de la lutte « *contre le vol et le crime* », formule qui sera utilisée en particulier dans le Cameroun de 1960 ; la généralisation de la poursuite des opposants, la pratique de la terreur en ville, de la guérilla à la campagne, le fait d'imaginer l'ennemi dans toute la population civile, selon le modèle de la [bataille d'Alger](#) ; de forger le maillage de hiérarchies parallèles. Pratiquement, le passage aux déportations de masse avec regroupement en flottage finit de concrétiser le changement de camp de la légalité. Une démocratie Potemkine, conforme aux besoins de ceux qui ont voulu garder le pouvoir, peut alors être instaurée.

Ce qui nous intéresse en 2022 est de voir le tableau d'ensemble de ce qui était plus ou moins nié, gardé sous le sceau du « secret défense ». Le grand public sait maintenant ce qu'on doit à la colonisation et aux décolonisations. Tout en réalité était subodoré et su. Les victimes, les organisations militantes qui les relayaient, même discréditées, connaissaient les agents et les instigateurs des sévices pratiqués. Ce secret de polichinelle sulfureux n'est pas devenu un « objet froid » pour mémoire. L'auteur garde en tête son extension à bien des domaines, car divers conflits civils, comme dans l'Algérie des années 1990, glissent vers des formes permanentes de guerre avec atténuation de la notion de frontière entre le militaire et le civil, le lointain et le local. Le lien provient du cœur de la DGR, qui prétend définir la psychologie des foules et des peuples, selon une vision hiérarchique : le langage de la « pacification » est celui du camp du bien, quelles que soient les circonstances. Et tactiquement, ces élites averties reprennent l'antienne selon laquelle les acteurs doivent la fidélité pour l'honneur jusqu'à en devenir – avec arrogance et célébrité littéraire – des « réprouvés ».

En cas d'échec, on parlera de guerre gagnée militairement et politiquement perdue, car il n'est pas question de s'avouer vaincu ou de croire ces pratiques absurdes parce qu'elles ne cessent d'affermir les oppositions et de les rendre plus irrémédiablement actives. Jérémy Rubenstein examine la fascination héritée des commandos de la Seconde Guerre mondiale (du SAS, Special Air Service, ce qui évite de penser à la défaite de 1940 et au pétainisme), puis ce que l'on attribue au rôle surjoué des fortes têtes insubordonnées, d'où sortira le mythe Bigeard. Ce dernier, ni sang

bleu ni saint-cyrien, y puisa sa part de gloire. Dans ce sillage, se développe l'enseignement du colonel Charles Lacheroy, présenté en 2003 dans son livre *De Saint-Cyr à l'action psychologique*. Lacheroy présente anonymement dans *Le Monde* du 3-4 août 1954 « La stratégie révolutionnaire du Viet-Minh » et son « *type de guerre révolutionnaire* ». Il reprend ces idées en 1955 dans *Action Viet-Minh et communiste en Indochine, ou une leçon de guerre révolutionnaire*. La boîte à outils des « contras » suivants (Nicaragua de Somoza, Argentine de Videla, Chili de Pinochet) était là.

Après la guerre d'Algérie, ces théories s'internationalisent par l'intermédiaire d'un « cyrard » : promotion 1940, David Galula, Juif tunisien passé par le Royaume-Uni et les États-Unis, a publié d'abord en anglais *Contre-insurrection. Théorie et pratique* (en 1964), non réédité en français avant 2008. Le grand public connaît mieux Jean Lartéguy : le succès des *Centurions* (1960) sera entretenu avec flamme. D'autres chapitres du livre de Jérémy Rubenstein traitent de la porosité entre l'OAS et les barbouzes gaullistes, du recyclage des officiers factieux en zone grise d'interventions voulues, stipendiées et parfois aussi inavouées qu'inavouables. Le déploiement complet de ces pratiques secrètes s'est poursuivi au Cameroun sous l'autorité de Pierre Messmer, avec l'appui du SDECE (Service de documentation extérieure et de contre-espionnage), des réseaux Foccart, de la cellule Afrique de l'Élysée.

Le double discours tient à la dimension dite psychologique de l'entreprise. Les tenants de la terreur veulent, après un affrontement, « *une boucherie* », dit le commandant Argoud, récupérer les cadavres pour les exposer sur la place publique ; d'autres, avec Aussaresses, dissimulent les lieux et la pratique de la torture ou tentent de maîtriser des coups d'éclat plus radicaux encore quand le massacre de masse est envisagé. Parallèlement, du côté de la séduction des populations, les « commandos noirs » de Bollardièrre, qui ne portaient pas le képi, trop militaire (ils se signalaient par leur bonnet noir), et parfois restaient non armés, devaient présenter la « main gauche » de l'armée et, selon la formule, gagner « des cœurs et des esprits » par les routes, les hôpitaux et les écoles, etc. – tout ce que l'on met au chapitre des « bienfaits » de la colonisation. Un Jean-Jacques Servan-Schreiber en tira son *Lieutenant en Algérie*. Tous ont le même projet qu'Argoud, ce qui ouvre à d'étranges parcours et à des choix très aléatoires, à la croisée des

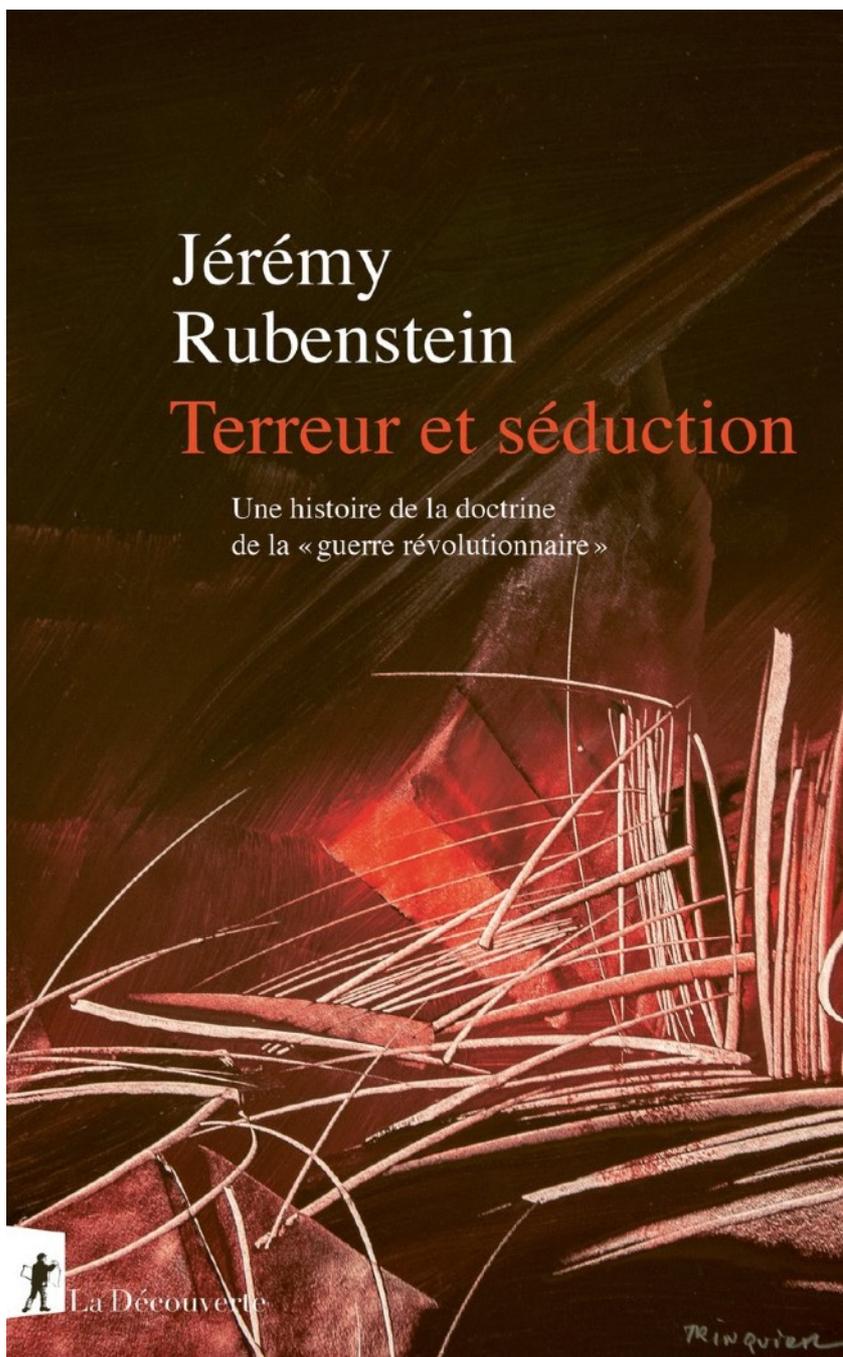
BARBOUZES ET CONTRAS

chemins menant à la bataille d'Alger et, pour les généraux dissidents, au putsch. Le mythe de la torture efficace pour éviter l'explosion d'une bombe y allait son train sans que les exécutants eux-mêmes y crussent vraiment.

La réalité est que cette manière de faire est porteuse – malgré le déni de ses praticiens qui se disent seulement techniciens d'une théorie psychologique – d'une position antidémocratique violente qui n'a rien de scientifique. Il s'agit toujours, non seulement de faire adhérer à des positions pro-occidentales et pro-américaines, mais aussi de donner libre cours à la généralisation de la violence en dehors de toute règle de droit. Quant aux alliés, on les prend évidemment parmi les dominants des forces à soumettre.

Ces questions ont été abordées à l'Université depuis une vingtaine d'années, d'abord par Gabriel Périès, un Franco-Argentin qui en a tiré une thèse en 1999 intitulée *De l'action militaire à l'action politique. Impulsion, codification et application de la doctrine de la « guerre révolutionnaire » au sein de l'armée française, 1944-1960*, dans laquelle il étudie la manière dont on constitue un « ennemi intérieur ». Un autre ouvrage, de Paul et Marie-Catherine Villatoux, *La République et son armée face au péril subversif. Guerre et action psychologique, 1945-1960* (Les Indes savantes, 2005), a exploré lui aussi le contexte français.

Jérémy Rubenstein, pourtant particulièrement averti et sensible à ce qui s'est passé dans l'Argentine de Videla et d'après Videla (soutenue en 2014, sa thèse portait sur « la sédition militaire de Semana Santa de 1987 »), repart des années 2000 pour reprendre cette doctrine militaire pleinement politique mais « *aux contours flous* » et pour passer au peigne fin les institutions états-uniennes (CIA, Peace Corp, et l'école militaire des Amériques, longtemps sise au Panama et depuis près de quarante ans à Fort Benning). Le tour du monde des réemplois de la notion n'implique pas seulement le Chili d'après Allende ; la pratique de la contre-guérilla comme outil de lutte contre « l'ennemi intérieur » tend à devenir la ressource de tous les mercenariats militaires et mafieux ; elle a même tendance à se glisser dans le monde de l'entreprise au nom d'idées-force simplistes.



Soutenant que les masses ne sont influençables que par la terreur, la dangereuse prolifération et donc l'universalité de ce positionnement qui banalise l'hypermotivité à bas coût ne distinguent plus trop l'étranger de l'intra-national. Donner des éléments de langage aide à promouvoir des alliés sectaires, simplistes et fanatiques, en invoquant toujours la même rengaine : entre deux feux, il faut choisir le moindre. Malgré le tour du monde sur trois quarts de siècle, on croit parfois n'entendre que certaines propagandes électorales. En serions-nous donc déjà au stade 1 de l'affaire ?

Utopiales 2022 : la science-fiction hors limites

Le festival des Utopiales s'est tenu à Nantes du 29 octobre au 1^{er} novembre. Le thème en était « Limites », ce qui évidemment, quand il s'agit de science-fiction, invite à les dépasser. Quelques intitulés de tables rondes : « La dystopie, hubris de l'utopie ? » ; « Le ciel est par-dessus le toit » ; « Ni dieu ni maître » ; « Vers l'infini et au-delà »... Comme les années précédentes, les Utopiales ont traité de science, d'écologie et de santé, mais en 2022 la question des droits des minorités et le féminisme ont paru dominer. Air du temps ? Sans doute, mais peut-être faut-il y voir aussi une inquiétude liée à l'évolution politique, aux États-Unis comme cela a été dit explicitement, mais aussi en France et en Europe, ce qui est resté curieusement implicite, aussi bien que la guerre en Ukraine. Retour sur quelques temps forts littéraires et scientifiques.

par Sébastien Omont

Après les années covid (édition 2020 annulée, édition 2021 tenue dans une ambiance un peu feutrée malgré un public présent), le festival des Utopiales retrouve ses habitudes et son succès populaire. Même s'il s'est étendu à de nouveaux lieux, les queues gargantuesques, le parcours du combattant pour passer du niveau 1 au niveau -1 sont de retour, au moins pour le week-end.

Ada Palmer, Céline Minard, P. Djéli Clark, Jo Walton, Claire Duvivier, [luvan](#), Guillaume Chamadjan, Chen Qiufan, Rich Larson, [Michael Roch](#)... cette édition s'est révélée particulièrement riche en écrivains importants.

La langue n'est à personne

La scène Shayol annonce « Pataphysique vs Oulipo », avec [Hervé Le Tellier](#), mais le grand moment de pataphysique se trouve dans la salle 2001 où, face aux questions décalées de Jeanne-A Debats, Céline Minard ne se démonte pas et tient des propos aussi radicaux que drôles sur son écriture. Son premier texte, *R.*, devenu introuvable, allait à travers les Alpes sur les traces de Rousseau. Dans ce livre sur « *la physiologie de la marche* », le protagoniste rencontrait « *un éplucheur de patates perfectionniste* ». Au contraire, *Olimpia* est un texte très en colère, pour l'écriture duquel Céline Minard a dû rester très calme. Les insultes de celle qui fut surnommée la papesse *Olimpia* ont été « *un terrain de jeux assez intéressant* » : une énergie

négative devait passer, mais en même temps elles sont souvent comiques.

L'autrice explique que *Plasmas*, son dernier livre, est inspiré de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino. Au lieu de digressions à partir de débuts d'histoires, elle a voulu écrire « *un parcours de dominos avec des fins* », « *une ligne de fins* ». Le trapèze dans le cosmos de la première nouvelle, par exemple, marque « *l'éclatement d'un monde* ». À la question : « *C'est quoi, votre limite ?* », Céline Minard répond d'abord : « *25 km* », puis qu'« *en littérature, je ne suis pas sûre d'avoir de limite* ». La langue ne lui appartient pas ; « *elle n'est à personne* » : c'est un matériau avec lequel elle entretient « *un rapport de chimiste* ».

La langue médiévale réinventée de *Bastard Battle* comprend des mots de différentes langues, mais au XV^e siècle les armées mélangeaient les nationalités. Cela dit, elle n'a pas cherché le réalisme, son ancien français apparent est un langage « *trafiqué* ». L'Oulipo ? Céline Minard a « *horreur des contraintes* ». « *Quand j'écris, une masse de choses doivent passer par un tout petit entonnoir qui est la ligne.* »

Nous avons besoin d'utopies

Les tables rondes « *Sky is the limit* » et « *Préambule* » abordent une question récurrente de ces Utopiales : le droit des entités non humaines, en

LA SCIENCE-FICTION HORS LIMITES

particulier des animaux. Lionel Davoust souligne qu'on a tendance à accorder de la valeur à ce qui nous ressemble, ce qui pose des problèmes évidents. Il faut élargir la sphère de notre empathie. Michael Roch voit dans la SF un outil de contre-culture politique. Il appelle à un décentrement, à partir des concepts de diversalité et de créolisation, et évoque la grande romancière afro-américaine Octavia Butler, dont le roman *L'aube* vient d'être traduit.

Ada Palmer rappelle que le problème du droit des animaux, posé depuis cent cinquante ans, interroge nos représentations de l'intelligence. Celle-ci avait été définie par les facultés de former une culture et de pleurer ses morts, ce qui concerne les grands singes, mais qu'en est-il de la pieuvre, animal solitaire et pourtant intelligent ? Avec une énergie positive qu'on retrouve dans son monumental cycle *Terra ignota*, Ada Palmer insiste sur notre besoin d'utopies. Nous avons la faculté d'inventer des « *prothèses* », des moyens de changer les choses. Il faut toujours plus d'histoires qui affirment que chacun de nous a du pouvoir, par exemple en votant contre l'extrême droite qui, aux États-Unis, menace de l'emporter aux élections de mi-mandat. Son vibrant plaidoyer lui vaut une ovation. Cela se vérifiera à plusieurs reprises pendant le festival : le public de la SF est sensible à un discours positif qui propose des actions plutôt que de simples constats.

Contre les complots

Ada Palmer (oui, encore elle, mais ce qu'elle dit est le plus souvent passionnant) a une collègue universitaire qui étudie comment les suprémacistes blancs utilisent dans leur recrutement la science-fiction, en particulier les récits post-apocalyptiques où un personnage ordinaire sauve le monde contre les zombies. Avec le covid, ils ont cru voir leur rêve d'apocalypse se réaliser, mais le monde a eu davantage besoin de soins, de distributions de repas, que de vengeurs avec des fusils d'assaut. On peut voir dans la contestation des résultats de l'élection présidentielle de 2020 l'expression politique de la frustration des suprémacistes.

Les théories du complot essaient de rationaliser simplement des phénomènes aux causes très complexes. Pour les combattre, il faut reconnaître la rationalité intuitive de leurs adeptes, sans les traiter d'imbéciles, en arrivant à exprimer simplement des explications complexes.

J'espère vous avoir donné faim

Autre thème important des Utopiales, comme chaque année : la question de la traduction, abordée à travers un dialogue entre l'écrivain américain originaire de Trinidad P. Djéli Clark et sa traductrice française, Mathilde Montier. P. Djéli Clark écrit des uchronies situées dans le sud des États-Unis et en Égypte, pour proposer « *une histoire anti-coloniale, post-coloniale* ». Il demande à Mathilde Montier comment elle a fait pour traduire l'argot et l'humour typiquement américains. Elle explique qu'elle a essayé de s'immerger dans le texte en faisant de nombreuses recherches, sur l'histoire réelle puisqu'il s'agit d'uchronies, et sur les cultures et parlars spécifiques afro-américains.

P. Djéli Clark veut rendre ses personnages familiers au lecteur grâce à la musique – le titre de son roman *Ring Shout* fait référence à une tradition musicale des Noirs du Sud – ou à la nourriture : « *J'espère avoir donné faim au lecteur* ». Mathilde Montier n'utilise les notes de bas de page qu'en ultime recours. Elle préfère que le texte se suffise à lui-même. D'ailleurs, dans *Ring Shout*, le créole gullah-geechee, propre à une communauté afro-américaine du Sud, visait déjà à mettre le lecteur américain en difficulté.

Et la SF ?

À la table ronde « Kafka et Cie », emportés par le sujet, les intervenants disent plein de choses intéressantes sur l'écrivain de Prague, mais la question « De quelle façon l'œuvre et la vie de Kafka ont-elles fendu les mers gelées des auteur-trice-s et artistes après lui ? » n'a pas été abordée. Kafkaïen ? Kafkaïesque ?

De la poésie des galaxies

« *Aux Utopiales, les gens sont très disciplinés* », remarque un festivalier pris dans une queue aux sinuosités très régulières malgré l'absence de barrières. Finalement, l'ordre et la discipline seraient-ils des valeurs de gauche ? Y a-t-il un espoir pour l'autogestion ? Il semblerait que oui.

Roland Lehoucq, astrophysicien et président des Utopiales, étudie les planètes placées par la SF dans des systèmes très différents de celui du Soleil : *La planète géante* de Jack Vance ou *Le cas d'Helliconia* de Brian Aldyss.

60 % des étoiles de notre galaxie appartiennent à des systèmes multiples, essentiellement binaires.

LA SCIENCE-FICTION HORS LIMITES

Quand une étoile d'un système double enflé jusqu'à atteindre le point de Lagrange L1, point d'équilibre entre leurs forces de gravité, « *col entre deux puits gravitationnels* », la première étoile « *se vidange* » dans la seconde qui attire sa matière. Ensuite, Roland Lehoucq évoque les « *chorégraphies* » formées par les orbites des soleils à système triple, comme dans *Le problème à trois corps* de Liu Cixin. D'autres systèmes ont jusqu'à six soleils. Quant aux amas globulaires, regroupements de très nombreuses étoiles proches, si on pouvait les voir de l'intérieur, comme sur la planète Alastor de Jack Vance, ils nous offriraient des ciels cinquante fois plus étincelants que le nôtre.

L'astrophysicien David Elbaz présente le télescope spatial James Webb, lancé le 25 décembre 2021. Une partie du temps d'observation est dévolue à des programmes de science ouverte, dont les données sont immédiatement rendues publiques. Avec Hubble, son prédécesseur, « *à mesure qu'on s'éloignait, l'univers gagnait en mochetude* ». Au contraire, James Webb permet d'observer des galaxies très lointaines, le temps que leur lumière nous parvienne, très jeunes, ce qui va changer notre compréhension de l'univers. James Webb a déjà montré que « *la danse des galaxies* » commence aux premiers temps. On parle de « *métabolisme des galaxies* » car celles-ci s'autorégulent comme les animaux : les étoiles naissent à un rythme constant, la rotation maintient un équilibre, évitant que les galaxies s'effondrent sur elles-mêmes.

Brouiller les frontières

La question du droit revient avec « *La ligne bleue des Vosges* ». Aucun des participants ne comprend le titre de la table ronde, mais il est question de libre circulation des personnes et de frontières. Le protagoniste enfant des *Lignes invisibles* de Su J Sokol s'étonne de ne pas voir sur le sol les lignes noires des frontières entre États américains quand il les franchit en voiture. Avec Guillaume Chamanadjian, Claire Duvivier est l'autrice de l'excellent cycle de fantasy *La tour de garde*, chacun écrivant une trilogie dans le même univers : *Capitale du Sud* et *Capitale du Nord*. Son précédent roman, *Le long voyage*, montrait comment les tracés administratifs pouvaient en eux-mêmes constituer des frontières : son héros, Liesse, est un ancien esclave, condition abolie par l'Empire, mais, comme il n'a plus de statut, il se retrouve piégé dans un vide administratif. Il trouvera un moyen d'en sortir.

P. Djéli Clark a choisi La Nouvelle-Orléans comme cadre de son premier roman, *Les tambours du dieu noir*, parce qu'il voulait écrire sur la question de l'esclavage, de l'Atlantique Noir, du voyage imposé à une époque où « *on se fichait des frontières* ». Plus qu'à l'Amérique anglophone, La Nouvelle-Orléans, au XVII^e et au XVIII^e siècle, était liée aux Caraïbes françaises, à l'Espagne, ce qui en a fait un lieu de mélange des langues et des musiques. Conclusion des participants : quand des auteurs d'imaginaire s'intéressent aux frontières, ils cherchent tout de suite comment les brouiller.

Briser le plafond de verre

Quels outils du futur pour changer le fait que, plus on monte dans la hiérarchie sociale, économique ou politique, moins il y a de femmes ? L'affluence et l'enthousiasme du public témoignent d'un fort intérêt pour cette question. Les participantes à la table ronde proposent d'autres métaphores : faire du vélo vent dans le dos ou vent de face, jouer en mode facile ou difficile. En général, les bénéficiaires du vent ou du mode facile ne se rendent pas compte de leurs privilèges.

Ada Palmer souligne que la pénibilité du travail des ouvriers agricoles saisonniers ou des livreurs reste invisible, hors écran. Pendant la Première Guerre mondiale, on avait commencé par tout filmer : les soldats mouraient devant la caméra, mais on s'est rapidement aperçu que les civils ne supportaient pas la guerre s'ils en voyaient la violence. On a donc vite arrêté. Pour fendre le plafond de verre, il faut le rendre visible.

