

EaN

Numéro 170
du 15 au 28 mars 2023

A close-up, profile photograph of Pierre Michon, an elderly man with thinning grey hair, looking towards the left. He is wearing a white, textured shirt. The background is dark.

Pierre Michon : savoir poursuivre

Numéro 170

Comme le serpent se mord la queue

Depuis quatorze ans, on attendait un livre de [Pierre Michon](#) ! Et, enfin, en voilà un qui paraît... Enfin, presque. La semaine prochaine, on pourra découvrir un récit qui vient à la suite d'un autre, ancien, les deux étant publiés en miroir. *Les Deux Beune* (*La Petite* et *La Grande*), textes écrits à vingt-cinq ans de distance, se lisent comme un diptyque. Sous les dehors d'un « *style plus âpre, moins grandiose, moins parfait peut-être* » mais habité par « *quelque chose de furibond* », il s'y invente une manière d'affronter l'inachèvement, une littérature du « *comble de l'humanité* », de « *l'imminence éternelle* ». La deuxième partie de ce numéro s'ouvrira sur une lecture de cet événement éditorial qui nous fait espérer « *que beaucoup d'autres textes [de lui] nous arrivent* ».

Un autre événement nous occupe : *Le vingtième siècle* d'[Aurélien Bellanger](#). À la fois « *hommage byzantin et terriblement intelligent à Walter Benjamin* » et « *puzzle postmoderne* », c'est « *un tour de force* » ambivalent qui nous oblige à repenser le monde contemporain à l'aune du siècle, de réaliser la dimension politique du livre, ouvrant à des abîmes de réflexion. C'est un mouvement voisin qui anime la lecture de *La conscience juive* de [Vladimir Jankélévitch](#) ainsi que du Cahier de l'Herne qui paraît simultanément. On y entend une pensée complexe, généreuse, des engagements et on y éprouve une écriture rare.

Un an après la disparition de l'écrivain, *EaN* accueille un texte de Martin Rueff sur [Michel Deguy](#)

qui envisage, à partir de cette absence et de ses idées, notre présent, la place et le rôle du poème. Ce numéro fait la part belle à la poésie en invitant à découvrir *L'île rebelle*, anthologie de la poésie britannique récente, le beau livre d'[Emmanuel Rubio](#) ou encore l'œuvre du grand poète brésilien [João Cabral de Melo Neto](#). Mais notre histoire oblige aussi à une lucidité. Ainsi le documentaire *Des femmes au service du Reich* et l'étude approfondie de Barbara Necek analysés par Jean-Yves Potel nous font reconsidérer le rôle longtemps occulté des femmes dans l'entreprise génocidaire nazie et affronter la réalité historique. On éprouvera ce souci du passé à la lecture d'un roman de [Lion Feuchtwanger](#) « *conçu comme une arme contre la dictature nazie* », à la découverte des romanciers yiddishs [Jacob Glatstein](#) et [Leyb Rashkin](#) ou à la lecture des récits du Goulag du brillant physicien soviétique [Gueorgui Demidov](#).

Étonnamment, le nouveau roman d'[Éric Chevillard](#) se centre sur la figure du physicien anglais nobélisé en 1927 Charles Wilson pour proposer une bien étrange expérience au lecteur ; on le lira avec la même curiosité que ceux de [Maryline Desbiolles](#) ou [Jérôme Baccelli](#). Une curiosité qui va tous azimuts, passant du monde des espions avec une exposition à la Cinémathèque au travail des éditions Audimat (un riche entretien inaugure une série de conversations avec des maisons d'édition), ou bien encore au parcours savant du Prix Nobel de physique 2021, [Giorgio Parisi](#)... Étrange hasard ou manière de dire qu'on lit comme le serpent se mord la queue ?

Jeanne Bacharach, Pierre Benetti
et Hugo Pradelle, 15 mars 2023

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

Feya Dervitsiotis ; feya.dervitsiotis.ean@gmail.com

Comité de rédaction

Philippe Artières, Santiago Artozqui, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Albert Bensoussan, Paul Bernard-Nouraud, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Feya Dervitsiotis, Christian Descamps, Cécile Dutheil de La Rochère, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, 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 Roubardin, Roger-Yves Roche, Jean-Pierre Salgas, Tiphaine Samoyault, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

In memoriam

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

Édition Raphaël Czarny

À la Une : Pierre Michon © Jean-Luc Bertini

Contact info@en-attendant-nadeau.fr

Correction Thierry Laisney
Design graphique Delphine Presles

**p. 4 Cahier de l'Herne
Vladimir Jankélévitch**
par Marc Lebiez

p. 6 Aurélien Bellanger
Le vingtième siècle
par Jean Lacoste

p. 8 Éric Chevillard
La chambre à brouillard
par Maurice Mourier

**p. 11 L'île rebelle.
Anthologie de poésie
britannique au tournant
du XXI^e siècle**
par Sophie Ehrsam

p. 14 Jérôme Baccelli
À un étape près
par Natalie Levisalles

p. 16 Elgas
Les bons ressentiments. Essai
sur le malaise post-colonial
par Elara Bertho

p. 19 Gueorgui Demidov
L'amour derrière les barbelés.
Récits du Goulag
par David Novarina

p. 21 Dana Spiotta
Indocile
par Steven Sampson

p. 24 Sélim Nassib
Le tumulte
par Jean-Loup Samaan

p. 26 Gérard Gaillard
Françoise Héritier, la biographie
par Isaac Desarthe

p. 28 Maryline Desbiolles
Il n'y aura pas de sang versé
par Norbert Czarny

p. 30 Jacob Glatstein
Voyage à rebours
Leyb Rashkin
Les gens de Godelbojits
*par Carole
Ksiazenicer-Matheron*

p. 34 Emmanuel Rubio
La lettre au carré.
Poésie et permutations
par Jacques Demarcq

**p. 37 Top secret :
cinéma et espionnage**
par Michel Porret

p. 40 Alice Becker-Ho
En un ciel ignoré
des étoiles nouvelles
par Roger-Yves Roche

p. 41 Giorgio Parisi
Comme un vol d'étourneaux
par Martino Lo Bue

**p. 43 Laurent Olivier
et Mireille Séguy**
Le passé est un événement.
Correspondances de l'archéologie
et de la littérature
par Paul Bernard-Nouraud

p. 45 Tayeb Salih
Bandarchâh
par Sonia Dayan-Herzbrun

p. 47 Marianne Fritz
Le poids des choses
par Isaure Hiace

**p. 49 Les leçons de poésie
de Michel Deguy**
par Martin Rueff

p. 52 Barbara Necek
Femmes bourreaux
Christiane Ratiney
Des femmes
au service du Reich
par Jean-Yves Potel

**p. 55 Hommage
à Kenzaburô Ôe**
par Michaël Ferrier

p. 58 Pierre Michon
Les deux Beune
par Sébastien Omont

**p. 60 João Cabral
de Melo Neto**
Mort et vie sévère
par Louis Pailloux

p. 62 Lion Feuchtwanger
Les enfants Oppermann
par Jean-Luc Tiesset

**p. 65 Éditer la musique :
entretien
avec Guillaume Heuguet
(éditions Audimat)**
*propos recueillis
par Pierre Tenne*

p. 73 Emanuele Trevi
Deux vies
par Claude Grimal

**p. 75 Bérangère
de Senarclens**
Le défi des états limites
par Delphine Renard

Pourquoi soutenir EaN

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

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

EaN et Mediapart

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

La voix de Jankélévitch

Jankélévitch aurait cent vingt ans. Ceux qui ont eu la chance de l'entendre se souviennent de la musique de ses phrases, une espèce d'enthousiasme suspendu. On aurait pu assimiler son enseignement à un apolitisme conservateur et pourtant il défilait dans les manifestations des années 1968 et suivantes. De ses engagements, il ne faisait « pas une affaire » et pourtant il avait combattu dans la Résistance. Il était généreux, au sens où Descartes fait de la générosité la vertu par excellence.

par Marc Lebiez

Vladimir Jankélévitch

La conscience juive

Préface de Françoise Schwab

L'Herne, 168 p., 14 €

Françoise Schwab,

Pierre-Alban Gutkin-Guinfolleau

et Jean-François Rey (dir.)

Cahier de l'Herne Vladimir Jankélévitch

L'Herne, 296 p., 33 €

En même temps qu'un volumineux Cahier, les éditions de l'Herne publient un livre de Vladimir Jankélévitch intitulé *La conscience juive* qui produit un effet étrange. Cet ouvrage est fait d'une demi-douzaine de textes hétérogènes déjà publiés quelques mois avant la mort de Jankélévitch par Françoise Schwab, sous le titre *Sources* (Seuil, 1984). On la retrouve aujourd'hui à la commande de ce Cahier de l'Herne. Il semble que tous ces textes soient des transcriptions d'interventions orales faites à l'occasion des colloques annuels des intellectuels juifs de langue française auxquels il a participé une dizaine d'années durant.

On peut regretter que l'éditeur n'ait pas jugé bon d'être plus explicite sur l'origine exacte de chacun de ces textes, ou de générer une table des matières qui aurait amélioré la vue d'ensemble. On ne sait pas lesquels ont déjà été publiés ni où. La préfacière nous informe qu'une partie des textes réunis dans *Sources* a été reprise dans le livre d'aujourd'hui. L'information est étonnante puisque le plus gros des deux ouvrages est celui qui n'est qu'un extrait de l'autre. L'imprécision règne. Pourquoi ce changement de titre s'il s'agit en fait d'une reprise quasiment à l'identique ? Le

nouveau insiste lourdement sur un point sur lequel Jankélévitch lui-même se gardait bien d'insister. Françoise Schwab reconnaît elle-même que ces colloques avaient « pour dessein d'attirer à leurs réunions, une fois par an, des Juifs éloignés du judaïsme, des Juifs déjudaisés » [1]. Exactement ce qu'était Jankélévitch. Celui-ci a pu écouter avec intérêt les « leçons pénétrantes d'Emmanuel Levinas » mais il ne faudrait pas laisser entendre qu'il aurait été sur les mêmes positions à propos du judaïsme. N'allons pas, à l'occasion d'un tel anniversaire, donner à penser que Jankélévitch aurait été un philosophe juif, ce que justement il s'est efforcé de n'être pas. Ce sont les antisémites de Vichy qui ont fait de ce penseur laïque un juif en le radiant de l'enseignement sur une base raciste.

On pourrait juger l'affaire dénuée d'importance si elle n'était justement au cœur du propos de Jankélévitch à propos du judaïsme. S'exprimant devant un public juif, lui qui a subi le racisme antisémite ne peut feindre d'ignorer ce qui l'a conduit à Drancy. Il va donc d'efforcer de comprendre ce que peut signifier l'être juif de quelqu'un comme lui. Et c'est là que la démarche de Jankélévitch est passionnante car on y retrouve l'auteur du *Presque rien*, la grande subtilité d'analyse qui a fait sa réputation. Ce penseur n'est pas un religieux qui parlerait du contenu de sa religion mais un Français que l'administration a révoqué de son poste universitaire, quatre semaines après sa blessure sur le front où il était assez français pour pouvoir combattre. Il s'interroge donc sur le sens d'une telle disposition : que signifie « être juif » quand on ne ressent aucun intérêt particulier pour le judaïsme ? S'il est clair que ce n'est pas seulement le regard antisémite qui fait « être juif », c'est quoi ? Un « problème

intérieur » ? D'être des « gens pas comme les autres » qui n'ont en commun que d'être encore vivants après la Libération, d'être des survivants qui sont là « *par une distraction de la Gestapo sans doute. On nous a oubliés. Nous sommes arrivés après la dernière rafle* ».

Avec Jankélévitch, on est souvent plus proche du Sartre des *Réflexions sur la question juive* que de Levinas. La ressemblance avec la démarche sartrienne tient au fait que tous deux abordent cette question en utilisant les références, les méthodes et les concepts de leurs philosophies respectives, dans toutes leurs différences, leurs antagonismes qui ne les ont pas empêchés de se retrouver du même côté en mai 1968. L'un mobilise la tradition phénoménologique, l'autre Plotin et les mystiques chrétiens. Tous deux écrivent avec gourmandise. Le premier pour jargonner en allemand, le second pour faire jouer le raffinement et les subtilités d'une langue française rendue dans toute sa musicalité possible.

Quand on écoute Jankélévitch – c'est encore possible puisque ses cours de Sorbonne ont été enregistrés pour la radio et diffusés à l'époque chaque semaine –, on est pris par une musique de la phrase qui n'est pas très aisée à définir. Il y a certes un effet de souffle, une manière de lancer la phrase avant de la laisser en suspens, la clause étant souvent constituée par une comparaison inattendue ou une expression familière qui, d'un coup, confère une impression de réalité concrète à ce qui vient d'être dit.

L'hétérogénéité est de règle dans un recueil comme celui qui est publié ces jours-ci. Certains textes de circonstance, comme des conclusions de colloques, n'avaient pas forcément besoin d'être édités même s'ils n'ont rien d'indigne. On peut aussi découvrir de précieuses pépites. C'est le cas ici avec le texte intitulé *L'espérance et la fin des temps*. Une trentaine de pages magnifiques, d'une profondeur qui n'a rien à envier à celles de Heidegger. Mais l'image de Jankélévitch a pâti de l'intitulé de sa chaire : parler de « philosophie morale et politique » avait quelque chose de traditionnel, voire de provincialement français, moins fascinant que les pages abscones de *Sein und Zeit*.

Ce grand universitaire a formé des générations d'étudiants qui n'ont d'autre ressemblance que

L'Herne

Jankélévitch



Il faut bien donner
un nom à ce qui
n'a pas de nom.

d'avoir reçu en partage son enseignement. Un des intérêts que présente ce Cahier de l'Herne est de réunir des signatures d'une diversité impressionnante. Devant plusieurs d'entre elles, le lecteur est tenté de se dire : « Ah, elle aussi ! lui aussi ! ». Certains l'ont entendu de son vivant et ont été captivés par ses propos ou touchés par sa générosité et son ouverture d'esprit ; d'autres l'ont seulement lu, avant ou après sa mort, et ont été marqués par la finesse de ses analyses et la séduction de son écriture ; d'autres encore pouvaient n'éprouver aucune dilection pour la philosophie mais s'être passionnés pour un des rares auteurs à savoir dire des choses intéressantes sur la musique, cet art qui se prive de mots et dont il est si difficile de parler. Ils se retrouvent dans ce Cahier et leur rencontre inattendue et surprenante en fait le prix. Elle vaut pour témoignage de ce qu'aura été ce penseur.

1. **Faut-il écrire « Juif » ou « juif » ? Dans ce livre, on passe d'une graphie à l'autre sans logique perceptible.**

Benjamin en roi mage

Est-ce un puzzle postmoderne ? Un dessin subtil dans le tapis persan, la mosaïque d'une civilisation au déclin, disparue ou presque, un cocktail (éventuellement Molotov...) ou tout simplement un hommage un peu byzantin et terriblement intelligent à Walter Benjamin ? Ce n'est en tout cas pas une biographie – un biopic – non plus qu'une nouvelle étude sur l'auteur d'Enfance berlinoise. Benjamin semble occuper le centre d'un dispositif ingénieux imaginé par Aurélien Bellanger, destiné à comprendre (comme l'indique le titre de cette sorte de roman inachevé) le XX^e siècle, avec les instruments, les outils du XIX^e siècle, élaborés (notamment) dans le Livre des passages, ce Passagen-Werk formé de citations, de fragments et de remarques cryptiques, que Benjamin rassemble dans les années 1934-1940.

par Jean Lacoste

Aurélien Bellanger

Le vingtième siècle

Gallimard, 432 p., 23 €

Philippe Ivernel

Walter Benjamin. Critique en temps de crise

Édition établie, annotée

et préfacée par Florent Perrier

Postface de Irwing Wohlfarth

Klincksieck, coll. « Critique de la politique », 424 p., 35 €

Ce serait mentir que d'affirmer qu'on a accueilli ce livre, ce « roman » qui n'en est pas un, sans quelque réserve, moins en raison des ambitions théoriques qu'il affiche ou de la caricature de Maurice Nadeau que de la pratique générale du pastiche. Proust a donné ses lettres de noblesse au genre mais ici l'affaire est sérieuse et assez troublante. Pour tout dire, le recenseur, passé le premier texte, n'a pas cherché à vérifier si telle ou telle lettre, tel ou tel document était authentique ou non ; ce serait dissiper l'intérêt du tour de force, négliger toute l'impressionnante érudition benjaminienne qui est ainsi mobilisée. Tout est faux, tout est vrai.

Le vingtième siècle, le titre à lui seul le signale, est une œuvre complexe et ambitieuse qui se déroule sur deux plans chronologiques, confrontant les années 1930 en Allemagne à notre contemporain : trois personnages symboliques, Ivan Le-

pierrier, un militant activiste d'extrême gauche qui revendique les actions violentes ponctuelles, Thibault Massy, un jeune architecte, Edith Gerson, une enseignante, qui assistent médusés un soir d'août 2004 au suicide d'un poète, François Messigné, après qu'il a donné une conférence sur Walter Benjamin. Il se jette dans le jardin clos de la Bibliothèque nationale. Un suicide qui semble faire écho à celui de Benjamin lui-même en 1940, à Port Bou, voire à celui de son ami Fritz Heinle en 1914. Très vite s'impose l'idée que le poète voulait écrire le « *grand roman récapitulatif d'une civilisation sur le point de s'achever* », la nôtre, la modernité, l'équivalent de ce que Dante avait réalisé pour le Moyen Âge. Ce que Benjamin a également tenté de faire. Et le manuscrit aurait été caché dans ce jardin clos de la BnF, comme le suggère un bibliothécaire assez inquiétant qui pourrait être Georges Bataille. On est en pleine aventure par lettres.

Premier fil rouge dans cette entreprise critique raffinée : la mise au pilori des tendances de l'architecture actuelle, de la modernité arrogante des Grands Travaux et de tout ce qui contribue, sous prétexte de savoir et d'intelligence, de « révolution numérique », à la disparition du livre en tant que tel, à l'effacement de la notion d'œuvre, disparition annoncée par Mallarmé et décrite et actée par Benjamin dans le montage de *Sens unique*. La séparation de la BnF en deux entités, en deux sites, Mitterrand et Richelieu, loin de n'être qu'une mesure bureaucratique, apparaît alors comme la cause d'un

BENJAMIN EN ROI MAGE

véritable traumatisme : Aurélien Bellanger y voit triompher la « *malédiction de Gutenberg* » même si on perçoit mal ce qu'il redoute de la « combinatoire » leibnizienne. Il est particulièrement en verve quand, sous la plume de ses trois héros, il met en évidence les travers d'une architecture du monumental, de l'inhumain. Quand il évoque « *une salle de lecture destinée à assassiner son lecteur et à devenir peu à peu moins la salle des livres rares que celle de leurs rares lecteurs* », il fait sentir la « mélancolie des bibliothèques » et la froideur du béton. L'image de Benjamin consultant les fichiers de la BN – la fameuse photographie de Gisèle Freund – ne montrerait plus l'attention portée à la science mais la souffrance du martyr. Le *Livre des passages* devient alors une sorte d'ultime hommage au livre au moment de sa disparition.

Mais le sort réservé aujourd'hui au livre est d'une portée plus grande que le désarroi de quelques intellectuels même sympathiques. Il est de part en part politique, comme l'indique Aurélien Bellanger, avec son énigmatique personnage d'Ivan Leprier, un militant venu de l'extrême gauche, tendance black bloc, qui revendique et assume une certaine violence dans la contestation – en se réclamant de Benjamin –, ce qui le conduit à choisir un temps la clandestinité et, plus curieusement, à lancer une tentative d'occupation de la BNF sur le modèle des ZAD, ces « *objets politiques nouveaux* » d'occupation du terrain et du temps. La mort du livre, telle qu'elle s'affiche sur les bords de la Seine, avec le bâtiment censé le conserver, est le symbole d'une évolution plus profonde, la mort de la ville elle-même. L'exemple en est donné par Berlin qui, sous la plume inspirée d'Aurélien Bellanger, lors de promenades dans les alentours du Tiergarten, se transforme en « *cauchemar de ville* », en « *capitale des Enfers* », autrement dit en triomphe sans reste de la marchandise.

« Sans reste » ? Voire. Par sa richesse même, ce roman prodigieusement « benjaminien » ne parvient pas à résoudre une difficulté centrale. Est-ce « le bonheur de l'expression » qui compte en définitive, la joie du collectionneur, la sensibilité du flâneur, ou le radicalisme pessimiste de la vision de l'histoire ? Quand faut-il prendre Benjamin au mot ? L'œuvre qui demeure, à quelques publications près, ce sont de séduisantes variations sur des thèmes bien connus – le kitsch, l'enfance, les illustrés, les romans policiers, le sapin de Noël, le

fer et le verre, la publicité... Autant de manifestations colorées, de fantasmagories nées de l'emprise de la marchandise sur nos vies et nos villes. Face à cela, Benjamin est aussi le penseur de la violence révolutionnaire et du messianisme radical. Selon une formule attribuée (dans le livre...) à Adorno, « *Benjamin a formé un concept de révolution originale, [...] qui n'emprunterait plus ses termes au registre de la politique, mais à celui de la religion* ». Lui seul aurait pris le matérialisme au sérieux « *dans ses effets spirituels* ». Un extrait de la conférence (fictive) du poète ouvre d'intéressantes perspectives sur le jeu de l'histoire. « *Pour moi Benjamin est une figure religieuse. Ni une annonce, ni un prophète, mais plutôt un roi mage – celui qui, une fois pour toutes les cases du calendrier de l'Avent de la métaphysique ouvertes, vient nous rappeler qu'il y aura encore des dieux à renaître : "Pour les désespérés seulement nous fut donné l'espoir."* »

Qu'eût-il pensé de cet exercice ? [Philippe Ivernel](#) (1933-2016) a fait partie, comme Maurice de Gandillac, des benjaminien de la première heure qui ont tant contribué à la difficile diffusion de l'œuvre de Benjamin. Jeune agrégé d'allemand en poste dans le Nord, c'est à Brecht que Philippe Ivernel doit sa découverte de Benjamin. Florent Perrier, avec un remarquable soin, a réuni, édité et annoté l'ensemble des travaux de ce germaniste engagé, dont les éléments de sa thèse inaboutie des années 1960, de nombreuses recensions et des essais indispensables à la bonne compréhension de Benjamin, un penseur, dit-il, qui associe métaphysique du langage et politique du geste, du corps et du théâtre.

Dans un entretien inédit avec Vincent Bady, Philippe Ivernel met en évidence certaines tensions voire contradictions entre la fascination face à la catastrophe permanente et la réelle quête du bonheur (avec la belle révolutionnaire Asja Laxis), la sobriété revendiquée d'« *Expérience et pauvreté* » – ce texte essentiel, une clef – et l'imaginaire surréaliste, l'arrêt révolutionnaire du temps et le messianisme juif, la « *tradition des opprimés* » et l'hermétisme assumé. On ne peut qu'inviter ceux qui s'intéressent à Benjamin à se plonger dans ces pages sur *Sens unique*, sur *Enfance berlinoise*, sur « *Fuchs, le collectionneur* », sur « *Paris capitale du Front populaire ou la vie posthume du XX^e siècle* ». Ils retrouveront chaque fois la même « *volonté prophétique* », le même rapport au temps présent, cette « *flamme toute d'actualité et de proximité* » que parvient encore à faire briller le « *Petit Bossu* » du conte.

Chercher son sujet

Charles Wilson, un physicien anglais, découvre en observant les nuages que certaines particules électrisées laissent en traversant les régions sursaturées en vapeur d'eau des traces repérables qui matérialisaient leur trajectoire. Il tira de cette observation le principe de « la chambre à brouillard » où le trajet de corpuscules créés par la collision d'atomes avec une cible pouvait, suivi à la trace, être mis en évidence. La construction de cette chambre, piège à particules élémentaires, lui valut le Nobel en 1927. Quatre-vingt-seize ans plus tard, elle figure en titre du nouveau roman d'Éric Chevillard.

par Maurice Mourier

Éric Chevillard
La chambre à brouillard
 Minuit, 208 p., 18 €

Une telle réalisation matérielle, géniale dans sa simplicité apparente, allait avoir une longue postérité : chambre à bulles de Donald Glaser (Nobel 1960), où la condensation en atmosphère humide est remplacée par l'évaporation révélant les parcours dans l'hydrogène liquide – principe différent mais but révélateur identique ; enfin chambre à détecteurs multifils, les particules à repérer l'étant grâce à un réseau de fils métalliques parallèles, cette dernière machine, inventée par Georges Charpak (Nobel 1985), mille fois plus rapide et plus précise que ses devancières, équipant aujourd'hui tous les laboratoires de recherche fondamentale du monde, alors que la chambre à brouillard, l'ancêtre, n'est plus qu'une curiosité expérimentale.

Pourquoi donc Éric Chevillard, passionné depuis le début de son œuvre par l'expérimentation scientifique revisitée en ses développements les plus saugrenus, a-t-il choisi un matériel obsolète, dont le nom n'est plus connu que des spécialistes, pour couronner son dernier roman, alors que, dans les trois cas ci-dessus, si le procédé évolue, son utilité demeure la même : faire apparaître des phénomènes dont l'existence ne saurait être prouvée autrement ?

C'est une raison purement littéraire, ou plutôt même littérale : si le facteur commun des trois machines est le mot « chambre », la puissance émotionnelle comme « générateur » de fiction du

mot « brouillard » est incomparablement supérieure à celle des mots « bulles » et « fils ». Or l'écriture de Chevillard n'est pas seulement virtuose, elle est surtout poétique. Les connotations du mot brouillard (impossibilité de se repérer, confusion mentale, à la limite opacité) vont lui permettre de retourner comme un gant l'usage fait par Wilson de sa superbe machine à clarifier le réel (but de toute la physique). La machine du texte, elle, vise à obscurcir, elle crée un système imaginaire inextricable à partir d'une entité certes invisible à l'origine mais qui pourrait être simple, le sujet d'un roman. Et comme rien n'est jamais perdu pour un romancier quand il soumet une idée au remue-méninges, ni la chambre à bulles (le cerveau dément du narrateur brassant une sorte d'ébullition permanente) ni la chambre à fils (séquences de vocables appelés par la méthode marabout/bout d'ficelle ne cessant, au fil des pages, d'enchevêtrer leurs pelotes) ne seront en rien négligées par l'intrigue ou ce qui en tient lieu.

Quid de la structure ? Après un incipit éblouissant, cavalcadant, de vingt-six pages, qui semble amorcer une histoire de traque d'un suspect non identifié, dans une atmosphère allègrement morbide d'association de malfaiteurs, dont le narrateur est partie prenante, le récit pseudo réaliste et bouffon, très dans la manière « Chevillard attendu » qui promet une bonne dose de rigolade, bascule brutalement dans un flash-back qui met en scène le même narrateur en chercheur freelance gravement siphonné, dans une entreprise aussi étrange que nébuleuse : en attendant que le caïd ami, pour honorer sa promesse de l'incipit, ramène pieds et poings liés un suspect innommé au domicile du narrateur, parvenir à cerner ce qu'est au juste ledit suspect dans son essence matérielle, s'il en a une.

CHERCHER SON SUJET

Car pieds et poings liés, ça va bien s'il s'agit d'un homme. Mais rien n'est moins sûr. En fait, la nature même du suspect/sujet incriminé gît dans le brouillard des supputations. Est-ce un être et, si oui, chu de quel taxon de la phylogénétique du vivant ? ou plutôt un objet, aux formes qui changent si vite qu'il est impossible de l'immobiliser pour l'examiner à loisir ? ou une de ces particules virtuelles qui sans répit naissent et s'annihilent dans le vide sidéral ?

Les cent trente-huit pages suivantes ne sont consacrées qu'à la tentative d'élucidation de ce mystère. Elles ont pour piètre héros un savant fou qui se confond avec le narrateur à la première personne. Naturellement rongé de vanité, atteint du délire de la persécution au point de s'inventer un rival acharné à lui nuire en lui volant ce maudit sujet sur lequel il a tant de peine à mettre la main, il poursuit en rêve ou en réalité, il ne le sait pas et le lecteur non plus, des expériences aussi repoussantes et inquiétantes que stupides. Tout se passe certes dans le domaine du fantasme, mais il n'empêche : nous ne sommes pas loin de nous indigner contre cette créature de papier (je veux dire le narrateur) dont l'égoïsme est tel qu'il sacrifie à sa passion femme et fils, se réjouissant de la mort de celle-ci dans l'effondrement d'une partie de sa maison, supportant tout à la condition que la chambre bien close (en fait le sous-sol ou la cave) où, parfois comme matérialisé dans un coin d'ombre, le souffre-douleur évanescant se pelotonne, continue à séquestrer le sujet, le sujet actif qui pourtant aurait été dévoilé dans son entièreté, croit l'expérimentateur, s'il ne s'était pas échappé à l'instant même où on le tenait enfin.

D'où la coda, et le retour vite expédié à la fiction du début (le malfrat tient sa promesse, retrouve le X en cavale et le renvoie comme convenu). Les yeux enfin dessillés, le narrateur ferme alors hermétiquement la caisse (X, s'il existe, va donc y crever) et formule la conclusion que le lecteur attendait et, à vrai dire, espérait : « *refermer la porte et c'est fini, il n'y paraît plus, tout est redevenu comme avant, on oublie, on change de sujet, je ne peux rien en dire encore, mais cette fois je crois que je tiens quelque chose* ».

Conclusion en apparence énigmatique, car elle n'offre aucune perspective d'interprétation du livre achevé qui soit satisfaisante à 100 %. Il y a certainement dans ses pages une part de satire de la recherche, notamment universitaire : Gorius, le

rival supposé, est une caricature de mandarin bardé de certitudes, prédateur d'étudiantes, accapareur sans scrupules des idées d'autrui ; l'acharnement mis à poursuivre des travaux en réalité insignifiants, voire inexistantes, est joliment ridiculisé ; l'esclavage imposé à son entourage par le chercheur enchaîné à son sujet mis en une lumière à peine exagérée.

Ajoutons qu'il existe aussi, dispersée dans ce livre, une énergie très efficace employée à démolir bien des stéréotypes gnangnan fort partagés : douceur du foyer, amour conjugal, amour filial, confiance réciproque, entraide. Mais ces éléments, s'ils agrémentent le texte, ne le constituent pas, tout le talent de l'écrivain restant mobilisé sans relâche au profit de sa tâche principale : embrouiller les fils d'un récit qui refuse de démarrer réellement et de raconter quelque chose, en somme de traiter un sujet.

Rester dans la chambre à brouillard, telle est l'obsession, et cette volonté de frustrer le lecteur de la moindre explication un peu nette, malgré l'avalanche de jeux intérieurs sur les phonèmes, de jeux sur les mots entre eux, de rapprochements incongrus, de morceaux d'une verve jubilatoire pure, finit par avoir un effet préjudiciable sur le seul personnage intéressant qui surnage dans le vase à cocktail agité frénétiquement par un écrivain enivré qui se prive volontairement de tout appui sur une anecdote consistante. Ce personnage, c'est le narrateur lui-même.

Le charme principal des romans de Chevillard, c'était pourtant de camper ce narrateur omniprésent, tantôt agressif, tantôt indulgent, toujours à côté de ses pompes (mais pas de ses œuvres), doué d'empathie et de cette chaleur humaine qu'on débusque dans ses meilleurs emplois (au hasard : *Du hérisson*, *Choir*, *Ronce-Rose*). Ici, il a rétréci, parce qu'il est devenu hargneux, méchant, et c'est faute d'avoir trouvé un vrai sujet en effet, comme la coda le dit avec une lucidité admirable.

La chambre à brouillard de Wilson était faite pour découvrir, pas pour interdire la découverte des dessous de la réalité, qui en littérature s'atteint via l'imaginaire. Je risque une hypothèse. Depuis des années, Chevillard écrit une sorte de journal poétique de bord, sous le couvert de « l'autofictif ». Il y pratique une forme quasi prosodique, par paragraphes ou versets rappelant souvent la forme des « petits poèmes en prose » d'Aloysius Bertrand, reprise et sublimée par



Éric Chevillard (2006) © Jean-Luc Bertini

CHERCHER SON SUJET

Baudelaire. Il déploie dans ce travail colossal (quinze volumes publiés depuis 2009 à L'Arbre vengeur !) une invention qui, lorsqu'il s'agit d'entrer dans l'élaboration, autrement difficile, d'une structure romanesque, semble soudain lui faire un peu défaut. Ce que constate peut-être le fantôme de Baudelaire qui surgit soudain, à la page 183 du présent livre, avec le plus sulfureux de ses chefs-d'œuvre condamnés, un des sommets de l'art. Comme un remords ?

J'en ai trop dit. Chevillard est un très grand écrivain. Sûr qu'il va changer de sujet, ou plutôt en chercher un tout neuf et que la salutaire misanthropie de son narrateur retrouvera, au-delà du brouillard des projets, une saine alacrité dont le lecteur, accablé par le monde actuel, a fichtrement besoin.

Poèmes de la couleur du temps

La poésie britannique récente est assez mal connue en France ; l'anthologie composée par Jacques Darras et Martine De Clercq en donne un aperçu intéressant. Les poètes concernés sont nés entre les années 1920 et 1960, c'est-à-dire après plusieurs poètes connus tels que W. H. Auden et Philip Larkin, mais avant les représentants de la poésie actuelle comme Kae Tempest. Pour la plupart, ils sont peu (voire pas du tout) traduits en français. La préface de Jacques Darras retrace la généalogie des courants poétiques outre-Manche et au-delà ; si le recueil exclut les auteurs d'Irlande (du Nord comme du Sud), qui ont fait l'objet d'une autre publication [1], il inclut des voix de poètes des trois nations britanniques (Angleterre, Pays de Galles, Écosse) et du Commonwealth, comme l'Antillais Derek Walcott ou la Néo-Zélandaise Fleur Adcock, une pratique courante dans les anthologies anglophones telles que le Forward Book of Poetry qui paraît chaque année.

par Sophie Ehrsam

L'île rebelle.

*Anthologie de poésie britannique
au tournant du XXI^e siècle*

Édition bilingue. Choix de Martine De Clercq

Préface de Jacques Darras

Trad. de l'anglais par Martine De Clercq
et Jacques Darras

Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard »

560 p., 15,50 €

On trouve naturellement dans ce livre les récents poètes lauréats de l'Angleterre, du Pays de Galles et de l'Écosse. Pour l'Angleterre, c'est une longue tradition dont les derniers représentants sont Andrew Motion, Carol Ann Duffy (première femme à porter ce titre) et Simon Armitage. L'Écosse et le Pays de Galles, dans la logique d'une autonomie accrue depuis les années 2000, ont non seulement leur propre parlement mais aussi leur propre « *poet laureate* » : ici, Edwin Morgan, Liz Lochhead, Jackie Kay et Kathleen Jamie côté écossais, Gillian Clarke et Gwyneth Lewis côté gallois.

Les grandes figures de la poésie et, plus largement, de la littérature transparaissent dans de nombreux poèmes, quand elles ne sont pas explicitement citées. Au détour d'un vers, on devine

Shakespeare, on croise Blake, Byron, Wordsworth ou les sœurs Brontë. Les mythes ne sont pas en reste, souvent remis au goût du jour : Narcisse, Aristée, Eurydice ; cette dernière règle son compte à Orphée sous la plume de Carol Ann Duffy : « *Et si c'était à refaire, / soyez sûres que je préférerais parler de ma propre voix / plutôt que d'être sa Très Chère, sa Bien-Aimée, sa Dame Noire, sa Déesse Blanche etc, etc. / [...] Oh les filles, oubliez ce que vous avez lu dans les livres. / Je vais vous dire comment ça s'est passé – / J'ai fait tout ce qui était en mon pouvoir / pour qu'il se retourne. / Que devais-je donc faire, lui dis-je, / pour qu'il se rende compte que c'était fini entre nous ?* » Sans oublier le Petit Chaperon rouge, la Dame de Shalott de Tennyson, l'Alice de Lewis Carroll et aussi, révélée à la fin d'un poème de l'Écossais Robin Robertson, une *selkie*, une de ces créatures féminines de légende qui laissent parfois de côté leur peau de phoque pour se baigner.

La Grande-Bretagne industrielle, celle du charbon et de l'acier, inspire encore malgré le déclin de ces activités. C'est Geoffrey Hill évoquant le forgeron gallois qu'était son arrière-grand-père, ou bien Sean O'Brien aux prises avec les strates de l'histoire : « *Il reste des mineurs encore / Dans les rivières souterraines / De Palmersville et de West Moor, / Il y a de précaires lampes de casque prises dans les racines / Où le charbon*

POÈMES DE LA COULEUR DU TEMPS

commence à renaître. / Elles continuent de s'enfoncer avec lenteur / S'insinuant entre les filons désœuvrés, / Jusqu'aux gouffres noirs du lit du monde. » La Grande-Bretagne qu'on pourrait appeler « sociale », celle des films de Ken Loach ou de Mike Leigh, apparaît dans l'évocation des classes populaires (fans de football, réceptionnistes et autres « invisibles »), des transgressifs (tagueurs de tombes, adolescentes en goguette) et de ceux qui passent souvent pour une charge pour la société : autistes, personnes âgées en perte de repères. Mais à côté de cette tendresse pour les humbles, il existe un rejet de l'altérité que plusieurs générations auront connue : Gillian Clarke parle de la honte d'être galloise intériorisée par sa mère, et Daljit Nagra de sa propre honte, à l'adolescence, d'avoir une mère indienne. Tout cela sur fond de violence : « *je me faisais tabasser / (dans les toilettes) par des skinheads / résolu à tirer la chasse d'eau sur l'ennemi de l'intérieur* ».

