

LoN

Numéro 171
du 29 mars au 11 avril 2023

Cormac McCarthy : au bout de la perte



Numéro 171

Des mondes à remplacer

« *Celles qu'on a assimilées à la Nature, qui écoute, par opposition à l'homme, qui parle – ces personnes-là parlent désormais* », écrivait Ursula Le Guin en 1986 dans *Femme/Nature sauvage*. Dans la littérature contemporaine, ces voix de femmes parlent souvent de la nature, de leur rapport au vivant et luttent pour conquérir les terres non exploitées, comme le montre Sophie Erhsam qui analyse la parole d'un ensemble de récits de femmes en prise avec leur « part sauvage ». « *Les fictions d'aujourd'hui montrent différents groupes qui agissent sur l'environnement en toute conscience* », écrit-elle. Elles résonnent ainsi avec notre actualité la plus récente où des femmes et des hommes s'organisent pour reprendre possession des ressources naturelles qui sont les leurs et les nôtres.

Ces voix résonnent avec éclat dans ce dernier numéro d'*En attendant Nadeau* à travers une parole politique particulièrement vive. Elles parlent depuis les rues de Belleville où les femmes chinoises travailleuses du sexe, victimes de violences et, en 2019, d'un triple meurtre, s'organisent et s'entraident au sein d'un collectif, « Les roses d'acier », titre d'un ouvrage paru ce mois-ci. Elles parlent encore à travers les voix entrecroisées de Flora Tristan et de Chiara Botticci, militante « anarcha-féministe » ou derrière la parole de Cristina Peri Rossi, poétesse uruguayenne enfin traduite en français.

Leurs voix dessinent les contours de différentes formes de libération et d'affranchissement

que l'on retrouve au sein de la Mohawk Warrior Society, mouvement historique de la résistance autochtone d'Amérique pour qui « *la non violence n'était pas une option et la violence n'était pas une fin mais un moyen de résistance important* » et dont le *Manuel pour la résistance et la souveraineté* paraît ces jours-ci. Cette résistance est aussi pensée dans ce numéro à travers des réflexions juridiques, sur la Constitution française notamment grâce au livre de Lauréline Fontaine, déplorant le manque d'impartialité du Conseil constitutionnel qui se prononcera d'ici le 21 avril prochain sur la réforme des retraites. Le regard de Pierre Dardot dans *La mémoire du futur. Chili, 2019-2022*, sur le refus du changement de Constitution pourtant datée de l'ère Pinochet, nourrit cette réflexion sur la démocratie.

Mais il suffit parfois d'un livre pour remplacer le monde. C'est ce que Maurice Mourier semble nous dire à la suite de sa lecture du célèbre écrivain hongrois László Krasznahorkai qui signe avec *Le baron Wenckheim est de retour* l'un de ses plus grands textes. Il côtoie dans ce numéro le non moins célèbre Herman Melville, que l'on découvre poète, William Shakespeare dont les adaptations et traductions reflètent les doutes de notre époque, ou encore Cormac McCarthy qui nous emmène, avec *Le passager*, dans un monde opaque, imprégné de la douleur de la perte d'une sœur, mystérieusement lumineux. Remplacer le monde dans les livres ou peut-être par les livres pour mieux l'éclairer et y résister.

Jeanne Bacharach, Pierre Benetti et
Hugo Pradelle, 29 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 Erhsam, 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 Roubourdin, Roger-Yves Roche, 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, Jean-Pierre Salgas

Édition Raphaël Czarny

À la Une : À La Nouvelle-Orléans © Jean-Luc Bertini

Contact info@en-attendant-nadeau.fr

Correction Thierry Laisney

Design graphique Delphine Presles

p. 4 Cormac McCarthy

Le passager
par Sébastien Omont

**p. 7 La part sauvage :
Six romans et un récit**

par Sophie Ehrsam

**p. 12 La vraie morale ne
se moque pas de la morale**

par Pascal Engel

p. 16 Lauréline Fontaine

La Constitution maltraitée
par Marc Lebiez

p. 19 À l'écoute (9)

par En attendant Nadeau

p. 21 Entretien

avec Lionel Shriver
propos recueillis par Steven
Sampson

p. 25 Serhii Plokyh

Aux portes de l'Europe.
Histoire de l'Ukraine
par Annie Daubenton

p. 27 Audrey Jeanroy

Claude Parent.
Les desseins d'un architecte
par Thierry Vilpou

p. 30 Lara Bonneau

Lire l'œuvre d'Aby Warburg
à la lumière de ses fragments
sur l'expression
par Sabine Guermouche

p. 33 Sadia Agsous

Derrière l'hébreu, l'arabe
par Najla Nakhlé-Cerruti

p. 35 Isabelle Clair

Les choses sérieuses
par Jean-François Laé

p. 37 Florence Delay Zigzag

par Cécile Dutheil de la Rochère

p. 39 Luc Dardenne

Au dos de nos images III
par Hugo Pradelle

p. 42 Pierre Dardot

La mémoire du futur.
Chili, 2019-2022
par Maïté Bouyssy

**p. 45 Shakespeare :
le blues du traducteur**

par Dominique Goy-Blanquet

p. 49 Rémi Yang

Roses d'acier. Chronique
d'un collectif de travailleuses
du sexe chinoises
par Philippe Artières

p. 51 Laura Alcoba

Les rives de la mer Douce
par Norbert Czarny

**p. 53 Éditer François
Jacquin : entretien**

avec Gérard Purnelle
propos recueillis
par Laurent Albarracin

p. 57 Sanjay

Subramahmaniam (dir.)
Le Codex Casanatense
par Jacques Leenhardt

**p. 59 La Mohawk Warrior
Society. Manuel**

**pour la souveraineté
et la résistance**
par Pierre Tenne

p. 62 Herman Melville

Poésies
par Claude Grimal

p. 64 László Krasznahorkai

Le baron Wenckheim
est de retour
par Maurice Mourier

p. 66 Cristina Peri Rossi

Babel barbare et autres poèmes
par Marie Étienne

p. 69 Flora Tristan

Nécessité de faire un bon accueil
aux femmes étrangères
Chiara Bottici
Manifeste anarcha-féministe
par Sonia Dayan-Herzbrun

p. 71 Erri De Luca

Itinéraires
et Grandeur nature
par Marc Lebiez

p. 73 Henri Raczymow

L'arrière-saison des lucioles
par Norbert Czarny

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](#).

Au bout de la perte

À près de quatre-vingt-dix ans, seize ans après son dernier livre, Cormac McCarthy publie deux romans liés, *Le passager et Stella Maris* (disponible en France le 5 mai 2023). Composé surtout de discussions dans les bars et restaurants de La Nouvelle-Orléans, suivant des fils narratifs qui restent parfois sans résolution, *Le passager* peut surprendre. Mais c'est un roman incroyablement riche, ample, qui inscrit dans le quotidien les grands fantômes américains – la bombe atomique, la guerre du Vietnam, l'assassinat de Kennedy, le complot, le rapport à l'errance... – pour exprimer le tragique et la mélancolie de la condition humaine. L'œuvre d'un des plus grands écrivains contemporains, alliant hauteur de vue et faculté de toucher au cœur.

par Sébastien Omont

Cormac McCarthy, *Le passager*
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Serge Chauvin
L'Olivier, 544 p., 24,50 €

Bobby Western a eu plusieurs vies et métiers. Physicien doué, il n'a jamais achevé ses études. Il a fait de la course automobile en Europe, puis, quand le roman commence, il est plongeur de récupération en Louisiane. Comme d'autres héros mccarthyens, Bobby flotte, trimbalant une tristesse qui l'empêche d'être véritablement présent à son existence. Au fil du roman, il interroge les causes profondes de cette mélancolie. Ou peut-être qu'il s'applique à éviter de les regarder en face. Le génie elliptique de McCarthy laisse co-exister les deux possibilités.

Son ami l'arnaqueur John Sheddan ou le détective Kline, ancien diseur de bonne aventure, essaient de cerner son problème lors de déjeuners aussi gastronomiques que maïeutiques. Arnaud's ou Mosca's, propriété du parrain mafieux Carlos Marcello, réputé être l'instigateur de l'attentat contre Kennedy, deviennent presque des personnages du roman, tant ils prennent de densité. Non par les descriptions des lieux, très allusives, mais par les dialogues qui y prennent place, évocateurs, laconiques, jubilatoires par l'art de la parole qu'ils mettent en scène.

Ce qui ne va pas chez Bobby Western est apparemment très clair : « *Il est amoureux de sa sœur*

et elle est morte ». Chaque chapitre s'ouvre sur un passage dans lequel Alicia dialogue avec ses hallucinations, en particulier le Thalimonide Kid, du nom d'un médicament responsable de malformations dans les années 1960. Schizophrène paranoïde, Alicia finit par se faire interner dans l'hôpital psychiatrique de Stella Maris où elle met fin à ses jours. Le roman s'ouvre sur la vision de son corps dans la forêt du Wisconsin. Depuis, Bobby est en deuil, et plus que ça. « *Il y a quelque chose dans la vie que tu as abjuré, Messire* », lui dit John Sheddan. Inutile de sortir les parapluies politiquement corrects : cet amour incestueux entre deux adultes était réciproque, platonique et *Le passager* n'est pas un roman réaliste.

Les précédents livres de McCarthy s'inscrivaient dans les genres pour les dépasser par une métaphysique très personnelle, une écriture à la fois concise et baroque et une représentation mythique de la nature et des êtres. Sans appartenir à un genre précis, *Le passager* puise dans les fictions américaines, y compris dans celles de l'auteur. Bobby se trouve passer sur une route qui a subi un incendie. Dans une scène saisissante, il y dépèce et mange une biche brûlée. La cendre, la situation de survie d'un personnage errant, font évidemment écho à [La route](#).

Mais c'est à *Suttree*, le plus autobiographique et peut-être le meilleur roman de McCarthy, que fait le plus penser *Le passager*. Comme leur auteur, Bobby Western et Cornelius Suttree sont originaires de Knoxville, où Western retourne voir sa

AU BOUT DE LA PERTE

grand-mère. Ils partagent la même dépression taciturne et existentielle, qui paraît plus liée à un héritage civilisationnel qu'à leurs personnes. Sut-tree se révoltait contre le catholicisme et la figure de son père. Celui de Bobby est maudit, car il a travaillé sur la bombe atomique. Comme il a rencontré sa femme à l'usine de séparation de l'uranium d'Oak Ridge, à côté de Knoxville. Bobby et Alicia sont d'une certaine manière des enfants de l'atome. La bombe les hante tous les deux.

Oak Ridge concentre de nombreux péchés de l'Amérique : l'arme nucléaire et la dissimulation, le mensonge, puisque, en 1943, l'usine et une ville de 75 000 habitants furent construites secrètement au milieu des bois. Elles attentèrent à l'environnement et aux hommes puisque l'édification d'Oak Ridge engloutit au fond d'un lac la maison bâtie de leurs mains par le trisaïeul et l'arrière-grand-oncle du héros. S'y ajoute le crime social puisque McCarthy rappelle que dans cette usine les ouvrières n'avaient pas le droit de parler. À plusieurs reprises, il est discrètement souligné que la société dans laquelle évolue le protagoniste malmène les travailleurs et les bêtes. La mélancolie de Bobby « *Western* », c'est celle de l'homme occidental, née d'« *Auschwitz et d'Hiroshima, les deux catastrophes jumelles qui avaient scellé à jamais le destin de l'Occident* ». Si la guerre du Vietnam est évoquée, comme l'assassinat de Kennedy, c'est qu'il s'agit d'autres désastres de l'Amérique, cet hyper-Occident.

La malédiction du secret court tout le long du *Passager*. Au début du roman, Bobby explore un avion englouti contenant neuf cadavres. Il manque la boîte noire et un passager. Des policiers lui rendent visite, mais les médias ne parlent pas de l'accident. Sa chambre est fouillée à plusieurs reprises. Le fisc saisit son compte en banque et sa Maserati, son seul bien de valeur. Son collègue Oiler meurt au Venezuela. Bobby fuit.

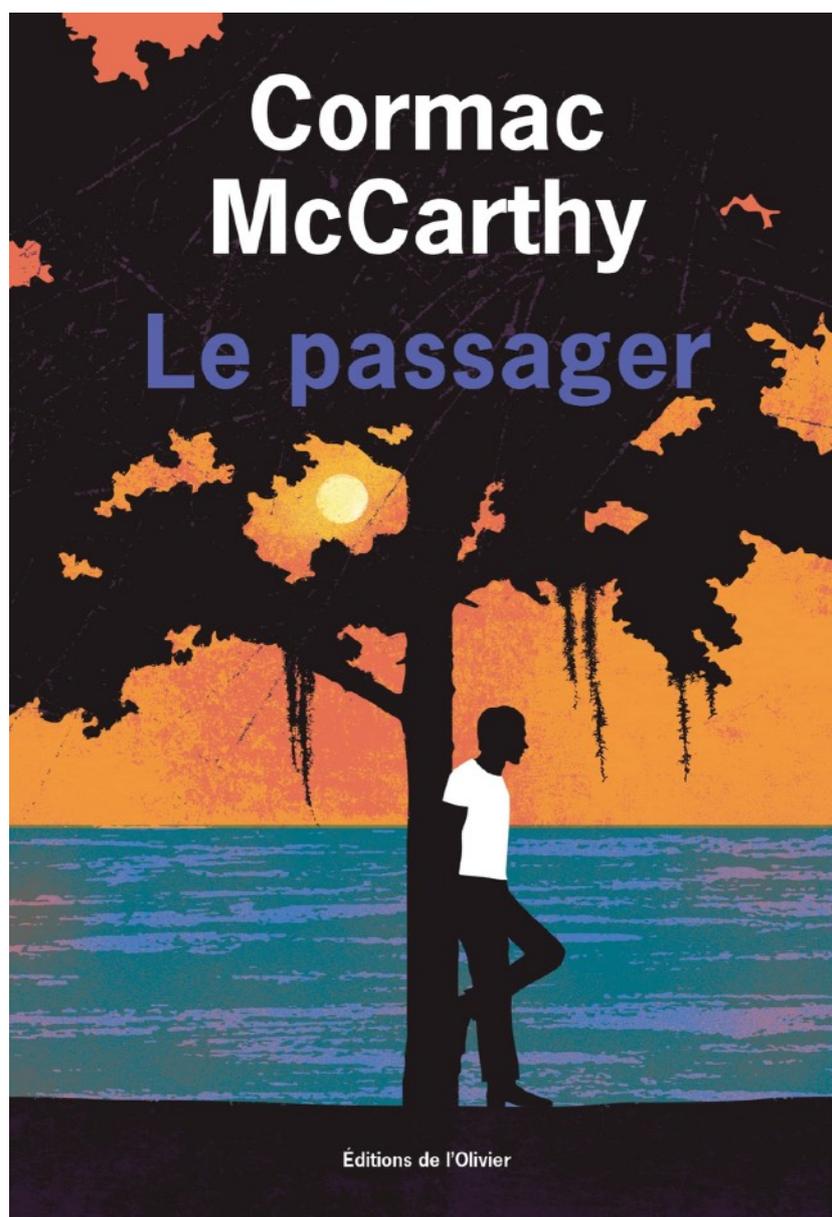
La Nouvelle-Orléans, dans les fictions américaines, n'est pas un centre mais un lieu subtilement décalé où on peut souffler ou s'agiter, retarder l'échéance en attendant de repartir se perdre ailleurs. Bobby bouge, mais il ne fait que tourner en rond dans l'Amérique intérieure, entre la Louisiane, Knoxville, l'Idaho et le Wisconsin de Stella Maris. McCarthy raconte comme personne la solitude, le vagabondage, l'enfouissement en soi-même d'un personnage blessé, que ce soit

dans une ferme de l'Idaho par -30° C, dans une cabane du golfe du Mexique ou un moulin à Formentera.

Cependant, le héros lui-même n'est pas innocent. Il n'a rien dit à personne des traces d'un plongeur ayant quitté l'avion. Enfant, lorsqu'il avait trouvé l'épave d'un autre avion dans la forêt, le pilote mort aux commandes, il avait déjà gardé le silence. L'argent de la Maserati provient d'un trésor enterré dont l'origine reste inconnue. Ces énigmes ne seront pas élucidées, pas plus qu'un cambriolage qui a fait disparaître les papiers personnels du père des héros. L'opacité est la nature du monde. Plus que l'inceste, plus que la folie, c'est bien ce qui semble motiver le désespoir d'Alicia, et par contrecoup la tristesse de Bobby. Mathématicienne, encore plus brillante que son frère, qui n'a choisi la physique que, parce qu'en parlant avec sa sœur, « *il avait entraperçu le cœur profond du nombre et il savait que ce monde lui resterait à jamais fermé* », Alicia ne va pas à l'université, n'écrit rien : elle n'en a pas besoin pour faire des mathématiques.

Le passager offre des pages passionnantes sur les tâtonnements de la physique quantique, sur la différence entre mathématiques et physique, sur ce qui fait un chercheur vraiment fort : « *Il faut avoir les couilles d'oser démanteler la structure existante* ». Mais ces discussions se justifient surtout par l'obsession de savoir si la science peut expliquer le monde. Et la réponse est qu'elle ne peut en donner qu'« *une image* ». Alicia explique au Thalidomide Kid : « *Une fois qu'une hypothèse mathématique est formalisée en une théorie, elle a peut-être un certain panache mais à de rares exceptions près on ne peut plus nourrir l'illusion qu'elle offre un réel aperçu du cœur de la réalité. À vrai dire, elle n'apparaît plus que comme un outil* ». « *L'idée lutte toujours contre sa concrétisation* », pense-t-elle. Une fois formulée, elle est perdue. « *Toute réalité est perte et toute perte est éternelle* », conclut John Sheddan dans une magnifique lettre testamentaire. Ainsi, le monde reste aussi obscur que le Mississippi au fond duquel plonge Bobby, où même les lampes ne servent à rien.

On est tenté de penser que Cormac McCarthy étend le jugement sur la science à la littérature. Plusieurs passages précis et techniques concernent la plongée, le renflouement d'épaves, les dragsters, la façon de remettre en marche une voiture qui ne roule pas souvent, mais ils décrivent. Ils n'expliquent pas. D'où le tragique. Doux-amer



AU BOUT DE LA PERTE

ici, car *Le passager* est plus apaisé que les autres livres de McCarthy, et tempéré par un humour pince-sans-rire : « *Je pensais que ça serait marquant de voir un mec se renseigner sur la santé mentale de sa sœur auprès d'une hallucination de ladite sœur* ». Même si sa douleur d'avoir perdu Alicia imprègne tout le livre, Bobby finit par conquérir une forme de sérénité. À l'instar de Cornelius Suttree, il s'arrache à l'espace de son aliénation, Knoxville dans *Suttree*, l'Amérique dans *Le passager*.

Mais la condition humaine reste tragique, comme le proclame la plus belle image du roman : Alicia interprétant pour son frère seul le rôle de Médée dans le théâtre naturel d'une carrière, éclairée parmi les arbres par « *des boîtes de conserve bourrées de chiffons imprégnés d'essence* ».

Comme Bobby, on reste hanté par cette vision et par bien d'autres, comme Alicia s'excusant auprès des « *hortes* » – les membres de sa co-horte d'hallucinations – « *cautérisés dans leurs haillons noircis et calcinés* », furieux, après une séance d'électrochocs, tel le héros ne sachant pas comment aider un mulet attaqué par des guêpes, ou protégeant des passereaux trop épuisés par leur migration pour bouger : « *Toute la nuit il arpentait la plage avec sa lampe torche pour repousser les prédateurs et à l'approche de l'aube il s'endormait dans le sable avec les oiseaux. Afin que nul ne trouble ces passagers* ».

Le passager devrait être désespéré. Cependant, comme les autres livres de McCarthy, il procure une sérénité et une joie mystérieuses. C'est le roman d'une humanité sans dieux ni direction, et pourtant capable de lucidité et d'amour.

La part sauvage

*Est-ce lié à l'air du temps ? Les récits de femmes ont le vout en poupe, mais aussi ceux qui interrogent le rapport au vivant et à l'environnement ; certains combinent les deux aspects. Après la publication, il y a quelques années, d'œuvres telles que *Le grand jeu de Céline Minard* ou *Manuel de survie à l'usage des jeunes filles de Mick Kitson*, voici que d'autres récits mettent en scène des femmes, seules ou en petit groupe, contre les éléments. Il y a près de quarante ans, [Ursula K. Le Guin](#) a écrit : « Celles qu'on a assimilées à la Nature, qui écoute, par opposition à l'homme, qui parle – ces personnes-là parlent désormais. [...] Ce que la civilisation n'a pas inclus, ce que la culture exclut, ce que les Dominants qualifient d'animal, de bestial, de non développé, d'inauthentique – ce qui n'a pas été parlé, ou bien ce qui, parlé, n'a pas été entendu – ce pour quoi nous commençons tout juste à trouver des mots, nos mots à nous et non les leurs : le vécu des femmes. Pour les hommes comme pour les femmes identifiés dominant[e]s, c'est cela, la véritable sauvagerie. La peur qu'elle leur inspire remonte très loin dans le temps, elle est profonde et violente. La misogynie qui façonne tous les aspects de notre civilisation est la forme institutionnalisée de la peur et de la haine de tout ce qu'ils ont nié et ne peuvent donc ni connaître, ni partager : ce pays sauvage, l'être-femme. Tout ce que nous pouvons faire, c'est tâcher de le parler, de le dire, de le préserver ». *Que disent les auteurs et les autrices d'aujourd'hui ? L'écriture contemporaine, de fiction notamment, explore plusieurs aspects de notre relation au « sauvage ».**

par Sophie Ehram

Pierre Chavagné
La femme paradis
Le mot et le reste, 144 p., 18 €

Clara Demierre
L'école de la forêt
Corti, 160 p., 18 €

Patricia Farazzi
Vies mêlées de Manuela Sáenz, compagne de Simón Bolívar, et de Jonatás, esclave affranchie
L'Éclat, 148 p., 8 €

Gabrielle Filteau-Chiba
Bivouac
Stock, 368 p., 22 €

Hélène Frappat
Trois femmes disparaissent
Actes Sud, 192 p., 20 €

Corinne Morel Darleux
La sauvagère
Dalva, 144 p., 17 €

Hélène Zimmer
Dans la réserve
P.O.L, 320 p., 20 €

Plusieurs auteurs francophones s'attellent à la tâche de faire résonner ces questions, dans des styles très variés. *La sauvagère*, de Corinne Morel Darleux, met en scène une femme qui, après un accident de la route, se retrouve avec deux

LA PART SAUVAGE

autres femmes dans une « maison forestière » plutôt accueillante et propice à la survie. La tonalité dominante est onirique, fantastique, la narratrice évoquant le passage des saisons, l'absence de certitudes et ses étranges compagnes muettes : une jeune (qui s'avère être une « kitsuné », femme-renard des légendes d'Asie) et une vieille (malgracieuse mais amie des bêtes). Il y a quelque chose du Robinson de *Vendredi ou la vie sauvage* dans le récit de cette femme tentée par la souille, l'oubli de soi dans un environnement utérin, qui croit découvrir que la montagne est en réalité une île. Dans son rêve éveillé, elle se confond avec un environnement mouvant où la lune peut se dédoubler et la mer se déchaîner en déluge. Une part d'enfance, peut-être. Le retour à la nature est ici une chimère, avec ce qu'elle a de somptueux et d'abject, de délicat et de terrifiant. L'expérience de la narratrice dans sa « sauvagère » (lieu où l'on trouve du sauvage, des sauvages, comme on trouve des champignons dans une champignonnière et de la tourbe dans une tourbière ?) se rapproche par moments d'une expérience spirituelle. Le récit peut se lire comme une simple rêverie ou bien comme une fable sur la place de l'humain dans le monde, dans une veine proche du récent *Un psaume pour les recyclés sauvages* (L'Atalante, 2022) de Becky Chambers, en moins futuriste.

Tout autre est la tentative de Pierre Chavagné, qui a voulu écrire un *Into the Wild* dont la protagoniste est une femme : « Au départ il n'y avait pas d'idée, seulement une intuition et un mot : "sauvage". J'ai écrit la première phrase et tout est venu : la femme, la forêt, la brutalité, l'oubli... » Grâce à la discipline de fer qu'elle s'impose, c'est une survivante, mais ce n'est pas la survie qui l'a rendue misanthrope : « J'ai toujours éprouvé une grande difficulté à me mêler aux gens. » Cette femme, ancienne infirmière, a survécu à un accident de la route (comme la protagoniste de *La sauvagère*) puis, devant la débâcle générale de la civilisation, elle a fui l'hôpital et ladite civilisation. Après un interminable face-à-face avec son mari revenu d'entre les morts, qui est, lui, du côté de la compassion (bon, après l'avoir solidement ligotée tout de même), elle le tue par accident et, cerise sur le gâteau, découvre dans ses affaires une photo qui lui remet en mémoire l'existence de leur fille, morte dans l'accident. Au-delà des questions de vraisemblance, tout cela sonne comme un règlement de comptes : elle fait partie de ce que l'autrice et

illustratrice espagnole María Hesse appelle *Ces mauvaises femmes* (Presque Lune, 2022) qu'on trouve dans tant de récits, objets de fantasmes autant que de méfiance. « On dit que la femme nue célèbre le soleil chaque matin, qu'elle est née d'un arbre et d'une fleur, qu'elle est la gardienne et la protectrice du village, que c'est une sorcière, qu'elle punira les humains de leurs méfaits. On la surnomme "Valkyrie", "Ève" ou "La femme paradis". »

L'auteur dit s'être mis à la place d'une femme, il « en est venu à épouser pendant plusieurs semaines des pensées féminines » ; en réalité, il ne fait que réutiliser les poncifs d'usage sur proie et prédateur (la femme étant tantôt l'une, tantôt l'autre) et les clichés les plus éculés sur la femme qui serait plus animale qu'humaine, à la merci de ses instincts. Elle ne rencontre que des hommes, qu'elle voit fugacement comme des partenaires sexuels possibles mais surtout comme des menaces à abattre. La forêt ou la nature n'est pas envisagée différemment : belle mais hostile. « La forêt est un piège à ciel ouvert et si la leçon est mal apprise, elle se referme sur vous, tel un tombeau. Voilà le paradis de Rousseau. L'apprentissage est long pour que cette masse de végétation devienne un éden primitif. La forêt est une dévoreuse d'espoir ; elle vous autorise à passer, rarement à rester. Même la forêt du Paradis. » Femme, forêt, même combat. Enfin, dans les dernières pages, le récit (qui n'a jamais tranché entre première et troisième personne) passe de « Elle n'est le paradis de personne » à « Je ne suis le paradis de personne ». Farouche Amazone ou femme dépressive ? La lecture (sur une liseuse volée, alimentée par une batterie solaire) de *Belle du Seigneur* a-t-elle contribué à son effondrement ? À certaines époques, faut-il le rappeler, la lecture de romans était jugée franchement néfaste pour les femmes. S'il existe un mythe de la belle sauvage, il est clair que Pierre Chavagné entend lui tordre le cou.

Cette figure de la femme indomptable plus ou moins confondue avec la nature est devenue un cliché, battu en brèche par Hélène Zimmer dans son roman *Dans la réserve*. Il y est question d'une zone à réensauvager, la Wild French Reserve (WFR pour les intimes), farouchement protégée par une organisation aux techniques militaires et dont la présence et les activités sont dénoncées par des activistes qui pratiquent le « tree-sitting ». Dès lors que la présence d'un intrus est décelée et la nouvelle de sa mort révélée, les hypothèses vont bon train, dont celle-ci : « Une

LA PART SAUVAGE

femme, c'est sûr. Une femme puissante, instinctive. [...] Une sauvage mais une vraie. Tu vois ? Du genre lasse des cercles de femmes et de tout le flan sur le féminin sacré. Une qui veut réellement laisser s'exprimer sa sauvagerie. Une qui s'est complètement libérée de ses entraves. Une femme pas domestiquée. Une femme venue faire corps avec les ressources capturées par la WFR. Une femme libre, qu'on a tuée, évidemment ». En réalité, l'intrus n'est ni mort ni une femme. Ce jeu avec les représentations est le point fort du roman.

Certains aspects sont moins convaincants, notamment autour des questions de parentalité. Inclure dans le même roman ZAD, PMA et IVG tient du défi et rend l'intrigue parfois acrobatique. Ce qui arrive aux personnages de Solveig et d'Eva-Lou, grossesse non désirée ou maternité choisie, met en tout cas un terme à leur action militante. Notons que, si le style du roman n'a rien de charmeur, le réalisme de la langue de chacun est saisissant, particulièrement dans le cas d'Eva-Lou, qui parle et pense comme elle écrit. Hélène Zimmer emploie aussi l'expression « *haute valeur ajoutée à l'environnement* » dans le vocabulaire utilisé dans l'argumentaire des partisans de la Réserve, comme un écho au label HVE (Haute Valeur Environnementale) au cœur des débats actuels sur les pratiques agricoles et l'environnement.

Plus largement, les filles ou très jeunes femmes aptes à la survie sont en passe de devenir des archétypes. Le duo d'adolescentes dans *L'école de la forêt* de l'autrice suisse Clara Demierre est assez caricatural dans sa rébellion mais dit quelque chose de l'asservissement des femmes dans certains groupuscules qui se veulent proches de la nature : « *1. Le groupe est composé d'une poignée de membres, au mieux quelques dizaines de guides (gourous ou maîtres) et d'idiotes (mauvaises élèves). 2. La majorité des guides sont des hommes et la plupart des idiots sont des femmes.* » Les femmes sont chargées de toutes les tâches domestiques. Elles ont toutes des noms de plantes ou de minéraux (Violette, Jade, Ambre, Bleuet...) alors que les hommes s'appellent Cosme (le monde) ou Marco (Mars, la planète ou le dieu guerrier, au choix). On pense aux analyses de Carolyn Merchant sur l'exploitation du « ventre de la terre » (à lire dans l'anthologie *Reclaim*, recueil de textes écoféministes, Cambourakis, 2016) ainsi qu'à son ouvrage *Earthcare*

(*Women and the Environment*), qui suggère que la perception de la nature comme une figure maternelle a contribué à faire endosser aux femmes la responsabilité de l'impact écologique, notamment dans la sphère domestique.

L'autre intérêt du roman est la question des ressources technologiques : les héroïnes Arole et Bleuet sont loin de baigner dans un environnement numérique (elles utilisent en cachette leur téléphone, mais uniquement comme enregistreur, et trouvent des indications sur le passé du groupe à travers des carnets écrits à la main et des photos bien tangibles, de celles qu'on peut épingler au mur), mais, tout comme Sal dans le roman de Mick Kitson, elles savent utiliser les vidéos et autres tutoriels de YouTube pour mener à bien leurs projets. C'est aussi l'un des rares romans dans cette veine qui donne un peu à voir des relations parent-enfant, même s'il est beaucoup moins abouti que *Dans l'État Sauvage* de Diane Cook (Gaïa, 2021), qui montre une relation mère-fille dans toute sa complexité, en plus de soulever des questions sur un éventuel retour à la terre et sur l'assignation politique des territoires à telle ou telle activité.

Une œuvre qui permet de voir l'évolution de ce qu'on pourrait appeler la fiction écoféministe est celle de Gabrielle Filteau-Chiba, qui a vécu plusieurs années dans la région du Kamouraska, au Canada. Dans le premier roman, *Encabanée*, une femme s'isole par choix dans cette région, mais sans s'impliquer dans la protection de celle-ci, même si elle offre l'asile à un militant écologiste. On retrouve ce personnage dans *Sauvages*, aux côtés de Raphaëlle, garde forestière qui tâche de protéger la vie sauvage, y compris la faune traquée par les braconniers ; rappelons que le mot « sauvages » désigne des fourrures d'animaux sauvages. C'est le récit d'une vendetta et aussi d'une histoire d'amour entre femmes, servi par une belle écriture qui met en valeur le caractère expressif du français québécois. Dommage qu'il laisse le sentiment d'un monde assez manichéen dans lequel les femmes seraient les seules alliées de la planète contre des hommes prédateurs ; le méchant braconnier est aussi un voyeur et un violeur.

Le dernier opus, *Bivouac*, élargit et nuance les perspectives : on retrouve les deux femmes, impliquées dans une communauté plus large, ainsi que le militant du premier roman. Tous les trois se mobilisent pour sauver une forêt ; sans tout dévoiler, on peut dire que personne n'en sort

LA PART SAUVAGE

indemne. Des questions autour de la parentalité apparaissent, l'évolution se poursuit : on est passé d'une femme dans sa bulle individuelle à une phase de lune de miel, puis à des questionnements plus larges sur la place de l'individu dans la société comme dans l'environnement. Problèmes agricoles (dans l'élevage, particulièrement), organisation d'actions de défense d'une zone en péril, liens avec les médias (comme dans *Dans la réserve*), on trouve tout cela et plus encore dans *Bivouac*. Les femmes sont particulièrement exposées dans ces trois romans : l'une s'entaille le visage en coupant du bois, l'autre est filmée à son insu par un braconnier, l'une et l'autre se mettent en première ligne pour défendre la forêt du Kamouraska.