Le collectif des Aggloméré-e-es a écrit un roman, *Subtil béton*, auquel ont participé d'une manière ou d'une autre 80 personnes. Depuis des mois, les représentantes du collectif sont en tournée pour promouvoir, non le livre lui-même, mais la transmission de ses pratiques d'écriture, pour montrer que l'écrit n'est pas réservé à quelques stars. Elles estiment qu'il faut raconter combien le quotidien peut être captivant, selon la théorie de la Fiction-Panier d'[Ursula K. Le Guin](#). Elles remarquent aussi qu'elles ont choisi des protagonistes « *minorisées de genre* » mais que leur sujet est le fascisme, le contrôle de masse, et qu'elles se retrouvent assignées à une table ronde sur le féminisme. Ce qui est une autre sorte de plafond de verre. « *Qui va parler de manière féministe des questions de fascisme, de frontière ?* »

LA SCIENCE-FICTION HORS LIMITES

Valérie Mangin explique qu'en 2010 Dupuis avait créé une collection, « Sorcières », pour promouvoir de jeunes autrices de BD. Elle y avait publié avec Jeanne Puchol un album sur une Jeanne d'Arc sorcière, attirée par les femmes, refusant un destin d'épouse et de mère. Alors qu'elles avaient commencé à y travailler, Dupuis a annulé le tome 2 car au conseil d'administration il y avait un membre très catholique. La collection aussi a été arrêtée.

Jo Walton indique que, lorsqu'on étudie en détail la littérature, on s'aperçoit qu'il y a eu des femmes écrivains mais qu'elles sont effacées de l'histoire littéraire par les époques ultérieures. Ainsi des écrivaines de science-fiction des années 1980 ou des philosophes de l'Antiquité. Le roi anglo-saxon Alfred le Grand définissait le pouvoir comme la possibilité pour une jeune femme portant un sac d'or de traverser son royaume en toute sécurité. Nous n'en sommes pas encore là, jugent les participantes.

Elles jouent à Candy Crush

« L'Aire des femmes », sur la place des femmes dans l'espace public, attire de nouveau un nombreux public. Jo Walton signale que cette question a été traitée dans la SF des années 1970. De nombreux romans imaginaient des sociétés où hommes et femmes étaient séparés et ce n'était pas toujours dystopique. Cela pouvait être positif. Les participantes citent *Chroniques du pays des mères* d'Élisabeth Vonarburg, *La jeune fille et les clones* de David Brin, *Révolte sur la Lune* de Robert Heinlein, où les femmes sont estimées parce que rares, contrairement à ce qu'on observe dans les pays qui se retrouvent avec un déficit de femmes parce qu'ils privilégient les naissances masculines.

Jeanne-A Debats, déléguée artistique des Utopiales, souligne que 47 % des pratiquants de jeux vidéo sont des joueuses, ce qui attire souvent ce commentaire : « Oui, mais elles jouent à Candy Crush ». Sur Twitter, le moindre point de vue féministe déclenche des réactions sexistes. Par exemple, on essaie de chasser Sandrine Rousseau des réseaux sociaux, donc de l'espace public, ce qui n'est pas républicain.

La réforme du lycée de Jean-Michel Blanquer a fait venir les larmes aux yeux de Marion Cuny, la modératrice, par ailleurs ingénieure : cette réforme fait reculer de vingt ans la place des filles dans les

sciences. Jeanne-A Debats indique qu'alors que les organisateurs essaient d'atteindre la parité, seulement 37 % des invités aux Utopiales sont des femmes. Toutes disciplines confondues, les autrices ne sont tout simplement pas assez nombreuses.

Ce n'est plus de la fiction

Nouvelles interrogations sur le droit des femmes avec « Roe vs Wade », qui se penche sur la récente suppression du droit fédéral à l'avortement aux États-Unis. La science-fiction s'est emparée de ces questions, notamment en imaginant une baisse de la fécondité dans *Les fils de l'homme* de P.D. James, *La servante écarlate* de Margaret Atwood, *Chromoville* de Joëlle Wintrebert ou la série *Battlestar Galactica*. Dans une perspective science-fictionnelle, en cas d'ectogénèse, de naissance dans un utérus artificiel, on peut imaginer que père et mère auraient les mêmes droits et les mêmes responsabilités. Pour protéger les femmes dans l'avenir, les participantes s'accordent à dire qu'il faut développer la contraception masculine et l'éducation sexuelle, montrer l'incohérence des paroles religieuses sur le sujet et, en général, contrer le patriarcat.

L'autrice qui aimait trop ses personnages

Sur la scène Shayol, Marguerite Imbert explique pourquoi elle n'aime pas tuer ses personnages : « Une fois que l'ado a claqué la porte, même si on en a envie, le tuer paraît disproportionné. Je ne me sens pas légitime. Cet acte de toute-puissance m'intimide. J'aime avoir des personnages faibles et imparfaits qui souffrent, mais pas les tuer ». Voilà une conclusion humaniste, qui laisse espérer en l'avenir, comme tout ce qu'on a entendu aux Utopiales.

On recommande (entre autres)

Ada Palmer, *Terra ignota*, tomes 1 à 5.

Céline Minard, *Plasmas*.

P. Djéli Clark, *Les tambours du dieu noir* ; *Ring Shout* ; *Maître des Djinnns*.

Michael Roch, *Tè mawon*.

Iuvan, *Agrapha*, *Splines*.

Jo Walton, *Mes vrais enfants*.

Claire Duvivier, *Le long voyage* ; *Capitale du Nord*, tomes 1 et 2.

Guillaume Chamanadjian, *Capitale du Sud*, tomes 1 et 2.

Les Aggloméré-e-es, *Subtil béton*.

Rich Larson, *La fabrique des lendemains*.

Chen Qiufan, *L'île de silicium*.

Un chef-d'œuvre utopiste

Hypermondes (22)

Peut-être les étoiles, le dernier des cinq tomes de Terra ignota, permet de mesurer l'extraordinaire ampleur du cycle magistral d'Ada Palmer. L'utopie, la guerre, le genre, les Lumières, les épopées d'Homère, le divin, le pouvoir, la narration, le temps, la distance, le voyage spatial, le pragmatisme politique, l'avenir de l'humanité, l'amour et la résurrection : tout cela et plus encore se trouve dans les 2 800 pages de Terra ignota. Confirmant l'incroyable générosité qu'on sentait courir au long des précédents livres, le volume final nous propose une vision de l'avenir optimiste, progressiste mais nuancée, faisant de Terra ignota une utopie moderne, une preuve des pouvoirs de la science-fiction et, grâce à la finesse de son écriture, au soin de sa construction, à la force de ses émotions, un chef-d'œuvre de la littérature.

par Sébastien Omont

Ada Palmer

Peut-être les étoiles. Terra ignota 5

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Michelle Charrier

Le Béliar', 576 p., 24,90 €

Il n'est pas facile de terminer. Nombreux sont les cycles de SF et de fantasy qui commencent très bien, continuent sur leur lancée et finissent presque à l'arrêt. L'ensemble peut rester appréciable, mais la déperdition d'énergie et le ralentissement affectent la lecture. Rien de tel dans *Terra ignota*. On peut préférer tel ou tel tome, trouver le premier et le deuxième plus narratifs, le cinquième plus spéculatif, estimer le troisième un peu lent, mais le fourmillement d'idées et d'émotions reste tout du long si bien agencé et d'une telle richesse qu'on a l'impression que de nouvelles fenêtres s'ouvrent sans cesse sur un horizon de plus en plus large. *Terra ignota* n'est pas parfait et c'est tant mieux car sa nature est l'élan, le rebond, la surprise. Comme Apollon l'archer, figure tutélaire de certains personnages, principe capital du cycle, Ada Palmer vise loin. Une fois un objectif atteint, une péripétie dénouée, une terre inconnue transformée en jardin, palais ou ruine, le récit s'en sert comme d'un tremplin pour se déployer toujours plus haut.

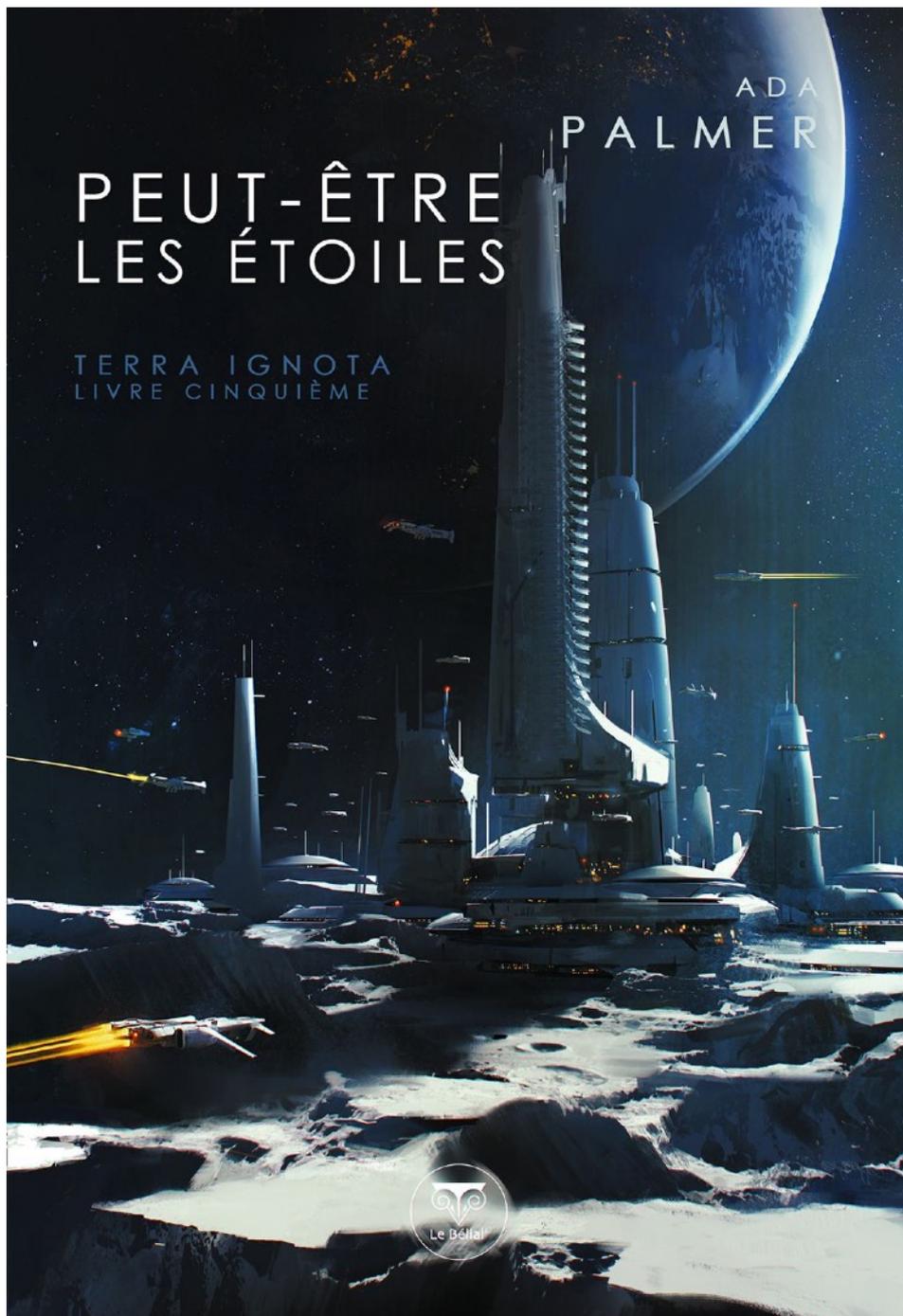
Ce cinquième tome raconte la suite des guerres qui ensanglantent la Terre de 2455 et leur fin. Tout en menant une réflexion profonde sur les

façons de les rendre moins meurtrières, Ada Palmer arrive à rendre passionnantes des situations a priori anti-littéraires : cinq cents pages de discussions politiques et métaphysiques entre des personnages statiques négociant le sort du monde par écrans interposés. Ça n'empêche pas *Peut-être les étoiles* de voir se succéder les révélations déclenchées par des ressorts bandés dès les premiers livres du cycle, et les merveilles. On y trouve des batailles, une sorcière, une armure intelligente et invisible, des résurrections, une torture inimaginable.

L'autrice est historienne, spécialiste de la manière dont les idées interdites circulent, en particulier dans la Florence de la Renaissance. D'où, certainement, les tortueuses conspirations qui innervent sa société des Ruches et dont la dernière n'est pas le moindre plaisir du lecteur.

Dans le monde de *Terra ignota*, les fictions ont un réel pouvoir. *L'Iliade* détermine un conflit qui apparaît comme une nouvelle guerre de Troie : Achille furieux, Hélène, Ulysse ballotté par les événements, rejouent la trame d'Homère, tout en essayant d'enrayer l'enchaînement tragique des vengeances. Loin d'être un artifice de narration, ce pouvoir des fictions se justifie par un élément de l'intrigue illustrant la puissance des lectures.

Pour donner chair à des forces, des principes, des enjeux toujours pertinents en 2455, Ada Palmer recourt aux dieux grecs. Ainsi Poséidon incarne-t-il la distance attristante, Apollon l'exigence, la



HYPERMONDES (22)

recherche jamais satisfaite de ce qui paraît hors de portée. Ce n'est pas pour rien que la Ruche – c'est-à-dire l'équivalent d'une nation choisie fondée autour de buts communs – qui porte cette exigence s'appelle l'Utopie.

Le niveau le plus élevé de l'intrigue pose la question de ce qui fait notre humanité. Avec comme corollaires celles du moins mauvais gouvernement possible, des objectifs que doit se donner l'espèce humaine et des moyens de les poursuivre. Dans la mesure où les réponses sont guidées par une bonté extrême, on peut voir en *Terra*

ignota une utopie d'aujourd'hui. N'exposant pas un idéal mais un meilleur chemin, qui ne sera certes pas facile à atteindre, puisqu'il faut la combinaison de deux personnages divins pour le dégager.

Cette utopie humaniste, Ada Palmer la tisse dans un grand roman aux multiples facettes. C'est un livre qu'on n'a pas fini de lire et relire, d'interpréter et réinterpréter. Un travail de maître dispensateur de joie, à la hauteur de *Fondation* ou de *Dune* et, pourquoi pas, de *Tristram Shandy*, *La condition humaine* ou du [cycle rabelaisien](#). Qu'on puisse le rapprocher d'œuvres aussi différentes donne une idée de sa richesse.

Battre la mesure du temps à La Havane

Singulières en diable, les chroniques de La Havane, que José Lezama Lima (1910-1976) a publiées à l'origine dans le Diario de la Marina entre le 29 septembre 1949 et le 25 mars 1950, relèvent d'un genre que l'on dirait moiré. Elles tiennent du poème en prose, du billet d'humeur, de l'hymne badin ou profond, de l'essai critique ou philosophique, cédant parfois même à la roturière tentation du tableau satirique, en toute élégance... Ces 91 textes sont traduits pour la première fois en français.

par Florence Olivier

José Lezama Lima

La Havane

Trad. de l'espagnol (Cuba)

par Aline Schulman et Alexandra Carrasco

Bouquins, 224 p., 20 €

Si les chroniques de Lezama Lima consentaient à quelque modèle, ce ne seraient pas les « Tableaux parisiens » de Baudelaire mais les « Chroniques havanaises » du poète moderniste Julián del Casal parues à la fin du XIX^e siècle dans l'hebdomadaire *La Habana elegante*. Tous deux Havannais, lecteurs de Baudelaire, poètes et, à l'occasion, chroniqueurs, del Casal et Lezama partagent un amour éclairé de leur ville, qu'ils comprennent comme les anges qu'aime à invoquer le second. « *Cum angelis intelligere* », recommande Lezama à ses lecteurs afin qu'ils échappent aux pièges du Malin. La spiritualité, profondément catholique, du chroniqueur s'allie dans ces écrits à la sensualité, proprement esthétique, qui définit sa manière d'être au monde.

Voici donc, au mitan du siècle dernier, La Havane d'avant la révolution cubaine. Mais la ville serait-elle donc si passagère ? Ou bien, miracle de l'écriture de Lezama, irréductible à la circonstance, serait-elle ici saisie, par-delà le moment, dans certains de ses traits essentiels ? Car telle est la gageure pour l'écrivain : tout chroniqueur qu'il veuille se faire, prêtant une oreille distraite aux recommandations éditoriales qu'on lui adresse, poète il reste. Sa manière baroque, son humeur carnavalesque, sa pensée éclairée d'images, trouvent à se loger dans ces billets. Soit donc cette tâche : la ville à écrire au fil des jours ; et le défi autrement plus grand que se donne Lezama :

prendre différentes mesures du temps, percevoir les pulsations de La Havane et les faire battre à nouveau dans le cœur de ses habitants. Et dans le nôtre, à présent.

Éloignant et rapprochant son objet, le menant du concret à l'abstrait, du prosaïque au poétique, Lezama n'oublie pas sa nature d'abord spatiale. L'une de ses chroniques, qui joue les boussoles dans la suite des textes, fait l'éloge de cette « *petite ville [...] à la mesure de l'homme* », citant Herbert Read pour affirmer que le moment culturel et politique est aux cités-États. Tout aussitôt, c'est de l'intime commerce de l'artiste ou du penseur avec sa ville qu'il est question, celui d'un Goethe avec Francfort ou d'un Pic de la Mirandole avec Florence. Celui du chroniqueur Lezama, qui renchérit sur la sensualité de ce rapport en évoquant « *les numéros plaisants, la jolie mesure, la réponse aux cajoleries de la main qui touche encore La Havane* ». Toutes qualités qui vont à l'encontre du goût de l'époque pour « *tout ce qui est hypertrophié, fabriqué à la mesure du buffle du pliocène ou du mammoth* ». Plus personnifiée encore dans une autre note, la ville reçoit avec joie la visite de l'urbaniste et architecte Gaston Bardet, l'un des tenants de l'architecture « culturaliste » opposée à celle, fonctionnaliste, d'un Le Corbusier. Or, ce que célèbre Lezama chez ce visiteur, c'est l'heureuse métaphore de son discours qui, de l'urbaniste, fait un jardinier, soucieux de « *durée* » et de « *maturation dans la lenteur* » lorsqu'il s'agit d'ériger des monuments. Et de faire rouler en bouche la métaphore de Bardet : « *Où l'artifice s'entrelace aux saisons successives, et la délicatesse de l'attente à la culture des mains.* »

Que la ville vive dans le temps, changeante au fil des saisons, croissant avec les années et les

BATTRE LA MESURE DU TEMPS À LA HAVANE

siècles, en fait une créature que chante le poète chroniqueur, lui prêtant « *une sensibilité à la manière d'un monstre qui s'étire et ensuite est piloté par le chant du coq et par le rêve des oiseaux légers* ». Le déroulement de cette vie organique, dans une longue, sinueuse et somptueuse phrase, dont le point final coïncide avec le mot « point », horizon synthétique du nécessaire sens qu'assigne le poète à la croissance de la ville, est à lire dans « Jour de l'ingénieur ou un rêve modelé ». Il ne s'agit plus alors de la seule Havane : la méditation a emporté la capitale cubaine dans la vie séculaire, millénaire voire légendaire des villes dans la culture de l'humanité. Ce sont bien, en revanche, les proportions et les mesures de La Havane, faites pour l'homme, nées de la fusion culturelle produite par « *l'atomisme hispanique* », qui sont louées dans « Le jour de la Découverte ou la ville selon son rythme et son destin ».

À chaque ville son rythme singulier. Celui de La Havane, fidèle à son ancienneté, serait, dans le temps long comme dans le temps court, un « *rythme de pas lents, d'insouciance stoïque face aux heures, de sommeil à la cadence marine, d'acceptation tragique de sa décomposition portuaire, mais avec élégance, car elle connaît sa durabilité tragique* ». Plus que nocturne, Lezama la veut diurne, selon une « *mesure de l'homme, claire et classique* » ; il en salue le sommeil dès minuit.

Cette inclination pour l'intime ou pour le recueillement dans la vie de la cité apparaît encore dans l'éloge, plutôt que de la parade sur les bruyantes promenades, de la retraite dans la solitude des parcs de quartier, propice à la fabrication de « *l'or éteint du souvenir* ». C'est là que, le soir venu, les habitants éprouvent les bienfaits du voisinage, se reliant ainsi au monde en citoyens mais aussi en fidèles depuis leur quartier, puis leur ville, ordonnés en cercles concentriques, jusqu'à la ville universelle. La Havane accueille bien sûr la conversation, que Lezama envisage sous sa plus haute forme, le dialogue inspiré du banquet platonicien, dont il vante l'exacte mesure. C'est pour mieux lui opposer le modèle du vulgaire cercle de café madrilène, où enfle sa voix narcissique le « *hiérophante* » qui exerce un magistère sans répliques. Point de cafés à La Havane, la belle affaire ! Et de rappeler la sage coutume grecque, progressivement perdue, de parler en marchant ; Montaigne, lui, pensait en marchant,

sans parler de Rousseau, tout à ses soupirs de promeneur solitaire.

Marcher, non pas dans les rues, mais en leur compagnie lorsqu'elles révèlent au promeneur « *leurs accoutrements de personnes* », permet de ressentir la romaine « *tristesse de la pierre* ». Ainsi du marché municipal, bâtiment colonial si noble qu'il est devenu palais des Beaux-Arts, dont la restauration est pourtant négligée. Pointe là, exceptionnellement, une intervention politique du chroniqueur, appelant les communautés des quartiers de La Havane à signifier aux autorités « *assoupies par d'épaisses liqueurs* » leur devoir à l'égard du patrimoine culturel.

À l'évocation de lieux précis – jamais de description ! – Lezama préfère de toute évidence celle de moments, d'éphémérides, de jours de fête, de saisons, de renaissance voire de naissance du temps. Sa science et sa conscience du temps, charnelles et spirituelles, culturelles et métaphysiques, s'épanouissent en variations et en volutes dans l'écriture ou l'exercice de la chronique. Place à la vie de La Havane et à la création !

Gentiment moqueur, le chroniqueur n'a pas son pareil pour faire vivre à ses lecteurs havanais leur propre rapport lunatique au temps, de l'attendrissante prudence des fins de mois à l'insouciant dépense du premier jour du mois. Les notes miment ainsi l'attente et la progressive montée du désir des Havanais vers les plaisirs à venir. Le temps calendaire, rythmé par des célébrations de tous alois, fait le droit fil des chroniques. Mais le jour férié, surajouté en rouge sur le calendrier, n'œuvrerait-il pas en traître ? Démasqué dans la fausse opulence de son oisiveté qui tourne à l'ennui, il ne saurait rivaliser avec le jour de repos dominical, attendu et consacré.

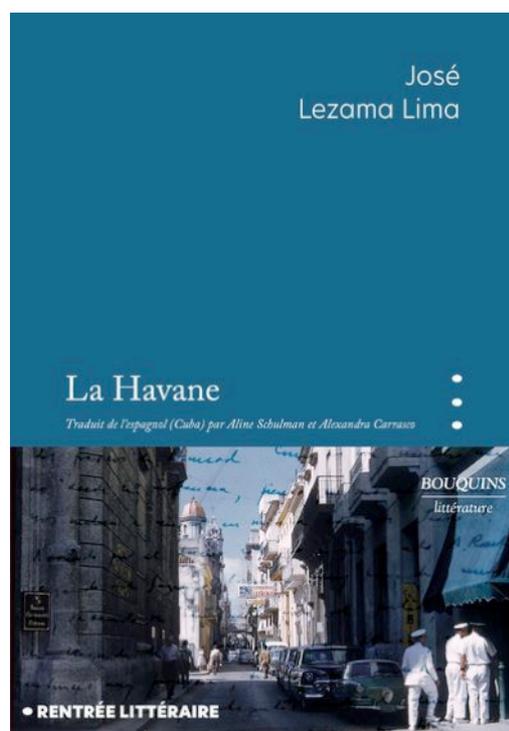
Le catholique Lezama se double d'un patriote cubain, qui ne manque pas de célébrer, en leur jour, les héros de l'indépendance. Chacun a droit à une méditation rêveuse et savante sur sa destinée : les seuls témoins véritables sont les héros morts sur le champ de bataille : Antonio Maceo, le 7 décembre ; l'autorité de grand seigneur du premier libérateur des esclaves lui vient de sa largesse : Carlos Manuel de Céspedes, le 20 janvier ; enfin, au souffle du plus grand de tous, le poète et combattant José Martí, répond celui de Lezama, qui, le 28 janvier, chante la naissance du poète comme on chanterait une hymne à la messe ou sur les places, invoquant sa résurrection.