La Grande-Bretagne, c'est aussi un certain rapport à la nature et aux animaux ; sans verser dans le pastoralisme, Selima Hill redore le blason des vaches en célébrant la placidité enviable du bovin ; on peut aussi y voir la réappropriation du mot « *cow* », souvent utilisé à l'adresse des femmes comme une insulte. La campagne a des aspects moins domestiqués, que célébraient déjà les poètes des siècles passés, et certains lieux demeurent intouchés par l'activité humaine. On connaît les écrits en prose de Kathleen Jamie sur l'observation de la nature, comme *Tour d'horizon* ; son compatriote John Burnside exprime dans *Renard arctique* le même émerveillement devant l'apparition d'un animal sauvage que l'on n'attendait pas.

Peter Reading parodie l'ode *À une alouette* de Shelley à la fin de son poème *Afflatious* qui tourne en dérision ce passe-temps ô combien britannique, l'observation des oiseaux, dont il est lui-même un fervent adepte. Le rossignol cher à John Keats, entre autres, est évoqué par Ruth Fainlight sous un aspect beaucoup moins charmeur tandis que Jeffrey Wainwright, remontant jusqu'aux poètes métaphysiques du XVII^e siècle, en fait un avatar du poète : « *À la manière du rossignol "aux prises avec sa nature délicate" / il nous faut, pauvres créatures, nous démener avec la langue.* » Robert Minhinnick écrit sur le renard qui traverse les époques, faisant la part belle aux allitérations de consonne initiale caractéristiques de la langue anglaise ; on le voit, on l'entend dans la version originale mais aussi (autant que

faire se peut) dans la traduction : « *Le renard est dans les fossiles et les folios, m'écriai-je. / Le renard est dans la section Photo et Folklore. / Le renard est dans le flux du foyer, / le renard est dans la foule* ».

La présence humaine, d'hier comme d'aujourd'hui, n'est jamais très loin : la reine-des-prés (poème de Kathleen Jamie) pousse à l'endroit où a été enterrée une « *poétesse gaélique* », comme dans la *Lettre à Sylvia Plath* d'Anne Stevenson : « *Dis-moi, tous ces arbustes et herbes folles / répandant leur calme longévité / sur le jardin de ton lit / ont-ils du temps pour toi, à présent que tu es partie ?* » L'aigrette blanche est pour Derek Walcott tout à la fois la présence immuable du monde non humain, le souvenir d'un ami cher désormais disparu et une métaphore de l'écrivain : « *Nous avons un instinct en commun, la même voracité, / le bec de mon stylo picore ces insectes grouillants, / les noms, avant de les engloutir, ma plume lit / à mesure qu'elle écrit, secouant rageusement ce que son bec rejette, / la sélection, voilà ce qu'enseignent les aigrettes / sur le gazon grand ouvert, hochant la tête cependant qu'elles lisent / dans un silence avisé, une langue d'au-delà de la parole.* » Le temps, parfois au contraire suspendu, brouille les limites entre la conscience du monde et le monde lui-même : « *Le temps devient ma propre république / Gratuite et intime du vent frais et de la mer bleue. / Pendant trois heures je serai mon propre professeur / À l'école buissonnière du rivage et son mobilier d'herbe.* » (Douglas Dunn)

Jacques Darras souligne la prééminence de l'élément liquide dans la poésie britannique ; assurément, l'eau est partout dans ces poèmes, les rivières « *mouth to mouth* » se font du bouche à bouche (« *d'embouchure à embouchure* »), le son singulier « *ll* » de la langue galloise (qui appartient aux consonnes fricatives) évoque le bruit de la mer avec « *le ll-ll-ll des vagues sur le rivage* », l'eau se confond avec la voix comme élément fondamental : « *Cette goutte sur la langue / fut le premier mot du monde* ». Et quelle métaphore plus efficace que celle d'un cours d'eau pour évoquer l'histoire des lieux, comme dans *La rivière de Birmingham* de Roy Fisher : « *Ces rivières vivantes ont / abondamment arrosé les champs, donné / à boire ; entraîné des moulins de faible puissance, fait / marcher les Manufactures de Soho, collecté les déchets / et les eaux sales. Cédé la place à la vapeur, / collecté les eaux usées, les poisons industriels. Cédé la place / à l'eau propre du pays de Galles, continué de capter / la typhoïde. Ont été englouties*

POÈMES DE LA COULEUR DU TEMPS

loin des regards / sous les rues, les avenues, les murs derrière des ateliers ». D'autres auront choisi la Severn, ou la Dart, plus au sud, ou encore ces lieux entre la terre et l'eau, ce que Jackie Kay décrit comme « *l'endroit où une honnête rivière / vient serrer la main à la mer* » et que Philip Gross nomme « *entreterre* ». C'est ce sens de l'écoulement du temps, de l'histoire qui se dépose en couches successives, qui traverse le recueil : Fleur Adcock l'évoque au travers d'expériences que chacun peut faire en constatant son propre vieillissement ou en feuilletant un album de photos de famille, tandis que d'autres, on l'a vu, se focalisent sur un lieu, un élément de paysage, une espèce endémique.

Pour un tiers des poètes choisis, un seul poème sert d'échantillon ; il est ainsi regrettable qu'on ne lise ici de Ruth Padel que l'un des poèmes qu'elle a consacrés à son aïeul Charles Darwin, alors qu'un extrait de son recueil *Mara Crossing* (récemment réédité sous le titre *We Are All from Somewhere Else*) sur le thème de la migration aurait permis de mettre en évidence un lien avec la poésie d'Elaine Feinstein : « *Fin mars, des oiseaux venus de Gambie, / des fauvettes gorge blanche, qui ont hiberné dans / les branches d'un acacia duveteux ; / le chardonneret de Mandelstam ; des oies / à pattes roses en provenance de l'Arctique. Tous / arrivent guidés par les étoiles, suivant / des voies aériennes aussi vieilles qu'Homère et Jérémie. / L'immigration aviaire est en déclin cette année, / mais les humains ont encore des raisons de se déplacer, / chronique ordinaire de la pauvreté, ennemis, / ou ciels menaçants couleur tabac.* » C'est un sujet que l'on retrouve dans l'œuvre récente de plusieurs poètes britanniques, Benjamin Zephaniah et Zaffar Kunial par exemple, et plus largement dans la poésie actuelle (on pense au recueil *Invasive Species* de Marwa Helal, ballotée entre l'Égypte et les États-Unis) ; le Printemps des Poètes ne s'y est pas trompé en choisissant le thème des frontières pour l'édition 2023.

On est donc très loin d'une Grande-Bretagne drapée dans son Union Jack et retranchée derrière ses falaises, mais au cœur d'une terre fluviale et maritime, rurale et urbaine, qui mesure les défis d'un monde où il faut conjuguer le local et le global. Souhaitons que ce recueil, fruit d'un travail considérable, contribue à mieux faire connaître la richesse de la poésie britannique. Hommes et femmes tentent de trouver leur place

L'ÎLE REBELLE

Anthologie de poésie britannique au tournant du XXI^e siècle

Édition bilingue

Choix de Martine De Clercq - Préface de Jacques Darras
Traductions de Martine De Clercq et Jacques Darras



nrf

Poésie | Gallimard

dans l'espace mouvant de leur île mais aussi dans le temps, dont tout être et toute chose semblent ici prendre la mesure. Une petite sœur qu'on a vue grandir, se marier et mourir (Hugo Williams), de « *foutus hommes* » qu'on attend comme on attend le bus (Wendy Cope). Hommes et femmes jouent sur les mots, leurs sens, leurs sons et leurs cadences, tâchant, comme l'écrit Don Paterson, de s'ajuster grâce à eux à l'existence : « *Ce n'est qu'ainsi – par la fine obliquité / du discours, parole brisée et mensonge pieux, / que nous nous ajustons, comme s'il était possible d'arrêter / le soleil un degré avant le méridien / puis de le coincer dans l'épaisseur du livre / afin que toutes les choses conservent l'aspect obscur / de leurs contours, et que l'on dispose d'assez de temps / pour mourir, de pénombre pour lire, de distance pour aimer.* »

1. *La poésie irlandaise contemporaine, édition bilingue, préface de Jacques Darras et traduction de Martine Chardoux, Le Castor Astral, 2013.*

Vous regarder m'arrache l'âme

C'est un conte, ou une fable, avec une touche de réalisme magique. Et cela raconte comment de très grandes entreprises saisissent, pressurent, puis balancent leurs salariés sans que rien, ni loi ni morale, les en empêche. L'histoire se passe dans la Silicon Valley mais, à quelques détails près, elle pourrait se passer n'importe où. Jérôme Baccelli réussit à faire une critique radicale de l'ultra capitalisme et de l'hyper management en gardant un ton ironique, presque léger.

par **Natalie Levisalles**

Jérôme Baccelli
À un étage près
 Seuil, 192 p., 18 €

Quatre salariés de la société Maxa se retrouvent dans un ascenseur qui tombe en panne au trente-septième étage. Quand, au bout de quelques heures, les portes finissent par s'ouvrir, le lecteur a l'impression d'être immergé dans un de ces rêves où une porte familière s'ouvre sur une pièce qui ne l'est pas du tout. Les quatre salariés pénètrent dans un espace obscur où la moquette a été remplacée par du sable. Les voilà comme téléportés dans un univers alternatif, arrachés à la machine tyrannique dont ils ont été les fidèles esclaves.

On va découvrir que tous avaient une bonne raison de ne pas atteindre les bureaux vers lesquels ils se dirigeaient. Trois ont été ou vont être mis à la porte de Maxa. On comprendra plus tard qui est le quatrième. Elisa sort d'un rendez-vous avec un DRH, ce type de « mâles prétentieux, tout en rondeur et en compromis sauf dans ces moments précieux où ils tenaient entre leurs mains le destin d'un subordonné ». Josh Koplowski vient de quitter la salle de réunion Nelson Mandela où a eu lieu son pot de départ en retraite anticipée. Et où Pellegrini, son N +1 ou +2, bref, le type qui l'a poussé dehors, est venu le « prendre par l'épaule en poussant de grands éclats de rire... Un sourire narquois au coin de ses lèvres traduisait l'ampleur de sa victoire sur l'employé qui lui avait tenu tête ». Salim, jeune analyste d'origine pakistanaise, brillant mais atrocement maladroit dans les relations sociales, s'est fait voler une brillante étude par le même Pellegrini qui, pour

plus de sûreté, s'est débrouillé pour le faire virer. Salim a prévu de se suicider en se jetant de la piste de l'héliport, c'est une question d'heures.

Il y a enfin un homme longiligne qui, alors que les autres ont le nez sur leur téléphone, comme tout humain qui se respecte, s'occupe à ratisser un mini jardin zen qu'il a sorti de sa poche. Il s'avère que c'est Michael Aaron Thomas, que tout le monde appelle MAT. MAT est le tout-puissant conseiller de la direction, chargé d'organiser le licenciement de quelques milliers de salariés de Maxa. Mais pour l'instant, MAT est contrarié, il a raté son Uber, une Prius vert pomme, qui devait l'emmener à l'aéroport. Une certaine Sophia l'attend en Lettonie. Ou Sofia, il ne sait plus trop. Une femme qu'il a connue sur Internet, et rencontrée quelques heures à Riga avant de l'épouser. Elisa observe MAT. Pour elle, les dirigeants d'entreprises doivent montrer l'exemple. On veut qu'ils ne « *se trompent jamais de femme ni de maison ni de voiture ... Les personnes qui ont réussi doivent absolument mener une vie de personnes qui ont réussi, sinon rien ne tient plus debout* ».

Le temps passe, on ne sait pas très bien combien de jours ou de semaines. MAT raconte à Elisa comment il a rencontré Sofia (ou Sophia), « *jusque là éblouie par sa brillante carrière, elle regarde le piédestal sur lequel il se tenait s'effriter à vue d'œil* ». Koplowski a planté du blé, des tomates de Toscane et du muguet de Pise. Selim a préparé son testament sur Facebook mais ne l'a pas encore publié. MAT réalise que c'est lui qui a conçu le plan de croissance présenté par Pellegrini. Il va lui apprendre à se défendre. « *Savoir parler en public, explique-t-il, implique de s'être consacré pendant des années à cette seule*

Jérôme Baccelli

À un étage près



R O M A N Seuil

VOUS REGARDER M'ARRACHE L'ÂME

activité, quand d'autres s'appliquent à inventer des vaccins, à fabriquer des fusées, à bâtir des ponts ou à sauver des vies humaines... Parler n'est pas l'art de l'expert, mais celui du nanti, du désœuvré, de l'aristocrate ».

La suite des événements verra des retournements de situation spectaculaires, de ceux qu'on ne voit pas souvent dans le monde de l'hyper capitalisme. Rappelons que c'est une histoire où des choses magiques se produisent. Le genre de

choses qui n'arrivent pas normalement, mais pour lesquelles on prie lorsque, dans une situation désespérée, on sait que seul un miracle pourra nous sauver. Le miracle, en l'occurrence, c'est la rencontre de ces quatre-là, dans un endroit qui n'existe pas et où toutes sortes de plantes poussent, fleurissent et fructifient.

À partir de là, les méchants seront punis, la machine tyrannique sera – provisoirement – mise en échec, des portes s'ouvriront et chacun devra faire des choix. Ou plutôt, pour la première fois sans doute, chacun *pourra* faire des choix.

Amère Françafrique

Chroniqueur assassin, Elgas livre une satire terriblement lucide de la relation franco-sénégalaise et, au-delà, de la Françafrique en ses avatars contemporains. À travers un inventaire d'idoles fantasmées et d'idoles déchues, Elgas ausculte la notion de « ressentiment » postcolonial, qui a beaucoup à voir avec l'amertume étudiée par Cynthia Fleury dans Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment (Gallimard, 2020). Matrice des autoritarismes, le danger de l'insatisfaction et du ressentiment semble être la marque des relations postcoloniales.

par Elara Bertho

Elgas

Les bons ressentiments.

Essai sur le malaise post-colonial

Riveneuve, 219 p., 11,50 €

Qu'ont en commun les émeutes contre Auchan et la vie chère à Dakar, les mythes complotistes contre l'armée française au Mali, les romans de Léonora Miano ou encore les débats opposant Cheik Anta Diop à Senghor ? Selon Elgas, on peut lire sur différents terrains, géopolitiques, diplomatiques, culturels, une même impossibilité à penser le rôle néocolonial de la France. Analyser de manière privilégiée la littérature, il réussit le pari de tresser des liens constants entre réception littéraire, stratégies d'écriture et enjeux politiques contemporains. En toile de fond : la notion de haine de soi, l'aliénation que Fanon a tenté maintes fois de décrire, et les diverses manières de penser la pureté originelle. Elgas prend le contre-pied des attentes en la matière : il n'existe pas de pureté originelle pour lui, « *la pureté identitaire est une illusion* », écrit-il lapidairement. Dès lors, cela rebat les cartes des accusations d'aliénation : de qui, de quoi, si les cultures sont toujours déjà métisses ?

Il est en revanche urgent de décrire le rôle exact de la France en Afrique, notamment dans le domaine culturel, pour déconstruire les postures binaires et comprendre les mécanismes complexes de financements de la culture. Rappeurs, slameurs, membres de la société civile qui dénoncent aujourd'hui la France, sont invités, soutenus, entretenus... précisément par des entreprises de diplomatie culturelle française. C'est ce paradoxe au cœur du ressentiment qu'entend af-

fronter Elgas, comme il l'annonce au début de son livre : « *Mais, plus au cœur de la réflexion, il est nécessaire de revenir sur la réelle présence française en Afrique, dans une extension du domaine de la Françafrique qui tisse une toile bien plus grande, plus dense, que ne l'expédient les rapides procès. L'aliénation, si jamais elle existe, réussit l'exploit d'aliéner également le contre-discours. Le colon est au cœur de tout, ce qui détruit comme ce qui brille.* »

Disons-le d'emblée : ce petit livre est un brûlot iconoclaste. Il brûle les idoles. Il n'est pas anodin que le premier ouvrage cité soit le *Candide* de Voltaire : à bien des égards, Elgas s'en inspire, par le ton, par l'irrévérence. Reprenant une à une les accusations d'aliénations opérées par les militants de l'afrocentrisme, Cheik Anta Diop en première ligne, Elgas répond et pare les attaques dans une grande mise en scène reprenant fréquemment la métaphore du procès. Senghor, trop essentialiste, Yambo Ouologuem, afropessimiste, Camara Laye, complaisant avec la puissance coloniale, [Mohamed Mbougar Sarr](#), dont la consécration française serait suspecte... Tous ont en partage d'avoir trop frayé avec la France.

Elgas analyse ces accusations qui ont l'avantage de légitimer celui qui les profère : « *L'autre, l'aliéné, dont on démasque la docilité, la soumission, la félonie à la cause des siens pour le dire trivialement, devient aux yeux de tous coupable. On gagne en authenticité dès lors qu'on s'évertue à le démasquer et à le stigmatiser.* » Cette « *blessure coloniale* » que dénonce Cheik Anta Diop, cette aliénation que décrit Fanon, sont devenues les gages d'une authenticité érigée en fantasme, sans aucun contenu, par celui-là même qui l'énonce. Les « *prophètes de l'authentique* » sont

AMÈRE FRANÇAÏRIQUE

confrontés à leurs propres contradictions : ainsi Elgas pointe-t-il avec humour que le wax, tant célébré comme icône du continent, est en réalité un tissu hollandais. Ainsi interroge-t-il le fétiche de la langue maternelle, brandie comme gage de vertu politique par un Boubacar Boris Diop prompt à vilipender les « naufragés de la langue maternelle » qui écrivent en français : mais combien de lecteurs lisent réellement des romans en wolof ? Et de quelle classe sociale parle-t-on alors ? Elgas rétorque, empruntant l'expression à Kateb Yacine, que le français est un « *butin de guerre* », et qu'il n'existe pas en réalité de pureté littéraire.

Elgas décrit en revanche des mécanismes troublants de fabrique de l'opinion internationale par les « *nouveaux rebelles* ». C'est sans doute l'objet véritable de cet opuscule incendiaire : les mouvements de foule, qu'ils soient dans la rue ou sur Twitter, et leurs puissances imaginaires. Partant de la littérature, Elgas ne cesse en effet de revenir au contemporain, celui des troupes Wagner au Sahel, celui du débat sur le franc CFA, celui de l'influence russe dans les réseaux sociaux en Afrique de l'Ouest... C'est que, pour lui, les imaginaires, notamment littéraires, sont intensément connectés aux fabriques des imaginaires politiques, et inversement.

Il en vient alors à éclairer ce paradoxe : les détracteurs de la Françafrique, ceux qui se font les hérauts d'une pureté nationale mythifiée, sont en réalité découverts, diffusés, relayés par des institutions culturelles françaises. RFI, les instituts français en Afrique, l'AFD, en quête de nouveaux talents, financent massivement la création africaine, quitte à financer des contre-discours. Avec l'effet pervers suivant : le contre-discours antifrçais en vient à être financé... par la France même, s'achetant du même coup une bonne conscience de liberté d'expression et de promotion du pluralisme. Elgas recourt à un exemple qui a valeur de paradigme : le chanteur Awadi, vilipendant sur scène la présence de la France en Afrique, au sein et à l'invitation de l'Institut français de Dakar. Terrible constat : « *L'absence d'un dispositif culturel recensant les talents, forgeant le mérite, détectant le génie local et offrant aux artistes la possibilité de leur rêve a été sanctionnée par la diffusion des Alliances françaises, des Instituts français, des ONG, d'autres pays, dont le maillage dense offre dans les enclaves du continent une occasion*

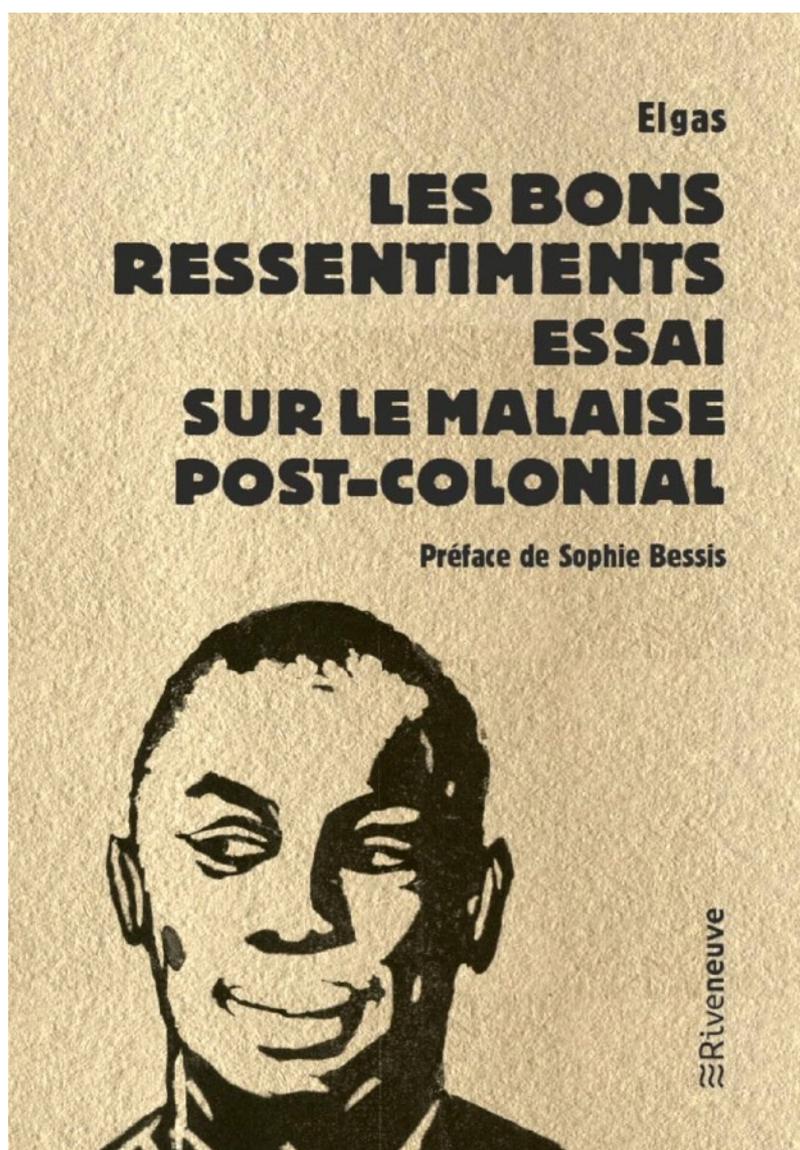
d'échapper à la gangue misérable du pays, à l'horizon bouché des rêves, des illusions, denrées si précieuses pour une jeunesse qui représente 75 % de la population. De la capitulation à investir dans la culture, à soutenir des projets artistiques, est née une précarité endémique des arts et de la culture dans le continent. La productivité si belle et si revigorante, n'ayant pas d'interlocuteur, de soutiens locaux, de mécènes, n'a plus vers qui se tourner, sinon le bailleur occidental ».

Autre exemple : les célèbres Ateliers de la pensée, qui appellent à décoloniser les savoirs, mais qui sont en réalité soutenus financièrement par l'AFD et hébergés par l'Institut français au Sénégal. La diplomatie culturelle française en vient à financer sa propre critique mais, ce faisant, la France sort tout de même gagnante, puisqu'elle conserve son rôle de mentor. Impossible de sortir de l'hégémonie française : les postures des uns et des autres ne sont pas plus authentiques les unes que les autres.

Elgas continue son « *autoscopie* » du continent, en dressant la généalogie du sentiment anti-frçais et anti-occidental dans une série de vignettes thématiques, sur le foot, sur le rôle d'Auchan comme entreprise prédatrice, sur l'impunité des soldats français déployés sur le continent, sur le double jeu des élites politiques africaines qui sollicitent l'aide militaire française tout en la dénonçant à des fins électoralistes, sur le rôle de l'islam comme indicateur de pureté idéologique...

Rejoignant les analyses d'un Rémi Carayol dans *Le mirage sahélien* (La Découverte, 2022), ou d'un Jean-Pierre Bat concernant le rôle de Foccart en Afrique (Gallimard, 2012), Elgas dénonce « *l'extension du domaine de la Françafrique* ». Quels ressorts pour penser aujourd'hui une diplomatie équitable des imaginaires ?

Il est particulièrement féroce à l'encontre du décolonial, accusé d'opérer une « *traque* » des aliénés au risque d'occulter des pans entiers de la recherche scientifique en fonction d'un baromètre colorimétrique gage d'authenticité – Elgas revendique en effet comme maîtres à penser autant Georges Balandier que Jean-François Bayart, faisant fi des prétendus communautarismes. J'ai tendance à penser qu'il est trop sévère à l'encontre d'une mouvance décoloniale qui n'a rien d'homogène, et qui regroupe des travaux fort divers d'Amérique du Sud et plus timidement d'Afrique, qui n'ont rien à voir avec les récupérations militantes hexagonales. Mais ce qui



AMÈRE FRANÇAFRIQUE

m'intéresse à la fin de son ouvrage est, non pas la controverse sur le décolonial, mais bien plutôt l'ultime jeu qu'il propose au lecteur dans la formule d'incolonisable. Elgas postule en effet des « réserves » incolonisables des peuples, qui marquent l'agentivité des populations, leur manière de recevoir la colonisation, de l'incorporer et de la combattre. Il faudrait alors apprendre à relire la « *coconstruction de la modernité* », tout en réfutant les chimères des origines fantasmagiques. Je serais tentée de rapprocher ces analyses sur la modernité d'un décolonial comme Walter Mignolo ou encore des analyses sur le « cannibalisme » d'un [Eduardo Viveiros de Castro](#), mais ce serait taquin.

Malaise, nausée, ressentiment. Elgas revient sur les colères littéraires, il revient également sur les colères de la jeunesse africaine contemporaine, en montrant à l'œuvre une commune interroga-

tion au sujet de la relation françafricaine. Reprenant abondamment la métaphore du procès, procès public, procès des réseaux sociaux, procès de la notoriété, Elgas ausculte nos peurs et nos indignations. Il montre tour à tour que les accusations d'aliénation sont injustes (revalorisant du même coup une galerie d'auteurs, Senghor, Camara Laye, [Yambo Ouologuem](#)), tout en reprenant tout de même à Fanon son implacable quête des « *poches de survivance de l'infrastructure coloniale* », et des « éblouissements » contemporains (au sens que leur prêche [Joseph Tonda](#) dans *L'impérialisme postcolonial. Critique de la société des éblouissements*, Karthala, 2015). Renvoyant dos à dos l'afropessimisme et l'afro-optimisme, Elgas montre à quel point l'authenticité est une vérité hors sol. Transformer véritablement le récit (*narrative*) postcolonial, c'est avant tout revendiquer des identités multiples, comme il le fait en conclusion, assumant un parcours entre les imaginaires, entre les livres, entre les langues.

La mémoire vive du Goulag

Les éditions des Syrtes poursuivent leur importante entreprise d'édition de l'intégralité des récits du Goulag de Gueorgui Demidov (1908-1987), brillant physicien arrêté en 1938 au moment de la Grande Terreur et qui a passé quatorze années dans les camps de la Kolyma, où il a fait la rencontre de Varlam Chalamov. Après leur libération, les deux auteurs ont correspondu et constaté leurs divergences de vues littéraires. À la différence du premier volume, auquel En attendant Nadeau a consacré déjà [un article détaillé](#), il s'agit cette fois de textes inédits en Français, dont Luba Jurgenson et Nicolas Werth se sont réparti la traduction. En Russie, ce volume avait été publié bien après la mort de l'auteur, en 2010, par un éditeur spécialisé dans la publication des écrits des anciens détenus des camps. La publication en français de ce deuxième volume confirme la qualité littéraire et la force testimoniale de l'œuvre de Demidov.

par David Novarina

Gueorgui Demidov

L'amour derrière les barbelés.

Récits du Goulag

Trad. du russe par Luba Jurgenson
et Nicolas Werth

Éditions des Syrtes, 408 p., 23 €

Les cinq récits de ce volume mettent en lumière de vastes pans de l'histoire du Goulag, depuis la fin des années 1930 jusqu'à la mort de Staline. Le premier récit donne à percevoir l'entrée en guerre de 1941 du point de vue des détenus du camp agricole de Galagannykh, qui s'interrogent sur le sort qui les attend et s'imaginent même se porter volontaires pour combattre. Malgré le signal encourageant du discours de Staline commençant par « frères et sœurs », ils ne tardent pas à déchanter : la Kolyma est déclarée « région de réserve », et la direction de leur camp a reçu l'ordre de transférer les détenus politiques dans un camp minier, par crainte d'une insurrection en cas de débarquement japonais. Dans la nouvelle « Tue l'allemand ! », deux collégiens d'un village de la Kolyma, galvanisés par la propagande de guerre, souhaitent accomplir à leur tour un acte de bravoure.

Loin de se centrer uniquement sur les victimes de la Grande Terreur de 1937-1938 dont il fait partie, Demidov donne à travers ses personnages une

image des très nombreuses vagues d'arrestations qui ont marqué l'époque stalinienne : on croise des paysans ukrainiens dékoulakisés, un Allemand de Sibérie arrêté à cause de son origine ethnique, un biologiste qui a eu le malheur de ne pas suivre avec enthousiasme les dogmes imposés par Staline et Lyssenko après la guerre. Dans « La décembriste », le scientifique qu'est Demidov évoque avec ironie les rouages de l'interventionnisme stalinien dans la science, lequel considère la théorie des chromosomes comme fasciste par nature. Lyssenko prononce un rapport dénonçant la notion de gène comme un mythe néfaste : « pour les vrais savants, ce fut comme si l'auteur de cette communication leur avait proposé de déclarer que la Terre était plate. Mais ils ne furent pas nombreux à le contredire. Car Lyssenko était un prophète sinon de Dieu, du moins du Guide demiurge qui ne pouvait pas se tromper ».

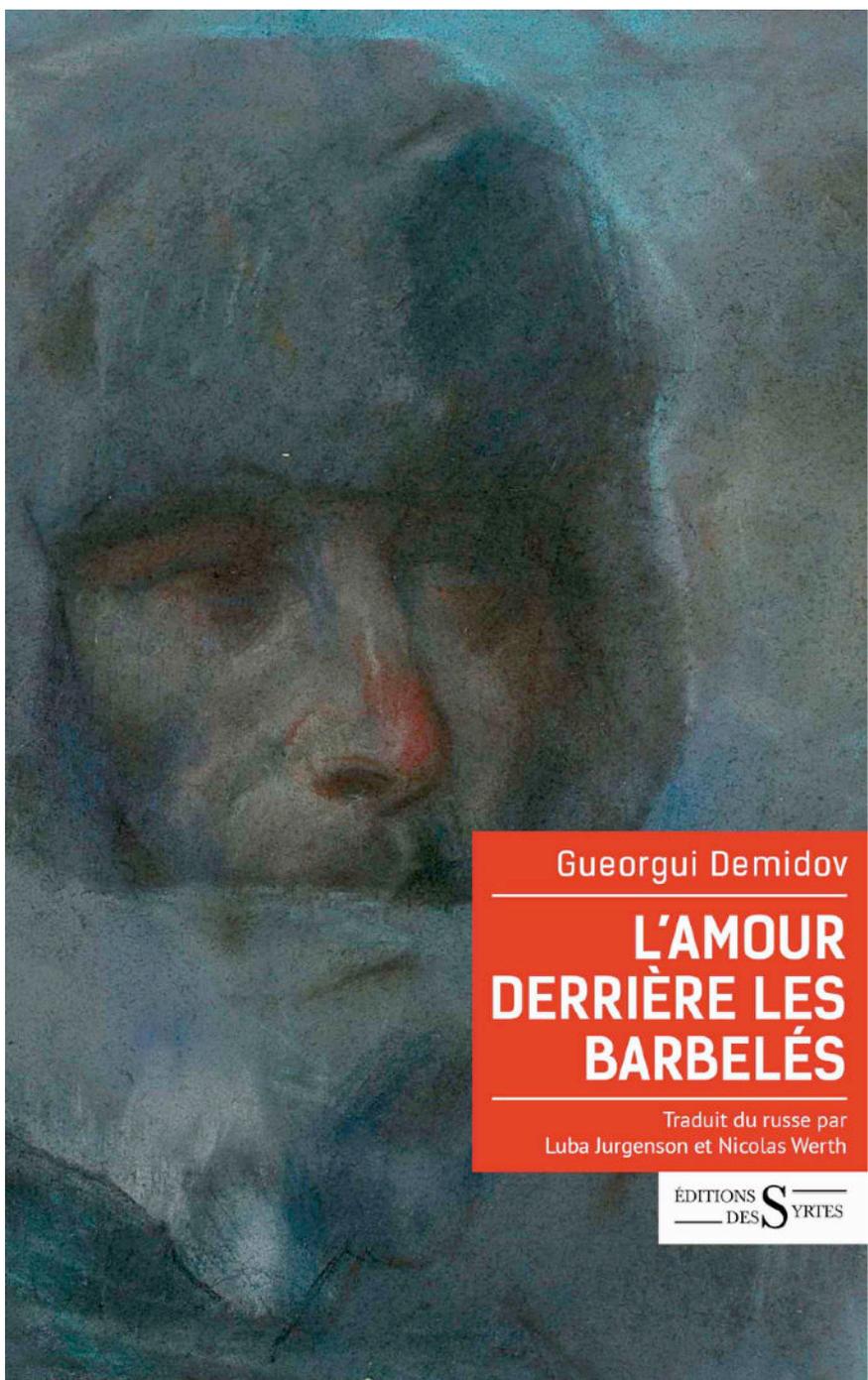
Aux détenus de droit commun, Demidov consacre un récit intitulé « La chevalière », qui évoque les amours de Ninka-Verse-ta-Larme et du voleur Guireï. Jouant sur la tradition littéraire russe de l'*otcherk* (un court récit qui prétend avoir une valeur documentaire), le texte propose une analyse de l'univers social de la criminalité. Lorsqu'il indique que son personnage est le fils d'un directeur de magasin bien établi de la NEP, le narrateur observe savamment : « l'étude de la sociogenèse n'a pas encore permis de

LA MÉMOIRE VIVE DU GOULAG

comprendre comment naissent et se construisent les barrières éthiques. On ne sait toujours pas pourquoi il arrive qu'un adolescent élevé dans des conditions relativement normales n'assimile pas les tabous sans lesquels un individu devient anti-social ». Contrairement à son camarade de détention et d'écriture Chalamov, qui dans la section de ses *Récits de la Kolyma* intitulée « Essais sur le monde du crime » entend anéantir une fois pour toutes l'aura romantique qui entoure le monde de la criminalité, Demidov n'hésite pas à jouer sur le romanesque de l'aventure en contant la tentative d'évasion rocambolesque de Guireï sur les blocs de glace du fleuve Tovouï.

Le titre de ce volume, « L'amour derrière les barbelés », constitue la gageure surprenante d'évoquer l'amour au Goulag. Il faut dire que, dans les camps mixtes comme celui de Galagannykh, les liaisons entre détenus sont interdites par les autorités et peuvent conduire à un camp minier beaucoup plus dur. « *La faim sexuelle serait une grande calamité pour les détenus si elle n'était pas coupée par les traumatismes psychologiques qui accompagnent généralement la réclusion, la faim à proprement parler et un travail épuisant. Tous ces éléments réunis peuvent conduire un homme dans la force de l'âge à rejeter toute idée d'une relation avec une femme, comme un malade l'idée même de s'alimenter* ». Dans « Au croisement des routes de l'esclavage », le très beau récit qui ouvre le recueil, et le seul écrit à la première personne, c'est justement le cas du narrateur, jusqu'à ce qu'il recouvre le langage de la tendresse et du désir dans un moment hors du temps où hommes et femmes séjournent sans escorte pour faire les foins sur les îles du fleuve Tovouï. D'autres récits évoquent des célibataires de la science ou du banditisme confrontés au désir féminin.

Comme dans le premier volume, la construction du récit et des personnages est de facture assez traditionnelle, dans la lignée des romanciers du XIX^e siècle. L'écriture manifeste sans cesse le plaisir du récit et de l'affabulation, même si le premier récit a sans doute une dimension autobiographique forte. Le narrateur se montre du reste fort bienveillant envers la mythomanie de Ninka Verse-Ta-Larme ou du collégien Kostia.



Quatorze années de camp n'auront pas non plus fait perdre à Demidov son sens de l'humour. Même dans la dernière nouvelle, qui nous mène dans le dernier cercle de l'enfer de la Kolyma, celui du camp minier, la discussion des détenus roule plaisamment sur *Les âmes mortes* ou sur Shakespeare. Demidov ne partage pas [la radicalité littéraire d'un Chalamov](#), qui affirme que le roman est mort et qu'il faut se mettre en quête d'une « nouvelle prose », mais on sait infiniment gré à [Luba Jurgenson et Nicolas Werth](#) de faire découvrir cette œuvre riche et importante, au terme d'un long chemin, puisque tous ces textes, saisis par le KGB en 1980, n'ont pu paraître qu'après la mort de leur auteur.