S'exposer, c'est ce qu'on fait aussi au cinéma. Aussi étonnant que cela puisse paraître, ces questions sur les femmes en milieu hostile trouvent un écho dans un livre qui articule fiction et réalité autour d'une dynastie d'actrices : *Trois femmes disparaissent* d'Hélène Frappat. La dynastie en question (qui ne saute pas aux yeux, faute de patronyme commun) est celle qui lie Tippi Hedren, Melanie Griffith et Dakota Johnson. La narratrice mène son enquête sur ces trois survivantes du monde du cinéma : de génération en génération, les femmes sont-elles mieux traitées ? La prédation masculine est évidente dans le cas de Tippi Hedren, malmenée à maintes reprises par le réalisateur Alfred Hitchcock. Ce que l'on sait moins, c'est que l'actrice attaquée par une horde de volatiles dans *Les oiseaux* a ensuite mené un projet fou : filmer les grands fauves dans le ranch qu'elle a créé pour eux. « Pour survivre, la proie doit-elle devenir le prédateur qu'elle a fui ? » Tippi Hedren a failli avoir un œil crevé par un corbeau, sa fille par un lion. « La détective décide de repartir du mot sauvage, littéralement. Avant de dériver du latin *silva*, forêt, sauvage désigne un animal qui vit dans la nature, qui n'est pas domestiqué, qui ne s'apprivoise pas facilement. »

Hélène Frappat cite le récent *Croire aux fauves* de l'anthropologue Nastassja Martin pour parler d'hybridation ; Melanie Griffith, dans *Something Wild* (*Dangereuse sous tous rapports*, en traduction française, *Sauvage et dangereuse* dans la version québécoise), joue un personnage imprévisible à la sexualité débridée, dominatrice, jusqu'à ce qu'un plus gros prédateur fasse son apparition sous la forme de son ancien mari, un criminel très violent. En anglais « *wild* » (sauvage) a aussi le

sens d'imprévisible, anarchique, voire fou. Dakota Johnson, sa fille, incarne à l'écran l'ingénue de *Cinquante nuances de gris*, mais, selon Hélène Frappat, le tournant arrive avec le film *Suspiria* (où beaucoup de choses tournent autour de la vision et de l'aveuglement) qui aurait permis à la petite-fille de Tippi Hedren d'exorciser la malédiction familiale. (L'autrice notera sans doute avec un sourire que Dakota Johnson aura prochainement le rôle de Madame Web, une super-héroïne aveugle qui est la quatrième de sa lignée...) Ce livre peut se lire comme une histoire des représentations et des violences envers les femmes au cinéma (et plus largement dans la fiction, avec un chapitre consacré à *La mouette* de Tchekhov), mais aussi comme une enquête où, ainsi que dans les meilleurs polars, le cheminement, le repérage des motifs (au sens de schémas) importe plus que l'identification du/de la/des coupable(s).

C'est précisément la démarche de quelqu'un comme Tzvetan Todorov, dont l'ouvrage *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre* (Seuil, 1982) reste d'actualité. Au moment de la rencontre entre les Espagnols et les peuples de la Mésoamérique, au XVI^e siècle, les « *Indiens favorisent l'échange avec le monde, les Européens celui avec les hommes ; aucun des deux n'est intrinsèquement supérieur à l'autre, et on a toujours besoin des deux à la fois* ». Telle est l'équation insoluble du rapport à l'altérité, qu'il s'agisse du monde naturel non humain ou de l'autre au sens d'autrui. Le livre est dédié à la mémoire d'une femme qui refuse d'avoir des rapports sexuels avec un autre que son mari, même après la mort de celui-ci. « *Une femme maya est morte déchirée par les chiens. Son histoire, réduite à quelques lignes, concentre l'une des versions extrêmes de la relation à autrui. [...] on la jette aux chiens, parce qu'elle est femme non consentante et Indienne à la fois. Jamais destin d'autrui ne fut plus tragique. J'écris ce livre pour essayer de faire en sorte qu'on n'oublie pas ce récit, et mille autres pareils.* »

Ce livre a pu contribuer à l'intérêt que suscitent non seulement l'histoire mais également les récits de ceux et celles qui ont été considérés comme « sauvages ». On pense à l'autrice innue *An Antane Kapesh* : « *Je suis une maudite Sauvagesse. Je suis très fière quand, aujourd'hui, je m'entends traiter de Sauvagesse. Quand j'entends le Blanc prononcer ce mot, je comprends qu'il me redit sans cesse que je suis une vraie Indienne et que c'est moi la première à avoir vécu dans la forêt.* » On lit aujourd'hui les récits autobiographiques de

LA PART SAUVAGE

femmes « autochtones », comme la romancière du Nunavik Mitiarjuk Nappaaluk, mais aussi leurs œuvres de fiction. Et de nombreux auteurs de pays occidentaux s'en inspirent : Diane Cook s'est documentée de façon détaillée auprès des Paiutes et d'autres peuples amérindiens pour l'écriture de son roman *Dans l'État sauvage*, Gabrielle Filteau-Chiba cite Mourning Dove (une des toutes premières autrices amérindiennes publiées) dans *Bivouac*.

Patricia Farazzi choisit pour sa part d'écrire un récit biographique avec *Vies mêlées de Manuela Sáenz, compagne de Simón Bolívar, et de Jonatás, esclave affranchie*. Moins connue peut-être en France que la Malinche qui fut la maîtresse et l'interprète de Cortés, Manuela Sáenz est à la fois la narratrice et le sujet de ce livre admirable. De bribes de lettres et d'archives, la narration tire un patchwork pour habiller la mémoire de cette figure étonnante du XIX^e siècle : « *Admirez ce tissu ! Chaque lambeau cousu à un autre lambeau est un morceau de ma vie. Vestiges de robes, d'uniformes, des draps où j'ai dormi, aimé, et puis des morceaux de métal, de cuir, la matière de presque soixante ans de vie.* » Elle se joue des représentations féminines de la nature, retourne les accusations de cannibalisme contre les Européens friands de femmes : « *Goûter la chair née de ces volcans magnifiques, de ces forêts luxuriantes, de ces hauts plateaux grandioses, une chair nourrie des fruits les plus délicieux et dont la peau soyeuse se teintait un peu sous le soleil. Quelle bénédiction ! [...] Peut-être même rêvent-ils encore de ces femmes comestibles* ». Elle décrit les erreurs, celles de Bolívar comme celles de Sáenz, et se méfie des représentations folkloriques, des détails posthumes.

Nourrie par la lecture de *Mémoire de feu* d'Eduardo Galeano, Patricia Farazzi revient sur les épisodes sanglants de la conquête espagnole mais n'oublie pas les atrocités qui ont suivi, l'esclavage endémique par exemple. La présence de Jonatás, compagne de toujours de Manuela Sáenz, permet d'élargir encore la perspective ; si le sort de la compagne de Bolívar (rejetée et exilée après la mort de ce dernier) n'est pas enviable, que dire de celui d'une esclave et de tant d'autres comme elle ? L'environnement et les ressources qu'on en tire ne sont pas oubliés : « *Un va-et-vient ininterrompu de navires battant tous les pavillons de l'Europe et des États-Unis, et chargés de café, sucre, cacao, fruits, bœufs, argent, cuivre, étain, bois précieux, cuir... remplaça les galions de la Couronne d'Espagne.* »



© Jean-Luc Bertini

Mais Manuela Sáenz elle-même a joué un rôle dans la guerre et dans l'exploitation de la planète ; n'a-t-elle pas écrit des lettres pour des baleiniers, à une époque où le pétrole ne faisait pas encore loi ? Le récit ne verse pas dans une opposition binaire, personne n'est irréprochable.

La question de savoir à qui les terres non exploitées appartiennent, qui a le droit d'y vivre et/ou d'y chasser est loin d'être résolue ; elle résonne ici et ailleurs, dans l'actualité et les mémoires. Les défenseurs des espaces naturels se mobilisent partout, parfois au péril de leur vie. La mémoire des peuples premiers est importante pour repenser notre rapport au monde, mais aussi celle des Européens, des Occidentaux : « *Ce n'est pas faire l'éloge des conquistadores que de reconnaître, ici ou là, leur supériorité ; il est nécessaire d'analyser les armes de la conquête si l'on veut pouvoir l'arrêter un jour. Car les conquêtes n'appartiennent pas qu'au passé* », pour citer à nouveau Todorov. Enfin, il ne faut pas négliger les questions soulevées par le recours à des formes nouvelles de communication et d'évaluation des ressources : les fictions d'aujourd'hui montrent différents groupes qui agissent sur l'environnement en toute conscience, mais sans avoir les mêmes convictions ni les mêmes moyens d'action. Tantôt il leur faut s'organiser grâce à Internet, tantôt agir « hors connexion », tantôt installer des caméras de surveillance, tantôt les fuir. On ne peut pas éluder ces questions, comme l'écrit Virginie Maris dans *La part sauvage du monde* (Seuil, 2018) : « *le champ de la conservation, qui se donne pour mission de protéger la nature, développe en son sein même des processus d'absorption de la nature et de sa dissolution dans les sphères technique, économique et informationnelle* ». Il ne fait aucun doute que de nouvelles œuvres vont continuer à interroger les actions des groupes humains envers leur environnement et l'utilisation des technologies souvent perçues comme invasives, à l'instar du tout récent *Birnam Wood* d'Eleanor Catton qui donne à voir un collectif de défenseurs de l'environnement en Nouvelle-Zélande aux prises avec un milliardaire qui fabrique des drones.

La vraie morale ne se moque pas de la morale

Dans Les somnambules (1930), Hermann Broch décrivait un monde vidé de valeurs et les prémices de ce qu'il appellerait la folie des masses. Mais qu'est-ce qu'un monde vidé de valeurs ? Les valeurs sont-elles dans le monde ? Après l'effondrement, des romanciers comme Iris Murdoch et des philosophes comme Richard Hare se demandèrent si la morale reposait sur des devoirs et des impératifs ou sur des valeurs et des vertus, mais repoussèrent surtout les faux devoirs et les fausses valeurs. Les catholiques d'Oxford, comme Peter Geach, entendaient remettre les vertus au centre de l'éthique. Ces quatre livres exposent leurs désaccords.

par Pascal Engel

Hermann Broch

Logique d'un monde en ruine.

Six essais philosophiques

Trad. de l'allemand par Christian

Bouchindhomme et Pierre Rusch

Préface de Michel Valensi

L'Éclat, 224 p., 9 €

Iris Murdoch

La souveraineté du bien

Trad. de l'anglais par Claude Pichevin

L'Éclat, 192 p., 8 €

Richard. M. Hare

Le langage de la morale

Trad. de l'anglais par Jean-Baptiste Le Bohec

et Frédéric Naudin

Eliott, 224 p., 21 €

Peter T. Geach

Les vertus

Trad. de l'anglais par Roger Pouivet

Vrin, 240 p., 13 €

Plus personne aujourd'hui n'accepte les leçons de morale. Pourtant, il n'y a jamais eu autant de morale. La vision morale du monde, ce que Hegel appelait « *la belle âme* », nous apparaît ridicule. Et pourtant on ne cesse de nous dire que nous n'adoptons pas, dans notre vie professionnelle ou publique, « les bonnes pratiques », qu'il nous faut acquérir « les bonnes compétences » de manière à prévenir les « micro-agressions » que tant de minorités ressentent ou pourraient ressentir, et

réparer, corriger et soigner toutes sortes d'injustices, y compris celles que nos ancêtres ont commises ou que l'humanité tout entière commet ou pourrait commettre en n'adoptant pas telle ou telle attitude. Autrefois, nous devions lire Sade en cachette, à présent c'est Balzac ou Stendhal. Les avertissements et *friendly reminders* pleuvent, tout autant que lorsque les enfants de jadis ne respectaient pas la civilité puérile et honnête et se faisaient taper sur les doigts ou envoyer au coin.

Nous avons tellement peur d'employer le mot « bon » que nous nous souhaitons « une belle journée » plutôt qu'une bonne journée, sans nous rendre compte que satisfaire dans la vie quotidienne aux exigences de l'esthétique est bien plus difficile que de satisfaire à celles de l'éthique. Bref, d'un côté nous sommes devenus nietzschéens en refusant la moraline, de l'autre nous ne l'avons jamais autant pratiquée. Les vertus sont devenues, comme le disait Chesterton, folles.

Toute l'œuvre d'Hermann Broch est une méditation sur le déclin et la destruction des valeurs dans le monde moderne. Pour lui, il ne s'agit pas seulement des valeurs morales, mais aussi des valeurs esthétiques et cognitives, à la fois au plan individuel et au plan collectif. Ses grands romans, *Les somnambules* et *Les irresponsables*, montrent des individus-types qui ont perdu tout sens des valeurs et qui foncent tête baissée dans des solutions imaginaires. *La mort de Virgile* met en scène la perte des valeurs esthétiques. L'un des thèmes centraux chez Broch est celui de la relation entre l'art et la connaissance. Il est

**LA VRAIE MORALE
NE SE MOQUE PAS DE LA MORALE**

central dans le recueil de ses articles *Dichten und Erkennen* (Création littéraire et connaissance, Gallimard, 1985) où figure notamment son grand essai sur le kitsch, qui est pour lui un cas d'épave de confusion des valeurs, en l'occurrence des catégories éthiques et des catégories esthétiques.

Ce thème de la désagrégation des valeurs traverse toute la littérature autrichienne et européenne, de Hofmannsthal à Kraus, Musil et Kundera. Dans *Les sonnambules* figure une sorte de dissertation sur la dégradation des valeurs, incluse dans la partie du roman sur Huguenau, représentant du réalisme et des faits (*Sachlichkeit*). C'est cette veine philosophique que Broch reprend dans les articles traduits ici, qui traitent tous, sous un aspect ou un autre, des valeurs. Le premier, « Logique d'un monde en désintégration » (*zerfallenden Welt*, 1931), expose le lien entre toute entreprise de connaissance et de recherche de la vérité et la position de valeurs. L'acte même de penser et le style de la pensée, soutient-il, porte des valeurs. Au plan historique, l'apogée d'un monde de valeurs dont Dieu est l'incarnation suprême a cédé la place à un monde où la valeur se réduit au devoir professionnel.

Le second, « Remarques sur la psychanalyse du point de vue d'une théorie de la valeur » (1936), propose d'« apporter un complément méthodologique à la construction du modèle psychique freudien », en révisant l'opposition entre pulsion de mort et pulsion de vie sous la forme d'un principe de création de valeurs à partir du Moi. Le troisième, « Connaissance par la pensée et connaissance par la poésie » (1933), roule sur l'un des thèmes les plus importants de l'œuvre de Broch – proprement goethéen –, l'unité fondamentale de la connaissance littéraire et de la connaissance scientifique, qui sont « deux branches d'un seul et même tronc, celui de la connaissance pure et simple ». Le quatrième texte « Des unités syntaxiques et cognitives » (1946), est une discussion sur la nature de l'a priori en logique et en mathématiques.

Broch a, tout comme Musil, une vaste culture philosophique et scientifique, mais son style philosophique est passablement obscur et spéculatif, souvent germanique au mauvais sens du terme, ce qui est dommage pour des idées si justes. On trouverait en vain dans ce livre une analyse de la

notion de valeur elle-même : s'agit-il du devoir et des normes, ou du bien et de l'axiologie ? Broch a clairement subi l'influence de Nietzsche, mais aussi de l'école de Bader et de philosophes comme Heinrich Rickert et Wilhelm Windelband, qui discutaient la notion de *Geltung* (voir *Le système des valeurs et autres articles* du premier, Vrin, 2007) et se posaient la question de savoir si la logique est, tout comme l'éthique, une science normative.

Broch s'oppose à la conception empiriste logique qui réduit les valeurs à l'expression d'émotions, et il défend une conception cognitiviste. La science ainsi que l'art et la littérature sont porteurs de ces valeurs. Leur déclin dans le monde contemporain est celui de la rationalité aussi bien que des idéaux esthétiques. L'originalité de Broch est d'avoir, tout comme Musil, auquel on l'a souvent comparé, combiné l'expression romanesque et la philosophie, et d'avoir, comme Elias Canetti, formulé une théorie de la folie des masses.

Iris Murdoch, tout comme Broch, est une romancière philosophe. Si son œuvre romanesque est bien connue, son œuvre philosophique l'est moins. Elle fut l'élève de Wittgenstein, et a romancé cette éducation dans *L'élève du philosophe* (*The Philosopher's Pupil*, 1983 ; Gallimard, 1985). Dans *La souveraineté du bien* (1970), réunissant des essais des années 1960, elle s'attaque au même problème que Broch, celui du déclin des valeurs, mais sa cible plus spécifique est la philosophie morale britannique de la première moitié du vingtième siècle. À la suite d'Elizabeth Anscombe, autre disciple de Wittgenstein qui avait écrit en 1958 un essai retentissant sur la philosophie morale moderne, elle déplore que la philosophie morale universitaire, celle d'Oxford et de Cambridge, ait négligé le primat du bien et des concepts axiologiques pour privilégier les concepts d'origine kantienne de volonté, de devoir et d'obligation et qu'elle ait accepté les principes du conséquentialisme.

Tout comme Anscombe, elle rejette la philosophie de l'esprit implicite des philosophes analytiques, qui penche vers le béhaviorisme, et demande à ce qu'on revienne à des concepts tels que celui d'intention, et qu'on réhabilite la vie intérieure. Défend-elle pour autant une forme de réalisme axiologique selon lequel le Bien serait une sorte d'Idée platonicienne, ou une réalité indéfinissable, comme le soutenait G. E. Moore dans ses *Principia Ethica* (1902 ; PUF, 1998) ?

**LA VRAIE MORALE
NE SE MOQUE PAS DE LA MORALE**

Ou bien suit-elle Anscombe, qui adopte une conception thomiste du bien comme propriété naturelle, et Philippa Foot qui propose de développer la théorie des vertus (1)? Elle propose de placer au centre la notion d'amour, et rejette l'existentialisme « luciférien » d'un Sartre, qui refuse toute transcendance au nom d'une liberté humaine absolue. Murdoch semble plutôt pencher pour une forme d'athéisme spiritualiste, hanté par l'absence de Dieu, et cherchant sans cesse, comme le personnage de l'un de ses plus fameux romans, *The Good Apprentice* (1985), à être « l'apprentie du Bien ».

L'ouvrage de Richard Hare, *The Language of Morals* (1952), qui paraît aujourd'hui dans une excellente traduction, est sans doute la cible principale d'Anscombe, de Murdoch, de Foot et de Geach. C'est un classique, qui défend, sur la base d'une analyse logique et linguistique rigoureuse, la thèse selon laquelle tous les énoncés moraux sont prescriptifs et de forme impérative. Hare rejette aussi bien le réalisme d'un Moore que l'émotivisme des positivistes comme A. J. Ayer et Charles Stevenson pour lesquels il n'y a rien de plus dans un jugement comme « ceci est bon » que l'expression d'une approbation. Il suit Hume en refusant que « est » implique « doit », et soutient que les jugements moraux sont objectifs au sens où ils sont soumis à un réquisit d'universalisabilité, en un sens proche de celui de la formule kantienne de l'impératif catégorique. Mais il s'écarte de Kant en soutenant qu'un acte est juste si et seulement s'il maximise les préférences universelles des agents, ce qui revient à une forme d'utilitarisme (2).

Pour les philosophes thomistes d'Oxford comme Elizabeth Anscombe et Peter Geach, Hare incarne la pensée libérale, athée et conséquentialiste, celle qui ne peut concevoir qu'il y ait des interdictions absolues comme celle de tuer. À un journal qui demandait en 1957 « si la philosophie d'Oxford corrompt la jeunesse », Anscombe exemptait Hare de cette accusation, mais suggérait que son utilitarisme était bien pire. Dans *Les vertus*, paru en 1977, Peter Geach enfonce le clou, en soutenant contre Hare que le langage moral est bien descriptif et non pas impératif, et que non seulement des termes comme « bon » ou « mauvais », mais aussi des termes comme « courageux » ou « prudent », font partie de l'éthique et sont bien plus importants que des termes tels

que « doit » ou « il faut ». Il soutient qu'il y a une téléologie naturelle non seulement pour les vertus que la tradition catholique nomme « cardinales », telles que courage, prudence, justice et tempérance, mais aussi pour les vertus théologiques, foi, espérance et charité.

Au lecteur qui pourrait se croire revenu au catéchisme, il faut dire que ce livre n'est théologique qu'en partie, car il discute, dans un style très vigoureux et souvent drôle, les arguments de ses contemporains, et ceux de Hare en particulier. Il rejette la distinction stricte entre description et prescription de ce dernier, au nom d'arguments semblables à ceux de Quine contre la distinction entre énoncés analytiques et énoncés synthétiques. Ailleurs, il objecte que si tous les énoncés moraux sont prescriptifs et donc n'ont pas de valeur de vérité, il est difficile de les utiliser dans des raisonnements moraux dont les conclusions devraient être vraies.

Une autre objection qu'on a adressée à la conception prescriptiviste est celle de la motivation : le fait de donner son assentiment à un jugement de la forme « Il faut faire X » entraîne-t-il toujours que l'agent sera motivé à faire X ? Hare, comme Socrate, répondait positivement, mais Aristote et l'expérience humaine répondent négativement : la volonté peut être faible et l'*akrasia* est possible. Ici, on se serait attendu à ce que Geach discute, comme Aristote, le thème de l'incontinence quand il traite de la vertu de tempérance, mais il traite plutôt de la morale sexuelle, nous donnant des conseils sur comment boire ou copuler, et déclare à ce sujet : « *Les chrétiens ont plus de raisons d'espérer le guidage [sic] du Saint Esprit dans l'enseignement moral réel que l'Église donne que dans la recherche des arguments qui la justifieraient* » (p. 203). Il est certain que si c'est là ce qu'il faut attendre d'un livre sur la philosophie morale, il vaut mieux prêcher l'abstinence philosophique.

Hare, quant à lui refuse, la thèse selon laquelle les impératifs éthiques ne sont justifiés que par les commandements divins. « *Quelle est, demande-t-il, la différence entre le fait qu'il y a un Dieu transcendant qui écoute les prières et dirige les événements en conséquence, et le simple fait que les événements aient lieu ? Aucune.* » Il est certain que si le réalisme des valeurs défendu par les thomistes n'a pas d'autre justification, alors il vaut mieux y renoncer. Hare a voulu construire une éthique rationaliste pour soustraire l'éthique à la religion et au sentiment, et il a bien raison.



Alec Guinness dans « Le pont de la rivière Kwai » (1957)

LA VRAIE MORALE NE SE MOQUE PAS DE LA MORALE

Cela l'a conduit à refuser aussi bien l'intuitionnisme de Moore que le théisme et le sentimentalisme issu de Hume.

Mais si nous avons des raisons d'agir moralement, ces raisons doivent être objectives. Il n'est pas sûr que le prescriptivisme le garantisse. Et le prescriptivisme rationaliste peut-il simplement se passer de concepts comme ceux de bien et de vertu ? Hare lui-même admet que la pensée morale a deux niveaux : l'un soumis à la règle d'or, mais destiné à des archanges, et l'autre, plus humain, associé à des réponses émotionnelles, où des concepts descriptifs comme ceux de courage ou de prudence peuvent s'appliquer. Le colonel Nicholson incarné par Alec Guinness dans le film *Le pont de la rivière Kwai* considère de son devoir de construire le pont voulu par les Japonais, mais quand il réalise ce qu'il a fait lorsque le pont est dynamité, il comprend, mais un peu tard, que ce qu'il jugeait devoir faire n'était pas, dans la réalité, ce qu'il était bien de faire (3).

1. Voir *Le bien naturel*, publié en 2014 par Labor et Fides. Sur les remarquables femmes philosophes de cette génération à Oxford (Anscombe, Midgley, Foot, Murdoch) voir *Metaphysical Animals: How Four Women Brought Philosophy Back to Life* de Clare Mac Cumhaill et Rachael Wiseman, Chatto & Windus, 2022.
2. Un autre livre de Hare a été traduit, *Penser en morale. Entre intuition et critique*, Hermann, 2019. Voir aussi Jean-Yves Goffi (dir.), *Hare et la philosophie morale. Recherches sur la philosophie et le langage*, n° 23, Vrin, 2005.
3. Hare a pu connaître de telles situations, car il marcha dans la jungle birmane vers la rivière Kwai avec le contingent anglais en 1942, fut fait prisonnier et passa trois ans dans un camp japonais.

Une charge contre le Conseil constitutionnel

Notre Constitution est mal connue des citoyens, qui n'ont le choix qu'entre des discours politiques au sens le plus restrictif du terme et d'austères études menées par d'éminents juristes dont le souci d'être compris est le même que celui des professeurs de médecine. Le grand mérite de ce livre de Lauréline Fontaine est d'aborder une question fondamentale du fonctionnement démocratique dans des termes aisément accessibles à tout citoyen.

par Marc Lebiez

Lauréline Fontaine
La Constitution maltraitée.
Anatomie du Conseil constitutionnel
Amsterdam, 280 p., 20 €

Le problème se formule aisément. La Constitution du 4 octobre 1958 a instauré une sorte de cour suprême comme il en existe dans la plupart des pays qui se veulent démocratiques : fonctionne-t-elle convenablement ? Le peu que nous sachions généralement des exemples étrangers nous amène à considérer que les modes de désignation et d'exercice de ces cours sont extrêmement variés sans qu'aucun puisse être considéré comme exemplaire. Les membres de notre Conseil constitutionnel sont nommés par tiers tous les trois ans et pour un mandat unique de neuf ans, par les présidents de la République, du Sénat et de l'Assemblée nationale. Leurs collègues américains sont nommés à vie par le président des États-Unis ; en Allemagne, ce sont des juristes qualifiés comme tels et totalement indépendants du monde politique. Comment évaluer le mode français ?

La question du mode de désignation ne peut être disjointe de celle que pose la V^e République par nature. Même si l'on juge excessivement polémique la formule de François Mitterrand sur le « coup d'État permanent », on ne peut oublier que notre Constitution a été taillée sur mesure par et pour le général de Gaulle parvenu au pouvoir dans des conditions qui n'étaient pas tout à fait démocratiques. On peut toutefois ajouter que son texte a été considérablement modifié au fil du temps et que les institutions qu'elle créait ont rendu possible l'accession au pouvoir présidentiel de François Mitterrand et l'exercice du pou-

voir gouvernemental par Lionel Jospin. C'est au point que le slogan appelant à une « VI^e République » manque de crédibilité. Les réformes que prônent ceux qui le ressassent pourraient parfaitement s'intégrer à une révision de la Constitution actuelle, comparable à plusieurs de celles qui ont déjà eu lieu. La situation n'est plus celle de 1959, quand un président du Conseil constitutionnel ne pouvait dire au président de la République que telle mesure proposée par son gouvernement n'était pas constitutionnelle – puisque cette Constitution était son œuvre et taillée pour lui-même.

La question qui sous-tend le livre de Lauréline Fontaine est de savoir si le mode de désignation des membres du Conseil est satisfaisant. Beaucoup des critiques que formule l'ouvrage sont en effet liées à cette question. Même si les trois présidents précités ne sont pas toujours du même bord politique, il n'est pas absurde de qualifier de « politique » ce mode de désignation. Sur ce constat, il n'y a guère de divergences. Mais faut-il y voir un vice ou une vertu ? Lauréline Fontaine est juriste et elle est sensible aux effets regrettables de cette politisation, contraire au principe de stricte indépendance de toute cour de justice digne de ce nom en pays démocratique. Ses arguments sont forts, mais pas forcément dirimants.

On peut aborder les choses d'un point de vue historique. Il est clair en effet que le Conseil constitutionnel créé par la Constitution du 4 octobre 1958 n'était nullement une cour de justice digne de ce nom. Il n'était pas en position de contester l'interprétation que le président de la République faisait de la Constitution puisque celle-ci était son œuvre et que ses membres avaient été choisis pour leur absence tant de rayonnement politique

UNE CHARGE CONTRE LE CONSEIL CONSTITUTIONNEL

que de connaissances juridiques précises. Quand le général de Gaulle a clairement violé l'article 11 de la Constitution en décidant l'organisation d'un référendum pour proposer que l'élection présidentielle ait lieu au suffrage universel, le Conseil constitutionnel s'est tu solennellement, laissant le seul président du Sénat dénoncer cette « *forfaiture* ».

Le fondateur de la V^e République est mort, son texte constitutionnel a été amplement modifié dans un sens démocratique et accroissant les pouvoirs du Conseil. Celui-ci a accueilli en son sein des personnalités de poids, dont plusieurs anciens Premiers ministres, ainsi que d'anciens ministres au rayonnement aussi incontesté que celui de Robert Badinter. Face au général de Gaulle, le Conseil constitutionnel était pire qu'une cour suprême au rabais : il fonctionnait comme une instance de légitimation des décisions présidentielles, aussi constitutionnellement arbitraires qu'elles aient été avec la violation de l'article 11 destinée à renforcer encore les pouvoirs élyséens. On n'en est plus là, mais cela suffit-il pour que le Conseil constitutionnel mérite enfin son nom ?

Parmi les dispositions élargissant ses pouvoirs, prenons celles concernant sa saisine. En 1962, le président du Sénat, qui aurait dû donner son aval au projet de référendum, n'a pas été consulté et il n'a pu saisir le Conseil. Depuis 1974, soixante députés ou sénateurs peuvent le faire pour toute loi et, depuis 2008, les citoyens peuvent soulever une question prioritaire de constitutionnalité (QPC). De tels changements ont une portée considérable. Lauréline Fontaine ne le conteste pas mais la Constitution lui paraît encore « maltraitée ». C'est qu'à ses yeux le fait de juger de la conformité d'un texte à la Constitution doit être tenu pour une évaluation purement juridique, fonctionnant comme un tiers pouvoir face au législatif et à l'exécutif. Ce n'est pas la lettre de la Constitution puisque celle-ci ne reconnaît qu'une « autorité » judiciaire – ce que l'on peut assurément regretter. Toutes les critiques qu'elle formule partent de ce présupposé. Sa position est tout à fait cohérente et beaucoup de ses arguments sont recevables.

On peut toutefois adopter un autre point de vue et tenir pour acceptable que le Conseil juge plus en opportunité qu'en droit pur. Cette vision ouver-

tement politique peut d'autant mieux se défendre qu'une large majorité parlementaire suffit pour réviser le texte constitutionnel sur des points non négligeables voire très conflictuels, comme le fit le gouvernement Balladur en 1995.

Lauréline Fontaine condamne le caractère trop politique des nominations au Conseil. Cela s'entend dans la logique de sa position qui est de vouloir une cour composée de purs juristes tout à fait indépendants des pouvoirs exécutif et législatif. Mais son propos laisse entendre que politique signifierait politicien au pire sens du terme. Le lecteur accoutumé à entendre dénoncer le « règne des copains et des coquins » imaginera un Conseil peuplé d'affidés et de complices. Or ce ne sont pas les affinités politiques qui jouent le plus en la matière. Le président Sarkozy a nommé Michel Charasse, un des plus proches amis de François Mitterrand. Certains conseillers étaient de simples parlementaires qui avaient fait preuve de leur indépendance d'esprit, comme aujourd'hui Jacques Mézard ou Jacqueline Gourault. Quant à la secrétaire générale de l'Assemblée nationale, elle était par fonction tenue à une stricte neutralité politique. D'autres nommés avaient fait carrière comme conseillers de ministres ou de l'Élysée. Tous, dit Lauréline Fontaine, sont issus du milieu politique *lato sensu*. Ce n'est pas faux mais on peut s'en féliciter en considérant que l'affaire n'est pas tant de respecter à la lettre un texte constitutionnel aisément modifiable que de produire des lois convenablement rédigées.

On peut l'approuver quand elle déplore le manque de technicité juridique de beaucoup des membres du Conseil, dont une des conséquences est la pauvreté des exposés des motifs, voire l'arbitraire de certaines décisions. Elle a raison de contester le manque de moyens matériels et juridiques mis à la disposition de l'institution et de ses membres. Les citoyens seraient effectivement en droit d'attendre que leur juridiction suprême dispose de moyens comparables à ceux de la Cour de Karlsruhe.

Mais exiger que les lois déférées devant le Conseil constitutionnel soient soumises à la censure de juges poserait un énorme problème démocratique. Les lois sont votées par les élus du peuple, qui s'autorisent de cette élection et non de compétences juridiques que la plupart n'ont pas. Leur avis est éclairé par leurs collaborateurs propres et par les fonctionnaires parlementaires. Le bicamérisme permet en outre de rectifier les rédactions insatisfaisantes, étant entendu que les



**UNE CHARGE
CONTRE LE CONSEIL CONSTITUTIONNEL**

projets de loi présentés par le gouvernement doivent avoir été préalablement soumis à l'avis juridique du Conseil d'État. Et l'ajustement des lois existantes constitue une grande partie du travail parlementaire. Autant dire que le Conseil constitutionnel n'est la plupart du temps saisi que sur une base politique, c'est-à-dire en opportunité. Reste le cas des questions prioritaires de constitutionnalité créées par la révision de 2008, pour lesquelles le Conseil est effectivement saisi sur un terrain proprement juridique. Mais ces QPC ne lui sont transmises qu'après avoir été examinées par le Conseil d'État ou la Cour de

cassation, juridictions dont nul ne conteste l'indépendance et la haute technicité juridique.

Ce livre de Lauréline Fontaine a le grand mérite d'ouvrir un débat politique important. Il le fait dans la clarté et la cohérence, et formule des propositions qui méritent examen. On ne peut toutefois le suivre dans sa remise en cause implicite du pouvoir reconnu aux représentants du peuple de rédiger les lois. Ils le font peut-être parfois mal, mais aucune instance ne doit être mise au-dessus du peuple souverain. Malgré ses inévitables imperfections, notre République est véritablement démocratique et munie de contre-pouvoirs efficaces – beaucoup plus qu'en 1959.