BATTRE LA MESURE DU TEMPS À LA HAVANE

Entre septembre et mars, tandis que le poète collabore au *Diario de la marina*, deux périodes de festivités, fort catholiques quoique d'origine païenne, sont prétexte à des chroniques à foison : la Nativité, suivie du Jour de l'An et du Jour des Rois ; le Carnaval, qu'il soit tropical ou de glace. L'écriture, empreinte d'une contagieuse ferveur, s'y réjouit de sa propre vivacité, ajoutant sa fête aux fêtes. De nouveau, la promesse de plaisirs à venir anime les chroniques de décembre, tantôt enjouées lorsqu'elles restituent la fébrilité des emplettes pour le repas de Noël (« Le mois prodigue ou *molto vivace* »), tantôt méditatives et sensuelles à la fois. Elles s'offrent comme une corne d'abondance déversant les joies, les saveurs, les parfums de la célébration familiale et sociale, tout en louant le sens profond de la Nativité à travers chacune des coutumes qui la fêtent. Nouvelle naissance et non pas simple renaissance, la Nativité lance à nouveau la course du temps. Mais l'éloge des symboles catholiques s'associe à des figures de la mythologie grecque pour un poème philosophique en prose lorsque paraît le Nouvel An. Voici l'enfant tenant la sphère giratoire où prend forme le temps : « *Il sourit, il y a le temps, il y a eu le temps, il n'y aura plus le temps. C'est l'éternité. [...] Tout est prêt pour une naissance et non pour une répétition. // Les saisons, les fleurs naissent, elles ne se répètent pas. Une mesure du temps est désormais recréée* » (« Cronos ou la surprise qui aveugle »).

C'est un dieu grec encore, Dionysos, qui préside à la réflexion sur le carnaval (« Dionysos ou la brève ivresse »). Le portrait symbolique du mois de février, vif, enlevé, riche d'images, célèbre et condense sa brièveté. Surtout, Lezama exhorte les Havanais à retrouver l'essence du carnaval, tel qu'on le vit à Rio de Janeiro, où nul ne doit rester spectateur. Le souffle lyrique des dernières phrases de la chronique entraîne son lecteur dans la houle des danseurs et la liesse que les mots du visionnaire ont créés.

Des saisons, chaque sensation, chaque surprise, chaque occasion est goûtée comme un fruit. Les subtils écarts de l'hiver et du printemps tropicaux par rapport à la chaleur coutumière sont discernés et décrits avec une jouissance offerte en partage. Un récit, allégorique ou réaliste, fait de l'inattendu froid nocturne un éventail aux lames coupantes à la sortie d'un bal masqué. Un temps de rêve ou un rêve du temps.



Temps de la nature et temps de la culture se croisent et se recroisent au fil des chroniques. N'est jamais oublié celui de la création artistique, dont le rapport à la tradition est illustré par une réplique adressée à Marie Laurencin qui regrettait que la fraîcheur des chansons d'antan fût gâchée par leur interprétation sophistiquée : « *Oui, Marie Laurencin, il faut se garder de l'interprétation, mais aussi de la chanson soporifique* » (« Visite de l'École de Paris ou découvrir les formes »).

Et la culture cubaine, alors ? Et la cubanité ? Lezama, qui en crée l'expression, en décèle le moment de synthèse, rejetant la trop simple notion de syncrétisme, dans la précipitation quasi chimique qui se produit dans les tableaux du peintre Guillermo Collazo, mort à Paris en 1896. L'influence de la manière parisienne ne fait que rendre le peintre « *plus finement cubain* ». S'il peint à la française une scène de visite : « *On y rit d'une bonne gaîté, on y apprécie un vert que personne n'oserait offrir à la France, on y entrevoit des politesses et des galanteries qui semblent être l'hommage, le chuchotement d'une courtoisie cubaine qui est devenue universelle grâce à ses qualités profondes et ancrées* » (« La cubanité ou la synthèse soudaine »).

Finement havanais, Lezama l'est plus que jamais dans cette suite de chroniques poétiques qui, du familier et du quotidien, font un livre des merveilles et, de La Havane, l'un des ports d'attache de la culture universelle.

Une histoire affligeante

Premier récit de Sonia Devillers, journaliste à France Inter, Les exportés recueille un écho médiatique tout à fait notable. Elle y présente ce qui serait « le secret le mieux gardé de la Roumanie communiste » (1) : des Juifs troqués contre des porcs. EaN a demandé son avis à Marianne Hirsch, professeure de littérature comparée à Columbia University (auteure de *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, 2012), qui a quitté avec ses parents la Roumanie au début des années 1960.

par Sonia Combe

Sonia Devillers
Les exportés
 Flammarion, 278 p., 19 €

Sonia Devillers ne s'en sort pas trop mal, et même plutôt bien, lorsqu'elle reconstruit l'histoire intime de sa famille en Roumanie pendant la guerre, puis sous le communisme. Mais le choix d'une écriture à visée sensationnaliste de la partie historique laisse en revanche fortement à désirer. Puisant à des sources désormais connues, la journaliste exploite des faits historiques par trop réels dont le tragique, qui se suffit à lui-même, aurait mérité un traitement plus sobre. Les histoires familiales, même les plus banales en apparence, peuvent être étonnamment instructives, mais cela dépend de la façon dont on les raconte. Et l'histoire familiale de la journaliste de France Inter est tout le contraire de banale. Des parents et grands-parents émigrés de la Roumanie communiste, juifs de surcroît, doublement rescapés du génocide et de la dictature de Ceausescu.

Ces grands-parents-là ressemblent à d'autres Juifs d'Europe de l'Est (et d'ailleurs) qui, à la fin de la guerre, ont pu être séduits par le message universaliste du communisme. D'autant qu'avant la catastrophe du siècle, ils avaient cru momentanément être des membres à part entière des sociétés auxquelles ils s'étaient identifiés. En Roumanie, cependant, il n'y eut pas ce phénomène qu'on appela « symbiose judéo-allemande » ou, en Hongrie, « judéo-magyar ». De ce point de vue, l'évocation de la vie antérieure au communisme des grands-parents de l'auteure à Bucarest n'est pas dénuée d'intérêt. Leur portrait, tout à

fait crédible, est rédigé par une belle plume. On pardonnera même le piano Bechstein, topos un peu usé, qui campe le décor, mais tout le monde n'a pas le talent du grand Péter Esterházy pour aborder le sujet du déclassement comme il le fit dans *Harmonia Caelestis* (2001).

Cependant, là où ce récit pêche, c'est dans son exploitation *ad nauseam* du trafic humain auquel s'est livrée la Roumanie communiste et dans sa réduction à un échange de Juifs contre... des porcs (alors qu'il y avait aussi des poules, des veaux, etc. et même des dollars ou des Deutsche Mark et que des membres de la minorité allemande et d'autres encore furent aussi vendus aux Allemands). Et pas n'importe quels porcs ! La race supérieure (le landrace danois), vous aurez compris le clin d'œil. Au point d'avoir recours au « spécialiste » du cochon, Érik Orsenna lui-même (*Cochons. Voyage au pays du vivant*, Fayard, 2020), qu'elle met ainsi de son côté comme elle le fait en citant les meilleurs spécialistes de la pire – on ajouterait volontiers : [avec l'Albanie](#) – des sociétés est-européennes de type soviétique.

À ce stade, on est saisi par le dégoût et l'envie de cesser de lire. Mais il y a mieux encore. Lorsque l'auteure s'interroge : « *Quel autre pays a vendu ses cochons contre des Juifs ?* » et répond en mentionnant une phrase en l'air d'une « autorité » comme le scénariste Ben Hecht selon laquelle « *les fascistes avaient essayé de vendre leurs juifs mais n'y étaient pas parvenus. Les communistes allaient mieux faire* », on a évidemment envie de lui dire que les fascistes ont fait bien « mieux » encore et que le trafic d'êtres humains, y compris par des États, communistes ou non, reste, hélas, d'actualité. Il suffit de dévier son regard. Voici

UNE HISTOIRE AFFLIGEANTE

donc une histoire affligeante à tout point de vue, publiée et orchestrée à grand bruit au moment où la journaliste prend la tête d'une émission diffusée à une heure de grande écoute sur la chaîne la plus écoutée de France.

Entretien avec Marianne Hirsch

Quand et comment avez-vous quitté la Roumanie ?

À la même époque que la famille de l'auteure, en 1961. Mes parents ont quitté le pays sans aucune possibilité de se faire acheter ! Ils ne furent pas les seuls à ne pouvoir le faire, un cas que ne mentionne pas Sonia Devillers.

Mes parents s'étaient inscrits sur les listes de départ vers Israël dès 1958. Ma mère avait dû démissionner de son poste de professeure de langues étrangères pour éviter d'être licenciée. Mon père, qui était ingénieur, a eu la chance de conserver son travail, et moi, celle de ne pas être humiliée à l'école comme cela arriva à d'autres élèves dont les familles étaient inscrites sur ces listes. Toutefois, dans notre cas, ces listes n'ont servi à rien. La plupart de ceux qui sont partis avaient des parents à l'étranger qui purent payer le fameux Jacober, cet intermédiaire juif britannique qui négociait avec le gouvernement roumain dont parle Sonia Devillers. Je crois me souvenir de la somme de 1 000 dollars par personne. Dépourvus de tels moyens, nous sommes restés.

Deux ans plus tard, quand l'inscription pour l'Europe fut possible, nous nous sommes inscrits sur une liste pour l'Autriche, où ma mère avait des cousins. Il devenait urgent de quitter le pays, mon père pouvant être emprisonné à tout moment avec l'accusation de corruption dans la construction. Comment avons-nous finalement réussi à quitter la Roumanie, nous ne l'avons jamais su exactement. Peut-être à cause de notre appartement situé dans un beau bâtiment assez central donnant sur le boulevard avec de l'eau chaude deux fois par semaine. En tout cas, pas contre de l'argent que nous n'avions pas ! Il régnait alors en Roumanie une grande crise dans l'immobilier. Un jour, deux membres du Parti sont venus visiter notre appartement. Le lendemain, nous étions convoqués à la milice : nos papiers étaient prêts et huit jours plus tard nous quittions la Roumanie, sans aucun objet de valeur qui aurait pu nous mettre en danger : nous avions seulement les diplômes de mes pa-

rents, des photos, quelques livres, des édredons, des habits et mon ours en peluche.

Votre famille était donc bien différente de celle de Sonia Devillers ?

Absolument. En la lisant, je ne pense même pas que ses grands-parents aient pu être séduits comme d'autres par le communisme. Ils donnent plutôt l'impression de Juifs aisés et privilégiés qui ont voulu conserver leurs privilèges quel que fût le régime. Au point d'abandonner le judaïsme que trahissait leur nom et de collaborer avec les nouveaux dirigeants. Ce qui ne les a d'ailleurs pas préservés de l'antisémitisme. Mes parents étaient athées, n'avaient aucun privilège, mais ils n'ont ni changé leur nom ni nié leur identité juive. La petite-fille des Deleanu ne se pose pas la question de l'adaptation, voire de la complicité de ses grands-parents avec ce système absolument corrompu et cruel. Elle semble préférer parler de l'histoire des porcs...

Que pensez-vous du traitement de ce fait historique ?

Ce traitement est non seulement exagéré par cette focalisation sur le commerce de Juifs contre des porcs et son instrumentalisation, mais il est partiellement faux. Les grands-parents de Sonia Devillers n'ont pas été des « exportés » de force : comme d'autres, après avoir perdu leurs privilèges, ils tenaient absolument à partir et étaient heureux de pouvoir quitter la Roumanie. On ne peut pas leur reprocher, bien entendu, mais ce ne sont pas les victimes qu'elle tente de présenter. Le terme d'« exportés » fonctionne bien en langage journalistique, mais il est impropre.

Diriez-vous, vous aussi : « la nation enterrait son passé antisémite, les juifs enterraient leurs souffrances » ?

Que la Roumanie ait voulu enterrer son passé fasciste et antisémite, c'est certain. Les Juifs auraient-ils de leur côté enterré leurs souffrances ? La réponse ne peut être qu'individuelle. Mes parents ne voulaient pas, par exemple, être considérés comme des victimes. Ils étaient fiers d'avoir réussi à s'en sortir. Mais le sort des Juifs pendant la guerre et leur vulnérabilité encore au présent faisaient partie de leurs sujets quotidiens. Le rapport au passé de ces dictatures et de la post-mémoire, individuelle et/ou collective, ne peut se résumer à des phrases fortes. C'est un sujet trop grave.

Propos recueillis par Sonia Combe

Des altérités dans la langue

En examinant la langue maternelle comme une question, à partir des écritures francophones et des expériences plurilingues qu'elles retracent et analysent, Martine Mathieu-Job s'attache à l'expérience sensible transmise par les écrivains pour défaire d'illusoires binarités et montrer comment « l'accueillante ouverture aux altérités donne vibration, vigueur et vitalité à la langue littéraire ».

par Catherine Mazauric

Martine Mathieu-Job

Y a-t-il une langue maternelle ?

Ce que disent les écritures francophones

Hermann, coll. « Savoir lettres », 217 p., 24 €

La question initiale posée par cet essai dense – et dépourvu de point final –, « Y a-t-il une langue maternelle ? », peut s'entendre de façon absolue : « Existe-t-il quelque chose qu'on puisse dénommer ainsi ? » ou relative : « N'en avons-nous qu'une seule ? » En interrogeant comme une « *fausse évidence* » cette « *collocation figée par l'usage* », Martine Mathieu-Job va au-delà de la déconstruction de « mythes linguistiques ». Elle met en relief l'aspect étriqué d'un certain « *sentiment de la langue* » empreint de nationalisme, elle fait vaciller l'habitus monolingue imprégnant, en France, bien des représentations et pratiques. Pour ce faire, elle choisit de s'appuyer sur « ce que disent les écritures francophones » et déploie son investigation depuis l'expérience sensible des écrivains dotés de « *plus d'une langue* », qu'ils écrivent en français (le plus souvent) ou en d'autres langues : l'autrice a, par exemple, recours à Elias Canetti ou au [Journal de Kafka](#).

Ce qui intéresse le plus l'essayiste dans l'idée de langue maternelle, c'est sans doute ce qu'elle nomme, dans la lignée de la « *pensée du tremblement* » chère à Édouard Glissant, son « *indéfinition* ». Fruit de déterminations plurielles d'ordre collectif (historiques, sociales, culturelles, en un mot contextuelles), mais aussi profondément singulières et affectives (première langue acquise, associée à un usage spontané et « naturel »), la langue maternelle n'est jamais aussi captivante que lorsqu'elle se diffracte et se dérobe, indéfiniment hors d'atteinte et par là même riche d'une « *veine suggestive* ». Ainsi pour Derrida et son

fameux « *Je n'ai qu'une seule langue, et ce n'est pas la mienne* ». Dans l'enfance derridienne, écrit Martine Mathieu-Job, « *l'école dispensait cette langue française comme substitut de langue maternelle sans que jamais ne disparaisse de la conscience d'élèves comme lui [...] le sentiment de son altérité foncière* », créant dès lors une « *obligation d'invention dans le monolinguisme même* ».

Mais la notion de langue maternelle fait aussi écran aux configurations complexes à travers lesquelles peuvent s'acquérir et s'appréhender les langues premières. Côté acquisition, c'est l'expérience des « *voleurs de langue* » (allégorie prométhéenne, souvent reprise, du poète malgache Jacques Rabemananjara), chez qui formations intellectuelle et sensible se vivent de façon dissociée ; c'est l'empreinte de l'accent, pistée par Tzvetan Todorov ou Albert Memmi, par Alain Fleischer aussi comme une « *langue-fantôme* ». C'est encore Régine Robin décelant dans la langue neutre des récits de Kafka « *la présence-absence silencieuse des langues de l'affectivité qui sont jugulées* ». Côté appréhension, c'est la romancière Fawzia Zouari qui récuse l'appellation pour l'arabe, pourtant sa langue première, pour un motif déjà formulé par Assia Djebar : « *Comment pourrait-il l'être alors qu'il ne cesse de tout nommer d'un point de vue masculin ?* » tout en devenant, pour ses enfants, « *mère légitime* » du français. C'est le psychanalyste Jacques Hassoun qui rappelle qu'« *il n'est de langue maternelle qu'étrangère* », « *langue où l'Autre n'est pas sans être présent* », assertion corroborée à travers « *l'étrangement* » pratiqué en romancier par Mohammed Dib.

Dans cette première partie, « *La langue maternelle : une fausse évidence* », Martine Mathieu-Job envisage ainsi le concept comme une « *notion culturelle* », puis comme un réservoir de

DES ALTÉRITÉS DANS LA LANGUE

« *représentations symboliques* » avant de l'aborder comme un « *objet fantasmatique* ». Après un bref retour sur des textes fondateurs (textes sacrés et *Cratyle*), elle montre à travers maints exemples empruntés à [Rosie Pinhas-Delpuech](#), Assia Djebar, Emmanuel Roblès, Marie Ferranti et d'autres encore combien ces expériences plurilingues complexes mettent à mal les représentations univoques charriées par le sens commun.

La deuxième partie, « *Mythes linguistiques et sentiment de la langue* », est notamment l'occasion pour l'auteurice de revenir sur les « *valeurs projectives diverses* » attachées d'une part au français, langue dominante du fait des deux principales phases de colonisation à travers le monde, et d'autre part aux langues nationales et locales avec lesquelles il coexiste. Les exemples d'Haïti, de l'île Maurice et de la Martinique mettent en évidence des situations contrastées à cet égard. Chez des écrivaines nées dans l'Algérie colonisée, l'acquisition d'une « *langue symboliquement paternelle* », à savoir le français, a indissolublement représenté une rupture dans la transmission féminine et un assentiment à l'émancipation garanti par le père. Si l'auteurice brocarde les naïvetés persistantes de ceux qui croient bon de s'extasier, aujourd'hui comme hier, sur l'excellence du français écrit par Boualem Sansal ou Mohamed Mbougar Sarr, elle porte également la critique sur la « *conception fermée* » de la langue exprimée par un Richard Millet dans *Le sentiment de la langue* (1993 et 2003), y décelant une « *hantise de l'indistinction* » similaire aux phobies lisibles chez certains romanciers coloniaux, et lui opposant joliment le propos de Marcel Proust dans sa correspondance : « *Cette idée qu'il y a une langue française, existant en dehors des écrivains et qu'on protège, est inouïe. Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue...* »

Or questionner la langue maternelle, c'est aussi se placer dans le fossé de l'*entrelangue*, exploré dans les essais d'[Abdelfattah Kilito](#) ou d'[Akira Mizubayashi](#), l'un et l'autre fortement mis à contribution par l'auteurice. C'est en effet cette expérience de l'entrelangue, jusqu'à la sensation de malaise et d'inquiétante étrangeté qu'elle peut susciter, qui permet une rupture définitive avec l'illusion d'une essence ou d'une « *âme singulière inaccessible à l'Autre* », cultivée par une idéologie oublieuse de la capacité d'une langue à toujours s'aliéner. La troisième partie, consacrée aux « *Appropriations d'une langue* », approche

en nombre de pages les deux premières réunies. L'expérience plurilingue des écrivains est derechef convoquée en tant qu'« *irréfutable contrepoint* » au protectionnisme linguistique : les langues « *se conquièrent* », « *libèrent* » et « *(s')inventent* ». Outre Assia Djebar et Fawzia Zouari, Albert Memmi, Driss Chraïbi, Abdellah Taïa et Mohamed Choukri en attestent à travers leurs œuvres. La multiplicité des exemples (également empruntés, entre autres, à Michèle Rakotoson, Agota Kristof, Marguerite Duras ou Edwige Danticat, qui écrit en anglais) permet en outre à l'auteurice de souligner que l'on peut relativiser « *l'expérience d'une instabilité entre les langues et les cultures* » dans la mesure où elle demeure une « *question de représentations* ». Dans la foulée, elle récuse certaines conceptions, par trop fixistes, des notions d'entre-deux (Daniel Sibony) et de tiers-espace (Homi K. Bhabha), dans lesquelles elle perçoit avant tout une « *ouverture dynamique d'interstices propices à de nouvelles stratégies de soi, à l'invention créatrice des différences subjectives* ».

Professeure émérite de littératures française et francophones à l'université Bordeaux Montaigne, Martine Mathieu-Job a récemment publié, sous le titre *Mon cher Albert, une Lettre à Camus* aux éditions Elyzad de Tunis. Elle a également collaboré avec Leïla Sebbar pour sa collecte des voix et mémoires de l'Algérie. Spécialiste des écritures coloniales et postcoloniales du Maghreb et de l'océan Indien, cotraductrice en 2012 de *The Empire Writes Back* (1989), un essai fameux au sein des études postcoloniales, elle inscrit son étude dans une visée de désorientation et de décolonisation des savoirs, sans s'inféoder à une quelconque chapelle. Elle souligne plutôt les « *illusoires convergences et vraies équivoques* » d'une théorie non unifiée et se montre avant tout soucieuse, à l'instar d'Anthony Kwame Appiah, de « *dégager un espace* » de réflexion. L'exemple d'Abdelkébir Khatibi, frayant dans *La mémoire tatouée* (1971) la voie d'une émancipation personnelle depuis sa condition historique de « *décolonisé* », lui offre l'occasion d'affirmer sa propre détermination à « *échapper aux ornières de la pensée binaire* » pour rechercher « *l'avènement d'un sujet francophone libre dans son expression* ».

Son écriture élégante et précise permet de suivre aisément ses démonstrations, solidement étayées par des exemples aussi précieux que variés, puisés en maintes aires francophones et au-delà. Un seul regret à cet égard : le surprenant mauvais traitement infligé au cas d'Ahmadou Kourouma.

MARTINE MATHIEU-JOB

y a-t-il une langue maternelle ?

Ce que disent les écritures francophones



DES ALTÉRITÉS DANS LA LANGUE

Une coquille malencontreuse transforme d'abord en singulier le pluriel du titre de son premier roman, *Les soleils des indépendances* (1970) – en l'occurrence un calque de sa langue première, le malinké. Quant à l'apport original de l'auteur et de l'œuvre, il se trouve réduit à l'« *insertion de termes malinké* » en français. C'est très incomplet et inexact, d'autant que l'autrice y décèle, sans s'y arrêter, une volonté de « *souligner une appartenance identitaire originelle* ». Pourtant, une telle pratique cantonnée au lexique, usuelle bien avant le coup de tonnerre représenté par ce premier roman (refusé dans un premier temps par les éditions du Seuil), n'aurait rien de subversif. Si Kourouma est salué dans l'histoire littéraire comme l'auteur d'une véritable révolution, c'est

plutôt en raison d'un intense travail syntaxique. Celui-ci « malinkise » littéralement le français, le déstructure pour le recomposer à travers un entendement malinké, de manière à en faire « *un habit cousu pour qu'il moule bien* », disait Kourouma. Résultat de ce labeur : un « *français bousculé* » procurant un « *effet d'étrangeté maximale* », notent Daniel Delas et Jean Derive dans *Les écrivains africains francophones et leurs langues* (Sépia, 2022). Ainsi resitué, cet exemple aurait apporté de l'eau au moulin des appropriations défendues par Martine Mathieu-Job. Ce point mis à part, son livre passionnant et érudit constitue une formidable invitation à remiser les idéologies linguistiques au profit d'une attention sensible aux textes et à ce qu'ils nous disent de l'expérience des langues, toujours plurielle.