Fausse subversion

Indocile, cinquième roman de Dana Spiotta, prolonge sa quête d'une utopie. Si dans les précédents romans de cette enfant des sixties, l'hymne à la révolte chantait la politique radicale, la musique indépendante ou le cinéma documentaire, ici l'autrice situe l'underground above ground – au-dessus du sol –, incarné par l'architecture. Quoi de plus utopique que de vieilles maisons, remplies de fantômes d'une époque révolue, celle où pureté et jouissance logeaient sous le même toit ?

par Steven Sampson

Dana Spiotta

Indocile

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Yoann Gentric

Actes Sud, 384 p., 23 €

« Subversif » : quelqu'un ou quelque chose pouvant menacer les valeurs reçues ou l'ordre établi. Cet adjectif peut-il s'appliquer à la littérature américaine d'aujourd'hui ? Il y a quatre ans, dans un [entretien avec EaN](#), Dana Spiotta a comparé l'écriture à « un acte de résistance ». Chez elle, cela consiste à mettre en scène des personnages engagés dans une forme de révolte. Dans *Indocile*, la révolte est déclenchée par l'achat d'un bien immobilier : « *Tout avait commencé par la maison. C'était la maison en elle-même, mais aussi là où la maison se trouvait, là où elle avait découvert qu'elle voulait se trouver elle aussi. C'était un cottage Arts and Crafts abandonné et délabré dans un quartier relégué de la ville de Syracuse qui avait autrefois bouillonné de vie.* »

L'incipit est biblique : on est au commencement. Sauf que la genèse ne part pas du chaos, le monde matériel existe déjà, le créateur contemporain n'a qu'à le réorganiser. En Amérique, start-up nation par excellence, on n'utilise pas l'esprit pour insuffler la vie, mais l'injection de capitaux.

L'héroïne du roman s'appelle Samantha (Sam) Raymond. Comme l'autrice, elle affectionne les reliques. Dans notre entretien, Spiotta évoquait sa collection de vieux téléphones et caméras, son attirance pour « *les détritiques du passé* », notamment le plastique usé. Spiotta venait de lire *The Stammering Century* de Gilbert Seldes (1928),

sur les mouvements de réforme dans l'État de New York au XIX^e siècle, livre abordant les cultes, les utopies chrétiennes socialistes, les abolitionnistes, les mouvements pour la tempérance et les suffragettes. *Indocile* témoigne de ses recherches.

Spiotta expliquait que le Nord de l'État de New York est excentrique, historiquement ouvert aux expériences opposées au courant dominant et associé à la ville de New York, « *un territoire pour le 1 pour cent* ». D'où son intérêt pour Syracuse, ville très pauvre, foyer économique et académique du centre de l'État.

Quant à Sam, elle jette son dévolu sur un cottage en centre-ville, dans une zone urbaine défavorisée, puis déclare à son mari qu'elle veut partir. Quitte-t-elle l'homme ou le pavillon situé dans une banlieue aisée ? La pierre l'emporte-t-elle sur le cœur ? Aux États-Unis, les affects ont besoin d'un décor rehaussé. N'est-ce pas plus chic de s'accoupler sur un parquet dix-neuvième que sur la moquette usée d'un bungalow ? *Indocile*, c'est une sorte de *Sex and the City* provinciale : les perdants du système capitaliste compensent leur exil de la capitale par une fétichisation immobilière de seconde zone.

Critère primordial pour le foyer fétiche : l'authenticité. Sam tombe sur une maison du style Arts and Crafts, mouvement né au Royaume-Uni dans les années 1860 pour s'épanouir entre 1880 et 1910, et associé à William Morris, qui privilégiait la production artisanale par rapport à la révolution industrielle, prônant l'utilisation d'objets fabriqués sans aucune répartition du travail. Ses designs s'appuyaient sur des styles médiévaux, ses motifs imitaient faune et flore.

FAUSSE SUBVERSION

On comprend l'attrait que cela exerce sur Sam : à l'origine de l'Art nouveau, ce style aboutit au pop art psychédélique des sixties. Elle se donne à fond pour remettre à neuf sa maison, afin de souligner son caractère unique : « *Sam nettoya en profondeur toutes les surfaces de cet espace [...] Le chêne sombre du parquet, du manteau de la cheminée et des moulures resplendit lorsqu'elle les eut frottés à l'huile* ». Même souci d'originalité concernant Internet, où elle pourchasse des fringues exceptionnelles et des copines loufoques. Côté sexe, en revanche, elle ne trouve pas mieux que d'inviter son ex (encore marié) à la rejoindre parfois dans le ghetto, transformant l'époux légitime en plan cul marital : il est doué pour le cunnilingus. Convertir le mari américain en *sex toy*, est-ce un gage de non-conformisme ?

Tel est l'enjeu central : l'érotisme. Sam partage la vedette libidineuse avec sa fille Ally, l'autre héroïne du roman. Il s'agit d'une relation fusionnelle, Sam regarde anxieusement l'écran de son portable, le moindre silence de sa fille l'inquiète. L'adolescente a-t-elle quelque chose à cacher ? Rien à part le fait qu'à seize ans elle couche avec Joe Moreno, client de son père, un homme de vingt-neuf ans : « *Donc, techniquement, c'était un détournement de mineur, ça confinait au viol, au rapt.* »

Ally a-t-elle pris le parti du patriarcat ? Son mec est un promoteur immobilier new-yorkais qui vient à Syracuse pour de gros projets, dont la réhabilitation du James Hotel, bâtiment historique délabré construit en 1915. Il y passe toute une semaine pour l'ouverture du « Cope », ancien couvent qu'il transforme en résidence haut de gamme. Comme la mère d'Ally, il est esthète et pointilleux concernant les intérieurs : « *Joe fit remarquer le mur en briques apparentes, les canalisations apparentes, les poutres apparentes et les parquets de bois dur savamment vieillis.* »

Les amants se donnent rendez-vous dans des hôtels, permettant à Ally d'exprimer sa propre révolte contre le pavillon familial. Leur liaison est-elle répréhensible ? La sexualité n'est pas ce qu'on inculque au lycée : « *Ce n'était pas de l'ordre du consentement éclairé, comme en cours d'éducation sexuelle, du script à base de "puisse" et de "oui". C'était un pacte suicidaire, et l'égal partage du risque et de la transgression contribuait à rendre l'affaire excitante.* »

Faut-il appeler la police #MeToo ? Sam découvre l'existence de leur relation à la *State Fair* (foire d'exposition), événement où sont présentés d'authentiques produits artisanaux. Ally ne s'attendait pas à croiser sa mère dans cet endroit ringard. Quand Sam l'aperçoit au bras de l'adulte, elle est ambivalente. D'un côté, elle est « *révulsée à l'idée de son âge, d'Ally et du sexe [...] du déséquilibre clairement déplacé de cette relation* ». En même temps, elle s'avoue que « *Ally avait l'air heureuse* ».

Dans le Nord de l'État, « l'excentricité » tient-elle à un mélange d'érotisme et d'architecture ? Sam passe sa semaine à osciller entre deux maisons historiques : son cottage Arts and Crafts et la « Clara Loomis House », musée où elle travaille en tant que guide. La description de celui-ci – « *une grosse boîte carrée nantie d'un portique néogrec fait de quatre piliers blancs surdimensionnés* » – correspond dans la vraie vie au foyer à Fayetteville de Matilda Joslyn Gage, abolitionniste et suffragette du XIX^e siècle. Dans la version romancée de Diana Spiotta, il aurait appartenu à Clara Loomis, fictive ex-membre de la communauté d'Oneida, une véritable communauté utopique fondée en 1848 par John Humphrey Noyes près d'Oneida, à une trentaine de kilomètres de là.

La société communale s'inspirait du phalanstère de Fourier et reposait sur trois principes : le mariage à plusieurs ; la rétention de l'éjaculation (*coitus reservatus*) ; l'enseignement par les anciens. Chaque membre adulte était marié à tous les autres et libre d'avoir des relations sexuelles avec les personnes de son choix, sans exclusivité. Donc, à partir de l'âge de quatorze ans, les puceaux et les pucelles étaient intégrés au mariage, les « *membres centraux* » (!) leur enseignant la maîtrise du coït. Le système était devenu dysfonctionnel car le « *compagnonnage ascendant* » abusait de son pouvoir, profitant du décalage entre les fonctions voluptueuses et reproductives pour imposer sa mainmise, les anciens – surtout Noyes – ayant confisqué le privilège d'initier les jeunes filles. Sur cinquante-huit enfants nés à Oneida, neuf ont été engendrés par Noyes.

Indocile raconte cet épisode historique à travers les lettres et le journal de Clara Loomis, écrits en 1868 et 1869. Contrairement à l'idéologie communautaire, Clara tombe amoureuse d'une seule personne, Henry Loomis : « *Comme je revisite souvent en esprit la première fois qu'Henry et*



La Garrett House à Syracuse, dans l'État de New York (2008)
© CC3.0/Lvklock/WikiCommons

FAUSSE SUBVERSION

*moi avons partagé la même couche [...] Quand nous avons enfin eu un rapport, ce fut aussi naturel et doux que ces baisers tranquilles. Et c'est alors que je l'ai senti, une accélération mystique – comme si l'esprit convergeait en un seul point en moi avant de s'écouler par saccades jusqu'à toutes les parties de mon corps. Je savais que c'était Dieu, que c'était le Paradis, mon corps avait un don céleste ». Dorénavant, Clara souhaite se donner à Henry seulement, penchant mal vu par « le père Noyes », probable géniteur de sa future fille Margaret. Le ministre l'avait dépucelée quelques semaines avant son dix-septième anniversaire, l'âge exact d'Ally dans les chapitres contemporains d'*Indocile*. Coïncidence ?*

Ce journal, apogée d'un roman salué comme « délicieusement subversif » par [Yiyun Li](#) sur la couverture de la version américaine, nous laisse sceptique. Dana Spiotta a-t-elle sapé les fondements de l'idéologie américaine ? Ou s'est-elle juste servie de ses recherches pour embellir le texte, afin de satisfaire un public assoiffé d'Histoire, un public condamné à l'éternel présent ? A-t-elle fait du Joe Moreno, réhabilitant de vieilles choses poussiéreuses pour les revendre dans un emballage luisant ?

L'Amérique aime l'idée de la subversion, pourvu qu'on ne remette pas en cause le socle du rêve américain : l'immobilier, voire la propriété privée, aujourd'hui recyclé en consumérisme identitaire, en utopie individualiste.

À l'ombre des jeunes miliciens en armes

Le nouveau livre de Sélim Nassib se présente comme un portrait du Liban écrit à la première personne et aux accents autobiographiques. Cette fresque s'étale du début des années 1950 jusqu'en 1982 et les moments les plus sombres de la guerre civile libanaise.

par Jean-Loup Samaan

Sélim Nassib, *Le tumulte*
L'Olivier, 416 p., 21,50 €

Les deux premières parties prennent la forme assez classique d'un roman d'apprentissage qui voit le narrateur, Youssef, un Juif libanais, tenter de reconstituer le Beyrouth de son enfance, qu'il s'agisse des discussions enflammées avec les camarades de l'école, de son apprentissage (difficile) de l'arabe, ou encore de la découverte de l'identité contrariée pour ces communautés oubliées que sont les juifs des pays arabes, vivant entre la volonté de s'intégrer à leur société d'appartenance et le fantasme de la terre nouvellement promise d'Israël.

Sélim Nassib met un soin méticuleux à nous replonger dans l'effervescence de la Beyrouth d'avant la guerre civile. Il en reconstitue les odeurs de la rue, la douceur méditerranéenne, mais aussi la violence qui couve, les tensions confessionnelles sur lesquelles son narrateur ne peut mettre des mots qu'a posteriori, qu'une fois la « fureur » de la guerre déclenchée.

Dans cette première moitié du *Tumulte*, le style est serré, la prose exigeante mais un brin académique. Le texte s'ouvre sur un vague souvenir du narrateur : « *c'est une bonne que maman a engagée, une Kurde, je ne sais même pas son nom* ». Écho lointain à Marcel Proust, la référence maternelle de l'incipit annonce la volonté de notre narrateur de reconstituer un monde à travers sa seule mémoire. On peut aussi voir dans l'enchaînement de ces saynètes de la vie beyrouthine un écho du cinéma de Federico Fellini qui nous donnait à voir dans *Amarcord* la montée inexorable du fascisme italien tout en l'enrobant du regard doux de l'enfance.

Or, dans sa seconde moitié, *Le tumulte* nous montre aussi ce qui se passe après, lorsque l'en-

fance laisse place à l'âge adulte et que les tendres souvenirs sont évincés par la violence et la désolation de la guerre. Nombre d'auteurs se sont déjà penchés sur le conflit libanais de 1975 à 1990, notamment [Elias Khoury](#) qui avait livré dans *Sinhalcol. Le miroir brisé* (Actes Sud, 2013) une représentation saisissante de l'histoire meurtrie du pays.

Sans s'essayer aux expérimentations stylistiques de Khoury, Sélim Nassib trouve un angle original en faisant de l'irruption de la guerre un moyen d'autodestruction narrative : après 200 pages consacrées à la nostalgie d'un Beyrouth disparu, apparaît soudainement la guerre. Nous sommes en 1982, l'ancien enfant timide de l'école juive s'est exilé en France, il est devenu journaliste dans un grand quotidien qui décide de l'envoyer (ou plus exactement de le renvoyer) à Beyrouth pour rapporter les événements en cours.

1982 est une année clé dans la guerre libanaise : après plusieurs années d'affrontement entre les factions palestiniennes, les milices chrétiennes, sunnites, chiïtes, Israël décide d'envahir le pays pour favoriser la montée au pouvoir de Bachir Gemayel, leader des phalangistes chrétiens. Or celui-ci finit assassiné (probablement par des alliés du régime syrien d'Hafez al Assad) ; les partisans de Gemayel se vengent en entrant dans les camps palestiniens de Sabra et Chatila où des milliers de femmes et d'enfants sont massacrés.

Qu'importe si le lecteur n'est pas familier des détails politiques et des alliances de circonstance entre factions armées, la violence qui imprègne la dernière partie du récit est avant tout là pour magnifier ce qui a été perdu dans le tourbillon de la guerre. C'est à ce moment véritablement que *Le tumulte* nous emporte : le récit se libère de sa prose trop descriptive (et donc trop statique) du début pour laisser place à un texte plus nerveux, quasi journalistique, où le narrateur déambule dans un Beyrouth qu'il ne reconnaît plus, et où il



Le tumulte

Sélim
Nassib



Éditions de l'Olivier

À L'OMBRE DES JEUNES MILIENS EN ARMES

croise d'anciens camarades de classe, des jeunes de quartier qui ont pour certains pris les armes. Les dialogues fusent et rendent bien l'ambiance chaotique qui règne alors. Face à l'horreur des massacres qui rythment les journées beyrouthines, le narrateur trouve refuge dans l'alcool et les drogues.

L'effet de miroir entre l'invasion israélienne du Liban et les déchirements identitaires d'un narrateur juif arabe est subtilement suggéré : l'auteur n'en fait pas une allégorie pesante. Nassib, ou plus exactement son narrateur, n'entend pas imposer une grille de lecture toute faite sur les identités, et c'est tout le mérite de l'ouvrage que de rappeler au lecteur français la multiplicité des communautés d'un Moyen-Orient que l'on imagine beaucoup trop souvent monolithique.

Le narrateur, Youssef, incarne la figure du juif apatride que l'on trouvait dans les contes anciens : il se voit accusé d'être agent du Mossad par ses contemporains libanais pour sa seule ap-

partenance au judaïsme ; puis sa présence est mise en avant par les leaders arabes souhaitant instrumentaliser l'existence de juifs arabes à leur côté pour mettre à mal le projet national israélien. Dans les dernières pages, fascinantes, Youssef est exfiltré en bateau vers la Grèce. Il accompagne l'exfiltration du chef de l'OLP, Yasser Arafat : « *barbe mal rasée, nez crochu, bouche lippue [...] il ressemble à s'y méprendre à la caricature du Juif errant tel que représenté par les journaux antisémites* ». Dans ce Beyrouth déliquescents, rien n'est très clair, aucune identité n'est fixe.

Le lecteur ne ressort pas tout à fait indemne de cette plongée dans le Liban de la guerre civile. Le roman d'apprentissage des premières pages semble au fil du récit être vampirisé par un reportage de guerre qui détruit tout sur son passage, de l'innocence du narrateur aux bâtiments du centre-ville de Beyrouth. Si Nassib se garde de discuter des questions contemporaines (le récit s'achève fin 1982), il est difficile de ne pas voir dans le livre un reflet de la crise que continuent de vivre les Libanais en 2023 et qui s'est rappelée à notre souvenir le temps de l'explosion du port de Beyrouth, le 4 août 2020.

Françoise Héritier a posteriori

Dans sa biographie de Françoise Héritier, l'anthropologue Gérard Gaillard entend mettre « en situation » l'itinéraire de la chercheuse. Les trois premiers chapitres, consacrés à ses années de formation et à ses premiers terrains, s'appuient sur des matériaux issus de la thèse de l'auteur (entretiens oraux, archives de l'EHESS et du Centre Africain de la Sorbonne), lui permettant d'éclairer à grands traits ses sociabilités à ses débuts et son parcours institutionnel dans le contexte de l'africanisme français des années 1960. En revanche, la suite du livre, s'appuyant presque exclusivement sur des entretiens rétrospectifs de Françoise Héritier et sur ses publications, propose une mise en situation qu'il nous paraît nécessaire de discuter.

par Isaac Desarthe

Gérald Gaillard

Françoise Héritier, la biographie

Odile Jacob, 240 p., 22,90 €

Gérald Gaillard troque alors le contexte de l'évolution de la discipline anthropologique et des sociabilités de la chercheuse pour une sorte de *Zeitgeist* mobilisé pour expliquer tant les évolutions de la pensée de l'anthropologue que les dynamiques des institutions de recherche. Ainsi, l'attention prêtée par Françoise Héritier à la personne femme chez les Samo serait « *indéniablement inspirée par la montée du féminisme* ». Malheureusement, la pensée de la chercheuse n'est jamais analysée à travers le prisme des évolutions de la discipline anthropologique et du champ des sciences sociales françaises.

Dans le même esprit, l'auteur évoque la crise de la « vache folle » pour dresser le contexte de l'élection de Philippe Descola au Collège de France à la chaire d'« Anthropologie de la nature » en 2000 sans se pencher sur la physiologie scientifique de l'institution ni sur les stratégies à l'origine de la création de cette chaire, proposée par Françoise Héritier dès 1994 au cours de réunions informelles entre professeurs de l'établissement. Les stratégies des acteurs et le contexte institutionnel dans lequel elles s'inscrivent disparaissent ainsi au profit d'une atmosphère assez vague qui apparaît davantage comme un décor que comme un éclairage.

Les entretiens rétrospectifs de la chercheuse sont mobilisés comme sources primaires là où il serait

plus intéressant de les considérer comme autant de reconstitutions d'une mémoire a posteriori. Cet usage conduit en outre à des analyses un peu rapides. Ainsi, lorsque Gérard Gaillard se penche sur l'élection au Collège de France de Françoise Héritier, s'appuyant sur un entretien de la chercheuse diffusé en février 2017 sur France Culture, il suggère que Lévi-Strauss, pour la faire élire, « *a trouvé une clef en introduisant la notion de comparaison dans l'intitulé de la chaire* » car il ne pouvait exister deux chaires d'anthropologie au sein de l'institution. L'explication peut sembler insuffisante si on la met en regard avec le fait que la chaire d'« Anthropologie sociale » de Lévi-Strauss est alors contemporaine de la chaire d'« Anthropologie physique » de Jacques Ruffié. La chose n'a rien d'exceptionnel puisque, quelques années plus tard, la chaire de Nathan Wachtel, intitulée « Histoire et anthropologie des sociétés méso- et sud-américaines », coexiste avec la chaire d'« Anthropologie de la nature » de Philippe Descola. Les deux hommes se succèdent d'ailleurs à la tête du Laboratoire d'Anthropologie Sociale sans que l'institution s'en émeuve. En outre, lorsque Gérard Gaillard associe le terme de *comparatisme* à une stratégie de Lévi-Strauss sans lien avec la physiologie scientifique du Collège de France, il omet qu'entre 1973 et 1986, en comptant l'intitulé de la chaire de Françoise Héritier, quatre intitulés comparatistes sont adoptés à l'assemblée des professeurs et que tous « *consacrent l'entrée au Collège de France de représentants du structuralisme* », comme le rappelle Pascale Rabault-Feuerhahn (1).

Irréductible à une ruse de Lévi-Strauss dont on comprend mal les ressorts, l'élection de Françoise Héritier est à inscrire à la fois dans

FRANÇOISE HÉRITIER A POSTERIORI

l'histoire de l'institution, qui apparaît comme un bastion structuraliste dans les années 1970-1980, et dans les sociabilités savantes de la chercheuse. En effet, à travers sa participation aux travaux du Centre Royaumont sur les rapports entre anthropologie sociale et génétique des populations dans les années 1970 aux côtés de plusieurs biologistes du Collège de France, Françoise Héritier apparaît comme une candidate insérée dans les réseaux de l'institution et conforme à l'idéal de complémentarité disciplinaire entre anthropologie et biologie promu en son sein depuis le début des années 1970. L'importance de ces sociabilités dans l'élection de la chercheuse s'observe tant dans la présentation de sa candidature par Lévi-Strauss, qui y insiste sur l'apport de ses travaux pour les généticiens des populations, que dans la nature des soutiens dont elle bénéficie (Jacques Ruffié et François Jacob, biologistes du Collège de France qui participent tous deux à ces rencontres du Centre Royaumont, soutiennent sa candidature).

Gérald Gaillard ne s'attarde à aucun moment sur la réception des travaux de l'anthropologue. Pour *L'exercice de la parenté* (1981), l'auteur se contente d'affirmer que l'ouvrage serait resté « sans écho » en citant seulement la recension d'Emmanuel Terray et celle d'Alan Barnard. Concernant les autres ouvrages, il n'étudie pas leur réception. Il ne mentionne pas les nombreuses controverses – pourtant fort polémiques – portant sur « l'inceste du deuxième type » ou sur les théories défendues par Françoise Héritier dans les deux tomes de *Masculin/Féminin* (1996 et 2002). Le lecteur peut dès lors difficilement se faire une idée de la place de la chercheuse dans le paysage des sciences sociales et de l'anthropologie française ou internationale. La présentation de l'itinéraire intellectuel de Françoise Héritier prend ainsi la forme d'une chronique de ses publications brièvement résumées par l'auteur sans qu'elles soient replacées dans les multiples contextes discursifs et champs de lutte épistémologiques dans lesquels elles s'inscrivent.

Les passages du livre dédiés aux engagements politiques de la chercheuse, par ce qu'ils omettent de mentionner, confinent quant à eux à l'hagiographie. À titre d'exemple, si l'auteur signale en passant que la position de Françoise Héritier concernant l'homoparentalité a évolué, il passe sous silence la tribune anti-Pacs qu'elle a signée dans *Le Monde* du 27 janvier 1999 et surtout son interview du 9 novembre 1998 dans *La*

Croix. La chercheuse y affirmait que « nos modes de pensée et notre organisation sociale sont fondés sur l'observation principale de la différence des sexes » et qu'on « ne peut raisonnablement soutenir que cette différence se déplace au cœur du couple homosexuel », désignant ainsi la parenté homosexuelle comme impossible car impensable. C'est pourtant cet article qui motive l'essentiel des critiques formulées à l'encontre des positions de Françoise Héritier (citons, entre autres, celles d'Éric Fassin, de Didier Eribon et de Jeanne Favret-Saada) qui poussèrent Lévi-Strauss à les condamner à son tour. Dans une lettre destinée à Éric Fassin et publiée ultérieurement, eu égard aux positions de sa disciple, Lévi-Strauss écrit que « les choix de société n'appartiennent pas au savant en tant que tel, mais – et lui-même en est un – au citoyen » (2). Il apparaît plus probable que le changement de position de Françoise Héritier soit lié à ces critiques, ayant entraîné le désaveu de son maître, plutôt qu'à son évolution « dans un milieu plutôt favorable au mariage de personnes de même sexe » ou à ses relations avec des « homosexuels déclarés », comme le suggère l'auteur.

En privilégiant, pour reprendre les mots de Bourdieu dans « L'illusion biographique », « la succession longitudinale des événements constitutifs de la vie considérée comme histoire par rapport à l'espace social dans lequel ils s'accomplissent », ce livre n'apporte pas beaucoup plus d'informations que les nombreux entretiens rétrospectifs de Françoise Héritier et donne l'impression de contribuer, en définitive, à une entreprise mémorielle trop souvent caractéristique des biographies de grandes figures intellectuelles. Il est à ce titre notable que la version française du livre de Gérald Gaillard, initialement paru en anglais (Berghahn Books, 2022), soit publiée chez Odile Jacob, éditrice de Françoise Héritier, quelques mois après une première biographie de Laure Adler publiée par la même maison. Une politique éditoriale qu'il serait intéressant d'historiciser.

1. **Pascale Rabault-Feuerhahn**, « La comparaison fait-elle discipline ? Intitulés comparatistes et dynamique des chaires au Collège de France » in **W. Feuerhahn** (dir.), *La politique des chaires au Collège de France*, Les Belles Lettres/Collège de France, 2017, p. 383-434.
2. **Lettre publiée dans Daniel Borrillo, Éric Fassin et Marcel Iacub** (dir.), *Au-delà du PaCS. L'expertise familiale à l'épreuve de l'homosexualité*, PUF, 1999.

Bande de femmes

De Charbons ardents à Il n’y aura pas de sang versé, les deux romans les plus récents de Maryline Desbiolles, le passage de relais est aisé. Le premier commençait aux Minguettes, dans la banlieue lyonnaise, le second se déroule à Lyon. L’époque n’est pas la même, les personnages ont des points communs : l’ardeur, l’envie de vivre dignement, la révolte contre l’injustice. Dans Il n’y aura pas de sang versé, quatre femmes sont au premier rang. Derrière elles, les ouvrières des filatures à la fin du Second Empire, avec qui elles mènent la première grève contre les maitres mouliniers, en 1869.

par Norbert Czarny

Maryline Desbiolles

Il n’y aura pas de sang versé

Sabine Wespieser, 152 p., 18 €

Elles se prénomment Toia, Rosalie, Marie et Clémence. La narratrice les présente successivement, se passant le relais sur une piste aussi imaginaire qu’anachronique : à cette époque, aucune femme ne courait sur la cendrée, et cette forme de compétition était réservée à une élite masculine d’origine aristocratique. Celle qui, sous la houlette de Pierre de Coubertin, établirait les règles de l’olympisme, cette fumisterie hypocrite. La course de relais que relate la romancière lui permet de donner au temps de la souplesse, quand « *le roman historique nous entrave, nous plombe littéralement* ». Les faits sont attestés, relatés par des historiennes comme Mathilde Larrière, les femmes que l’on découvre et suit donnent couleur et vie à cette expérience.

Tout commence à chaque fois par le sang. Pour Toia, la Piémontaise, née près d’Alba, c’est pour la première fois celui des menstrues. Celui de Rosalie est celui d’un viol, dont elle a à peine conscience. Le sang de Marie vient d’un coup de faucille à la paume. Celui que voit Clémence, de l’accouchement raté d’une amie avec qui elle partage le logis. Ce sang sera le seul que l’on verra dans le roman mais il a son importance, ouvre chaque chapitre. Il rappelle ce dont nous sommes issus, ce qui nous donne vie, et parfois mort. Il est mouvement, voire élan. Il représente la vitalité qui anime ces quatre jeunes femmes.

Chaque « relayeuse » a son histoire, son paysage : les Langhe de Toia tiennent en une

image : « *ce grand drap froissé des collines* » qu’elle contemple avant de prendre la diligence qui la conduit en France. La jeune Piémontaise ne parle pas le français et, comme beaucoup de ses compatriotes, elle est considérée avec méfiance. Quand ils sentent la menace ouvrière – et on sait celle que représentent pour eux les canuts –, les patrons mouliniers font appel à cette main-d’œuvre qui ne peut revendiquer.

Rosalie Plantavin est de Nyons. Du rapport non consenti, elle a eu un fils qu’elle a nourri « *de lait et de fiel* » avant de le laisser dans la Drôme. Elle a travaillé à la magnanerie, extrayant la soie du ver, dans la chaleur et l’humidité, et elle sait quel labeur l’attend à Lyon. Marie Maurier, la Savoyarde, n’a pas pris le chemin de l’Algérie ou de l’Amérique du Sud. Elle part pour la Guillotière, ce « *dernier cercle de l’enfer* », marécage immonde où l’on pourrit. Clémence Blanc, d’une « *blondeur extrême* », est une révoltée. Avec une certaine Philomène ou Rosalie Rozan, elle mènera le mouvement.

Bientôt, révoltées, toutes le seront. Les « ova-listes », ouvrières travaillant à la tension de la soie sur une sorte de moulin, sont maltraitées, mal payées, soumises à des contraintes injustes. La grève qu’elles entament en juin 1869 durera un mois. Les patrons feront tout pour les diviser, les concessions seront minces.

Mais arrêtons là avec ces informations parce que ce roman, comme les précédents de Maryline Desbiolles, est d’abord un poème. Oui, le terme peut surprendre mais il s’impose. D’abord par l’attention à ce que les mots « fabriquent ». Ainsi, quand elle montre les femmes en mouvement : « *Elles vont en bande. Une bande de femmes. Le*

BANDE DE FEMMES

mot bande bien loin de son premier sens, bien loin du ruban, bien loin de la joliesse du ruban sur les cheveux des femmes ou autour de leur cou ». Parfois, c'est un mot qui se décline, qui produit sa constellation, comme ce nom venu de loin, d'organsin : d'Ourgientch, pour être précis, en Ouzbékistan. Détail, bien sûr, mais tout n'est que détail en littérature. Et quand, plus tard dans le roman, Clémence apprend enfin à lire (plongée dans *François le Champi*), elle écrit le e dans l'o, pour décliner œuf, ovale, et tout ce qui est de la famille. Un monde dans une syllabe. Enfin, Alba, capitale des Langhe, c'est l'aube : le moment du départ pour Toia, dont le prénom français serait Victoire.

Les mots jouent entre eux : Bosquier, le scribe chargé de rédiger les doléances des grévistes, et qui surcharge son écrit de majuscules, ne sait pas utiliser l'ellipse, et signifier le manque souvent nécessaire pour traduire celui dont ces femmes souffrent : « *Le manque contre le trop de mots des formules de monsieur Bosquier, contre le trop de mots des lettres de monsieur Bosquier, de l'écriture à la riche comme le faisan à la riche, au foie gras et à la truffe, qui nous reste sur l'estomac, le manque contre les lettres faisandées de monsieur Bosquier* ». Faisandé comme trop de phrases, hier, aujourd'hui.

On le sent encore à ce qui précède, le rythme est une donnée essentielle dans l'écriture de notre écrivaine : celui de la course, de la marche, celui qui se fonde sur la répétition d'une expression : « *c'est peut-être le commencement* » ou autre. Toia, toujours (on sent quelle tendresse Maryline Desbiolles éprouve pour cette « payse »), « *dévale la pente* » ; or, c'est aussi la longue phrase qui dévale jusqu'à la plaine.

Et puis la touche de couleur importe : Suzette, la morte en couches, a aimé un peintre. On ne sait pas son nom et au fond cela ne fait rien. Le roman se termine sur l'évocation du portrait qu'il a dressé de son amante. La visite de Clémence au musée de la ville est un moment à la fois d'émer-



Maryline Desbiolles (2021) © Jean-Luc Bertini

veillement et de recueillement, devant le portrait de la jeune fille « *en toge rose bordée de vert* », une « *couverture rouge* » sur les genoux. Énumérer ces couleurs n'est pas gratuit : quand la grève commence, les ouvrières apparaissent soudain en couleurs sur le fond noir et blanc de l'anonymat des autres travailleurs.

On lit Maryline Desbiolles les yeux remplis d'images et beaucoup font écho. Ainsi, la colère de Rosalie qui depuis l'enfance déteste l'été se traduit-elle par deux œufs jetés au sol et l'on se rappelle une autre colère dans *Maitres et serviteurs*, de Pierre Michon : une grappe de raisin pareillement jetée au sol. Ou bien on est touché par le geste de cette même Rosalie, geste d'une grande douceur au point de la faire « *pleurer de bonheur* » pour la première fois : enfant, encore une fois, elle se tient contre la tête d'un âne, qui semble se retenir de respirer pour ne pas l'effrayer. On songe, allez savoir pourquoi, au magnifique *Eo* de Skolimowski. Mais tel est le pouvoir des beaux livres : créer des constellations, dans le ciel du Piémont et ailleurs.

Retours en Pologne

Le hasard des publications nous a gratifiés de deux remarquables nouvelles traductions du yiddish au cours des derniers mois :

Les gens de Godelbojits, de Leyb Rashkin, traduit par Jean Spector, et Voyage à rebours, de Jacob Glatstein, traduit par Rachel Ertel. Deux œuvres très différentes mais qui, outre la beauté des traductions, entretiennent entre elles des liens subtils et contribuent à nourrir la connaissance par le public français d'un monde bien particulier, celui des Juifs polonais de l'entre-deux-guerres, peu avant sa disparition violente, donc, ce qui rend ces lectures d'autant plus précieuses.

par Carole Ksiazenicer-Matheron

Jacob Glatstein

Voyage à rebours

Trad. du yiddish par Rachel Ertel

L'Antilope, 352 p., 23 €

Leyb Rashkin

Les gens de Godelbojits

Trad. du yiddish par Jean Spector

Le Tripode, 592 p., 25 €

En 1934, le poète yiddish Yankev Glatstein, le plus célèbre des modernistes américains, se rend pour la première fois en vingt ans à Lublin, au chevet de sa mère mourante. Il ne l'a pas revue depuis son départ pour l'Amérique, à l'âge de dix-huit ans, en 1914. Quant à Leyb Rashkin, pseudonyme de Shoyl Fridman, né en 1905 dans la même région de Lublin que Glatstein, 1934 est précisément l'année où il écrit son premier roman, qui sera publié en 1936, à peu près au même moment que le récit autobiographique de Glatstein. *Voyage à rebours* paraît en feuilleton dans la revue introspectionniste *In Zikh*, tout au long des deux années écoulées depuis le retour de son auteur en Pologne. Il paraîtra en volume en 1938, avant la publication d'un second tome (encore à paraître en français) en 1940.

Si Glatstein est alors au sommet de sa carrière poétique et de son activité de théoricien d'une poésie moderniste ouverte sur le monde, Leyb Rashkin, dont le roman acquiert d'emblée une véritable notoriété et remporte un prix littéraire réputé, n'aura guère le temps de faire davantage carrière littéraire, et le volumineux récit dont nous disposons aujourd'hui pour apprécier son

talent sera finalement son chant du cygne : il meurt dans un ghetto de Biélorussie en 1942, à l'âge de trente-sept ans. Glatstein, quant à lui, écrit en 1938 son fameux poème « Bonne nuit vaste monde », où il revient symboliquement « au ghetto », répudiant la culture occidentale porteuse de mort et de haine antisémite. C'est d'ailleurs pendant son voyage en Pologne qu'il lui est donné de voir de près le climat anxiogène qui condamne le judaïsme polonais avec l'accession de Hitler au pouvoir en Allemagne et la politique vigoureusement anti-juive appliquée en Pologne dès le milieu des années 1930. Depuis son asile américain, il assistera à la disparition d'une grande partie de sa famille, de sa culture et de sa langue. Il devient alors le chantre d'une poésie puissamment inspirée par la déploration mémorielle et les symbolismes culturels en cours d'effacement, avec la même liberté souveraine que dans sa période avant-gardiste, mais en un mouvement conscient d'essentialisation des signifiants de l'origine, investis de la toute-puissance de l'imaginaire et de la mémoire. Lorsqu'il meurt, en 1971, il est l'auteur d'une œuvre poétique monumentale, et de plusieurs centaines d'essais critiques qui font de lui l'un des plus fins connaisseurs de la littérature yiddish contemporaine.

A priori, il y a donc une disproportion entre ces deux trajectoires, l'une célébrée et qui ne craint pas de se mesurer à l'échelle du monde (même si l'usage littéraire de la langue yiddish condamne Glatstein à une méconnaissance certaine), et l'autre engloutie par l'annihilation du judaïsme polonais et l'anonymat d'une culture minoritaire, attachée à son lieu, car cet unique roman est

RETOURS EN POLOGNE

centré sur la ville natale de Leyb Rashkin, Kazimierz sur la Vistule, petite ville au riche passé judéo-polonais dans la région de Lublin. Lublin, précisément, la ville natale de Glatstein, le but de son périple mémoriel à travers les notations spatialisées de ses deux titres originaux : *Ven Yash iz geforn* (« Quand Yash est parti ») et *Ven Yash iz gekumen* (« Quand Yash est arrivé »), Yash étant le diminutif slavisé de son prénom, ce qui vaut signature autobiographique. En ce qui concerne Leyb Rashkin, c'est l'évocation fictionnalisée de son lieu de naissance qui retient l'attention dès le titre de son roman, sorte de comédie humaine réduite à l'enceinte d'un lieu unique, d'où se produit à la fin le départ du personnage central vers la capitale. Glatstein restitue aussi à travers ses souvenirs ses fréquents voyages de Lublin à Varsovie, souvent accompagné de son grand-père qui l'aurait, dit-on, présenté à Peretz, le grand écrivain yiddish polonais.

Certes, les deux ouvrages sont bien différents sur le plan littéraire. Le roman de Rashkin, touffu, foisonnant, imprégné de réalisme local, est un monde en soi, à l'image des univers autosuffisants de la narrativité épique du XIX^e siècle ou de l'expressionnisme haut en couleur d'un *Berlin Alexanderplatz* ; le récit distancié et ironique de Glatstein emprunte davantage aux codes cosmopolites du récit de voyage et au topos du « retour au pays natal ». Les deux livres cependant sont aimantés par la quête d'une identité individuelle à l'aune de l'inscription dans un chronotope structurant : microcosme de la lutte pour la vie au sein d'une société déshumanisée par la misère et la domination, d'une part ; évocation mémorielle ambivalente du lieu de l'origine, à partir d'une vision très critique de la société occidentale, représentée par le microcosme du transatlantique et du voyage en train à travers l'Allemagne nazie, d'autre part.