À l'écoute (9)

Notre chronique consacrée à la poésie contemporaine aborde les Soliloques du peintre Georges Rouault, les ardoises de Franck André Jamme, une traduction du grand poète iranien Khosrow Golesorkhi, un texte poignant de Nicolas Grégoire, un poème-album de Francis Combes et Bruno Heitz et un site internet de grande qualité, celui de Pierre Campion.

par En attendant Nadeau

Pierre Campion
« À la littérature »

Parmi les sites qui s'intéressent de près à la littérature, celui de Pierre Campion (« À la littérature »), créé en 2000, est incontournable. Ce lieu, qui a publié des études approfondies sur les liens entre la littérature, les sciences humaines et la philosophie, dédie de nombreuses pages à la poésie, qu'elle soit classique (Homère, Virgile, Nerval, Hugo, Mallarmé...) ou contemporaine (Maulpoix, Pfister, Albarracín, Chambon, Ancelet...). Le catalogue des auteurs ayant fait l'objet d'une note ou d'une chronique est des plus riches et ne peut que séduire les amoureux des lettres et alimenter la réflexion des étudiants. Par ailleurs, Pierre Campion a mené, sous la forme d'un livre numérique publié sur son site, une importante réflexion, très documentée, « La littérature aux défis de la Révolution française », en interrogeant l'œuvre de quelques écrivains ayant écrit sur cet événement majeur : Chateaubriand, Hugo, Büchner, Tocqueville, Michelet, Jaurès, Furet, Gauthier, Domecq, Michon et Bergounioux. Rappelons aussi que Pierre Campion est l'auteur de nombreux livres, notamment aux Presses universitaires, de France ou de Rennes. **Alain Roussel**

Nicolas Pesquès
Les ardoises de Franck André Jamme
Isabelle Sauvage, 88 p., 25 €

Où le lecteur redécouvrira, voire découvrira, les ardoises de Franck André Jamme, fort joliment éditées et non moins intelligemment préfacées, il faudrait dire élucidées, par Nicolas Pesquès. Les ardoises de Jamme, poète et spécialiste de l'art tantrique, c'est une manière sans pareille de faire

lire, entendre, voir les mots à l'état brut, dans leur intime friction, effet et rendu évidemment impossibles à restituer dans l'espace d'une page « normale ». Le premier verbe passé, toujours à l'infinitif, les lettres se touchent, la phrase se coagule, se fige en une sorte d'image à décomposer/recomposer sur une surface le plus souvent quadrillée, comme le sont encore (?) les ardoises des écoliers. La lecture devient exercice de déchiffrement, et le sens du texte n'advient qu'après une période plus ou moins longue d'incubation. Alors jaillit la formule dans toute son étendue cathartique, réparatrice. Un peu de poésie à l'état pur : « *Parier que nous ne sommes certainement que des copeaux de nuit, avec des reflets* ». **Roger-Yves Roche**

Georges Rouault
Soliloques d'un peintre
L'Atelier contemporain, 1 104 p., 30 €

Imposante et précieuse somme, très illustrée, due à Christine Gouzi (et Anne-Marie Agulhon), cet ensemble nous initie à l'abondante œuvre littéraire de Georges Rouault (1871-1958), nettement plus connu comme peintre, graveur (la fameuse série *Miserere*) et verrier. Lié à Huysmans, Bloy, Suarès, Jarry, Apollinaire ou encore Jehan Rictus – ces trois derniers auteurs l'influenceront grandement, ainsi que Villon –, Rouault est pleinement intégré aux courants littéraires de son temps. Il écrira sur maints sujets, dont la peinture n'est pas le moindre (notamment sur son maître Gustave Moreau), souvent sous la forme de souvenirs, de textes théoriques, voire politiques : ainsi *Le Cirque de L'Étoile filante* (1938), long et puissant délire métaphorique, au souffle épique, sur la condition des artistes, où alternent proses et poèmes qui accompagnent une suite de fortes gravures. C'est en Suisse, pour cause de guerre,

À L'ÉCOUTE (9)

que paraissent les *Soliloques d'un peintre* (1944), qui donnent son titre au présent volume. Cette vaste et nouvelle *Ballade des pendus*, où l'on retrouve – vers et proses mêlés à nouveau dans cette langue toujours élocutoire et simple – à la fois sa passion pour le cirque (voir « Parade »), la satire des mœurs politiques, la compassion pour les plus démunis et les persécutés, et le salut aux grands inspirateurs (Villon, donc ; Verlaine, Cézanne, Corot...), est comme le compendium de sa vie et des épreuves qu'il a traversées. **François Boddaert**

Khosrow Golesorkhi*Poèmes et écrits littéraires*

Trad. du persan par Jalal Alavinia

Postface d'Atefeh Gorgin

L'Harmattan, coll. « L'Iran en transition »,

150 p., 16 €

Khosrow Golesorkhi (1944-1974) fut un farouche combattant dont les yeux furent « *une salutation printanière / dans l'aridité de l'injustice* » ; un homme dont l'amour pour son peuple n'eut d'égal que sa défense des « déshérités » et sa passion sans concession pour la poésie, inextinguible « *beauté dans la texture violente de la vie* ». Golesorkhi a ouvert la voie aux puissances révolutionnaires de l'Iran d'aujourd'hui, tant par sa vaillance que par sa révolte. Son exécution par la police politique du Shah a été prémonitoire : si d'autres exactions l'ont suivie (et la suivent encore, hélas), sa brutalité semble justifier par anticipation les soulèvements d'un pays en marche vers sa liberté. Dans la « *noirceur sans éclaircie* » des temps, la voix inoubliable de Golesorkhi retentit et réclame pour tout son peuple que « *ce pays de ruine se vide de hiboux / et devienne une roseraie, un golestan* ». **Louis Pailloux**

Nicolas Grégoire*désastre ravalé ravalé désastre*

Dessins de Pauline Emond

Ænrages & co, 72 p., 21 €

Quelques mots posés dans la marge, comme en aparté, restituent la tonalité d'un texte poignant, sinon désespéré : « *geste répété* », « *on échoue* », « *la main* », « *mal dire* ». Quel geste ? mal dire



quoi ? à qui ? serait-on tenté de demander, dans le plus pur style beckettien. Réponse : au père qui va mourir, sa figure impossible, qui va d'avoir à être : « *je me lie à son effondrement / je porte à moi seul / la bouche de cadavre de mon père* ». Mais on retourne vite en rond. Le phrasé de même qui ramasse par petits bouts les restes d'une vie ou plutôt ce qui reste d'une vie : « *Mon père ne me laissera rien / que de vieux livres et quelque vaisselle boueuse.* » La mort, quant à elle, ne fera pas dans le détail. *Désastre ravalé ravalé désastre* est un petit livre fragmenté et fragmentaire, entre le mi-dit et le mi-tu : « *Je suis face à un nœud qui résiste alors* ». L'auteur sauve ce qui peut l'être, se sauve peut-être : « *gribouille* », « *décrit* », « *rature* », tous gestes que les dessins de Pauline Emond accompagnent délicatement, précieusement. **Roger-Yves Roche**

Francis Combes*Comment faire la paix*

Dessins de Bruno Heitz

Rue du monde, 48 p., 14 €

De la délicatesse, pour traiter un sujet délicat. Aborder la guerre, sans jamais écrire le mot. Dans ce poème-album de Francis Combes et Bruno Heitz, on parle de paix. On en parle concrètement. Chacun d'entre nous se voit capable d'agir. On rencontre des humains à l'assaut des chars, sans violence. Des canons-chewing-gums deviennent doux. La paix et l'humour triomphent. La Paix, une idée de dingues ! Ce texte joue le rôle d'un « *extraordinaire accélérateur de conscience* », comme dirait Roberto Juarroz. Combes et Heitz nous meuvent, montrent une voie sans faire la morale. On converse avec la gravité, la fureur, avec l'espoir, la joie aussi. Ils nous émeuvent délicatement. Tous deux utilisent leurs poésies comme des actes de résistance, et nous invitent à les rejoindre quel que soit notre réel, notre langage. Le livre refermé, son message traduit en plusieurs langues résonne. Et l'on voudrait carrément le transmettre aux jeunes, « *un peu plus près de l'avenir des hommes* ». **Marie-Pierre Stevant-Lautier**

Entretien avec Lionel Shriver

Lionel Shriver vient de publier son dix-huitième roman, À prendre ou à laisser, l'histoire d'un couple anglais qui, au début de la cinquantaine, conçoit un pacte de suicide pour leurs quatre-vingts ans. Trente ans plus tard, en 2020, on est en plein Brexit. Que feront-ils ? Quitter la vie alors que leur pays quitte l'Union européenne ? Sont-ils des « leavers » ou des « remainers » ? Douze chapitres dans ce roman-puzzle : douze déclinaisons de la mort. La romancière américaine – expatriée de longue date au Royaume-Uni – est venue à Paris, où elle a rencontré EaN. Nous avons discuté de sa fiction ainsi que des partis pris journalistiques d'une cavalière solitaire au sein de son propre camp politique, celui des démocrates.

propos recueillis par Steven Sampson

Lionel Shriver

À prendre ou à laisser

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Catherine Gibert

Belfond, 288 p., 22 €

Ce roman se lit comme un puzzle.

Ce n'est pas la première fois que ma fiction utilise des univers parallèles. Dans *La double vie d'Irina*, mon huitième roman, il y a deux trames séparées qui ont la même temporalité. Tandis qu'ici la structure est plutôt « arboricole » : tous les chapitres s'appuient sur un tronc commun, puis à un moment donné la narration bifurque, comme la branche d'un arbre. On ne revient pas au point d'origine, mais on prend en compte le développement antérieur de chaque branche. Par exemple, si le couple a perdu tout son argent dans un chapitre, ensuite ils n'auront toujours pas d'argent.

La construction rappelle le film Un jour sans fin (Groundhog Day).

C'est l'un de mes films préférés, c'est l'exemple suprême d'un univers parallèle, où chaque fois on retourne au début, mais il ne s'agit pas d'une structure arboricole. Il ressemble à mon roman dans la mesure où les expériences du héros ont un arc émotionnel, elles ne sont pas arbitraires mais cumulatives. Peu à peu, il (Bill Murray) apprend à sortir du labyrinthe. Ce qui est intéres-

sant, c'est que, contrairement au héros, les personnages secondaires continuent à revenir au point de départ. Or, il a quant à lui gardé la mémoire de la sonnerie de réveil, donc lui seul aperçoit la répétitivité, il constitue un univers parallèle à lui tout seul du fait de sa conscience cumulative. Il représente ainsi la figure du spectateur.

Comme le lecteur de votre roman.

Un jour sans fin accumule des incidents de plus en plus rocambolesques, tout comme mon roman, donc, oui, le lecteur perçoit l'effet cumulatif de ces incidents.

Ce livre se compose principalement de dialogues, comme votre roman précédent, Quatre heures, vingt-deux minutes et dix-huit secondes.

Dans mes lectures, j'aime les dialogues dramatiques à condition qu'ils ne soient pas lourds : ils ont l'avantage de montrer plutôt que de dire, ils permettent aux scènes de se dérouler instant par instant, on peut tisser une relation naturelle avec le lecteur, il y a une immédiateté, comme si on était au théâtre. On arrive à retirer ce qu'il y a de mieux au théâtre, sans le jeu excessif et fatigant. Donc, oui, j'aime cette vivacité, le fait qu'on peut ainsi représenter plusieurs points de vue, parfois exprimés de manière passionnée, conférant au propos une profondeur. Lors des désaccords, des voix discordantes s'expriment, ce qui est utile pour l'écrivain parce que cela reproduit les

ENTRETIEN AVEC LIONEL SHRIVER

contradictions et les problèmes tels qu'ils se présentent dans la vraie vie.

Avez-vous songé à écrire pour le théâtre ?

Quand j'étais jeune, j'ai eu une expérience traumatisante en essayant de monter une pièce avec des collaborateurs peu talentueux, et cela m'a rebutée. Aujourd'hui, ce qui me décourage, c'est que je ne crois pas à la pratique d'une forme d'expression artistique si on n'est pas soi-même « consommateur ». Or, je ne vais pas souvent au théâtre. De même, les gens qui ne sont pas lecteurs ne devraient pas écrire des romans. Si on ne prend pas de plaisir à assister à la représentation d'une pièce, pourquoi essayer d'en fourguer une aux autres ?

De nombreux écrivains contemporains lisent peu.

C'est parce que la lecture est une activité menacée. Aujourd'hui, si je lis autant qu'avant, c'est plutôt de la non-fiction, je suis rattrapée par une quantité de sujets d'actualité dont je n'arrive pas à me désintéresser. Les questions et les problèmes s'accumulent, j'essaie de conserver la maîtrise, je ne les laisse pas tomber, tout cela devient assez chronophage. On vit une époque bizarre, les derniers dix ou douze ans m'ont beaucoup perturbée du point de vue politique.

Quels sont les enjeux politiques qui vous préoccupent ?

La rage en faveur du transgenre, une mode subitement émergée de l'ombre. L'idée même qu'on soit né dans le mauvais corps est absurde, c'est le signe d'une dégénération culturelle, notamment aux États-Unis, où cela explose. Il y a eu beaucoup de dégâts, les jeunes sont desservis par une proposition se présentant comme la solution à leurs problèmes, expliquant pourquoi ils sont malheureux, leur offrant une transformation censée les emmener au jardin d'Éden. C'est tellement erroné, et c'est en grande partie irréversible. Et cela continue à s'aggraver. Sinon, bien évidemment, je suis le mouvement #MeToo, au début je le trouvais positif, puis ils sont très rapidement devenus fous et ont blessé certaines personnes qui ne le méritaient pas. Je ne suis pas convaincue que tout cela ait amélioré le traitement des femmes au travail. Ensuite, la COVID m'a pris un temps considérable. Dès le début je

pensais que le confinement était une erreur. Maintenant, on est passé à autre chose, et on n'a pas le droit de se prononcer contre les vaccins, sinon on vous prend pour un fou d'extrême droite. Enfin, le mouvement Black Lives Matter : ai-je été contente du meurtre de George Floyd ? Bien évidemment que non, j'ai été aussi horrifiée que n'importe quelle autre personne qui aurait regardé la vidéo. Mais cela n'a pas pris longtemps pour que tout le monde devienne, là encore, fou. Après tout, il s'agissait d'un seul incident, je ne comprenais pas pourquoi il prenait une dimension internationale, pourquoi les Britanniques se manifestaient, les mains levées, en disant « ne tirez pas », alors que la police britannique n'est même pas armée. D'où le titre provisoire de mon prochain livre : *Mania*. Tous les deux ou trois ans, il y a une nouvelle manie, nous avons une mentalité de troupeau, à laquelle je m'oppose. C'est mon tempérament, c'est indépendant du contenu : aujourd'hui, les gens se mettent d'accord pour penser la même chose sans réfléchir, il y a une réaction automatique pour adopter des croyances qu'on n'avait pas la veille. Pour avoir vécu le confinement au Royaume-Uni, je suis convaincue que les nazis prendraient le pouvoir en trois semaines : c'est la population la plus conciliante sur terre, les gens feront tout ce qu'on leur demandera, ils adorent les règles, ils ont un respect colossal pour l'autorité, personne ne pense par soi-même.

Pour revenir au roman, le titre anglais (Should We Stay or Should We Go) vient d'une chanson rock écrite par des insoumis, The Clash : Should I Stay or Should I Go.

J'adore sa tonalité dure et percutante, la manière dont ils l'interprétaient en scène relevait presque de l'anti-*entertainment*, c'était comme un refus de vraiment chanter, donc elle est agressive et le message est cru. C'est du genre « arrête de déconner et dis simplement si je dois rester ou si je dois partir ». Elle convient parfaitement au livre, au sujet.

Vous faites référence au Brexit ?

Le Brexit était dans l'actualité lors de la rédaction du livre, on n'était pas encore partis, ça faisait trois ans que [le pays vivait sur une lame de rasoir](#), l'issue était encore floue. Donc ce titre servait à résumer la question. D'ailleurs, le Brexit faisait partie des débats politiques que je suivais de près, j'en avais une drôle de vision antinomique : d'un côté, je le soutenais ; de l'autre, je

ENTRETIEN AVEC LIONEL SHRIVER

ne croyais pas qu'il eût beaucoup d'importance, alors que je participais à cette énorme agitation nationale. Mon meilleur article là-dessus a paru dans *Harper's Magazine*, je l'ai écrit en 2019, j'essayais de prendre du recul, en avançant l'argument que, quelle que soit la résolution finale, ça ne changerait pas grand-chose : si les *remainers* gagnaient et que l'on restât dans l'UE, cela les exposerait à des inconvénients, par exemple une nouvelle crise migratoire, ou la faillite de l'Italie, celle-ci entraînant un renflouement sur une échelle massive où la Grande Bretagne aurait assumé une créance importante. Tandis que, si les pro-Brexit l'emportaient, en quoi cela aurait-il modifié leur vie ? Il y aurait toujours le climat merdique, les disputes conjugales et l'autorité oppressive émanant de Westminster, la même que celle venant de l'UE.

Pourquoi étiez-vous favorable au Brexit ?

Par principe : je n'aime pas les puissantes organisations supranationales. L'ONU est relativement anodine car elle n'a pas de pouvoir. Je n'apprécie pas la nature anti-démocratique de l'UE, qui procède de sa conception. Je me méfie aussi des États-nations, mais j'ai plus confiance en eux que dans une gigantesque organisation supranationale dirigée par des trous du cul snob et qui n'a pas de comptes à rendre. J'ai suffisamment vécu en Grande-Bretagne sous l'UE pour avoir vu de nombreux décrets capricieux venant d'en haut, émanant de personnes ayant besoin de justifier leur sinécure. En plus, la Grande-Bretagne, contrairement à beaucoup d'autres pays, les a toujours pris au sérieux, en les appliquant soigneusement, à la différence de l'Italie, qui les ignorait complètement.

À prendre ou à laisser illustre ce conflit à travers l'histoire d'un mariage : Kay, ancienne infirmière devenue décoratrice d'intérieur, vote en faveur du Leave, alors que son mari, Cyril, médecin travaillant pour le National Health Service (NHS), veut rester dans l'UE. Leur désaccord est-il lié à une différence socio-économique ?

Kay est probablement issue de la classe moyenne, je n'ai pas beaucoup exploré son enfance. Il est clair que Cyril vient de la classe ouvrière, il s'est élevé à la force du poignet pour intégrer la haute classe moyenne. Généraliste avec le National Health Service (NHS), il a vu sa

paye augmenter petit à petit. Au début, il gagnait peu, mais à la fin il est aisé – sans être riche. Ils ont acheté une maison dans un quartier mal famé (sur la rive sud de Londres) qui entre-temps s'était embourgeoisé, ce qui fait qu'ils ont l'air plus riches qu'ils ne le sont. Cyril est socialiste, passionné par le NHS, son projet de suicide est en partie un geste en faveur du collectivisme, il veut épargner à son NHS bien-aimé les coûts associés à sa vieillesse. En tant qu'idéologue, il est idéaliste – les deux vont ensemble –, donc il a beaucoup d'affection pour ce grand projet européen, comme la plupart des libéraux américains. Kay, en revanche, est plus émotive. Elle ne révèle pas à son mari qu'elle a voté pour le Brexit par pure perversité, parce qu'elle n'aime pas qu'on lui dise ce qu'il faut faire, geste qui relève moins d'une prise de position politique que d'une émotion, genre « je sais que ce n'est pas ce que je suis censée faire, mais vous ne pouvez pas m'en empêcher ». C'est en quelque sorte un acte dirigé contre son mari qui a été assez dominant pendant leur vie conjugale : ils sont de la génération qui me précède, donc il me paraissait probable qu'ils aient un mariage traditionnel. En même temps, elle aurait traversé l'époque de la libération des femmes ; les épouses qui se comportaient encore de manière conciliante ont été agacées. Son mari attend d'elle qu'elle vote comme lui, qu'elle partage son avis. Donc elle fait un geste d'indépendance personnelle, comportement qui explique pour beaucoup le résultat du référendum.

Côté politique, Cyril vote pour le « Remain » ; côté biologique, il vote contre. Là encore, les époux communiquent peu, en attendant le jour J.

C'est le seul moment où ils en parlent, lorsque enfin ils y sont obligés. Dans la période précédant le soi-disant jour J, on est beaucoup dans la tête de Kay, elle a de multiples soucis mais il ne semble pas qu'elle les partage avec son mari, c'est intériorisé, à part d'occasionnelles explosions de colère, comme lorsque Cyril s'énerve du fait qu'elle passe du temps à planifier leurs obsèques, alors que lui ne s'intéresse qu'au mouvement anti-Brexit, à sa participation aux manifestations. Donc on ressent parfois une certaine friction, mais c'est rare.

Cette réserve est-elle liée au fait que le couple est anglais ?

Le drame aurait été plus expansif dans un mariage américain, moins réprimé. La discussion

ENTRETIEN AVEC LIONEL SHRIVER

autour du pacte est plutôt muette, la génération me précédant aurait été traditionnellement discrète, chez les Britanniques en particulier. Même une affaire de vie et de mort est réprimée, les conflits ne remontent que rarement à la surface.

Pourquoi avoir situé ce roman au Royaume-Uni ?

Il fallait que mes personnages travaillent dans la profession médicale, de ce fait les questions soulevées par le livre seraient plus pertinentes. En Grande-Bretagne, la santé de la population est un enjeu social et économique plus important, la santé ne concerne pas uniquement l'individuel, on a une conscience intime des problèmes parce qu'on a un système national, on paie des impôts très élevés pour le soutenir, donc il est tout sauf abstrait. En plus, il y a une population âgée qui vit de plus en plus longtemps, affligée par de multiples pathologies, et qui coûte très cher. C'était intéressant de faire en sorte que Cyril travaille pour le NHS presque depuis sa création, qu'il soit un vrai croyant – comme le sont beaucoup de gens qui travaillent au NHS –, et qu'il n'ait pas envie d'être un fardeau pour ce système à cause d'une longue détérioration.

Était-ce difficile d'écrire sur des Anglais ?

C'est mon seul livre situé entièrement en Grande-Bretagne avec des personnages 100 % britanniques. Enfin, j'avais le sentiment que j'en étais capable, ce fut un défi personnel, au final c'était surprenant de constater combien ce fut aisé. Il m'est devenu difficile de situer des intrigues aux États-Unis, surtout si j'ai envie de me servir de notre époque, bien que je continue à y retourner chaque été. Ça continue de changer, et puis, New York n'est pas partout. Rien que sur le plan linguistique, je ne me ferais pas complètement confiance, alors que je côtoie l'argot britannique toute la journée. J'ai fait une seule faute, qu'on m'a signalée après : je crois que c'est Kay qui emploie le mot « *passed* » (abréviation de « *passed away* ») pour dire « *died* ». Aux États-Unis, c'est la classe moyenne qui emploie cet euphémisme, considéré comme plus poli et sophistiqué. Tandis qu'en Grande-Bretagne, ça fait classe ouvrière.

À part le chapitre préliminaire, situé en 1991, ce roman sur un couple sacrificiel se répartit en douze chapitres, dont « La Première Cène » et

« La Cène ». Cette symbolique vient-elle de votre éducation de fille de pasteur ?

Je ne m'excuse pas de mon éducation de tradition chrétienne, cette imagerie et ce langage se sont imprimés dans ma tête. Je pense que c'est avantageux, même si je ne suis pas chrétienne pratiquante et que, d'une certaine manière, j'ai cessé de l'être depuis l'âge de huit ans. Si enfant tu es obligé d'aller à l'église et à l'école du dimanche, tu connais ces histoires, tu as une familiarité avec elles, aujourd'hui de plus en plus ignorées par les gens, depuis qu'on est devenus laïcs. Je crois qu'il s'agit d'une perte, particulièrement pour moi en tant que romancière. Par exemple, j'ai été choquée quand, en montrant mon roman précédent à mon éditrice new-yorkaise – elle est un peu plus âgée que moi –, elle a remarqué un passage où je fais dire à l'héroïne ou au mari de celle-ci : « *Bref, ce n'est pas comme si c'était Gethsémani, n'est-ce pas ?* », et l'éditrice ignorait la référence. Cela veut-il dire que je ne peux plus me référer au jardin de Gethsémani pour évoquer un moment dans la vie où on est confronté à un choix terrible ? Dans ce roman, il y a une référence à l'incrédulité de l'apôtre Thomas, mais je me demande qui la comprendra. Tout cela disparaît ; si l'on connaît encore la Cène, c'est à cause de la peinture !

Cette tradition enrichit-elle le roman ?

D'abord, c'est la tradition dans laquelle mes personnages ont évolué. Ces traditions ont une valeur dans la mesure où elles nous fournissent un vocabulaire et un ensemble de significations communs, une imagerie, un raccourci utile. Si on se réfère à l'apôtre Thomas, c'est une façon d'évoquer quelqu'un qui nie ses croyances les plus profondes, de parler de l'hypocrisie extrême, de la trahison de soi-même. C'est difficile de mettre tout cela dans une seule expression. J'ai le sentiment qu'on y a substitué des émissions de télévision : on a tous vu *Les Soprano*, ce personnage qui incarne certaines contradictions qu'on pourrait éventuellement transférer à d'autres situations. De même, on a tous vu *Breaking Bad* : c'est l'histoire d'un homme qui est bien au début – enfin presque – pour devenir un monstre, tout en conservant notre sympathie. C'est mieux que rien, mais je ne suis pas sûre que *Breaking Bad* traversera les générations pour aider à la construction d'un vocabulaire culturel commun et durable.

Propos recueillis par Steven Sampson

L'Ukraine, un État par étapes

Dans une guerre perpétrée au nom de l'Histoire, davantage encore que les stratèges ou les géopoliticiens, ce sont les historiens qui sont interpellés. L'Ukraine ne serait pas censée exister comme nation distincte ? Il faut plonger dans le temps long, affirme Serhii Plokyh. Et il nous convie à un voyage au long cours, d'Hérodote au conflit russo-ukrainien actuel, avec à bord tous les outils méthodologiques propres à rendre la traversée attrayante, enrichissante, surprenante à chaque page : anthropologie, histoire des mentalités, géographie, histoire culturelle, analyses des photos et films d'époque. Un essai d'histoire totale et de la longue durée pour retrouver comment se constitue une nation. Seule l'association de toutes ces approches est à même d'éviter les pièges et stéréotypes régulièrement véhiculés au sujet de l'Ukraine. À la stratification d'une chronologie, l'historien oppose les couches géologiques déposées par le temps, comme autant de « semences » qui parfois s'anéantissent, parfois s'entre-fructifient.

par Annie Daubenton

Serhii Plokyh

Aux portes de l'Europe. Histoire de l'Ukraine

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Jacques Dalarun

Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires »

560 p., 32 €

Serhii Plokyh a fait son affaire de cet État fluctuant au fil des siècles, de ces espaces qui bougent et ne trouveraient leur sens qu'à long terme, cette fameuse « identité » – un terme dont l'historien n'abuse pas. En revanche, tout est pris en compte : végétations, cultures, aspérités de terrain, fleuves, forêts, collines, avec une précision quasi militaire. Il s'agit d'une « description » (1) du pays dans ses différentes coordonnées, presque jusqu'à épuisement. Les chemins de traverse en sont exclus : l'historien fouille, multiplie les paramètres, les différents facteurs propres à restituer ce processus historique.

Dans cette perspective, les lignes chronologiques sont tracées en termes de civilisation, d'échanges, d'interactions où mers, fleuves et ponts jouent un rôle majeur : Pont-Euxin dans l'Antiquité, puis mer Noire, pont sur le Dniepr ouvrant la voie aux Vikings, fascination pour Constantinople, la ville entre deux mers.

Les datations se font parfois à rebours. On ne connaît pas exactement la date de naissance de la Rus' kiévienne, note ironiquement l'auteur, sinon qu'elle mourut le 7 décembre 1240. Les Mongols conquièrent alors la cité de Kyiv, marquant « *le retour en force de la steppe* », dans un affrontement entre les nomades du sud et les sédentaires du nord.

Les épisodes politiques se révèlent porteurs d'enseignement, comme autant d'apprentissages : impulsion politique donnée par les Cosaques, expérience de cohabitation républicaine avec l'Union de Lublin où se retrouve la république des Deux Nations (polonaise et lituanienne) au sein de laquelle les Ukrainiens tentent de trouver leur place. Ces ébauches sont déterminantes, même si elles débouchent sur les « partages » ou le temps de la « ruine », traçant la division de l'Ukraine, le long du Dniepr, entre la Moscovie et la Pologne, début d'un quiproquo durable. Affleurent les « territoires ukrainiens », l'espace ukrainien, préfigurations précoces de l'État, comme une « invention », un « projet », une « idée » et souvent des « occasions manquées », jusqu'à l'affirmation de l'indépendance.

L'ouvrage dessine d'autres frontières que celles ordinairement prises en compte, écologiques, économiques, religieuses, linguistiques. Ce sont

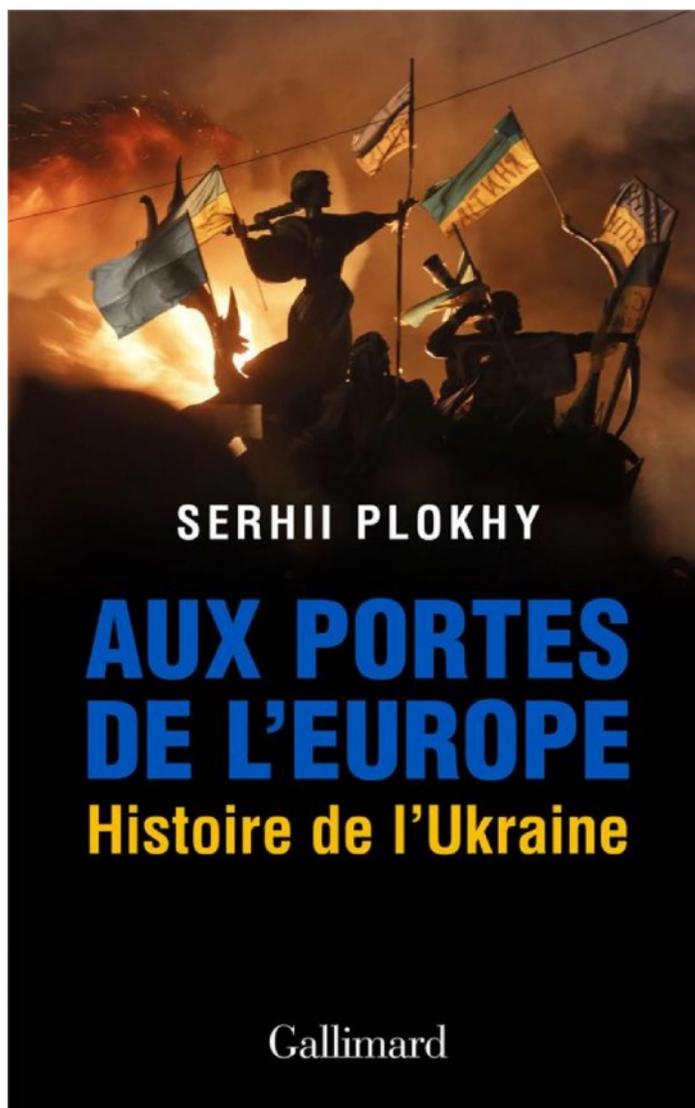
L'UKRAINE, UN ÉTAT PAR ÉTAPES

des frontières mouvantes et poreuses, qui laissent passer les échanges. Face au stéréotype d'un pays divisé, l'historien met au contraire en lumière la force et le rôle pérenne des régions. Chacune apporte « à la table nationale » sa propre expérience, sa tradition, créant une base pour le pluralisme politique et culturel, et au fil du temps pour la démocratie ukrainienne.

Cette nouvelle mise en perspective contribue à réorienter, on peut dire géopolitiquement, le rôle de l'Ukraine. Si deux pôles s'accroissent au fil du temps, avec d'un côté la Russie et l'Empire russe, de l'autre l'Europe, seul le premier est retenu. Or l'Ukraine participe à l'élaboration européenne bien avant la création de l'Union européenne. Ce phénomène ne lui est d'ailleurs pas propre : « À la fin du XVIII^e siècle, écrit l'auteur, les intellectuels de toute l'Europe s'appliquaient à penser la nation non seulement comme une entité politique dont le peuple était souverain, mais aussi comme une entité culturelle ».

Pour cerner ce caractère culturel de l'État, l'historien convoque ceux qu'il appelle les « éveilleurs » et qui ont porté à divers titres le projet national : figures des arts et des lettres, autorités religieuses, entrepreneurs, militants, figures de la renaissance culturelle des années 1920 ou figures de la dissidence à partir des années 1960. Ce sont eux qui parviennent à se faufiler à travers les frontières, comme les kobzars, chantres de l'épopée ukrainienne, les historiens et philosophes (Nikolaï Kostomarov, [Taras Chevtchenko](#), pour le XIX^e siècle), un homme d'État historien (Mykhailo Hrouchevsky), ou le métropolitain Andreï Cheptytsky qui cacha des centaines de Juifs galiciens dans les monastères pendant la Seconde Guerre mondiale. Alors qu'il prend part à la guerre russo-turque de 1806, le poète Ivan Kotliarevsky publie une parodie de l'*Énéide* de Virgile dont les personnages principaux ne sont pas les Troyens, mais des Cosaques zaporogues. Les « éveilleurs » forment à travers les siècles une sorte de « société civile » élargie, soutenant les prémices de la nation et de l'indépendance.

Comment se font et se défont les États, les empires ? Cette tentative de retrouver l'ensemble d'un pays en gestation dépasse largement le cas ukrainien. L'historien réfute l'idée d'un chaos initial, aboutissant à terme à un État tout propre, doté de constitutions et autres lois susceptibles de



réguler sa marche. C'est un chaudron en ébullition dont on ne saisit que les éclats du moment. Le prochain ouvrage de Serhii Plokhy se tourne, tout naturellement, vers la période la plus contemporaine (2) : l'auteur y applique la même méthode, croisant étude de terrain et démarche historique appliquée à l'histoire contemporaine. D'ailleurs, note-t-il en guise d'avertissement : « Nous savons historiquement que les empires s'effondrent ». De ce point de vue, *Aux portes de l'Europe*, ouvrage historique majeur, est à la fois une leçon d'histoire et une leçon politique.

1. On pense à la *Description d'Ukraine* de Guillaume Lvasseur de Beauplan, parue en 1651, « qui sont plusieurs provinces du Royaume de Pologne » depuis les confins de la Moscovie jusqu'aux limites de la Transylvanie.
2. *The Russo-Ukrainian War. The Return of History*, Harvard University Press, à paraître en mai 2023.