L'école des jeunes espoirs

Valeria Bruni Tedeschi a fait partie de la deuxième et dernière promotion de l'école d'acteurs fondée à Nanterre par Patrice Chéreau et Pierre Romans. Elle la fait renaître dans *Les Amandiers*, un film autobiographique, et, bien plus que son autobiographie, celle d'une époque riche d'espoirs et de tragédies. Jadis l'interprète de Nathalie dans *Oublie-moi* de Noémie Lvovsky, elle signe aujourd'hui son cinquième long métrage, coécrit avec Noémie Lvovsky et Agnès de Sacy.

par Dominique Goy-Blanquet

Valeria Bruni Tedeschi

Les Amandiers

Scénario de Valeria Bruni Tedeschi,

Agnès de Sacy et Noémie Lvovsky

Sélection du Festival de Cannes 2022

Sortie en salle le 9 novembre 2022

Sans préambule, un jeune couple s'étreint avec frénésie. Puis un adolescent s'inonde de teinture rouge avant de bondir furieusement sur sa partenaire et de la couvrir de taches sanglantes. Le doute est levé, nous sommes au théâtre. D'autres répètent leur scène en attendant d'être auditionnés. Tous espèrent entrer à l'école des Amandiers, et s'efforcent d'impressionner le jury, visiblement amusé par des outrances censées reproduire le style du maître des lieux. À chacun on demande pourquoi il veut faire du théâtre, chacun cherche sa réponse. La première candidate, Stella (Nadia Tereszkievicz), éblouissante réincarnation de Bruni Tedeschi, hésite puis explique sa peur du temps, peur de voir sa jeunesse s'enfuir sans laisser de trace. Et celui qui préside le jury, que cherche-t-il ? Il cherche...

Seuls personnages clairement identifiés dans le scénario, Patrice Chéreau, directeur du théâtre des Amandiers, et Pierre Romans, directeur de l'école, ont failli s'appeler Zeus et Jupiter avant de retrouver leurs noms d'origine. C'est la renommée de Chéreau qui attire les candidats en foule, mais c'est à Romans qu'ils auront affaire. Aux cinquante choisis après une première sélection, Romans annonce que douze seulement seront retenus à l'issue de la deuxième épreuve, qu'ils iront faire un stage à New York, qu'ensuite ils joueront sur scène et au cinéma. Quant aux autres, on leur souhaite bonne route, c'est déjà

bien d'être arrivés là. Entre les exercices, des amitiés se nouent, des couples se font et se défont, essaient diverses combinaisons hétéro ou homosexuelles, dans les toilettes, dans un confessionnal d'où ils s'enfuient à toutes jambes quand le curé de la paroisse éberlué les découvre à demi nus. Vient le jour des résultats. Un nom a été ajouté à la main en bas de la liste. On apprendra plus tard que Chéreau ne voulait pas d'elle mais que Romans a insisté pour la prendre, la seule rebelle du groupe, qui ose exprimer son désaccord quand Chéreau oublie de la distribuer ou qu'il lui coupe toutes ses répliques.

Le groupe d'élus se retrouve à New York devant l'entrée de l'Actors Studio, illustre fondateur du *method acting*. À tour de rôle sous la conduite d'une grande, belle et bienveillante coach, inspirée de Susan Batson qui accompagnera pendant des années les travaux de l'actrice Valeria Bruni Tedeschi, ils doivent commencer par déclarer « *I am aware that* » et faire une confidence, une seule, à propos d'eux-mêmes. Certains s'esquivalent par une pirouette, d'autres se livrent. À leur retour en France, Chéreau, resté invisible jusque-là, leur annonce qu'il va mettre en scène avec eux une pièce de Tchekhov, tandis que Pierre Romans montera la *Penthésilée* de Kleist. L'élève qui doit jouer Penthésilée est enceinte mais n'entend pas pour autant renoncer au rôle, elle aura le temps d'accoucher avant la première, et les laits maternisés ne sont pas faits pour les chiens. La vie des jeunes gens se déroule désormais en vase clos. Les fondateurs de l'école voulaient en faire un atelier de recherche permanent. Dans leur thébaïde, les élèves partageraient toutes les activités de l'établissement, fréquenteraient des écrivains et des artistes, assisteraient aux répétitions, tiendraient les rôles muets, feraient le service à la cafétéria ou

L'ÉCOLE DES JEUNES ESPOIRS

comme ouvriers (1). Rappel de cet ambitieux projet, une des recalées du film, interprétée avec une niaque formidable par Suzanne Lindon, parvient à se faire recruter comme serveuse au bar du théâtre, course Chéreau dans les couloirs et apprend le texte du spectacle que répètent les élèves, au cas où.

Chéreau a choisi *Platonov* parce que c'est une œuvre de jeunesse de l'auteur, et qu'ils sont jeunes, leur explique-t-il. C'est leur jeunesse qu'il veut engager dans le travail. Et c'est bien la jeunesse, la sienne, la leur, la nôtre, que la cinéaste filme avec une franchise et un talent rares. Rien n'est esquivé dans cette éducation professionnelle et sentimentale : rêves, appétits, pulsions crues et cruelles, jalousies, tendresse, gouaille, insolence, fragilités. Sa reconstitution de l'époque ne se veut pas historique, mais émotionnelle, suggestive, comme cette cabine téléphonique, vestige d'un temps enfui, où l'on ne faisait pas la même déclaration d'amour qu'aujourd'hui sur un téléphone portable. L'œil candide, Stella reconforte Étienne (Sofiane Bannecer) en faisant valoir auprès de lui les avantages de leur situation : une carte orange gratuite et des tickets-restaurant. Sa propre condition privilégiée nous est dévoilée quand on la retrouve chez elle, dans un vaste appartement sur jardin envahi d'œuvres d'art, où un vénérable maître d'hôtel lui apporte son petit-déjeuner sur un plateau.

Le scénario ne cherche pas non plus à restituer littéralement l'histoire de ces années intenses. D'ailleurs, *Hôtel de France*, la version filmée de *Platonov* qui sera sifflée à Cannes, n'est jamais évoqué. Les douze sélectionnés empruntent des traits aux dix-neuf de la promotion d'origine. Même s'ils ne sont pas des copies conformes, on reconnaît quelques-uns des acteurs que l'école a conduits à la célébrité, Thibault de Montalembert, Agnès Jaoui la rebelle, la coruscante Eva Ionesco, Laura Benson, Laurent Gréville, l'infortuné Thierry Ravel. Nous sommes à la fin des années 1980. Les journaux de l'époque bouillonnent de rumeurs sur les excès en tout genre de la maison Nanterre, drogue, alcool, sexe. En pleine ivresse de liberté, l'apparition du sida tombe parmi eux comme une condamnation à mort : l'épouse d'un des acteurs en est atteinte, et ils ne sauront que dans dix-huit mois si le bébé qu'elle attend est contaminé. Comme chacun a couché avec plusieurs des autres, ils sont tous menacés. La mort de Pierre Romans l'année sui-

vante mettra fin à l'existence de l'école, mais ce n'est pas son décès qui advient au cours du film et les bouleverse tous. C'est celui d'Étienne, l'un des deux amoureux de Stella, mort d'une overdose. Le soir même, chacun doit reprendre son rôle, conformément aux usages du théâtre, pour lui faire honneur. Stella, désespérée, ne parvient pas à franchir le rideau, jusqu'à ce que la main de Chéreau, posée doucement sur son épaule, la pousse en scène.

C'est un des rares moments d'humanité du grand créateur. Son énergie, son génie, impulsent le mouvement et la sensualité du film, plutôt que le personnage. Le charisme est réservé à Pierre Romans (Micha Lescot). Chéreau (Louis Garrel) se montre la plupart du temps brutal avec les élèves, tour à tour tyran et séducteur, sans guère d'humour, éclairé seulement par quelques phrases fulgurantes sur la nature du théâtre et le jeu qu'il attend d'eux. Pudeur de l'actrice-réalisatrice, peut-être, face à un artiste puissant et admiré. Il n'est pas venu pour regarder des apprentis acteurs faire semblant d'être, leur déclare-t-il, il veut du travail, de la précision, de la vigueur, de la vérité, pas des mollassons. À la reprise de la répétition, tous se déchaînent dans leur rôle comme mus par une charge de dynamite.

Hasard ou hommage discret de la programmation, le théâtre des Amandiers donne cet automne une nouvelle mise en scène de *Richard II*, [l'œuvre qui fit connaître le jeune Chéreau](#), metteur en scène et interprète du rôle-titre. Le début du tournage ayant coïncidé avec celui du chantier en cours aux Amandiers, le film de Bruni Tedeschi a été réalisé à l'intérieur et aux alentours du théâtre de Créteil. Après la sélection du film à Cannes, c'est le bâtiment provisoire de Nanterre qui a accueilli mi-septembre sa projection en avant-première. Certains des acteurs présents ce soir-là ont dit qu'ils avaient de leur propre chef consulté les modèles de leurs personnages, et recueilli de leur part nombre de souvenirs et d'anecdotes. C'est donc aussi cette génération d'acteurs aujourd'hui confirmés qui participe à la composition d'une œuvre que la cinéaste a voulue ouverte à la mémoire et à l'imagination, pour faire, elle aussi, honneur à son maître.

1. **Voir *L'école des comédiens, 1982-1987*, dir. Marianne Merleau-Ponty, Nanterre-Amandiers, 1987.**

À la Biennale de Lyon

Le vif de l'art (12)

D'ordinaire, les grandes manifestations d'art contemporain se signalent par la « force » des œuvres qu'elles rassemblent. Souvent, d'ailleurs, le spectateur se sort de l'embarras qu'elles lui causent en se disant : « C'est fort. » Les commissaires de la 16^e Biennale de Lyon ont au contraire décidé de manifester la « fragilité » des œuvres qu'ils exposent. Il se pourrait qu'avec ce thème Sam Bardaouil et Till Fellrath aient trouvé un point de rencontre avec le public, qui se dira peut-être pour une fois : « C'est cela. »

par Paul Bernard-Nouraud

« *manifesto of fragility* »

Biennale d'art contemporain de Lyon
Jusqu'au 31 décembre 2022

65, rue Challemel-Lacour, 7^e arrondissement de Lyon – « Cela » consiste, par exemple, à loger dans les intervalles d'un échafaudage quelques-uns des moulages d'antiques que conserve l'université Lyon 2 afin de les considérer dans un autre contexte que celui de l'étude. Ou, plus précisément, afin d'examiner leurs fragilités successives, survenues au cours de la réalisation elle-même, à la suite des bombardements de la fin de la Seconde Guerre mondiale, qui détériorèrent certaines statues, ou à cause des dégradations que les étudiants en beaux-arts – las d'héritages – leur firent subir en mai 1968. Selon le même principe, une enfilade de containers abrite des copies de peintures célèbres issues des collections du musée des Hospices. Les pièces de papier japonais dont sont recouvertes des zones plus ou moins étendues de leurs couches picturales correspondent aux lacunes que les restaurateurs traitent ainsi provisoirement.

Montrer ces œuvres d'art que le temps a fragilisées parmi des œuvres récentes conçues pour dessiner d'autres fragilités, répartir les unes et les autres en lieu et place des machines aujourd'hui délocalisées des anciennes usines Fagor-Brandt de Lyon, c'est définir, à partir d'un enchaînement de discontinuités, un continuum visuel et un espace où penser. Ce qui permet aux visiteurs d'y avoir leur place ; circonstance rare, dont on mesure combien elle détermine la nature du rapport – de force ou de fragilité – qu'instaure une œuvre avec celles et ceux qui la regardent.

En arpentant les gigantesques halls désoccupés où siège temporairement la Biennale, on devine cependant pourquoi, en dépit de leurs intentions, les commissaires ne sont pas parvenus à dissiper tout à fait les rêves de grandeur dont se nourrit l'art actuel. Bordé d'un bassin d'eau noirâtre et recouvert uniformément d'un gris couleur de cendre ou de béton, le campement hétéroclite que Hans Op de Beeck a installé dans l'un deux illustre bien cette difficulté à inverser le rapport de force. *We Are the Last to Stay* se présente comme un parcours et se révèle aussitôt être un décor, à la fois opératique par ses dimensions et didactique dans son ambition d'illustrer la situation présente. En mimant la réalité à laquelle elle prétend répliquer là où on s'attendrait à ce qu'elle la mine, l'œuvre immerge le visiteur dans son univers, mais le monde qu'elle évoque ne le concerne plus.

À une échelle plus réduite, d'autres installations paraissent hésiter, elles aussi, à intégrer la fragilité à leurs dispositifs. Avec *Virgo*, Pedro Gómez-Egaña reconduit ainsi plus qu'il ne détourne le modèle du *show-room*, de même que, dans *La science, comme la réalité, reste platonicienne*, les meubles que Jose Dávila maintient dangereusement en équilibre sur des rochers démontrent l'instabilité sans renoncer à la maîtrise contenue dans sa démonstration. La proposition n'est pas hermétique du point de vue de sa signification, mais elle est bien forclosée en ce qui concerne son procédé. Le statut de l'échafaudage sur lequel Lucia Tallová a bâti sa *Mountain* et accroché ses souvenirs (papiers découpés, photographies anciennes, livres d'occasion) oscille encore entre celui d'une forme adhérent plus ou moins à son thème et celui d'une simple structure d'exposition.

LE VIF DE L'ART (12)

En reconstruisant grandeur nature la salle d'audience du tribunal des armées de Montluc en bois et en carton, Nicolas Daubanes semble introduire plus nettement la précarité au cœur de son œuvre. Pourtant, si la reproduction qui sert de cadre à *Je ne reconnais pas la compétence de votre tribunal !* paraît là encore un peu forcée, c'est non seulement au regard du thème historique qu'elle aborde mais en comparaison du matériau qu'emploie Nicolas Daubanes pour ses portraits de prisonniers politiques algériens qui furent jugés et condamnés – certains à mort – dans les années 1950-1960 à Lyon. La limaille de fer aimantée de ses dessins leur donne en effet un aspect photographique ou archivistique et une consistance de papier brûlé qui renvoient visuellement à cette mémoire violente de la violence.

Bien qu'elle porte cette fois sur l'invisibilité des travailleurs immigrés au Qatar, cette violence impliquée dans la facture de l'œuvre se retrouve dans les acryliques et encres sur toile qu'a réunies Mohammed Kazem sous le titre *Even the Shade Does not Belong to Them* (« Même l'ombre ne leur appartient pas »). Des portraits dont l'effacement, parfois l'inachèvement, n'est pas dû qu'au médium pictural, mais répond au projet de l'artiste, qui, au début des années 2000, délinéait au crayon ses modèles, comme en témoignent la série *Fenêtres*, exposée cette fois au musée d'art contemporain de Lyon, ou encore l'immense toile intitulée elle aussi *Window* que lui a commandée la Biennale, et qui, dans un style d'affiche cette fois, montre une foule d'ouvriers casqués se pressant vers un car.

Dans une petite salle à part, Munem Wasif a disposé sur une table quelques outils rouillés, qui servaient autrefois aux tisseurs de jute bangladais. Cette industrie disparut définitivement le 2 juillet 2020 lorsque le gouvernement ferma les vingt-cinq dernières manufactures spécialisées dans cette production textile. En projetant dans l'usine lyonnaise la vidéo d'une autre usine désaffectée, au Bangladesh, Munem Wasif retisse un fil visuel ténu à partir d'un lien industriel rompu.

Les mains qui composent par ailleurs sa série photographique intitulée *2nd July, 2020* (visibles en plus grand nombre au musée Guimet) décrivent un désœuvrement analogue à la détresse de celles – les siennes – que dépose sur du tissu cyanotypé Sarah Brahim (exposées au musée Gadagne). À partir d'un même motif, quoique

avec des moyens photosensibles différents, les deux artistes parviennent à ce point où, la délicatesse suggérant la fragilité, l'empreinte partielle d'un corps indique l'état d'un être et, par suite, celui d'une société.

81, quai Charles de Gaulle, 6^e arrondissement de Lyon – À l'autre bout de la ville, le musée d'art contemporain réitère cette approche parcellaire en inventant, au sens archéologique du terme, c'est-à-dire en (re)découvrant, l'histoire de Louise Brunet. De cette femme, les organisateurs de la Biennale ne connaissent qu'un fragment d'une lettre en date du 9 mars 1840, envoyée depuis Beyrouth où elle aurait émigré après la révolte des canuts (1834). Elle comptait y travailler dans les élevages de vers à soie du Mont-Liban que les entrepreneurs français implantaient à l'époque, quitte à supprimer au passage une bonne partie des cultures vivrières locales.

Un épisode lointain de l'histoire lyonnaise que Michelle et Noel Kerserwany ont essayé de rapprocher par le moyen de la fiction vidéo en se demandant par quelles sinuosités la trajectoire de deux immigrées arabes, l'une Libanaise, l'autre Syrienne, devenues serveuses à Lyon aujourd'hui, découlait de cette histoire. Selon un principe analogue aux Chenilles des Kerserwany (projeté aux usines Fagor), l'exposition du musée d'art contemporain fait d'une personne réelle unique une personnalité fictive multiple, propice à l'entremêlement des histoires et au questionnement critique, voire utopique, qu'il autorise.

« Louise Brunet » a-t-elle quelque chose à voir avec l'*Horrible massacre à Lyon* qu'a gravé un certain J. P. Clerc en 1834 (musée d'Histoire de Lyon) ? Avec l'affreuse affiche de Francisco Tamagno pour l'exposition coloniale qui s'est tenue dans la même ville soixante ans plus tard (musée des Confluences) ? Avec la triomphale *Entrée de l'armée française à Beyrouth* en 1860 que peint Jean-Adolphe Beaucé, ou encore avec la somptueuse marine de Michael Zeno Diemer montrant un trois-mâts prenant le large de la capitale libanaise en 1933 (collection Philippe Jabre) ? « Oui et non », répondent les commissaires, suivant une licence que s'accorde l'investigation artistique et que s'interdit la recherche historique, même si la première stimule aussi la seconde, ne serait-ce qu'en l'incitant à explorer autrement d'autres histoires fragiles.

Sous ce rapport, l'exposition *Beyrouth et les Golden Sixties* qu'accueille simultanément le

LE VIF DE L'ART (12)

musée d'art contemporain dans ses murs renoue avec des principes historiographiques plus traditionnels en évoquant la création artistique libanaise des années 1950 à 1970. Si pourtant ce panorama prend bien toute sa place dans le programme de la Biennale, c'est que le Liban constitue peut-être, de par sa situation politique et géopolitique, l'un des pays les plus fragiles au monde. Mais si l'on admet que l'art, quand il ne les a pas anticipées, a recensé ces fêlures avec une exactitude de sismographe, les lignes qu'en tirent les artistes empruntent quant à elles des tracés inattendus.

Dans les années 1960, Laure Ghorayeb armoriait à l'encre de minuscules idoles aux allures d'organismes multicellulaires (collection Saradar), quand Juliana Seraphim donnait à son *Amulette phénicienne* (vers 1965, collection Saleh Barakat) la texture d'un sol mêlé de poudres de couleurs et griffé de lignes imaginaires faites pour une table d'orientation sans orient. Les lignes droites que Farid Haddad traçait au graphite au cours de la décennie suivante résultent d'un même procédé soustractif, soit que le dessinateur confie au papier qu'il réserve le soin de frayer une voie et d'esquisser une structure, soit qu'il retire un peu de la poudre de son crayon en appliquant sur ses dessins une bande adhésive qu'il décolle ensuite.

Adaptée à l'abstraction géométrique, la technique qu'emploie Farid Haddad pour sa série *Revival Variation* (1974, collection Saradar) produit toutefois sensiblement les mêmes effets que celle, figurative, utilisée par Dia al-Azzawi pour les différentes planches de *Tel al-Zaatar* (1979, Barjeel Art Foundation). Qu'elles soient rectilignes ou déchirées, les coupures qu'inflige ce dernier à ses estampes en rompent l'intégrité. Une rupture que Jamil Molaeb, dans son *Carnet de notes de la guerre civile* (1975-1976, collection Saradar), maintient pour sa part à l'intérieur du cadre figuratif, qu'il s'agisse de fils de fer barbelé, d'un double cartouche sectionnant une face, ou bien d'un profil partagé en quatre dans l'objectif cercle d'un viseur.

Ce même cercle qu'Huguette Carland peint rouge sang sur les fonds blanc-rose de son diptyque, c'est à peu près tout ce qu'il reste de figure dans sa *Guerre incivile* (1981, succession de l'artiste) ; lointaine évocation de l'abstraction passée ou vestige des nus féminins monochromes – Bonnard baignés de Rothko – qu'Helen El-Khal pei-

gnait au début des années 1970. De l'évolution de ces « lignes » libanaises, on ne peut cependant déduire une quelconque nostalgie pour l'art qui les a fait naître avant la guerre. On ne peut que deviner comment, à leur manière impliquée ou indifférente selon les cas, elles recoupaient quelques-unes des lignes de faille qui ont contribué à son éclatement en 1975, et à sa persistance pendant quinze ans.

51 rue du Lieutenant-Colonel Prévost, 6^e arrondissement de Lyon – Le film d'animation qu'a commandé la Biennale à Nadine Labaki et Khaled Mouzanar, sur des illustrations à l'encre et à l'aquarelle de Jorj Abou Mhaya, produit une sensation plus ambiguë. Projeté au musée Guimet sur un écran semi-circulaire, conçu comme un long travelling que parcourt un enfant aux cheveux longs que l'on voit grandir au milieu des ruines, *Le monde va à la guerre et moi j'en reviens* suscite un sentiment de clôture voisin de celui qui se dégage de *We Are the Last to Stay*, ou, dans un style plus proche et avec des limites comparables, de *Valse avec Bachir* d'Ari Folman (2008). Appuyée par un parlé-chanté litannique, la saccade des différentes facettes du conflit et de ses conséquences aboutit en effet à une œuvre dans laquelle la guerre paraît finalement bel et bien bouclée par et dans l'esthétique qui la donne à voir.

Une impression équivalente se dégage de *Morgestraich*, la trop brève performance filmée de Clément Cogitore qui se réfère à la procession éponyme du carnaval de Bâle, au cours de laquelle une fanfare masquée et déguisée annonce d'un pas lugubre, en pleine nuit, la fin de l'hiver. Mais en circonscrivant la parade urbaine à un espace scénique, Clément Cogitore délimite ce qui aurait dû déborder. Ce n'est finalement qu'en quittant les hautes salles de ce qui fut jusqu'en 2007 le muséum d'histoire naturelle de Lyon, en s'éloignant de l'oppressante installation horticole et sonore placée par Ugo Schiavi sous l'ancienne verrière obturée, qu'on trouve matière à renouer avec le débordement que la fragilité érigée en programme promet aussi.

Dans une autre performance collective, visible aux usines Fagor, l'artiste Marta Górnicka s'érige en vigoureuse cheffe de chœur le temps d'une profération à cinquante voix, sous les colonnes de la porte de Brandebourg à Berlin, de la Constitution fédérale allemande. En percevant de loin leur clameur, on croit d'abord, contre l'évidence, qu'une manifestation ouvrière secoue de nouveau

16^e Biennale de Lyon

manifesto of fragility

14 Sept - 31 Dec 2022

LA BIENNALE
DE LYON
ART

LE VIF DE L'ART (12)

l'usine. On se rassure en s'approchant pour constater qu'il ne s'agit que d'un film enregistré, rien qu'une manifestation d'art où, comme au théâtre, tout finit par des chansons. Pas complètement rasséréiné par l'élan que l'attroupement semble avoir suscité ce jour-là, on se félicite tout de même, avant de quitter les lieux mi-bourgeois mi-honteux (ce qui n'est ni commun ni comode), de la sagesse des gouvernements qui restreignent l'apprentissage du chant et le goût populaire au seul et pur hymne national.

Car lorsqu'une petite foule de tous âges et de tous horizons, d'une diversité à faire mordre son toupet à la première vieille perruque venue là en croyant assister à un requiem, quand une fraction de peuple s'empare de la loi fondamentale pour la clamer haut et fort, *a capella* ou accompagnée, en canon ou en solo, avec rage à certains moments et à d'autres sans passion, qu'elle crie chaque article l'un après l'autre afin de vérifier ce qui en résiste ou non, elle fait aussi voir celles et ceux qui résistent en reprenant cette parole qu'un texte porte en leur nom mais quelquefois sans leurs voix.