En outre, la porosité de la frontière entre factualité autobiographique et mise en fiction rapproche, là encore de façon différenciée, les deux ouvrages. On classe parfois les deux récits en prose de Glatstein dans la catégorie des romans, même si une certaine platitude du fil narratif et des allusions biographiques éparses semblent contester cette désignation. Le premier volume, seul traduit pour l'instant, se termine sur l'arrivée du narrateur à Lublin, au terme d'un cheminement narratif d'abord contaminé par le suspens temporel de la traversée en paquebot, assimilable à une sorte

de parenthèse « enchantée », un tiers-lieu hétérotopique, et régi par l'exceptionnalité des « lois de la mer » et l'influence « mystique » des flots. Avec l'arrivée sur le continent européen, après une courte escale assez morose à Paris, le sentiment d'urgence et de course contre la montre amplifie l'inquiétude du narrateur devant ce qui l'attend à son retour et dont il prend conscience dans le train allemand où il est confronté à une jeunesse hitlérienne largement fanatisée. Sur le bateau, la nouvelle de la Nuit des longs couteaux et de l'élimination des SA par Hitler a déjà exposé le narrateur à son anxiété « juive » et à l'indifférence des passagers non juifs.

Le second volume (à paraître en français) s'ouvre quant à lui sur le séjour du narrateur dans un lieu de cure proche de Lublin, où il se repose de sa dépression causée par la mort de sa mère, et inclut une incursion « touristique » à Kazimierz. Réputé pour sa bohème artistique et ses paysages pittoresques, cette cité sera la toile de fond de deux films célèbres en yiddish, *Le Dibbouk* et *Yidl mitn fidl*, tournés à peu près à l'époque de la sortie des deux ouvrages qui nous occupent : Kazimierz Dolny en polonais, Kuzmir en yiddish, qui, sous la plume acerbe de Rashkin et le toponyme fictionnel de Godelbojits, devient l'épicentre de la crise historique s'abattant de plein fouet sur un monde juif en pleine décadence et travaillé par de multiples ferments de transformation. Le roman de Rashkin commence par la généalogie quasi légendaire de la famille de Shimen et Nosn Shifris, les deux frères qui sont les personnages principaux d'un récit se ramifiant suivant les liens enchevêtrés d'une famille à la fortune déclinante, confrontée aux différentes composantes sociales de la collectivité juive et au monde hostile environnant. Or la décadence est symboliquement reliée à l'exode rural : on passe de la campagne, où l'arrière-grand-père était encore métayer du hobereau, au raffinement et aux plaisirs de la ville, où le grand-père s'allie avec une famille de pieuse observance et de haut lignage dans le domaine de l'étude traditionnelle.

Même si ce récit doté d'une intrigue foisonnante aux multiples ramifications est à l'évidence un monde romanesque à part entière, la vocation réaliste de l'inspiration de Rashkin n'est pas dénuée d'implications documentaires, qui renvoient essentiellement à la vie du personnage principal, Shimen, doté de quelques caractéristiques qu'il partage avec son auteur. En outre, on a pu relever l'exactitude de nombreux détails du récit en les confrontant au « livre du souvenir » (*Yiskerbukh*)

RETOURS EN POLOGNE

de Kuzmir, célèbre dans le monde juif pour sa dynastie hassidique. Certains traits d'ailleurs évoquent les hassidim au sein de la bourgade juive dans le roman, la plupart du temps de façon ironique pour les confronter aux véritables dominants qui semblent désormais tirer les ficelles au terme des remaniements dus à la guerre : les nouveaux riches et les parvenus qui ont supplanté l'ancienne élite à l'occasion des bouleversements du premier conflit mondial. Rashkin montre aussi des autorités spirituelles corrompues et contrôlées par la pègre, des artisans à demi ruinés qui végètent et tentent d'échapper au carcan du boycott polonais, et enfin une jeunesse militante et idéaliste, avide de savoirs nouveaux et de débouchés à la mesure de ses idéaux d'ouverture au monde et de justice sociale.

Le « voyage à rebours » de Glatstein, quant à lui, renvoie davantage à une forme de théâtralisation ironisée, à mi-chemin entre le *Women* de George Cukor, pour sa vision très misogyne des rapports entre les sexes, et le *Lifeboat* de Hitchcock, pour l'allégorisation des rapports historiques entre société juive et non juive, entre les différentes caractéristiques nationales, entre les divers pôles d'un monde juif en cours d'assimilation aux normes occidentales mais soumis à l'anxiété massive de la menace historique omniprésente. Cette micro-société au bord du gouffre semble aussi futile que sourde aux signaux de l'actualité, mais confronte le narrateur à ses propres apories identitaires, à son besoin de communauté avec ses congénères juifs malgré leur médiocrité, leurs masques grandiloquents, leur logorrhée compensatrice des blessures de l'exil et du manque d'assise historique. Les histoires de vie des uns et des autres, hommes et femmes, juifs et non juifs, nantis d'Amérique et propagandistes zélés de l'Union soviétique, se déploient en une sorte de cacophonie des discours et des poses, en contraste frappant avec la splendeur immuable du ciel et de la mer qui les enserme. L'écrivain ici est comme un passager clandestin, opérateur de rencontres et de transgressions sociales, spécialiste des différents idiomes, de la musique des mots, des langues, des accents. Il se fait souvent traducteur, appariant les différentes couches sociales et traversant symboliquement les frontières entre les espaces cadencés des classes sur le paquebot. On pense parfois à Kafka et à sa nouvelle « Le chauffeur », qui ouvre son roman *L'Amérique*, déjà allégorique d'un monde occidental basculant vers un capitalisme modernisé.

Chez Glatstein, le mouvement semble s'inverser et s'involver, à mesure que les défroques de l'assimilation occidentale tombent pour les passagers juifs, jusqu'à ce qu'ils se retrouvent regroupés et démunis devant les formalités douanières européennes, avant de prendre en groupes compacts les trains qui vont les ramener « au pays natal », où ne les attendent que périls et angoisse. Le genre littéraire de la satire ménippée, dont pouvait sembler relever l'épisode de la traversée transatlantique, avec ses stratégies carnavalesques et son interrogation intellectualisée sur les liens identitaires, s'efface alors progressivement devant l'inflation mémorielle et l'élégie culturelle. Le voyage dans l'espace, avec sa linéarité, se complique d'aspects symboliques, voire initiatiques, et renvoie le narrateur à la dimension irrémédiable de la perte. Il s'avère qu'il est lui aussi, malgré son silence prudent et sa position d'écoute attentive aux discours d'autrui, en attente d'une connaissance de soi encore inachevée, malgré la réflexivité d'un parcours poétique qui lui a toujours permis de maintenir à distance, grâce à un langage ludique et suprêmement maîtrisé, les sombres profondeurs de l'autobiographie. À plusieurs reprises, sur le bateau, des associations apparemment fortuites font remonter les souvenirs avec de plus en plus d'ampleur.

Se déroulent alors, de façon intime et sérieuse, en contraste avec l'ironie distante de l'intellectuel maître des discours, les souvenirs d'enfance associés à sa ville natale. L'espace se diffracte, incluant au sein d'une nature marine immuablement lumineuse les ténèbres de plus en plus compactes de sa Pologne natale. Le voyage s'effectue alors directement à même la matière noire du souvenir, comme dans un tableau de Soulages. Le puits sombre du passé, le flux épais comme la poix du temps de l'enfance, semblent sortir progressivement de la mémoire, tel le tonneau obscur dans lequel le narrateur contemple son visage dans l'auberge où il se revoit, attendant le passager avant la traversée clandestine de la frontière, au moment de l'émigration. C'est à son être fracassé par le départ loin de sa famille et de son lieu de naissance que doit se confronter le narrateur en route pour le dernier adieu à la figure maternelle. Dans le tableau noirci du souvenir, ce sont les oreilles jaunes comme la cire de sa mère mourante qui semblent lui faire signe, de même que, dans le souvenir d'enfance, ce sont les flamèches des chandelles et des lumières sabbatiques qui clignotent pour le rappeler à elles. L'onirisme prend alors même le pas sur le souvenir, et, lors de l'arrivée à Varsovie, c'est un véritable

RETOURS EN POLOGNE

rêve éveillé qui opère la transition entre le Glatstein chef de file d'une école poétique moderniste, bourgeois juif américain soulagé de s'extraire de la pesanteur des contraintes professionnelles, passager insouciant d'une classe de luxe sur le paquebot, assistant amusé à la comédie humaine cosmopolite, et l'enfant juif polonais qu'il retrouve au sein du rêve comme une vision éloignée de lui-même.

« *Un gamin au visage pieux se rendait d'un pas calme au heder. Il tenait dans la main une galette au beurre fondu, un petit sac de griottes acides et, dans la poche, il avait une pièce de deux sous pour une glace. Ce petit garçon sage m'était si connu que j'avais envie de pleurer...* » Le voyage se désarticule, empruntant son allure à un remaniement temporel brisant la vectorisation spatiale et l'indexant sur l'imaginaire et le temps mémoriel : « *La Varsovie matinale ne m'avait pas encore salué. Son âme était endormie. Ma lamentation chaude, je la gardais pour Lublin, la ville de mes rêves, la ville de ma peur juive, qui se cachait entre deux cloches hostiles, l'une orthodoxe, l'autre catholique. Il m'est venu à l'esprit que j'étais en train de me rendre chez ma tante en passant par New York, comme si j'avais fait un détour pour arriver par un autre porche, et entrer par une porte arrière. Jadis j'allais directement de Lublin à Varsovie, cette fois-ci je suis passé par New York, une bagatelle ! Vingt ans pour arriver à Varsovie, et maintenant que j'y suis, je rentre à Lublin* ».

Chez Rashkin, le périple narratif de Shimen, luttant pour une existence digne au sein du poisseux tissu social de la bourgade juive, gangrenée par la corruption interne et écrasée par l'oppression externe, est en apparence bien différent, mais la noirceur de la satire et les tonalités assombries du tableau de la Pologne juive au sortir de la Première Guerre mondiale échelonnent le nuancier de la comparaison avec le voyage à rebours chez Glatstein.

Resté orphelin avec son frère Nosn après la mort de son père pendu comme otage par les Russes au tout début du conflit et celle de sa mère, rendue folle de chagrin, Shimen, comme le jeune Yash, a une enfance pieuse au sein d'une famille jadis prospère mais ruinée par la guerre. Moins rebelle que son frère, qui deviendra un ouvrier éduqué, résolument engagé dans le mouvement révolutionnaire, Shimen veut avant tout s'élever par le mérite



Au cimetière juif de Kazimierz Dolny (ou Kazimierz sur la Vistule) © CC1.0/Vadim Akopyan/WikiCommons

et l'étude et sans doute aussi briser les chaînes de la discrimination, en prenant des leçons de polonais et en devenant comptable dans une banque coopérative. Il cesse de pratiquer et sans doute même de croire, et se débat dans des histoires sentimentales compliquées et pas très heureuses, jusqu'à sa rencontre avec l'égérie des Rouges, Zosia, qui le conduit à remettre en question ses velléités de bonheur bourgeois et conventionnel. La mort tragique de Zosia, en prison, l'amène à couper définitivement les ponts avec la société corrompue et étouffante du shtetl, le conduisant alors lui aussi à Varsovie, prêt à conquérir de haute lutte l'avenir et sa jeune vie d'individu.

Mais le dernier paragraphe, tout en sous-entendus, à l'image d'une narration comme dédoublée par l'humour envers son héros et l'ironie cinglante à l'égard de la société communautaire, nous propose finalement un détour, une ultime torsion métapoétique. Shimen, apparemment libéré des sombres méandres de la bourgade, et malgré l'emprisonnement de son frère pour six ans, prend le tramway à Varsovie, d'excellente humeur, pour se rendre à son travail. Absorbé par la lecture d'un article de journal qui narre les derniers rebondissements abracadabresques des luttes sociales acharnées de Godelbojits, il rate son arrêt à Nowy Swiat (Nouveau Monde). « *Shimen se retourna pour voir "Nouveau Monde"... Il avait de nouveau dépassé son arrêt. Il rangea vite son journal, agacé : c'était chaque fois pareil : il se perdait quelque part dans ses pensées, et ensuite il devait revenir sur ses pas...* »

Yankev Glatstein est revenu de Pologne au bout de deux mois pour continuer à mener une vie bien remplie à Manhattan. Leyb Rashkin a définitivement quitté Godelbojits et a été assassiné dans le ghetto de Brest en Biélorussie en tentant de gagner les territoires soviétiques pour échapper à l'avancée allemande.

L'écriture au carré

Voici un curieux livre, rempli d'images, s'adressant aux curieux, « amoureux de cartes et d'estampes ». Les amateurs de poésie ont lu Mallarmé, Apollinaire, Queneau... voire Maurice Scève. Mais l'antique Porphyrius, le médiéval Raban Maur, le renaissant Blaise de Vigenère, la contemporaine Michèle Métail, en général absents des anthologies, qui les commente ? Beaucoup d'autres figurent dans la « table des principaux personnages » de *La lettre au carré. Poésie et permutations*.

par Jacques Demarcq

Emmanuel Rubio

La lettre au carré.

Poésie et permutations

Sens & Tonka, 256 p., 27,50 €

Emmanuel Rubio en aurait-il inventé quelques-uns ? Aucun, j'ai vérifié, téléchargeant au passage sur l'excellent site Gallica de la BnF quelques volumes parmi ceux qui m'étaient inconnus. C'est le premier mérite de ce livre : étendre nos lectures « à la clarté des... » écrans. Non pas un ouvrage d'érudition, plutôt un guide qui nous promène dans des espaces mal explorés de l'écriture poétique. L'itinéraire est chronologique.

Qu'est-ce qui relie les œuvres visitées ? Une approche de la poésie où la composition l'emporte sur l'expression, le jeu calculé des lettres sur le fil de la plume, l'art en bref sur la littérature. Affaire de lettrés insoucieux du social, tels le riche héritier [Raymond Roussel](#) ou le dandy Tzara. « *L'amour du mineur s'accompagne d'une contestation implicite des hiérarchies* », remarque d'entrée Rubio, qui poursuit : « *la poésie, autant que de forger des constructions langagières, interroge l'institution de la langue elle-même, son émergence. [...] Elle interroge la découpe des mots et, par la même occasion, du monde, la suspend un instant, lui fait perdre toute évidence* ».

Tout commence au début du IV^e siècle sous Constantin qui réunit provisoirement l'Empire romain et le christianise. Porphyrius, préfet de Rome, compose à sa louange des *carmina quadrata* : poèmes carrés comportant 35 hexamètres de 35 lettres sans espace. Certes, en latin l'ordre des mots fait moins sens que les désinences, des ellipses étaient courantes et la ponctuation ab-

sente. Mais ces vers justifiés se combinent à des *versi intexti* dans les diagonales d'un chrisme ou les grandes capitales de IESVS. Certaines lettres servant à deux mots entrecroisés se voient ainsi multipliées par elles-mêmes, leur lecture élevée au carré – d'où le titre choisi par Emmanuel Rubio pour son livre : *La lettre au carré*.

Le jeu énigmatique des *carmina quadrata* était trop fascinant pour rester sans suite. Autour de l'an 600, Venance Fortunat, poète de cour visant l'évêché de Poitiers, écrit des hymnes chrétiennes sur le même modèle, prétendant l'avoir inventé. D'autres le suivront. Il faut attendre Charlemagne et son nouvel empire (provisoire) pour que ces poèmes au carré atteignent leur apothéose avec le *De laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur. La différence est que l'auteur est cette fois un mystique. Formé à Tours par Alcuin, maître à penser de la renaissance carolingienne, Raban Maur devient moine puis archevêque de Mayence (la future ville de Gutenberg). « *Les carmina quadrata accompagnent le quadrillage du territoire* », note Rubio.

Les Louanges de la Sainte Croix comportent 28 poèmes en hexamètres dactyliques de 35 à 37 lettres, autant que de vers. S'y insèrent sur le mode du paragramme, texte sous le texte que pratiquaient les Latins, des paroles de foi telles que « *Rex regum et dominus dominorum* » dans le premier poème ou, dans le dernier, « *Oro te ramus araM ara sumar et orO* », palindrome signifiant dans un sens puis l'autre : « *bois [de la croix], je t'implore, toi l'autel / sur lequel j'implore d'être emporté* ». Ces formules s'inscrivent dans des figures – Christ, anges ou l'auteur en prière –, mais plus souvent dans des formes géométriques : croix, carrés, cercles, ou lettres bâtons comme celles de CRVX SALVS. Dans le

L'ÉCRITURE AU CARRÉ

second poème, le premier vers est repris avec des variantes en acrostiche au début des autres vers, puis en mésostiche au centre, en téléstiche à la fin, si bien que la lettre O marque d'un cercle les quatre coins du carré, les quatre extrémités de la croix et encore son centre. Les louanges circulent dans le carré.

Rubio commente ces raffinements verbaux : « *La poétique de Raban Maur paraît souvent relever de la révélation [...]. L'apparition ne vaut qu'à l'horizon d'une recherche à travers les lettres, qui perturbe leur sens de lecture, pour faire saisir envers et contre tout de nouveaux mots, de nouvelles configurations. [...] Perturber la saisie linéaire revient à y inscrire une possibilité démultipliée, une potentialité indéfinie, voire infinie* ». Ajoutons que, dès la première édition – *Les Louanges* ont été beaucoup reproduites jusqu'au XVI^e siècle –, l'emploi de la couleur fait de ces pages des tableaux qui anticipent d'un millénaire l'abstraction géométrique de Malevitch ou Mondrian, qui ont une part mystique.

La langue chinoise, rendue concise par son peu de grammaire et ses mots-caractères monosyllabiques, s'est prêtée elle aussi aux carrés de signes lisibles en plusieurs sens. Michèle Métail a fait connaître en 1989 la *Carte de la sphère armillaire* envoyée par Su Hui à son époux au IV^e siècle. Les 840 sinogrammes sont répartis en des blocs dont le mode de lecture varie selon la couleur qui correspond à une saison, un élément (bois, feu, terre, métal, eau), une métrique. Les blocs verts aux quatre angles comportent des vers de 3 signes lisibles en deux sens qui génèrent 8 poèmes de 12 vers et 16 de 6, soit 96 au total. Les doubles blocs noirs contiennent 8 poèmes de 6 vers hexasyllabiques et 8 de 12. Le reste à l'avenant. Le livre de Michèle Métail est hélas épuisé. Elle y note qu'en Chine, « *selon la tradition, le ciel est rond et la terre carrée* ». Les sphères armillaires, conçues en Chine comme à Alexandrie au II^e siècle, représentent sur des anneaux concentriques le mouvement des étoiles autour de la Terre.

En Europe, les *carmina quadrata* disparaîtront avec le déclin du latin en poésie. Vers 983, Gerbert d'Aurillac compose encore un poème roue : la lettre O en son centre et à l'extrémité de huit rayons que renforcent des carrés chevillés de T, en l'honneur d'OTTO, second empereur du Saint-Empire romain germanique. D'autres roues

tourneront jusqu'au XIV^e siècle, dont les disques mobiles de Raymond Lulle, anticipant, la drôlerie en moins, les machines de Tinguely.

Le français l'emporte avec une syntaxe ordonnée qu'on peut supprimer – en se limitant à des qualificatifs lisibles en tous sens sur un échiquier pour louer la Vierge – ou bien détourner, comme le font au XV^e siècle les Grands Rhétoriciens en des poèmes combinatoires dont le sens varie selon qu'on les lit par colonne ou linéairement :

Maudit soit il Qui pour luy priera

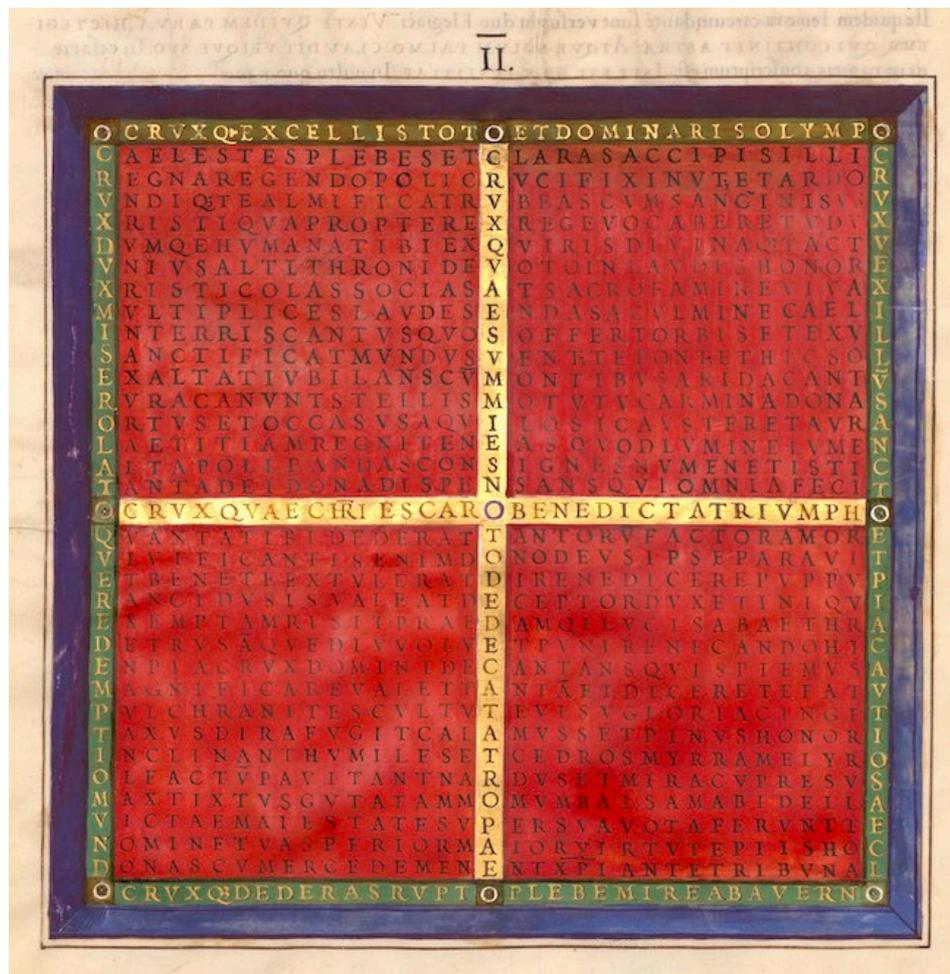
Qui en rira Il sera comme sage

Les rimes suppléent à l'absence de pied métrique (dactyle, spondée, etc.) et détachent la syllabe du mot, suscitant, note Rubio, des combinaisons aussi variées que les caractères mobiles de l'imprimerie. Leur entrecroisement dans les strophes structure verticalement les lignes horizontales de vers.

Scève choisit le dizain de décasyllabes, soit un carré parfait de 100 syllabes. Mieux, « *le livre est rythmé de quatre en quatre pages par des suites équivalentes : un emblème suivi de neuf dizains. L'emblème occupant sur la page un espace égal à celui d'un dizain, on dirait presque des suites de dix poèmes, dont un resté muet... Le dizain lui-même au carré ? Le décasyllabe au cube ? Au moins est-ce là une tentation, tant il reste difficile à l'époque d'assimiler un emblème à un poème* ».

Si l'on inclut toutefois ces emblèmes, poursuit Rubio, le livre compte 499 poèmes et non 500. « *Au deuxième regard, peut apparaître comme consubstantiel à Délie une certaine poétique du manque. L'amour pour Délie, s'il apparaît partagé à la différence du modèle pétrarquiste, ne saurait trouver d'accomplissement ici-bas. Le passage de Délie à l'Idée ne saurait non plus aboutir : le monde parfait des Essences ne peut briller que comme un horizon inaccessible.* »

Les signes régis par des nombres n'ont pas attendu les *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, l'*C* et le *Trente et un au cube* de [Roubaud](#) (abordés plus loin par Rubio) pour susciter des recherches combinatoires qui se teignent volontiers d'ésotérisme au XVI^e siècle. Blaise de Vigenère – traducteur des Psaumes dans une prose mesurée anticipant Claudel – propose en 1586, dans son *Traicté des chiffres*, des grilles de lettres latines ou dérivées de l'hébreu pour déchiffrer le ciel étoilé, car « *les lettres sont plus spirituelles*



L'ÉCRITURE AU CARRÉ

de soy que n'est la parole des hommes, plus approchantes du parler des Anges ». Entendez : des signes arbitraires pour donner voix au silence infini, déjà effrayant avant Pascal. Jacques Gaffarel suit la même voie dans ses *Curiositez inouyees* de 1627.

« Sous la poésie des lettres, écrit Rubio, bruisse souvent le songe d'une langue autre qui trouve à se refléter dans l'approche des langues étrangères magnifiées : le latin, l'hébreu, le chinois... Ce songe est profondément poésie. C'est le rêve d'une langue qui bougerait si vite, si constamment, qu'elle continuerait à parler mais sans figer la moindre découpe. »

Tous ces auteurs ont un point commun qui découle de leur attention aux lettres et à leurs combinaisons : ils composent graphiquement des pages en même temps que des textes, aidés par des copistes au Moyen Âge, ensuite par des imprimeurs. C'est le même souci de la page ou double page, de ses « constellations » de lignes « Sur le vide papier que la blancheur défend », qu'on retrouve bien sûr, plus près de nous, dans *Un coup de dés* de Mallarmé, puis dans les calli-

Raban Maur (780-856),
« De laudibus Sanctae Crucis », II,
manuscrit du XVI^e siècle © Gallica/BnF

grammes d'Apollinaire. Reverdy et Albert-Birot ont commencé par être leur propre imprimeur pour les revues qu'ils ont dirigées. Les futuristes et les dadaïstes ont exploité les ressources de la typographie à leur époque. Raymond Roussel a pensé comme Raban Maur utiliser des couleurs pour ses *Nouvelles impressions d'Afrique* dont les plates descriptions initiales se surélèvent ou creusent en un emboîtement de cinq (ou huit avec les notes) niveaux de parenthèses. Denis Roche empile des lignes cadrées. Lucien Suel et Ivar Ch'vavar écrivent des vers comportant le même nombre de signes, espaces compris. En 2020, Pierre Vinclair a réuni dans *La Sauvagerie* exactement 499 dizains, comme dans *La Délie*.

Il est des traditions perdues qui anticipent la modernité, comme l'Antiquité a préparé la Renaissance. La promenade dans le temps que propose *La lettre au carré* nous entraîne dans des lointains où finir par se reconnaître, et avoir envie d'aller toujours plus loin : « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau. »

Le cinéma inspiré par les espions

Au cinéma, de James Bond à OSS 117, via Mata Hari, Modesty Blaise ou le Lemmy Caution d'Alphaville de Godard, la guerre de l'ombre duplique la géopolitique du XX^e siècle. À son apogée durant la guerre froide, le film d'espions noue les agencements de captation qui lient espionnage et cinéma.

par Michel Porret

Top secret : cinéma et espionnage

Exposition du 21 octobre au 21 mai 2023
à la Cinémathèque française

Alexandre Midal et Matthieu Orléan (dir.)

Top secret. Cinéma et espionnage

La Cinémathèque/Flammarion, 288 p., 35 €

Entre cosmopolitisme et duplicité, l'espionnage nourrit la fiction romanesque, teintée de polar et de thriller. Au XX^e siècle, la guerre de l'ombre réchauffe la guerre froide dans l'équilibre du chantage nucléaire. Depuis 1963, vendu à 20 millions d'exemplaires, *The Spy Who Came in From the Cold* (*L'espion qui venait du froid*) de [John le Carré](#) est un classique dont s'inspire le film éponyme (1965) de Martin Ritt qui donne visage à l'espion banal George Smiley, « *petit, bedonnant, cocu* ».

James Bond de Ian Fleming, *OSS 117* de Jean Bruce, *Francis Coplan* de Paul Kenny (pseudonyme de Jean Libert et Gaston Vandenpanhuyse), *Nick Jordan* d'André Fernez : les espions fictifs imbibent les collections « populaires ». En format de poche, comme les *pulps* américains, les tirages explosent. Chaque titre se lit en quatrième vitesse. La sérialisation fidélise le lectorat (Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, Seuil). Aux éditions Fleuve Noir puis aux Presses de la Cité, les 88 volumes de la saga d'Hubert Bonisseur de La Bath ou OSS 117 (1949-1963), espion américain précurseur de James Bond, se vendent à... 75 millions d'exemplaires. De 1963 à 2006, à dix reprises au moins, entre thriller à la française et relation parodique, OSS 117 fait son cinéma.

Les collections pour la « jeunesse » s'emparent du récit d'espionnage, purgé de violence et de sexe. À l'espion français Nick Jordan d'André Fernez dans Marabout-Junior (41 épisodes, 1959-

1968) s'ajoute dans la Bibliothèque verte l'agent Langelot (40 histoires, 1965-1985) par le Lieutenant X (pseudonyme du controversé romancier Vladimir Volkoff). Sous la plume prodigue d'Henri Vernes, Bob Morane affronte Roman Orgonetz, *L'homme aux dents d'or*, infâme agent du SMOG, complice de l'envoutante eurasienne Miss Ylang Ylang, espionne en chef. L'imaginaire de l'espionnage marque aussi le cinéma.

Top secret est un abécédaire sur l'agrégation de l'espionnage et du septième art. Six notices dont « 007. James Bond », entretiens (Léa Seydoux, Arnaud Desplechin, Olivier Assayas, Éric Rochant, John le Carré), 24 entrées de À à Z : l'inventaire esthétique-critique du film d'espionnage recoupe 300 reproductions d'affiches, de photos et de dessins. Pour finir, l'imposante filmographie chronologique (aussi les séries TV, dont *Mission impossible*, 1966-1973) mériterait un index onomastique.

Entre villes scindées après 1945 (Berlin, Trieste, Vienne), Amérique latine et Proche-Orient, le corpus de films d'auteurs et de série B narre la saga planétaire de l'espionnage. Le cinéma fait bon ménage avec cette activité. Comme l'espion, le cinéaste « *observe, enregistre [...] grâce à des raffinés procédés de captation d'image et de son* ». *Argo* (2013), film de Ben Affleck, illustre ce mariage des genres. Année 1980, crise des otages américains en Iran : la CIA y envoie des agents. Ils jouent des cinéastes canadiens venus repérer les lieux pour un film de science-fiction ! L'espionnage fictif répercute la « *real-géopolitique* ».

Espions et espionnes font leur cinéma. Sur-virilité des premiers, séduction fatale des secondes. Protéa figurée par Josette Andriot (première espionne au cinéma, 1913, 1914), Mata Hari jouée par Greta Garbo dans le film éponyme (1931) de George Fitzmaurice, la novice Alicia Huberman

LE CINÉMA INSPIRÉ PAR LES ESPIONS

qu'incarne Ingrid Bergman dans *Notorious* (*Les enchaînés*, 1946) d'Alfred Hitchcock : les femmes-espionnes surpassent le cliché du « sexespionnage ». Agente secrète comme Mata Hari dans *Dishonored* (*Agent X 27*, 1931) de Joseph von Sternberg, Marlene Dietrich a donné le change en espionnant des notables nazis pour l'Office of Strategic Services américain.

« Voir et être vu, c'est une caractéristique essentielle de Bond, le plus célèbre des agents secrets », imaginé en 1958 par Ian Fleming, ancien agent du renseignement anglais. Ode à la puissance déclinante de la Grande-Bretagne, les quatorze volumes des exploits de 007 qu'il signe inspirent 28 films, dont 25 officiels au générique analogue. Six acteurs incarnent le séducteur James Bond : l'élégant Sean Connery (1962-1971), l'oublié George Lazenby en son unique chef-d'œuvre, *On Her Majesty's Secret Service* (*Au service secret de sa Majesté*, 1969), l'ironique Roger Moore (1973-1985), le shakespearien Timothy Dalton (1987-1989), l'improbable Pierce Brosnan (1995-2002), le cogneur Daniel Craig (2006-2021).

007 attire la relation parodique, notamment dans le marxbrotherien *Casino Royale* (1967) de John Huston et quatre autres cinéastes. David Niven-007 y défie le « Docteur Noah », son neveu Jimmy Bond, sexuellement inhibé par sa petite taille, ex-agent du MI6, passé au SMERSH. Summum du burlesque : au-delà du mur, la ville Berlin-Est est peinte en rouge pour illustrer l'emprise totalitaire du communisme.

La relation parodique massive vient d'Italie. Avec la fin du péplum, de 1964 à 1968, une cinquantaine d'avatars de 007 (dont : 003, Super 7, 077, A008 !) alimentent le sous-genre « Euro Spy » (« James Bond de pacotille »), oublié ici. *Le Spie amano i fiori* (*Des fleurs pour un espion*, 1966) d'Umberto Lenzi ou l'hilarant *Spie vengono dal semifredo* (*L'espion qui vient du surgelé*, 1966) de Mario Bava méritent le détour (voir Marco Giusti, *007 all'italiana*, Isbn Edizioni, 2010). En ressort la pochade du manichéisme géopolitique des années 1960.

IPCRESS File (*IPCRESS danger immédiat*, 1965), *Funeral in Berlin* (*Mes funérailles à Berlin*, 1966), *Billion Dollar Brain* (*Un cerveau d'un milliard de dollars*, 1967) : signés Sidney J. Furie, Guy Hamilton (réalisateur de quatre *James Bond*) et Ken Russell, les thrillers sur Harry Palmer (Michael Caine), espion britannique issu de

la classe ouvrière, propulsent l'anti James Bond myope dans le conflit Est-Ouest. Lavage de cerveau, manipulation, agents du KGB retors, mémoire du nazisme, computer pour abattre l'URSS : à coup d'automatiques, les services secrets dégèlent la guerre froide.

Alfred Hitchcock et Fritz Lang filment les « énigmes et les complots » de l'espionnage en symptômes de l'instabilité internationale. Le cinéaste de *Psycho* (1960) tourne une dizaine de films du genre. *The Man Who Knew Too Much* (*L'homme qui en savait trop*, 1934), *The 39 Steps* (*Les 39 marches*, 1935), tiré du bestseller éponyme de John Buchan, étalon du récit d'espionnage en tant qu'enquête politique autour du complot. S'y ajoutent *Quatre de l'espionnage* (*Secret Agent*, 1936), *Sabotage* (*Agent secret*, 1936), *The Lady Vanishes* (*Une femme disparaît*, 1938). Entre antinazisme et effort de guerre, Hitchcock pointe avec noirceur les périls de la 5^e colonne dans *Foreign Correspondent* (*Correspondant 17*, 1940) et *Saboteur* (*Cinquième colonne*, 1942) dont le tournage débute dix jours après Pearl Harbor. En clair-obscur sensuel, *Notorius* (*Les enchaînés*, 1946) vise la diaspora nazie à Rio de Janeiro qu'une brave agente infiltre en frôlant la mort. Après le remake éponyme du film de 1934 *The Man Who Knew Too Much* (1959), il récidive avec *North by Northwest* (*La mort aux troussees*, 1959). Dans les coulisses du contre-espionnage aux États-Unis, s'y enchaînent les motifs hitchcockiens du faux coupable, de la poursuite, du sacrifice, de la fourberie, du salut. Finalement, *Torn Curtain* (*Le rideau déchiré*, 1966) et *Topaz* (*L'état*, 1969), d'après Léon Uris, lient la bipolarité de la guerre froide et l'espionnage.

Après son chef-d'œuvre dystopique *Metropolis* (1927), cinéaste du mal (*Docteur Mabuse*, 1922, 1932, 1961 ; *M*, 1931), Fritz Lang cible le péril antidémocratique à travers le prisme de l'espionnage dans la forme du film noir. En Allemagne, il réalise le trépidant *Spione* (*Les espions*, 1928), puzzle visuel sur le noyautage, l'usurpation identitaire et le renseignement omnipuissant. Exilé aux États-Unis, il signe *The Ministry of Fear* (*Espions sur la Tamise*, 1944) d'après Graham Greene ou encore *Cloak and Dagger* (*Cape et poignard*, 1946). Antinazisme, démocratie sapée, menace atomique : l'espionnage de « rêve ou de cauchemar » de Lang noue la technique du renseignement, le double jeu, voire la bravoure.

L'espionnage comme activité antidémocratique inspire le cinéma. Après le scandale du Watergate



LE CINÉMA INSPIRÉ PAR LES ESPIONS

(1974), de grands thrillers politiques, paranoïaques comme *Marathon Man* (1976) de John Schlesinger, pointent la nocivité de l'administration américaine en « matière d'écoutes et de surveillance ». Parmi eux, l'affolant *Three Days of the Condor* (*Trois jours du Condor*, 1975) de Sydney Pollack sur le complot de la CIA. Le ci-

néma rend transparente l'hydre du renseignement intérieur qui assassine pour la raison d'État.

Selon *Top secret*, l'espionnage et le cinéma s'imbriquent. Le premier offre les motifs et la culture du renseignement que le second mythifie dans le registre épique du polar ou du thriller. S'y noue l'imaginaire politique de la grandeur et de la bassesse du renseignement, cette guerre de l'ombre que mènent des ombres sur... le grand écran.