Tout communique

Historienne de l'architecture, Audrey Jeanroy, suit avec une attention méthodique, et un précieux souci de transmission l'ensemble des projets de l'architecte Claude Parent (1923-2016). Les desseins de toute une époque, principalement celle des « trente glorieuses », croisent ainsi ceux d'un créateur tout à fait étonnant qui va faire le choix de s'éloigner de l'orthodoxie verticale/horizontale pour promouvoir « la fonction oblique ». Comme Mme Arpel, dans Mon oncle, de Jacques Tati, fait visiter sa sympathique villa moderne en précisant que « tout communique », on peut, parallèlement, dans l'ouvrage d'Audrey Jeanroy, suivre un grand moment de l'architecture moderne en prenant pour guide un certain sens de la communication.

par Thierry Vilpou

Audrey Jeanroy

Claude Parent. Les desseins d'un architecte
Parenthèses, 384 p., 38 €

Et d'abord communiquer par le dessin, puisque très vite et très tôt, en marge de ses études, Claude Parent dessine pour la mode, la publicité, allant même jusqu'à créer son agence : Dynamic Publicité. Ce nom sera d'ailleurs déterminant, tant les questions de dynamique vont ensuite structurer la pensée architecturale du dessinateur. On est également saisi quand on découvre, page 17, un curieux petit dessin où ce qu'on suppose être la Sorbonne (le bâtiment n'est pas complètement identifiable), Arc de Triomphe et usine se superposent en plan incliné, coupés à l'oblique, un dessin plein d'humour signé « Claude François »...

Les trois premiers chapitres retracent ainsi le parcours de formation de l'architecte jusqu'à ses premières réalisations, faites principalement en collaboration. De l'école des Beaux-Arts de Toulouse à celle de Paris, on y découvre avant tout « le refus d'un certain académisme » et la manière de devenir architecte en se dispensant de passer son diplôme final. Comment le langage de la presse et le cadrage photographique permettent aussi, à travers le dessin, de se rapprocher de la célèbre revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, comme des magazines d'arts ménagers. Mais surtout comment la collaboration et les échanges d'idées entre architectes et artistes nourrissent les

débats sur la forme. Car la sculpture occupe alors une place centrale dans la pensée architecturale, et la question du volume posé dans l'espace détermine le geste architectural. Dans les années 1950, Claude Parent deviendra membre du Groupe Espace, fondé, comme la revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, par André Bloc.

Partir des formes, mettre en évidence les phénomènes de tension, de résistance, c'est ce qu'on va retrouver dans les dessins de Claude Parent ; dans ses dessins spontanés comme dans les dessins plus professionnels des maisons qu'il imagine et met au point avec son ami l'architecte Ionel Schein, avec qui il va initialement fonder son agence. à un moment de l'histoire où la maison individuelle devient un produit demandé, car plus accessible, et où les premiers supermarchés font leur apparition, Claude Parent va participer à plusieurs réalisations et ainsi mettre en avant son engagement dans « l'architecture actuelle ».

En effet, le dessein qui s'impose au jeune architecte de cette époque, c'est, justement, d'accorder une place centrale aux idées nouvelles qu'une jeune génération d'architectes entend faire émerger et reconnaître aux yeux de professionnels d'une génération déjà plus ancienne. À ce sujet, le texte signé Parent et Schein sur ce que doit être l'enseignement de l'architecture est particulièrement éclairant. Précisons qu'en fin de chapitre Audrey Jeanroy nous fait découvrir dans des « addenda » de passionnants documents nous donnant un aperçu des qualités performatives d'orateur et de communicant de l'architecte.

TOUT COMMUNIQUÉ

Au centre du livre d'Audrey Jeanroy : les chapitres consacrés à l'étonnante « fonction oblique ». En quelques pages, on passe ainsi de la sculpturale Maison d'Iran de la Cité universitaire de Paris, constituée d'une ossature métallique de trois portiques mais aussi d'un surprenant et très bel escalier extérieur, au non moins sculptural bunker de l'église Sainte-Bernadette du Banlay. C'est qu'en 1963 une rencontre cruciale, et à certains égards radicale, a lieu : celle de l'architecte et du plasticien et maître-verrier Paul Virilio. Ce seront cinq années de collaboration intense, dont on peut très nettement percevoir le caractère ardent dans les documents photographiques choisis par l'auteurice, mais aussi la création d'une revue d'avant-garde, *Architecture Principe*, dans laquelle sera en quelque sorte mise en scène et en voix la théorie de « la fonction oblique ».

Audrey Jeanroy nous avertit : « *la fonction oblique est une théorie architecturale qui s'élabore non pas avant mais sur le chantier, celle de l'église Sainte-Bernadette du Banlay* » (Nevers). Le concept d'« inclisite » est ainsi exploré et décliné sous des formes variées à travers de surprenants dessins : *pulsions humaines* (1966), *le sol à vivre* (1967) ou *encore les vagues* (1965), mais aussi sur des schémas techniques ou par de superbes maquettes-sculptures. Audrey Jeanroy se révèle être une guide sûre pour nous permettre de suivre l'élaboration approfondie de la « fonction oblique » et pour nous faire sentir toutes les questions physiques qui se posent au corps au cours des déplacements dans de tels lieux. La télévision de l'époque s'empare d'ailleurs du sujet et *Architecture Principe* devient l'objet d'émissions (1966 et 1968).

Après 1970, et la publication du livre de Claude Parent *Vivre à l'oblique*, le sujet s'expose, lors de la Biennale de Venise, mais aussi dans les hauts lieux d'expositions et de débats parisiens. Puis une véritable « tournée de l'oblique » est organisée en France, avant tout dans les Maisons de la Culture qui jouent alors un rôle de premier plan pour promouvoir les idées innovantes. Claude Parent reste un orateur certes controversé mais toujours convaincant et persuasif. Quelques années plus tôt, lors de son exposé du projet de l'église de Nevers, l'abbé alors présent ne décrira-t-il pas cette présentation comme une « séance d'envoûtement » ?

Des praticables sont donc montés un peu partout et le public peut s'y installer suivant la pente

choisie, pour suivre les débats, mais aussi pour expérimenter physiquement un lieu singulier qui transforme non seulement sa vision de l'espace, mais également sa participation dans l'espace.

Et l'aventure ne s'arrête pas là ; bientôt, des espaces publicitaires vont proposer aux passants des dessins de l'architecte, voire des diptyques réunissant dessin et texte théorique. « *Un jour nos villes seront ces océans pétrifiés et vous vivrez enfin dans la liberté de l'espace poétique* » : slogan qui accompagne la première affiche de Claude Parent. Une fois de plus, des dessins comme *La Colline* (1971) ou *Les Ponts Urbains* (1971) font basculer le spectateur dans un univers de science-fiction. Ces productions visuelles s'inscrivent également dans la lignée des œuvres graphiques des grands utopistes français, comme Étienne-Louis Boullée.

À partir de 1975, Claude Parent fonde et dirige le Collège des architectes du nucléaire. L'architecte travaille pour la direction de l'équipement d'EDF et va s'intéresser aux questions esthétiques et paysagères des centrales nucléaires civiles, au sein d'une équipe comprenant, entre autres, les architectes Paul Andreu et Pierre Riboulet. Le choix de faire appel à Claude Parent semble avoir été motivé par son expérience dans le domaine de l'implantation visuelle et technique des supermarchés (précisons que Claude Parent avait réalisé, quelques années auparavant, plusieurs centres commerciaux audacieux), mais également par sa présence toujours très active dans les comités de rédaction de plusieurs revues spécialisées. Enfin, EDF a besoin de communiquer sur le nucléaire en faisant « *entendre la voix de l'esthétique* ». Ajoutons, comme l'explique très bien Audrey Jeanroy, que les services techniques, « *charmés par la qualité de ses dessins* », demandent à l'architecte d'approfondir l'idée d'une architecture spécifique aux centrales nucléaires. Effectivement, *Les Temples*, *Les Orgues-Proues*, *Les Stratifications*, *Les Amphores* ou *Les Pattes du Tigre* sont des productions graphiques fascinantes. De même le dessin en couleur du plan masse et la maquette d'étude pour le projet d'une centrale de 1350 MW dénommée Les Hottes déploient une indéniable puissance artistique.

C'est également toute la force du travail d'Audrey Jeanroy d'avoir su proposer au grand public un parcours accessible, à la fois précis et nuancé, de l'œuvre de Claude Parent. Chaque chapitre a pour titre une citation de l'architecte, puisée dans son abondante œuvre écrite, annonçant ainsi dès



TOUT COMMUNIQUE

L'ouverture la riposte de l'architecte aux bruits ambiants d'une époque. Pour finir, il est impossible de parcourir sans émotion le catalogue des projets et réalisations qui occupe les cinquante dernières pages du livre, venant juste après un inattendu dessin à l'encre, daté de 2010, intitulé *Escalade*. Des premiers projets des années 1950

aux derniers travaux approchant les années 2000, on y voit également défilier entre crochets de discrètes mentions : « *détruit* », « *partiellement détruit* », « *modifié* », et surtout « *[NR]* » : non réalisé. Le livre d'Audrey Jeanroy est donc un ouvrage de fond indispensable pour découvrir, comprendre et transmettre l'œuvre complète de l'architecte.

Labyrinthes de Warburg

Entre 1888 et 1903, Aby Warburg a consigné dans un carnet 439 fragments, et souligné que ce recueil de matériaux bruts, qu'il n'avait cessé de préciser, représentait la matrice de son œuvre. Ces fragments auraient accompagné l'historien de l'art allemand pendant toute sa carrière, « se présentant comme le contrepoint théorique de ses enquêtes iconographiques ». À la fin de sa vie, ils furent confiés à Ernst Cassirer et à Edgar Wind. Selon la thèse de Lara Bonneau, les « fragments sur l'expression » constituent un centre autour duquel gravitent les autres textes de l'historien de l'art allemand.

par Sabine Guermouche

Lara Bonneau

Lire l'œuvre d'Aby Warburg

à la lumière de ses fragments sur l'expression

Les Presses du réel

coll. « Œuvres en société », 264 p., 28 €

Alors qu'Aby Warburg pénètre dans des œuvres de fiction, à travers les deux ouvrages récemment parus de [Pierre Parlant](#), *Une cause dansée*, et de [Marie de Quatrebarbes](#), *Aby*, Lara Bonneau renoue avec la période résolument théorique, moins commentée que les conférences et l'*Atlas Mnémosyne* de l'historien de l'art allemand. Et elle introduit un nouveau souffle dans le champ des études warburgiennes françaises avec cet ouvrage attendu depuis l'édition française des *Fragments sur l'expression* (L'écarquillé, 2015), pour laquelle elle avait accompli la tâche difficile d'établir le glossaire – présenté sous la forme d'une constellation de notions – des énigmatiques aphorismes de Warburg. Des premiers pas nécessaires pour nous permettre de nous frayer un passage au sein d'un des nombreux labyrinthes que Warburg nous a laissés en partage. Les travaux d'Aby Warburg sont enchâssés et stratifiés ; les reparcourir à la lumière de ces fragments ouvre indéniablement de nouvelles perspectives. L'historien de l'art Robert Klein qui, dès les années 1960, avait désigné Aby Warburg comme un historien ayant créé une discipline qui, à l'inverse de tant d'autres, existe mais n'a pas de nom (*La forme et l'intelligible*, Gallimard, 1970) aurait sans doute apprécié l'analyse qui nous est ici proposée : à la lecture de ce travail précis, on convient que la science dite sans nom n'est peut-être plus anonyme.

Lara Bonneau circule habilement entre ces traces écrites au moyen d'une lecture analytique rigoureuse, qui s'efforce de rester au plus près de la matière singulière sensible formant ces fragments, elle nous dévoile sous un autre angle les frontières de la science de la culture que Warburg s'est efforcé d'élaborer en sondant inlassablement les formules pathétiques qui peuplent la vie des images. Les analyses serrées et concises de la philosophe reconfigurent des concepts qui peuvent apparaître parfois galvaudés, tant la sémantique pathétique warburgienne a contaminé de nombreux champs disciplinaires. Elle revient notamment sur la notion de *Nachleben*, qu'elle préfère doter d'autres caractéristiques que celles issues de l'*iconic turn*. Le *Nachleben* ne serait pas une notion venant « saper l'édifice chronologique et positiviste de l'histoire de l'art pour y introduire du désordre, de l'anachronisme, des fantômes et des hantises » (1), puisque d'emblée cette notion, eu égard à l'ambiguïté du préfixe *nach*, peut revêtir un sens spatial et temporel, qui « implique un *Weiterleben* (une vie continue), un *Wiederleben* (une renaissance entendue comme revitalisation), et non une rupture, même s'il est vrai que cette vie continue s'exerce parfois à l'insu des créateurs eux-mêmes ».

De surcroît, la philosophe énonce qu'il est possible de restituer la trame théorique de l'œuvre de Warburg « en montrant comment les éléments qui y sont développés permettent de comprendre la cohérence des travaux de l'historien de l'art, par-delà leur éparpillement apparent », si on restitue le cadre théorique à la fois psychologique et philosophico-anthropologique dans lequel s'est inscrit historiquement son projet. Un point précis, et non des moindres, nous est livré autour de ce

LABYRINTHES DE WARBURG

que Lara Bonneau qualifie de méthode oscillatoire chez Warburg, qui consiste à se placer dans les nœuds, là où les contradictions sont exhibées dans leur tension la plus grande, et à percevoir à partir de là et de manière idéal-typique les pôles de dichotomies. C'est l'attitude qu'elle adopte pour éclairer un grand nombre de ces aphorismes, et ce qui lui permet d'analyser le projet warburgien comme celui d'une psychologie moniste ayant pour visée l'élaboration d'une science qui rende compte à la fois de la nature psychophysologique de l'homme et de l'histoire de la culture. Cherchant à produire une science de l'expression humaine, Warburg travaillait à saisir l'homme sous tous ses aspects et à convertir la science de l'art (*Kunstwissenschaft*), qui entendait mettre au jour les catégories a priori de création et de contemplation des œuvres d'art, en une science de la culture (*Kulturwissenschaft*), cherchant à produire une science de l'expression humaine.

Selon Lara Bonneau, Warburg a adhéré sans conteste à la définition polaire de la méthodologie de la science de l'art telle que définie par Pannofsky en 1924 (2) : « *Il entendait même saisir par ce système de doubles polarités la complexe relation de l'homme au monde et non seulement la réalité artistique. En effet, cette relation se manifestait selon lui par excellence dans l'activité symbolique, une activité qui, en introduisant un intervalle fécond entre impression sensible et réponse à l'impression, permet l'accès à l'espace de pensée (Denkraum)* ».

Des *Fragments sur l'expression* (1888-1903) à l'*Atlas Mnémosyne* (1927-1929), le psycho-historien de l'art serait donc resté fidèle à une ambition de départ : celle d'élaborer, à partir des formes symboliques, une anthropologie psychologique. Cette psychologie moniste repose elle-même sur la conviction que le psychisme humain a un caractère double, polaire, résidant dans l'exaltation phobico-désirante d'une part et dans l'aspiration à la sage contemplation d'autre part. Pour Lara Bonneau : « *aux yeux de Warburg, la forme symbolique particulière qu'est l'art permet de conserver le rapport désirant à la matière, tout en ouvrant la relation à l'altérité et à la distance* ».

Il est patent qu'en empruntant la voie des formes symboliques, la philosophe entend apporter d'autres réponses à celles et ceux peu satisfait.e.s, par la proposition de considérer la pensée d'Aby Warburg comme une sorte de substrat hors sol

adoptant une distance « *presque ironique par rapport à ses sources* ». L'armature conceptuelle de Warburg fait émerger un corpus philosophique hérité du XVIII^e siècle ainsi qu'un ensemble de références théoriques contemporaines de son époque et appartenant à divers champs disciplinaires. Si l'anthropologie est effectivement centrale dans les travaux de Warburg, c'est précisément en raison de l'influence des psychophysologues, philosophes, philologues, anthropologues et historiens de l'Antiquité de son temps.

Pour rendre manifeste l'un des apports que nous propose cet ouvrage, insistons sur un déplacement notable bien qu'encore trop peu investi par le champ théorique français. Les fragments sur l'expression témoignent du fait que la science de l'expression warburgienne s'appuie sur l'anthropologie philosophique bien avant 1895 : le « *tournant anthropologique warburgien* » n'aurait donc pas été initié dans la Mesa Verde auprès des Indiens Hopi, transformant ainsi les thèses de Warburg, il y aurait été confirmé, puisque « *les fragments qui précèdent son départ témoignent d'un grand intérêt pour la question du symbole, dont il cherche encore à stabiliser la définition, pressentant qu'il y va de la racine de toute expression humaine* ». Il s'agit ainsi de situer les *Fragments sur l'expression* au sein de la voie ouverte par le mythologue et philologue allemand Hermann Usener. « *L'influence du philologue se manifeste dans l'œuvre de l'historien de l'art sous de multiples aspects, et tout d'abord dans la méthode et l'hypothèse de départ consistant à rechercher, à partir de l'étude de certains détails (au sein des systèmes linguistiques pour Usener, au sein de l'histoire de l'art pour Warburg) : en amont, les racines de toute expression symbolique dans la déprise progressive de l'impression sensible ; en aval, les conditions qui ont permis l'avènement de la rationalité européenne moderne* ». Par ce biais, on comprend que le concept warburgien de science de la culture ne relève « *pas d'un postulat épistémologique abstrait* » comme Edgar Wind l'avait rappelé, mais se situe dans le prolongement des travaux historiques de Burckhardt et de son concept de « culture » ainsi que des recherches anthropologiques que Hermann Usener a consacrées aux anciens cultes et mythes.

Il n'est sans doute pas anodin que Warburg ait choisi pour exergue à ses fragments l'une des phrases du philologue et spécialiste de la religion grecque antique : « *Trouver une idée est un jeu, la penser jusqu'au bout est un travail* ». Usener avait lui-même réfléchi et travaillé à partir de

LABYRINTHES DE WARBURG

trames fragmentaires. Si Usener percevait dans le mot, à travers une approche philologique, ce qu'il appelle le « *fragment d'une description* », peut-être faudrait-il considérer que Warburg voyait dans le et les gestes, via ses analyses iconologiques, les « *fragments fondamentaux pour une science pragmatique de l'expression* ».

Le travail de Lara Bonneau nous incite à nous tourner de nouveau vers la proposition d'Ernst Cassirer, l'un des autres disciples de Hermann Usener, pour opérer des corrélations entre les travaux relevant de la *Kulturwissenschaft* et la proposition programmatique assumée par la *Philosophie des formes symboliques*. Lorsque le philosophe néo-kantien, en quête de phénomènes pour établir son système, place la critique non plus uniquement sur le terrain de la raison mais aussi sur celui de la culture, pour « *chercher à comprendre et à montrer comment tout contenu culturel, pour autant qu'il n'est pas isolé mais repose sur un esprit formel général, suppose un acte originaire de l'esprit* », il pose comme condition préalable d'établir avec rigueur la différence entre ce qui, dans la sphère du sensible, est simplement « réaction » et ce qui est « action », entre ce qui est du domaine de l'« impression » et ce qui est du domaine de l'« expression ». Cassirer qui, rappelons-le, choisissait de définir l'homme comme *animal symbolicum* plutôt que comme *animal rationale* (*Essai sur l'homme*, Minuit, 1975)

On comprend que ce que Warburg désignait à partir des formes artistiques comme les « *symptômes d'une oscillation de l'âme entre de vastes pôles opposés, mais en soi unifiés de la pratique culturelle à la contemplation [scientifique] – et inversement* » avait été théorisé au sein des *Fragments sur l'expression*. Le remarquable développement que la philosophe pose au centre de sa recherche autour de la distinction faite par Warburg entre le « signe de charge » et le « signe de renfort » qui problématise le rapport sujet/objet dans la « *refiguration artistique* » va dans ce sens. L'explication de ces deux concepts nous offre une grille de lecture fort convaincante pour saisir ce qui se tramait dans l'intervalle de « *l'oscillation rythmique entre immersion dans la matière et retour à la sophrosyne [qui] donne à voir le mouvement cyclique entre une cosmologie de l'image et une cosmologie du signe* » (Aby Warburg « Introduction à l'Atlas Mnémosyne », in *L'Atlas Mnémosyne*, L'écarquillé 2012).

Warburg, autour de ce même préalable hérité d'Usener, a choisi de traquer la survivance des formules pathétiques qui se déploient historiquement depuis des temporalités très lointaines, d'une manière complexe polaire et diffractée selon une migration des images archivée sur les planches du *Bilderatlas Mnemosyne*, dans un souci d'élaborer une herméneutique des œuvres culturelles. Si les mots parlent à ceux qui savent les écouter, les gestes pathétiques sont éloquentes pour ceux qui savent les regarder.

Ainsi, selon une autre thèse importante étayée par Lara Bonneau, le *Bilderatlas Mnemosyne* constitue le point d'aboutissement d'un long parcours de mise en constellation des survivances des « *formules de pathos* » de l'Antiquité tardive, dans la cartographie de leurs migrations, dans la mise en relief des variations de leur traitement formel. Néanmoins, en filigrane des intenses pérégrinations des « représentations » prises entre le microcosme et le macrocosme, se trame une « science de l'expression », élaborée à partir de l'enquête sur les formes spécifiques d'expressions symboliques que sont les formes de l'art.

Lara Bonneau affirme que le *Bilderatlas Mnemosyne* ne fait que reconfigurer les grands thèmes auxquels Warburg s'est intéressé depuis les *Fragments sur l'expression*. Un champ des possibles reste à explorer, si l'on considère que l'atlas élaboré par Warburg et son cercle n'est effectivement pas un dispositif anomique. Il nous reste donc à savoir si ces fragments peuvent constituer l'un des socles théoriques pour rendre le dispositif opératoire. Et si les légendes-titres qui accompagnent la constellation singulière de chaque planche apparaissent comme des reformulations succinctes des problèmes posés, d'une part théoriquement dans les *Fragments sur l'expression*, et d'autre part iconologiquement dans les études que Warburg a réalisées entre 1888 à 1929.

1. Sur ce point, il n'est vraiment pas certain que Georges Didi-Huberman soit du côté de cette tradition postmoderne qui trouverait dans la notion de *Nachleben* « une caractéristique essentielle de la méthode warburgienne, comme un ferment anachronique de la "science sans nom" du savant hambourgeois ».

2. Erwin Panofsky, « Sur la relation entre l'histoire de l'art et la théorie de l'art. Contribution au débat sur la possibilité de concepts fondamentaux de la science de l'art » (1924).

Des romanciers palestiniens passés par l'hébreu

Sadia Agsous plonge dans l'histoire de la minorité palestinienne en Israël en s'intéressant à un contexte d'écriture et de production spécifique, celui de quelques romanciers palestiniens qui ont fait l'expérience de l'écriture en hébreu. Son titre évocateur suggère d'emblée la thèse qui traverse l'ensemble du livre : la production en hébreu des Palestiniens constitue un courant de la littérature palestinienne. Sadia Agsous met au jour les choix saisissants de certains auteurs qui ont développé une littérature dans la langue de l'occupant militaire et administratif, au détriment de leur langue maternelle, l'arabe palestinien de la Galilée, ou de l'arabe littéraire. Son étude met en lumière la complexité de la réalité culturelle et sociale des Palestiniens que l'actualité tend parfois à uniformiser, voire à effacer.

par Najla Nakhlé-Cerruti

Sadia Agsous
Derrière l'hébreu, l'arabe.
Le roman palestinien en hébreu (1966-2017)
 Classiques Garnier, 396 p., 45 €

Avec *Derrière l'hébreu, l'arabe*, issu d'une thèse soutenue à l'INALCO en 2015, Sadia Agsous propose un ouvrage original au croisement de la littérature comparée, des études littéraires palestiniennes, israéliennes, des études culturelles et de la traductologie, qui s'appuie sur un ambitieux travail de terrain mené durant une décennie à travers de multiples territoires, périodes de l'histoire, langues et genres littéraires, et qui parcourt l'espace israélo-palestinien, le Liban et les États-Unis sur un demi-siècle. Sa connaissance fine à la fois de l'arabe et de l'hébreu lui donne accès à un corpus singulier et à des sources dont la confrontation est inédite. Cela lui permet d'envisager l'étude de cette production romanesque dans son inscription dans la littérature au sens large, incluant poésie, théâtre, écrits théoriques ou encore articles de presse. En combinant étude des procédés littéraires et du contexte de production, elle donne à lire une immense histoire culturelle de la minorité palestinienne en Israël, restée en 1948, à la différence des 700 000 Palestiniens qui ont alors quitté leur territoire.

L'étude menée par Sadia Agsous s'appuie sur un corpus primaire composé de deux nouvelles et de

six romans écrits par des Palestiniens, en hébreu donc. Publié en 1966, *Sous un nouveau jour* (*Be-'or hadash*, littéralement « Dans une nouvelle lumière ») d'Atallah Mansour (né en 1934) est le premier roman palestinien en langue hébraïque. La trajectoire d'Atallah Mansour est tout à fait unique puisque l'auteur se démarque par son passage à l'hébreu après des tentatives d'écriture en arabe (un roman, *Samira*, publié en 1962, des pièces de théâtre, un scénario pour le cinéma et des articles dans la presse).

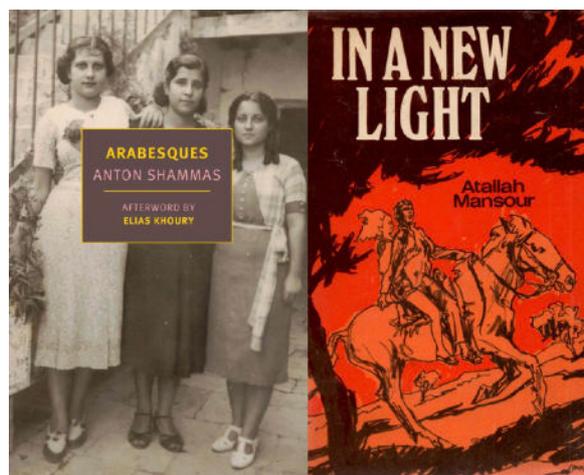
Le deuxième texte est *Arabesques* (*'Arabesqot*), le seul roman écrit par Anton Shammas (né en 1950) et publié en 1986. L'une des parties d'*Arabesques* a pris par la suite la forme d'une nouvelle, *La défaite de Galilée* (1988) que Sadia Agsous intègre à son corpus d'étude. Anton Shammas est surtout connu pour son important travail de traducteur de l'arabe vers l'hébreu. Il a notamment traduit le roman d'Émile Habibi (1922-1996) *Al-Waqā'i' al-garība fī ihtifā' Sa'īd Abī al-naḥs al-muṭšā'il* (1974), une œuvre majeure de la littérature palestinienne, traduite en français par Jean-Patrick Guillaume sous le titre *Les aventures extraordinaires de Sa'id le peptimiste* (Gallimard, 1987). L'œuvre d'Émile Habibi, traduite par Anton Shammas, a reçu le prix d'Israël, décerné pour la première fois à un auteur palestinien, en 1992. Anton Shammas a également écrit une pièce bilingue en arabe et en hébreu pour le théâtre municipal de Haïfa en 1997, des poèmes en arabe et en hébreu et un conte pour enfants en hébreu.

DES ROMANCIERS PALESTINIENS PASSÉS PAR L'HÉBREU

Cette étude diachronique se termine avec l'œuvre de Sayyed Kashua (né en 1975), composée de plusieurs romans : *Les Arabes dansent aussi* ('Aravim roqdim, 2002), *Et il y eut un matin* (Vayehi 'or, 2006), *La deuxième personne* (Gof shani yahid, 2010) et *Herzel disparaît à minuit* (Gan Hertzel, 2015). Cette série s'achève avec la publication de *Modifications* ('Akov 'aḥar shinoyim, 2017) qui rompt avec les autres œuvres du corpus par l'intégration de l'arabe dans le chapitre final laissé tel quel dans sa version originale, interdisant ainsi au lecteur hébreuophone de le comprendre.

Ces auteurs incarnent trois générations de Palestiniens en Israël que Sadia Aqsous associe chacune à une période spécifique. La première s'étend de 1967 à 1987. L'auteure la nomme « *Beginning* », catégorie qu'elle emprunte à [Edward Saïd](#) pour désigner les débuts du courant littéraire envisagé comme un processus dynamique constitué d'un point de départ et d'un aboutissement. La deuxième période, intitulée « Littérature d'exil intérieur et bilinguisme » entre 1967 et 1987, est celle de l'émergence du sentiment d'exil intérieur, ce sentiment d'être étranger sur sa propre terre. La troisième période commence en 1988 et s'achève en 2017, date de la publication du dernier roman de Sayyed Kashua, alors en exil aux États-Unis. Les trajectoires de ces auteurs incarnent la complexité des histoires individuelles des Palestiniens, leurs différences et leur entremêlement.

Les écrivains et les œuvres que Sadia Aqsous étudie ne représentent qu'une faible minorité à l'intérieur même de la minorité palestinienne en Israël. Celle-ci utilise majoritairement l'arabe comme langue de production dans toutes les formes de l'expression artistique (roman, poésie, théâtre, cinéma, chant et musique). L'immensité du corpus secondaire auquel l'auteure a recours, élaboré à partir de différents types d'écriture et issu de lieux et de périodes variées, tend parfois à éclipser la rareté du phénomène qu'elle étudie. La fugacité de cette expérience est seulement relevée à la fin de l'ouvrage, en conclusion. L'auteure présente ce point comme l'un des résultats de son travail alors qu'il s'agit d'une donnée empirique. L'intégration de la langue arabe dans le chapitre final de la dernière œuvre étudiée, *Modifications* de Sayed Kashua, semble annoncer une rupture dans l'histoire de l'écriture des Palestiniens en hébreu, si ce n'est sa fin. Ce qui relève



alors davantage de l'expérience isolée que du courant littéraire à proprement parler s'inscrit dans un mouvement plus global que l'on observe dans la création palestinienne depuis le début des années 2010. En effet, les artistes palestiniens en Israël, à Jérusalem, dans les Territoires occupés, la bande de Gaza et la diaspora mettent en place des stratégies esthétiques pour se retrouver, dans la création et par la création. Ces procédés de rassemblement, au-delà des contraintes et des frontières imposées par l'Histoire et la géographie, s'opèrent notamment par l'emploi de leur langue commune, l'arabe.

L'ouvrage est complété par une série d'annexes. Il s'agit de traductions diverses réalisées par Sadia Aqsous de textes de l'hébreu et de l'arabe écrits par des auteurs : des extraits emblématiques du roman *Sous un nouveau jour* ; un poème de Rashid Hussein (1936-1977) ; un extrait d'une des six nouvelles écrites par Émile Habibi à l'occasion de la première célébration de l'annexion de la ville de Jérusalem suite à la guerre des Six Jours en juin 1967 ; un extrait du récit de vie de Salman Natour intitulé *Pérégrinations* (*Safar 'alā Safar*) ; une conférence donnée par Anton Shamma à l'université Yale en mai 2019 en hommage à Émile Habibi.

En révélant la production artistique, littéraire et intellectuelle palestinienne en Israël, l'ouvrage contribue, avec raison, à réfuter l'expression communément admise d'« Arabes israéliens » pour désigner les membres de cette communauté – une formule qui nie la composante palestinienne de leur identité au profit d'une identité floue (et imaginaire), celle des « Arabes ». *Derrière l'hébreu, l'arabe* permet ainsi d'affirmer qu'en Israël une Palestine existe ; et montre comment les études littéraires peuvent participer à la construction d'une vision plus fine des réalités sociales, culturelles et politiques.

L'amour pris en filature

Combien d'épreuves faut-il affronter à quinze ans avant de savoir si l'on aime un peu, beaucoup, passionnément, à la folie ? Combien d'avertissements faut-il déjouer, combien faut-il entendre de phrases aux arêtes acérées pour faire refluer les peurs et parvenir à trouver les chemins provisoires de sa sensualité ? Combien d'années faut-il pour que le désir cesse d'être une colère, maniant l'insulte pour un rien, que le corps « accepte les regards » introduisant un rôle public : nous sommes deux, main dans la main ? L'affrontement des sexes n'est pas une mince affaire. Que dire ? C'est une affaire très sérieuse tant elle écaille le mutisme, les règles du silence, les règles du savoir « se transformer », autant dire un tonnerre profond, fait de foudre et d'emportement. L'ouvrage d'Isabelle Clair nous emmène au creux de ces prouesses adolescentes où les garçons fanfaronnent sous des joues écarlates tandis que les filles miment les yeux cernés la disponibilité feinte.

par Jean-François Laé

Isabelle Clair

Les choses sérieuses.

Enquête sur les amours adolescentes

Seuil, 400 p., 21,50 €

Longuement, scrupuleusement, pour « camper » l'enquête, Isabelle Clair décrit les lieux, les collèges et les lycées, les secteurs et les territoires où elle a suscité la prise de parole. Longue approche de ces vies qui, par phrases entrecoupées de silences, de longs détours et de sauts périlleux, racontent l'entrée dans la vie amoureuse lorsqu'on a entre quatorze et dix-sept ans.

Plantons ces trois enquêtes qui se succèdent sur deux décennies, la première dans des cités d'habitat social de la banlieue parisienne entre 2002 et 2005, au sein d'une même classe d'âge, des jeunes plutôt inscrits dans l'enseignement professionnel et technique, dont les parents sont souvent nés dans les anciennes colonies françaises et occupent des emplois peu qualifiés, peu rémunérés, sont parfois au chômage. Une seconde enquête suit dans plusieurs villages de la Sarthe, entre 2008 et 2011, auprès de filles et de garçons ayant entre quinze et vingt ans, dont les parents sont employés, fonctionnaires de catégo-

rie C, précaires ou chômeurs, peu ou pas diplômés, petits agriculteurs. Une troisième exploration dans le VIII^e, le XVI^e et le XVII^e arrondissement de Paris, en 2017, s'intéresse à des adolescent.e.s qui visent les classes préparatoires, les écoles de commerce étrangères ou l'université, leurs parents occupent des emplois très qualifiés, possèdent quelques propriétés et de vastes espaces privés.