Le décapité parlant et le chien assassiné

Roy Pinker : c'est sous ce nom attribué à un reporter américain imaginaire que les plumes de Détective s'amusaient, dans les années 1930, à publier des articles-canulars. Le pseudonyme a été endossé, ces dernières années, par une équipe d'universitaires soucieux de réfléchir, de manière ludique, aux rapports entre le réel et la fiction (1). Le voici mobilisé pour un hommage à l'historien Dominique Kalifa, brutalement disparu en septembre 2020.

par Arnaud-Dominique Houte

Roy Pinker

Faits divers & vies déviantes

(XIX^e-XXI^e siècle)

CNRS Éditions, 320 p., 24 €

S'il s'ouvre par quelques lignes d'Alain Corbin et se conclut par un texte peu connu de Dominique Kalifa sur les « enquêtes sociales et romans des bas-fonds dans les années vingt » (2), l'ouvrage signé Roy Pinker prend principalement la forme d'un assemblage délibérément hétéroclite de trente-deux textes brefs, composés selon une règle du jeu explicitée au début du volume. Chaque contribution devait prendre pour point de départ un extrait de presse (quelle qu'en soit la nature), soigneusement reproduit, prolongé ou commenté.

Si la plupart des textes adoptent une forme universitaire relativement classique, quelques articles prennent le risque d'une approche plus expérimentale : un montage de textes aux statuts variés (Quentin Deluermoz, « Des sergents de ville faisant leur ronde... »), trois pastiches d'écriture journalistique (à chaque fois signés « Roy Pinker, pour copie conforme », par Anne-Marie Thiesse, Mélodie Simard-Houde et Laurent Bihl – ce dernier osant presque le jeu de la fiction pour éclairer le mystère d'un dessin sanglant de 1880, prêt à « laisser l'exégèse aux doctes esprits de la Sorbonne » et à Dominique Kalifa dont il reprend fort à propos des citations.

Le plaisir de lecture, indéniable, doit moins à la forme qu'à l'incontestable originalité des contributions. De la combustion spontanée des alcooliques aux « pilules Pink pour personnes pâles », on navigue de curiosité en curiosité. Beaucoup de

« mystères » (« Mystérieuse disparition d'un étudiant à la Belle Époque » ; « Le mystère de la jeune fille jaune »), quelques corps démembrés dont les morceaux semblent presque circuler d'un texte à l'autre (« Le décapité parlant » ; « La tête de la rue Théophile Gautier » ; « La main baladeuse ») : c'est tout un imaginaire de la Belle Époque qui se déploie ici. Précisons que la quasi-totalité des articles se situent entre les années 1860 et les années 1930. Font exception – toute relative – les réflexions de Loïc Artiaga sur les « suites terribles de la lecture des romans » (à propos du suicide d'un lecteur de *Werther*, en 1854), l'article de Mathilde Rossigneux-Méheust sur « un sexagénaire violent » de 1957, dont elle nous rappelle cependant qu'il fut un jeune délinquant de 1913 (« les apaches vieillissent aussi », conclut-elle) et la contribution finale d'Anne-Emmanuelle Demartini (« Meurtre de chien ») qui introduit une réflexion de longue durée sur la place étonnante des animaux (et pas seulement des chiens écrasés) dans la chronique des faits divers.

On se situe donc principalement dans cette société de la fin du XIX^e siècle, marquée par la culture de masse (« Nick Carter débarque en France », rappelle Mathieu Letourneux, qui étudie ici l'étonnement des États-Unis face au considérable succès européen de leur créature littéraire), par des peurs aux origines lointaines (avec « Un coupleur de nattes au Trocadéro », Emmanuel Fureix questionne « désir, fétichisme et perversion en 1889 »), par des préoccupations d'un nouvel ordre liées à la consommation moderne et aux circulations internationales (dans « Le danger des bas noirs », Sarah Mombert montre comment la presse aborde les soucis de santé de l'archiduchesse d'Autriche, victime des colorants supposément toxiques de son vêtement, ce qui pose aussi la question de la mode et des mutations du

LE DÉCAPITÉ PARLANT ET LE CHIEN ASSASSINÉ

goût). Une société dont les contributions nous révèlent la profonde étrangeté, mais aussi la fascinante proximité, accentuée par des résonances cocasses (avec « Tuer l'épidémie : une enquête sensationnelle », Anne-Marie Thiesse exhume la critique parisienne, en 1900, des Marseillais qui ne veulent pas se faire vacciner).

À la lecture de ces quelques exemples, on aura compris qu'il serait parfaitement vain de résumer un tel ouvrage, qui vaut précisément par la diversité de ses textes et par le plaisir de la découverte. Au-delà de cette fort plaisante collection de curiosités, l'ouvrage esquisse toutefois quelques pistes de recherche qui viennent nourrir la dynamique historiographie de la presse (3). Qu'apporte, en effet, la numérisation des journaux ? Comment renouvelle-t-elle nos modes de lecture et d'analyse d'un matériau que l'on croyait si bien connaître, mais dont on peut désormais plus facilement appréhender la dimension intertextuelle ? Cette question est abordée de front par Marie-Ève Thérenty (« La tête de la rue Théophile Gautier », qui part du récit grand-guignolesque d'un canular pour en explorer l'arrière-plan médiatique) et de manière plus oblique par Bertrand Tillier (« Une Belle Époque explosive », à propos de l'étrange attentat ciblant l'atelier d'un marbrier) ; elle traverse en réalité toutes les contributions. Fil plus ténu, l'analyse sémantique du discours de presse est esquissée par Yohan Vérilhac (« Le petit Jean mangé par un cheval »), qui interroge la banalité d'une formule telle que « Il faut renoncer à peindre la douleur des parents ».

Il faudra bien sûr d'autres enquêtes pour explorer plus avant ces pistes et pour en cerner les promesses et les limites. Ce livre suggestif rappelle en tout cas la fécondité des études de presse et des propositions méthodologiques de Dominique Kalifa (bien résumées par Guillaume Pinson, dans « Un drame de la jalousie »), entre histoire sociale et histoire culturelle. Pas de doute : c'est une belle manière de lui rendre un hommage scientifique, auquel les contributeurs savent ajouter, avec discrétion et élégance, des témoignages d'amitié teintés d'émotion. Comme l'écrit Philippe Artières (« L'hypothèse Léopold »), prolongeant l'enquête sur Vidal qui les avait réunis, Dominique Kalifa et lui (4) : « *La vie des livres ressemble à celle des hommes, elle est fragile, imprévisible, mais aussi parfois plus solide qu'on ne le croit* ».

Triomphe des Pilules Pink

Les Pilules Pink ont triomphé du mal qui minait M^{lle} Lucie Griso-ley. Comme cette jeune fille était malade depuis 8 ans, qu'elle avait suivi sans succès différents traitements, les Pilules Pink n'ont que plus de mérite d'avoir assuré cette guérison.

Malades, rappelez-vous bien que les Pilules Pink ne sont pas un remède capricieux, guérissant les uns, ne faisant rien pour les autres. Non, les Pilules Pink que vous achèterez chez votre pharmacien seront de même composition que celles prises par M^{lle} Griso-ley et qui l'ont si bien guérie. Les Pilules Pink vous guériront aussi.



« Quand on est malade depuis 8 ans, qu'on a suivi des traitements divers, pris des médicaments nombreux, on est excusable, n'est-ce pas, de désespérer de la guérison. Tel était mon cas et je ne voulais plus me soigner. On a tant insisté pour me faire prendre les Pilules Pink, on m'en a dit tant de bien de tous les côtés, que je me suis décidé à en faire usage. Jugez de ma stupéfaction en constatant dès le début du traitement que les Pilules Pink me faisaient du bien à moi sur qui les médicaments n'avaient eu jusqu'alors aucun effet. Les Pilules Pink m'ont fait du bien tout de suite, j'ai continué à les prendre avec confiance et elles ont fait disparaître tous mes maux. Depuis 8 ans j'étais minée par l'anémie. Je n'avais plus de force et j'étais incapable de faire un petit ouvrage. Grâce aux bonnes Pilules Pink je ne suis plus pâle, j'ai bon appétit et je ne souffre plus. »

M^{lle} GRISOLEY,

chez M. Moron, capitaine, Villa Printemps,
faubourg de Chalon, Dôle (Jura).

Des milliers de femmes, des milliers de jeunes filles dépérissent, privées de forces, privées de joies. Peu à peu une pâleur mortelle a décoloré leurs joues, leurs yeux se sont voilés, leur allure est devenue languissante et chacune de leurs attitudes décèle leur faiblesse, leur épuisement. Si leurs souffrances sont négligées, elles empirent et bientôt apparaîtront les symptômes irrémédiables de la phtisie.

Si votre femme ou votre fille ou votre sœur se plaint de faiblesse, de points de côté, de maux de tête, de douleurs dans le dos, si elle n'a plus d'appétit, si son caractère est assombri, si son esprit est lent, l'anémie la tient déjà dans ses griffes.

Du sang riche et pur lui est nécessaire. Donnez-lui les Pilules Pink pour Personnes Pâles dès aujourd'hui, car les Pilules Pink donnent des forces, de l'appétit, de bonnes digestions. Elles tonifient le système nerveux et font retrouver le charme et la joie que procure la santé parfaite.

Les Pilules Pink sont en vente dans toutes les pharmacies et au dépôt : pharmacie Gablin, 23, rue Ballu, Paris. — 3 fr. 50 la boîte, 17 fr. 50 les six boîtes, franco.

Un article sur la Pilule Pink dans « *La Semaine religieuse du diocèse d'Albi* » (édition du 19 octobre 1912) © Gallica/BnF

1. Roy Pinker, *Faire sensation. De l'enlèvement du bébé Lindbergh au barnum médiatique*, Agone, 2017, et *Fake news et viralité avant Internet*, CNRS Éditions, 2020.
2. *Initialement mis en ligne par Media19.*
3. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, 2011. Marie-Ève Thérenty et Sylvain Venayre (dir.), *Le monde à la une. Une histoire de la presse par ses rubriques*, Anamosa et Librairie Petite Égypte, 2021.
4. Philippe Artières et Dominique Kalifa, *Vidal, le tueur de femmes. Une biographie sociale*, 2001 ; Verdier, 2017.

Il suffirait de presque rien

Les noms de Raymond Jones et de Germaine Brière ne sont pas passés à la postérité. Tous deux auraient pu jouer un rôle déterminant si. Le « si » est l'une des formules qu'apprécie Pierre Bayard, dont le nouvel essai, Et si les Beatles n'étaient pas nés ?, est aussi amusant que stimulant. La réflexion de l'auteur prend appui sur « deux modes de connaissance du réel » qui lui sont chers : l'uchronie et les univers parallèles dont il traitait dans Il existe d'autres mondes.

par Norbert Czarny

Pierre Bayard

Et si les Beatles n'étaient pas nés ?

Minuit, 176 p., 17 €

L'uchronie, on le sait, est ce genre narratif qui relate ce qui se serait passé *si*. Des historiens et philosophes comme Renouvier l'ont d'abord expérimentée au XIX^e siècle. Ensuite, elle est devenue populaire en tant que branche de la science-fiction : parmi les romans les plus célèbres de ce genre, *Le maître du Haut Château* de Philip K. Dick fait référence. On doit la notion d'univers parallèle à la physique quantique et, pour reprendre le précieux lexique placé par Bayard à la fin de son livre, « elle postule que la totalité des événements possibles non réalisés dans cet univers l'est dans d'autres ». Avouons une certaine réticence, liée à l'ignorance de la physique en général. Avançons quand même.

Raymond Jones est le client entrant chez un disquaire et lui demandant un disque de parfaits inconnus, les Beatles. Le disquaire, un certain Brian Epstein, découvre le groupe grâce à lui. Il en fera un phénomène mondial. Mais si Epstein n'avait pas été aussi obstiné ? Ou, plutôt, s'il avait aidé un autre groupe ? Les Kinks, par exemple (pour qui Bayard – et il n'est pas le seul – a une préférence) ?

Le premier phénomène qu'étudie l'auteur est l'éclipse. Un artiste plonge un autre artiste dans l'obscurité. Les Beatles le font à leur époque, même si la rivalité avec les Rolling Stones, groupe jamais éclipsé, prouve que l'éclipse peut n'être que passagère. Camille Claudel est durablement éclipsée par Rodin. Mais aussi par son époque qui n'accorde pas de place aux femmes

artistes, et enfin, après son internement, par son existence d'artiste empêchée. L'éclipse est alors intérieure, psychique. Si Rodin n'avait pas existé, le sort de Camille en eût été modifié. Et si Shakespeare n'avait pas existé, c'est la postérité de Ben Jonson qui aurait connu une autre importance. Pour ce troisième exemple, l'essayiste montre comment le « canon » a changé avec le XIX^e siècle, quand les romantiques, et Hugo d'abord, ont célébré ce Shakespeare qu'un Voltaire méprisait. L'effacement de Ben Jonson par son contemporain nous prive d'émotions, selon Bayard. D'où l'effort à faire, par un glissement vers le monde perdu de Jonson. D'où sans doute l'importance des mondes parallèles, et des bifurcations y conduisant.

Dans la deuxième partie, Bayard traite d'un monde sans Marx, sans Freud, sans Margaret Mead, et des effets que ces absences auraient eus. Passons un peu vite sur le premier nommé, si ce n'est que, pour l'auteur, il a éclipsé Proudhon et d'autres penseurs du socialisme dont les théories non violentes n'auraient pas servi à des dictateurs ou à des partis totalitaires. Soit, ça se discute. Comme il l'écrit, ce socialiste non violent qu'était Proudhon était antisémite et misogyne et nul ne sait ce qui en serait issu. Plus solide est l'idée selon laquelle ces deux « fondateurs ou instaurateurs de discursivité » (l'expression est de Michel Foucault) ouvrent l'espace à autre chose qu'eux, « produisent [...] la possibilité et la règle de formation d'autres textes ».

On lira avec amusement et intérêt le chapitre consacré à Freud, dans lequel apparaît l'avocate Germaine Brière qui défendit les sœurs Papin en s'appuyant sur la théorie des personnalités multiples. Le succès de Freud repose en partie sur la dimension scandaleuse (pour l'époque) de ses

IL SUFFIRAIT DE PRESQUE RIEN

théories, et sur le soutien des intellectuels, notamment les surréalistes.

Deux livres de Margaret Mead ont eu une influence majeure sur nos sociétés. Mais le premier, *Mœurs et sexualité en Océanie*, s'appuie sur des sources orales peu fiables et laisse croire à l'idée d'une société samoane sans tabou quant à la sexualité. Pris à la lettre dans les années 1970, ce livre éclipse un autre livre de la même autrice, *Trois sociétés primitives de Nouvelle-Guinée*, dont l'importance sur les études de genre est bien plus grande.

Pour qui aime les paradoxes, la troisième partie consacrée aux influences rétrospectives est la plus amusante, et stimulante pour la pensée de la littérature. Que Kafka ait influencé Léon Bloy, et quelques autres auteurs cités par Borges dans une de ses *Enquêtes*, n'est pas qu'un paradoxe. Les chefs-d'œuvre reconfigurent le paysage littéraire, modifient notre perception. Nous lisons autrement les œuvres qui ont précédé mais donnons-nous toute son importance à l'œuvre de Kafka dans son époque ? La conclusion de Bayard est intéressante.

On lira avec plaisir ce qui pourrait être le début d'un roman se déroulant dans un village de la Beauce, Illiers. Pierre Bayard, dont les fictions critiques sont peut-être l'esquisse d'une véritable œuvre romanesque, en donne les premières pages. Il montre combien ce lieu souffre d'incomplétude. Un monde sans Proust produit de nombreux effets qu'on ne développera pas ici, sinon de manière elliptique. Là aussi, la reconfiguration est d'importance. Sans Proust, pas de critique narratologique à la Genette, pas de critique génétique non plus. Sans Proust, les manuels scolaires rendent leur place à Dumas et à Verne, et le bref propos critique (voire obtus) de Charles-Marc Des Granges, prédécesseur de Lagarde et Michard, n'a plus lieu d'être. Barrès, Bourget, Loti et Anatole France racontent une autre histoire de la littérature. Le roman sans intrigue que constitue *À la recherche du temps perdu* ne peut dès lors influencer certains héritiers ou prédécesseurs, comme Flaubert qui rêvait d'un roman sur rien.

« Interventions », qui constitue la dernière partie du livre, montre comment les hiérarchies sont corrigées par des actes concrets. De l'invention (discutée) de [Louise Labé](#) aux vrais faux tableaux de Beltracchi, augmentant ainsi l'œuvre de Van Don-



Un célèbre passage piéton sur Abbey Road, à Londres (2007) © CC2.0/Miquel C.

gen ou de quelques peintres du « Cavalier bleu », Bayard montre que l'imagination à laquelle on rendrait les pleins pouvoirs permettrait de faire justice. En écho à ce qu'il écrit dans certains chapitres de *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, l'auteur ouvre des pistes pour l'enseignement secondaire ou universitaire et, dans la ligne de ses autres essais sur la littérature, il propose un « complément d'œuvre » : on peut améliorer des œuvres ratées, et dans des mondes parallèles mettre en lumière ce qui sommeille dans l'ombre ou la nuit. L'auteur collectif qui se cacherait derrière la poétesse lyonnaise permettrait de mettre en lumière une femme, et partant, les femmes qui écrivent, corrigeant ainsi « une injustice esthétique et sociétale ».

Peut-être le sort connu par Pasternak et Choukhov esquisse-t-il le chemin de ces « corrections » ? Le premier a, sans le vouloir, montré combien la littérature pouvait être puissante, puisque la CIA a tout fait pour que ce roman scandaleux pour les bureaucrates soviétiques paraisse en Europe occidentale. Le second, Prix Nobel presque oublié, aurait mérité que David Lean tourne son *Don paisible*, avec Omar Sharif, Géraldine Chaplin et Julie Christie. Tout n'est pas perdu.

Pour compléter le propos de cet essai (ou fiction ?), on lira avec intérêt l'entretien de Pierre Bayard avec Thierry Hoquet dans le dernier numéro de [la revue Critique](#). Il s'explique sur ce qu'il appelle « critique interventionniste », et en particulier la critique policière, utilisée dans divers essais. C'était le cas dans *Œdipe n'est pas coupable* et cette branche de la critique interventionniste existe depuis *Qui a tué Roger Ackroyd ?* paru en 1988. Parmi les *cold cases* en cours, celui du suicide d'Emma Bovary n'est pas le moindre. Qui veut en savoir plus ira lire ce qu'en dit un membre du Policburo pour le site [Intercripol](#) dont Bayard est président d'honneur. L'entretien est très amusant et rappelle, ce n'est pas inutile, que l'intelligence et la fantaisie s'allient aisément.

Puissantes clameurs post-exotiques

On retrouve dans *Débrouille-toi avec ton violeur* toute la force et l'inventivité du post-exotisme d'Antoine Volodine, ces univers étouffants, dévastés, d'où sortent des voix portées par la conviction que c'est grâce au travail sur la langue, qu'elle soit « neutralisée » ou furieusement poétique, qu'en dernier recours on crée des espaces libérés. Signé Infernus Iohannes, ce livre rassemble trois textes de révolte, violents, sombres, radicaux. Trois textes dans lesquels leurs auteures, des militantes révolutionnaires, réagissent à l'aliénation, en particulier dans ses dimensions corporelles, par l'invention de langues débarrassées de leurs éléments oppressifs.

par Sébastien Omont

Infernus Iohannes
Débrouille-toi avec ton violeur
 L'Olivier, 256 p., 19 €

Tout en citant Antoine Volodine, la quatrième de couverture précise qu'« *Infernus Iohannes est une signature collective qui regroupe aussi bien des auteures que leurs traductrices* ». L'écrivain post-exotique n'apparaît ici qu'en tant que traducteur du dernier texte, « Slogans » de Marina Soudaïeva, déjà publié indépendamment en 2004. *Débrouille-toi avec ton violeur* s'inscrit dans un ensemble intitulé « Nos grandes traductions ». C'est une traduction que l'avant-propos présente comme une « coécriture », les traductrices (et le traducteur) n'ayant pas hésité à modifier l'œuvre de départ. Le collectif Infernus Iohannes affirme la volonté d'écrire dans une « langue de traduction », y compris lors de la production d'un texte original, avec la même « vigilance sur ce que l'on va confier à la langue d'accueil », en cherchant à « extirper de la langue ce qui renvoyait directement ou secrètement à des traditions religieuses, poétiques et littéraires [...] pour que la littérature post-exotique ne soit pas troublée par des proximités culturelles et des non-dits idéologiques dont elle n'a que faire ». Pour autant, écrire dans une langue libérée des « références à des traditions », « neutre », ne revient pas à rejeter sa richesse, ses « mille nuances et mille formes » possibles.

« *Débrouille-toi avec ton violeur* », le premier et le plus long des trois textes, illustre cette déclara-

tion d'intention. Miaki Ono, à qui il est attribué, y affirme, martèle, assène, que toute pénétration est un « viol », que les femmes considèrent comme naturel uniquement à cause de millénaires de conditionnement. Si cette thèse radicale appartient à son auteure, la dénonciation devient de plus en plus persuasive grâce à la convergence entre les arguments développés et la langue pour les dire. La force des traditions et des normes sociales pour faire accepter l'acte hétérosexuel apparaît d'autant mieux que Miaki Ono et ses traductrices cherchent à les expulser de leur écriture, usant d'un langage cru, n'évitant pas les répétitions, refusant les euphémismes, excluant le vocabulaire du libertinage ou de la séduction, parlant de « femelle animale humaine » plutôt que de « femme », de « danse nuptiale avant dépucelage » plutôt que de « mariage ». Le texte emprunte à la littérature révolutionnaire et au pamphlet son martèlement, ses aphorismes, mais le point de vue de Miaki Ono, femme et militante révolutionnaire en lutte contre l'oppression, a sa cohérence, y compris dans ses paradoxes, lorsqu'elle dénonce la revendication du plaisir féminin à l'époque récente comme un nouveau stade de « propagande totalitaire », visant à faire intérioriser aux femmes le désir du viol.

Le message excessif est servi par des arguments justes, si bien que le lecteur ne sait trop à quoi s'en tenir. D'autant plus que le statut de l'auteur se brouille entre Antoine Volodine l'écrivain, son personnage Miaki Ono, ses traductrices Irina Kobayashi et Astrid Koenig qui dépassent ce seul texte puisqu'elles font partie des auteurs cités dans la bibliographie du *Post-exotisme en dix*

PUISSANTES CLAMEURS POST-EXOTIQUES

leçons, leçon onze et du collectif Infernus Iohannes (auquel Antoine Volodine le traducteur appartient et n'appartient pas puisque ce collectif est censé n'être formé que de femmes). Alors, dénonciation littéraire ? pure fiction ? démonstration de l'efficacité rhétorique du martèlement ? critique de la rhétorique du martèlement à fins de propagande ? ironie ? (l'avant-propos mentionne des « répétitions parfois naïvement adolescentes et même scolaires »). Tout cela à la fois sans doute. Ne reste donc au lecteur qu'à se raccrocher au texte, avec sa force et sa véhémence « cristallisées et épurées » et l'état d'inquiétude dans lequel, comme toutes les grandes œuvres, il nous maintient. Débrouille-toi avec ce texte ; au fond, il est fait pour ça.

« Sous les viandes » décrit une autre contrainte du corps, la naissance. Non comme une expulsion hors d'un cocon protecteur mais comme un enfermement, un traumatisme qui n'en finirait pas, puisque, dans le monde que décrit Molly Hurricane, des méduses extraterrestres ont entièrement recouvert la Terre de leurs masses gigantesques. Les êtres humains rescapés vivent donc à l'intérieur de la viande, sans faim mais asphyxiés par « la société des mille-tripes » tenue par « les boyaux-démocrates » et divisée entre « pourris du haut » et « pourris du bas ». Dans ces boyaux-démocrates, « leurs habituelles tartufferies – mollesse, malhonnêteté, discours liquoreux, double langage, proclamations humanistes, appels à l'effort, appels à l'égalité, mépris des pauvres » et leurs « discours de la stagnation, la justification des avantages accordés aux riches, les mêmes promesses aux démunis et aux laissés-pour-compte », on reconnaît sans peine l'idéologie dominante actuelle.