Amour défunte

Alice Becker-Ho se souvient de son amour naissant pour une enseignante de français originaire d'Alexandrie. Un petit livre intense et poétique placé sous le signe du hasard objectif, où s'aperçoit la silhouette de Guy Debord.

par Roger-Yves Roche

Alice Becker-Ho

En un ciel ignoré des étoiles nouvelles

Le Temps qu'il fait, 64 p., 15 €

Il y a des livres qui épousent si bien les contours de l'histoire qu'ils racontent qu'on pourrait lever les yeux et s'arrêter de les lire ; ils continueraient néanmoins de produire leur effet sur la rétine du lecteur, comme l'ombre persistante de cette « *jeune femme, brune, en robe d'été, un collier autour du cou, sac au bras, ses lunettes à la main* » qui « *pose face à l'objectif, au milieu d'une cour déserte* » et qui semble planer sur tout le reste du texte à venir.

En un ciel ignoré des étoiles nouvelles d'Alice Becker-Ho est de ces livres-là, relation magnétique d'une histoire d'amour ancienne de la narratrice pour sa professeur de français dans un lycée parisien alors qu'elle a quatorze ans, histoire qui ne prit pas, se délita même dans une forme de déception-trahison, avant de bifurquer vers une autre histoire d'amour, avec un certain Guy Debord, puis de renaître dans le souvenir d'un homme, Hervé Falcou, lequel fut ami de jeunesse du précédent et aussi, par la grâce d'un hasard que l'on doit bien qualifier d'objectif, amant de la jeune femme premièrement aimée. Elle s'appelait donc Wanda Messeri, Alice la surnomma aussitôt Chimène : « *J'étais Rodrigue, elle était Chimène, et parfois l'inverse, selon que les vers pouvaient se prêter à ce que j'estimais être une "déclaration" ; le tout dans un enchevêtrement de sentiments... plutôt cornéliens !* »

On ne sait ce qui compte le plus dans ce petit livre aussi court qu'intense : la « qualité » de souvenirs qui pourtant s'en sont allés ? celle d'un amour qui s'est cristallisé en un autre au point de paraître aujourd'hui encore incandescent ? celle

d'un style qui emprunte autant à la poésie vécue qu'à la vie rêvée ? À moins que toutes ces qualités n'en soient qu'une...

Car cet amour de jeunesse, fût-il le plus imaginaire des amours, condense peut-être tous les amours à venir, et, en premier lieu, l'amour qui permettra à l'amour de se souvenir : celui de l'Écriture, dans son écrin majuscule. Cette Écriture qui s'incarne dans les tirades du *Cid* apprises par cœur, « *afin d'être en mesure de les lui déclamer à elle seule, sur l'estrade* ». Cette Écriture qui se retrouve dans la promesse faite par Alice à l'homme de sa vie de rassembler et d'éditer toutes les « *lettres dont il avait conservé soit les doubles, soit les brouillons* ». Cette Écriture qui se continue et se termine en un poème bref et élégant qui narre le « *rendez-vous des amants* » à « *la pointe du Vert-Galant* » et accomplit, en un sens, le destin de la jeune Alice que l'enseignante avait commencé de tracer : « *C'est elle qui m'a ouvert les portes de la Poésie, avec à sa tête le premier voyant, pour une inoubliable invitation au voyage : "Emporte-moi wagon ! Enlève-moi frégate ! Loin ! Loin !"* »

Que reste-t-il, à la fin, de cet amour, de ces amours passées ? Des souvenirs d'air et de feu, un poème d'Apollinaire (« *Passons passons puisque tout passe...* »), le « *bruit des choses réveillées* » dont parlait Verlaine, un geste de Chimène saisi à la dérobée, « *en train de se refaire une beauté, un bâton de rouge à lèvres à la main* », l'entaille faite sur le tronc d'un arbre à la demande de Guy Debord, quelques heures avant son suicide, entaille « *depuis estompée, écartelée au fur et à mesure que l'arbre a poursuivi son développement* ». Comme des impressions d'impressions, l'ombre persistante d'un amour penché sur un autre amour.

Les équilibres multiples

« Ses découvertes sont parmi les plus importantes contributions à la théorie des systèmes complexes. Elles ont permis de comprendre et de décrire des matériaux et des phénomènes d'apparence fort différente, non seulement en physique, mais aussi dans des domaines tels que les mathématiques, la biologie, les neurosciences et l'intelligence artificielle. » En lui décernant le prix Nobel de physique en 2021, l'Académie royale des sciences de Suède a mis l'accent sur la nature pluridisciplinaire des recherches de Giorgio Parisi. Ce dernier les présente dans son dernier ouvrage traduit en français.

par Martino Lo Bue

Giorgio Parisi

Comme un vol d'étourneaux

Trad. de l'italien par Sophie Lem

Flammarion, 208 p., 20 €

Intitulé « Équilibres multiples », le discours du Nobel de Parisi commençait par évoquer un air du temps caractérisant plusieurs disciplines, la physique, la biologie évolutive ou encore les sciences cognitives, au début des années 1970, dont un exemple paradigmatique est la théorie des équilibres ponctués proposée par Stephen Jay Gould et Niels Eldredge en 1972. Une vraie rupture épistémologique, selon ses auteurs, par rapport aux approches dominantes de l'époque.

En physique, la notion d'équilibre a suivi, historiquement, un parcours difficile. Regardant la lampe qui oscille dans la cathédrale de Pise, Galilée voit un pendule idéal, en négligeant les frottements qui, après un certain temps, ramèneraient la lampe à la position verticale. C'est un changement de point de vue radical par rapport au regard du savant aristotélicien qui aurait retenu l'amortissement de l'oscillation comme le fait essentiel, montrant que tout objet lourd se dirige spontanément vers son état naturel. En déniaut au frottement la dignité d'un « fait », Galilée ouvrait la voie à l'étude de cette autre propriété des objets lourds, l'inertie, qui s'oppose à tout changement de leur quantité de mouvement, posant ainsi les bases de la mécanique classique.

Dans cette perspective, l'« équilibre » ne peut être qu'une compensation dynamique entre forces ; la

notion d'une configuration vers laquelle un système physique évolue spontanément est expulsée de la physique et n'y rentrera qu'au XIX^e siècle avec la thermodynamique, son deuxième principe et l'idée d'« équilibre thermique ». Le chemin pour réconcilier les phénomènes thermiques qui donnent un sens privilégié à l'écoulement du temps avec la réversibilité des lois de la mécanique sera difficile et tortueux, du théorème H de Boltzmann (1872) aux modernes théorèmes de fluctuation formulés au cours des années 1990.

S'il a été difficile de formuler des théories décrivant la façon dont un système évolue spontanément vers son état d'équilibre, on peut imaginer la difficulté d'admettre qu'il existe des systèmes, bien plus répandus que ce qu'on supposait, qui évoluent spontanément, non pas vers un équilibre, mais vers des équilibres : ceux-ci peuvent être multiples et même se reconfigurer au fur et à mesure. Ces systèmes ont un comportement qui les apparente aux fluides très visqueux, comme le verre ou la poix, avec une tendance à évoluer si lentement qu'on a parfois l'impression qu'ils ne rejoindront jamais un état d'équilibre.

On peut visualiser cette différence en renversant des pots de miel ; on sait que des miels de qualité différente, à une certaine température, peuvent être plus ou moins fluides. Deux pots, l'un contenant du miel d'acacia, l'autre de rhododendron, permettront d'apprécier la différence. Le premier va s'étendre sur la table en la recouvrant d'une subtile couche (ne le faites pas !), le second va modifier sa forme très lentement : il lui faudra des jours, voire des semaines ou des mois, pour commencer à couler depuis le pot vers la table.

LES ÉQUILIBRES MULTIPLES

Parisi mentionne, à ce propos, une expérience similaire menée à l'université de Brisbane, en Australie. On a laissé couler une certaine quantité de poix au moyen d'un entonnoir. Entre 1930 et 1979, il n'était tombé que six gouttes !

Dans *Comme un vol d'étourneaux*, Giorgio Parisi mène le lecteur à travers son parcours scientifique et biographique. Dans le premier chapitre, l'auteur présente ses travaux récents, utilisant le savoir-faire développé dans l'étude des systèmes complexes pour décrire le comportement collectif des étourneaux qu'on peut admirer, en hiver, dans les ciels des principales villes du sud de l'Europe.

La partie centrale du livre reconstruit le parcours qui, depuis la formulation d'une théorie des substances vitreuses, conduisit à l'idée des équilibres multiples. Parisi travaillait à la théorie des transitions de phases qui permet de décrire de quelle façon, à partir du comportement collectif d'un ensemble constitué par un grand nombre d'objets élémentaires (des molécules d'eau, par exemple), peuvent naître des états globaux aussi différents que les phases gazeuse (vapeur), liquide (eau) et solide (glace). En essayant d'adapter ces théories aux systèmes magnétiques désordonnés, connus sous le nom de « verres de spin », Parisi s'aperçut que, tandis que les phases jusqu'alors connues peuvent être caractérisées par la valeur d'un seul paramètre (pour reprendre le cas de l'eau, la valeur de la densité nous dit dans quelle phase, gazeuse, liquide ou solide, elle se trouve), la phase vitreuse ne peut se caractériser que par un ensemble infini de valeurs : au lieu d'une variable, avec sa valeur, on a une fonction avec un nombre infini de valeurs possibles.

Cette théorie que, dans son discours du Nobel, Parisi n'hésite pas à définir comme « une théorie folle » fonctionnait très bien du point de vue mathématique et prédictif, mais semblait totalement contre-intuitive du point de vue de son interprétation physique. Ce n'est que quelques années plus tard, grâce aux travaux menés avec ses amis et collègues Marc Mézard, Nicolas Sourlas, Gérard Toulouse et Miguel Virasoro, que la folle théorie sera traduite dans le langage de la physique statistique, et permettra de saisir cette propriété bizarre, commune à de nombreux systèmes désordonnés : ils peuvent se trouver simultanément dans un grand nombre d'états d'équilibre différents.

Dans la deuxième partie du livre, l'auteur s'interroge, à partir de son expérience relative à la formulation du concept d'équilibres multiples, sur le rôle que les métaphores et les analogies peuvent jouer en science. Parisi examine les avantages, mais aussi les risques, de leur utilisation dans l'explication scientifique. Il mentionne, entre autres, un argument en faveur de l'analogie dû à un autre théoricien italien important, Giovanni Jona-Lasinio : un de ses articles, publié en 1961 et proposant une analogie entre physique des particules et supraconductivité, compte aujourd'hui près de huit mille citations. Il s'agit sans doute d'une problématique incontournable, surtout quand il est question de systèmes complexes. Et on peut penser à l'impact que la réflexion sur ce type de systèmes menée dans *La nouvelle alliance* (1978), coécrit par Ilya Prigogine (un autre Prix Nobel) et Isabelle Stengers, a eu sur la science des années 1980. Finalement, il est assez rassurant que, même après les invectives lancées, à la suite de l'affaire Sokal, contre tous ceux qui s'écartent d'un culte un peu simpliste des « faits », il y ait des scientifiques du niveau de Parisi qui mettent en cause leur rôle de producteurs de connaissance et de culture.

Les pages autobiographiques du livre en rendent la lecture très agréable. Mais leur rôle n'est pas seulement anecdotique. Dans une section qui, dans la belle traduction en français de Sophie Lem, porte le titre de « Le sessantotto » (écrire « soixante-huit » risquait de transporter le lecteur de Rome au Quartier latin), Parisi se souvient de l'importance qu'ont eue dans sa formation les discussions entre étudiants et professeurs, favorisées par le climat politique de l'époque et par une différence d'âge entre enseignants et étudiants moins importante qu'aujourd'hui : le professeur le plus âgé, Edoardo Amaldi, appelé « papa », avait soixante ans ; les autres, Giorgio Salvini, Marcello Conversi, Giorgio Careri, Marcello Cini, avaient moins de cinquante ans.

L'évocation du climat effervescent et tendu de l'assemblée où les étudiants votèrent l'occupation de la faculté de physique de l'université La Sapienza de Rome, suivie de l'irruption d'escouades de jeunes néofascistes armés de bâtons décidés à expulser les étudiants de l'université occupée, fait réfléchir. Aujourd'hui, Giorgio Parisi a reçu le prix Nobel de physique. Par ailleurs, l'un des militants historiques de la jeunesse néofasciste a été récemment nommé président du Sénat de la République italienne. L'histoire aussi a ses équilibres multiples, pas toujours dans le sens qu'on souhaiterait.

Ce qui se transmet se transforme

Pour celles et ceux qui en avaient les moyens, le « temps » du confinement fut en partie consacré à la réflexion et tourné vers la correspondance. Celle qu'ont entretenue l'archéologue Laurent Olivier et la spécialiste de littérature médiévale Mireille Séguy est manifestement issue de ce « temps » passé à réfléchir aux temporalités du passé et des savoirs dont il est la matière.

par Paul Bernard-Nouraud

Laurent Olivier et Mireille Séguy

Le passé est un événement.

Correspondances de l'archéologie et de la littérature

Macula, 156 p., 16 €

Dès l'abord, les deux auteurs attribuent en effet à cette réflexivité une valeur définitoire en écrivant que « le passé informe le présent, où il continue d'exister. Et le présent informe le passé, qu'il construit en le mettant au jour ». Cette « contiguïté » temporelle, pour citer le néologisme forgé dans un autre contexte par l'historien Michael Gubser, trouve dans *Le passé est un événement* son équivalent dans la « transformission » qu'a inventée Gérard Chouquer et que [Laurent Olivier](#) reprend à son compte afin de rendre compte de « ce qui se transmet tout en se transformant ».

Car, du point de vue de l'archéologue, tout, y compris « l'acte même de créer un pot », relève d'« un acte de transmission mémorielle ». Élaboré, il pourrait tenir de la « *mémoriade* », hasarde-t-il, et correspondre dans le domaine littéraire (puisque tel est l'enjeu de ce genre hybride que serait l'essai épistolaire) à cette « *variance* » ou à cette « *“mouvance” mémorielle médiévale* » qu'étudie quant à elle Murielle Séguy à travers, par exemple, les différentes versions du *Conte du graal*. Aussi « *le temps des objets archéologiques* », explique Laurent Olivier, se distingue-t-il « *du temps calendaire* » pour ressortir au « *temps morphologique* ». Cette morphologie du temps des artefacts et des actions humaines dont ils sont les résultats s'appréhende, aux yeux des deux chercheurs, sous les formes complémentaires de la distance, estimée en durée, et de la latence, s'exprimant en strates.

Des déclinaisons un peu abstraites à défaut d'un cas concret, comme celui que rapporte Laurent Olivier. Un chantier de fouilles auquel il a participé en Lorraine a permis d'exhumer une activité saunière que les Celtes puis les Gaulois ont poursuivie à grande échelle plusieurs siècles durant. Les déchets générés par cette exploitation ont progressivement obstrué les sources salées et transformé le paysage en marécages qui n'ont cessé de s'étendre longtemps après l'abandon des extractions à l'arrivée des Romains. Lorsque à l'époque moderne la possibilité de les assécher se présenta, on jugea plus utile de les conserver en l'état puisqu'ils formaient désormais, aux frontières du royaume, un obstacle « naturel ».

Un choix pourtant fatal aux habitants des environs qui y mouraient aussi bien de froid, par manque de bois de chauffage, que de la « fièvre des marais » jusqu'à ce que des révoltes éclatent peu avant la révolution française. « *Ainsi donc*, écrit l'archéologue, *une perturbation introduite dans l'environnement au VI^e siècle avant notre ère produit une transformation à retardement du paysage qui atteint son apogée vingt-cinq siècles plus tard et contribue à provoquer une crise sociale près de deux millénaires et demi après...* »

En faisant droit à ce « *temps morphologique* », en documentant les phénomènes de « *transformission* » qui ont modifié un espace localisé, l'archéologie est capable d'établir entre des événements historiques extraordinairement éloignés un lien de « *contiguïté* » sans recourir pour autant aux notions d'intentionnalité et de causalité que disqualifient de toute façon celles de distance et de latence. Dans ce que Mireille Séguy perçoit elle aussi comme « *un processus d'accrétion* » se trouve du même coup remis en cause « *l'un des grands paradigmes fondateurs sur lesquels*



CE QUI SE TRANSMET SE TRANSFORME

repose l'archéologie », selon lequel, écrit Laurent Olivier, « *ces restes anciens nous enseignent quelque chose de l'identité propre du passé dont ils sont issus* » ; un paradigme que partage l'histoire de l'art, ajoute-t-il, l'une et l'autre discipline ayant hérité de Winckelmann sur ce point.

Or, s'il en était ainsi, si l'on se prenait à croire en une histoire qui n'aurait « *jamais été ni transformée ni travestie, il faudrait chercher une histoire qui n'ait jamais eu de suite ; c'est-à-dire qui n'ait jamais commencé : une anti-histoire, en somme* », soutient Laurent Olivier, qui, à ce stade de sa démonstration, opère, sur son trope géologique, un retournement pour le moins radical. Délaissant tout à coup sa petite truelle et son pinceau fin, l'archéologue répond à la sommation nietzschéenne de faire de la philosophie « *à coups de marteau* » en enjoignant à ses collègues d'attaquer avec lui « *nos disciplines à la masse, pour en faire tomber toutes les croûtes et autres concrétions qui se sont*

Coupe stratigraphique du site d'atelier de saunier de la Digue à Marsal, Moselle. (Photographie : Jean-Paul Bertaux)

accumulées sur nos objets d'étude, et les ont finalement rendus méconnaissables ».

On sourit d'abord à l'idée que le vénérable conservateur des collections celtes et gauloises du musée de Saint-Germain-en-Laye soit littéralement en train de craquer, ou même qu'il songe sérieusement à mettre ses menaces à exécution. Mais l'on comprend aussitôt que la fissure que son discours fait bel et bien apparaître concerne avant tout sa posture de savant qui sent, avec le temps, le temps de la réflexion, d'une manière personnelle qui ne cesse pas pour cela d'être une manière scientifique, que sa position a elle-même ceci d'historique qu'elle doit se transformer pour pouvoir se transmettre, que l'exigence de se libérer du poids du monde pour porter celui de l'histoire n'est plus viable, tout en sachant pertinemment que renoncer, par les temps qui courent, à faire œuvre de savant n'est pas non plus une option envisageable.

Une fable mystique venue du Soudan

Le roman Saison de la migration vers le Nord, du Soudanais Tayeb Salih, est très vite devenu un classique de la littérature arabophone. Il n'est cependant que le deuxième volet d'un polyptique précédé d'un recueil de nouvelles, Les noces de Zeyn, et suivi de deux récits, Daw el-Beyt et Meryoud, réunis sous le titre de Bandarchâh. Tous ont pour décor le même village, Wad Hâmid, niché dans une courbe du Nil, entre fleuve et désert, et habité par les mêmes personnages. Mais les temporalités et le choix du genre littéraire ne sont pas les mêmes. Le roman suit le temps de la confrontation avec le Nord britannique. Les nouvelles disent la continuité et la truculence de la vie villageoise à la lisière du merveilleux. Bandarchâh rompt avec toutes les linéarités possibles du récit et se déploie dans des temps multiples qui rejoignent ceux du mythe.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Tayeb Salih, *Bandarchâh*
 Trad. de l'arabe (Soudan)
 par Anne Wade Minkowski
 Actes Sud, coll. « Sindbad », 224 p., 22,80 €

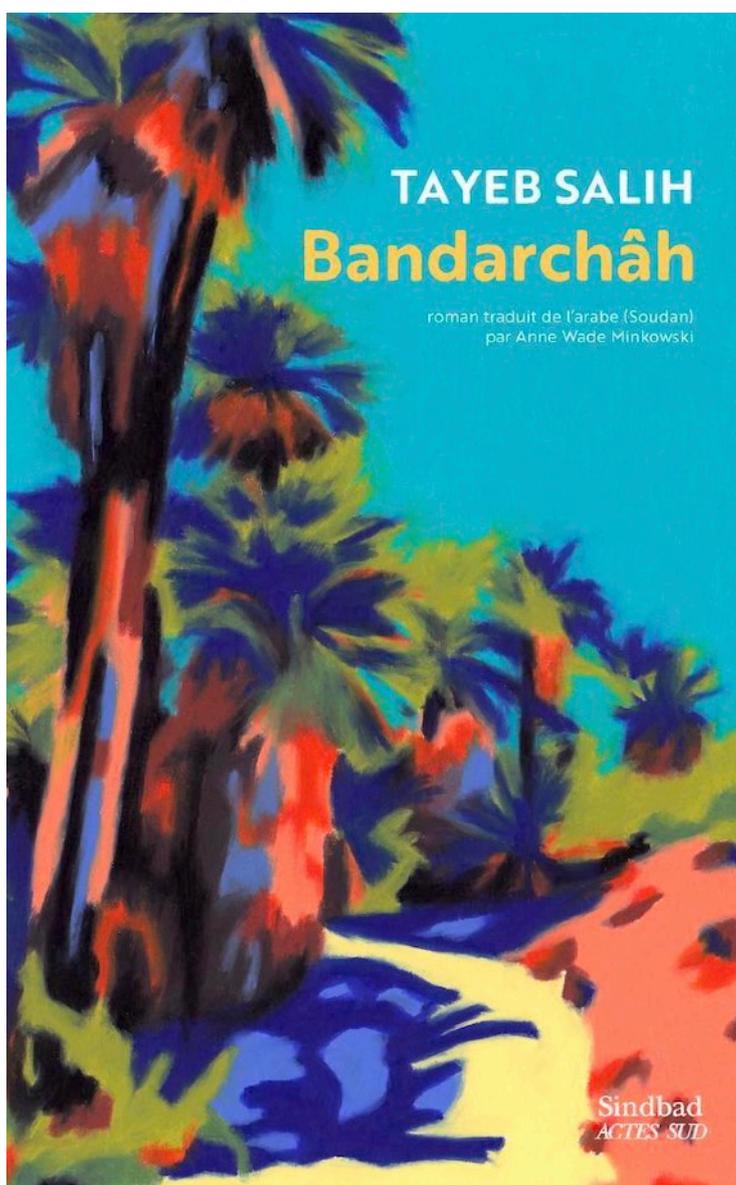
Il faut se laisser porter par *Bandarchâh* comme par un conte ou un très long poème, avec ces histoires, enroulées les unes autour des autres, que s'échangent des hommes vieillissants réunis aux abords de la mosquée à l'heure du couchant. Le fil narratif est ténu. Après des années d'absence, Moheymîd, ancien instituteur mis prématurément à la retraite, est revenu au village où il avait passé une jeunesse heureuse, et qu'il n'aurait jamais souhaité quitter. À la ville, il a laissé ses enfants qui ont choisi d'entrer « dans le monde des voitures, des frigos, de la hiérarchie ». Il retrouve son ami Mahjoub le Tigre, l'ancien *omdeh* qui lui aussi a perdu de sa superbe. Les plus jeunes, y compris ses propres fils, ont élu un autre chef. Un âge a pris fin et un âge nouveau a commencé dans la fureur comme si passé et présent ne faisaient qu'un. Car cette même histoire s'était peut-être déjà déroulée dans un autre temps, lorsque, un matin, les vents se sont échappés de leurs cavernes lointaines et que les éfrits ont jailli de sous les sabots des vaches.

Le vacarme et la terreur se réduisent à un seul nom, Bandarchâh, qui ce jour-là est apparu, ou

peut-être était-ce son petit-fils Meryoud, « tel un rayon éblouissant et destructeur ». « Le passé et l'avenir étaient en ce matin deux cadavres assassinés qui ne trouvaient personne ni pour les enterrer ni pour les pleurer », se souvient Moheymid.

Qui est donc ce Bandarchâh dont le nom terrible surgit, auréolé de tristesse, au détour des conversations des villageois ? Souvenir, rêve et imagination se brouillent dans l'évocation, non pas d'un personnage, mais d'un « être » hors du temps, « comme suspendu entre hier et demain », et qui tient à la main un long fouet « sur lequel on voit des traces de sang ». De quelle cérémonie mystérieuse Moheymid a-t-il été le témoin, quand, en d'autres temps, il s'est trouvé transporté à la porte d'une forteresse dont il ne sait si elle se trouvait en Inde, dans le Sind, à Omdourman ou à Ispahan ? Il y a vu, assis sur un trône, un homme aux yeux bleus et au visage d'un noir lisse et doux comme le velours, l'appelant de la voix de son grand-père et prenant plaisir à faire fouetter ses fils jusqu'à l'évanouissement, pour ensuite se délasser en contemplant des danseuses aux seins nus tout en vidant une coupe de vin.

Et lorsque Saïd le Hibou, le muezzin, l'appelle à la prière de l'aube, c'est cette même voix que Moheymid entend, vivant à la fois le présent de la prière, le souvenir de la douleur intolérable de sa circoncision, et l'effroi de la présence de Bandarchâh qu'il croit apercevoir dans un coin de la



UNE FABLE MYSTIQUE VENUE DU SOUDAN

mosquée. Saïd le Hibou a vu lui aussi cet homme étrange qui ne cessait d'apparaître et de disparaître, avant de s'évanouir sans laisser de traces. La nuit précédente, il avait marché jusqu'aux ruines d'une forteresse aux alentours du village, et l'avait trouvée « éclairée comme un paquebot », transformée en superbe palais, le palais de Bandarchâh, « un sultan des temps d'autrefois », demeure des démons de la tentation. En sueur, tremblant de froid, « pleurant comme la chamelle au moment du sevrage », il était revenu à la mosquée, et avait lancé l'appel à la prière d'une voix qui n'était pas la sienne et avec une telle intensité que tous en avaient été bouleversés et avaient fini par pleurer à chaudes larmes.

Tayeb Salih ne laisse entrevoir aucun indice qui aiderait à se repérer dans cet enchevêtrement de récits énigmatiques où les poissons sont aussi des

femmes qui cherchent à entraîner les pêcheurs au cœur des eaux, et où il arrive qu'un cheikh défunt revienne diriger la prière. Les frontières qui permettent de délimiter l'empire du réel sont abolies. Certes, ici ou là surgissent des possibilités de généalogie. Bandarchâh serait alors le fils que Daw el-Beyt, ce grand homme blanc aux yeux verts surgi du Nil, hagard et blessé, aurait eu avec une femme du village. Mais peut-être était-il un prince éthiopien ou un roi chrétien de Nubie. Quant à Meyryoud, petit-fils chéri de Bandarchah et compagnon de jeu de la belle Maryam mariée contre son gré et morte trop tôt, peut-être, dans cette confusion des temps, est-il aussi Moheymid, inconsolable de la perte de Maryam.

La tentation serait grande de proposer des interprétations quasi psychanalytiques de cette plongée dans l'imaginaire qui s'apparente à une quête mystique. Mieux vaut se laisser porter par la magie du verbe et ne pas résister à l'envoûtement.

Ce terrible fantôme qu'on appelle la vie

Le Quartanier, maison d'édition québécoise, permet aux lecteurs francophones de découvrir enfin la grande écrivaine autrichienne qu'est Marianne Fritz (1948-2007). Son œuvre a été maintes fois primée dans son pays, mais n'avait pas encore été traduite en français. Oubli réparé avec la parution du Poids des choses, son étonnant premier roman, admirablement traduit par Stéphanie Lux.

par Isaure Hiace

Marianne Fritz

Le poids des choses

Trad. de l'allemand (Autriche) par Stéphanie Lux

Le Quartanier, coll. « Série QR », 160 p., 18 €

Le récit s'ouvre sur un souvenir : celui de l'année 1945. Le soldat Wilhelm arrive dans une bourgade autrichienne, au nom faussement idyllique mais très straussien : Donaublau, le Danube bleu en français. Il est accueilli par deux amies, Wilhelmine et Berta, remet à cette dernière une lettre lui annonçant que Rudolf, l'homme dont elle porte l'enfant, est mort au front. La réponse de Berta ? « Aha ». « Ainsi était Berta Faust. Jamais dans le présent, la tête toujours ailleurs. » Au fil des pages, nous apprenons que Wilhelm a épousé Berta, lui faisant don d'une chaîne avec une petite madone, puis qu'il s'est remarié avec Wilhelmine, le 13 janvier 1960. Trois ans jour pour jour après ce second mariage, Wilhelm et Wilhelmine discutent au petit-déjeuner : faut-il aller visiter Berta ? L'autoritaire Wilhelmine impose au trop tendre Wilhelm de se rendre à la « *forteresse* ». C'est là, dans la chambre 66, que se trouve Berta, internée depuis des années.

La construction narrative, faite de récits enchâssés, alterne les points de vue et les époques, créant ainsi une attente. Pourquoi Berta se trouve-t-elle dans cet asile ? Qu'a-t-elle fait ? Enfin, on entend sa voix. Depuis cette chambre lugubre, Berta plonge dans sa mémoire, à mesure qu'elle se détache « *de ce terrible fantôme qui est le produit d'une imagination malade et qu'on appelle la vie* ». D'abord, il y eut Rudolf, qui, un jour de permission, lui joua *Le beau Danube bleu* au violon. Elle se surprit alors, un bref instant, à croire au bonheur, et ensemble ils conçurent un garçon. Puis vint Wilhelm, qui, une fois Rudolf

mort, prit soin d'elle. Avec lui, elle aura une fille. Les noms des deux enfants, Rudolf et Berta, accentuent le malaise, le sentiment d'un huis clos familial monstrueux.

La vie quotidienne de la famille se joue sans Wilhelm, qui s'absente sans cesse pour son travail de chauffeur et d'homme à tout faire d'un riche homme d'affaires. Berta sombre progressivement dans cette vie de femme au foyer, qu'elle ne semble pouvoir maîtriser. Les enfants grandissent, répétant les « leçons de vie » de leur mère avec une ironie cruelle ; eux non plus n'y croient pas. « *Vous ne voulez pas venir manger ?* », leur demande la mère. « *Bon. Je veux dire. C'est l'heure de manger, en principe.* » La petite Berta regarde alors son frère et lui lance : « *Celle-là avec ses je veux dire. Elle veut toujours dire quelque chose. Il lui manque franchement une case.* » Ainsi défilent les souvenirs comme autant de plans-séquences qui tendent, implacablement, vers une fin tragique. Progressivement écrasée par « le poids des choses », « la vie même », voulant en préserver ses deux enfants, Berta « *met un terme à [s]a création ratée* » en les tuant.

Marianne Fritz déploie, page après page, une langue déroutante, qui varie sans cesse les registres. Son écriture oscille entre le macabre et le rêve, l'humour et le poétique, nous tient à distance pour mieux nous exposer les méandres de l'âme d'une femme vaincue par ses traumatismes, dans une société autrichienne marquée par ceux de la guerre. L'image de la madone, présente tout au long du roman, symbolise cette lente agonie. Elle accompagne Berta, qui s'interroge, en regardant son visage : « *Pourquoi était-il exempt de marques ? [...] La poigne écrasante, aplatisant, laminant tout tel un rouleau à pâtisserie, qu'était pour Berta le quotidien, ne*



Marianne Fritz © Vitalis Verlag

**CE TERRIBLE FANTÔME
QU'ON APPELLE LA VIE**

semblait avoir aucune prise sur la madone. Son visage n'était marqué ni par la gravité de la Terre ni par le poids des choses ». Sa chaîne avec une petite madone, offerte par Wilhelm il y a longtemps, est la seule chose qui reste à Berta dans sa chambre d'asile. Mais de cela aussi elle sera dépouillée. À la fin du récit, la perfide Wilhelmine la convainc de la lui donner et c'est alors la vie qui semble quitter Berta.

Ce récit est le premier que Marianne Fritz publia, à trente ans, en 1978. Suivra une œuvre exigeante, inclassable. Marianne Fritz publiera notamment, en 1985, un ouvrage de 3 392 pages

intitulé *Dessen Sprache du nicht versteht*, « Dont tu ne comprends pas la langue » (non traduit), dans lequel néologismes, fautes d'orthographe et de grammaire, intentionnelles, déroutent, mais sont là « pour créer un idiome poétique excentrique », comme le souligne le traducteur et critique Adrian Nathan West dans son intéressante postface au *Poids des choses*, également traduite en français. Primée et saluée par de grands auteurs, d'Elfriede Jelinek à W. G. Sebald, l'œuvre de Marianne Fritz exhume les traumatismes des deux guerres mondiales, défend inlassablement les opprimés et les exclus, en interrogeant, toujours, le langage. Les lecteurs francophones peuvent désormais la découvrir.

Nos poèmes ne savent pas ce qui les attend

La disparition de Michel Deguy (1930-2022) nous a marqués, comme en a témoigné [Tiphaine Samoyault](#). Un an après, Martin Rueff, qui dirige aujourd'hui sa revue Po&sie, réfléchit, à partir de cette absence et de sa pensée, notre présent, la place et le rôle du poème, comme des leçons continuées avec vigueur.

par Martin Rueff

Il y a un an, le 16 février, que le poète et philosophe Michel Deguy est mort, un an que beaucoup d'entre nous, penchées et penchés sur le journal, s'interrogent ce qu'il aurait dit, pensé. Quelles auraient été ses colères, ses inquiétudes et ses passions ? La guerre en Ukraine, le tremblement de terre en Turquie et en Syrie, la situation politique européenne et mondiale si peu orientée vers la recherche d'une société juste et digne, mais surtout les preuves du *géocide* continué (terme qu'il inventa pour dire l'assassinat perpétré de notre terre), auraient bouleversé ce témoin engagé et auraient inspiré le poète si on peut encore user d'un mot qui signifie que ces événements l'auraient traversé en pensée de mots. Or, comme la poésie, selon son expression, « *fait des propositions* » (au double sens, logique et érotique, de la formule), et comme la poétique les fait rentrer dans le débat, il est urgent de rappeler quelques-unes des exigences qu'il nous lègue à travers ses livres de poèmes – une trentaine, depuis *Les meurtrières* (1959) – et ses essais, dont un titre rassemble l'élan : *La raison poétique* (2000).

À quoi reconnaît-on le langage du poème ? C'est dans la réponse à cette question que se trouve la première leçon de Deguy. Le poème est en lutte intime contre toute forme de *littéralisme*. Soit le syllogisme didactique suivant. L'époque est au littéralisme, or le poème refuse tout littéralisme, donc l'époque se trouve face à une alternative dont elle sort toujours vainqueur autoproclamée : ou bien elle rejette le poème (elle le marginalise, le réduit tout en déplorant sa disparition), ou bien elle l'accepte en le dissolvant dans la littéralité (stratégie de la récupération). Examinons rapidement ce syllogisme.

a) Il y a aujourd'hui trois formes de littéralisme : on les croit ennemies. Elles se retrouvent dans ce qu'elles nient. Le littéralisme économique (le réel à la lettre, c'est la finance ; la condamnation de

ce littéralisme est convaincante : pensée unique, *realpolitik*, dictature des marchés) ; le littéralisme religieux (il a pour nom fondamentalisme ; il y a plusieurs fondamentalismes) ; le littéralisme des corps (celui de la biologisation des identités sexuelles : qu'il s'agisse de les revendiquer ou de les diluer ; on veut que le corps soit, non une interprétation, mais un donné à changer littéralement plutôt qu'à comprendre : le corps de la lettre devient le modèle du corps à la lettre).

b) Or le poème défait le littéralisme même quand il défend la lettre : il est de l'ordre du *comme*, de la *comparaison*, de la comparaison. C'est la thèse la plus durable de Deguy, comme l'atteste le très actuel *Court traité de poétique* surtitré *La poésie n'est pas seule* (1987) : le poème fait entrer et la langue dans la sensibilité et l'imaginaire dans la langue. Il invente les formes de l'autre langue dans la langue du même. Il est liberté de la langue quand la rhétorique (fût-elle celle des discours émancipateurs) rebat les oreilles du langage. Le roman n'est-il pas capable de cette même liberté ? C'est évident et il ne cesse de faire ses preuves. Mais si le roman du XIX^e siècle avait obligé le poème à se libérer de la rhétorique de la poésie, il est temps désormais d'admettre que le poème pourrait permettre au roman d'échapper à sa propre rhétorique. Est-il étonnant qu'on puisse voir aujourd'hui fleurir des romans écrits en vers ?

c) Le rejet du poème peut prendre des formes plus ou moins brutales (de son éviction par l'économie de marché à la forme apéritive sociale du « vous reprendrez bien un petit poème » – dans le bus, sur tweet, etc.). Les formes de sa littéralisation sont aussi nombreuses qu'insupportables – qu'il s'agisse d'adhérer aux images du poète (éculées toutes et à réinventer toutes comme formes-phrases plus que comme formes de vie) ou de récupérer la poésie en la faisant rentrer dans le moule. Deguy avait inventé un terme

**NOS POÈMES NE SAVENT PAS
CE QUI LES ATTEND**

pour décrire la manière dont le capitalisme avancé se saisit des identités pour les retourner contre elles : le *culturel*. Or le culturel, c'est l'époque du capitalisme qui a fait passer le même au cœur des différences vécues. Le poète plus vrai que nature n'a jamais existé – pas plus que le « yaourt à l'ancienne ». On veut faire du poète une icône, on s'accroche à des vies de poètes, on liquide la poésie. La poésie continue. Elle en a vu d'autres.