À travers ces trois terrains au long cours, l'ouvrage rend compte de l'expérience de l'amour, des enjeux de la mise en duo à la fin de l'adolescence, de l'observance des frontières de la respectabilité et des marques de dignité pour devenir une femme, devenir un homme. Autant de découvertes qui supposent une bonne dose de sérieux, de prudence ou d'audace (selon le sexe), de contrôle de soi et d'hétéro-contrôle exercé par les proches, les amis et la famille.

En effet, c'est à l'autonomie, à la maîtrise de soi, que se mesure l'honneur des deux sexes, avec la menace permanente de perdre le contrôle de soi, de subir la sexualité, de perdre la face, d'être dans un « entre-deux » flottant. Se cogner à la réalité de l'autre, affronter les injonctions concernant le corps, les sentiments et l'affectivité, éviter les intrusions et déjouer les collusions :

L'AMOUR PRIS EN FILATURE

tout au long des récits adolescents, se lève ce « je » dans lequel se glissent des forces pour parvenir à dire « MOI JE VEUX » : un vrai défi.

Dès lors, rien d'étonnant que le rire et l'insulte soient le paravent des relations qui aident à tenir à distance l'autre sexe. À la sortie des collèges ou des lycées, les mercredis après-midi ou les fins de journée dans le parc d'à côté, les transgressions langagières sur le sexe, sont un plaisir renforçant un entre-soi et permettant une critique commune du monde des proches. L'insulte est jubilatoire, elle permet de dévaluer les professeurs, les garçons haut perchés ou les filles endimanchées, les défauts physiques des adultes. Faire du bruit sur le sexe est une manière aussi de tester des rapprochements.

Chahuter pour faire monter les enchères entre les « putes », les « chiennes » et les « filles bien » et entre les « pédés », les « immatures » et les « cow-boys ». Les palmarès sont quotidiens et cette « interlangue » manifeste une façon de « dire des maux », de tordre la langue dans tous les sens pour qu'elle devienne « leur langue ». En faisant la preuve qu'ils ne sont ni homosexuels ni efféminés, les garçons confirment la norme dominante. Du côté des filles, elles doivent montrer qu'elles sont des filles « bien », sans faiblesse morale, ne cherchant pas à entrer en sexualité « trop tôt », tractant les mots d'amour.

C'est ainsi que les premiers émois amoureux sont soumis à de nombreuses prescriptions de genre. « Faire couple », afin non seulement de prouver qu'on désire bien « l'autre sexe » mais aussi qu'on « n'est pas homo ». Une sorte de pré-statut avant le statut, de pacte avant le contrat, d'affichage au risque d'être obligé autrement de se déclarer « célibataire » à quatorze ans, un bien mauvais rôle dans les sociétés puissamment conjugalisées. On découvre alors que la valeur de la conjugalité, opposée au célibat, est de plus en plus tôt dressée en étendard. Même si les perceptions sociales de l'homosexualité ont bougé, l'hétérosexualité demeure le cap.

Et c'est là que les écarts entre les trois enquêtes apparaissent nettement. Dans la bourgeoisie parisienne progressiste, les garçons peuvent s'afficher ouvertement gays, autant au sein de l'espace scolaire que dans des fêtes en soirée tandis que les filles restent plus discrètes et l'homosexualité présentée comme une expérimentation.

Car c'est bien le rapport au temps qui sépare les groupes sociaux : plus on monte dans la hiérarchie sociale, plus essayer-voir, goûter le temps, se hasarder à des amours, plus tout cela est possible. « *Pas de mec en vue, personne qui me corresponde, faut attendre un peu... et les hommes mûrissent à 40 ans, y'a de l'espoir !* », dit en souriant Mathilde. Maturité, c'est le mot qui installe la relation amoureuse. Prendre son temps, jouer sur les identités sexuelles n'est pas permis en milieu rural où il convient de ne pas changer de mec « comme de chemise », où les filles prennent en charge l'essentiel du lien, expertes en travail affectif. Tandis qu'en bas des tours, il faut faire avec la tchatte, l'injure, l'explosion, la force qu'il faut déployer pour défendre son terrain personnel. Le stéréotype de la racaille indisciplinée et indisciplinable qui kiffe la première venue fait partie de la fabrique du garçon devenant homme.

Dans chaque espace, faire un garçon ou faire une femme ne passe pas par le même façonnage et la même monstration. Alors que dans les deux premiers terrains, le regard des parents et la bonne entente avec eux surplombent les choix, dans la bourgeoisie, le jeu exotique et la performance distanciée dominent dans une stylisation de la déviance.

Chaque morceau d'histoire adolescente le confirme. Sur chaque lieu d'enquête, les paroles du dehors et du dedans, les mots qui touchent à l'honneur et à la honte n'ont pas les mêmes conséquences. En milieu populaire, le dévoilé et le caché peuvent avoir des conséquences redoutables autant sur les filles que sur les garçons. De sorte que, par exemple, le football et le scooter pour les garçons viennent maintenir un entre-soi loin, bien loin, des filles qui attendent à la sortie du stade « *les confidences* », cherchant à déjouer la météo des réputations sexuelles.

L'enquête sur l'éveil clandestin à la sexualité ne va pas de soi, tant l'éveil justement ne se donne pas à voir aisément ; silence, parole, nommé, in-nommé, soupçon, accusation, vont et viennent, en des lieux et des temps retranchés à la vue. Et il reste difficile de décider comment l'appropriation, comment les prises et les emprises, se réalisent, sachant que la rétention de la parole joue à plein. Silence et parole ne sont jamais neutres – ils ne sont pas plus sauvages qu'il n'y a de femmes et d'hommes sauvages.

Des mots comme des épines

S'il fallait comparer le livre de Florence Delay à un être vivant, ce serait à une rose, mais une rose à peine ouverte, aux pétales encore serrés, au parfum aussi bien gardé qu'un secret, et aux épines géantes et irrésistiblement attirantes – oubliez le rose si vous l'associez à la mièvrerie. Zigzag est en effet un essai qui pique et repique, une réflexion dense, magistrale, sur la forme brève en littérature. 192 pages au petit format qui concentrent une compréhension intime de ce que sous-entend et induit la pensée éclair et la phrase ramassée.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Florence Delay, *Zigzag*
Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »
192 p., 18 €

Précisons que *Zigzag* est une version modifiée et augmentée d'un ouvrage déjà publié par Maurice Olender en 1987, repris ici dans sa collection « La Librairie du XXI^e siècle ». L'éditeur ayant disparu il y a peu, c'est une nouvelle occasion d'apprécier sa sagacité. À l'origine, l'essai de Florence Delay était intitulé *Petites formes en prose après Edison*. Aujourd'hui, il se nomme *Zigzag*. Ce nouveau titre est rieur, concis, il a un accent enfantin et a suffi à nous allécher parce qu'il promettait une méditation dépourvue de lourdeurs et semée de surprises. Il a tenu sa promesse.

La figure du zigzag est le comble du trait : insolent, jeté sur une page, à la fois échu de nulle part et contrôlé, arrêté, brusque. Sous la plume allègre de Florence Delay, le zigzag est un tremplin qui nous propulse d'emblée dans le ciel et le temps : au croisement de la décharge électrique et de la mythologie grecque. L'éclair, Zeus, la Gènesse et les habitants foudroyés de Sodome, Baudelaire et ses fusées dont le poète a trouvé le nom en lisant Edgar Poe commentant le mot allemand *Schwärmerei*... Une série de correspondances et d'emprunts se défait sous l'œil du lecteur qui soudain prend conscience de la puissance réelle et figurée de cette torsion qui contredit la ligne claire et la continuité.

La lectrice (féminin/parité) est frappée par la réactivité de Florence Delay, par l'aisance, doublée de connaissance, avec laquelle elle nuance entre les claviers german, anglais, français, italien et

espagnol. L'espagnol, surtout. L'écrivaine est une éminente experte de la langue castillane et n'hésite pas à parler du « génie » de l'espagnol pour le distinguer délicatement de ses sœurs romanes, non sans préciser le sens exact du *genio* qui flirte avec *ingénieux*. À l'heure de l'illusion d'une traductibilité intégrale et globale que promettent les machines, il est réjouissant pour l'oreille et l'esprit de l'entendre et de la voir louvoyer avec tant de grâce et de subtilité d'un mot à l'autre, son cousin. Et que dire de *acutum*, acuité, *acutezza* et *agudeza*, en espagnol, la pointe, qui fut « *l'enjeu et le grand jeu du jésuite le plus coupant du monde : Baltasar Gracián* ».

Le traité de Delay suit en fait une ligne chronologique, mais celle-ci n'apparaît pas à l'œil nu. Car l'auteure se permet de nombreux allers-retours dans le temps, comparant des mots et des sens qui nécessitent de tourner le regard en arrière ou en avant. Elle fait zigzaguer Chronos. Opposant un fragment d'[Héraclite](#) à un autre, de René Char, elle rappelle que vingt-six siècles ont passé tout en le niant « *puisque le temps ne vieillit pas* », dit-elle. Plus loin, elle rappelle que la pensée, elle, vieillit, mais « *moins vite que les humains qui la pensent* ».

Il y a donc bien du temps qui passe, à travers nous, roseaux humains, ce que nous pensons et comment nous le pensons. La forme brève a évolué. Pensez au XVII^e siècle français qui fut l'écrin d'un Pascal ou d'un La Rochefoucauld. La condensation des pensées et des maximes n'est pas tombée du néant mais d'une Renaissance qui prisait les bouquets, les florilèges, les colliers de sentences, d'apophtegmes, de proverbes... Le Grand Siècle marqua néanmoins la séparation entre culture/sagesse populaire et

DES MOTS COMME DES ÉPINES

culture/sagesse savante. Auparavant, il était beaucoup question d'ornements, certaines associations de mots étaient considérées comme des gemmes, ou alors des lapidaires. Et voilà que la joliesse se fane et que la forme brève penche vers la flèche et revêt un vernis subversif. Gracián, *La Rochefoucauld*, Chamfort : « *ces maîtres du genre aigu ont souffert politiquement* », écrit sobrement Florence Delay. C'est Chamfort, rappelle-t-elle, qui souffla à Sieyès : « *Qu'est-ce que le Tiers-État ? – Tout – Qu'a-t-il été ? [...] Rien* ».

Il serait tentant de filer cette quenouille politique jusqu'au slogan, aussi bref, et plus proche de nous, mais ce serait tordre le propos de Florence Delay qui se concentre plutôt sur la déraison et le paradoxe, les explosifs conceptuels, les retournements, les lapsus et les ready-made langagiers. « *Un couteau sans lame auquel il manque le manche* » : cette anti-définition ne provient pas d'un glossaire surréaliste, l'aphorisme est de Lichtenberg, génie du XVIII^e siècle qu'André Breton remit au goût du jour – il est aisé de comprendre pourquoi.

Florence Delay n'élude pas la dimension sarcastique de la forme brève. Toujours à propos de Lichtenberg, elle suggère un lien entre son dos bossu et les flèches qu'il décochait, contre un critique, par exemple, qui, chaque fois qu'il dégainait, écrit Lichtenberg, « *a la plus violente des érections* ». Car le coup, l'acte sexuel, est aussi une forme brève. En toute logique, on la retrouve donc chez de grands esprits masculins qui n'hésitent pas à coucher la femme en un claquement de doigt, par écrit ou en chair. « *Vite au but, droit au viol !* », écrit Florence Delay que son intelligence héritière de celle des grandes dames libres et érudites arme d'humour. Il lui suffit de quelques lignes et de quelques citations pour rabattre le caquet de ces messieurs misogynes.

Pour nous, c'est l'occasion de souligner son art de la citation. Il est des écrivains qui citent pour combler le vide. Florence Delay cite non seulement pour étayer son propos, mais parce qu'en citant elle applique elle-même cet art du prélèvement dont elle explique que c'est aussi une forme brève. Il y a eu des époques, en effet, où l'on eut l'idée lumineuse de retirer des phrases d'épais ouvrages pour les jeter dans le vide.

Il y eut aussi des temps où les faits divers étaient l'occasion de « *nouvelles en trois lignes* », celle



© CC BY 2.0/Les Chatfield/Flickr

de l'anarchiste [Félix Fénéon](#), par exemple, dont Delay donne quelques exemples diaboliques et savoureux jusqu'à l'angoisse. Après tout, n'est-ce pas ainsi qu'ont procédé des poètes qui avaient peu à voir avec Fénéon, les [objectivistes américains](#) ? Des morceaux de réalité prélevés dans une prose terne et agencés en poèmes ?

La forme littéraire brève est un suc que Florence Delay ne dilue jamais mais dont elle extrait d'autres sucs, suscitant la curiosité, excitant l'esprit et le goût des mots de chacun. Pour autant, elle n'est ni fascinée ni aveuglée par l'éclair. Elle en sait les limites et la douleur. Elle rappelle que certains maîtres de la compacité regrettaient de ne pouvoir/savoir relier. La pensée leur échoit ainsi, comme une pierre qui tombe. Elle cite un [Lobo Antunes](#) mélancolique mettant en balance, d'un côté un roman de 500 pages, de l'autre autant d'émotion surgissant d'une phrase. « *Faux, assène-t-elle. Jamais une phrase ne vaincra Les Misérables.* » Fermeté, donc.

Elle zigue et elle zague, Florence Delay, mais elle sait très bien où elle va et jusqu'où elle peut aller. Elle frôle la métaphysique, le tragique, connaît la foi, et fait du silence un comble de forme brève. Sa maîtrise de la langue française est telle que vous relisez certaines phrases pour être sûre d'en saisir la substance et la beauté – j'aime quand elle évoque un livre « *longuement beau et bref* » ou un verbe accordé avec un sujet « *consonamment* ».

Alors, pourquoi attendre ? Le livre fait 11 x 18 cm, je l'ai mesuré pour vous. Il rentre dans la poche d'un jean ou celle d'une veste. Et comme il mérite d'être lu, relu et médité comme un bréviaire, offrez-le-vous, empochez-le et sortez-le n'importe quand, sur le quai d'un métro en grève, au hasard. 11 x 18 contre 49.3.

Un journal paradoxal

Le troisième volume d’Au dos de nos images de Luc Dardenne est un journal paradoxal à partir duquel on peut réfléchir le cinéma, sa fabrique, mais aussi la place de l’image dans nos vies, la manière dont un artiste partage son intime, ses questionnements essentiels. C’est une expérience puissante et rare.

par Hugo Pradelle

Luc Dardenne

Au dos de nos images III (2014-2022)

Seuil, coll. « Bibliothèque du XXI^e siècle »

496 p., 24 €

Le journal de Luc Dardenne – on le sait depuis presque vingt ans et la parution du premier volume d’*Au dos de nos images* – donne à penser. Il fonctionne comme une précipitation. Ainsi, le monde dans son ensemble, son actualité comme le travail quotidien des cinéastes, se cristallise au hasard de sa perception par un sujet. La réalité, le présent, sont passés au tamis, à la fois source et résultat, d’une réflexion qui s’exerce – exactement comme une force physique – sur un environnement mental et réel. On y perçoit une pensée vivante, en action. Et ce qui bouleverse, quelque page qu’on lise, c’est l’acuité d’un regard, une perspective partagée, un point de vue qui s’exerce.

On affronte, à la lecture d’un journal dont on peut interroger le statut – relevé de la vie, réflexions politiques ou morales, notes de travail ou de lecture, manifeste esthétique... –, la relation complexe d’un homme qui partage la façon dont il invente une relation entre lui et le monde, qui se situe. On lit ainsi le journal comme par un revers, comme on déplie un papier pour découvrir un bout de texte manquant. On y piste la mécanique – formelle, intellectuelle, existentielle – d’une œuvre qui prend sa part dans le monde.

Et si l’on est ému, vraiment, par le courage d’un dévoilement ou d’un partage, par la franchise d’une écriture intime qui s’articule avec le labeur d’un créateur qui expose ce qu’il fait, ce qu’il pense, ce qui l’émeut ou ce qu’il s’emploie à essayer ou à faire sans relâche, on demeure stupéfait par l’inscription de la vie intérieure, infiniment complexe, dans la réalité, dans un rapport

prosaïque avec le réel. Ce journal atypique qui fait autant penser aux *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson qu’à des textes d’Annie Ernaux, met à nu une altérité avec une pudeur paradoxale.

Luc Dardenne dit beaucoup de choses de lui dans ce qu’il appelle ses « notes latérales ». De ses rapports avec son frère, de leur travail commun rare, de ses réactions face aux événements, sa vie, la maladie de son fils, ses activités militantes, de sa morale aussi. Mais sans jamais verser dans l’exhibition ou une quelconque indulgence facile ou démagogique. Il y a de la tenue, de la rigueur, de la distance dans son écriture. Une forme extrême de pudeur qui doit se dépasser, comme si le sujet qui écrit devait se laisser traverser par ce qui arrive. Comme s’il lui fallait, en se l’expliquant à lui-même, expliquer les relations qui s’imposent entre soi et la contingence, entre la réalité et l’idéali-
té, entre la projection et ce qui est.

C’est là que se loge la singularité de l’écriture diariste de Luc Dardenne. L’artiste y déploie la conception qu’il se fait de l’image, du travail du mouvement cinématographique, sur la composition d’un film, du scénario au montage, en ne le séparant jamais de ce qui advient. Ce que l’on montre, pour lui, ne se sépare pas de la vie intérieure, ni de celle des idées. Et c’est justement cette articulation qui donne une valeur à ce qu’il dit, qui lui fait éviter la complaisance et le travers de la leçon. On découvre dans ce journal très dense l’épreuve du travail de la création, les liens compliqués, inattendus, qui s’établissent entre ce que l’on voit dans une salle obscure et tout ce qui nourrit cet objet, le conditionne, le fait changer, comme tourner sur lui-même, jusqu’à trouver un équilibre qui paraît presque miraculeux.

Au dos de nos images – un titre décidément fort bien trouvé ! – raconte des séries de processus, instaure une relation. Avec soi, avec son frère

UN JOURNAL PARADOXAL

Jean-Pierre, les évènements qui surviennent, les hasards de l'existence, les comédiens, les techniciens, avec l'hétéroclite de l'esprit, les livres, les films des autres, les idées qui bouleversent – d'Ozu à Rossellini, Hitchcock ou Pialat à Modiano, Eschyle, Rosset ou Soljenitsyne... Car ce que note Luc Dardenne, ce n'est pas son jour le jour. Le texte diariste ne sert pas d'exutoire ou de retrait, il partage la fabrique des films, montrant, progressivement, comment ils s'élaborent, comment, avec son frère – étrangement silencieux, en creux, absent omniprésent ! –, l'idée vient de raconter telle histoire plutôt qu'une autre, de construire une trame, des personnages qui portent le film, de saisir leur complexité, de les prendre pour ce qu'ils sont, de les regarder changer, de les aimer aussi. Il explique comment il travaille avec des comédiens (ici Adèle Haenel qui impressionne, et des jeunes comédiens inexpérimentés), décrit les échanges avec les producteurs, les techniciens, les monteurs, montrant finalement comment une idée ou un regard se biaise. C'est une sorte de laboratoire secret dans lequel on plonge en partageant une énergie ahurissante.

On suit les films se faire, comment ils jouent les uns avec les autres, de quelles situations ils proviennent, de ce qu'ils bouleversent à chaque fois. Car le journal n'est assurément pas un résultat mais figure une provenance, une étincelle. Luc Dardenne l'explique enfin clairement : « *J'ai écrit pour essayer de comprendre ce que nous avons fait et essayer de sortir de l'ornière dans laquelle nous et notre cinéma étions embourbés.* » Ajoutant : « *Ce sont ces échanges que je notais sans trop bien savoir pourquoi, sans doute pour nous donner du courage, me donner du courage.* » C'était avant *La promesse*. Et on perçoit comment l'écriture préfigure tout, comment un cinéma qui semble naturel, presque improvisé, est extrêmement écrit, relevant d'une forme d'épaisseur de texte. L'écriture s'impose comme une nécessité et un geste, le terme est fort juste, courageux.

Mais surtout on est frappé par la présence d'un autre dans l'écriture archétypique de l'intime. Le frère, le complice, le cocréateur, est toujours là, en creux (on est frappé par les résumés de leurs échanges téléphoniques), spectre, double, on ne sait jamais vraiment, mais qui déplace toujours le regard, invente une création polyphonique. Ainsi, il confie que son « *journal est donc devenu une sorte de mémoire commune pouvant nous aider à inventer un nouveau récit* », qu'il « *en a besoin*

pour sentir le foyer du film », que c'est sa « *façon d'être à deux pour faire des films* ». Voilà qui donne à ce journal une tonalité étrange, inhabituelle, comme habitée par un sursaut permanent. *Au dos de nos images* constitue un corpus paradoxal, un journal non pas écrit pour soi, mais pour, ou plutôt avec, quelqu'un d'autre. C'est un texte intérieur, privé, intime, qui admet l'altérité avec une puissance qui bouleverse presque malgré lui.

On est tout près du travail de l'artiste. Et on comprend la multitude d'échos, de résonances, d'influences qui nourrissent une œuvre elle aussi paradoxale. Car le journal apparaît comme un lieu de l'élaboration de l'œuvre dans lequel le lecteur l'interprète, comme si l'écriture intérieure en rendait possible la lecture juste. Le livre s'apparente ainsi tout autant à un laboratoire des films qu'à un espace réflexif, critique. On comprend ainsi, comme dans les volumes précédents, que le cinéma des Dardenne est beaucoup plus complexe qu'un cinéma strictement réaliste et moral, qu'il est au contraire métaphysique. Si les films sont nourris d'un environnement – ce volume de ce point de vue est beaucoup plus sombre car hanté par les attentats, l'épidémie de covid, la montée des radicalismes de tous poils, par une certaine incompréhension aussi –, ils répondent à une nécessité de défaire les certitudes ou les évidences par un mouvement, par une énergie, par une épreuve.

Luc Dardenne écrit ainsi : « *Un film c'est quelqu'un qui marche. Durant l'écriture, les répétitions, le tournage, le montage j'ai toujours peur qu'il s'essouffle et s'effondre en chemin.* » Le journal accompagne cette angoisse et y répond. Il aide à trouver la forme d'un film, son tempo, son identité. Dardenne note ainsi : « *La respiration avant la composition, la composition trouvée par la respiration, générée par la respiration, naissant de la respiration* », il faut « *trouver le rythme des plans, du film, voilà notre première obsession. Pourquoi ? Pourquoi cette obsession ? D'où vient-elle ? Que cherche-t-elle ? Je n'en sais rien* ». Et le film se conçoit ainsi comme un ensemble d'« *autant de plans, d'images-sons qui ouvrent des surfaces ou des flux de pure sensibilité, de pure tendresse en y manifestant une présence unique, précieuse à laquelle nous accédons en même temps que nous accédons à notre capacité de pure sensibilité, de pure tendresse humaine* ».

Et pour parvenir à ce résultat, il faut l'épaisseur d'un texte. C'est-à-dire une distance prise avec

LUC DARDENNE

Au dos de nos images III 2014-2022

suivi des scénarios de
*Le silence de Lorna, La fille inconnue,
Le jeune Ahmed, Tori et Lokita*
par Jean-Pierre et Luc Dardenne



UN JOURNAL PARADOXAL

soi qui se partage, s'expose. *Au dos de nos images* revient à prendre un risque, à faire voir le tâtonnement de la création, à faire percevoir la complexité des images, de les transmuier en « fable ». Lire ce journal n'est donc nullement une affaire de passionnés de cinéma. C'est faire l'expérience d'une écriture instable, c'est s'abîmer dans une recherche, partager le mouvement même de la création. Et si l'on y pense mieux

assurément et le récit et les formes qu'il adopte, si l'on questionne l'inévidence des images, si on y entend un discours complexe et nuancé sur le monde, on l'inscrit, vraiment, dans la vie. Rien ne le résume mieux que ces vers de Pouchkine que cite Luc Dardenne :

Et je veux vivre, et vivre, et qu'une image chère

Se cache, vibre et brûle en mon âme éphémère.

Le présent du passé chilien

Ce livre d'histoire au présent montre le poids du néolibéralisme dans la restructuration des hommes et des sociétés. La dépinochétisation n'est pas que ce qui se détricote après la violence dictatoriale. Philosophe politique, Pierre Dardot montre comment les couches populaires économiquement précarisées, terriblement endettées, ont reconstruit des formes et des lieux de politisation, sans que ces mouvements sociaux riches et inventifs puissent permettre la victoire de la proposition de la Constitution qui avait été largement discutée. L'anxiété devant l'hypothèse démocratique, longuement inculquée, pèse. Et d'abord sur les plus démunis, comme on le voit, hélas, bien au-delà du lointain Chili.

par Maïté Bouyssy

Pierre Dardot

La mémoire du futur. Chili, 2019-2022

Lux, 304 p., 20 €

Le net refus d'une Constitution réellement démocratique le 5 septembre 2022 interroge, non quelque identité chilienne intemporelle (le discours habituel des droites), mais ce à quoi les millenials se heurtent. Une avancée sociale, économique, culturelle, environnementale, n'appartient-elle qu'au domaine de l'utopie ? Pierre Dardot, qui a souvent travaillé avec le sociologue [Christian Laval](#), a le mérite de suivre avec la plus grande rigueur ce qui se joue dans la volonté de lancer une révision constitutionnelle puis d'établir une assemblée constituante dans un État resté très présidentiel. La première bataille aura donc été de dégager le droit de constitutionnaliser, alors que la table rase était interdite au nom du « consensus » et d'un « accord » qui maintenait la Constitution de 1980, pinochétiste et garante de l'équilibre conservateur du système. (Le droit n'autorise alors pas à faire comme l'assemblée française de 1789 qui, le 17 juin, se proclama nationale et constituante en se dotant de la souveraineté législative et constitutionnelle.)

Au Chili, la négociation au sein d'une société diversement impliquée dans un renouveau social s'est faite sous un contrôle institutionnel préalable défendu par les partis politiques et leurs élus de droite, majoritaires dans les assemblées. La « concertation » sous Michelle Bachelet (pré-

sidente socialiste) et ses successeurs de droite permettait d'en exclure les « extrêmes » ou du moins les forces supposées inconciliables (pour la droite, le parti communiste, pour la gauche, les anciens tortionnaires et responsables par trop visibles de la dictature), mais tous les partis se méfiaient structurellement de tout « mouvement » antagonique à leur propre pouvoir. Instaurant ainsi une clause de faisabilité politique qui, en supposant que toute forte polarisation mène à l'affrontement direct, maintenait des définitions restrictives du droit de révision constitutionnelle.

Ainsi s'est ancré l'enlisement des mesures voulues à la suite de différents mouvements populaires et malgré eux. Dès lors, la stagnation sociale, qui a précarisé et endetté la société tout entière, a maintenu la parfaite prospérité d'une haute bourgeoisie qui s'est approprié le contrôle de l'économie et des richesses naturelles. Ainsi a été verrouillé le travail de toute assemblée, qui se devait de garantir que les réformes ne porteraient pas atteinte à cet équilibre.

Pour cela, les efforts oratoires et même de pensée dont les politiques n'ont pas été avares (ce que l'on appelle aujourd'hui les « narratifs ») posaient non seulement que la concurrence est inévitable, reprenant le Pinochet d'avant même le coup d'État de 1973, lequel invoquait Friedrich Ratzel et Charles Darwin, sacralisant la concurrence et la gloire des vainqueurs. Sous ces auspices, une concertation dite démocratique mais impuissante tentait d'atténuer les inégalités, à l'exemple de l'Autriche (mais on voit mal à quel

LE PRÉSENT DU PASSÉ CHILIEN

titre, à moins de penser la non-explicitation d'un passé douteux) ou de la Belgique, pays présenté comme plurilingue et fait de divers peuples et langues, point crucial au Chili, alors que, bien entendu, l'écart entre Wallonie, pauvre, et Flandre, toujours plus riche, s'accroît.

Mais en 2019, trente ans après Pinochet, les classes moyennes ne voient plus d'issue ; les étudiants s'endettent massivement pour payer leurs études et deviennent le fer de lance des luttes. Luis Thielemann Hernandez, analyste et universitaire engagé, a résumé le noeud du problème : « *La dette est devenue une langue nationale qui a réussi à unifier différents groupes sociaux dans une tranchée commune* ». Au départ, c'est l'augmentation de 30 pesos du billet de métro à Santiago qui fut l'étincelle mais un cri s'imposa : « *pas 30 pesos mais trente ans, ça suffit !* »

Depuis longtemps, le Chili était en lutte. Les femmes pouvaient se mobiliser à dix mille pour exiger de voir les prisonniers politiques et de savoir ce qu'il était advenu des disparus ; celles qui avaient connu l'exil argentin en 1978 apportaient de nouvelles pratiques de mobilisation. Le féminisme, non plus simplement genré mais au contact des associations de femmes de *poblaciones*, les quartiers populaires, avait intégré leurs problèmes autant que les revendications des minoritaires jusque-là méprisées, comme les *Mapuche*. Un seuil avait été franchi avec l'essor de la grève générale des femmes du 8 mars au cours des années 2010, insistant sur l'intrication des problèmes de rémunérations, d'endettement, de subordination sociale et patriarcale, liée à la non-reconnaissance de la sphère privée dans le champ économique. Elles dénonçaient la « vie prêtée », tant dans l'espace privé qu'économique.

La question de l'accès aux études chèrement payées, inaccessibles aux classes populaires et sous condition d'endettement majeur pour les classes moyennes, devenait cruciale. En 2006, les *pinguinos*, les élèves du secondaire ainsi dénommés en raison de leur uniforme noir et blanc, étaient descendus dans la rue et avaient occupé leurs établissements avec inventivité et sans dégradations – améliorant, repeignant des lieux à l'abandon ou presque. En 2011, les étudiants prirent de fait la direction des luttes pour la démocratie totale et non limitée, et la multiplication des réseaux sociaux construisit l'imbrication des luttes : le drapeau *mapuche* couronna un groupe

de manifestants étudiants. En pointe, les étudiants de théâtre organisèrent au moins 250 événements, flash mob chorégraphiés devant et autour de la Moneda. Les « 1 800 heures pour l'éducation » (13 juin au 27 août 2011) représentaient les 1,8 milliard de dollars qui manquaient pour financer l'éducation.

Partie à 15 000, leur mobilisation réunit 150 000 manifestants avec les lycéens de tout le pays, dont 100 000 à Santiago. Puis on les évalue à 200 000, soit 400 000 pour tout le pays. Les actions s'amplifient de mai à juillet pour exiger que l'éducation ne soit pas considérée comme « *un bien de consommation* », selon la formule explicite du président Piñera lui-même, dans une réunion tenue en juillet avec les étudiants et les responsables universitaires. Malgré un important remaniement ministériel, la nuit d'émeute du 4 août, puis la grève générale le 19, la marche pacifique des familles dans le parc O'Higgins le même jour à Santiago, puis les 24 et 25 août, de nouvelles grèves et émeutes aux cris de « justice sociale pour notre peuple, maintenant ! », n'entraînent alors que des arrestations (1 400), mais la violence se lit dans les 150 blessés des forces de l'ordre et 50 (avouées) chez les civils. Les grèves suivantes, en octobre, ne reflètent que l'épuisement des forces devant l'autoritarisme du gouvernement. Néanmoins, l'innovation dans les formes de lutte et l'élargissement aux travailleurs laisseront des traces, ne serait-ce qu'avec l'élection de jeunes millenials tels l'actuel président Gabriel Boric. On parla d'une « *bancada estudiantil* » pour le banc de ces jeunes parlementaires venus des luttes pour « *l'éducation libre, digne, gratuite* ».

Parallèlement, les combats féministes pour l'avortement libre et gratuit sous assistance médicale vont s'intensifier : le 8 mai 2013, une forte manifestation de femmes est durement repoussée par les forces spéciales, les refluant par accident dans la cathédrale de Santiago à une heure d'office, en présence de l'évêque qui avait maintenu le principe du refus de l'avortement, y compris dans un cas de viol d'une jeune fille de onze ans. Le féminisme prend alors en charge tous les problèmes de société ; la lutte contre le harcèlement moral et sexuel, en 2017, contre la précarisation de la vie en 2018. Le besoin de tout changer a aussi changé le féminisme dans ses objectifs, universalisant les objectifs, au-delà des lieux particuliers d'oppression de sexe et de genre. Débordant la question des identités assignées, des manifestations inédites de « marmites communes » et

LE PRÉSENT DU PASSÉ CHILIEN

de gardes d'enfants collectives montrent comment des réunions parties de revendications sur les pensions passent logiquement à tout le système de protection et de soins, pour tous, toutes, et tous les peuples chiliens.

Le 13 novembre 2019, le Chili connaît la plus forte mobilisation depuis la fin de la dictature : deux jours plus tard, le gouvernement accepte d'enclencher un processus constitutionnel véritablement constituant. Le collectif Las Tesis, né le 25 novembre 2019 à Valparaiso, lie la violence d'État et le viol des femmes, conférant immédiatement une popularité internationale à leur hymne, *Un violador en tu camino*. L'élection d'une assemblée souveraine élue en rupture avec le Congrès constituant soumis à la précédente Constitution se fait selon un processus réellement démocratique et avec des clauses jusque-là inimaginables. Les femmes étant obligatoirement têtes de liste, ce sont, de ce fait, les hommes qui bénéficient éventuellement d'un « rattrapage » par un complexe ajustement qui respectait les tendances politiques. Un magnifique symbole en fut la présidente, Elisa Loncón, mapuche, féministe, professeur de linguistique à l'université de Santiago, ce qui ne l'empêchera pas d'encaisser mille avanies, d'autant qu'elle ouvre la session en langue mapuche.