« Sous les viandes » frappe par sa description d'une société immobile et d'une angoisse liée à l'enveloppe corporelle, métaphore d'un monde fermé, mou et sombre, sans perspective, qui englutit lentement, telle la viande de la méduse, tels les rêves où la narratrice, Djennie Saranian, n'en finit pas d'essayer de tuer un juge corrompu. L'onirisme incertain, l'errance dans des non-lieux vagues et sombres, la confusion entre ce qui est réel et rêvé, les états intermédiaires, sont des caractéristiques du post-exotisme mais, dans « Sous les viandes », on en vient à désirer la mort tout en redoutant qu'elle ressemble à la vie.

Paru une première fois en 2004, « Slogans » n'a rien perdu de sa sauvagerie énigmatique, de ses éclats coupants. La rhétorique exaltante des



**Débrouille-toi
avec ton violeur**
Infernus
Iohannes



Éditions de l'Olivier

communismes russe et chinois, des guerres révolutionnaires, est subvertie par des images quasi surréalistes : « Sorcière nue, quand tu te décapites, n'appelle pas la pluie, ouvre les yeux » ; « Offre du groupe number dva : désincarne Natacha Amayoq, nous quitterons les maisons étranges ». Les slogans interpellent presque toujours des personnages féminins et évoquent en grande majorité des êtres féminins, « araignes absinthes », « naines rouges », « chrysalides gueuses » dans un contexte de combat, où domine le nihilisme – beaucoup de slogans se terminent par « rien ! » ou « nitchevo ! ». Les paradoxes abondent, absurdes – ou pas : l'absence de contexte ne permet pas au lecteur de choisir une signification, il ne peut que rester en alerte jusqu'au slogan suivant, et ainsi de suite. Pourtant, le post-exotisme ne se referme jamais sur un désespoir tragique. Les trois sections de 343 slogans s'arrêtent toutes sur « Les mauvais jours finiront ! » et Miaki Ono finit « Débrouille-toi avec ton violeur » par « nous aimons aimer quelqu'un d'autre ».

Débrouille-toi avec ton violeur désarçonne, secoue, interroge, mais avec une cohérence impressionnante. Les trois parties résonnent entre elles comme des insurrections féminines face à la contrainte, à la violence, comme des actes de libération grâce au fier retournement des moyens de langage utilisés par l'oppression.

Le Pacifique n'est pas une carte postale

« Mon pays n'est pas une carte postale », a déclaré Chantal T. Spitz dans un entretien il y a quelques années à l'occasion de la parution de son recueil de nouvelles *Cartes postales (Au vent des îles, 2015)*. Son pays, c'est Tahiti. Kristiana Kahakauwila, écrivaine hawaïenne, aurait pu déclarer la même chose. Les éditions *Au vent des îles* publient deux recueils complémentaires qui tordent le cou aux idées toutes faites sur ces îles et leurs habitants.

par Sophie Ehrsam

Kristiana Kahakauwila

39 bonnes raisons de transformer des obsèques hawaïennes en beuverie

Trad. de l'anglais (Hawaii) par Mireille Vignol
Au vent des îles, 224 p., 19 €

Chantal T. Spitz

Et la mer pour demeure

Au vent des îles, 96 p., 12 €

Le titre anglais du recueil de nouvelles de Kristiana Kahakauwila, « This is Paradise », est celui de la première nouvelle, « C'est le paradis » : elle montre justement autre chose que la carte postale, à rebours de tous les fantasmes paradisiaques sur les îles du Pacifique. Un groupe de femmes croise une touriste blanche, « haole », d'une autre partie des États-Unis et l'entend comparer Hawaï'i au paradis. La nouvelle montre à quel point cette représentation a peu de rapport avec la réalité, que l'on soit résident ou de passage. Plus largement, le recueil déconstruit une vision du monde trop binaire ou simpliste, comme dans la nouvelle qui donne son titre au recueil traduit : « *Comprends que ta grand-mère est au paradis à présent, et qu'au paradis il y a des coqs de combat et des Heineken, [...], les taquineries de tes oncles, la cuisine de tes tantes et le rire de tes cousins qui accompagnent tes paroles. Le paradis, c'est quand ils te disent que tu es chez toi avec eux, et si c'est ce que le pasteur haole qualifie d'enfer, alors remercie Dieu d'y être enfin* ».

La question de l'identité hawaïenne traverse le recueil ; elle taraude Becky, née et élevée à Las Vegas mais d'une famille hawaïenne qu'elle peut retracer sur des générations, autant que son petit ami Cameron, né et élevé à Hawaï'i mais dont les

parents viennent du Minnesota. Ils se disputent à cause d'un chien errant, un « poi dog » (bâtard) qui symbolise leur dualité. « Poi dog » est le surnom d'un autre personnage dans une autre nouvelle, une femme qui élève des coqs de combat. Elle reprend l'élevage de coqs de son père (on pense à la nouvelle « Coq de combat » de Medoruma Shun, écrivain d'Okinawa, dans *L'âme de Kotaro contemplait la mer*, Zulma, 2014). « *Mon père avait coutume de dire qu'il avait les combats de coq dans le sang : le Chinois en lui aimait les paris, le Hawaïen aimait les combats, et le Philippin aimait les oiseaux.* » Elle est métisse, mais aussi à la frontière entre masculin et féminin, ce qui dérange son amant : « *Tu n'as pas un comportement de dame quand tu vas aux combats.* » *Je lui ris au nez. Je ne pus m'en empêcher.* « *Tu m'as déjà vue faire la dame ? Je suis une tita, je serai toujours une tita. Si tu veux une dame, va chercher un mähū pour toi.* » Les mots ne manquent pas en hawaïen pour désigner ceux et celles qui ne correspondent pas aux stéréotypes genrés : une « tita » (dérivé de « sister », sœur) est un garçon manqué, un « mähū » (littéralement « au milieu ») un garçon efféminé ou une personne du troisième genre.

Dans les récits de Kristiana Kahakauwila, tout converge en un nœud qu'il serait vain de tenter de démêler : loyauté amoureuse, familiale, élans de solidarité, toutes les relations humaines sont mises à l'épreuve. Le basculement, individuel ou collectif, est également un thème fort dans le livre de Chantal Spitz, comme dans le reste de son œuvre. Incendie, élection, noyade, féminicide, mais aussi écocide : la nouvelle « J'eus un pays » évoque le spectre de la destruction d'un habitat (vie humaine et vie marine) pour construire une ville flottante (projet véritable qui n'a pas vu le jour). Écrit presque intégralement

LE PACIFIQUE N'EST PAS UNE CARTE POSTALE

au présent, ce récit contient à la fois un avenir possible et un passé avéré, suspendant le pays dans une incertitude de mauvais rêve : « *les résistants-malgré-eux revivent l'invasion coloniale de l'antan [...] l'histoire trébuche et radote* ». La langue de Chantal Spitz est une langue sans ponctuation, ce qui peut surprendre ou lasser, mais produit une sorte d'immédiateté, comme un appel à ne pas détourner les yeux. C'est une écriture cadencée, prose poétique, avec des rythmes ternaires et des rimes internes. La nouvelle « Ils ne diront rien » est une véritable polyphonie superposant la froideur clinique décrivant les blessures d'une femme battue, la violence haletante de son assassin, la rage contenue de sa fille aînée et le silence de ses enfants.

Dans les nouvelles de Kristiana Kahakauwila, la dualité est inscrite aussi dans la langue, car il y a différents anglais : l'officiel et les autres. « *Et si quelqu'un embêtait à moi ? – Si quelqu'un m'embêtait* », avait rectifié l'Indien. Il avait été élevé en parlant *res English, l'anglais des réserves, qui avait une cadence et un argot bien particuliers, mais maintenant que nous étions ensemble il tenait à ce que nous nous exprimions en bon anglais.* » La traductrice, Mireille Vignol, rappelle que l'anglais et l'hawaïien sont les deux langues officielles d'Hawaï et qu'elles se conjuguent pour former « *le pidgin, le créole de Hawaï'i* ». Un pidgin est tantôt rassembleur, tantôt excluant : « *pour moi... le pidgin était une différence supplémentaire qui me démarquait des autres* ». Pour restituer dans les dialogues ce décalage linguistique, elle a travaillé avec Chantal Spitz, qui a suggéré par exemple la suppression de « que » (dans des phrases comme « Tu crois je suis aveugle ? »), « *au plus près de certaines syntaxes polynésiennes* », écrit la traductrice. Un choix qui fonctionne, d'autant que cette absence de « que » s'entend aussi à l'oral en France métropolitaine, se lit de plus en plus sur les réseaux sociaux. Un usage du « *pays d'en bas / illettré obèse grossier / inadapté scolaire ininséré social inqualifiable professionnel* », tel que le qualifient « *ceux-là pleins de belle langue habiles communi-quants* » ? Si la question de l'indépendance de Tahiti concerne ses habitants (Chantal Spitz n'a jamais fait mystère de ses préférences politiques), les inégalités dans les domaines de l'éducation, de l'environnement et de la santé dénoncées par l'autrice tahitienne donnent à ses écrits une portée bien plus large.

Les îles du Pacifique ne sont ni des cartes postales, ni des territoires perdus. *Quid* de leurs habitants, qui ont pu avoir la sensation d'être renvoyés au statut de bâtard ou d'espèce menacée ? (« *comme s'il suffit [sic] de questionner d'observer d'analyser l'autre pour le circonscrire l'enclaver le confiner dans des études des thèses des traités* », écrit Chantal Spitz). Les deux autrices écrivent sur la dualité de chaque être et sur ce qui les menace tous, justement quand des oppositions binaires cristallisent les divisions et la violence. Elles pourraient se revendiquer « *maudites sauvagesses* » (pour reprendre l'expression d'Ann Antane Kapesch) et tourner le dos aux autres, mais, au lieu de cela, elles se mettent à la place de l'autre, que ce soit la touriste américaine qui paraît inévitablement frivole, la maîtresse coréenne qui éloigne un homme de sa femme et de ses enfants ou la chercheuse européenne qui risque de donner une vision déformée de la vie polynésienne.

Ultimes coups de pied dans la fourmilière : la remise en cause du trope de la femme-fleur (d'autant plus prégnant ici que les fleurs sont indissociables des représentations folkloriques des « vahinés ») et des schémas narratifs qui s'appuient sur le conflit. Les fleurs sont discrètement présentes chez Kristiana Kahakauwila, mentionnées l'air de rien à des moments clés. L'homme décrit dans « Portrait d'un bon père » offre un *lei* (collier de fleurs) à celle qui sera la mère de ses enfants alors qu'il vient de la tromper, avec ces mots d'une banalité confondante : « *Des jolies fleurs pour ma jolie fleur* ». L'intéressée n'y voit que du feu, ne se méfie pas davantage que la touriste qui passe la nuit avec un ancien détenu dans une autre nouvelle, comme tant de jeunes filles en fleur de par le monde : « *Nous étions toutes comme ça en ce temps-là. [...] Nous étions jeunes, naïves* ». La femme au collier de fleurs qui sourit sur la carte postale n'existe pas, ou pas longtemps. Sous la plume de Chantal Spitz, la chercheuse venue d'ailleurs dit : « *je ne sais pas encore que je ne vois que les fleurs et non les racines de celles que j'interroge* ». Non seulement il s'agit de redonner à la femme, à la personne humaine, son intégrité – une personne vivante ne peut se résumer à un organe, à son corps ou à une caractéristique prise isolément – mais l'écriture elle-même restitue un processus évolutif tel qu'il existe dans tout organisme (cela fonctionne aussi pour le corps politique, le pluriel n'est pas là par hasard).

Écrire sur la dualité ne veut pas dire désigner des gagnants et des perdants. Écrire des phrases au présent ne signifie pas que l'on fait fi du passé ; les



**LE PACIFIQUE N'EST PAS
UNE CARTE POSTALE**

peuples du Pacifique rendent fréquemment hommage à leurs ancêtres à voix haute, en public, incorporant le temps d'avant dans l'ici et le maintenant, jusqu'à la fusion parfois : « *Elle parlait toujours de l'histoire au présent [...] pour Becky, le passé et le présent cohabitaient étroitement, se rencontraient dans sa mémoire ; cette union lui permettait de les superposer jusqu'à ce qu'ils deviennent comme l'océan et le ciel, sans délimitation discernable* », note Kristiana Kahakauwila. Le

À Kalaoa, sur la Grande Île d'Hawaï © CC2.0/Sharon Hahn Darlin

texte se comporte alors comme Jupiter voulant parfaire son apparence humaine (c'est-à-dire mortelle) dans *Amphitryon 38* de Jean Giraudoux (1929) : « *Voilà que je sens mon cœur battre, mes artères se gonfler, mes veines s'affaïsser... Je me sens devenir un filtre, un sablier de sang... L'heure humaine bat en moi à me meurtrir.* » Rien de plus figé qu'une carte postale, rien de moins figé qu'un récit réussi.

Entretien avec Joyce Maynard

Où vivaient les gens heureux, dernier roman de Joyce Maynard, est sorti en poche, parallèlement à sa venue au festival America. L'occasion pour EaN de s'entretenir avec la romancière et essayiste, dont l'œuvre multiforme s'étend sur un demi-siècle, à commencer par ses mémoires de l'année scolaire 1972-1973 où, encore adolescente, elle fut la maîtresse de J.D. Salinger, de trente-cinq ans son aîné. Dans une douzaine de livres, dont deux adaptés au cinéma, elle raconte l'ardeur et l'amertume, le mariage et le divorce, la joie et la tragédie, l'intimité et le scandale public.

propos recueillis par Steven Sampson

Joyce Maynard

Où vivaient les gens heureux

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Florence Lévy-Paoloni

10/18, 600 p., 9,60 €

C'est votre premier voyage à Paris depuis longtemps.

Écrire est une vocation solitaire alors qu'au fond je suis quelqu'un de sociable. Mon séjour ici a été marqué par de véritables conversations. Dites-moi, d'où venez-vous ? Depuis quand habitez-vous Paris ?

Je suis né en 1957 à Milwaukee, où j'ai grandi, ensuite j'ai étudié à Harvard, puis j'ai vécu pendant quinze ans à New York. Je vis à Paris depuis vingt-huit ans.

Vous êtes un peu plus jeune que moi, je suis née en 1953, je suis presque imbattable : j'ai une capacité inquiétante d'identifier les personnes nées cette année-là, même si elles sont différentes les unes des autres. Il y a quelque chose, j'aperçois quelles années elles ont traversées. Alors, que faisiez-vous aux États-Unis ?

Vous interviewez l'intervieweur ! Comme à votre habitude, vous vous infiltrez dans le milieu ambiant. Au festival America, vos interventions étaient en français. Vous êtes une fine observatrice.

Comme tout écrivain. J'adore le français, bien évidemment je fais plus intelligente en anglais,

quoique, même à mon niveau, je trouve qu'il y a des choses en français qui sont inexprimables en anglais. J'ai plutôt un penchant pour ce côté lyrique et poétique, ce qui n'est pas le cas dans mon écriture, qui est plus concrète et épurée.

On pourrait discuter pendant des heures, mais il faudrait évoquer vos livres.

D'abord, je dois dire que cette année marque le cinquantième anniversaire de mon article pour le *New York Times Magazine*, « An 18-Year-Old Looks Back on Life » [il avait fait la une et attiré l'attention de J.D. Salinger], donc cela fait longtemps que je publie. J'ai écrit de bons livres, des livres sérieux dans mon pays, pourtant après toutes ces années je n'ai remporté aucun prix. En tant qu'écrivain, j'ai pu subvenir aux besoins de ma famille, ce qui n'est pas un mince exploit, mais jamais je n'aurais participé à une table ronde avec Jonathan Franzen (comme au festival). Ici, je suis un succès ! Je sais que vous êtes un littéraire, aux États-Unis je ne serais pas interviewée par un journal intellectuel. Voilà pourquoi j'aime la France (j'ai toujours adoré la langue) : le lectorat, la façon dont on aborde les récits, libérée du poids de mon identité Google que je traîne partout comme un boulet aux États-Unis.

En quoi consiste cette identité ?

En un mot : l'homme (Salinger) avec qui j'ai passé un an il y a cinquante ans. Quoi qu'on dise de #MeToo, ce mouvement n'est pas rétroactif. Je suis fière du livre que j'ai écrit sur cette affaire et que je désigne maintenant par son titre français, *Et devant moi, le monde* (1998), livre à cause

ENTRETIEN AVEC JOYCE MAYNARD

duquel j'ai été traitée de prédatrice dans les pages du *New York Times*. La seule fois que j'ai été invitée à une manifestation littéraire, ç'a été quand mon amie Judy Blume a insisté auprès des organisateurs. Quand je suis montée sur le podium, une rangée entière d'écrivains s'est levée et a quitté la salle. De manière générale, les femmes sont reléguées à un statut inférieur. Quand j'ai écrit sur l'accouchement, on m'a qualifiée d'« *écrivain vaginal* », alors que si un homme faisait la même chose, on dirait qu'il fait preuve de courage en explorant un nouveau terrain.

Puis j'ai connu une véritable renaissance il y a onze ans lorsqu'une éditrice brillante chez Philippe Rey, Christiane Besse, qui avait entamé une nouvelle carrière de traductrice et d'éditrice à quatre-vingts ans, a dit à Philippe : « *Il faut qu'on la publie* ». C'est elle qui a créé ma vie en France.

Venons-en au roman qui a remporté le Grand Prix de littérature américaine 2021 : Où vivaient les gens heureux.

Il retrace l'histoire d'une femme, Eleanor, dont la jeunesse correspond à la mienne, et dont le parcours sur les quarante années suivantes ressemble au mien : elle tombe amoureuse d'un homme qu'elle épouse et avec qui elle fait des enfants, puis elle vit un divorce douloureux. Comme moi, elle était obsédée par l'idée de fonder une famille, et donc décalée par rapport aux femmes de cette génération. Je suis issue de la deuxième vague du féminisme américain, je me souviens de la période où l'avortement était illégal, c'était encore le cas quand j'ai commencé la fac ; ensuite, il y a eu l'amendement (non ratifié) « *Equal Rights* », le magazine *Ms.*, tout cela. Mais pour quelqu'un comme moi – j'étais à l'apogée de ma réussite aux États-Unis à dix-neuf ans – l'objectif le plus illusoire a été de faire partie d'une famille heureuse. J'ai grandi avec la télévision, les séries montraient des familles qui ne ressemblaient en rien à mes parents – brillants, mais inadaptés à la parentalité –, et c'est ça que je voulais.

Eleanor et vous ont été critiquées pour ce désir.

En effet. On pourrait considérer Eleanor comme quelqu'un de rétro et d'antiféministe du fait qu'elle veut avoir des enfants et faire des bûches de Noël et organiser des fêtes d'anniversaire géniales, tout centrer autour de ses gosses... Il y a

un moment dans le roman où une jeune thésarde de Harvard vient l'interviewer, voire l'interroger, et lui dit : « *Pourquoi perdez-vous votre temps à faire des bébés ?* » On me l'a dit à moi quand, à vingt-deux ans, j'étais une journaliste prometteuse au *New York Times*. Abe Rosenthal, rédacteur en chef, m'a demandé comment j'envisageais mon avenir : « *Vous voyez-vous correspondant étranger ? Critique ?* » Comme Eleanor, j'ai répondu : « *Je veux retourner dans ma ferme dans le New Hampshire et fonder une famille.* » C'était choquant, pendant des années on a raconté cette anecdote au *New York Times*. Ça m'a énormément coûté, même si je ne regrette rien. Alors Eleanor a trois enfants, j'ai fait en sorte qu'ils soient différents des miens, par exemple je n'ai pas d'enfant transgenre, et il n'y a pas eu d'accident horrible dans ma famille : ce livre contient un patchwork de possibilités. Là où cela me ressemble, c'est dans l'obsession de protéger ses enfants, de les garder à l'abri. Mais, au fur et à mesure du trajet, on se rend compte que c'est impossible.

Au début, je voulais intituler ce roman « *The Cork People* » (« Les bonshommes-bouchons »), parce que le voyage d'Eleanor consiste à lâcher prise avec des bonshommes-bouchons. Comme chez moi, il y avait un ruisseau au bout de la route de sa ferme où Eleanor mettait dans l'eau de petits bateaux fabriqués avec du papier origami. Elle et ses enfants y ont installé des bouchons de bouteilles de vin, chacun avait un prénom, ensuite on les encourageait depuis la rive. Comme dans la vraie vie, certains d'entre eux chaviraient, parfois on essayait de les sauver. À la ferme, si on perdait une chaussure Barbie, Eleanor dévastait la maison pour la retrouver, rentrant dans ce territoire qu'elle appelle dans sa tête « *Crazyland* », domaine familial pour les lectrices ayant élevé des enfants. Sa fille récupéra la chaussure, mais il lui en coûta de perdre sa mère pendant une heure. On accompagne Eleanor jusqu'à la cinquantaine, beaucoup de choses lui arrivent, enfin elle reconnaît l'impossibilité de contrôler ses enfants et la nécessité de l'accepter.

Votre avant-dernier livre, des mémoires, raconte un autre deuil. Il s'intitule Un jour, tu raconteras cette histoire.

Ce titre est si français, c'est tellement mieux comme ça (à l'origine, *The Best of Us*), jamais on n'aurait donné ce titre aux États-Unis. Lorsque j'ai rencontré Jim, à l'âge de cinquante-sept ans, ça faisait vingt-cinq ans que j'étais seule, je ne

ENTRETIEN AVEC JOYCE MAYNARD

pouvais pas vivre avec un homme, j'étais consumée par mes enfants, mon travail et mon « amertume » [en français]. Lui aussi avait trois enfants, très rapidement je l'ai invité avec moi en France pour la tournée promotionnelle de *Long week-end* en septembre 2011, on se connaissait depuis un mois à peine, ce fut glorieux. Il était avocat et non pas photographe, mais il prenait des photos magnifiques. On s'est mariés à l'été 2013, un an plus tard on lui a diagnostiqué l'une des formes les plus virulentes du cancer, il avait soixante-deux ans. J'avais soixante ans, pourtant je ne pouvais accepter qu'il meure, que cette histoire d'amour se termine de cette manière. Donc ce livre est l'histoire de ma découverte de ce que veut dire être mariée et faire partie d'un couple, un vrai couple, même si j'avais été mariée une première fois pendant douze ans. Ce livre n'est pas tragique – c'est facile pour moi de le dire parce que j'ai survécu –, il est le constat de ce que l'amour peut être. « Un jour, tu raconteras cette histoire » convient comme titre parce que toute ma vie je me suis dit que, si on devait inévitablement subir la douleur, la tristesse et le deuil, il fallait au moins transformer tout cela en art, essayer de créer de l'ordre à partir du chaos, d'extraire une signification de l'inexplicable. Jim était un homme discret, pourtant il m'a dit : « Oui, je sais ce que tu vas faire, et c'est bien », il m'a donné sa bénédiction.

J'ai commencé à écrire en plein milieu de la nuit de sa mort, après une heure passée au lit pour l'assimiler. Je n'avais rien écrit depuis dix-neuf mois. Avant l'aube, j'avais terminé la première page du livre. J'aime être heureuse, mais je préfère me sentir vivante, ressentir les choses, y compris le chagrin. Peut-être que ma raison d'être, c'est de donner voix à ce que les autres ne peuvent dire, d'honorer la vie des gens au foyer, de montrer que cette vie ne relève pas de l'insignifiant, du *quotidien*, mais qu'au contraire elle est pleine de sens et d'importance. Ce matin, pour préparer notre entretien, j'ai lu plusieurs de vos articles en ligne, dont celui sur Rachel Cusk, je ne connaissais pas ce livre (*L'œuvre d'une vie. Devenir mère*), il faudrait le lire. Elle compare la maternité à « un emploi, un travail d'une durée limitée ». Moi, en ce qui concerne ce poste-là, je suis sans emploi. Pourtant, ce fut mon vrai gros travail, j'écrivais des livres et un million d'essais à côté, mais mon véritable job a consisté à lancer ces petites personnes sur leurs bateaux. Ce qui ne

veut pas forcément dire qu'aujourd'hui ils sont pleins de gratitude et d'estime. Ha ha !