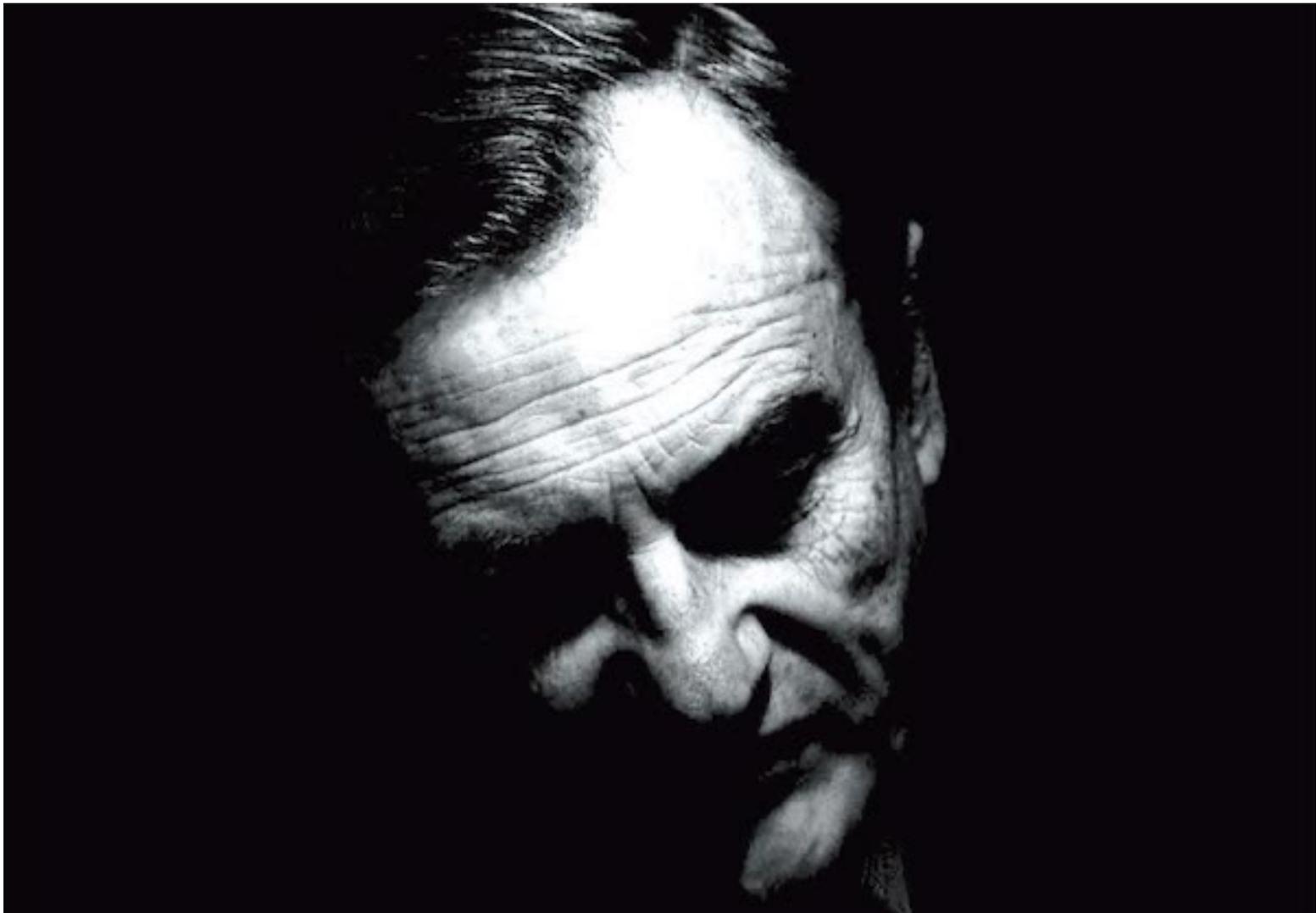
Une deuxième leçon consiste alors en ceci : la poésie doit rester l'art du langage. Comme art, elle tend à l'*œuvre* (et non à la *pratique* qu'elle n'exclut pas mais accueille comme de surcroît) ; comme art du *langage*, elle se meut dans le logos qu'elle meut et émeut. Le langage est le théâtre de ses opérations et rien de ce qui est langagier ne lui est étranger. Elle reste accueillante et appelle à ses propres résistances et transformations, mais elle défend la loquacité, notre capacité de parler et notre liberté d'expression. Si les poètes sont assassinés, ce n'est pas en raison de leur mode de vie ; c'est à cause de leur puissance de formulation. C'est parce qu'ils ouvrent la bouche et articulent la langue de manière inouïe et poignante.

Nous ne savons pas ce que nous devons attendre de la poésie. Cette leçon, la troisième, est d'espoir. Une lecture paresseuse de Benjamin voudrait que la prose soit la sobriété du poème et son avenir. C'est une vieille rengaine de matrice hégélienne. Fin du poème comme fin de l'art ? C'est en poème qu'il faut répondre à la fin du poème. Trois anciens noms du poème servent à indiquer des issues pratiquées aujourd'hui (la lectrice et le lecteur s'amuseront à coller des noms propres comme dans un exercice à trous). *L'hymne, ou le poème continué d'avant la fin du poème*. L'hymne se maintient contre la fin du poème. Il assure la grandeur du ton, la hauteur de la poésie, sa prodigalité spacieuse. *L'élégie s'inscrit comme le poème de l'impossibilité du poème*. Poésie comme haine ou comme déception de la poésie, exilée, raréfiée rendue « impossible ». *Le poème réflexif ou critique*. Il prend en compte le diagnostic de l'époque, mais il refuse la thérapie. Pourquoi donc l'idée de poème ne passerait-elle pas par le poème ? Le poème se fera porteur d'opération critique sur la *fin du poème* : *il prendra en charge les opérations de la pensée sous une forme poétique*. Ou, pour le dire avec Mallarmé, la poésie est comme le sonnet : elle se passe de son explicitation en prose puisqu'elle se

réfléchit elle-même de toutes les façons. Deguy aura pratiqué l'hymne et l'élégie en les croisant dans le poème critique pour voir s'échanger leurs prérogatives. Il aura donné à la poésie française une des poésies critiques les plus intenses de la seconde moitié du vingtième siècle. On le rapprocherait volontiers (avec toutes les précautions d'usage) de deux autres poètes critiques de l'Europe de l'après-guerre : l'Italien Franco Fortini et l'Allemand Hans Magnus Enzensberger.

La quatrième leçon que nous lègue sa réflexion est que si la poésie est au cœur de ce que nous traversons et de ce qui nous traverse, c'est que le *géocide* exige que nous prenions le langage au sérieux. Deguy a consacré trois livres à ce problème : *La fin dans le monde* (2009) ; *Écologiques* (2012) ; *L'envergure des comparses. Écologie et poétique* (2017). Prendre le langage au sérieux ? Nulle grandiloquence ici : la poésie ne sauvera pas le monde, et si jamais elle permettait « *d'habiter poétiquement le monde* », ce ne serait qu'au prix d'un travail continu sur ce cliché qui maltraite Hölderlin en galvaudant son mot d'ordre. Ce que Deguy nous rappelle (et d'autres poètes avec lui), c'est que la poésie entretient un rapport d'essence scellé par le langage avec notre compréhension du monde (milieu ? environnement ? nature ? terre ?).

Ce rapport s'énonce de la manière suivante : *la poésie éprouve le langage comme l'expérience du monde en tant qu'il va disparaître*. « Le monde va finir » ? L'émotion qui naît du langage poétique n'est pas liée à un contenu particulier (le poème fait flèche de tous les bois de l'affect) mais à sa forme qui affecte autant ses énoncés (ce qu'il dit) que son énonciation (comment il prend en charge ce qu'il dit). L'émotion qui naît du poème est spécifique : elle est liée à l'appréhension du temps qui passe au sein même de l'appréhension des phénomènes. Si les hommes voient le sol de la terre se dérober sous leurs pieds (cette formule devenant aujourd'hui littérale), et si les *hommes regardent la terre avec le langage* (la formule est du poète Jean-Patrice Courtois commentant Deguy), alors il n'est pas étonnant qu'ils se tournent vers le langage qui se rapporte au monde « en le portant disparaissant ». Le poème *porte le monde* – il le rend présent, il le fait passer, le translate, le reconduit, mais aussi le sauve, le repêche, le rappelle, le restitue. S'il le portait « apparaissant », le poème serait hymne à la célébration de sa présence : c'est dans le poème que le monde pourrait « rejaillir vivant ». S'il le portait « disparu », le poème serait élégie



Couverture du « Grand cahier » de Michel Deguy © Le Bleu du ciel

**NOS POÈMES NE SAVENT PAS
CE QUI LES ATTEND**

pour un monde défunt. Or le poème critique ne porte ni « apparaissant », ni « disparu », mais « disparaissant » : la modalité même de la constitution du monde lyrique est précisément celle d'un « porter disparaissant » – d'un faire apparaître dans la disparition en acte. En portant le monde, il en garantit la phénoménalisation, en le portant « disparaissant », il assure et la présence et son retrait, et le phénomène et sa défection – *il le fait défaillir dans un frémissement de langage. Il le décontenance.*

Parce qu'il dit la sortie de route et la perte des repères, « désarroi » est un beau mot. Et puisque *desarreier* a existé, nous pourrions, toutes et tous, nous dire *désarroyés*. Plus que jamais ? Le sentiment d'être arrachés à l'histoire est historique et à des millénarismes sans science ont succédé les catastrophismes éclairés d'aujourd'hui. Il était inévitable sans doute qu'une telle situation fît lever des prières et, avec elles, de nouvelles spiri-

tualités. Que ces dernières entraînaient un désir de poésie était sans doute prévisible. Mais le désir de poésie ne fait pas le poète et les poètes ne seront ni les saints ni les gourous de demain. Ils regardent ailleurs et devant eux. On ne leur fera pas dire la messe. On espérera leurs poèmes inouïs. Quand les mots viennent à manquer, il n'est ni facile ni inutile de se tourner vers celles et ceux qui font de ce manque une force et qui tentent d'éviter les effets de manche et le retour confortable des rhétoriques les plus plates. Les poètes font preuve d'une opiniâtreté bizarre. Une vieille comparaison rapproche le mot de la monnaie et du jeton. Le poète ne veut pas qu'on se refille les vieux jetons de la fausse monnaie. Il veut remonétiser le langage. Qu'il y échoue n'est ni signe de son échec ni synonyme de sa grandeur. Deguy aura essayé pendant près de soixante-dix ans. Sa vigueur est de rigueur. Et l'inverse n'est pas moins vrai.

L'uniforme, le fouet et le chien

Longtemps, sans être totalement ignoré, le rôle des femmes dans la machine exterminatrice nazie a été réduit à quelques cas. Depuis la fin des années 1990, des travaux universitaires ont exploité des archives nouvelles et des témoignages. En Allemagne et aux États-Unis, ils mettent en valeur l'implication directe d'un nombre significatif d'Allemandes dans les crimes commis et infirment la croyance d'une attitude réservée des femmes, seulement complices ou témoins d'une activité essentiellement masculine. Parmi ces recherches, celles de Wendy Lower, une historienne américaine, ont été exposées dans un livre marquant paru en français il y a quelques années (Les furies de Hitler, Tallandier, 2015), qui se consacrait principalement aux infirmières, secrétaires ou épouses de SS, et montrait la diversité de ces collaborations féminines. La diffusion sur Arte d'un documentaire de Christiane Ratiney inspiré de ces recherches et la parution du livre de Barbara Necek, en apportant d'autres sources et une investigation approfondie, confirment cette importance. Un film et un livre absolument terribles qui précisent le propos en se concentrant sur le personnel exécutant, les femmes bourreaux du Troisième Reich.

par Jean-Yves Potel

Barbara Necek
Femmes bourreaux
Grasset, 304 p., 20,90 €

Christiane Ratiney
Des femmes au service du Reich
Film documentaire présenté sur Arte
Jusqu'au 31 mars 2023

En effet, si la femme est réduite dans l'idéologie nazie à sa fonction ménagère – pondueuse de petits Aryens et boniche des grands –, ces auteures évaluent à près d'un demi-million le nombre des mobilisées durant la Seconde Guerre mondiale en tant qu'auxiliaires de l'armée allemande. Les données chiffrées demeurent approximatives, tout en indiquant un ordre de grandeur. Pour Wendy Lower, 500 000 ont été envoyées à l'Est en accompagnement de l'occupation, tandis que Barbara Necek compte près de 600 000 infirmières formées spécialement par le régime, mais elle

limite à « environ 4 000 recrues » le nombre de gardiennes.

Ces dernières constituent un corps particulier, un groupe dont la fonction inventée par l'idéologie nazie (seules des femmes pouvaient garder des femmes) les place au cœur du système d'extermination. « *Ces gardiennes, écrit Necek, incarnent mieux que quiconque le caractère raciste, haineux et destructeur du nazisme.* » Elles sont présentes partout où il y a des déportées. « *Elles ont surveillé des prisonnières qu'elles ont parfois traitées avec une cruauté inouïe. Elles ont participé aux sélections, elles ont torturé, envoyé des enfants aux chambres à gaz. Toutes les déportées ont croisé le chemin de ces gardiennes.* » Ce sont généralement des femmes jeunes (vingt-cinq ans en moyenne), issues de milieux populaires, « *anciennes ouvrières, bonnes, postières, auxiliaires agricoles* » ; peu éduquées, elles ont été « *nourries à la propagande nationaliste et raciste* », elles ont « *choisi librement de travailler dans les camps pour surveiller et "éduquer" les soi-disant ennemis du peuple allemand* ». D'où

L'UNIFORME, LE FOUET ET LE CHIEN

l'intérêt d'interroger ce groupe. Barbara Necek tente de comprendre leurs motivations et ce qui a pu les transformer en « *tortionnaires impitoyables* », en « *instruments volontaires de la machine à tuer nazie* ». C'est l'objectif de son livre.

Dans la continuité de ses prédécesseurs, elle met d'emblée l'accent sur ce qui attirerait ces femmes : la possibilité de sortir d'une condition jugée insupportable (l'environnement social, le travail, la famille) et l'obtention d'un minimum de reconnaissance. Nicolaus Wachsmann, le grand historien des camps de concentration nazis, avait déjà noté cette particularité. Contrairement à leurs homologues masculins, signalait-il, « *ce qui attirait la plupart de ces femmes recrutées dans les KL n'était pas une mission idéologique, mais la perspective d'une ascension sociale* ». En étudiant en détail plusieurs cas, Necek décrit ces quêtes personnelles de réussite : comment et pourquoi ces jeunes filles se portent volontaires, comment et où sont-elles formées, et leur manière de se mettre au service du Führer.

Elle raconte par exemple la transformation de Maria Mandl, une adolescente « *joyeuse, polie, selon une de ses camarades de classe. Nous la respectons. Elle était très belle, elle avait belle allure* ». L'entrée dans la vie active de celle qui sera la surveillante en chef du camp des femmes à Auschwitz-Birkenau a été difficile. Autrichienne, fille d'un cordonnier fermement antinazi et d'une mère au foyer, elle accumule les petits boulots incertains. Lors de l'Anschluss, elle perd tout, y compris son amoureux. Désespérée, elle est tentée, sur le conseil d'un oncle policier, par un emploi de gardienne dans un nouveau camp de concentration à Lichtenburg. Attirée, semble-t-il, par le salaire, l'assurance maladie et le logement, elle commence d'y travailler en octobre 1938. Quelques semaines lui suffisent pour assimiler les règles du lieu, pour apprendre la brutalité envers les prisonnières. Elle prête serment à Hitler et dit s'y tenir quoi qu'il en coûte. « *Fanatique et convaincue* », elle devient une fervente nazie.

Le seul centre de formation de ces gardiennes est organisé à Ravensbrück où se retrouvent Mandl et quelques autres. Les volontaires sont instruites sur le terrain, au contact de la vie du camp de femmes. Ça dure six semaines avec pour objectif l'apprentissage de la violence. Sur les 3 500 apprenties gardiennes envoyées dans ce camp,

seulement trois ont refusé de continuer et sont rentrées chez elles au bout de quelques jours, apprend-on dans le film. Ce qui montre que l'on pouvait refuser, que l'acceptation est devenue un engagement conscient. Ce qui, au-delà des avantages matériels dont bénéficient ces personnels, traduit une ambition, celle du pouvoir.

L'uniforme, le fouet et le chien en sont les trois principaux attributs, les symboles et les outils de l'autorité. Bien des gardiennes aiment à se faire photographier avec eux, ainsi cette Herta Lutz qui se pavane en couverture du livre de Necek. « *Je voulais juste porter un uniforme* », avoue lors de son procès une ancienne gardienne de Ravensbrück. « *Cousus par les détenues dans les ateliers de textiles SS, les uniformes transforment ces jeunes filles en femme d'autorité et de pouvoir.* » Les bottes notamment, identiques à celles des SS. Certaines gardiennes en font « *même une arme, car elles servent à donner des coups de pied et à piétiner certaines femmes jusqu'à la mort* ». Quant aux chiens spécialement dressés pour empêcher, par exemple, deux prisonnières de s'adresser la parole, ils peuvent être lâchés contre elles. Et mordre féroce. Plusieurs figures restées célèbres dans la mémoire des prisonnières d'Auschwitz ou de Majdanek en ont fait leur spécialité, tout comme Maria Mandl qui, selon des témoins, frappait « *les prisonnières avec son fouet à chiens jusqu'à ce qu'elles perdent connaissance* ».

En fait, les multiples exemples cités par Barbara Necek et dans le film de Christiane Ratiney convergent. L'éducation SS est efficace, et part d'un principe : « *la vie des détenues ne vaut rien* ». Dès lors, cet excellent personnel se rend utile dans tous les rouages de la machine de terreur. Il ne se limite pas à « surveiller » des prisonnières. Certaines sont utilisées dans des opérations d'extermination comme celle des handicapés (Aktion T4), ou bien sûr contre les Juifs. Barbara Necek décrit plusieurs exemples de participation à la sélection des Juifs fusillés ; que ce soit lors de leur arrivée en train dans des camps de concentration ou directement dans des ghettos, certaines « *ont escorté entre 5 000 et 6 000 femmes rafées dans les ghettos sur leurs lieux d'exécution* ».

Plus généralement, l'ascension sociale peut aller bien au-delà de la seule reconnaissance de « Madame la surveillante » (*Frau Aufseherin*). Plusieurs grimpent jusqu'au plus haut niveau de la hiérarchie, comme cette Mandl déjà citée qui



Maria Mandl en 1945 © CCo/US Army/WikiCommons

L'UNIFORME, LE FOUET ET LE CHIEN

assurera, de fait, la responsabilité de Birkenau, centre de mise à mort. Il y a aussi Johanna Langefeld, affectée au camp des femmes d'Auschwitz qu'elle organise à sa manière, puis elle retourne à Ravensbrück où elle reste jusqu'en 1943, ou encore Gertrud Slotke, d'abord secrétaire, qui devient une des chevilles ouvrières de l'administration des déportations aux Pays-Bas ; elle va et vient dans le camp de Westerbork, nous dit Christiane Ratiney. Son film nous fait d'ailleurs entendre le témoignage exceptionnel d'une autre gardienne, dont la fille a trouvé les archives après sa mort à 90 ans (une malle avec son journal, des correspondances et des documents), une documentation unique qui nous apprend, avec les impressions de l'intéressée (« *la meilleure période de ma vie* »), comment elle a été placée au « *centre de la terreur* » puisqu'elle délivrait les permis de travail, c'est-à-dire sélectionnait celles et ceux qui seraient tués. En 1942-1943, elle est également présente dans les réunions d'organisation des tueries de masse et assiste à plusieurs fusillades.

Barbara Necek analyse les mouvements de personnel dans les treize camps de femmes, les allées et venues, promotions et dégradations, comme dans n'importe quelle administration. Il faut y ajouter les 350 camps annexes attachés aux principaux. Ces surveillantes avaient, par exemple, la charge d'encadrer les commandos de travail à l'extérieur des camps. Une administration qui fonctionne bien, remarque une ancienne gardienne lors de son procès, une administration qui ouvre beau-

coup de possibilités aux ambitieuses. En racontant par le menu les progressions et les exploits de ces femmes devenues aussi cruelles que le moindre SS, Necek et Ratiney brossent un tableau extraordinaire du quotidien des crimes nazis. Pas seulement de la Shoah. Le quotidien des « *collègues de travail* », d'un « *milieu professionnel* », et donc comment la participation à l'industrie du meurtre s'articulait avec la vie privée, les rêves de midinette voire le désir d'enfant. À Auschwitz, elles bénéficieront d'ailleurs d'une maternelle et d'un jardin d'enfants pour leur progéniture.

Necek raconte une histoire révélatrice de la manière dont cette vie privée et le confort personnel faisaient plus ou moins bon ménage avec l'aveuglement fanatique. Mandl, devenue à Auschwitz « *l'un des pires bourreaux de l'univers concentrationnaire* », avait ses faiblesses. Un jour, « *elle repère un petit garçon blond de 2, 3 ans dans la foule. Sans se soucier de la mère gazée dans les jours suivants, [elle] prend ce garçon sous sa protection. Pendant huit jours, elle joue avec lui à la poupée, lui choisit les plus beaux vêtements au "Canada", avec une préférence pour le bleu, le montre fièrement [...], le nourrit de chocolat* ». Une vraie passion, se souviendra une rescapée. Sauf qu'au bout de huit jours on voit arriver « *une Mandl déconfite* », la « *bouche serrée, le visage fermé, elle semble lointaine* ». Peu après, « *les femmes apprennent la raison de son comportement étrange : Mandl venait d'envoyer le petit garçon avec d'autres dans une chambre à gaz* ».

La dynastie Ôe

Né le 31 janvier 1935, Kenzaburô Ôe est mort le 3 mars 2023 ; la nouvelle n'a cependant été annoncée par sa famille que le 13 mars, après la tenue de funérailles privées. L'écrivain Michaël Ferrier rend hommage au romancier japonais, à son œuvre variée et complexe où poétique et politique n'étaient jamais séparées.

par Michaël Ferrier

La scène se passe le 16 mars 2012 à Paris, au domicile d'Antoine Gallimard : le Japon est l'invité d'honneur du Salon du Livre et, pour célébrer l'événement, le directeur de la prestigieuse maison a invité une dizaine d'amis français et japonais à dîner autour d'Ôe Kenzaburô. L'ambiance est joyeuse. Ôe est en pleine forme, heureux de retrouver la France après les fâcheries passées : en 1995, au moment de la reprise des essais nucléaires français en Polynésie, il avait écrit une lettre de protestation au président Chirac et refusé une invitation à un colloque en France. Fidèle à ses principes, il attendra encore sept ans avant d'accepter la Légion d'Honneur. Les hommages – évidemment mérités – qui montent de toutes parts aujourd'hui ne doivent pas faire oublier cette réalité parfois rugueuse : Ôe n'était pas consensuel, son sens de la provocation n'était pas une posture comme on en trouve aujourd'hui si souvent dans les médias (et chez certains écrivains contemporains), son intransigeance n'était pas feinte. En 1994, dans la foulée du prix Nobel, il avait déjà refusé l'Ordre du Mérite culturel du Japon décerné chaque année par l'Empereur dans la Salle des pins du Palais impérial, parce qu'il plaçait les valeurs de la démocratie avant l'autorité du système impérial. Comme il l'expliquait alors dans une interview au *New York Times* (interrompue par l'arrivée d'un policier venant le prévenir d'une manifestation de l'extrême-droite devant sa maison !) : « *C'est une chose simple mais très importante* ».

À la fin de la soirée, la conversation s'oriente sur la littérature française contemporaine. Je demande à Ôe qui sont aujourd'hui pour lui les écrivains français les plus importants. Sa réponse est immédiate : « Milan Kundera et Patrick Chamoiseau ». Milan Kundera, écrivain morave et citoyen français, romancier à la dégaine de boxeur, auteur multilingue, commentateur avisé de la littérature mondiale (Rabelais, Cervantes, Sterne, Tolstoï, Kafka...), défenseur de la dissi-

dence politique et de la liberté de pensée. Patrick Chamoiseau, natif de la Martinique à l'écoute du monde entier, préoccupé des injustices et attentif à tisser – ou à retrouver – la relation qui existe entre les imaginaires, les langues et les cultures, dans une écriture inventive et chatoyante. Kundera, Chamoiseau : en citant ces deux noms, ce n'est pas seulement à une certaine idée de la France – ouverte, généreuse, brillante et élégante – qu'Ôe se rattache sans hésiter, c'est aussi un vivier de directions passionnantes qu'il nous indique pour commencer à comprendre son œuvre.

Cette comparaison nous permet en effet d'abord d'insister sur le lien jamais démenti chez lui entre le poétique et le politique, et notamment l'importance essentielle des zones dites « périphériques », Moravies et Créolies de tous bords, politiquement et culturellement marginales par rapport aux grandes nations dites « centrales », mais essentielles pour penser le monde actuel : Ôe dira souvent qu'il écrit sur l'universel à partir de son village natal, Ose-mura, isolé dans les forêts de Shikoku, et ne figurant plus aujourd'hui sur aucune carte du Japon ! Si cette œuvre est splendide, c'est d'abord par « *son cheminement au côté des faibles, des marginaux, des fous, des oubliés du mythe de la prospérité et de l'urbanisation* », comme le résume excellemment Antonin Bechler dans sa thèse, que l'on peut lire en ligne.

Littérairement, le choix de deux romanciers connus pour réfléchir en tant qu'essayistes sur leur pratique d'écriture (Kundera, *L'art du roman*, Chamoiseau, *Écrire la parole de nuit*) met l'accent sur le rôle fondamental du roman, conçu non pas comme une exploitation habile mais comme une exploration innovante : chez ces trois écrivains, le roman, genre commercial par excellence, peut s'éloigner des conventions classiques pour exprimer, par le travail sur la langue et les techniques narratives, le monde et sa pluralité. Dès les années 1930, le chercheur russe Mikhail



Kenzaburô Ôe (2012) © CC3.0/Thesupermat/WikiCommons

LA DYNASTIE ÔE

Bakhtine – matrice théorique d’Ôe comme de Kundera – avait forgé un concept précieux pour penser le roman moderne : la polyphonie, « *la multiplicité des points de vue qui, seule, peut faire écho à la complexité du réel* » (*L’art du roman*).

Enfin, pour ces trois auteurs, les « affaires personnelles » (histoires d’amour, tourments indivi-

duels, problèmes familiaux...) sont toujours reliées aux problèmes de l’organisation sociale, de la violence politique et de l’état du monde. Ôe affirme ainsi que la littérature, comme le monde, est un écosystème multilingue, tissu de relations complexes, « *magnifique précipité de cultures, de langues, de phénotypes, de rencontres historiques, d’héroïsmes, de résistances et de*

LA DYNASTIE ÔE

courages » (ainsi Chamoiseau décrit-il les territoires « d'outre-mer » dans *Le Monde*), chaque œuvre étant, à l'intérieur de son univers culturel propre, riche de plusieurs terres, de plusieurs langues, de plusieurs histoires, et qui lui confèrent par là-même ce pouvoir d'interpellation que nous appelons « littérature ».

L'œuvre d'Ôe est variée et complexe, parfois même contradictoire, mais les deux noms qu'il cite pour ce compagnonnage amical résument bien ses grandes lignes. De nombreuses pistes restent cependant à explorer pour étudier cette œuvre d'autant plus retorse qu'elle a sans cesse été reprise et réécrite depuis les années 1980 avec le retour de personnages (ou de leurs descendants) d'un livre à l'autre : son rapport aux autres arts par exemple (musique, cinéma...), ses relations avec l'ethnologie et l'anthropologie japonaises, son évolution – voire ses circonvolutions – dans l'articulation de son combat politique et de ses principes esthétiques, la grande palette de ses rires, car Ôe est aussi un grand auteur comique... Il reste aussi à traduire en français de nombreux textes, notamment *Chugaeri* (*Saut périlleux*), qu'il considérait comme son œuvre la plus importante. On se réjouit donc de savoir qu'une « Collection Ôe Kenzaburô » est en cours de constitution à l'université de Tokyo, une base de recherche qui stockera plusieurs milliers de pages manuscrites et les mettra à la disposition des chercheurs au Japon et à l'étranger.

Ôe est aujourd'hui parfois considéré comme le plus grand écrivain du Japon d'après-guerre. Tout comme Mishima avait appelé les 50 années entre le premier texte de *Tanizaki* et sa mort « l'ère Tanizaki » (1910-1965), le critique littéraire Koyano Atsushi décrit la période postérieure à 1958 comme « la dynastie Ôe » (1). Mais si ce constat est vrai, il me semble que c'est parce qu'au-delà du large éventail de sujets qu'elle brasse (la démocratie entendue comme « une révolution permanente », le pacifisme, la lutte contre les armes nucléaires, les luttes mémorielles pour les esclaves sexuelles coréennes ou contre les manuels d'histoire révisionnistes...), elle s'appuie sur un courage politique constant et quelques principes simples, mais partout fragilisés, qu'il importe de rappeler aujourd'hui : le commerce et la prospérité économique ne suffisent pas, il faut écouter la parole des victimes, le réalisme politique ne justifie pas tout. Leçons plus que jamais salutaires aujourd'hui, en France comme au Japon !

Une autre scène pour finir, qui fait écho à celle du début. Cette fois, nous sommes à Tokyo, le 12 novembre 2012, dans un *izakaya* près de l'Institut franco-japonais. La discussion du printemps précédent a porté ses fruits et une rencontre a été organisée entre Chamoiseau et Ôe, animée par le jeune et brillant Horie Toshiyuki (2), dans une grande librairie japonaise qui a fait salle comble. Après le débat, c'est le temps des réjouissances : j'ai rarement vu Ôe aussi ouvert, entouré d'amis et d'admirateurs, parlant avec jubilation de Céline, de Fukushima, des chansons françaises et de créolisation, proposant la création d'une « amicale des écrivains buveurs de saké », proposition aussitôt adoptée à l'unanimité. Drôle et désespéré, farouchement solitaire, Ôe savait aussi fédérer ce genre de moment.

Bien des années plus tard, je lirai de lui ces quelques lignes qui me rappellent toujours ce moment précis et me semblent le résumer parfaitement – car c'est à lui, qui savait si bien les trouver, qu'il faut maintenant laisser les derniers mots : « *De temps en temps il m'arrive de rencontrer des gens qui me ressemblent. Qui ont pu atteindre une certaine réussite sociale mais l'ont fait sans se couler dans le rôle du père par exemple, ou sans se plier au système universitaire, qui ont seulement vécu comme ils en avaient envie, qui ont appris en choisissant leur professeur, qui se sont mariés avec une femme qu'ils aimaient, qui ont ainsi vécu et travaillé librement comme ils l'entendaient. Il leur reste généralement quelque chose d'enfantin, ce sont des gens qui ne deviennent pas totalement adultes. Ils veulent vivre sans se soucier d'avoir ou non du pouvoir, ils ne veulent pas même avoir le pouvoir du père. J'aime ce genre de personnes.* »

Michaël Ferrier est écrivain et professeur à l'université Chuo de Tokyo. Dernier livre paru : *Ce qui nous arrive* (avec Camille Amoun, Makenzy Orcel, Ersi Sotiropoulos et Fawzi Zebian), Inculte, 2022.

1. **Koyano Atsushi, Etô Jun et Ôe Kenzaburo, *Sengo nihon no seiji to bungaku, [Politique et littérature dans le Japon d'après-guerre], Tokyo, Chikuma Shobô, 2015, p. 14-16.***
2. **Voir *Le Pavé de l'ours* (2000) et *Le Marais des neiges* (2003), traduits par Anne Bayard-Sakai et publiés chez Gallimard en 2006 et 2012.**
3. **Kenzaburô Ôe, *L'écrivain par lui-même*, p. 240-241.**

Savoir poursuivre

À l'exception de très courts textes, Pierre Michon n'avait rien publié depuis Les Onze, en 2009. La parution des deux Beune, assemblant La Grande Beune, publiée isolément en 1996, et sa suite inédite, La Petite Beune, est donc un événement, qui interroge sur l'achèvement des textes, sur leur publication et sur le rapport entre les deux moitiés d'un diptyque. Là où La Grande Beune déployait un faste tendu par le désir, sa petite sœur doit, pour finir, se résoudre à composer, au moins un peu, avec le monde tel qu'il est. Le style en est plus âpre, moins grandiose, moins parfait peut-être, et pourtant Pierre Michon s'y montre toujours grand écrivain par sa faculté de nouer les thèmes à la force de la métaphore, pour dire en même temps la réussite et le manque, le ridicule et la création.

par Sébastien Omont

Pierre Michon
Les deux Beune
 Verdier, 156 p., 18,50 €

On retrouve dans *La Petite Beune* les personnages là où on les avait laissés, en 1961-1962, au bourg de Castelnau, dans une Dordogne rurale qui reste liée à la III^e République autant qu'à la Préhistoire dont la région, entre Lascaux et La Madeleine, Les Eyzies et Font-de-Gaume, contient de nombreuses traces. Dans *La Grande Beune*, le narrateur, jeune instituteur fraîchement nommé, y rencontrait Yvonne, la superbe burlesque, pour laquelle il éprouvait un désir aussi immédiat qu'intense. Sa fiancée, Mado, venait lui rendre visite, comme un hiatus, une irruption décalée du monde urbain dans ce microcosme entrelaçant obsession sexuelle et invention de l'art, exacerbation des sens et mystère des grottes, ornées ou nues.

Aucune nouvelle figure, aucun nouveau territoire n'apparaît ; la Grande Beune cède juste le devant de la scène à la Petite. Entre les deux textes, le lien est serré raide par l'image de Jean le Pêcheur, dodelinant « *sous son rhum* ». Ce Jean, personnage secondaire du premier récit, a droit à davantage de place dans *La Petite Beune*. Insouciant et filou en toute circonstance, « *chasseur-cueilleur* » attardé » [1], il brave les interdits, surtout par des pêches nocturnes, clandestines et

miraculeuses. Mais il y a un revers à la médaille : il est « *ce qu'on appelle un rigolo, c'est-à-dire un homme inapte à gagner sa vie ; mais qui de cette inaptitude a fait sa vie même* ».

Dans cette première partie de *La Petite Beune*, s'écrivent des sortes de Vies minuscules : celle de Jean le Pêcheur, et celle de son comparse, l'agriculteur Jeanjean, amant d'Yvonne. Lui aussi joyeux à sa manière pour faire un pied de nez à la vie, Jeanjean, qui tire le diable par la queue et qui fait visiter une grotte préhistorique parfaitement vide, est une autre « *espèce de rigolo* ». Ces deux-là, dans *La Grande Beune*, l'œil du narrateur les nimbait d'une forme d'aura énigmatique. Il admirait leur aisance à traiter avec l'univers de sensations qu'il découvrait. Mais ici, bien que rigolo lui-même, car dans sa fonction d'instituteur, il passe son temps à « *enfouir couche après couche, le masque d'Hollywood au fin fond du relatif, de l'inessentiel* », il les voit comme des repoussoirs. Le jeune instituteur – dont on apprend qu'il se prénomme Pierre – affirme qu'il ne veut pas devenir ce qu'est Jean le Pêcheur, et il ne veut pas croire, comme Jeanjean, qu'« *en ce monde, il n'y a absolument rien* ».

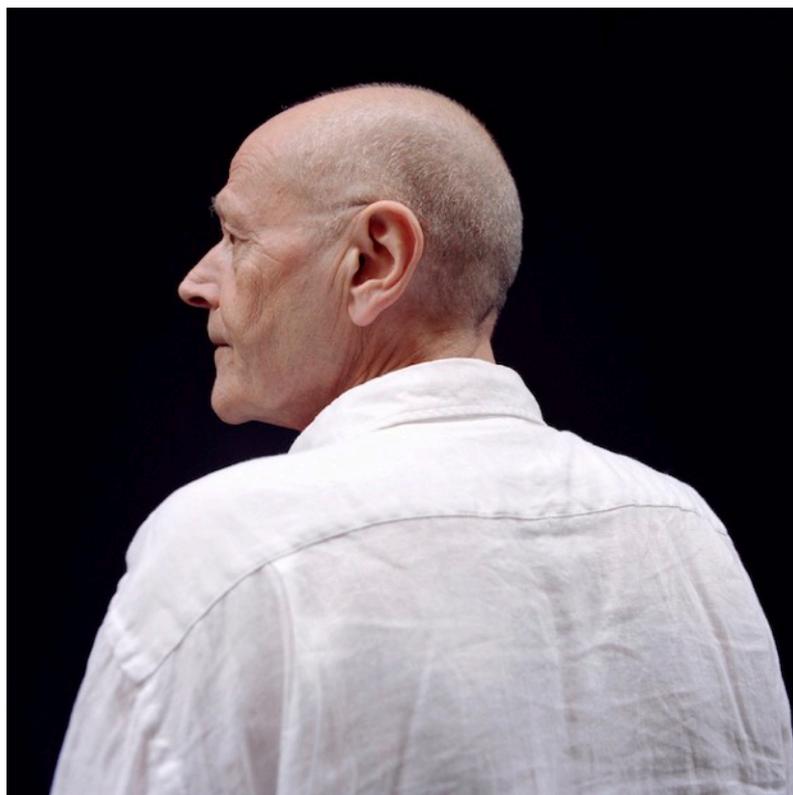
Le masque d'Hollywood, Yvonne s'en pare, maquillée, habillée, festonnée, quand le désir la tient, « *ce masque que Sumer a cherché, que Mycènes a cherché, que je suppose Cro-Magnon a cherché* », quelque chose d'« *exagéré, ridicule* » mais qui est aussi « *le comble de la civilisation* ».