Les éléments autochtones dont il faut reconnaître l'identité personnelle (le droit de voter selon sa minorité même si l'on réside à Santiago) sont tous représentés et reconnus : les Araucaniens vivant au sud de Conception, les Mapuche (qui se disent Reche dans leur propre langue), les Aymaras tout au nord, lesquels sont voisins des Quechuas à cheval sur l'Argentine et la Bolivie, pour ne parler que des minorités importantes présentes sur des territoires quelque peu étendus – mais même les australomélanésiens de l'île de Pâques ont eu un représentant. Ainsi, confinés dans les *reducciones* après la défaite militaire de 1883, ces minorités sont pour la première fois totalement réintégrées à la communauté civique nationale, évidemment sous les sarcasmes et la violente contre-offensive des forces chiliennes conservatrices. D'ailleurs, une des composantes de l'échec du référendum du 4 septembre 2022, qui aurait pu avaliser la Constitution absolument démocratique proposée, réside bien dans un racisme marqué à l'endroit de ces minorités. Bien évidemment, face au processus de politisation d'une rare intensité caractérisant cette « mémoire du futur » qu'allègue l'auteur, la contre-propagande fut ra-

dicale. Au triple poids d'un racisme colonial ancien, à la crainte de voir éclater l'État national, qui s'est constitué comme anti-colonial mais est avant tout créole, et à la volonté de rester directement lié et partenaire du reste du monde sur lequel se sont constitués la dictature et le néolibéralisme (composantes hétéroclites mais unifiées par des intérêts communs), s'est jointe la peur de la proposition démocratique, y compris pour ceux qui en auraient bénéficié et l'avaient discutée.

La force du livre, qui n'occulte pas les vagues de la politisation, les étincelles d'où redémarrent les contestations en rupture avec une « transition » qui n'en finissait pas de périr de son impuissance, est de toujours suivre de très près les difficultés constitutionnelles qui s'ensuivent. Un vaste travail de réflexion qui dépasse de beaucoup ce qui incombe au spécialiste et même au Chili, cas exemplaire du monde reformaté par le néolibéralisme aux multiples contours et alors même que l'on a cru pouvoir dire un instant : « *toute féministe rêve maintenant d'être chilienne* ».

Laure des Accords

Au bord du désert d'Atacama

Le Nouvel Attila, 128 p., 15 €

Loin du Chili mais imbriqué dans son passé, le « roman » de Laure des Accords, publié au Nouvel Attila qui veut, par de multiples illusions, combiner le texte atypique et l'image, assume cette ligne. L'autrice joue d'un support graphique pour suggérer et conduire une exploration des dévastations liées à un passé de violence, celui du coup d'État de 1973, un passé sans résilience possible. Le tableau central fonctionne bien comme une de ces images « qui nous regardent » pour accompagner d'un boom mémoriel la (vraie) peinture d'Irène Dominguez qui délivre sans fin d'opulents corps de femmes... Un texte sensible, sensé, politique, pose le personnage de femme perdue dans ses rêves et cauchemars de tortures et d'horreurs persistantes au milieu de réminiscences de Santiago et du désert d'Atacama émaillés de légendaires, y compris ceux des Mapuche venus d'ailleurs. Un monde désormais gris où s'abîme la psychose d'une femme au corps perdu au fond de l'hôpital psychiatrique d'Aytré (près de La Rochelle), qui devient le solde de tout compte d'une affaire dont la clé existe au revers d'un vulgaire petit tableau qui peut encore ouvrir l'atelier perdu, celui dont une main qui tient une boule était le marteau.

Shakespeare : le blues du traducteur

Trois traductions de Shakespeare, trois spectacles se croisent cet hiver sur le parcours d'épreuves entre le texte et la scène. Olivier Cadiot a traduit *La nuit des rois*, puis l'an dernier *Le Roi Lear* pour Thomas Ostermeier. *L'Othello* de Jean-Michel Déprats est dirigé à l'Odéon par Jean-François Sivadier. *La tempête* traduite par Éric Sarnier sert de base à l'adaptation d'Emmanuel Besnault à la Huchette.

par Dominique Goy-Blanquet

William Shakespeare

Othello

Trad. de l'anglais par Jean-Michel Déprats

Mise en scène de Jean-François Sivadier

Théâtre de l'Odéon, du 18 mars

au 22 avril 2023

La tempête

Trad. de l'anglais par Éric Sarnier

Mise en scène d'Emmanuel Besnault

Théâtre de la Huchette, du 27 janvier

au 20 mai 2023

Le Roi Lear

Trad. de l'anglais par Olivier Cadiot

Mise en scène de Thomas Ostermeier

Comédie-Française, du 23 septembre 2022

au 26 février 2023

Il y a encore quelques décennies, on étudiait l'œuvre de Shakespeare à l'université comme tout autre texte littéraire, sans trop s'attacher à sa dimension théâtrale. Il est désormais acquis qu'une traduction ne s'adresse plus en priorité aux lecteurs. Les traductions littéraires, plus ou moins littérales, des siècles précédents ont rarement été jouées, hormis quelques adaptations de courte vie comme *Le More de Venise* de Vigny, celles plus tenaces de Ducis, ou celles, encore vives aujourd'hui, de François-Victor Hugo. Suzanne Bing et Jacques Copeau ont tenu les rôles de Viola et Malvolio dans *La nuit des rois*, lorsqu'il dirigeait à la fois la NRF et le Vieux-Colombier, près de vingt ans avant d'entreprendre ensemble une traduction des comédies. Jean-Louis Barrault joue le *Hamlet* d'André Gide. Lequel Gide le souligne en ouverture à la première édition de la Pléiade, « *il n'est pas d'auteur qui reste plus difficile à traduire, ni qu'une traduction risque plus de défigurer* » ; celui qui voudrait

ne rien sacrifier « *se trouve entraîné à développer en une phrase la métaphore qui dans le texte anglais tient en un mot* ». Au premier festival d'Avignon, Jean Vilar donne *Richard II* dans une adaptation de Jean Curtis, qui s'évertue à rendre accessible cette œuvre alors pratiquement inconnue. Là où Shakespeare manque de clarté, écrit-il à Vilar, c'est à nous d'instruire le public. Il le remercie de ses observations sur le mouvement dramatique de la pièce, tout en lui rappelant ses propres efforts vains pour influencer sur la mise en scène (1).

L'intrus d'outre-Manche conquiert durablement la scène française au cours des années 1970, et devance même Molière comme auteur le plus joué en France, non plus par des metteurs en scène chevronnés comme Vilar, Strehler ou Plançon, mais par des *baby boomers* shootés au Shakespeare contemporain de Jan Kott. Désormais, c'est la traduction modernisante qui s'impose. Certains retaillent François-Victor Hugo, ou, selon l'expression consacrée, « *dépoussièrent* » Shakespeare, sans toujours faire la différence entre termes grossiers, fréquents chez ses personnages, et vulgaires, ce qu'ils ne sont jamais. D'autres rêvent de reproduire le tandem idéal, Stanislavsky-Tchekhov, Jouvet-Claudiel, cherchent un écrivain, lui commandent une traduction « *pour la scène* ». Peter Brook fait appel au romancier et scénariste Jean-Claude Carrière quand il fait jouer Shakespeare en français. Antoine Vitez impose Raymond Lepoutre sans s'arrêter à sa faible connaissance de l'anglais. Ariane Mnouchkine traduit elle-même avec l'aide d'Hélène Cixous. Pour son premier Shakespeare, le jeune Chéreau ne commande pas une traduction nouvelle de *Richard II*, mais l'emprunte à l'édition bilingue du Club Français du Livre, la première de son espèce, qui rassemble une équipe d'écrivains renommés. Loin de lui savoir gré d'avoir choisi son texte, le poète Pierre Leyris quitte le spectacle en pleine

SHAKESPEARE : LE BLUES DU TRADUCTEUR

séance et voue publiquement l'iconoclaste aux gémonies. C'est bien plus tard, avec Yves Bonnefoy, que s'établira une relation harmonieuse, fertile de part et d'autre. Après leur étude ensemble mot à mot de la pièce, Bonnefoy révisé et publie une quatrième version de son *Hamlet*.

Chacune des trois traductions jouées ces derniers mois est au départ une commande, de metteurs en scène pour Jean-Michel Déprats et Olivier Cadiot, d'un éditeur pour Éric Sarnier. Dans chacun des extraits qui suivent, le personnage principal affronte sa part d'ombre. Lear : « *Je suis en train de perdre la tête. (Au fou) Allez mon petit, on y va... comment tu te sens ? Hein, mon petit, tu as froid ? J'ai froid aussi. (À Kent) Elle est où ma paillasse, camarade ? Le manque... quel artiste ! Il transforme trois fois rien en trésor.* » Prospero : « *Ces trois-là m'ont volé et cette moitié de diable – / Car c'est un bâtard –, a comploté avec eux / Pour m'ôter la vie. Deux de ces drôles sont à vous, / Vous les reconnaîtrez pour tels, cette créature des ténèbres, / Elle, est à moi.* » Othello : « *Peut-être parce que je suis noir, / Et n'ai pas les manières doucereuses / Des courtisans, ou parce que je décline / Dans la vallée des ans (si peu pourtant) / Elle est perdue, je suis trahi, et mon seul réconfort / Est de la détester.* »

Le propos ici n'est pas de distribuer les bons points, plutôt d'examiner les partis pris des traducteurs, face aux enjeux de la mise en scène. Déprats, qui offrait la double garantie d'un universitaire et d'un praticien, s'est fait connaître du milieu théâtral dès ses débuts grâce au succès de *Peines d'amour perdues* montée par Jean-Pierre Vincent. Pour lui, pas question de destinations différentes, lecture, scène ou étude, il faut tenir ensemble le geste dramatique, la précision du sens, la luxuriance poétique. Le texte d'*Othello* choisi aujourd'hui par Sivadier était une commande de Christian Colin, repris par Dominique Pitoiset, puis Hans Peter Cloos, et republié dans l'édition complète de la Pléiade, où Déprats signe deux tiers des traductions. Chaque fois, son *Othello* a fait l'objet de relectures avec le metteur en scène. En cas de dysfonctionnement scénique, mieux vaut être prêt à proposer des alternatives, conseille-t-il. Selon la longueur de la pièce, le maître d'œuvre demande souvent des coupes, ou les opère lui-même. Ainsi, la scène du Clown au service d'Othello, jugée incomplète, a chaque fois disparu. Sivadier n'a pas consulté le traducteur sur les modifications opérées, mais lui a en-

voyé un mois avant la première la version finale, que Déprats s'est abstenu de lire, préférant découvrir le spectacle dans sa totalité. Ce texte fortement imprégné d'ironie comique comporte des additions et des réécritures. Dans un prologue inédit, Othello demande sa main à Desdemona en wolof, la langue parlée au Sénégal, pays natal de son interprète, Adama Diop. À Chypre, Iago ne badine plus, il tient un discours violemment misogynne sur les femmes au volant emprunté à Thomas Bernhard. Quand elle découvre sa perfidie, trop tard, Emilia révoltée cite Montaigne sur le thème de la jalousie et réclame avec véhémence l'émancipation des femmes. La rixe se déroule au son de « We will rock you », le chant du saule est remplacé par « Déshabillez-moi ». Les surtitrages offrent une retraduction en anglais, inédite elle aussi, des dialogues. La notice du programme résume le défi qu'a relevé Sivadier : « *Ce qui est difficile, c'est de savoir qu'en France, tous les trois jours, une femme meurt sous les coups de son conjoint. Ce qui est difficile, c'est de trouver quelle forme théâtrale donner à ce meurtre.* »

Olivier Cadiot se partage entre Marcial di Fonzo Bo et Ostermeier, pour qui il a déjà traduit Ibsen et Tchekhov. Ostermeier, après sept mises en scène à son actif, annonce qu'il est arrivé « *aux limites* » de sa relation avec Shakespeare (2). Comme cette relation n'a cessé de se dégrader après ses superbes *Hamlet* et *Richard III*, c'est plutôt une bonne nouvelle. L'entrée du *Roi Lear* au répertoire de la Comédie-Française devait être un événement. Une fausse entrée, soulignait Monique Le Roux en rappelant le rôle de conservatoire des œuvres de la maison, et ses trois piliers : le répertoire, l'alternance, la troupe. Le spectacle a été plutôt bien accueilli par un public qui a beaucoup ri, plutôt mal par les critiques et les spécialistes qui n'y retrouvaient pas leur *Lear*. Trouvant la fin trop mélodramatique, Ostermeier a rendu sa couronne à Lear et fait survivre Cordelia, précédé en cela par Nahum Tate qui la mariait à Edgar, à une époque où il semblait légitime de gommer les outrances d'un génie barbare. La société d'aujourd'hui n'a plus besoin des vieux, mais ils s'accrochent au pouvoir, c'est l'éminent Stephen Greenblatt qui le lui a soufflé, déclare Ostermeier. En fait Lear le dit déjà dans la pièce : « *Age is unnecessary* », et Deborah Warner avait déjà assis Lear, interprété par Brian Cox, dans une chaise roulante.

Cadiot a traduit intégralement, Ostermeier « *a adapté le texte que je lui ai donné, le coupant, l'allongeant par endroits, insérant des*

SHAKESPEARE : LE BLUES DU TRADUCTEUR

improvisations. Pour ma part, je me suis exclusivement concentré sur la traduction, rien d'autre, sans la pression d'un objectif de mise en scène ». Ils travaillent ensemble « avec beaucoup de souplesse, c'est un rapport très léger, plutôt intuitif, qui n'a pas besoin de longues explications ». Le choix de la prose est une des premières décisions qu'ils ont prises ensemble. Pour *La nuit des rois*, Ostermeier avait rejeté en totalité l'usage du vers, qui aurait entraîné une perte de sens, et supprimé toutes les chansons de l'original. Chéreau, lui, avait choisi le *Hamlet* de Bonnefoy pour sa qualité littéraire, « la seule qui affronte le problème de traduire en vers » : elle offrait aux oreilles françaises la rythmique, la chanson, quant à la force du jeu, l'énergie vocale, les ponctuations, il entendait s'en charger lui-même (3). Cadiot s'appuie lui aussi sur la ponctuation, « les fameux "grands tirets" » (une innovation de François-Victor Hugo), et la musculature de la syntaxe : « Shakespeare pourrait être dit par un très grand chanteur de rap » (4). Les archives de la radio permettent de comparer texte et jeu : le passage cité plus haut est entrecoupé de réparties improvisées du Fou, qui font rire les spectateurs (5). Ce qui inspire le même doute que l'*Othello* de Sivadier : est-il encore possible de représenter une tragédie, sommes-nous encore prêts à l'entendre ?

Éric Sarner, le plus jeune dans l'entreprise, connaît Shakespeare de longue date, depuis sa jeunesse où il est allé quatre fois applaudir Laurence Olivier dans le rôle d'Othello. Il a répondu au printemps 2022 à une demande de Florient Azoulay, comédien, professeur d'art dramatique, et directeur d'une nouvelle collection aux Belles Lettres. Cette série de traductions, œuvre de romanciers, de dramaturges ou de poètes, « s'adresse d'abord à la scène, au jeu, aux comédiens d'aujourd'hui ». Elle est offerte « à une nouvelle génération d'artistes de théâtre aventureux », mais « destinée également aux amoureux de littérature » (6). Yan Brailowsky, universitaire spécialiste de Shakespeare, a relu la version de Sarner, apporté quelques éclaircissements sur les complexités de la pièce, et fait quelques suggestions que Sarner n'a pas toutes suivies, en maintenant par exemple le « *Direction Naples !* » de la fin, jugé trop familier, qu'il voulait faire sonner comme une injonction plutôt qu'une invite aimable à prendre la mer.

C'est par un heureux hasard, semble-t-il, que son texte s'est retrouvé sur la scène. En septembre,

alors qu'il terminait son ouvrage, Azoulay a été contacté par un de ses anciens élèves, Emmanuel Besnault, qui cherchait un conseil pour monter justement *La tempête*, et l'adapter aux dimensions de la Huchette, une gageure. « Emmanuel et moi nous sommes vus et j'ai accepté les détails du projet : Emmanuel respecterait mon texte tout en réduisant la pièce pour trois comédiens (après une centaine d'auditions ! », explique Sarner en réponse à mes questions. « Son travail a été à la fois respectueux et inventif. Je l'ai laissé avancer sans intervenir. » Sage décision. Il n'a pas non plus souhaité relire la version scénique, préférant attendre comme Déprats de voir le spectacle, dont il se dit enchanté. La distribution est réduite à six personnages. Comme les traîtres qui l'ont dépouillé de son duché n'apparaissent jamais, la fureur de Prospero tonne en solo ou se déverse sur un Caliban qui l'égalise à peine en force d'invective. Son pardon final se déroule dos à un grand miroir qui réfléchit le public.

Il y a tout juste trente ans, les presses universitaires d'Oxford opéraient une révolution des pratiques éditoriales en donnant la préférence aux textes passés par l'épreuve de la scène, qui ont à la fois souffert et bénéficié de leur contact direct avec le théâtre, annonçant le maître d'ouvrage Gary Taylor, remodelés par les interventions des comédiens que l'auteur eut la sagesse d'accepter. Lois Potter dans sa recension pour le *TLS* résumait ainsi le produit de la nouvelle édition : « Hamlet by Dogberry », le gendarme verbeux de *Beaucoup de bruit pour rien*. Un collectif est-il plus créatif, plus talentueux, qu'un auteur solitaire ? La question a fait rage à l'époque, et elle continue de diviser les praticiens. Peter Brook faisait jouer la tirade des comédiens d'Elseneur en orghast, la langue qu'il a inventée avec le poète Ted Hughes. Un effet de distanciation efficace, mais imaginez un peu, si le texte original de la pièce disparaissait dans une catastrophe, si cette version-là passait seule à la postérité ?

La grande question, à chaque spectacle, c'est l'engagement au présent, l'anachronisme ou l'uchronie dont Shakespeare usait avec adresse comme d'un télescope, disait Northrop Frye, fondant le passé dans le présent, reliant l'événement et l'auditoire dans une même communauté. L'enjeu majeur, pour qui veut parler au public d'aujourd'hui, c'est de lui donner à entendre un texte ancien issu d'un monde disparu, le rendre intelligible sans notes explicatives, sans autre secours que la voix et la gestuelle de l'acteur. Pour Sarner, il ne faut pas chercher la virtuosité

SHAKESPEARE :
LE BLUES DU TRADUCTEUR

mais le rythme, les différents rythmes, car « *la pièce est une théorie de secousses, l'île, comme en séisme permanent* ». De préférence à la dominante poétique de ses prédécesseurs, il a tenu à privilégier « *l'oralité du théâtre sur la littérature écrite, la pulsation et le souffle sur la littérature en papier* » (7). Ce faisant, il ne recule pas devant les néologismes, mais réserve l'argot actuel aux personnages populaires. Cadot, en quête d'une langue qui exprime le va-et-vient entre avant et maintenant, distribue néologismes et familiarités sans distinction hiérarchique. *Irréparable*, histoire d'un amour enfui qu'il vient de publier (P.O.L, mars 2023), est comme hanté par ce *Roi Lear* : la narratrice cite Cordelia – « *Mon cœur est trop loin de ma bouche. Moi c'est le contraire : mon cœur est trop près* », et se souvient que l'absent « *parlait tout le temps de Shakespeare* », d'un « *malheureux article : Était-il un homme ou une femme ?* » – trace peut-être d'une innovation d'Ostermeier, le transgenre Kent –, des papillons dorés dont rêve Lear en prison. Déprats observe la concordance lexicale, le « *tissu des mots* » qui fait l'organicité du texte, afin de « *préserver la théâtralité et le rythme inscrits dans le texte original* ». La traduction participe à l'évolution positive de la langue, par avancées et coups de boutoir donnés à la logique cartésienne, même si, reconnaît-il dans son introduction à la Pléiade, « *en traduction, il n'y a pas de miracle, il y a des réussites relatives mais jamais totalement satisfaisantes* ».

Shakespeare prête la voix souveraine du poète à la multiplicité des voix, il embrasse la dissonance. Son infinie variété, l'impossibilité d'en rendre la polysémie et toute la lyre des émotions, entretient chez ses interprètes un désir jamais satisfait de le faire entendre encore plus neuf, plus pertinent, plus fort. Le metteur en scène a les pleins pouvoirs sur son œuvre le temps du spectacle, dont il peut faire un moment magique, lumineux, inoubliable, ou un fiasco. Nos trois traducteurs ont dû faire le deuil de la langue de Shakespeare, de son ampleur lexicale, de sa fluidité, de sa concision, avant de se plier peu ou prou aux contraintes du théâtre. Aucun ne dira ce qu'il a dû souffrir, au double sens du mot, lors du passage à la scène. Mais ils ont le dernier mot, grâce au livre. C'est leur texte original qui est



imprimé, et peut espérer une survie plus longue, une nouvelle adaptation au goût, à la mode et aux inquiétudes du temps, qui passent.

1. Fonds Vilar, carton « *Richard II*, Festival d'Avignon 1947 », chemise n° 3 « Textes et Correspondance Curtis ».
2. Entretien avec Olivier Ubertalli, *Le Point*, 14 oct. 2022.
3. Conférence de presse à Avignon, 9 juillet 1988.
4. Propos recueillis par Brigitte Hernandez, *L'œil d'Olivier*, 10 octobre 2022.
5. Extrait cité au cours de l'entretien d'Olivier Cadot avec Marie Richeux, France Culture, 13 oct. 2022.
6. Note de l'éditeur, p. VII.
7. « Un déluge d'énigmes », Préface, p. X.

Se faire entendre et s'entraider

Par son livre-enquête, le journaliste Rémy Yang se fait le relais du combat d'une association des travailleuses du sexe du quartier de Belleville à Paris. Ce texte sans prétention ni sensationnalisme part à la rencontre de ces femmes, prend au sérieux le discours de ces réprouvées de nos rues et livre le récit glaçant de leurs vies fragiles sans cesse menacées – au cours de la seule année 2019, trois d'entre elles ont été assassinées.

par Philippe Artières

Rémi Yang

Roses d'acier. Chronique d'un collectif de travailleuses du sexe chinoises

Marchialy, 208 p., 20 €

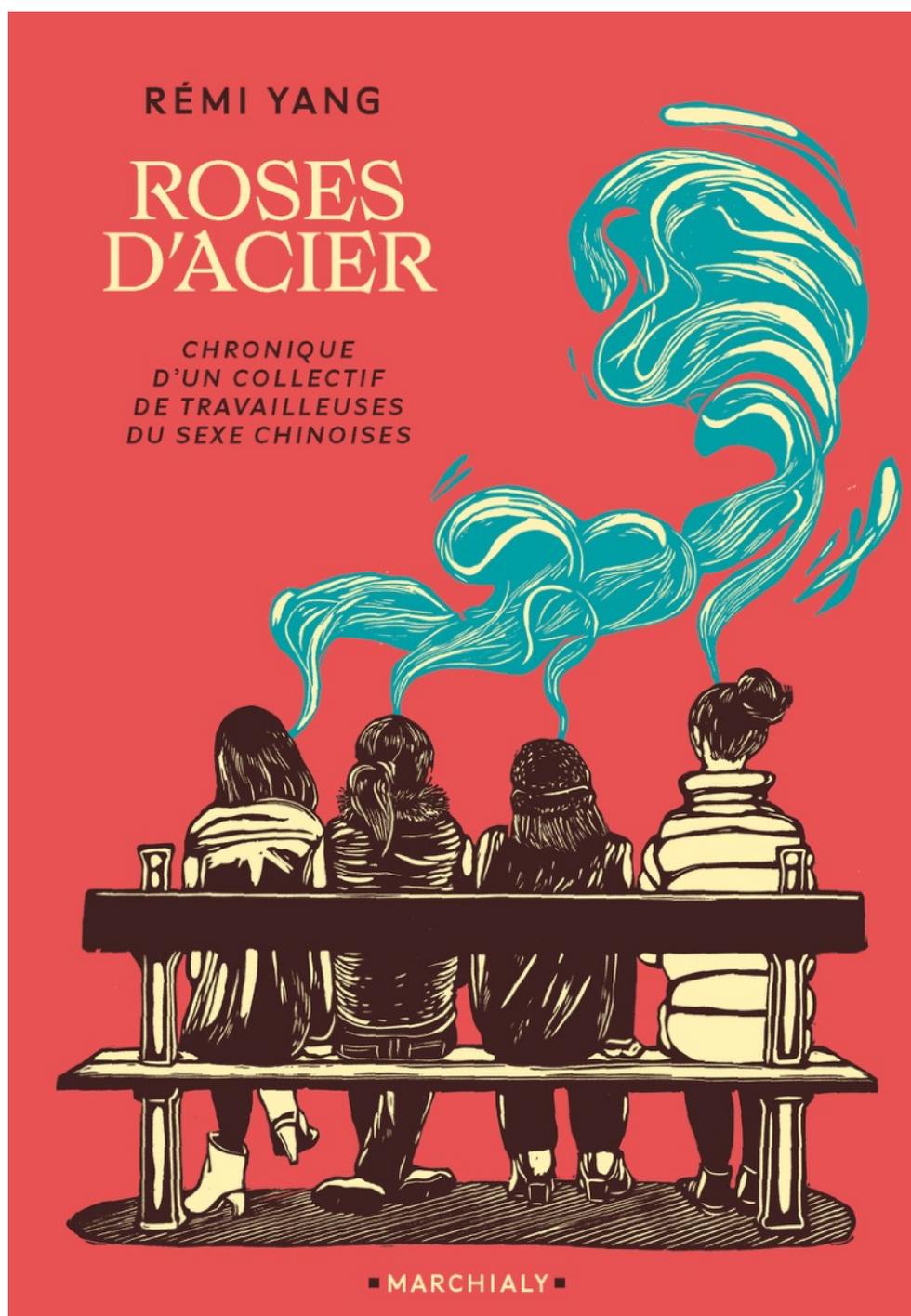
On peut difficilement dire qu'on ne les a jamais vues au métro Strasbourg-Saint-Denis ou, plus haut, au métro Belleville et sur le terre-plein central du boulevard de la Villette. On peut bien faire les tartuffes, on est vite rattrapé par notre lecture des journaux : dans les pages faits divers, des articles informent régulièrement sur les violences dont ces femmes chinoises sont victimes. On peut aussi dire que ces travailleuses du sexe constituent un monde à part, inconnu : ce serait vite oublier qu'en 2013 l'association Médecins du monde publia un [rapport d'enquête](#) sur ces travailleuses du sexe (TdS) confrontées aux violences, enquête qui s'inscrivait dans le programme de MdM Lotus Bus, créé en 2002. Dans l'esprit du [Bus des femmes](#), avait été réalisée une enquête auprès de 86 femmes rencontrées sur le terrain.

Faire comme si on croisait pour la première fois leurs regards, ce serait aussi ignorer que des chercheuses en sciences sociales se sont intéressées à ces meurtries de la mondialisation, les ont écoutées, les ont fait connaître ; il faut lire par exemple l'entretien avec [la sociologue Ting Chen](#), ou encore le récit de vie de Didi, « [Femme et mère, entre le besoin et le désir](#) ».

Rémy Yang n'écrit pas en sociologue ; il enquête, nous relate les difficultés qu'il a d'abord à entrer en contact avec l'association qu'elles ont créée pour se défendre et s'entraider. Ces difficultés tiennent à l'insécurité rencontrée par ce collectif

de femmes qui cherchent à se faire entendre entre les sirènes des voitures de la police qui les harcèlent, les clients violents et leurs communautés qui les méprisent. Le point de départ du journaliste est cette violence dont elles sont victimes, qui s'incarne dans les meurtres de trois d'entre elles. Évitant le piège de la contre-enquête policière, Rémy Yang évoque rapidement [l'assassinat de Yuan'é Hu](#) dans un studio à dix minutes de Belleville, le 2 août 2012, et les articles de presse parus alors, pour basculer immédiatement dans la réponse collective qui s'organisa à travers et par l'association Les Roses d'Acier. À travers la rencontre d'un certain nombre de ses militantes et militants, ce sont les visages d'un *empowerment* que l'auteur dessine.

Il y a d'abord l'indifférence voire l'hostilité des riverains qui voient toujours d'un mauvais œil ces femmes, malgré plusieurs tentatives de sensibilisation des Roses d'Acier par des actions dans l'espace public (en 2015, par exemple, elles participent à la Fête de la musique). Cette « belle ville » ne l'était pour la majorité d'entre elles qu'en apparence. Il y a bien sûr encore et toujours cet ostracisme envers les travailleuses du sexe, et le combat pour la reconnaissance de droits, commencé à Lyon en 1975 ; Lilian Mathieu en a raconté l'histoire et Grisélidis Real en a rassemblé [les archives](#). On voit comment cette association s'inscrit dans cette histoire, se l'approprie aussi. Car, et c'est le principal intérêt de son enquête, Rémy Yang relate les réunions régulières et les discussions qui s'y tiennent. Ces êtres silencieux y prennent la parole, se racontent, mais surtout donnent à entendre le quotidien d'une travailleuse du sexe immigrée, arrivée avec un visa de touriste. On y lit les rapports avec le pays quitté, la famille laissée, la manière dont chacune se débrouille matériellement et la



SE FAIRE ENTENDRE ET S'ENTRAIDER

constitution de « tantines » pour s'entraider. Entraide : le mot doit être entendu avec la plus grande intensité tant les solitudes et les hontes sont grandes.

Si le livre est parfois décousu, c'est aussi parce qu'il ne cherche jamais à faire de portrait type. Le récit est porté par les rencontres, par ces destins de femmes. Ainsi quitte-t-on Belleville pour le XIII^e arrondissement. Dans cette traversée, on comprend rapidement que les agressions dont sont victimes les travailleuses sont des moments

de visibilité dont s'empare le Lotus Bus et Les Roses d'Acier. Porter plainte, constituer un réseau d'avocat.e.s, faire savoir ces violences pour non seulement être reconnues comme victimes mais aussi comme sujet social à part entière.

On lira, pour compléter cette enquête, [l'article très documenté d'Hélène Le Bail](#) dans la remarquable revue du GISTI, *Plein droit*, sur l'histoire de cette association communautaire. Un documentaire de Marianne Chargois, réalisatrice et elle-même travailleuse du sexe militante, *Empower. Perspectives de travailleuses du sexe* (2018), est aussi [disponible en ligne](#).

Un enfant disparaît

Lors de leur exploration du nouveau continent, les Espagnols avaient été surpris par le vaste fleuve qu'ils avaient descendu. L'eau douce s'y mêlait soudain à l'eau salée de l'Atlantique. C'était le Río de la Plata, estuaire plus que fleuve qui baigne l'Uruguay et l'Argentine dans une lumière unique, singulière chamois ou ocre. Laura Alcoba revient par le souvenir dans son pays natal avec Les rives de la mer Douce qui paraît dans la collection « Traits et portraits » où l'on peut également lire Marie Ndiaye et [Michaël Ferrier](#). Les rives, parfois invisibles, sont à prendre comme image.

par Norbert Czarny

Laura Alcoba

Les rives de la mer Douce

Mercure de France

coll. « Traits et portraits », 160 p., 17 €

Laura Alcoba est romancière et traductrice. Elle a ainsi donné en français *Ce n'est pas un fleuve*, magnifique roman de [Selva Almada](#). Il y était question d'une île perdue, d'une partie de pêche brutale et d'une raie immense abattue d'un coup de feu. Des Indiens sont révoltés par ce qui ressemble pour eux à un meurtre. Le fleuve déjà, mais pas le même.

Dans *Les rives de la mer Douce*, la romancière part d'un autre fleuve que le Río de la Plata ou plutôt d'une ria, au cœur de l'Aven, dans le Finistère. C'est le lieu qu'elle a élu depuis deux ans : « *En Bretagne, l'immensité est du côté de l'océan. Dans la ria, en revanche, la marée, l'eau, les rochers, la lumière sont là, avec une incroyable intensité, mais en un condensé qui se laisse embrasser par le regard, comme dans un jardin japonais* ».

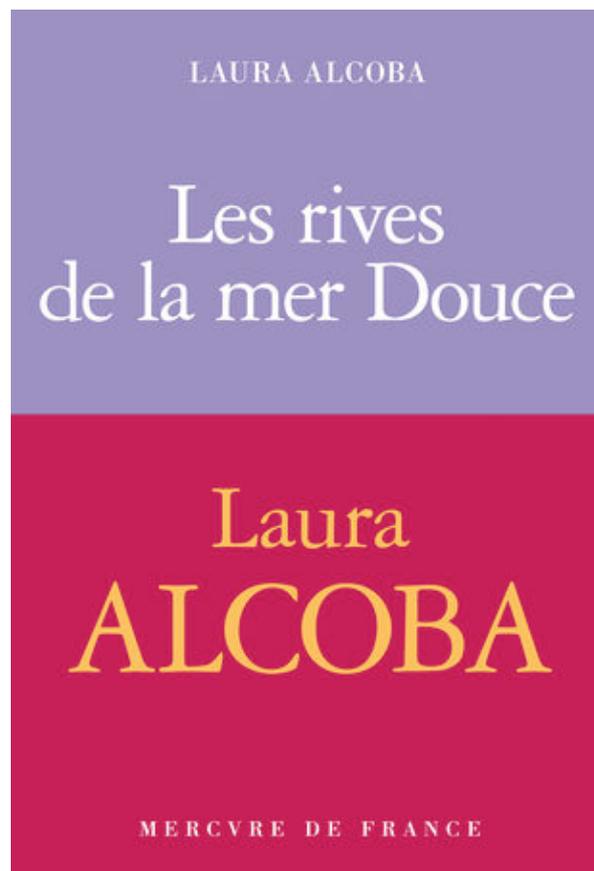
C'est au cœur de l'Aven qu'à partir d'un rocher elle voit quelque chose. La forme trouve son reflet dans l'eau montante, et un cœur apparaît. On en voit la photo, prise par la narratrice. Cette partie immergée, c'est l'autre rive, en somme. Il y a toujours une autre rive. Le récit les présente, de ce côté ou de l'autre de l'Atlantique.