Comme Jim, J.D. Salinger était un homme privé.

Je ne suis pas équipée pour écrire sur Salinger, je l'ai connu pendant un an, ensuite il a occupé trop de place dans ma vie pendant quarante-cinq ans, les gens ne cessent de le ramener sur le tapis, maintenant c'est moi qui en parle parce qu'il faut répondre à cette obsession. D'abord, c'est évidemment un grand écrivain, *Nouvelles (Nine Stories, 1953)* étant à mes yeux plus important que *L'attrape-cœurs*. Je l'ai remarqué avec moi partout, quand par hasard l'un de mes livres était chroniqué aux États-Unis, le premier paragraphe concernait évidemment Salinger. Si je vis encore trente ans et qu'on écrive ma nécrologie, elle mentionnera que j'ai couché avec Salinger.

En quoi vous a-t-il influencée ?

Ce n'était pas son écriture. Quand je l'ai rencontré, je ne l'avais pas lu, je ne savais pas qu'il avait une obsession pour les grosses montres, quand j'ai lu *Pour Esmé, avec toute mon abjection [une nouvelle parue en 1950, dans laquelle une montre joue un rôle important]*, il m'avait déjà congédiée. Dans la photographie qui a paru sur la couverture du *New York Times Magazine*, je portais une grosse montre, ce qui sans doute, plus que mon écriture, explique l'attrait que j'ai exercé sur lui. Je continue à porter ces montres, je ne vais pas arrêter à cause de lui. À part cela, il avait beaucoup de tendresse pour ses personnages. Lorsque j'étais un personnage sur la page, dans notre correspondance, il m'aimait extraordinairement. Tandis que le jour où je me suis installée chez lui, il m'a tout de suite dit : « tu te comportes comme une adolescente ». C'est-à-dire que je me conduisais comme une vraie personne. À partir du moment où je n'étais plus simplement une fille sur la page, et que lui n'était plus un homme sur la page, il y avait des problèmes.

Il méprisait votre sensibilité.

Je voulais retourner à New York, j'avais envie de danser, de jouer dans des pièces de théâtre et dans des films, d'être une star du rock 'n' roll, etc. Il avait du dédain pour ces aspirations. C'était facile de sa part, il était à un autre stade de la vie, on ne peut pas rejeter le monde avant de l'avoir connu. Je cherchais à lui plaire. Par conséquent,



Joyce Maynard © Jean-Luc Bertini

ENTRETIEN AVEC JOYCE MAYNARD

j'ai raté certaines expériences cruciales. Même aujourd'hui, je comprends tout à fait pourquoi je le vénérerais comme une figure religieuse, il était si drôle et je me sentais vraiment reconnue par lui. En même temps, il m'éditait, je rangeais dans un tiroir les aspects de moi qu'il n'aimait pas. Aujourd'hui, ils ressurgissent, et cela me rend libre.

Comment avez-vous pu tomber dans ses filets ?

Si tu es vulnérable, si tu es sans parents et pas protégé(e), tu risques de t'attacher à quelque chose. Beaucoup de jeunes de mon âge ont rejoint des sectes, il se trouve que la mienne était plus complexe et plus sophistiquée, ce fut la secte Salinger. Depuis des années, je me heurte à des gens qui le vénèrent. Faisant une lecture de l'un de mes romans, la première question risque d'être : « Que mangeait-il au petit déjeuner ? » ou bien :

« Que va-t-il arriver aux manuscrits dans le coffre ? »

Cela me fait penser à Frédéric Beigbeder, auteur du roman Oona & Salinger.

Je l'ai rencontré à Vincennes, je l'ai lu en français, il se prosternait devant l'autel de Salinger, il ramasse les petites miettes.

Si vous deviez vous décrire d'un mot, diriez-vous que vous êtes mémorialiste, essayiste ou romancière ?

Je raconte des histoires, parfois des histoires que j'ai vécues, parfois des histoires que j'ai imaginées. J'espère que ces dernières paraîtront les plus réelles de toutes.

Dans la prison de Nouméa

« Je te laisse, l'ethnologue est arrivée. » *La moue de son visage, le ton cotonneux de l'officier à l'accueil, ne sont guère encourageants lorsqu'on espère séjourner dans un espace clos. « Ici, c'est une prison village, tout le monde se connaît », lance-t-il comme pour dire qu'il est inutile de chercher à ruser. « Vous serez toujours accompagnée », ajoute-t-il. Les genoux tremblants, les mains en plâtre, notre ethnologue avance à reculons devant l'avertissement hostile. Dans ce cadre serré à souhait, Chantal Deltenre, chargée en 2016 d'une mission d'observation ethnographique d'un mois au « Camp Est », la prison de Nouméa, nous livre ses émotions et ses sentiments ; elle déborde parfois de colère.*

par Jean-François Laé

Chantal Deltenre

Camp Est. Journal d'une ethnologue dans une prison de Kanaky Nouvelle-Calédonie
Anacharsis, coll. « Les ethnographiques »
224 p., 16 €

C'est que les prisons envoûtent et dégoûtent à la fois. Parce qu'on ne sait pas ce qui s'y passe concrètement, elles provoquent fantasmes, clichés, une certaine honte qui nous fait détourner la tête. Comment savoir ce qui se passe derrière ces murs épais puisque personne n'y met les pieds en dehors des experts d'une journée, le contrôleur général des lieux de privation de liberté ou quelques aumôniers contraints au silence ? Et que dire lorsqu'on est à 12 000 km de la métropole ?

Alors Chantal Deltenre nous livre son journal de bord : trente journées, très précisément, à piétiner dans les couloirs du Camp Est, rendu tristement célèbre par ses prisonniers politiques d'Algérie, arrêtés lors des révoltes de 1871, déportés et contraints de rester en Nouvelle-Calédonie après avoir purgé leur peine. Sur les 19 hectares d'une presque île aux abords de la mer près de Nouméa, le centre pénitentiaire amasse femmes, hommes, mineurs, prévenus et condamnés, quelle que soit la durée de la peine, en suivant six régimes de détention différents.

Tout le monde se connaît ? En effet, dans chaque mouvement, couloir, croisement, courette, on s'interpelle et on s'adresse message ou grimace,

coup d'œil noir ou sifflet, suivant des lignes de partage implicites auxquelles l'ethnologue n'accèdera pas facilement.

À piétiner, mise à l'écart dans un bureau, supportée dans une réunion, toujours accompagnée d'un ange gardien, Chantal Deltenre attrape des scènes, des interactions, des jeux de piste des jeunes détenus, pour s'éviter accusations, déshonneur et autres partitions. On découvre très lentement que la hiérarchisation informelle des infractions ne s'opère pas entre les braqueurs, les « politiques » ou les criminels (comme en métropole) mais sur une tout autre échelle, celle des communautés qui prend en compte l'ethnicité (Wallisiens et Kanaks), les partitions territoriales (les anciens sites miniers et les communes liées aux événements politiques).

Une petite géographie des « infamies » se dessine, les quartiers honteux, les familles indignes, les mauvais coups en mémoire. Du greffe à la cuisine, de l'infirmerie au service d'insertion, du cours de français à la commission disciplinaire, nous sommes plongés dans les souterrains des humiliations, des menaces et des petites terreurs intimes. « *Tout le monde se connaît* », c'est sans doute là une charge morale et mentale des plus élevées ! Comment se défaire de cette réputation qui dégrade, salit et avilit ? Chantal Deltenre refuse de faire des liens entre l'histoire coloniale et pénitentiaire de l'île et le présent du centre de détention. De même, elle se tient à distance du supposé grand écart entre le droit coutumier des chefferies – dont seraient exclus ces jeunes – et le droit français qui

DANS LA PRISON DE NOUMÉA

ne serait pas compris par ces derniers. Le croisement des droits internes et externes fonctionnerait comme une tenaille, ou disons un dénoyateur.

Et pourtant, le temps long frappe à la porte. Ce qui intrigue l'enquêtrice, ce sont les suicides successifs dans le quartier d'isolement et le quartier disciplinaire. « *Plusieurs personnes m'ont présenté ce quartier comme le plus délabré de la détention, là où l'ancien bagne ressurgit, le quartier oublié* » (d'où le nom, « l'île de l'oubli »). À entendre les chuchotements de la secrétaire, « *ce n'est pas un hasard si la majorité des trente suicides au camp Est pendant les treize dernières années ont eu lieu ici* ». Elle sous-entend que les murs noirs de l'ancien bagne sont là, si sombres, maculés de traces douteuses, de ces morts par pendaison si chargés de mémoire. La veille de sa mort, « *Jonathan lapait de l'eau dans une flaque d'eau au sol* », entend-elle. « *Ici, c'est une prison village, tout le monde se connaît* », lui répète encore un officier ; mais cela n'empêche pas les suicides, susurre l'ethnologue, qui a entendu plus d'une fois lors des auditions de détenus cette étrange question : « *tu as encore des idées noires ?* ».

Oui, ils ont des envies de mourir, et Chantal Deltenre l'entend, le voit aux très nombreuses scarifications, cicatrices, entailles, coupures, qui parcourent les bras, le cou et le visage. La journée à l'infirmerie confirme la force des automutilations : « *Ils n'hésitent pas à se planter un rayon de ventilateur dans le ventre, la main ou le pied, ce qui provoque des plaies profondes et une perte de sensibilité aux membres* ». L'infirmière est à bout. La psychologue est en arrêt maladie pour six mois.

Chantal Deltenre quitte ce bloc pour rejoindre la réunion d'incidents. Et ça recommence ! Encore une tentative de suicide ce week-end ! Le détenu a avalé une boîte de médicaments. L'officier d'astreinte n'a pas prévenu la direction. Le médecin est furieux. On le conduira à l'hôpital lundi. « *Si vous saviez combien j'en ai décroché, des pendus couchés ! murmure son voisin officier, on en sauve plus d'un par semaine, et on n'en parle jamais ! Le même détenu, parfois dix fois de suite, le lacet aux barreaux du lit !* » Autre incident : un jeune en semi-liberté veut retourner voir sa mère et demande son argent pour prendre le bus. Le mandat n'est pas arrivé. Il donne un coup de pied à la voiture de l'association de réadaptation. Il est aussitôt réincarcéré. « *Mauvais détenu, mauvais citoyen* », commente l'officier.

Comment échapper au déshonneur et à l'infamie quotidienne, s'interroge l'observatrice, comment interpréter toute cette dépression générale qui plombe le lieu ? Car elle entend tant de récits d'exclusion des familles des communautés kanaks, tant de refus des chefferies de réintégrer ces jeunes dans la communauté, tant de gloses sur le poids de l'histoire de cette île dépotoir, une chaîne d'enfermement sans fin ! Or, ce sont en grande majorité des jeunes de moins de trente ans qui sont incarcérés pour de simples vols, des violences et des conduites sous l'emprise d'un état alcoolique. Tout ça pour ça ?

Dans les cuisines, c'est l'effervescence. Des jeunes y travaillent et parlent au chef. Ils en ont marre du riz, du riz, encore du riz. La commission alimentation est très fréquentée, pour débattre des menus : « *Qui est d'accord pour l'ail, et l'oignon frais avec la purée ? Pour changer du riz quotidien, qui serait preneur de pâte ? – Oh oui, des coquillettes ! – Et du Tabasco ?* » C'est le seul lieu où les jeunes sont pris pour des cuisiniers, de sorte qu'ils parlent horaires, hygiène, compétences techniques et goût. Les plats à l'honneur, poulet frites. « *On va attaquer le manioc, l'igname et le poisson. Sans oublier les bananes* ». On croque, on mord à pleines dents, on se régale à préparer les repas. Dans ce contexte, les paroles circulent librement sur le « manger », les menus, un grand moment. Cette fois, nous y sommes, l'ethnologue a trouvé le lieu où les voix se font entendre, où les yeux pétillent devant les légumes à éplucher. « *Pendant que je discute avec le responsable, une odeur de chou envahit toute la cuisine : un auxiliaire fait bouillir du chou kanak récolté dans le vaste jardin potager à côté de la cuisine.* » Cultivé par des auxiliaires (détenus), le potager attire de nombreuses demandes de formation des autres prisonniers. La restauration attire les estomacs. Se régaler fait parler. Se caler les joues rend bavard.

Mais c'est l'avant-dernier jour, il est presque trop tard. Le journal va se fermer prématurément. Chantal Deltenre s'en va. L'infirmière l'attrape par l'épaule pour un rien. Juste pour parler. Elle s'inquiète de la quantité de compresses de coton utilisée par les jeunes, elle ne voit pas pourquoi. Silence. Et soudain, « *je vois, c'est le toucher* », dit-elle, « *c'est pour la douceur. Entre la main et la peau, la compresse fait caresse* », avant d'ajouter : « *c'est ainsi qu'ils se reconnectent au présent, qu'ils se recentrent* ».

La grande couture de la tristesse

On ne sait jamais d'où viennent le chagrin ou la mort. On ne sait jamais non plus comment naît l'amour ni quand la vieillesse dessine et destine à notre front ses premières rides. Pour le grand poète plein d'irrévérences que fut le Portugais Fernando Assis Pacheco (1937-1995) – ici parfaitement traduit par Max de Carvalho qui, décidément, est un passeur infatigable –, la triste guerre en Angola où il fut appelé marque la césure qui coupe brutalement sa vie et son œuvre. L'anthologie ici offerte, qui couvre toute la vie de Pacheco, permet d'envisager tout ce que la guerre a changé, brisé, violenté à tout jamais en lui.

par Louis Pailloux

Fernando Assis Pacheco
La muse irrégulière. Anthologie bilingue
 Trad. du portugais et présenté
 par Max de Carvalho
 Chandeigne, 200 p., 20 €

Au commencement, il y eut d'abord des enfances-Pacheco où tournoyaient les questions : « *le soleil ? un autre nom sur le mien si fragile ?* » ; enfance portugaise où le futur poète pouvait errer entre Santo António da Copeira, Sangalhos, Tramagal et Figueira da Foz. Et l'on a beau savoir que l'enfance ne peut survivre intacte aux cruautés du monde adulte, celle de Pacheco saura toujours garder au cœur la figure, le décorum de ses premières années, avec ses visages familiers, comme celui d'un potier, par exemple, qui « *apprend la musique des saisons / pour ses enfants d'argile* ». Peut-être que tout le drame pachéquien tient dans cet « *adieu à tout ça / avec une nostalgie pas possible* » qui, tout en préservant en soi les sentiments passés, ne peut se complaire à leur évocation non plus qu'aux émotions qu'ils convient. Nulle grandiloquence chez Pacheco (qui parle de façon amusante de la « *lyricaille / lusitanienne* » et de façon plus caustique encore du « *pouête* » qui « *pleure bave et morve au seul nom de pouizie* »), parce que la vie ne la permet pas et que le « *réel* » a tôt fait de briser les élans inconsidérés et les chants trop haut perchés.

L'existence qui est faite aux êtres sensibles les broie dès l'aurore, surtout quand on a choisi de dire non à la flagornerie, tel Pacheco : « *Qu'on ne compte plus sur moi pour chanter / les Indes menteuses* », et que l'on ne veut pour rien au

monde se laisser « *transformer en poète aigri* ». Toutes les duretés qu'impose la vie en société n'ont pu détruire l'âme de l'enfant Pacheco qui, adulte, pourra écrire avec une émotion non feinte et ferme dans sa beauté incorruptible : « *Bref, j'ai survécu. J'avais de grands navires / appareillés sur le rivage du cœur* ». Si l'on ajoute à l'enfance préservée l'amour dont elle fut le réceptacle et la source, on pourrait presque croire à l'immunité complète de ces gens, de leur univers. La nudité du monde, qui est toujours aussi sa vulnérabilité chez Pacheco, trouve trait pour trait dans la nudité des êtres qui s'aiment de quoi vivre et brûler : « *Certains jours ta nudité / est semblable à un navire qui entre soudain dans l'estuaire* » ; « *Je me désespère, j'écris, je fais des choses / avec le vocabulaire de ta nudité* ». À ce titre, il existe comme une nudité double chez Pacheco : celle, heureuse, de la passion érotique et celle, désarmée, incertaine, d'un visage aux prises avec les brisures du monde, dont la guerre constitue le tragique parachèvement.

On se souvient de la phrase de *For Ever Mozart* (Jean-Luc Godard, 1996) : « *la guerre, c'est simple : c'est faire entrer un morceau de fer dans un morceau de chair* ». Chez Pacheco, l'horrible vérité vraie de la guerre qu'il conviendrait de répéter, répéter, comme le préconisait Péguy, se déclinerait plutôt ainsi, féroce, douloureuse, inoxydable : « *on dit que la guerre tue : la mienne / m'a détruit tout de suite à l'arrivée [...] on dit que la guerre passe : celle-ci, la mienne / est passée dans mes os et n'en sort pas* ». La guerre fait tout perdre, et l'amour, et Dieu, et le désir de croire, puisque voilà en une seule fois l'humanité réduite à l'éparpillement de ses cendres belliqueuses. Le poète écrit, et sa syntaxe

LA GRANDE COUTURE DE LA TRISTESSE

bouleversée en est le reflet « *para mastigar o sus-tocado pelas trevas da mata* », « *pour mâchonner l'épouv-lhantée dans les ténèbres de la brousse* ». Le poète constate, soudain sec et impuissant : « *Moi j'ai / Dieu inutile recroquevillé au pied du lit* » ou « *même la notion de Dieu s'étiolé* ». Plus encore, surgissent, dans la période poétique qui prend en charge le cauchemar angolais, des termes (thèmes) obsédants tels que la boue (*lama*), le bournier (*lameiro*) et les barbelés (*arame*). L'enlèvement tragique s'y double d'une violence extrême et d'une brutale peur de la mort dont Pacheco ne fait pas mystère dans son « *aveu banal de mille chiasses aussi / de mourir* ». L'homme, chez le Pacheco de ces années-là, est nettement un pur gibier (*caça*) – comme le marque un titre de poème particulièrement révélateur.

Dès lors, face à cette guerre absurde autant qu'atroce qu'il a dû mener, face à la mémoire de toutes ces exactions auxquelles il a assisté, que faire, une fois de retour à la vie civile, pour l'individu Pacheco ? Que peut devenir sa poésie après un tel désastre, si l'on ne compte pas parmi les remèdes adéquats la thérapie d'un Librium 10, tranquillisant béni auquel Pacheco adresse une ode pleine de finesse et de reconnaissance ? C'est pour tenter de répondre à cette épineuse question éthique que Pacheco va généraliser l'usage de l'ironie dans ses créations. De discrète aux commencements, la voici maintenant féroce, dure, puissamment irrévérencieuse. Pacheco use autant de l'anti-légitime (contre ce « *livre de recettes [...] où j'ai appris le ragoût national* ») que de l'anti-hagiographie coloniale, où tel vers fameux de Shakespeare se retrouve complètement transformé : « *il reste encore un cri que j'ai lancé au pied du barbelé à Nambuanguongo pour tout ce dont nous sommes faits y / compris les saloperies* ». L'étoffe menteuse des rêves a rendu l'âme ; le roi Jean des temps modernes est enfin nu comme dans le plus impressionnant, à notre goût, poème de l'anthologie qu'est « *Retour des Indes* ».

La nudité clôt d'ailleurs le cycle pachecien par des pirouettes et de rieuses impertinences. À la manière d'un Francisco de Quevedo traversant la frontière et les âges, Pacheco peut nous livrer un extraordinaire sonnet à ses... « *roustons* ». Tout aussi irrévérencieusement revisite-t-il l'élégie amoureuse comme dans les bien nommés « *Vers de mirliton à une amie finlandaise* ». Le sourire ou le rire franc ne congédie pas pour autant la



tristesse et l'émoi. Pacheco sait apposer sur ses sarcasmes salutaires la délicate rosée d'une larme ou d'un regret. Et c'est tout son art que d'effleurer le temps qui passe et mord les chairs (dans quelque haïku déchirant et final à la mémoire d'un fleuve : « *Tu me brûlais les yeux, / Kilolo, eau rase. / Larme vague* ») au moyen d'une voix discordante qui joue néanmoins de l'harmonie comme d'une basse continue, souveraine et secrète. Il semble rejoindre, ce faisant, le côté rentre-dedans ou risque-tout d'un Jorge de Sena, son frère en coups de butoir et autres goguenardises, qui pratiquait l'élégie comme d'autres la chirurgie de pointe ou un sport de combat. On se tient devant lui comme lui revint de l'Angola (aimée pour sa terre et son peuple), « *nu comme un cochon de lait / dans la porcherie* ».

Ainsi, face à « *la grande couture de la tristesse* », Pacheco aura tenté de survivre, homme infirme d'Afrique, lusophone silencieusement éploré – avec son ironie, son humour corrosif pour seul viatique. Un conseil pour finir : surtout, du haut ou du bas des cieus, « *ne lui demandez pas s'il fut heureux* ».

Contes dangereux

Mythologies, de Gonçalo M. Tavares, propose deux séries de contes aux titres étranges : « La femme-sans-tête et L'homme-au-mauvais-œil », « Cinq enfants, cinq souris ». Elles se complètent dans une certaine mesure, leurs héros étant des enfants, trois garçons dans la première série, qui tentent de retrouver la tête de leur mère, « la femme-sans-tête », et dans la seconde une famille de cinq, un garçon et quatre filles (la dernière, un bébé, passe son temps à s'égarer volontairement), qui à la fin se transforment en souris. Entre les deux groupes, aucun lien direct, mais ils rencontrent, les uns et les autres, maints personnages improbables.

par Maurice Mourier

Gonçalo M. Tavares, *Mythologies*
Trad. du portugais par Dominique Nédellec
Viviane Hamy, 384 p., 22,90 €

La caractéristique fondamentale des deux séries, c'est qu'elles sont découpées en morceaux très courts (13 pour la première, 20 pour la seconde) qui eux-mêmes se trouvent scindés le plus souvent en fragments plus petits, dont chacun porte un titre et pourrait théoriquement se lire comme une histoire à dormir debout séparée de l'ensemble.

Agent rassembleur de ce livre pulvérisé : l'angoisse. Elle est introduite très simplement dès la première ligne de la première histoire, grâce au démontage d'une expression imagée courante : *perdre la tête*. Appliquée ici à une femme tout à fait ordinaire, dans une très banale situation (elle s'affole, comme le ferait n'importe quelle mère de famille surmenée, parce qu'elle n'arrive pas à localiser ses trois fils – ce pourrait être aussi un rêve – dans le jardin trop vaste de la maison), elle est prise au pied de la lettre, et le récit, qui avance au galop mais avec froideur, en tire la conséquence matérielle, concrète, qu'il s'agit ensuite de justifier logiquement. La mère a perdu la tête réellement, c'est donc qu'on la lui a tranchée. Et qui a pu faire ça ? Le mari. Et pour quelle raison ? « *Parce qu'il voulait avoir plus de place au lit.* »

À ce stade, on pourrait encore imaginer une plaisanterie, à la vérité un peu rude. Mais la prolifération impassible des absurdités s'enrichit aussitôt d'éléments annexes qui transforment la scène

en cauchemar. Car « tranchée » (et à l'aide d'une hache) est un adjectif violent et, si la narration veut rester logiquement en phase avec lui, elle ne peut s'empêcher de mentionner le sang qui coule de la blessure. Et qui dit sang dit horrible odeur de sang. Qu'à cela ne tienne, puisqu'il faut, toujours pour respecter la réalité des faits, trouver un emploi textuel à cette abomination, eh bien allons-y ! Ce sang qui se répand et pue est recueilli par la mère elle-même, qui court sans tête et réfléchit cependant toujours, comme si elle avait « gardé toute sa tête », et l'utilise, à l'exemple du Petit Poucet (c'est un conte pour enfants, n'est-ce pas ?), en marqueur de sa course, afin de permettre à ses trois diabolins de la retrouver aisément.