SAVOIR POURSUIVRE

C'est que *Les deux Beune*, à travers les métaphores, à travers le désir pour la buraliste, à travers la Préhistoire, parle aussi de création. Jean-jean et Jean le Pêcheur ont sans doute effacé au Kärcher des peintures rupestres dans la grotte qui s'ouvre au fond de la grange du premier. Pierre Michon, lui, ne fait pas ça. On sait qu'il écrit mais qu'il a du mal à laisser publier ses textes. Que, dans ses œuvres, revient l'écart entre le désir et sa réalisation, qu'ils tournent autour de ça, qu'ils butent dessus : le texte écrit n'est jamais à la hauteur de sa conception. Et pourtant, on s'en réjouit, il publie *La Petite Beune*.

Qui – comme *La Grande* – parle de littérature. Quand Mado quitte le narrateur, ses mots se retrouvent en italique, car ils sont ceux de tout le monde, du sens commun, des guides touristiques. Le héros affirme qu'il souffre parce qu'il aime beaucoup Mado mais qu'elle était « *la petite monnaie qui nous permet de négocier avec la formidable banque des imaginations lubriques, mon passeport pour l'honnête clarté du monde* ». On peut y voir le refus d'une littérature négociant avec l'ordinaire. Mais l'autre littérature, celle du « *comble de l'humanité* », de l'« *imminence éternelle* », comment la mener à terme ?

On retrouve dans *La Petite Beune* l'écriture de Pierre Michon, ses bonheurs – « *le crapahut de cuirassiers nabots, antédiluviens* » pour des écrevisses en fuite –, son regard unique, sa richesse d'expression qui lui permet de lier le sexe, l'autorité savante, la pêche, l'art. Mais il y a quelque chose de furibond, d'énervé, de réticent, dans la course du livre et du narrateur vers la résolution du désir pour Yvonne. La pluie et la neige, dominantes dans *La Grande Beune*, ont laissé place au brouillard dans lequel tâtonnent les personnages. Tous sont moins joyeux, moins heureux. Yvonne y est toujours fastueuse mais également vulnérable, risible. Lorsque, sous un faux prétexte, trop habillée, elle pénètre dans l'auberge pleine d'hommes, son élégance bascule dans le kitsch. Le narrateur lui-même, effaré, errant dans les bois, incapable de trouver la Petite Beune au bord de laquelle il espère qu'Yvonne l'attend, vire au grotesque : « *Mon complet [...] était entièrement salopé ; la cravate frottée de mousse était un torchon. Les brindilles arrachées aux basses branches me faisaient de petits andouillers çà et là dans les cheveux. Parfait* ». Cependant, il y va. La démythification n'agit pas :



Pierre Michon © Jean-Luc Bertini

imparfaite, humaine, Yvonne est toujours aussi désirable, l'élan du héros ne se dément pas.

La Grande Beune était le livre des hautes aspirations, des promesses, interrompu par l'impossibilité pour l'acte de correspondre à l'attente. *La Petite Beune* reprend le problème et s'y confronte, plongeant dans le cambouis de l'achèvement. Après l'envol, l'atterrissage est toujours difficile. Face à la grandeur des départs, les fins peuvent paraître plus petites, mais elles ont le mérite de tenir. « *Le Présent se rencontrait enfin* », dit le narrateur. Dans *Tablée* (2017), l'auteur réunifiait une toile que Manet avait coupée en deux. Ici, il termine le tableau laissé en suspens pendant vingt-sept ans. Et ce n'est pas moins bien ; c'est autre chose.

« *La jouissance est une phrase* », affirme aussi son héros. Pour le plus grand plaisir du lecteur, Pierre Michon choisit la publication plutôt que le Kärcher. Souhaitons que beaucoup d'autres textes nous arrivent.

1. Selon l'expression de Pierre Michon lui-même dans l'article « *Le Grand Esturgeon* », paru dans la revue *Sédiments 3* en 2015 et repris dans le *Cahier de L'Herne* en 2017.

Un grand poète brésilien

« Il est difficile de ne défendre, / qu'avec des mots, la vie. » *L'Histoire officielle (qui n'est, presque toujours, qu'une histoire officieuse qui a triomphé) est faite de silence et, souvent, des malheurs et des tragédies que ce silence recouvre. Les épopées n'ont fréquemment voulu garder dans la mémoire collective que les seuls Vainqueurs ou les seuls Héros prétendus. Le Brésil, dont on sait désormais combien l'histoire entremêle larmes de sang et larmes de joie, eut au XX^e siècle un immense poète-diplomate (très différent d'écriture et de tempérament de « nos » Claudel et autres Saint-John Perse) en la personne de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) pour tenter de rendre justice à cette région de déserts, de pierre et de misère que fut le Nordeste.*

par Louis Pailloux

João Cabral de Melo Neto

Mort et vie sévérine

Trad. du portugais (Brésil)

et présenté par Mathieu Dosse

Chandeigne, 136 p., 18 €

Lorsque Euclides da Cunha chantait dans ses *Hautes Terres (Os Sertões)* l'épopée révolutionnaire des Canudos, la forme hybride de cette œuvre capitale du modernisme brésilien pouvait se placer sous le double patronage lyrique et épique de Jules Michelet et d'Élisée Reclus, en attendant qu'un [Blaise Cendrars](#) vînt y puiser l'inspiration. A contrario, l'épopée de Sévérino le migrant, dans ce récitatif polyphonique à la fois si humble et si architecturalement parfait qu'est *Mort et vie sévérine*, ne relève d'aucun patronage si ce n'est celui de la dignité humaine aux prises avec les affres de la destinée.

Dans le poème de João Cabral de Melo Neto (1), la mort possède toutes les Seigneuries : « Ici la mort est telle / qu'il n'est possible de travailler / que dans les métiers qui font / de la mort office ou bazar ». Il n'y a qu'elle, partout, et ses « plantations », et ses « choses de non : / faim, soif, privation ». L'odyssée de Sévérino le migrant ne lui permet de rencontrer pendant longtemps que des corps efflanqués, amaigris, faméliques ; des sécheresses mortelles ; des pierres tranchantes et, surplombant le tout, « le sec couteau solaire » (*seca faca solar*). Nul refuge dans ce périple, nul

abri dans ces paysages de désolation et nulle fin non plus, sinon celle de « cette mort dont on meurt / de vieillesse avant trente ans, / d'embuscade avant vingt ans / de faim un peu chaque jour ». La sueur est ce linceul qui recouvre les pauvres travailleurs chaque jour oubliés de Dieu et les migrants permanents dont fait partie Sévérino le protagoniste, en route pour la Ville de Recife, dépositaire de tous ses espoirs.

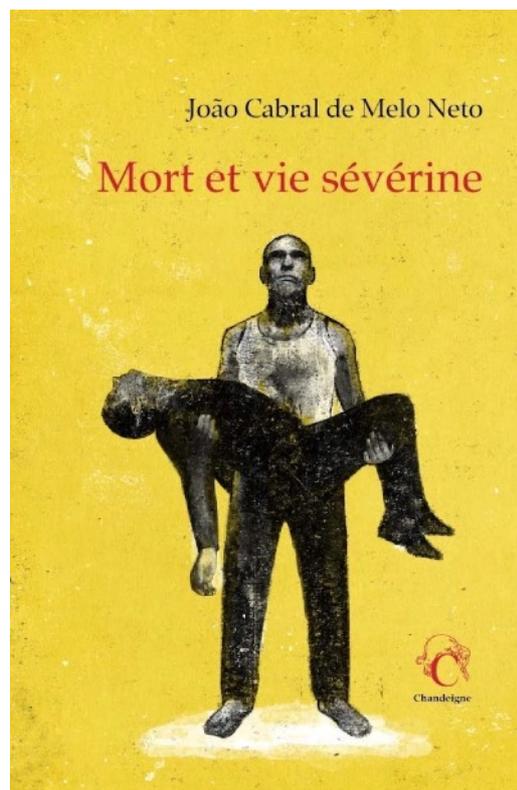
Ce majestueux poème, comme un chapelet ou un rosaire, suit donc la marche et le « fil » de vie de Sévérino au long du fleuve Capibaribe, en l'accompagnant discrètement de sa cadence si travaillée et de cette versification toute cabralienne qui n'a pas son pareil. Que l'on en juge par cette métrique audacieuse qui tisse des anaphores comme autant de rets tantôt protecteurs, tantôt emplis de terreur (« – *Dentro da rede não vinha nada (Dans le hamac, il n'y avait rien), / só tua espiga debulhada (que ton épi égrainé), / [...] – Dentro da rede coisa vasqueira (Dans le hamac, chose éœurante), / só a maçaroca banguela (rien que l'épi édenté), / – Dentro da rede coisa pouca (Dans le hamac, peu de choses), / tua vida que deu sem soca (ta vie, qui n'a donné qu'une seule récolte) »), et fait se dérouler des rimes dans d'insondables refrains qui appellent autant la haute mer que les chants des veillées : « *E, deixo o subúrbio dos indigentes (Oui, je laisse le faubourg des indigents)/ onde se enterra toda essa gente (où on enterre tous ces gens)/ que o rio afoga na preamar (que le fleuve noie à marée haute)/ e sufoca na baixa-mar (et suffoque à**

UN GRAND POÈTE BRÉSILIEN

marée basse) [...]. *E a gente dos enterros gratuitos (Ce sont les gens aux enterrements gratuits)/ e dos defuntos ininterruptos (et aux défunts ininterrompus)* ». On perçoit également ici le travail du traducteur qui s'est efforcé de rendre, dans la mesure où une telle tâche est réalisable, la musique cabralienne, savante et populaire, qui fait se rejoindre la rigueur de l'art et la liberté de l'invention.

Mort et vie sévérine s'apparente, d'une certaine façon, à une version versifiée des *Vies arides* de Graciliano Ramos (livre également traduit en français par Mathieu Dosse). Quoique dans des registres différents, Cabral de Melo Neto et Graciliano Ramos possèdent le même talent narratif « sans rien en lui qui pèse ou qui pose », la même brièveté dense et universelle, le même art de mise en scène qui permet toutes les fraternités et toutes les sympathies. Dans la forme poétique élue par Cabral de Melo Neto, les vers servent à la fois de bornes, pour ne pas dire de parois, contre lesquelles viennent buter les Sévérino de toutes sortes et de tous âges (archétypalement fondus en un même *Ur*-personnage), et aussi de garde-fous contre la folie, la misère et l'impuissance partout répandues comme une peste. Rarement, comme dans *Mort et vie sévérine*, la mort aura été mieux jouée et déjouée (le théâtre médiéval occupant une place considérable dans la poésie cabralienne) selon un Cycle qui va de l'Écclésiaste aux Psaumes, sans oublier les Proverbes de Salomon. Tout se passe comme si Cabral de Melo Neto avait réussi à rendre compte dans ses vers de la nature toujours fluante et refluante de la vie et de la mort.

Chez le poète du Pernambouc et pour l'emblématique Sévérino, la mort, parfois même volontaire, semble une issue à toutes les souffrances du pauvre peuple nordestin si dénué de tout. En effet, se jeter dans le fleuve, « hors du pont et de la vie » (« *saltar, numa noite, / fora da ponte et da vida* ») représente, pour Sévérino, dans un moment de désespérance, l'ultime recours face au désastre de son existence déplacée, violente, sans secours. Mais là où chez un Graciliano Ramos la tragédie gagnait irrémédiablement toute la scène, João Cabral de Melo Neto fait, suivant une mémorable tradition chrétienne qu'il revisite, de la naissance du fils du Charpentier (*O Carpina*), auquel Sévérino confie toutes les amertumes de son existence, l'événement qui, s'il ne rachète pas toute une vie, lui confère un sens, une joie, une destination, qu'elle ne pensait plus jamais avoir.



Tout lecteur ou toute lectrice de ce grand poème universel devrait avoir à l'esprit, à l'orée d'une lecture si rare, tout ce qu'elle représente à la fois pour le Brésil d'hier et pour le Brésil de demain comme donation infinie d'espérance ; comme grimoire ouvert de toutes ces mémoires toujours possibles parce que porteuses d'incarnation à venir ; comme témoin de ce que peuvent la beauté et le courage d'un être solitaire quand il décide de s'emparer de la vie de son peuple et de ses gens, afin de les élever à cette hauteur qui ouvre le temps et qui a pour nom postérité. Considérons donc ce poème comme il nous considère nous-mêmes, toutes et tous autant que nous sommes et serons, à savoir comme autant d'étoiles dont ne saurait mourir la lumière. Cabral, supplantant son ancien homonyme, nous aura redonné tout un nouveau continent à habiter et à chérir, d'une neuve « explosion de vie sévérine ».

1. « *Il a su réunir une espèce de régionalisme nordestin et un admirable hermétisme personnel* », écrit Otto Maria Carpeaux, le grand critique de *A História da literatura ocidental*, à propos de João Cabral de Melo Neto.

Traductions de João Cabral de Melo Neto disponibles en français : *Poèmes choisis*, traduction du portugais de Mathieu Dosse, Gallimard, 2022 ; *La poésie du Brésil*, traductions de Max de Carvalho et Patrick Quillier (p. 1191-1235), Chandeigne, 2012.

La justesse de Feuchtwanger

L'œuvre de Lion Feuchtwanger, grand écrivain allemand du siècle dernier, n'a sans doute pas la place qu'elle mériterait en France. D'abord parce qu'elle est loin d'être entièrement accessible en français, ensuite parce que la plupart des traductions sont de toute façon trop anciennes pour être maintenant disponibles en librairie, à quelques exceptions près. On saura donc gré à la traductrice Dominique Petit et à Nicole Bary, directrice de la « Bibliothèque allemande » des éditions Métailié, d'avoir aujourd'hui ressuscité Les enfants Oppermann, publié tout d'abord en 1933 à Amsterdam et dont la première traduction française (par Maurice Rémon, aux éditions Albin Michel) remonte à... 1934 !

par Jean-Luc Tiesset

Lion Feuchtwanger

Les enfants Oppermann

Trad. de l'allemand par Dominique Petit
Métailié, coll. « Bibliothèque allemande »

400 p., 23 €

Le nom de Lion Feuchtwanger (1884-1958) reste attaché à un roman, *Le Juif Süß*, publié en 1925, traduit assez rapidement en français, mais demeuré tristement célèbre par l'adaptation cinématographique purement antisémite qu'en firent les nazis sous l'autorité de Joseph Goebbels. Un comble pour un auteur issu d'une famille juive ! Mais cet écrivain prolifique a écrit beaucoup d'autres romans. Avant même le début des années 1930, il s'attaqua à une vaste trilogie intitulée *Wartesaal* (« La salle d'attente ») dans laquelle il décrivait l'ascension de Hitler, sa prise de pouvoir et les réactions de la société allemande. *Les enfants Oppermann* constitue le deuxième volet de cette trilogie ; le dernier, *Exil* (1930), a déjà été traduit (aux éditions du Félin, en 2000), mais il semble qu'il n'y ait pas encore de version française du premier, *Erfolg* (« Le succès », 1939).

Lion Feuchtwanger écrit dans une langue alerte un roman de facture classique qui, dans l'actualité sordide des années 1930, vise à informer et à faire réfléchir. Il met en scène des personnages fictifs, mais parfaitement crédibles, des archétypes comme il le dit lui-même, directement issus de l'observation et de la collecte d'informations qui assurent la vérité historique. Sous sa forme

d'œuvre littéraire fidèle à la réalité des faits, le roman est donc conçu comme une arme contre la dictature nazie qui s'installe. Il comprend trois parties qui, suivant un plan chronologique, s'intitulent sobrement « Hier », « Aujourd'hui », « Demain », ouvrant un vaste champ à l'analyse du passé et à l'observation du présent pour anticiper un avenir peu radieux. Le cadre historique est dominé par l'année 1933, celle où se met en place le régime brutal qui, après [l'incendie du Reichstag](#), ne va pas tarder à livrer aux flammes toute la culture allemande et à multiplier les camps de concentration, avant de s'en prendre aussi à ses voisins européens.

Novembre 1932. L'auteur décrit une réunion de famille à Berlin à l'occasion du cinquantième anniversaire de Gustav Oppermann, à laquelle répondra quelques mois plus tard une seconde réunion, en Suisse cette fois, quand la famille aura compris que les juifs n'ont plus rien à espérer de l'Allemagne nazie. Les cadeaux offerts à Gustav prennent une signification symbolique, ils rappelleront quand ce sera nécessaire que non seulement la marche du temps est inéluctable mais qu'elle risque d'être fatale aux personnages de l'histoire : Gustav reçoit de son amie Sybil une pendule ancienne dont le cadran animé représente « *l'Œil de la Providence* » – mais jusqu'où celle-ci veillera-t-elle sur lui ? Son frère Martin a de son côté décroché de son bureau pour l'offrir à son aîné le portrait de leur grand-père Immanuel, qui fut à l'origine de l'ascension sociale de la famille et eut l'honneur d'être distingué pour services rendus durant la guerre

LA JUSTESSE DE FEUCHTWANGER

de 1870. Sous le regard bienveillant de l'aïeul, les Oppermann établis en Allemagne « *depuis des temps immémoriaux* » se croient donc toujours à l'abri. Mais combien de temps leur pays restera-t-il encore, comme l'avait dit le grand-père, « *une vraie patrie pour les juifs* » ? Une phrase que Gustav a relevée dans le Talmud : « *Il ne t'incombe pas d'achever l'ouvrage mais tu n'es pas libre pour autant de t'y soustraire* » sonne comme une invitation à méditer sur le sens de la vie, même (ou surtout) dans le chaos qui s'annonce. Et la pendule rappelle que le temps presse.

Feuchtwanger présente l'ensemble des personnages dans la première partie du roman, et noue les différents fils de l'intrigue qui se développe ensuite inexorablement. Le lecteur d'aujourd'hui, avec quatre-vingt-dix ans de recul, devine qu'il n'y aura pas de happy end. Mais, à l'époque, comme le rappelle Marc Lebiez à propos du livre d'Uwe Wittstock, *Février 33*, beaucoup veulent encore croire que le danger comme le mal seront passagers. L'intérêt du roman reste ici focalisé sur la manière dont les uns et les autres, touchés par une actualité qui s'emballe, réagissent face aux changements de plus en plus brutaux imposés par les nouveaux maîtres à la société allemande, et d'abord aux citoyens juifs, ou simplement mariés à des juifs. On ne peut qu'être frappé par la justesse anticipatrice du regard de Lion Feuchtwanger, comme on l'avait été par exemple par celle de Charlie Chaplin dans *Le Dictateur*, ou par l'aspect visionnaire du roman de Vicki Baum *Hotel Berlin 43*.

Gustav, qu'on peut considérer comme le personnage principal, est l'aîné de la fratrie Oppermann. Un peu dandy, un peu dilettante, il est bien installé dans sa belle villa berlinoise, et préfère se consacrer à la littérature du XVIII^e siècle et à la poésie plutôt qu'à la gestion du magasin de meubles fondé par son grand-père, qu'il délègue volontiers à son frère Martin et à son beau-frère, Jacques Lavendel, époux de sa sœur Klara. Gustav travaille inlassablement à une biographie de Lessing : un excellent choix quand la question de la tolérance devient cruciale ! Edgar, le quatrième de la fratrie, est un médecin hospitalier renommé qui se gausse des nouvelles théories raciales et, comme beaucoup d'autres, mésestime le péril. Et toute la famille semble ainsi parfaitement intégrée à la bourgeoisie berlinoise, comme si l'antisémitisme avait disparu pour toujours. Martin n'est-il pas marié depuis des années à Liselotte,

une Allemande non juive, tout comme Sybil Rauch dont Gustav s'est récemment entiché malgré leur différence d'âge ? Quant au beau-frère, Jacques Lavendel, qui est effectivement juif, il reste protégé pour le moment par sa nationalité américaine.

Il y a aussi les enfants, Berthold, Heinrich, Ruth, et autour d'eux leurs camarades de lycée, leurs professeurs. Et si l'on ajoute les employés de la société Oppermann, le novelliste Gutwetter, les amis, le concierge, et tout un ensemble de personnages secondaires parfois amenés à jouer un rôle important dans le cours des événements, c'est un tableau des différentes couches sociales berlinoises qui apparaît. En décrivant leur comportement face au bouleversement historique qui se révèle pour certains une calamité et pour d'autres une opportunité de revanche ou un tremplin, Lion Feuchtwanger tend à la société un miroir implacable.

Car certains signes déjà ne trompent pas. Martin, qui gère en fait seul la fabrique de meubles héritée du grand-père, comprend vite que le mouvement nationaliste *völkisch* ne va plus tolérer longtemps la présence de juifs dans le commerce, et il entame une négociation difficile avec son rival Heinrich Wels pour que le nom Oppermann, trop visible, disparaisse en douceur de l'enseigne. Mais la catastrophe commence là où on ne l'attendait pas, quand Berthold, fils de Martin et Liselotte, entre en conflit avec son professeur, Bernd Vogelsang, partisan exalté du national-socialisme qui exulte à la lecture de *La bataille d'Arminius* de Grabbe, ou du poème de Kleist « *Germania à ses enfants* » qui s'acharne contre les Français qui occupaient l'Allemagne en 1809. Le jeune Berthold se voit alors imposer un sujet d'exposé des plus scabreux : « *Que représente pour nous aujourd'hui Arminius l'Allemand ?* »

Pour les nazis, il est hors de doute qu'Arminius (ou Hermann), en écrasant trois légions romaines à la bataille de Teutoburg, a fait entrer les Allemands dans l'Histoire. Mais un point de vue plus circonstancié voit dans cet épisode un soulèvement certes courageux mais sans lendemain, qui n'a fait reculer Rome que pour un temps. Mythe nationaliste fondateur, ou révolte aussi respectable et prometteuse que celle des Macchabées, ou de tout autre peuple qui se dresse contre un oppresseur au nom de la liberté et de la dignité humaine ? Le jeune Berthold est tout prêt à porter la victoire d'Arminius le Chérusque (plutôt que Hermann l'Allemand) au crédit de l'humanité

LA JUSTESSE DE FEUCHTWANGER

entière, mais il déclenche la fureur du professeur Vogelsang : « Vous osez qualifier d'inutile, de vain, l'acte de bravoure qui marque le début de l'histoire allemande ? » Et le professeur exige des excuses publiques. Le tragique dilemme de Berthold devient ainsi un des axes de ce roman où l'humanisme affronte la barbarie, nouvel avatar du combat du bien contre le mal.

Un autre drame se joue entre les élèves eux-mêmes, quand l'arrivée du professeur Vogelsang et les succès du mouvement national-socialiste font éclater la bonne entente qui régnait jusque-là dans la classe. Berthold et son cousin Heinrich vont se confronter au « *Grand Godichon* », Werner Rittersteg, qui a rejoint le groupe nazi, soutenu comme on peut s'y attendre par le professeur Vogelsang. Conscient de ce qui se joue dans son établissement, le directeur du lycée, M. François, s'indigne, hésite et tergiverse, mais le roman gagne grâce à lui une nouvelle dimension qui témoigne que son auteur a très tôt identifié un autre danger, celui que les nazis faisaient courir à la langue allemande elle-même. Assis dans son bureau entre le buste de Voltaire et celui de Frédéric le Grand, ce vieil humaniste s'inquiète de voir monter l'étoile d'individus comme le professeur Vogelsang, tandis que la langue allemande sombre dans les affabulations des *Protocoles des Sages de Sion* et se déshonore dans « *ce ramassis d'inepties* » qu'est *Mein Kampf* : « *L'allemand des jeunes sera-t-il assez solide pour résister à ce jargon factice et contraint ?* » À travers le directeur François, Lion Feuchtwanger a donc très tôt dénoncé la perversion de la langue que Victor Klemperer qualifiera de *Lingua Tertii Imperii*.

Tous les personnages du roman qui ont à craindre le nouveau pouvoir devront faire un choix douloureux : rester et résister activement, ou passivement (ce qu'on appellera plus tard « l'émigration intérieure »), ou bien partir – et pour combien de temps ? Choisir la Suisse, l'Autriche, l'Angleterre, la France, la Tchécoslovaquie ou l'Italie (car on ne parle pas encore d'Amérique) ? Ou encore émigrer définitivement en Palestine ? Ces créatures de fiction qui n'en sont pas vraiment ne vont pas tarder à rejoindre la cohorte des vrais exilés, de tous les intellectuels, acteurs, artistes ou écrivains allemands, juifs ou non, qui, à partir de janvier 1933, quittèrent leur pays tant qu'ils le pouvaient encore. S'ils ont souvent vécu chichement et difficilement leurs années d'exil, ils ont pourtant représenté la meilleure part de



l'Allemagne en gardant vivantes la langue et la culture que les nazis étaient en train de détruire.

Lion Feuchtwanger se trouvait en Amérique lors de l'accession de Hitler à la chancellerie. Il opta ensuite comme nombre de ses compatriotes pour Sanary-sur-Mer, séjourna un temps à Moscou, revint en France, et, comme tous les Allemands qui s'y trouvaient encore à la déclaration de guerre, juifs ou pas, il fut interné au camp des Milles. Pour les plus chanceux, dont il fit partie, il restait à franchir tant bien que mal les Pyrénées et, muni du précieux visa tant espéré, à mettre un océan entre soi et une Europe passée à l'heure allemande. Lion Feuchtwanger ne devint jamais américain en raison de ses sympathies communistes, mais il demeura aux États-Unis jusqu'à sa mort, en 1958.

Entretien avec Guillaume Heuguet

La parution simultanée de deux ouvrages importants consacrés à la musique et aux musiques signale la valeur du travail des éditions Audimat, nées en 2012 d'un désir de penser la musique par l'édition. La traduction de Sexe et liberté d'Ellen Willis, critique artistique et féministe membre du New York Radical Women, et celle de Désirs postcapitalistes de Mark Fisher ouvrent de nombreuses perspectives sur des pensées anglo-saxonnes où la musique est un acteur majeur. Cette entreprise de traduction et d'édition est au cœur du travail singulier des éditions Audimat, portées entre autres par Guillaume Heuguet, qui revient avec nous sur les enjeux de ces textes singuliers.

propos recueillis par Pierre Tenne

Ellen Willis

Sexe et liberté

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Fanny Quément

Audimat, 256 p., 20 €

Mark Fisher

Désirs postcapitalistes

Trad. de l'anglais par Louis Morelle
et Julien Guazzini

Audimat, 400 p., 20 €

Comment ont été créées les éditions Audimat ?

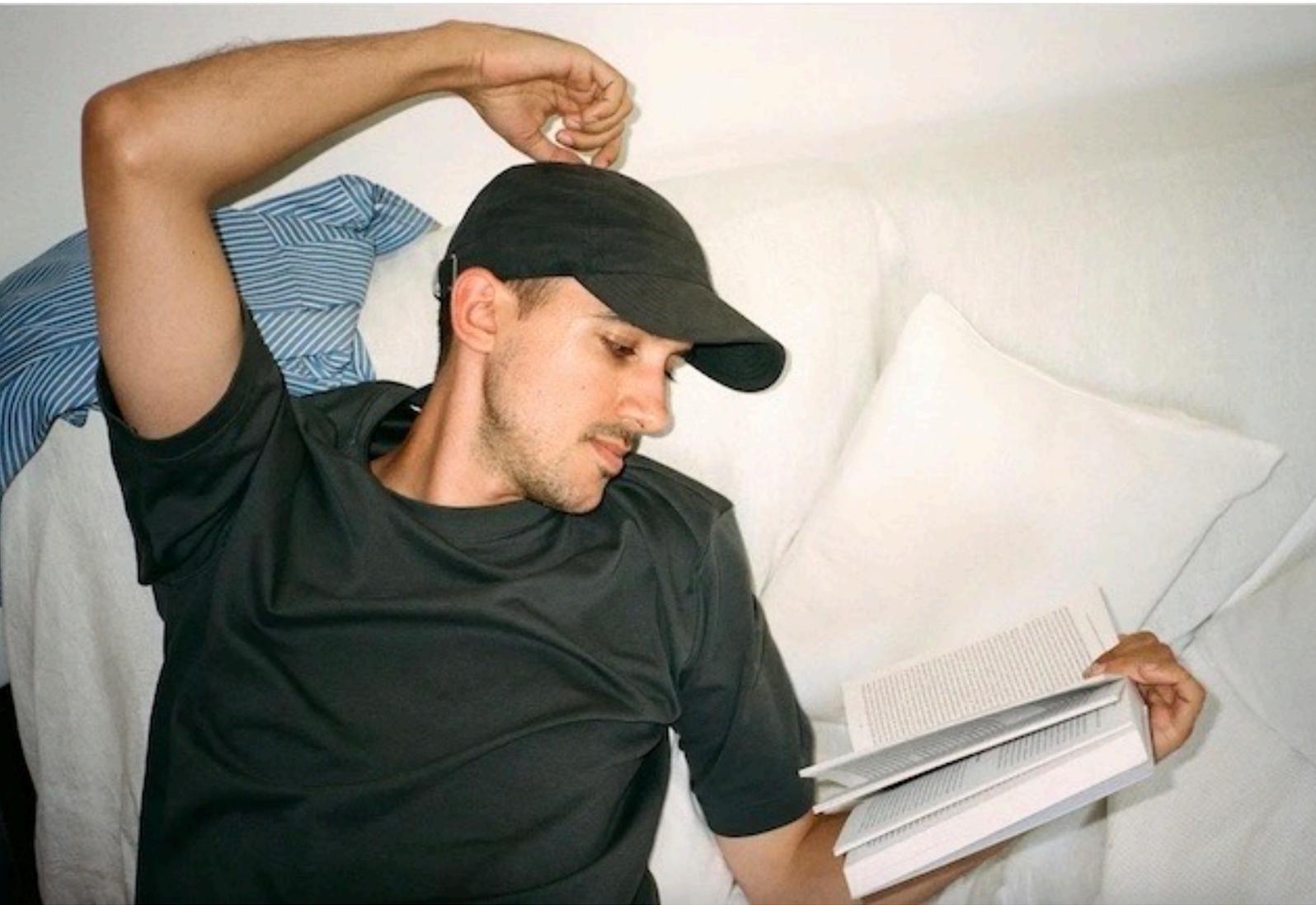
Tout a commencé par la rencontre entre Étienne Menu et moi. Nous étions sur des forums, des blogs de musique. C'était un milieu extrêmement vivant de critiques, d'obsessions musicales. Nous nous sommes aperçus que nous lisions les mêmes auteur·ices anglo-saxons, le *New Yorker*, [Simon Reynolds](#)... Tous deux, nous étions pigistes dans la presse musicale mais nous étions frustrés car nous avions des ambitions sur des formats essais, des envies de parler de scènes plutôt que de faire des portraits d'artistes, nous avions envie de sortir de la chronique des disques par mois et de la temporalité de la promo.

Quelles scènes vous intéressaient à ce moment-là ?

Essentiellement la musique électronique et le rap, un peu le post-rock, l'electronica... Un jour, je rencontre une personne travaillant pour les

Presses du réel et je lui évoque une idée de revue. Le lendemain, il me dit que c'est possible avec 30 000 euros de publicités ! C'était impossible, puisque nous ne voulions pas être entrepreneurs de médias mais plutôt prendre le temps de penser, d'écrire. Avec Étienne, nous en parlons à Samuel Aubert, le directeur du festival des Siestes Électroniques, qui nous donne de quoi faire un premier numéro. Celui-ci se vend bien, et nous finançons le suivant. On a fait comme ça, en faisant ce qui nous plaisait et ce que nous avions envie de lire. Ce premier numéro date de 2012 : cela fait plus de dix ans, maintenant !

Étienne a créé depuis un site, *Musique Journal*, qui retrouve plus une écriture blog. Il continue de participer de temps à autre à la revue et aux éditions. Samuel a toujours été la personne qui a assuré les dossiers, les comptes, les subventions avec l'équipe des Siestes (Nicolas Pozmanoff et Jeanne Sophie-Fort) : nous avons obtenu rapidement l'aide du Centre national du livre. Il y a deux ans, Fanny Quément cherchait une maison d'édition pour publier Cosey Fanny Tutti, artiste de musique industrielle qui avait écrit son autobiographie. J'adorais ce livre et j'étais persuadé qu'il était déjà traduit : j'ai tout de suite voulu le publier avec Fanny ! En même temps, avec Étienne, on en a profité pour publier et traduire un livre de Simon Reynolds. Peu à peu, on s'est rendu compte qu'on était en train de faire [une maison d'édition](#). Je venais de finir ma thèse et c'était le bon moment pour me lancer dans ce travail d'éditeur. On a enchaîné avec d'autres livres, ou bien des traductions ou bien des



Guillaume Heuguet © D. R.

ENTRETIEN AVEC GUILLAUME HEUGUET

recueils d'articles, ainsi que d'autres revues (*Habitante* et *Tèque*).

Pourquoi avoir choisi ce nom, Audimat ?

Pour moi, c'est un pied de nez ! Il s'agit aussi de dire que le public parle et ne parle pas comme le voudrait cet indicateur d'audience. Il y avait aussi une référence plus cryptée, avec l'*audi* comme référence au son et le « mat » tel qu'il est pensé par Barthes, l'opacité, ce qui résiste dans le texte.

J'ai aussi pensé à votre réflexion sur l'invention de la vue par YouTube : comment le public a été réifié, objectivé par ces mesures d'audience.

Complètement. Je crois qu'Étienne et moi partageons quelque chose d'assez propre aux scènes dont nous faisons partie, qui est de se consacrer à des choses très radicales et marginales, l'underground, aussi bien qu'à des musiques qui passent

à la radio et sont très diffusées. Nous voulons chercher la part d'innovation qui peut se nicher jusque dans le *mainstream*. Le pied de nez est aussi d'occuper explicitement ce terrain-là. *Audimat* est une revue et donc, aussi, une marchandise culturelle.

Vous n'abordez donc pas la musique que du point de vue de la recherche et de l'édition, mais aussi avec une activité plus directement musicale.

J'ai fait des blogs, mais j'ai aussi été DJ, organisateur de concerts et de soirées techno industrielles à Paris et en province (Rennes, Toulouse, etc.). En même temps que ma thèse, je faisais *Audimat* et des concerts de techno. Je me sentais témoin et tributaire du savoir de ces scènes où je croisais des gens qui n'avaient pas besoin de lire des livres, puisqu'ils avaient déjà des savoirs très précis sur les manières d'écouter la musique et sur ce qui compte, le discernement entre les

ENTRETIEN AVEC GUILLAUME HEUGUET

formes... Il n'y avait pas l'idée d'apporter du savoir à ces scènes, puisqu'elles le possédaient déjà. D'une certaine manière, la question en 2012 était surtout celle de la fermeture des blogs qui étaient en train de disparaître, remplacés par les plateformes de réseaux sociaux où ce sont plus les images, les clips, qui occupent le terrain, avec moins de place pour les textes. On s'est posé la question de savoir comment continuer à alimenter cette culture issue des blogs.

Avec dix ans de recul, pensez-vous que cette culture blog a survécu ?

Non, c'est un désastre. La perte des blogs a un temps été compensée par la survie d'un écosystème de médias, qui s'est en partie reformé mais avec une grande fragilité. La culture est plus centrée sur l'actualité et moins sur les questions des amateurs et amatrices. Cette rareté existait déjà en partie dans les années 2000 puisque nous lisions beaucoup en anglais – rareté des textes qui coexistait avec une richesse des savoirs : chez les disquaires, les gens étaient très pointus ! Ils n'avaient pas besoin de lire des textes en plus parce qu'ils s'étaient débrouillés pour se bricoler un savoir.

On retrouve une certaine logique à ce que vous éditez des textes issus de la pensée anglophone sur la musique : Simon Reynolds, Ellen Willis, Mark Fisher...

J'avais commandé un texte pour *Audimat* à Mark Fisher, avant que soit traduit *Le réalisme capitaliste* en France [en 2018, aux éditions Entremonde]. Les textes de ces auteurs circulaient depuis des années sur des scènes internationales mais assez peu en France.

Ce qui est très frappant dans Désirs postcapitalistes que vous éditez et traduisez, c'est justement cette différence avec Le réalisme capitaliste, écrit en 2009, au lendemain de la crise de 2008. On retrouve une prose anticapitaliste à la mode dans ces années – on pense à Žižek, aux pamphlets de Badiou par exemple –, avec un côté très surplombant et sentencieux. Le cours universitaire que retranscrit Désirs postcapitalistes est à l'opposé exact de cela ! Comment avez-vous trouvé ce texte ?

J'ai toujours tout lu de Mark Fisher et je suis les maisons d'édition qui le publient, Zero Books,

Repeater – tout cet écosystème que Mark Fisher a contribué à construire. Ce que vous dites fait écho à ma propre réception : j'ai découvert *Le réalisme capitaliste* en 2013, quelques années après sa parution. On était encore dans cette séquence politique que vous décrivez. Beaucoup de gens trouvaient ça génial pour la question du marxisme culturel, de la réflexion sur l'intime et le politique, la psychologie, etc. Même si j'avais été touché par tout ça, je me suis senti progressivement en porte-à-faux avec cette pensée, en tâchant de rappeler qu'il y avait des luttes effectives, des gens qui réfléchissaient à partir de ces luttes, et au fond cette approche de Mark Fisher me paraissait enfermante, très proche de certains écueils de la théorie critique. La traduction de *Désirs postcapitalistes* a été, entre autres, une réaction à toutes ces discussions à propos du *Réalisme capitaliste* : j'avais le sentiment qu'on avançait ! Mark Fisher est revenu sur certaines de ses positions sur la contre-culture, il reste marxiste mais s'ouvre plus au féminisme, etc.

L'usage de la musique dans ce cours est très marquant : Fisher passe constamment de Marcuse et Lyotard aux Beatles et à la Motown, pour revenir à Marx. Naïvement, je me suis demandé si l'on avait en France un équivalent dans l'usage intellectuel de références musicales « populaires », et donc s'il n'y avait pas aussi dans votre travail ce désir de ramener cette façon de penser avec ces références ?