Surtout du côté de l'enfance. Qui a lu *Manèges* sait quelle fut celle de Laura Alcoba. Fille de militant de gauche à l'époque qui précède la dicta-

ture de Videla et de ses sbires, elle vit dans la clandestinité. Ses parents sont pourchassés, elle passe de la maison bourgeoise de ses grands-parents paternels, près de la cathédrale de La Plata, à celle des autres grands-parents dans une zone industrielle en périphérie. Ça, c'est quand elle est sur la rive la moins dangereuse. Quand elle retrouve sa mère (le père est en prison), elle habite « la maison aux lapins ». C'est, en espagnol, le titre de *Manèges*. Derrière les cages dans lesquelles vivent les animaux, on a caché une rotative permettant d'imprimer le journal clandestin. Et pour sortir ce journal de la cachette, l'enfant et les quelques adultes qui l'entourent emballent les exemplaires dans du papier cadeau. La suite ou le reste, on le lira dans le premier roman publié aux éditions Gallimard, même si ce récit la dévoile.

Laura est de l'autre rive de l'enfance : elle a changé de nom, a de faux papiers d'identité et, surtout, elle ne doit pas parler. Elle a neuf ans à peine et vit dans le secret, parfois dans l'incompréhension, « *dans un long tunnel de silence* ». Ce qu'elle voit, ce qu'elle apprend, c'est que la violence est partout et que des amis disparaissent. On n'en est pas encore aux corps jetés des avions dans le Río de la Plata, mais déjà la petite fille d'amis est enlevée et, longtemps, nul ne saura ce qu'elle est devenue, sinon qu'elle a survécu.

La mère de Laura est la première à quitter le continent sud-américain, à atteindre l'autre rive de l'Atlantique. La petite fille suit. Pendant des années, le seul lien qu'elle entretiendra avec son père emprisonné sera la correspondance. Mais, là aussi, tout est codé, fait d'ellipses, de silences ou d'images. Comme le personnage principal du *Météorologue* qui, dans le récit d'Olivier Rolin,



UN ENFANT DISPARAIT

traitait de nature et de voyage, le père ne dit rien de sa détention. Il parle « *de fleurs, de couleurs, d'abeilles et d'araignées* ». Elle le raconte dans *Le bleu des abeilles* et *La danse de l'araignée*. Elle a appris à écrire, autrement dit à créer le silence.

Le récit de Laura Alcobra est donc, d'une certaine manière, l'histoire d'une vocation. Il a quelque chose de décousu ou d'aléatoire, passe d'un espace et d'une époque à l'autre, fait surgir des fantômes ou des vivants, rappelle des généalogies, sans que cela gêne la lecture, bien au contraire : cette construction renvoie au fleuve tel que le conçoit Juan-José Saer et dont elle dit avec lui que « *comme la mémoire, il se déploie de manière concentrique* ».

Mais expliquer la lente gestation de *Manèges* à l'éditeur qui la reçoit pour confirmer qu'il prend son manuscrit ne va pas de soi. Même si cet éditeur est aussi ouvert et attentif que le fut Roger Grenier. Le bureau voisin est occupé par Hector Bianciotti, qui ne cesse d'écrire, mais quoi, on ne sait. Les mots et phrases que le romancier recopie sans relâche sont ceux qu'il a écrits il y a longtemps. Il ne peut plus créer. Laura Alcobra raconte cette existence diminuée, douloureuse, sans effet ou excès. Elle rappelle la méticulosité de Bian-

ciotti, homme de papier et de stylo plume. Il était attaché à la langue française qu'il avait apprise avec rigueur. Il cherchait le mot précis, souffrait de se tromper et préférait alors se taire pour ne pas éprouver de honte : « *J'ai connu le désarroi de nommer en ignorant et d'éprouver la sensation panique d'être, faute de mots, prisonnier en moi-même.* » Sa maladie est mortelle.

Comme Laura, mais bien avant, il avait quitté son pays natal, la vaste pampa – « *sol étendu dans l'infini* » – qu'il raconte dans *Le traité des saisons*. Il est celui sur qui s'ouvre ce récit, humble hommage à qui n'est plus. On sent la jeune écrivaine à la fois impressionnée et admirative mais surtout proche de ces éditeurs à l'ancienne avec qui l'on parlait et apprenait. Un autre écrivain est là, cité en exergue pour « *Le captif* », sa nouvelle brève, une sorte de poème en prose, qui dit la coïncidence des deux rives d'une existence : « *Je voudrais savoir ce qu'il ressentit à cet instant vertigineux où le passé et le présent se confondirent* ». Cela se passe peut-être à Tapalqué, la bourgade dont la famille de la romancière est pour partie issue. Il y est question d'un enfant disparu, que l'on retrouve, des années plus tard, éduqué par des Indiens. Il est question de retours. Au fond, tout ce qui hante les romans de Laura Alcobra.

Entretien avec Gérald Purnelle

François Jacqmin est sans conteste l'un des poètes majeurs de la poésie belge de langue française. Les AML éditions publient le premier volume d'une édition critique et génétique de ses Œuvres complètes sous-titré L'amour la terre : 1946-1956. Cette vaste édition est en cours d'établissement par Gérald Purnelle, professeur à l'université de Liège, à partir du fonds Jacqmin conservé aux Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles. Par l'ampleur et la richesse des poèmes rassemblés et donnés à voir dans leurs états successifs ainsi que pour les nombreux inédits qu'elle révèle, cette édition constitue un événement. EaN s'est entretenu avec son responsable.

propos recueillis par Laurent Albarracin

François Jacqmin

L'amour la terre : 1946-1956.

Œuvres complètes I

Édition de Gérald Purnelle

AML éditions, coll. « Archives du futur »

342 p., 28 €

Vous êtes l'un des principaux responsables de l'édition du poète François Jacqmin et établissez, à partir du fonds Jacqmin des Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles, une édition critique et génétique de ses Œuvres complètes dont vient de paraître le premier tome. Si la reconnaissance critique, universitaire et institutionnelle a bien eu lieu pour ce poète en Belgique, ce n'est pas encore tout à fait le cas en France. Pouvez-vous le présenter au public français ?

François Jacqmin est un poète belge, né en 1929 et mort en 1992. Sans que sa poésie appartienne en aucune manière à la mouvance surréaliste, il fut toutefois étroitement lié à ce que l'on appelle la « Belgique sauvage », puisqu'il a fait partie du groupe post-surréaliste Phantomas, fondé par Joseph Noiret et Marcel Havrenne en 1953 sur les cendres de Cobra. Phantomas a publié une revue homonyme jusqu'en 1980. D'esprit plutôt néo-dadaïste, elle n'avait d'autre ligne que la pratique du poème, l'humour, l'expérimentation et le rejet de tout dogmatisme. Jacqmin s'est dit lui-même « *le membre le plus tranquille de la Bel-*

gique sauvage » : hormis la pratique de l'aphorisme, sa poésie tranche sur celle de ses amis.

Elle procède de la fusion de plusieurs composantes : tout d'abord, un versant phénoménologique, où le spectacle de la nature lors de ses promenades constitue l'expérience première et intense du poète ; puis la constante et vaine tentative de rendre cette expérience par la parole du poème – le recueil *Les saisons* illustre le mieux cette double veine ; partant, une critique des pouvoirs de la pensée, du langage et de la poésie ; ensuite, une voie plus cérébrale et abstraite, voire ontologique, où le poème interroge la notion d'Être pour mieux en dire inlassablement l'inaccessibilité ; enfin, plus fondamentalement encore, un scepticisme quasi absolu à l'égard de l'existence humaine – en témoigne son recueil ultime et posthume, *Manuel des agonisants*.

En dépit de la radicalité souvent extrême de ces dimensions généralement aporétiques, et d'un ascétisme avéré où la sensualité se fait discrète, la poésie de François Jacqmin touche et séduit par sa prise directe sur l'expérience humaine la plus profonde, par la constante recherche de l'expression juste, par sa façon de contenir l'émotion sous la sobriété de l'aphorisme ou du raisonnement, par son humour subtil, entre dérision et désabusement, par ses contradictions aussi. Et tout cet *ethos* poétique est empreint d'une grande exigence morale, traduite en valeurs telles que le doute, l'ignorance, le renoncement. Nombreux sont aujourd'hui les lecteurs qui viennent à cette œuvre tout à la fois intemporelle et contemporaine.

**ÉDITER FRANÇOIS JACQMIN :
ENTRETIEN AVEC GÉRALD PURNELLE**

Une chose frappe d'emblée lorsqu'on ouvre ce premier volume qui couvre les années 1946-1956, c'est l'écart abyssal qui existe entre, d'une part, la discrétion et la rareté du poète, la minceur de son œuvre publiée (3 recueils majeurs seulement ont vu le jour de son vivant : Les saisons (Phantomas, 1979), Le domino gris (Daily-Bul, 1986), Le livre de la neige (La Différence, 1990)), et, d'autre part, ce qu'on découvre avec ce premier tome des Œuvres complètes, ou du moins ce qu'on subodore de la masse des inédits (vous parlez de 35 000 pages archivées). Comment expliquer un tel contraste ?

La vie sociale et littéraire de François Jacqmin fut discrète, effacée. Rejetant radicalement toute idée d'ambition littéraire, il a peu publié de son vivant. Hormis les trois recueils que vous citez, piliers visibles de l'œuvre, il a fait paraître des poèmes dans des revues (longtemps, ce fut surtout dans *Phantomas*) et produit, dans les années 1980, plusieurs ouvrages bibliophiliques avec des artistes. Mais, sous cette partie émergée, on trouve de très nombreux ensembles restés inédits, souvent inachevés, recueils entiers, projets thématiques, ébauches, brouillons, etc. Manifestement, Jacqmin ne cessait d'écrire, de reprendre et de corriger ses poèmes. C'était chez lui un besoin viscéral, que cachait sa discrétion éditoriale. Il en allait déjà de la sorte à ses débuts : des 340 textes rassemblés dans le premier tome des *Œuvres complètes*, seuls onze ont été publiés à l'époque (dont ceux de sa première plaquette, *L'amour la terre*, 1954) ; le reste est inédit.

Deux explications, ainsi, à ce contraste entre les parties émergée et immergée du massif : pendant longtemps, une réticence à publier, à « lâcher » les textes ; un besoin constant de les corriger, une seconde réticence à achever le texte. Sur une vie d'écriture de quarante-cinq ans, le total des manuscrits finals, intermédiaires et des brouillons atteint en effet 35 000 pages, dont la richesse justifie l'entreprise d'une édition critique et génétique.

Une chose est émouvante dans ce volume (et j'allais dire rassurante !), c'est que le grand poète que deviendra Jacqmin n'y est pas encore. On a affaire à des poèmes de jeunesse, des textes de formation où le poète a l'air de se chercher, de tâtonner. On a le sentiment qu'il y pétrit tout juste la matière brute dont il tirera,

plus tard, son œuvre. Parmi toutes ces esquisses, ces ébauches, ces « improvisations », percevez-vous tout de même une évolution ? Je veux dire une tendance de fond qui prendrait peu à peu le pas sur d'autres voies explorées puis finalement abandonnées ?

Tout cela est vrai : sur une décennie, il y a pas mal de tâtonnements dans ces poèmes de jeunesse. Notons par exemple le bref moment (1951-1952) où Jacqmin reconnaît lui-même une influence surréaliste (due à son entourage, le groupe *Phantomas*) sur son écriture (dans un recueil inédit, et dans un long poème en hommage à Éluard) ; par la suite, avant et après le réel avènement de sa poétique vers 1958-1959, cette veine, d'ailleurs assez typique de la prégnance du surréalisme sur la poésie des années 1950, disparaîtra totalement, du moins dans les recueils (même si, en revue, Jacqmin fera régulièrement preuve d'un humour typiquement belge et post-surréaliste).

Ces quelque 340 textes de jeunesse, dans leur diversité, sont traversés par des tensions multiples. S'il y a évolution, c'est par à-coups : les (rares) moments de naïveté et de maladresse dans l'écriture ne sont pas forcément les tout premiers ; certains textes, hermétiques, sont tout à fait surprenants ; le retour récurrent de la prose comme forme alternative ne cache pas la prédominance du vers, et donc de l'intention poétique ; diverses formes métriques sont successivement forgées puis pratiquées dans maints ensembles courts de poèmes ; le travail de ciselure, proche (déjà) du haïku, alterne avec de longues improvisations manuscrites où la pensée du sujet court au fil de la plume, presque sans contrôle, en une démarche qui n'est pas très éloignée de l'écriture automatique, à ceci près que le texte improvisé a toujours un objet fixe, et que l'inconscient ne s'y exprime qu'en surcroît ou en dépit de l'acte d'écriture « orienté » vers son objet obsessionnel. Dans leur imperfection brute, ces improvisations, qui généralement n'ont pas eu de suite (un texte plus maîtrisé qui en fût issu), figurent parmi les révélations les plus précieuses pour la compréhension du poète, de sa pensée, de son affectivité et de son œuvre visible – au moins autant, voire davantage, que les poèmes plus courts et plus achevés. De ce mode de pensée et d'écriture, apparu en 1956, il usera souvent par la suite, pour produire la matière brute dans laquelle il puisera celle de ses recueils.

**ÉDITER FRANÇOIS JACQMIN :
ENTRETIEN AVEC GÉRALD PURNELLE**

Pour le reste, la tendance globale de l'écriture de Jacqmin dans ces dix années repose assez sagement sur la recherche constante d'une forme et d'une maîtrise, mais aussi sur l'épuration de la voix lyrique.

Ces années de jeunesse me semblent travaillées par une confiance dans la communication avec la nature et un lyrisme quelque peu naïfs et exaltés. Et le poète trouvera sa maturité seulement lorsque le négatif, le doute, l'humour dont vous parliez, le pessimisme même, trouveront leur place dans l'économie de l'écriture. En même temps, on sent bien que François Jacqmin ne serait pas devenu le poète accompli que l'on connaît s'il n'y avait pas toujours eu présente en lui cette propension à l'exaltation ou à l'extase devant le spectacle de la nature. Ce fut sans doute pour lui une ressource constante, et l'intellectualité plus tardive n'effacera jamais tout à fait ce fonds-là, me semble-t-il.

C'est en effet le lyrisme, perçu par Jacqmin comme définitoire de la poésie, qui habite principalement cette période. Et ce lyrisme s'exprime souvent par l'invocation, l'exaltation (un poème commence par « Ô mon âme ! »), toute une rhétorique à la fois empruntée et en recherche. On est encore loin de la critique fondamentale du lyrisme qui sous-tendra radicalement la poésie de Jacqmin à partir des années 1960. Mais bien des textes de cette première période paraissent précisément tendre à contrebalancer ce lyrisme par l'humour ou par la recherche d'une certaine neutralité de l'expression : ce n'est plus tant l'affect qui doit primer, mais la représentation objective de l'expérience. En cela, on observe que ce qui occupera, parfois jusqu'à l'obsession, le Jacqmin que nous connaissons trouve son origine à l'orée de son parcours poétique. Car c'est bien déjà l'extase devant le spectacle de la nature, qu'il a très bien évoquée dans *Le poème exacerbé*, qui constitue pour une grande part l'*arkhè* et l'objet de l'écriture : déjà le poème vise à en rendre compte ; les motifs métonymiques de la nature sont présents – fleur, arbre, oiseau, neige. Nombre de poèmes se prêteront, ici, à de fructueux et passionnants parallèles avec les grands textes connus.

On ne peut évidemment chercher à tout prix dans les inédits de 1946-1956 les prémices de l'œuvre future, mais on est frappé de confronter ce qui

surgit déjà et ce qui sera abandonné pour d'autres poétiques. Or, même l'exaltation, très présente ici, ne disparaîtra pas totalement du poème (je songe par exemple à *L'attente des neiges*, un bref ensemble inédit des années 1960, qui paraîtra en 2023 aux éditions Isolato), à la différence près que son retour sporadique dans l'œuvre future sera toujours modalisé par l'humour, la distance, le second degré, le contrôle. Elle constitue un des axes cardinaux de la psyché du poète, et l'on pourrait voir toute cette œuvre comme le produit d'une constante obsession : conserver la trace de l'extase sans céder à l'exaltation – pour une telle relecture, il fallait connaître les débuts du poète.

On a, en effet, l'impression, comme vous le dites, que Jacqmin corrigera sa première manière foisonnante et exaltée par un effort de recentrement thématique sur certains objets élus (fussent-ils aussi vastes et évanescents que les saisons, la neige ou l'être) et parallèlement par la quête d'une certaine objectivité – au sens de l'évacuation d'un subjectivisme lyrique, donc, mais aussi au sens d'une précision, d'une rigueur, voire d'un tranchant, recherchés dans l'expression. On est certes très loin d'un objectivisme à l'américaine, ou même à la française façon Ponge, mais néanmoins cette quête, cette dimension et cette tension vers l'objectivité me semblent en germe dans les débuts du poète et importants dans la suite de son œuvre. Est-ce que le goût pour l'aphorisme, pour la formulation percutante, lapidaire, ne sera pas le signe de cette évolution ?

Pour Jacqmin, l'aphorisme est effectivement aux antipodes du lyrisme. Il a dit : « *L'aphorisme me plaît assez parce que c'est la formule, si je puis dire, la plus légère, la plus transportable. C'est aussi la formule où l'erreur apparaît le plus clairement. J'essaie de donner un sens, une signification dans la formule parce que si je me livre au lyrisme, personne ne pourra jamais me dire que je me trompe. Parce que le lyrisme est au-dessus de l'erreur. Exactement comme une chanson... on ne se trompe jamais en chantant. La modulation de la voix, la beauté du son, de la musique font en sorte que l'on n'aura jamais l'idée de vous contredire. Tandis que dans un aphorisme l'erreur apparaît très vite. Si vous écrivez simplement, ce qui est mauvais vous saute aux yeux. C'est très torturant d'écrire clairement. Le danger qu'il y a à écrire clairement est évident parce qu'on voit de suite sa propre médiocrité.* » (*Parole gelée*, entretien avec Pascal Goffaux)

**ÉDITER FRANÇOIS JACQMIN :
ENTRETIEN AVEC GÉRALD PURNELLE**

Dans son idéal, l'aphorisme est la quintessence de l'équilibre entre précision de l'expression et mise à distance du moi, c'est-à-dire, finalement, l'objectivité de la pensée et de la poésie. L'aphorisme est dès lors, pour Jacqmin (même si cela ne se vérifie pas totalement), le fondement de son écriture : « *J'ai toujours eu un culte : le culte de la simplicité, de la clarté, de la communication directe. En fait, mes poèmes sont des accumulations d'aphorismes, des aphorismes qui sont mis à la suite les uns des autres* », dit-il dans *Parole gelée*.

Lapidaires, ses poèmes le sont souvent (songeons notamment à plusieurs ensembles que nous avons réunis dans *L'œuvre du regard*, ou au grand chantier abandonné de *L'Être*, ou encore au recueil inédit précisément intitulé... *Stèles*). Or, ces deux formes qui convergent, l'aphorisme et la formule lapidaire, on les trouve déjà, parmi maints ensembles plus « lyriques », dans les débuts de sa première décennie : dès 1947, il compile de nombreux aphorismes dans un cahier (que je n'ai pas repris dans ce tome I, mais qui paraîtront dans les *Cahiers François Jacqmin*), et les poèmes de 1951-1956 où se marque le plus la recherche d'une expression à la fois objective et poétique sont souvent très concis.

Mais la face « lyrique » de l'œuvre n'est pas à négliger. Tout chez Jacqmin paraît résider dans la tension permanente entre ses deux pôles, et le moi semble en lutte permanente avec sa propre censure. C'est un des multiples aspects qui rendent son œuvre passionnante et éminemment touchante pour le lecteur.

Il me semble qu'il y a une figure de style qui est fondamentale et problématique à la fois dans la poésie de Jacqmin, c'est la métaphore, et ceci dès les commencements. Mais on observe ensuite bien des complications sinon des revirements théoriques, comme si elle était l'objet d'un amour et d'un désamour continus. La métaphore semble être le ressort principal de son écriture, très tôt donc, mais elle sera honnie pour être finalement tordue dans ce qui serait son contraire, ou peut-être son exacerbation, à savoir la tautologie. La tautologie chez Jacqmin serait une sorte de déplacement du transport métaphorique (du trope) à l'intérieur de l'objet lui-même. L'objet métaphorisé en lui-même ou tautologisé s'adonnerait alors à une sorte de

sur-place ironique aussi bien qu'ontologique. Qu'en pensez-vous ?

Clément Rosset, dans *Le démon de la tautologie*, a bien établi le lien paradoxal qui existe entre métaphore et tautologie. Pour mesurer la place et le sens profond de celle-ci chez Jacqmin, il n'est besoin que de le lire dans ses propres mots : « *Outre le déroulement du récit que je m'applique à donner à mon poème, il est une circonstance beaucoup plus profonde qui me guide vers cette disposition : c'est ma volonté de donner un caractère tautologique à ce que j'écris. La tautologie, c'est-à-dire l'affirmation répétitive, la confirmation insécable, le retour du même au même, l'infatigable évidence qui provoque à la fois l'espoir et le désespoir de l'intelligence, la tautologie, dis-je, est un des ressorts les plus puissants de ma poésie. Chaque poème est guetté par la tentation tautologique. Le but ultime d'Ulysse est de rentrer chez lui, tout simplement. J'ai le sentiment que la tautologie élève le texte à la hauteur de ce qui est : elle n'invente rien et ne dissout rien. La tautologie revient à sa première donnée, qui est effectivement une donnée, et non une création.* » (*Le poème exacerbé*)

Tout est dit. Le lien conflictuel entre tautologie et métaphore me paraît de plus en plus, à lire Jacqmin, résider dans la question des limites du sens. Pour lui, tout énoncé « honnête » ne peut être que tautologique, et à cet égard la métaphore est inacceptable : « *La métaphore et l'inconduite partagent la même racine* », mais, dans le même temps, la métaphore serait le seul moyen, par ailleurs inefficace, de produire le surcroît de sens dont la poésie moderne fait son horizon, et dont le moi a besoin pour exister, fût-ce en le refusant par aporie. Écartèlement, à nouveau, chez Jacqmin, et paradoxe : il honnit la métaphore, mais ne cesse de la pratiquer, sous une forme très contrôlée, certes, et totalement « anti-surréaliste ». J'y vois de plus en plus la trace d'un irréductible attachement au surcroît de sens au-delà de « l'être qui est l'être », d'un désir régressif auquel, précisément, la tautologie comme principe à la fois ontologique, philosophique, poétique, esthétique et éthique tend à opposer le barrage de sa rigueur absolue. Ne serait-ce pas, en dernière analyse, la trace d'un conflit entre le moi et l'être ? En tout cas, cela me paraît être un des enjeux majeurs de la perception et de l'étude de l'œuvre de François Jacqmin. Il y a bien un homme présent sous chaque phrase.

Un codex au conditionnel

On croit toujours que les images parlent d'elles-mêmes. Le Codex Casanatense que publient les éditions Chandeigne, dans leur collection « Magellane », est là pour montrer combien la question du discours de l'image est complexe.

par Jacques Leenhardt

Sanjay Subramaniam (dir.)

Les peuples d'Orient au milieu du XVI^e siècle.

Le Codex Casanatense

Chandeigne, coll. « Magellane », 320 p., 32 €

Le Codex, daté du XVI^e siècle et conservé à la bibliothèque Casanatense de Rome, offre 154 peintures à l'aquarelle, représentant « *en général deux personnages de la même région ou caste, d'un côté un homme, de l'autre une femme ; il y a quelques scènes avec plusieurs figures* », ainsi que l'indique dans sa description le jésuite Georg Schurhammer. Peintes sur des feuilles doubles de 31 sur 44 cm, les planches comprennent des annotations marginales, peut-être de deux mains différentes. L'édition proposée par Chandeigne comporte en outre, pour éclairer le sens de ces images, une sélection de commentaires savants réalisée en 1986 par Xavier de Castro, par ailleurs éditeur du *Voyage de Magellan* chez le même éditeur.

La production de cet album illustré, mais dépourvu de texte explicatif d'époque, constitue donc une énigme qui s'inscrit dans le cadre de l'expansion territoriale du Portugal au temps de la chasse aux épices et des missions d'évangélisation en Asie du jésuite espagnol François Xavier (1506-1552). Les Portugais sont alors déjà installés à Goa, sur la côte ouest de l'Inde, définitivement conquise en 1510, et Afonso de Albuquerque, nouveau gouverneur, guerroye dans les eaux qui bordent le continent indien et le golfe Persique.

Un des problèmes qui se posent à son élan expansionniste violent est l'impossibilité, pour le petit pays qu'est le Portugal, d'investir de manière pérenne des territoires toujours plus vastes et nombreux. Albuquerque mène donc une politique de mariages, plus ou moins forcés, entre des soldats lusitaniens et des femmes provenant de

divers territoires conquis. Aurait ainsi été créé un vaste groupe métis appelé « *cassados* » (les mariés), éduqué et riche, bien implanté et souvent turbulent, qui pourrait avoir été le destinataire du Codex Casanatense. Comme un repérage en couleur du monde qu'ils tentaient de se soumettre !

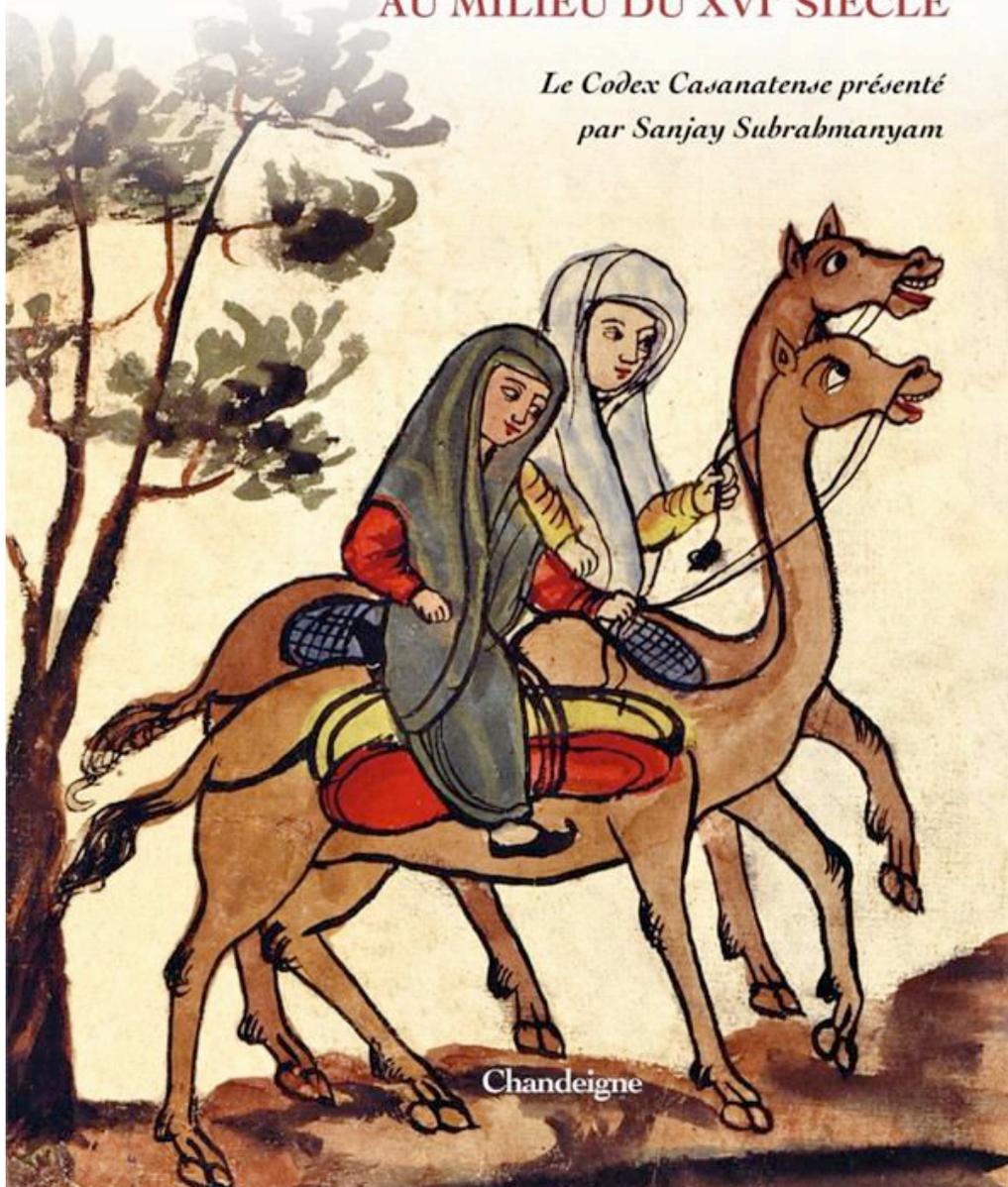
Le conditionnel est de mise dans cette affaire, comme en atteste la préface bien documentée de l'ouvrage, due à l'historien indien Sanjay Subramaniam. Celui-ci, en effet, y passe en revue les nombreuses hypothèses concernant l'origine géographique et culturelle, la date de fabrication, le commanditaire et le destinataire, de l'intrigant album. Impossibles à résumer, ces hypothèses examinent les magnifiques aquarelles du manuscrit sous leurs aspects historiques, ethniques et esthétiques. Le lecteur a le sentiment de voir défiler devant ses yeux une sorte de revue des diverses populations de l'Empire portugais naissant, des côtes de l'Afrique à la Chine en passant par le golfe persique, l'Inde, les Moluques et Java, entre autres singularités exotiques. Une cartographie humaine en images pour un peuple conquérant.

Mais qui sont vraiment ces personnages vêtus selon les codes de diverses cultures et portant les insignes de leurs conditions respectives ? Les indications qui figurent sur l'image, sans doute postérieures à leur confection, ne donnent que des renseignements vagues et peu fiables. Les gestes que font les corps sont si fortement stéréotypés qu'on a l'impression que l'artiste – ou les artistes – ne disposait pas des compétences nécessaires pour saisir les mouvements de ces figures occupées à des activités diverses. D'autres scènes, peuplées de nombreuses figures, représentent des groupes engagés dans des actions de guerre, des travaux des champs ou des moments de la vie quotidienne.

Ce qui caractérise pour nous cet étonnant ouvrage, c'est précisément le mystère qui entoure

LES PEUPLES DE L'ORIENT AU MILIEU DU XVI^e SIÈCLE

*Le Codex Casanatense présenté
par Sanjay Subrahmanyam*



UN CODEX AU CONDITIONNEL

cette galerie d'images des populations asiatiques, naïves dans leur dessin et pour cela empreintes d'un charme profond. Qu'elles aient été influencées par les traditions pré-mongoles du Deccan et du Gujarat ou qu'on y voie plutôt l'influence des Portugais de Goa, qu'on insiste sur la nudité indienne des corps féminins ou qu'on soit sensible aux marques laissées par la tradition musulmane, ces images sont le reflet d'un âge où tout était émerveillement. L'Occident chrétien découvrait alors des terres et des peuples inconnus, on s'étonnait de plantes et d'animaux inouïs.

Devant tant d'incertitudes, Sanjay Subrahmanyam ne cherche pas, dans sa préface, à résoudre toutes les énigmes. Il préfère nous laisser sous le charme de ces images étranges et, s'il penche pour une date de fabrication autour de 1540 dans l'orbite de Goa, il ne nous dissimule pas la possibilité de choix alternatifs. C'est l'avantage pour nous d'avoir cet excellent historien comme cicerone dans un monde que caractérise la diversité. Cela nous permet, comme Magellan, de voyager d'un continent à l'autre avec le seul souci de nous laisser bercer par ces images aux couleurs chatoyantes, à la découverte de l'infinie variété des parfums épicés.

Manuel de résistance autochtone

L’histoire et les pensées de la Mohawk Warrior Society permettent de situer l’importance de ce mouvement dans l’histoire de la résistance autochtone d’Amérique, tout en dégagant une pensée d’une radicalité politique et sociale inspirante.

par Pierre Tenne

*La Mohawk Warrior Society.
Manuel pour la souveraineté
et la résistance comprenant
des œuvres choisies
de Louis Karoniaktajeh Hall
Édité par Philippe Blouin (coord.),
Matt Peterson, Malek Rasamny,
Kahentinetha Rotiskarewake.
L’Éclat, 320 p., 29 €*

Ce manuel pour la souveraineté et la résistance est aussi une fenêtre ouverte sur une langue qui n’est pas morte, malgré tout ce qu’elle a subi. Les éditions canadiennes de la rue Dorion, coéditrices de cette version francophone, proposent d’entendre la prononciation des mots utilisés dans le livre à travers les [enregistrements proposés par Kaniehtiio Horn](#), actrice ayant grandi dans la communauté kanien’kehá:ka (Mohawk) de Kahnawà:ke. Il semble impossible de lire ce texte sans en entendre la langue. Peut-être est-ce toujours le cas, mais toutes les langues et tous les peuples n’ont pas été laissés pour morts, pour reprendre les mots de [Barney Bush](#), avant d’obliger leurs oppresseurs à les entendre de nouveau.

Cette langue et ce peuple sont ceux qu’on appelle en anglais les Mohawks, souvent traduit par abus de langage comme Iroquois. Les Iroquois sont l’ensemble des Six-Nations, dont les Mohawks font partie. Ces derniers se nomment plus volontiers kanien’kehá:ka, peuple de la terre de silex. Avant l’invasion européenne, les kanien’kehá:ka habitaient un territoire à cheval sur la côte est des actuels Canada et États-Unis, les exposant ainsi précocement aux conséquences des conquêtes française, hollandaise, anglaise puis états-unienne. La France conserve le souvenir de Donnacona, chef Iroquois du Saint-Laurent ramené de force en 1534 devant François I^{er} par Jacques Cartier.

La souveraineté dont ce manuel se fait le défenseur est aussi celle qui repose sur une résistance dans l’histoire. Les kanien’kehá:ka qui parlent et écrivent ici réaffirment leur propre histoire contre celle faite par les colonisateurs, notamment en refusant les récits préhistoriques voulant que les premiers habitants du continent américain y soient parvenus par le « *pont terrestre de Bering* » il y a douze mille ans. Louis Karoniaktajeh Hall réfute dès 1979 ce qui se présente alors comme un consensus scientifique indubitable : l’Amérique est récemment humanisée, ses autochtones seraient moins autochtones que ceux des autres continents. « *En ce qui nous concerne, nos ancêtres ont fait leurs débuts dans cette heureuse vallée, ici même sur la terre d’Onkwehón:wekeh (Amérique), tout comme les Blancs sont originaires de l’Europe, les Noirs de l’Afrique et les Asiatiques de l’Asie. [...] Les scientifiques se cassent la tête pour justifier la présence des Blancs sur la terre des Rouges.* » Les découvertes archéologiques plus récentes lui donnent raison.