Ce qui arrive en effet, si bien que ce sont ces trois gosses fort calmes qui, par leurs questions d'une précision toute clinique, apprennent le détail de l'assassinat. Et voilà comment, en moins de deux pages inaugurales fort mouvementées mais écrites dans un style flegmatique, on est passé du jeu presque anodin avec la langue à un spectacle gore. La réussite d'écriture est surprenante.

Si j'ai détaillé ce processus littéraire singulier, c'est à cause de son rôle prépondérant comme générateur des fictions que le romancier monte en chapelet à l'aide du fil d'archal d'une implacable logique formelle et même formaliste. Une sorte de Humpty Dumpty maître des mots et attentif à s'en faire obéir dépiaute en effet le langage courant, en fabrique des montages monstrueux et crée ainsi un univers d'un totalitarisme délirant, où il suffit que le chef autoproclamé d'une

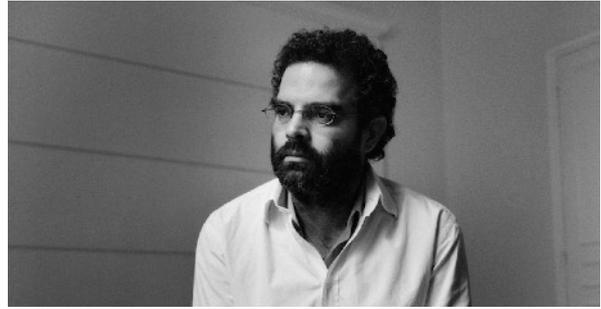
CONTES DANGEREUX

prétendue révolution prononce une phrase en forme de slogan (« *Celui qui tremble est coupable* ») pour que cette formule érigée en vérité absolue devienne prétexte à toute une suite d'exactions qu'on ne saurait combattre puisqu'elles sont cautionnées par le langage.

Celui-ci, convenablement trafiqué à la manière de l'allemand tordu en idiome du III^e Reich selon la démonstration glaçante de Victor Klemperer, devient commun et permet d'exiger n'importe quoi de ses adeptes : qu'ils rapportent la main droite coupée de victimes, qu'ils crèvent le seul œil encore fonctionnel de « L'homme-au-mauvais-œil », entièrement conditionné par son nom et désigné ainsi comme coupable idéal des mauvais coups du sort.

Grâce à sa maîtrise du langage, dont il fait ce qu'il veut, le romancier bâtit un univers imaginaire dans son inquiétante étrangeté, mais qui entretient des rapports constants et substantiels avec la réalité moderne du progrès technique, considéré surtout au moment de son explosion, c'est-à-dire au début du XX^e siècle. Il est donc représenté par ces inventions que constituent le cinéma, l'aviation et d'une manière générale les machines fonctionnant à la Fée Électricité, en particulier celles destinées à normaliser les comportements humains déviants, à guérir les fous, d'autant plus présents dans le texte qu'un train non seulement à grande vitesse mais à vitesse démesurée, à la fois silencieux et perfide, y parcourt le pays et aliène (au sens propre) les voyageurs qui ont l'imprudence d'y monter. Heureusement, le bon docteur Charcot est là, qui, multipliant les électrochocs et les expériences traumatisantes, endosse le costume bienveillant du défenseur de la normalité.

Les stéréotypes des contes et leurs figures imposées jouent ici un grand rôle dans la création de fantasmes, généralement effrayants. Ainsi, c'est une idée reçue (un dessin animé de Max et Dave Fleischer la mettait en scène à leurs débuts), l'autruche, en permanence affamée, avale tout ce qu'elle rencontre. Celle du livre s'est en quelque sorte spécialisée : elle emprunte au pic épeiche sa technique de « *martèlement animalesque* » et ouvre le crâne des gens pour dévorer leur cervelle. Ce qui lui permet, en bonne samaritaine, de sauver la Femme Rousse, autre personnage récurrent, dont une araignée géante a paralysé les mouvements.



Gonçalo M. Tavares © Jean-Luc Bertini

Quant à l'expression « chaises musicales », elle désigne un jeu, mais il suffit de le pervertir, et c'est ce que fait un jeune voyou appelé Moscou, pour qu'il se transforme en un tir forain mortel. Tout comme est meurtrière la scène finale de « Cinq enfants, cinq souris », où une petite fille, portant elle aussi un prénom russe, tue au pistolet deux de ses sœurs, tandis que la dernière des filles, Anastasia, qui « *est un bébé* », reste seule, « *de nouveau perdue. Et tellement contente !* ». Contentée, sans doute, d'échapper seule à l'aventure sauvage où elle est embringuée.

Un tel texte, d'autant plus violent qu'il ne vibre jamais d'aucune compassion, et use d'un style *matter of fact* – comme si les histoires majoritairement affreuses qu'il contient, souvent démarquées du folklore en effet cruel des contes, compilés notamment par les frères Grimm, étaient sans importance –, réclame d'être décrypté par une clé. J'hésite entre trois possibles. La première, qu'on ne saurait exclure, est celle du sadisme assumé, car à force de raconter des choses horribles, comme le dit Félix Chapel dans *Drôle de drame*, on finit par s'y complaire.

La seconde, que l'analyse aimerait privilégier, ouvrirait à une vision apocalyptique et métaphorique du monde actuel, caractérisé par son abjecte indifférence à l'esclavage, aux idéologies mortifères, au malheur universel des faibles et à l'abandon des enfants dans la forêt des horreurs.

Enfin, la troisième, plus dissimulée, en réalité une variante « évangélique » de la seconde, ajouterait à la peinture de la misère de l'homme que c'est une misère de l'homme sans Dieu. Cette lecture-là, qui se fonde sur le personnage apparemment épisodique du prêtre et le recours final à Jésus, bien qu'elle joue, c'est le cas de le dire, le rôle un peu facile de *deus ex machina*, et qu'elle change par là un livre dont le principal mérite est d'être mystérieux en une œuvre à visée apologétique qui le banalise, n'est pas la moins probable des trois.

Von Saar, fin de siècle

Le lieutenant Burda est, après *Le château de Kostenitz en 2003*, une des rares œuvres de Ferdinand von Saar offertes à un large public français, si l'on excepte quelques nouvelles comme *Le casseur de pierres*. Cet auteur, qui, après avoir connu un réel succès, s'est suicidé en 1906 à l'âge de soixante-douze ans, est traditionnellement considéré comme un des derniers écrivains autrichiens réalistes, juste avant l'arrivée de la génération de la « Jeune Vienne » (avec, entre autres, Hugo von Hofmannsthal), précédant elle-même de peu la révolution expressionniste. La Première Guerre mondiale, qui fit éclater l'Empire austro-hongrois, allait en bouleverser la vie littéraire et artistique, jusqu'à ce que l'Anschluss n'en vînt provoquer la débâcle.

par Jean-Luc Tiesset

Ferdinand von Saar

Le lieutenant Burda

Trad. de l'allemand (Autriche)

et postfacé par Jacques Le Rider

Bartillat, 126 p., 16 €

Paru en 1887 à Stuttgart, ce court roman (ou cette longue nouvelle) brosse le portrait d'un érotomane typique : en dépit de sa condition modeste, le lieutenant Burda, stationné à Vienne vers 1860, tombe amoureux de la jeune princesse L* qui appartient à la haute aristocratie impériale, et se persuade à tort que celle-ci répond à ses vœux. Avec sa mise soignée, son élégance et ses beaux yeux gris, il se croit irrésistible. On sait que le délire passionnel de l'érotomane, décrit depuis le milieu du XIX^e siècle, conduit celui-ci à interpréter le moindre geste de la personne aimée comme une preuve d'amour, et Joseph Burda ne s'en prive pas durant les quelques mois que dure l'aventure. Comme l'érotomanie se limite au domaine amoureux et laisse la personne qui en souffre mener par ailleurs une vie normale, son aveuglement n'empêche pas Burda d'effectuer toutes les tâches qui incombent à un jeune officier.

Tout se met en place dès le début pour que se referme sur lui le piège où il fonce tête baissée et de bon cœur, malgré les mises en garde de son ami, jeune sous-lieutenant comme lui, qui partage son logis et tient ici la place du narrateur. L'amoureux transi multiplie les tentatives d'ap-

proche de la princesse, se montre partout où il s'attend à la rencontrer, au théâtre, à l'opéra. En galant accompli, il lui écrit un poème, et se convainc que ses délicates manœuvres amoureuses seront vite récompensées. Tout ce que Burda remarque chez la princesse est immédiatement compris comme un signe qu'elle lui adresse : les couleurs qu'elle porte par exemple, le jaune qu'il imagine correspondre aux parements de son uniforme. Mais, en réalité, la princesse le trouve importun. Et quand un officier d'état-major proche du prince demande au narrateur de bien vouloir intervenir auprès de son ami pour éviter le scandale, Burda, loin de flairer le danger, est sûr qu'on veut simplement l'empêcher de poursuivre de ses assiduités une jeune femme trop prompte à se laisser séduire. Une curieuse annonce trouvée deux jours plus tard dans un journal le conforte dans son sentiment fallacieux, une citation extraite de la pièce de Lessing *Minna von Barnhelm* : il croit y reconnaître un habile stratagème de la princesse pour l'inviter à la prudence, un message codé en référence à sa propre situation.

Mauvaise foi, aveuglement, faux-fuyants, refus obstiné de voir la vérité : Burda vit dans l'illusion, un peu à la manière de Don Quichotte, sans jamais se rendre compte qu'il poursuit une chimère. Les héros qui quittent le monde réel pour vivre dans celui du rêve et du mensonge abondent dans l'histoire de la littérature, mais le lieutenant Burda n'a nul besoin de s'abstraire de la vie pour être victime de ses fantasmes. Si la princesse l'aimait, on serait en plein drame

VON SAAR, FIN DE SIÈCLE

romantique, mais elle ne l'aime pas, et l'amoureux obstiné, seul responsable de sa folie, n'est plus qu'objet de pitié ou de risée. À chaque fois, c'est le même déni de la réalité. Quand sa dulcinée passe toute une soirée à danser avec un autre que lui, ce ne peut être que pour égarer les soupçons. Si son régiment est déplacé en Bohême, c'est qu'on veut l'éloigner de Vienne pour que la princesse l'oublie. Si cette dernière fait à son tour le voyage de Prague, ce n'est pas pour rendre visite à une amie, mais pour le voir, lui.

Jusqu'au bout, Burda continue de croire contre toute évidence à sa bonne fortune ; il n'a qu'un bref éclair de lucidité, vite refoulé, juste avant de mourir fidèle à son rêve, serrant contre lui avec amour le bouquet de violettes desséchées qu'il imaginait jadis offert par sa noble dame. La description quasi clinique de la folie de Burda est d'ailleurs en prise directe avec une époque où la psychiatrie connaît des progrès décisifs, alors que le professeur Theodor Meynert forme à l'université de Vienne quantité de jeunes médecins (dont Sigmund Freud, qui ne tardera pas à s'opposer à lui) ; on fouille les motivations secrètes de l'inconscient, la psychanalyse verra bientôt le jour tandis qu'un autre médecin, Arthur Schnitzler, mettra son expérience au service de la littérature.

Il faut cependant remarquer que les élans amoureux de Joseph Burda ne vont pas vers une simple lavandière ou vers une riche héritière, mais vers une beauté idéalement située dans l'entourage impérial : une autre de ses lubies est en effet de vouloir s'élever dans la hiérarchie sociale, et, comme chez Stendhal, Balzac ou Maupassant, les femmes du monde ont un rôle primordial à jouer dans cette ascension. Si Burda ne vise pas la bourgeoisie qui gagne pourtant en pouvoir et en richesse, c'est parce qu'il croit sa famille bannie à tort de la haute noblesse depuis 1620, alors qu'elle s'était engagée du mauvais côté lors de la bataille de la Montagne Blanche. Il embauche un généalogiste pour prouver son ascendance, et subit une première rebuffade de la part de ses supérieurs pointilleux sur l'étiquette lorsqu'il fait indûment précéder sa signature du sigle Gf, abréviation de *Graf* (comte). Il a beau s'inventer pour se justifier un deuxième prénom, Gottfried simplifié en Gf, l'humiliation lui rappelle cruellement qu'un sujet de l'empereur doit rester à sa place dans un pays qui n'a pas, comme la France, connu le

brassage social dû à la Révolution et aux différents régimes qui lui ont succédé. Même si ses qualités de soldat sont appréciées, le roturier Burda ne rejoindra jamais le corps des officiers supérieurs réservé aux nobles, ni même la cavalerie où chacun doit avoir la fortune nécessaire à l'entretien de son cheval. Ferdinand von Saar, qui a lui aussi servi plusieurs années dans l'armée autrichienne, sait de quoi il parle.

Du militaire, Joseph Burda a aussi la fierté et le sens de l'honneur, affûté par l'esprit de corps qu'on lui a inculqué. Une injure ou un affront ne peuvent se laver que dans le sang, et les duels sont alors légion : en 1900, Arthur Schnitzler dépeindra avec le lieutenant Gustl un autre personnage d'officier outragé – malheureusement pour lui, il s'agit d'un simple boulanger contre qui le code lui interdit de se battre. Gustl ne voit donc d'autre issue que le suicide, auquel seul un *happy end* lui permet d'échapper sans perdre la face. Burda a la chance, si l'on peut dire, d'être pris à partie par un officier de cavalerie à qui il demande raison, et son duel lui permet de défendre en même temps que le sien l'honneur du régiment, dans la plus pure tradition de la fleur de l'armée. Quand il tombe sous les coups d'un adversaire pour le moins inélégant et peu respectueux des usages, une salve, d'honneur justement, est tirée sur sa tombe. Et avec sa mort le vieux monde rentre dans l'ordre.

Ferdinand von Saar décrit les mœurs d'une société finissante, mais il irrigue la peinture sociale d'un flux puisé dans les avancées de la psychiatrie et donne à son roman une force qui le fait échapper à la stricte temporalité. Sa prose, impeccablement rendue en français par Jacques Le Rider (dont on apprécie également la postface très documentée), est simple, précise, sans détours, agrémentée de courtes mais jolies descriptions de Vienne ou de Prague. On l'a rapprochée de celle d'Adalbert Stifter, que d'ailleurs il admirait, mais les plus jeunes aussi lui ont rendu hommage. À la fois successeur et précurseur, entre l'écriture classique et la modernité, Ferdinand von Saar laisse donc dans la littérature une trace originale, et la publication du *Lieutenant Burda* est une heureuse initiative qui, en ressuscitant son nom, rend justice à un écrivain qui a sa place aux côtés de [Stefan Zweig](#) ou [Joseph Roth](#) comme peintre d'une « *k.u.k. Monarchie* » surannée, ou déjà disparue. D'autres traductions de ses œuvres seraient évidemment les bienvenues.

Peirce et l'épistémologie

L'épistémologie peut être conçue comme une discipline qui se place entre logique et psychologie, pour une conception métaphysique réaliste en continuité avec les sciences. C'est l'approche de Charles S. Peirce, comme le montre bien Jean-Marie Chevalier dans un livre qui accompagne le lecteur sur le chemin philosophique complexe du père du pragmatisme

par Giovanni Tuzet

Jean-Marie Chevalier, *Peirce ou l'invention de l'épistémologie*. Vrin, 312 p., 29 €

Peirce est un auteur difficile. Sa terminologie est souvent idiosyncrasique, ses écrits sont dispersés, ses distinctions sont subtiles. L'architecture théorique à laquelle il a sans cesse travaillé, surtout à propos de notre « pensée-signé » (1), ne se laisse pas facilement reconstruire. Logique et mathématiques, phénoménologie, sémiotique, philosophie critique, grammaire spéculative, théorie de la méthode et des sciences normatives sont quelques-uns des angles sous lesquels il a essayé de formuler un système rationnel du monde.

Ce livre de Jean-Marie Chevalier permet d'aborder Peirce de manière claire et systématique. L'épistémologie, discipline se situant entre logique et psychologie, est au cœur du discours. L'intérêt de Peirce pour la psychologie est ancien, et « *si celle-ci n'est d'aucune utilité positive pour la logique formelle, l'étude des faits psychologiques vise vraisemblablement à l'élaboration de ce qui deviendra un troisième domaine entre psychologie et logique, l'épistémologie* ».

Le fil directeur de Peirce est la question « comment pouvons-nous connaître ? », une question à la fois transcendantale et empirique, « *qui interroge cette extraordinaire capacité que nous avons de savoir, et demande aussi comment nous pourrions connaître plus et mieux* ». Chevalier divise la réflexion de Peirce en quatre phases : « La recherche d'une méthode (1857-1867) », « L'enquête en théorie et en pratique (1868-1884) », « Lois de la nature et lois de l'esprit (1884-1902) », « Pragmaticisme et sciences normatives (1902- 1914) ». Bien plus qu'un pragmatisme anthropologique ou sociologique, comme on le pense souvent aujourd'hui.

Le livre traite des questions centrales de la philosophie de Peirce : la méthode transcendantale et les catégories de la métaphysique, le syllogisme

et la sémiotique, les lois algébriques de la pensée, l'inférence et la théorie de l'enquête, la nature de l'esprit et de l'univers, les sources de la normativité, le pragmatisme comme méthode de clarification, le pouvoir analytique et cognitif des diagrammes, le réalisme des universaux.

D'un côté, il y a la *logique*. Pour Peirce, elle sert à fournir une méthode de connaissance. Cela ne se limite pas à la déduction. Alors que les mathématiques utilisent notamment la déduction, les sciences empiriques se servent surtout d'hypothèses et d'inductions, et de toute façon, comme le montre la théorie de la méthode scientifique, toute entreprise scientifique nécessite une triade inférentielle : par *abduction* on formule des hypothèses ; par *déduction* on tire leurs conséquences ; et par *induction* on teste ces conséquences.

Peirce explore aussi les implications morales de ces questions de méthode, à partir du principe social de l'enquête (la science exige une communauté de chercheurs) et du « principe social de la logique ». Dans son article de 1878 « The Doctrine of Chances », il soutient que la logique a un principe social : pour raisonner correctement, les individus doivent assumer le point de vue de la communauté illimitée des hommes. Il fait découler de cela un argument moral sur la délibération pratique : pour décider et agir correctement, les individus ne doivent pas être égoïstes. Ces idées ont été discutées par Hilary Putnam et bien d'autres (2). Un point de départ est la théorie fréquentiste de la probabilité, avec le problème du choix dans les cas singuliers. Pourquoi choisir X sachant que la probabilité de succès est plus grande pour X que pour Y ? Et pourquoi souligner que le choix de X était rationnel même quand, dans un cas singulier, X échoue ? Selon Peirce, on opère un transfert psychologique de soi à la communauté, de manière que, si la communauté agit conformément aux probabilités, alors elle connaîtra plus de succès que d'échecs. Peirce en tire la thèse du principe social de la logique : pour exercer une pensée véritablement logique, il faut prendre en compte la

PEIRCE ET L'ÉPISTÉMOLOGIE

perspective de la communauté. Ce qui reste plus incertain, cependant, est la conséquence morale de l'argument, puisqu'un égoïste peut bien utiliser pour son utilité personnelle les probabilités calculées selon la perspective de la communauté. Cela n'implique pas que nous devions être égoïstes : c'est simplement, à mon avis, que l'argument contre l'égoïsme ne s'ensuit pas du seul argument du principe social de la logique.

De l'autre côté, nos inférences reposent sur la tendance à acquérir des habitudes, ou l'habitude d'adopter des habitudes. C'est une question *psychologique*, c'est le domaine de la science naturelle, qui à l'époque était marquée par le débat sur l'évolutionnisme et ses conceptions. Peirce voyait une croissance progressive de la rationalité dans le monde, et le mental comme domaine de l'action finalisée. Cela l'amène à réfléchir sur les sciences normatives, qui portent sur l'excellence esthétique, éthique et logique. Comme le dit Chevalier, ces sciences « s'efforcent de formuler les conditions sous lesquelles un objet possède cette excellence (sans statuer sur la vertu de tel ou tel objet particulier) : pour l'esthétique, les conditions de l'excellence des objets dans leur présentation, indépendamment de toute autre chose ; pour l'éthique, celles de l'excellence de l'action volontaire dans sa relation à son but ; pour la logique, celles de l'excellence des signes considérés comme représentations du réel, c'est-à-dire de la vérité ».

Le débat sur les sciences normatives venait de la philosophie allemande du XIX^e siècle ; Frege, Husserl, Peirce et Ramsey y participent (3). Aujourd'hui, on peut distinguer deux problèmes que cette discussion classique n'a pas toujours séparés : (A) le statut des sciences normatives ; (B) la nature de la normativité dont ces sciences s'occupent. Sur (A) : les énoncés de ces sciences sont-ils des propositions sur des normes ou bien eux-mêmes des normes ? Sur (B) : est-ce que cette normativité se définit en termes irréductiblement déontiques ou plutôt en termes naturels ?

L'intérêt de la tentative de Ramsey – dans son livre posthume sur la vérité (4) – réside dans l'idée d'articuler une théorie instrumentale de la normativité compatible avec une forme de naturalisme d'une part et avec le but critique des sciences normatives de l'autre. Ce qui ne va pas sans difficultés : premièrement, peut-on réellement définir la normativité en termes de relations entre fins et moyens ? Si je dis que M *doit être* en fonction de F, je ne donne pas une définition du « devoir être » ;

deuxièmement, peut-on rendre compte de toute norme en termes de relations entre fins et moyens et de rationalité instrumentale ? Il y a des normes, semble-t-il, qui résistent à ce traitement ; troisièmement, une conception instrumentale de la normativité, pour certains types de normes au moins, entraîne-t-elle leur naturalisation ? On pourrait objecter que les valeurs qui constituent les buts de l'esthétique, de l'éthique et de la logique (le beau, le bien et le vrai) ne sont pas naturalisables.

Dans les mêmes années de la réflexion sur les sciences normatives, Peirce présente son « pragmatisme » (pour le distinguer du pragmatisme nominaliste et utilitariste qui devenait à la mode) comme une méthode de clarification logique qui se concentre sur les conséquences de la pensée pour la conduite, étant donné que « la signification d'une proposition est l'ensemble de ses conséquences pratiques ». Ainsi, « le pragmatisme voit dans l'habitude la clef de la signification et du comportement des êtres et des choses en général ».

Cela renvoie encore une fois au rapport entre logique et psychologie : Peirce, montre Chevalier, « a contribué à la violente expulsion de tous les relents de psychologie hors des études logiques » et pourtant sa philosophie a été marquée par une phase nettement naturaliste et par ses études sur l'inférence comme habitude ou disposition mentale. Entre norme et nature, il y a un espace où se développe la connaissance. Chevalier montre ainsi que Peirce reste un philosophe à la fois kantien et naturaliste – ce qui rend sa réflexion aussi problématique que féconde. Et surtout, cela montre que chez Peirce la connaissance et l'épistémologie ont pour but de nous conduire à une véritable métaphysique formulée a posteriori, c'est-à-dire prenant en compte ce que l'expérience et les sciences nous disent sur le monde. C'est bien plus qu'une philosophie des pratiques sociales.

1. Claudine Tiercelin, *La pensée-signé*, Jacqueline Chambon, 1993.
2. Cf. Hilary Putnam, *The Many Faces of Realism*, La Salle, Open Court, 1987, p. 80-86 ; et Claudine Tiercelin, *Le doute en question*, L'Éclat, 2016, p. 173-174.
3. Cf. Giovanni Tuzet, *La pratica dei valori. Nodi fra conoscenza e azione*, Macerata, Quodlibet, 2012, chap. 3.
4. Frank Plumpton Ramsey, *On Truth (1927-1929)*, Dordrecht, Kluwer.