C'est une ambition importante d'*Audimat* depuis le début. Il y a quelques interlocuteurs et interlocutrices en France, en petit nombre il est vrai... Vincent Chanson, qui travaillait pour Entremonde, participe à une maison d'édition qui s'appelle Sans Soleil, qui a été nourrie par les mêmes références que nous ! Nous essayons de construire cette culture en France, où elle n'est pas très vivace : elle existe chez des lecteur·ices, mais pas forcément chez des personnes formées à la production de savoirs. J'en parlais avec des personnes de la librairie Michèle Firk et de La Parole Errante [théâtre de Montreuil fondé par Armand Gatti]. On me demandait en gros : « peut-on avoir une critique culturelle matérialiste en France ? », et j'ai répondu que ça faisait dix ans que je cherchais des alliés pour arrêter de mettre d'un côté la culture, de l'autre la politique...

Auprès de qui cherchez-vous ces alliés ? Pour schématiser, cherchez-vous à dire aux intellectuels de s'occuper de musique plus

ENTRETIEN AVEC GUILLAUME HEUGUET

sérieusement ? Ou bien vous adressez-vous à un public plus large pour montrer que ces musiques sont aussi intéressantes à être pensées ?

La revue et la maison d'édition essaient d'aller chercher les gens là où ils sont. J'adore les livres de Divergences, Amsterdam, etc. Mais j'essaie toujours de m'adresser à cette version de moi qui était autrefois très éloignée de toutes ces références et cherchait des outils à partir de là où j'étais... Par exemple, la revue a clairement comme but de proposer des textes à des passionnés de sous-scènes au sein du rap, des musiques électroniques et d'un tas d'autres genres. Il ne s'agit pas de légitimer, de rendre intéressantes des musiques en partant du principe qu'elles sont mises à l'écart, mais simplement de parler de ces musiques et de participer à leur vie, aux débats – comme on le fait, d'une certaine manière, quand on est DJ ou amateur. Le texte est une manière de continuer de parler de musique en allant au fond des choses.

J'essaie de pousser les gens qui ont l'envie et les outils pour le faire à explorer en profondeur leur rapport à la musique. Ou du moins, j'essaie de créer un espace pour cela, car c'est très compliqué. Le travail d'édition, de discussion, de relecture, est énorme. Par définition, une partie de notre lectorat n'a pas besoin qu'on lui apprenne des choses sur la musique, mais veut parler d'égal à égal avec d'autres gens pour qui la musique compte, ou bien se plonger dans une conversation précise. Il ne s'agit pas de venir leur expliquer pourquoi le rap est important.

Vous percevez cet écueil dans d'autres textes sur les musiques dites populaires ?

Oui et je le rattache à un trouble avec l'objet livre. Hors traduction, la plupart des ouvrages consacrés aux musiques populaires ont pour sujet : pourquoi est-ce qu'il faudrait s'y intéresser ? Ce n'est pas un sujet pour moi ! Peut-être est-ce un effet générationnel, ou de milieu, mais nous n'en sommes vraiment plus à nous demander ce qui fait que les musiques populaires, le rap ou la techno sont légitimes ! J'ai apprécié les livres de [Louisa Yousfi](#) et Catherine Guesde, qui pensent avec le rap et le punk. J'ai fait un article dans cet esprit : qu'est-ce que la jungle a apporté à la philosophie ? [« Penser hardcore », avec Vincent Chanson]. Donc, ce n'est pas du tout un geste qui m'indiffère. Mais globalement, mon propos est

plutôt de me demander ce que la techno a apporté à la techno, les interactions au sein même des genres et des scènes ; et plus important encore, qu'est-ce que la techno nous apporte à nous, en tant que personnes ? Et pas spécialement comme personnes situées dans un champ disciplinaire, un monde du savoir...

Dans Désirs postcapitalistes, Fisher aborde selon moi cette question à travers sa réflexion sur la contre-culture des années 1960. Il en fait une utopie concrète qui doit agir encore sur le présent : cela ne permet-il pas de sortir de ces questionnements superficiels et nostalgiques sur ce que ces musiques ont de légitime et d'intéressant à apporter ?

J'ai l'impression que dans les raves, certains clubs, la musique est constamment en train de configurer des formes de vie, de nous éduquer, de tracer des lignes de front – même si ce n'est pas explicite. Cela existe encore aujourd'hui. Ma priorité au départ n'était pas de montrer cela sur les années 1960-1970 ; d'autant que j'avais l'idée que la sensibilité à ces questions de contre-culture était très partagée, même si je me rends compte depuis quelques années que notre rapport à cela est en train de devenir une espèce de bouillie idéologique vague, pleine de clichés (« quand on était rebelles... »). On ne comprend plus du tout ce qui s'est passé et pourquoi c'est important.

Cela peut paraître bizarre car il s'agit de petites choses, mais j'ai été très choqué par l'évolution de notre rapport à cette histoire, telle qu'elle apparaît dans des documentaires ou des textes. On nous présente une galerie d'images de [Patti Smith](#) ou des [Beatles](#), rassurantes par l'exotisme politique qu'elles nous proposent, qu'on interprète de façon très indirecte, sous l'angle des imaginaires. Le geste de Fisher consiste à reprendre tout cela de manière plus frontale en insistant sur le fait que les morceaux de musique de l'époque évoquent souvent explicitement les conditions de vie des gens, qu'il y a des conditions de production matérielles et économiques qui ont des conséquences sur les formes, et qu'enfin il y a des pratiques sociales qui circulent entre cette musique et des groupes de conscientisation.

Chez Mark Fisher, j'ai été frappé par les références au freudo-marxisme et notamment au Marcuse d'Éros et civilisation. Il s'agit d'un auteur particulièrement daté et peu étudié à

ENTRETIEN AVEC GUILLAUME HEUGUET

L'université. D'une certaine manière, je me suis demandé si cette référence – ainsi que L'économie libidinale de Lyotard – ne pouvait pas être perçue comme une espèce d'anachronisme intellectuel. Pour grossir le trait, Fisher n'est-il pas aussi pertinent musicalement qu'il est daté philosophiquement ?

On retrouve le freudo-marxisme dans d'autres de nos livres, Ellen Willis fait également beaucoup référence à Wilhelm Reich. Ces références sont très compliquées. Évoquer Reich, c'est poser la question du fondement biologique au désir, qui est très sensible voire incompréhensible aujourd'hui. Au-delà de cela, Reich est un héritage dont il est difficile de se réclamer, notamment en pensant à la fin de sa vie... Mais quoi qu'on en pense, le problème est que cet héritage n'est plus posé à gauche. J'y suis devenu sensible à travers la musique – c'est d'une certaine manière en traversant les scènes musicales qu'il m'est apparu que cette question du désir manquait dans les textes politiques que je lisais par ailleurs, à part dans le féminisme (quand le désir n'est pas rabattu sur une idée restreinte de la sexualité). Chez Fisher et Willis, la question du désir est large et concerne autant la libido et la volonté que le style de discours politique qu'on tient, la manière dont on lutte, etc. Publier ces deux textes aujourd'hui a donc un côté rétro-futuriste : il y a du sens à lier culture et politique par la question du désir, à affirmer qu'on n'y arrivera pas politiquement sans réfléchir au désir et à son rapport à la psyché. Il y a des liens à faire bien sûr avec d'autres pensées d'aujourd'hui, comme Rancière et sa pensée de la subjectivation, beaucoup de choses issues de l'autonomie, de l'opéraïsme et du post-opéraïsme comme courants politiques...

Entre le livre d'Ellen Willis et celui de Fisher, il y a eu l'importance prise par Deleuze et Guattari. On a peut-être mal perçu en France le lien entre L'anti-Œdipe et Mille plateaux et la contre-culture ou les musiques populaires.

J'aurais une lecture matérialiste de ce que vous dites. J'ai l'impression que la première génération des *cultural studies* n'a tout simplement pas existé en France. En Angleterre, l'arrivée dans les études littéraires de personnes dont les parents étaient des immigrés venus de Jamaïque ou d'ailleurs, dont les parents étaient ouvriers, a permis de repenser des objets artistiques et culturels à partir de ce regard. Cela a permis de ques-

tionner la façon dont on gère les rapports entre le savoir, l'académie, et les milieux d'où l'on vient. Je connais moins cela dans le milieu académique français, même si je perçois très bien les gens qui sont exactement dans cette position sur les terrains féministes et post-coloniaux. Mais peut-être avec une question de classe moins forte... Alors que quand on lit Richard Hoggart, c'est très apparent. Dans l'université française, la manière même de construire le savoir fait qu'on écrit souvent d'abord pour des collègues qui n'ont pas forcément le même rapport que vous à votre objet.

Peut-on expliquer ce constat par une présence moindre des musiques populaires en France dans les dernières décennies ? On ne retrouve pas en France de phénomènes comparables à ce qu'a représenté le rock en Angleterre et aux États-Unis, ou d'autres formes (hip-hop, rhythm & blues, punk, etc.).

Nous n'avons pas à ma connaissance d'histoire matérialiste de la musique « prolo » en France. En Angleterre, il arrive régulièrement que de la musique très diffusée soit faite par des prolétaires. En France, malgré le rock alternatif, il y a toujours eu un conflit entre l'esthétique et le social. Beaucoup de gens ont pu dire : « en fait, les Bérurier Noir, c'est moche ! ».

Pour être plus précis, il faudrait prendre au cas par cas la musique faite par des gens qui ne viennent pas des classes moyennes et supérieures. C'est relativement rare en France, mais ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'expériences de classe dans les musiques les plus diffusées, notamment aujourd'hui avec le rap.

Je pensais plus au fait qu'en France nous avons peut-être moins connu d'espace pour ces musiques « prolétaires » comme vous les qualifiez. Les succès populaires et critiques de James Brown, Miles Davis, du rock progressif de Yes, de Creedence Clearwater Revival puis du hip-hop, montrent une convergence forte entre succès commercial, expérimentation esthétique et propos politique. En France, le poids de la variété (« Salut les copains ») et des institutions à partir des années 1980 et de la politique Lang semble de prime abord laisser moins de place pour un espace comparable, porté par des labels ayant la même marge de manœuvre que les labels anglo-saxons.

ENTRETIEN AVEC GUILLAUME HEUGUET

Nous allons publier un livre de Rhoda Tchokokam sur l'histoire du R&B français. Elle montre que les débuts du R&B sont marqués par une ligne afro-féministe très intéressante en termes de subjectivation – K-Reen par exemple, mais aussi les Nubians, tout le label Sensitive. Et la plupart de ces artistes sont venus des MJC. En Angleterre, on retrouve des choses très comparables avec le rôle des écoles d'art. Il y a différentes manières de faire institution et de rendre, ou non, sclérosant ce qu'on fait. Il existe aussi différentes manières de se les approprier.

À propos des labels, je suis d'accord avec le constat que les labels indépendants anglais comme 4AD ont à un moment fait partie du *mainstream* : la musique la plus innovante était celle faite par des personnes en marge et elle est aussi devenue la plus puissante commercialement, avant qu'elle se sclérose.

La critique musicale fait très souvent passer comme en contrebande des idées et des représentations historiques, politiques, sociales, qui sont très régulièrement conservatrices. On lit souvent des clichés infondés sur le bon temps des Beatles et du psychédéisme où tout était plus libre et simple, pour mieux dire que cette parenthèse doit maintenant être fermée. Cette idée de « Revolution in the Head » revendiquée par John Lennon semble très présente. J'ai retrouvé chez Ellen Willis une radicalité musicale et politique qui s'inscrivait dès les années 1970 contre cette tendance. Votre travail d'éditeur a-t-il aussi pour but de prendre position dans ce type de débats, pour défendre une critique musicale moins conservatrice ?

Le risque en publiant ces textes est de dire : « regardez, on peut politiser notre rapport à la musique ». On sous-entendrait par là qu'il faudrait politiser à gauche, ce qui impliquerait que le reste du temps il n'y a pas de point de vue politique. Or, vous avez raison : le problème n'est pas le défaut de politique mais ce ton de droite un peu passif.

J'ai personnellement besoin de ces gens-là qui ont une culture politique et intellectuelle suffisante pour faire la part des choses entre le fait de trouver *cool* les paroles d'une chanson qui suggère une alternative ; et de l'autre côté le fait d'identifier la situation politique précise qui lui correspond. Dans tous les domaines de réflexion

– sauf les musiques populaires, visiblement ! – on retrouve quand même des gens relativement armés pour discerner des tendances contradictoires dans les formes. Le punk est un bon exemple : il y a un imaginaire de radicalité très fort mais on sait par ailleurs que c'est un mouvement qui est parfois extrêmement individualiste. Des personnes capables de repérer des tendances contradictoires dans les formes de vie et dans la musique, pour montrer comment elles se nourrissent mutuellement, c'est extrêmement rare. Fisher et Willis en font partie, parce qu'ils appartenaient à un milieu. Fisher a participé pendant dix ans à des blogs où on l'a forcé à se déplacer sur des terrains inattendus. Il faut imaginer qu'il était un étudiant en philosophie en train de se faire remettre à sa place par des personnes plus âgées, comme Jeremy Gilbert, qui lui faisaient comprendre gentiment qu'il disait parfois un peu n'importe quoi... Ce sont aussi avec ces discussions sur les blogs qu'il est sorti de Deleuze et seulement Deleuze ! Willis appartient aussi à un milieu très précis : lorsqu'on lit ses textes contemporains de bell hooks et du Women's Movement, c'est très parlant. Elles pensent l'une avec l'autre ou l'une contre l'autre en fonction des sujets. Ce n'est pas juste elles en tant que personnes. Subjectivement, elles participent à une intelligence collective. Je recherche constamment ce collectif de pensée : tout seul face à mes textes, je peux bricoler quelque chose, mais sans conversations collectives je vais manquer d'intelligence pour articuler tout ça.

Pour en revenir à l'esthétique, la musique est également un objet technique souvent difficile d'accès, que ce soit pour des raisons musicologiques universitaires ou bien pour des effets de milieu que vous évoquiez : il y a un langage, des références, des formes de vie qui sont souvent perçues comme excluantes. L'esthétique musicale semble de ce point de vue poser plus de problème que pour d'autres formes d'art où la critique bute moins sur cette question technique. Comment Audimat procède pour aborder cette spécificité ?

Avec Étienne Menu, nous avons adoré lire des essais qu'on ne comprenait pas entièrement. Les essais de Simon Reynolds nous ont touchés notamment parce qu'ils abordaient énormément de sujets, avec des éléments qu'on ne comprenait pas forcément très bien au départ mais qui étaient suffisamment variés pour qu'on y soit sensibles. Je pense que l'intérêt de l'analyse musicale passe par des partages d'expériences. De temps en

ENTRETIEN AVEC GUILLAUME HEUGUET

temps, nous publions des analyses plus musicologiques... Récemment, nous avons publié un article sur J Dilla qui décrit précisément les formes de micro-rythmies dans sa musique. Cette approche encyclopédique implique des notes de bas de page, suppose qu'il y a un plaisir à ce genre d'érudition. Je ne crois pas que ça soit une vue de l'esprit : des gens vont bien au musée apprendre des choses qu'ils ne connaissent pas avec une sorte de curiosité diffuse – y compris pour repenser des choses qui existent déjà dans leur quotidien, comme c'est le cas de J Dilla pour beaucoup de gens.

Venant plutôt du rap, de la techno, de la musique industrielle, j'ai décidé assez tôt que mon problème n'était pas du tout le solfège, même si je lis aujourd'hui des textes de musique savante. Le problème n'est pas la connaissance ou la non-connaissance de la gamme. Le problème est que la finalité d'un texte soit une description formelle analytique. Je n'ai aucun problème avec les outils du solfège – et je regrette d'une certaine manière de ne pas les posséder – quand ils servent à affiner des questions d'expérience ou de forme. Le problème que je peux avoir avec une certaine musicologie est que la capacité de description formelle s'y situe au même niveau que la sophistication technique de la composition, dans un objectif de virtuosité analytique qui, pris en lui-même, ne m'intéresse pas, de manière générale.

Vous évoquez la notion de musique savante. Vous avez dirigé avec Jérôme Guibert Penser les musiques populaires, et je serais tenté de vous demander si la musique savante est ce qui s'oppose aux musiques populaires...

C'est un peu comme la race, la classe, ces concepts énormes... À l'échelle de ce livre, j'ai eu une perspective plutôt nominaliste : il y a des gens à l'université qui ont décidé qu'il existait quelque chose comme les musiques populaires, ils se sont donné des critères qui présupposaient une opposition à l'*art music* puisque dans le contexte anglo-saxon c'est d'abord à l'art qu'on a opposé le populaire. Simon Frith le rappelle dans le livre. On a besoin des *popular music studies* à partir de ce contexte, puisque c'est un espace où on ne fait ni de l'ethnomusicologie ni de la musicologie au sens strict du terme, puisqu'on n'étudie ni la *folk music* ni l'*art music*. En parlant de *popular music*, il s'agit donc d'abord de distin-

guer des histoires, des formes, des manières de faire institutionnelles et des rapports au savoir.

Ça ne veut pas dire pour autant qu'il faille rendre les choses étanches, dans la mesure où elles ne le sont pas dans la pratique. Il y a aujourd'hui des playlists de stars de la musique classique à écouter en prenant sa douche. C'est une certaine idée du mode de circulation et des critères de plaisir liés à cette musique, qui ne sont plus liés au fait que la personne qui a fait cette musique a étudié au conservatoire ou non, qu'elle pense sa musique en fonction d'un contexte classique.

J'avais été étonné par le fait qu'Emmanuel Macron honore Jean-Michel Jarre et Marc Cerone comme des pionniers de la musique électronique – ce qu'ils ne sont bien sûr pas. Dans le même temps, des vidéos de Vivaldi font des millions de vues en ligne. Ces catégories (savante, populaire, légitime, etc.) ne sont-elles pas en train de connaître des mutations profondes et inédites ?

Complètement. D'une part, je dirais que, contrairement à ce qu'on dit souvent, ce n'est pas la numérisation qui est à la source de ce phénomène. Les enquêtes sociologiques sur la transformation des critères de légitimité et la transformation de la place de la musique dans les différentes classes sociales montrent par exemple des phénomènes indépendants ou antérieurs au streaming. Ce que ça change est une forme de visibilité dans la culture publique d'autres critères de valeur que la question de la légitimité ou de l'illégitimité. En travaillant sur YouTube, j'ai essayé de défendre cette idée qu'il fallait arrêter de penser des dispositifs techniques comme des moteurs de transformation mais d'abord comme participant au renouvellement des discours sur ce qu'est la musique, ce qui compte dans la musique. Les pratiques ne sont pas directement transformées, mais les imaginaires dans la musique changent – ce qui peut avoir, ou pas, une influence sur la pratique. C'est en outre rarement séparé de mouvements plus globaux. La commercialisation de la musique à travers la propriété intellectuelle et la finance, ou la trajectoire des institutions culturelles d'État, sont à mes yeux au moins aussi importantes que YouTube.

D'autre part, de nombreux sociologues travaillant après Bourdieu sur la question de la légitimité dans la musique, travaillent à la suite de Richard Peterson sur le critère d'éclectisme. La bourgeoisie, les classes moyennes supérieures, vont plutôt

ENTRETIEN AVEC GUILLAUME HEUGUET

montrer qu'elles sont à l'aise dans différents répertoires culturels. Si on se place dans ce schéma-là, *Audimat* est complètement là-dedans ! Or je pense que cela est interne au champ universitaire et intellectuel. La question de la légitimité n'existe pas sous la même forme dans les mondes de la musique où je suis actif. D'une certaine manière, Bourdieu s'est trompé dès le départ. On ne pose la question « qu'est-ce que tu écoutes, que je puisse te classer ? » sous une forme aussi rigide que dans les endroits légitimes. Dans le rap, par exemple, les manières d'écouter du rap sont aussi importantes que ce qu'on écoute ou pas. Les modes de relation à la musique sont pour moi les principales lignes de partage, plus que les artistes ou les étiquettes de genre auxquels on s'affilie.

De ce point de vue, le rapport même à la légitimité est classant : gênant pour certaines, recherché par d'autres... Ce qui est intéressant est que cela peut donner lieu à des alliances entre classes sociales, entre les gens qui ne s'y intéressent pas et d'autres qui sont d'accord pour le dépasser. Je ne me sens pas plus proche de quelqu'un qui écoute du Vivaldi ou Booba à un dîner parce que je les aurais déjà écoutés ou que je les apprécie moi aussi : le partage d'un objet n'est pas quelque chose qui nous rapproche, selon moi. C'est le rapport à la musique qui compte.

Vous produisez des livres à une époque où la musique connaît un assaut inédit et catastrophique de ses pratiques d'écoute par les plateformes de streaming. On voit d'ailleurs de nombreux éditeurs de livres placer des QR Codes et des liens vers des playlists pour accompagner des livres consacrés à la musique. Êtes-vous optimiste ?

Nous mettons un lien YouTube à la fin de numéros d'*Audimat*. Donc nous participons au problème, malgré le fait que j'ai écrit un livre qui tend à défendre l'abolition du marché du streaming tel qu'il existe et du droit d'auteur... Pour nous, l'idée est que les expérimentations doivent venir avant le refus ou la désertion. En l'absence de construction d'autre chose, je ne suis pas du tout gêné par le fait d'occuper le terrain. Je faisais un label, je fais maintenant des livres : cela fait écho pour moi au fait que les *cultural studies* en Angleterre ont constitué un repli des luttes

sociales. Il y avait des pratiques révolutionnaires, puis les gens arrivent à l'université et se demandent comment entretenir, par la théorie, quelque chose qu'on a déjà commencé à perdre. À mon échelle, n'arrivant pas à entretenir une alternative en faisant un label de musique, j'ai été amené à construire une sorte d'espoir par les textes. S'ils montrent ce qui est possible en termes de conscience de là où on se situe, de ce qu'il est possible de faire dans les mondes de la musique, peut-être cela incitera-t-il des personnes à tenter d'autres choses. Elles le font déjà sans passer par ces livres, mais c'est une manière d'y participer aussi.

À côté de cela, j'ai du mal à lâcher ma casquette de chercheur car elle permet aussi de produire une critique précise et d'essayer de la faire porter. Mon analyse de YouTube me permet de parler à des acteurs du marché, des institutions. Et là je sens parfois qu'en face il n'y a pas vraiment de contre-argument, à part le poids du *statu quo*. C'est très intéressant de faire une critique substantielle du streaming, et de s'entendre dire par certaines personnes du Centre national de la musique [créé en 2020 comme institution centralisant la politique étatique de soutien à la musique] : « oui, on voit ce que vous voulez dire, d'accord. Il n'y a pas que le problème des faux streams, compter des vues et organiser l'économie de la musique sur cette base peut paraître comme une impasse ». Même si les enjeux à cette échelle dépassent leur mandat, c'est intéressant pour moi de voir ce qu'on peut opposer ou pas à mes analyses.

Cela est peut-être lié au fait que les subventions du CNM demandent de plus en plus aux artistes de produire des vidéos qui vont finir sur YouTube...

Oui, ou le Bureau Export qui demande le nombre de vues sur YouTube... C'est un désastre. Une fois, je me suis rendu au MaMa [Music & Convention] où on retrouve les gens des labels, de Spotify, etc. Je leur ai dit que leur truc ne tenait pas, qu'ils mentaient sur leurs responsabilités économiques, etc. Personne n'a protesté ! Pour une partie d'entre eux, peu importe ce qu'on raconte, car c'est leur travail quotidien de faire le contraire. Mais je trouve ça très intéressant qu'il n'y ait pas tellement de contre-arguments intellectuels.

Trois amis et deux vies

Emanuele Trevi, auteur d'une dizaine de livres, dont trois traduits en français [1], a été remarqué dans notre pays pour Songes et fables. Son dernier ouvrage, Deux vies, Prix Strega 2021, qui reprend ses préoccupations favorites (le rapport amical, le mystère d'autrui, la littérature...), devrait charmer au-delà du cercle de ses admirateurs et de celui des amateurs de littérature italienne contemporaine.

par Claude Grimal

Emanuele Trevi

Deux vies

Trad. de l'italien par Nathalie Bauer

Actes Sud, 160 p., 17 €

Les vies du titre sont celles de deux amis de Trevi, Rocco Carbone et Pia Pera, aux noms si romanesques qu'ils semblent inventés. Pendant leurs années de jeunesse à Rome, ils formèrent avec lui un trio inséparable, se virent moins régulièrement par la suite mais ne cessèrent jamais de se fréquenter. Rocco devint écrivain, Pia aussi, mais travailla surtout comme traductrice ; ils obtinrent une certaine reconnaissance et moururent relativement jeunes aux premières décennies du XXI^e siècle, le premier dans un accident de moto, la seconde d'une maladie neurodégénérative.

Dans *Deux vies*, Trevi leur compose un petit mémorial (le livre fait 160 pages) dans lequel il esquisse leur histoire et leurs portraits, raconte des moments d'heureuse camaraderie, et rappelle les espoirs qui les portèrent ou les inévitables déceptions. Il évalue leur possible héritage littéraire mais s'attarde avant tout sur le caractère fluctuant, partiel, prenant, du souvenir qu'ils lui ont laissé. Rocco, à qui le remords et le regret l'attachent plus étroitement, l'a même après sa mort curieusement lié à lui, nous l'apprenons à la fin. En effet, Rocco ayant laissé un manuscrit inachevé, Trevi accepta pour son éditeur d'en rédiger une version publiable et accomplit ce « dur travail [...] comme une ramification de [l]a personne [de Rocco] dans le monde des vivants [...] sans rien y mettre de personnel ». Il sentit alors qu'il répondait à une exigence impossible que Rocco vivant avait toujours eue vis-à-vis de lui : bénéficier de son attention et de sa compréhension totales.

Mais dans le livre, les modalités du processus du souvenir sont en général moins radicalement celles de l'effacement de soi. Elles obéissent pour Trevi à une loi plus souple qu'il énonce assez joliment : « nous vivons deux vies, toutes deux destinées à finir ; la première est la vie physique, faite de sang et de souffle, la seconde celle qui se déroule dans l'esprit de qui nous a aimés ». De là, l'autre sens du titre, « Deux vies ».

Alors, comme une sorte de Nick Carraway perplexe et plein de sympathie (le narrateur de *Gatsby* est d'ailleurs mentionné dans le livre), Trevi se souvient de Rocco et de Pia, nous les présentant avec tout ce qu'ils avaient de charmant et d'exaspérant. Rocco Carbone, était « une de ces personnes destinées à ressembler, de plus en plus avec le temps, à leur propre nom ». Têtu, dur, inflammable, entier dans ses opinions et ses sentiments, il lui aurait fallu pour vivre heureux plus d'insouciance et moins de fidélité à ses principes. Hélas, « né sous l'influence de Saturne », il ne le voulut ou n'y parvint pas, refusa les carrières faciles qui s'offraient à lui, persista avec quelque succès dans l'écriture puis sombra petit à petit dans ce que la psychiatrie souhaite appeler la psychose maniaco-dépressive.

Quant à Pia Pera, elle possédait une personnalité si difficile à saisir que ceux qui l'ont connue ont chacun gardé d'elle une vision différente. Pour Trevi, en tout cas, elle était « une espèce de Mary Poppins à l'envers, douée de dangereuses réserves d'incohérence et de susceptibilité ». Très respectée comme traductrice, elle n'obtint pas comme romancière le succès qu'elle espérait, tandis que dans sa vie personnelle elle enchaînait les relations amoureuses désastreuses. Puis, malade, alors qu'elle avait toujours vécu dans le tourbillon de l'action, elle effectua une sorte de renversement existentiel, se retira à la campagne dans une propriété familiale où elle cultiva, tant



Emanuele Trevi
Deux vies

 Philippe Rey



TROIS AMIS ET DEUX VIES

qu'elle le put, un jardin. Elle y écrivit sa rencontre avec la nature et les saisons, son rapport à la littérature, l'attente de la mort... réflexions réunies dans de brefs essais dont le très beau *Ce que je n'ai pas encore dit à mon jardin*, publié en 2016, l'année de sa disparition.

Tels étaient ou n'étaient pas Rocco et Pia, tant il est vrai, nous dit Trevi, que « *plus on s'approche d'un individu, plus il ressemble à un tableau impressionniste, ou à un mur écorché par le temps ou les intempéries ; il se change en coagulum de taches insensées, de grumeaux, de traces indéchiffrables. Si l'on s'éloigne, en revanche, ce même individu se met à ressembler excessivement aux autres. La seule chose qui importe, dans ce genre de portraits écrits, est de trouver la bonne distance qui est la marque de l'unicité* ».

Deux vies s'acquitte ainsi de son amical devoir avec retenue et une intensité inquiète, mais il

n'est que partiellement biographique, saisissant aussi au passage l'occasion d'emprunter les manières de l'essai pour s'interroger sur les expériences qui façonnent un individu. Qu'apprend-on dans une vie et comment ? se demande-t-il. Change-t-on vraiment ? La possibilité de choisir existe-t-elle ? Comment construit-on sa perception de l'autre ? Que peuvent la littérature et l'écriture ? Décrire un être réel est-il différent de décrire un personnage imaginaire ? (pour Trevi, non)...

Ainsi, Trevi réussit non seulement à faire de ses deux petites biographies des destins mais aussi à élaborer une réflexion mélancolique et pressante sur le tragique et le prix de la vie. Il trouve ici une voix et une écriture précises, un peu irréelles, qui transforment l'histoire de ses deux amis et de lui-même en celle des chagrins et des (quelques) douceurs de l'existence humaine, celle de chacun de nous, voué à la lutte contre la pression insupportable du monde et à la perte.

L'analyste face aux limites

Regroupées sous le nom d'« états limites », les pathologies identitaires narcissiques questionnent la manière de théoriser et de pratiquer la psychanalyse. En s'appuyant sur de nombreux cas cliniques, Bérangère de Senarclens donne une vision claire et nuancée des différentes approches possibles face à des patients parfois réputés inanalysables.

par Delphine Renard

Bérangère de Senarclens

Le défi des états limites

Campagne Première, 248 p., 23 €

Depuis quelques décennies, les personnes qui viennent en thérapie mettent de plus en plus au défi la psychanalyse par leur structure apparemment ni névrotique ni psychotique, ou tantôt névrotique et tantôt psychotique. Elles témoignent d'une fragilité du moi, d'une labilité émotionnelle, d'un faible contrôle pulsionnel, d'angoisses diffuses, de craintes d'intrusion alternant avec des angoisses d'abandon, en lien avec des vécus de discontinuité. Inertie et violence alternent ; elles peinent à établir une relation à l'autre, perçu comme absent ou bien dangereux, et à s'inscrire dans le rapport au temps. Pour le dire avec les mots de tous les jours, on a affaire à un « rien que moi » et à un « tout, tout de suite ». Répandues dans notre société, ces attitudes semblent y attester d'une transformation profonde de la vie psychique et des modes relationnels, qui a déjà fait l'objet de multiples travaux.

Pour certains courants psychanalytiques, ces « nouveaux » patients ressortissent toujours, sous des apparences nouvelles, aux catégories cliniques dégagées par Freud et Lacan. De son côté, André Green a nommé « états limites » ces pathologies identitaires narcissiques, qui ont obligé nombre de psychanalystes à repenser aussi bien les fondements théoriques que la pratique des cures – certains jugeant même de tels patients inanalysables.

Bérangère de Senarclens, que sa qualité de Genevoise aide sans doute à se situer en dehors des férocités débats théoriques parisiens, reprend sous différents angles la question du travail analytique avec de tels patients. Elle s'appuie sur les apports de Ferenczi, Winnicott, Bion, Anzieu, Botella,

Ogden, entre autres, et de René Roussillon qui a rédigé sa préface, pour en donner une vision cohérente et convaincante. J'ai été un peu surprise par son fréquent recours à l'expression : « la psychanalyse contemporaine », qui passe par pertes et profits les désaccords entre les divers courants théoriques ; mais je salue l'ouverture et la sensibilité avec lesquelles elle a su se saisir de concepts et d'outils provenant d'univers différents, pour construire sa propre approche vivante et efficiente.

Certains chapitres de son ouvrage reprennent, en les remaniant profondément, des articles qu'elle a publiés depuis 1998, principalement dans la *Revue française de psychanalyse*, et des contributions à deux ouvrages collectifs dirigés par Jacques Press, avec qui elle a créé le Groupe européen de psychosomatique. Sa maison d'édition, Campagne Première, est une émanation de la Société de psychanalyse freudienne.

Freudienne, Senarclens l'est en effet pleinement, et elle revisite l'évolution des écrits de Freud pour fonder la cohérence de son approche des états limites sur la seconde topique, qui reconnaît une part d'inconscient dans le moi, et sur certains textes résultant de la confrontation de Freud avec des pathologies aux limites de l'inanalysable, depuis « Pour introduire le narcissisme » (1914) jusqu'à « Construction dans l'analyse » (1937), en passant par la mise au jour de la « compulsion de répétition » qui met en échec le travail analytique.

« Ainsi, après 1920, le but de la psychanalyse va au-delà de la facilitation d'une prise de conscience mais vise un travail d'appropriation subjective », explique Bérangère de Senarclens. Elle reprend les termes de René Roussillon pour qui le patient souffre, non de réminiscences comme l'écrivait Freud, mais de certains vécus de son histoire qu'il ne s'est pas appropriés. Elle s'appuie sur la théorie du trauma de Freud : le

trauma est un vécu précoce du corps qui, en raison de son caractère quantitatif, n'a pu être contenu par le parexcitation. Antérieure au langage, cette intrusion traumatique, débordant les capacités du moi, laisse une trace qui n'a pu être ni symbolisée ni refoulée. Le trauma, qui n'est pas seulement sexuel mais aussi narcissique, ne peut être remémoré puisqu'il n'a pas même été représenté.

Pour se protéger de la douleur terrifiante qu'induirait une confrontation, les personnes se clivent de ces traces qui emportent avec elles toute une part de leur énergie et les laissent dans une économie, non de vie, mais de survie. Celle-ci peut cependant coexister avec un comportement socialement « normal ». L'analyste ne peut dès lors se limiter à écouter et à interpréter, mais il doit s'engager dans la construction pour donner sens à l'informe. L'autrice conteste ainsi vigoureusement le dogme du silence de l'analyste, qui peut répéter un trauma ou le vide de l'objet primaire.

Les traces traumatiques archaïques resurgissent notamment lors de moments critiques tels que deuils ou séparations, mais aussi dans l'analyse, quand les défenses se déconstruisent peu à peu : le caractère désorganisant de l'expérience première se reproduit alors dans la situation de transfert. Les traces traumatiques se manifesteront, non par des mots, mais par des émergences de symptômes corporels, des hallucinations transitoires ou des « actings ».

Tout au long de l'ouvrage, l'autrice insiste sur l'importance du corps dans l'analyse : celui du patient avec ses diverses manifestations, mais aussi celui de l'analyste avec ses sensations contre-transférentielles, outil majeur dans les cures des patients dits limites, et qui requièrent d'eux une attention particulièrement sensible. Ces patients, qui peuvent garder longtemps une grande méfiance vis-à-vis du lien, mettent parfois l'analyste à rude épreuve en alternant élan fusionnel et violent rejet.

Bérangère de Senarclens procède à un va-et-vient constant entre clinique et théorie, ce qui permet de garder celle-ci vivante. Elle nous raconte la fureur d'une patiente, découvrant un nouveau coussin rouge sur « son » divan. Aussitôt, la voici prise d'un violent mal de tête. Le coussin condensait la panique face à toute espèce de changement, métaphore à la fois de la rage et de la perte, symbole de l'imprévisibilité de l'objet-analyste : « *Si pour Freud le chaos est pulsionnel, pour Winnicott il résulte d'une brisure dans la continuité de l'être* »,



© CC2.0/7Co/Flickr

résume-t-elle. Comme face à la rage adolescente, le plus important sera alors de « survivre » au déferlement de haine, en démontrant qu'il ne s'en suivra pas de représailles, d'où un apaisement progressif. Il faudra un long chemin pour que la patiente se libère de la peur de détruire l'analyste et d'être détruite en retour, jusqu'à devenir capable d'un jeu avec ses fantasmes.

Bérangère de Senarclens nous fait ainsi assister aux tâtonnements de la réalité de sa pratique, avec la belle humilité qui sied au métier d'un bon artisan. L'hétérogénéité des patients limites conduit l'analyste à jouer sur plusieurs tableaux d'intervention. L'interprétation porte sur le refoulement, le contenu et la pulsionnalité, tandis que la construction porte sur le clivage, la contenance et l'histoire. Face à des patients qui n'ont pas encore bien différencié moi et non-moi par une analité intégrée, il lui paraît aujourd'hui indispensable d'articuler la théorie des pulsions et de la sexualité infantile avec la théorie des relations d'objet.

Quelle transformation peut-on espérer d'une cure ? Bérangère de Senarclens répond prudemment : « *Je souhaite me situer entre un optimisme relatif et un pessimisme vivant.* » Parmi ses raisons d'espérer, elle note : « *Une force pousse le patient à trouver la source de ses peurs* ». Cette « *compulsion à l'intégration* », qui rappelle ce qu'écrivait [Ferenczi](#) à propos des rêves traumatiques, n'est pas éloignée de ce que Jung nomme la « fonction transcendante », qui pousse chacun de l'intérieur vers son « individuation ». Deviendrait-il concevable, dans la lignée de ce beau travail tout en nuances, que s'établissent des ponts entre des théories qui parfois se honnissent, alors même que les façons de travailler au jour le jour en clinique se rejoignent plus souvent qu'on ne s'y attendrait ?