Karoniaktajeh est un activiste et artiste connu internationalement pour avoir réalisé le drapeau de l’unité, que l’on trouve aujourd’hui comme symbole de résistance au Chiapas, dans le Rojava kurde ou dans tant de lieux où la souveraineté des peuples est remise en question. Le livre publie en les traduisant ses textes les plus célèbres, notamment le *Manuel du guerrier* de 1979. À cette date, le militantisme des kanien’kehá:ka atteint un paroxysme dans son histoire postérieure aux guerres de colonisation. En 1928, un groupe de jeunes Mohawks excédés par la répression canadienne – la principale réserve Mohawk est Kahnawà:ke, près de Montréal – décide de construire une nouvelle maison longue, la première de l’ère moderne, qui renoue avec l’organisation spatiale et sociale historique de leur peuple. Ces kanien’kehá:ka, connus alors pour être particulièrement actifs sur les [chantiers de gratte-ciels](#), forment un groupe qui, à partir de 1957, décide, menés par Louis Diabo, de revenir sur leurs terres d’origine

MANUEL DE RÉSISTANCE AUTOCHTONE

dans la vallée de la rivière Mohawk, aux États-Unis (état de New York), sans demander l'autorisation des autorités coloniales. C'est dans ce mélange de militantisme radical et d'affirmation culturelle forte que se forge l'activisme des décennies qui suivent, où Louis Karoniaktajeh Hall devient l'un des leaders du mouvement mohawk.

La Mohawk Warrior Society, fondée au début des années 1970, est le fer de lance de ce mouvement, particulièrement important par l'ampleur de ses actions, radicales et souvent efficaces malgré les drames causés par la répression (la sanglante crise d'Oka de 1990). Pour qui s'intéresse aux résistances au colonialisme au cours de ces années, il constitue surtout un acteur autonome par rapport à l'American Indian Movement, mieux connu – par exemple grâce au livre fondamental de Peter Matthiessen, *In the Spirit of Crazy Horse* (1983), ou par certains films, comme le documentaire de Michael Apted produit par Robert Redford, *Incident à Oglala* (1992) [1]. Donner ces textes au lectorat francophone, c'est permettre de mieux comprendre la complexité et la richesse de cette histoire.

Celle-ci est ici présentée de manière orale, à travers quatre entretiens avec des personnages importants de la Mohawk Warrior Society. La priorité donnée à l'oralité n'est bien sûr pas neutre à propos d'une histoire tissée de manipulations autour de l'écrit, l'armée et le gouvernement états-unien ayant multiplié les signatures de traités dont les Iroquois (et bien d'autres nations) ne comprenaient pas le contenu écrit. Les kanien'kehá:ka qui s'expriment ici réaffirment d'ailleurs à plusieurs reprises cette méfiance autour de l'écrit, que le livre ne semble conjurer que par deux moyens : celui d'une proximité du coordinateur du livre, l'anthropologue québécois Philippe Blouin, avec les kanien'kehá:ka ; celui d'une approche de l'écrit comme instrument enregistreur et arme politique. D'où l'étonnement qui saisira sans doute le lecteur peu habitué à ce genre de textes, notamment ceux de Louis Karoniaktajeh Hall, qui manient avec virtuosité un nombre de registres étonnant : manifeste politique, programme social, discussions savantes voire religieuses, imprécations prophétiques, dérision, poésie. La réussite de cette édition tient à ce qu'elle conserve, malgré la traduction et la mise en page (littéralement), un lien avec l'oralité de cette pensée qui n'est pas qu'abstrait.

Philippe Blouin est pour beaucoup dans cette captation d'un mouvement qui ne peut se laisser enfermer dans l'écriture. Ce qui précède cette édition, ce sont des années de proximité et d'amitié avec les Mohawks qui interviennent dans ce livre, sa relecture, en quête d'une forme d'autorité sur ces mots qui ne trahisse pas les pensées qu'ils convoient. Ces pensées sont importantes, pour leur influence historique trop souvent ignorée – la Constitution des États-Unis s'inspire de la Constitution iroquoise – mais, au-delà et surtout, pour ce qu'elles portent de liberté politique et sociale.

La question des combattants (*warriors*) qui constituent cette fameuse société permet de situer la combattivité à un endroit trop souvent caricaturé dans la réflexion occidentale sur la violence politique. Les guerriers ne sont pas les détenteurs du pouvoir politique, qui est confié aux femmes. Par ailleurs, leur responsabilité (au sens fort du mot) n'est pas d'exercer la violence combattante, mais bien d'assurer la bonne marche de la société. « *Mais qu'est-ce qu'un guerrier ?*, se demande Karhiio John Kane : *Les hommes que j'ai côtoyés étaient des monteuses de charpentes, des anciens combattants, des joueurs de crosse, des artistes, des enseignants et des artisans. Ils étaient forts, intelligents et passionnés. Aucun n'était désespéré ou sans espoir.* » Plus loin seulement, apparaît la dimension guerrière du statut de guerrier : « *Nous avons combattu les forces de l'ordre* ». Cette conception du combattant permet de penser une résistance radicale à l'oppression, non seulement en réaction aux agressions venues de l'extérieur, mais aussi en vue d'un projet politique autonome non viriliste ; en s'émancipant surtout des alternatives communes entre violence et non-violence, légalisme et illégalité, etc. Pour les guerriers qui parlent à travers ce livre, la non-violence n'était pas une option et la violence n'était pas une fin mais un moyen de résistance important.

Il y a dans cette figure du combattant quelque chose qui résiste à l'écrasement et à l'histoire, comme les *wampums* iroquois, ces colliers de perles transmis de génération en génération comme vecteurs de mémoire, monnaie d'échange, objets de culte, etc. La radicalité de cette pensée s'inscrit dans un espace et une temporalité, ceux de la conquête et de l'exploitation. Elle porte plus loin sa voix en incarnant des possibilités de résistance qui ne s'imaginent nulle part mais peuvent inspirer partout. Que les mots soient dits ou écrits, la Mohawk Warrior Society

La Mohawk Warrior Society

**manuel pour la souveraineté
et la résistance**

comprenant des écrits et des œuvres de Karoniaktajeh (Louis Hall)

**Édition préparée et annotée par Philippe Blouin (coord.),
Matt Peterson, Malek Rasamny & Kahentinetha Rotiskarewake**



éditions de l'éclat

MANUEL DE RÉSISTANCE AUTOCHTONE

fait apparaître dans ce livre l'image d'un combat important, à l'endroit exact où se rejoignent ces histoires, ces radicalités, ces imaginaires et les êtres qui les portent.

1. Comme le rappelle Philippe Blouin en introduction, les deux mouvements ne se recoupent pas non plus totalement. Sur la côte est, l'AIM est surtout actif dans les communautés habitant les métropoles, tandis que la Mohawk Warrior Society est particulièrement dynamique dans les réserves.

Melville poète

Pendant onze ans, Herman Melville (1819-1891) écrivit des récits en prose, de plus en plus tièdement reçus après le grand succès de Taïpi, puis, pendant trente ans, de la poésie, avec un complet insuccès. Trois décennies après sa mort, le XX^e siècle redécouvrit Moby Dick, et assigna à son auteur une place centrale dans le domaine romanesque, mais pas celle qu'il aurait lui-même souhaitée dans le domaine poétique malgré les efforts d'hommes de l'art (Robert Penn Warren, Allen Ginsberg...), de spécialistes et d'éditeurs (la Library of America, par exemple, lui consacra un volume de Complete Poems pour le bicentenaire de sa naissance).

par Claude Grimal

Herman Melville

Poésies

Traduction de l'anglais (États-Unis)

préface et notes de Thierry Gillyboeuf

Unes, 592 p., 37 €

Le travail de Melville poète reste mal connu en dehors de cercles restreints et ce pour plusieurs raisons. D'abord, comme avec d'autres très grands auteurs américains du XIX^e siècle (Emerson, Poe, Thoreau), l'extraordinaire qualité de son œuvre en prose a éclipsé son œuvre poétique. Ensuite, l'histoire de la poésie américaine de ce siècle est aujourd'hui entièrement dominée par deux grands génies, Walt Whitman et Emily Dickinson, dont l'aspect « moderne » en matière de sujets et de formes n'a cessé d'inspirer leurs successeurs tandis que les choix de Melville, par leur sérieux métaphysique ou leur traditionalisme esthétique (en ce qui concerne la prosodie, la versification, etc.), ont paru moins séduisants. Sa poésie souvent difficile, parfois rébarbative, est aussi de qualité inégale. Mais soit ! En faire une lecture « serrée » apportera au lecteur studieux mille enseignements et un feuilletage procurera au plus paresseux ces éblouissements littéraires qui enchantaient Ginsberg : « Ouvrez Melville n'importe où, disait-il, il n'y pas un poème où ne se trouve un tour de phrase extraordinaire. »

Poésies, récemment publié par les éditions Unes et très bien traduit par Thierry Gillyboeuf (1), permet de le vérifier en nous livrant en 500 pages et en version unilingue l'ensemble de la poésie de Melville (hormis *Clarel*). Bien sûr, l'édition quasi

complète, par son peu de maniabilité, exclut cette lecture ponctuelle, à l'improviste, que facilitent les recueils de poche et qui semble idéale pour affronter les grandes tempêtes et les pots au noir des textes melvilliens. Tant pis ; l'avantage de ce désavantage est que le lecteur peut bénéficier ainsi d'une longue et utile introduction.

Poésies rassemble trois des recueils parus du vivant de l'écrivain, *Tableaux et aspects de la guerre* (1866), *John Marr* (1888) et *Timoleon etc.* (1891) – seul le premier fut publié commercialement, les deux autres le furent à compte d'auteur et à une vingtaine d'exemplaires. *Poésies* comporte également une série inédite de poèmes d'inspiration pastorale que Melville écrivit pour son épouse, *Mauvaises herbes et sauvageons*, et d'autres rassemblés sous le titre de *Parthenope* ainsi qu'une petite cinquantaine de courts poèmes épars.

Tableaux et aspects de la guerre est le moins mal connu des recueils. Avec celui-ci, Melville, qui traitait d'un grand sujet national, la guerre de Sécession, espérait « percer » auprès d'un public qui l'avait délaissé. *Tableaux* suit les événements de 1859 à 1866 ; il part de la pendaison de John Brown dans le célèbre et énigmatique « Le présage », présente ensuite des batailles, rend hommage aux combattants (des deux bords), déplore la mécanisation de la guerre, et élabore aussi une réflexion sur l'histoire présente et à venir. Il se clôt sur une « *Méditation* » prudemment optimiste suivie d'un « Supplément » en prose écrit du point de vue « d'un écrivain du Nord » qui s'inquiète pour l'avenir de la nation et avertit, entre autres, des dangers du triomphalisme du

MELVILLE POÈTE

camp de l'Union. Devant la confédération vaincue, Melville, quant à lui, dit refuser de jouer « *en tant qu'écrivain [...] le rôle du chien devant le lion mort* ».

Le sens de la complexité et de l'ambiguïté des causes informe le texte, tout comme l'inconscience de leurs acteurs. « La marche sur la Virginie » trouve une belle et célèbre formule pour le dire : « *All wars are boyish, and fought by boys* » (vers bien difficile à traduire et pour lequel Gillybœuf a choisi : « *Toutes les guerres sont jeux d'enfants, livrées par des enfants* »).

Quant à Dieu, dans tout cela, s'il existe, il observe une totale neutralité. « Le conflit des convictions » conclut ainsi de manière un peu grandiloquente (et en majuscules) :

OUI ET NON :

À CHACUN SON DIT :

MAIS DIEU, LUI, SE TIENT AU MILIEU.

John Marr, qui fait suite à *Tableaux*, est le plus maritime des recueils, mais reste d'une tonalité sombre. Il comporte, en un mélange de vers et de prose (comme d'autres œuvres dans *Poésies*), des portraits de marins dans lesquels on peut reconnaître le poète, et de très beaux poèmes sur la Nature : « La harpe éolienne », « Les galets », « Le requin des Maldives »...

Les pétrels, l'iceberg, le squalo, le varech, un bateau dérivant entre deux eaux évoqués par les vers sont autant d'éléments au service d'une réflexion métaphysique qui paraîtra familière au lecteur des romans : le monde est dépourvu de conscience, indifférent au sort des humains, parfois beau, souvent redoutable et toujours « insondable » (un adjectif fréquent chez Melville). Ainsi le squalo du « Requin des Maldives » est-il à la fois « *un pâle benêt* », « *un morne birbe léthargique* » et « *le livide dévoreur d'horrible chair* ». Entre frisson tragique et ressaisissement ironique, la threnodie eschatologique de *John Marr* atteint de justes accents pour dire le caractère « insondable » de l'univers, tout comme celui de la création divine qui l'aurait créé.

Timoleon etc. et *Parthenope* sont d'un abord plus complexe : le système rigide de rime et de mètre est étouffant, la structure des recueils probléma-

tique. Mais s'y dessine un intéressant portrait de Melville derrière les personnages ou les voix des poèmes. Il est Timoléon dans « Timoleon », il est Uranie dans « Après la partie de plaisir » (rare poème où la personne qui parle est une femme), il est l'ermite du « Jardin de Métrodore », l'artisan solitaire dans « Le tisserand »... Incompris de ses semblables, retiré de la société, torturé par des questions métaphysiques, stoïque, abattu, il croit ou ne croit plus en l'art, en « *la lumière* ». Il est et n'est pas cet enthousiaste, dans le poème qui porte ce titre, lequel

Ne recule pas si la nuit vient,

Marche dans la brume jusqu'au linceul,

Bien que la lumière [I] ait abandonné, n'abjure

Jamais [son] allégeance à la lumière.

Ensuite, en contrepoint de son exploration poétique de la noirceur et des angoisses humaines, en contraste avec sa passion pour l'espace et l'océan, Melville septuagénaire écrivit une petite quarantaine de poèmes rassemblés dans *Herbes folles et sauvages*. Il s'y tourne vers la célébration de son domaine campagnard (sa propriété de Arrowhead dans les Berkshires) et du bonheur conjugal. Souhaite-t-il endosser le rôle de Philemon, ou du « cultivateur de roses » (c'est le titre de la deuxième partie de ce recueil dont la première s'intitule « Une rose ou deux ») ? Oui et non, comme d'habitude chez Melville. Surtout, derrière le bucolique et l'élégiaque de ces poèmes assez « romantiques », se perpétue le vaste combat de l'ordre cosmique et du chaos. L'idylle nostalgique est de façade et l'horifique sublime jamais loin.

Mais, stèle moussue dans un jardin ou gouffre océanique, l'abîme toujours appelle. Avant, c'est l'existence, pour laquelle les marins du poème « John Marr » et le marin Melville s'embarquent et qu'ils célèbrent dans un de ces éclats propres à avoir enthousiasmé Ginsberg, l'admirateur béat :

« *Life is Storm – let storm !* » (« *La vie est une tempête : Qu'elle tempête !* »)

Et dans ce *Poésies*, malgré les encalminages, quelles belles bourrasques !

1. Les œuvres présentées dans *Poésies* ont déjà été presque toutes publiées en français dans la traduction du même Thierry Gillybœuf.

Du monde remplacé par un livre

Vous tenez entre les mains un chef-d'œuvre qu'il vous a été impossible de quitter avant son ultime vocable, que faites-vous ? Chez moi, la tentation est grande de renvoyer les lecteurs, que je souhaite innombrables, à la toute dernière ligne des Chants de Maldoror : « Allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire », avant de prendre un repos bien gagné après avoir été bercé/ballotté, enchanté/écrasé par les longues déferlantes d'une prose enlevée loin des trivialités du quotidien par la monstrueuse puissance de l'imagination.

par Maurice Mourier

László Krasznahorkai

Le baron Wenckheim est de retour

Trad. du hongrois par Joëlle Dufeilly

Cambourakis, 416 p., 25 €

Et pourtant c'est de ces trivialités, des mesquines mésaventures du quotidien d'une petite ville de Hongrie, que se nourrit ce texte à nul autre pareil, fait de pièces banales en apparence que coud entre elles une écriture d'une éloquence mirobolante, presque toujours au bord de l'extinction de la voix du narrateur, mélange étrangement détonnant de bateleur de foire, de procureur glacial, de conférencier méticuleux et, planant au-dessus de ces vers de terre, de prophète d'une gaîté démente et d'un désespoir abyssal.

Le chef d'orchestre qui, dans une « Ouverture » de dix pages d'une virtuosité inouïe, impose à des musiciens invisibles, anonymes et manifestement terrorisés (nous, lecteurs) de coller sans moufter à la lettre même de leurs partitions respectives (dont le récit va combiner de mille façons les mouvements de tonalité et de rythme divers, de l'allegro au finale échevelé) est-il ce baron Wenckheim au retour annoncé ? On pourrait répondre oui et non. Le maître d'œuvre qui dicte sa loi péremptoire à l'orée de ce qu'il nomme Création a tout du Dieu modeleur puis destructeur de l'univers, le baron apeuré et chétif, mutique et hébété, débarquant en Hongrie, sa terre natale, après toute une vie d'exil et d'addiction aux jeux d'argent qui l'ont rincé, ressemblerait assez à une caricature féroce d'innocent (un Jésus vieilli et sans pouvoir) que son père courroucé renvoie au casse-pipe parmi ces crapules d'hommes.

Mais aucune clé de lecture n'ouvre cet ensemble de péripéties dont le sens final serait bien plutôt qu'il est vain de chercher à dégager un sens de l'incompréhensible réalité des faits : il n'y a ici-bas, sur une ridicule planète perdue au milieu de milliards d'autres, que des êtres menant une trajectoire insensée du berceau à la tombe, et dont la caractéristique principale est qu'ils sont indécrottables dans la méchanceté, incapables d'aucun amour pur, de toute pensée désintéressée, en somme créés pour le mal, c'est-à-dire comme les personnages d'un des premiers livres de l'auteur, *Le tango de Satan*, issus de la pulsion créatrice non d'une entité bienveillante mais d'un abominable dictateur inconnu.

Bon sang ! Que tout cela est sérieux, philosophique même, qu'on doit s'ennuyer ou au moins se prendre la tête, comme disent les décérébrés d'aujourd'hui, en ingurgitant ce brouet de sermons ! Or vous n'y êtes pas du tout. Bien peu de livres sont aussi drôles que celui-ci, aussi chargés de discours hilarants où nous reconnaissons sans peine, malgré le contexte hongrois de l'époque (2015, mais il n'a fait qu'empirer), un contexte encore très « démocratie populaire » encore que dévoyée en prétendue démocratie, la phraséologie inepte de nos politiciens, la vacuité de l'argumentation des édiles et autres pseudo décideurs, la stupidité satisfaite de nos propres petits chefs.

Mais il y a plus : la structure du livre, tout entier composé de feuillets, chacun porteur d'une histoire ou au moins d'une anecdote différente, qui ne cessent de se mélanger et surtout de s'empiler en de vertigineuses pièces montées, fait irrésistiblement songer au cinéma burlesque de l'âge d'or américain, à Groucho Marx invitant à entrer dans sa cabine exiguë d'*Une nuit à l'Opéra*

DU MONDE REMPLACÉ PAR UN LIVRE

(1935) une foule de gens qui s'y entassent, se bousculent, se marchent les uns sur les autres en vociférant, ou à ce projectionniste fou d'*Hellzapoppin'* (1941) qui se trompe de bobines et installe la pagaille dans les récits les plus simples.

Le principe de fonctionnement de cette merveilleuse fantasmagorie où tout est d'autant plus vrai – de la vérité supérieure de l'art –, voyage en train, scènes de bistro, délibérations du conseil municipal, que tout est inventé, c'est l'articulation des logorrhées, qui contrastent si plaisamment avec le silence quasi permanent du pauvre baron Wenckheim, personne sauvagement déplacée dans un zoo auquel elle ne comprend goutte.

Presque tous les livres de Krasznahorkai sont placés sous le signe de la logorrhée, le plus souvent en forme de vocifération. Celui qui parle, même s'il ne s'adresse qu'à lui-même – on a affaire alors à l'épanchement, audible ou non au dehors, d'une incoercible rumination intérieure –, produit des phrases, ou plutôt une immense phrase sinueuse, toujours claire malgré ses méandres, qui investit le lecteur, l'entortille, est parfois tout près de le submerger, mais enfin le recrache, éreinté et ravi, étonné, subjugué car c'est tout de même « *la mort [qui] triomph[e] en cette voix étrange* », comme le dit Mallarmé d'Edgar Poe.

Vociférateurs, imprécateurs qui tous plus ou moins annoncent l'Apocalypse. Qu'espérer d'autre de ce monde où un honorable professeur, spécialiste mondial des mousses (est-il vraiment honorable, il semble parfois être le porte-parole de l'auteur ?), a abandonné sa fille en refusant de la reconnaître et manie sans remords le fusil-mitrailleur pour abattre, il est vrai en légitime défense, l'un des Hell Angels que la gendarmerie utilise pour pacifier le canton ? Où la corruption règne en maîtresse, où tout ce qui manque (et tout manque dans ces contrées que l'incurie des autorités locales, qui dépendent de l'autorité centrale maffieuse, a laissées en déshérence) peut s'acheter à la frontière roumaine au marché noir ? Où les orphelins sont parqués dans un bâtiment en ruines et couchés sur des draps pourris ou bien, pour ceux qui s'évadent, n'ont d'autre avenir que de s'affilier à un gang de motards violeurs, tueurs à l'occasion ?

Ne reste-t-il donc aucun juste dans ce pandémonium ? Le lecteur, qui sent au fil des pages qu'aucune des existences ponctuelles dont il a

l'occasion d'entrevoir un temps le visage et la misère particulière à travers la succession de lueurs encrassées qu'ouvre et referme le texte sur cette foule de personnages – pas un qui soit schématisé abusivement –, qu'aucune des ces infimes traces humaines n'échappera au coup de serpillière final, espère vaguement que cette ultime « *bonne âme du Se-Tchouan* » pourrait bien être Wenckheim. Il s'est ruiné mais seul (sa famille, riche à crever, n'en a pas souffert outre mesure). Son esprit est candide, presque simplet. Son plaisir, sincère, en reprenant le chemin boueux de la *puszta*, est étroitement corrélé au bonheur qu'il s'est attendu à éprouver en revoyant sa bien-aimée, mais malheureusement il ne la reconnaît pas dans la scène, magnifiquement proche de l'épilogue de *L'éducation sentimentale* de Flaubert, où une dame encore accorte mais de soixante-sept ans vient lui entrouvrir l'huis.

Il lui faut du temps pour comprendre son erreur et, comme il est foncièrement bon, à l'instant même où il prend la décision de réparer la méprise qui a bouleversé son ancienne amoureuse, comme la nuit est noire et qu'il déambule, inconscient du danger, sur la voie endommagée du train pour Budapest, la grue automotrice des ouvriers réparateurs le coupe en quatre morceaux. Dieu – si c'est Dieu et si lui est le Christ – eh bien ! il ne l'a pas loupé !

Mais Wenckheim n'est pas le Christ et l'on chercherait vainement Dieu dans ce livre. Parmi l'inénarrable nomenclature qui clôt l'ensemble du volume sur un rappel saugrenu des éléments qui le composent (objets, humains, animaux, paysages, tout ce fatras est rendu à la fosse commune des illusions, après que la conflagration faussement rédemptrice a détruit de fond en comble la Hongrie honnie, conspuée, traînée dans l'ordure, qu'un article de journal – écrit par le professeur ? – insulte avec une verve digne de Juvénal), j'ai vérifié deux fois : Wenckheim y figure bien, dans sa tombe. Il n'est donc pas ressuscité.

Le plus grand romancier hongrois, si admirablement servi par sa fidèle traductrice, Joëlle Dufeuilly, ce romancier aussi à l'aise dans le réalisme que dans la fantaisie, qui à vrai dire, pour l'artiste complet qu'il est, sont une seule et même chose, un seul et même matériau, est-il le plus grand romancier vivant dans l'espace global de notre mondialisation empêtrée ? À vous d'en juger, chers lecteurs. Lisez en tout cas d'urgence son livre. Plus que le crâne de Danton, si cher à [Raymond Roussel](#), il en vaut la peine.

L'indocile

Cristina Peri Rossi, qui titre son roman autobiographique, paru en 2020 et inédit en France, L'insoumise, se présente au lecteur qui fait ici sa connaissance comme une dame très indocile. Née en 1941, à Montevideo (Uruguay), après des études de biologie et de littérature comparée, une période d'enseignement, et des publications diverses, elle doit fuir son pays en 1985 parce qu'elle s'est opposée à la dictature militaire qui dirige son pays depuis 1973. Elle s'exile d'abord à Paris, puis à Berlin, enfin à Barcelone où elle s'installe en 1974.

par Marie Étienne

Cristina Peri Rossi

Babel barbare et autres poèmes

Trad. de l'espagnol (Uruguay)

par Stéphane Chaumet et Katia-Sofía Hakim

Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »

400 p., 26 €

Dès la parution de son premier livre de poésie, *Evohé* (1971), une déclaration d'amour lesbien qui fait la guerre aux puritains tant les termes en sont crus, joyeusement clamés, Cristina Peri Rossi fait scandale. Ce dont on ne peut juger, puisque l'ouvrage n'est pas traduit en France, que par comparaison et à partir du tout premier ensemble du présent volume, *Babel barbare*, qui célèbre les anges déchus d'un paradis lointain « à cause du grand vertige de la beauté » et de « religions désormais sans foi ».

Les poèmes y sont parfois des instantanés, qui transforment la vision proposée en sculpture : « Elles sont là, immobiles, / comme venues d'un autre temps, / à se regarder fixement // tandis que les siècles passent ». Ils reprennent le langage de la Bible, sans pour autant en adopter la foi, « car celui qui gémit, au lieu de parler, / sera consolé » ; « je te maudis et je te bénis / je te nomme et je te fonde ».

L'humour, qui sera très présent par la suite, casse parfois l'excès lyrique en faveur d'une version plus prosaïque, presque burlesque, de la passion :

« On est ressorti de l'amour

comme d'une catastrophe aérienne

On avait perdu les habits

les papiers

moi j'avais perdu une dent

et toi la notion du temps »

De même l'allégorie, si toutefois le mot convient, lui permet d'introduire des figures animées sur le plateau de son théâtre personnel : « *Ton plaisir, animal rare* ».

Dès *Babel barbare*, l'écriture est pour l'autrice un moyen d'accéder au secret, au « *mot unique / qui la nommera pour toujours* » et qui n'a pas encore de place au sein des dictionnaires. Car l'écriture est un cheminement, un lent travail pour déchiffrer ce qu'on espère et qu'en même temps on craint, que l'on repousse, par crainte de la Révélation.

État d'exil commence par un distique digne du tragique racinien :

« *J'ai une douleur là*

du côté de la patrie. »

Les tout premiers poèmes sont brefs, comme des interjections adressées au néant, où l'exilée se sent retenue.

« *A-t-il déjà existé une ville nommée Montevideo ?* »

De temps en temps, ils laissent la place à une lettre de « *maman* » :

L'INDOCILE

« Et si tout le monde s'en va, ma fille,

qu'est-ce qu'on va faire, nous qui restons ? »

C'est simple et vrai. Le langage est quotidien, pas du tout littéraire, enjolivé pour le lecteur. Comme noté au saut du lit, quand on n'est pas encore réveillé : « *J'ai rêvé qu'on m'emmenait loin d'ici / pour un endroit encore pire.* » La scène semble peinte par Edward Hopper :

« Une maison

un tableau

une chaise

une lampe

un troène

le bruit de la mer

perdus,

pèsent autant que l'absence de la mère »,

dans un décor échappé de la prose d'un roman :

« À autant de kilomètres de distance

Personne ne peut rester fidèle.

Ni l'arbre qu'on a planté

ni le livre abandonné

ni le chien qui vit dans une autre maison. »

En bonne narratrice, l'autrice possède l'art de la chute, qui fait de ses poèmes de petites nouvelles, et ce d'autant plus qu'ils lui sont inspirés par des histoires de tous les jours, comme celle de ce vieil homme « *qui faisait la plonge dans un café de Saint-Germain* » ou du type costaud qui a fini de pisser.

Domine dans cet ensemble la mélancolie du « jamais plus », « *ils s'exilent de toutes les villes / de tous les pays / et ils aiment les images de bateaux* », interrompue par des images de violence policière, souvenirs du pays d'origine : « *Ils ont violé Alicia cinq fois / et ensuite ils l'ont laissée aux chiens* ».

« Partir

c'est toujours se partager en deux ».

Faisons ici une parenthèse et abordons la traduction, non pour sa qualité, qui paraît excellente, tant le plaisir à lire est grand, mais pour sa position graphique. Contrairement à l'habitude, le texte d'origine ne figure pas en page paire, il apparaît sur la même page, en italique et en dessous, comme un reflet dans un miroir, ce qui augmente son volume, sa présence, son aura. La perception du texte en est changée. Impression renforcée par une des citations qui entament *Stratégie du désir* : « *Aujourd'hui, parmi les corps prisonniers du miroir, j'ai vu ton visage fugitif* » (Homero Aridjis, écrivain mexicain). Autre conséquence : la traduction prenant la place d'une partie du poème, ce dernier se poursuit à la page suivante, après un temps d'arrêt, presque comme si un autre texte nous était proposé.

On trouve, dans ce troisième ensemble, le même pessimisme, associé, galvanisé par une même fureur de vivre : « *Tout est perdu d'avance, / et pourtant, / comme des joueurs fous — Dostoïevski — / on continue à parier* », la même suspicion vis-à-vis du langage, les mêmes chutes humoristiques. Et surtout, la lucidité à l'endroit de l'amour charnel, sur fond de cataclysmes et de misère urbaine.

Le désir est toujours insatisfait, puisqu'il revient après la jouissance, puisqu'il est contrarié par la distance qui sépare, l'indifférence qui peu à peu s'installe, et l'infidélité. « *Dans l'amour est inscrit le désamour / comme la vie est inscrite dans la mort.* » Reste la solitude dans le bar où le serveur amical travaille trop, « *les médecins lui donneront des comprimés de potassium* », mais « *pas de meilleur salaire / pas moins d'heures de travail* », « *quand s'achèveront les quatorze heures il s'en ira / avec son salaire pourri / son sommeil pourri / convaincu qu'il n'y a pas d'autre système possible* ». Restent surtout les livres, les poèmes à écrire.

Playstation, titre inspiré par la station couchée (l'autrice a eu un accident, elle s'est fait renverser par une automobile et doit garder le lit) paraît écrit avec désinvolture, tant le style en est simple, familier, presque parlé. Cristina y procède par séries, où apparaissent ses histoires personnelles – liaisons diverses, relations avec les éditeurs, les journalistes, et la littérature – et l'histoire

L'INDOCILE

collective, résumée, par exemple, dans le poème
« Fidélité II », avec une insolence jouissante :

« Il y a eu un scandale pour une pipe qu'on a faite

à Clinton

quelqu'un qui n'était pas son épouse

les épouses ne font pas ce genre de chose »

Ou encore :

« On m'a dit que Google était meilleur

que l'Encyclopædia Britannica

mais je ne l'ai pas cru ».

Pourquoi ce titre, « Fidélité » ? Parce que, à travers l'actualité, l'autrice reste fidèle à ses amour :
« *Moi j'écoutais chanter Margherita / de Cocciante* ».

Sa suspicion envers le savoir et les livres (qui entourent l'écrivain ou l'écrivaine « *comme une armée de gardes du corps* ») s'y exprime enfin avec détermination quand un journaliste l'interroge sur sa bibliothèque : Qu'avez-vous fait de vos 8 000 volumes ? Elle répond qu'elle les a offerts parce qu'elle « *préfère les aimer à distance... pour ne pas être déçue* » !

La plupart des poèmes s'achèvent sur une « chute », par laquelle elle affirme sa méfiance vis-à-vis des idées reçues :

« les psychologues aiment beaucoup

que les choses ne soient pas ce qu'elles sont

on les paie pour ça ».

Un jour, elle découvre sur Amazon des tee-shirts à son nom, « *I love Cristina Peri Rossi* ». Elle les commande, pour vérifier : existent-ils vraiment ? À la réception, elle fait le compte : « *deux pour cinquante dollars plus dix de livraison / Je me dis que m'aimer ne revient pas si cher / ça pourrait être pire* ».

Cristina Peri Rossi, qui a reçu le prix Cervantès pour l'ensemble de son œuvre, est peu traduite en

CRISTINA
PERI ROSSI

BABEL BARBARE
ET
AUTRES POÈMES

Traduction de l'espagnol (Uruguay) par
STÉPHANE CHAUMET et KATIA-SOFÍA HAKIM

Édition bilingue



LA LIBRAIRIE
DU XXI^e SIÈCLE
SEUIL

France. Dans leur brève introduction, les traducteurs expliquent que sa carrière y a été contrecarée par la compagne de Julio Cortázar, Ugné Kavelis, qui avait à l'époque une grande influence dans le domaine de la littérature latino-américaine, et qui aurait été jalouse du « *lien si particulier* » qui unissait son compagnon à l'autrice. On veut bien les croire. Mais on regrette que l'éditeur n'ait pas proposé une bio-bibliographie plus consistante à la fin du volume : elle aurait permis, par exemple, de situer les livres qui figurent ici dans l'ensemble d'une carrière littéraire toujours en devenir mais déjà très abondante.

Néanmoins, on en sait suffisamment pour apprécier la modernité de cette femme qui, cherchant à échapper aux catégories des genres, s'estime aussi bien homme, femme, oiseau ou fougère et pour souhaiter avoir très vite entre les mains au moins son roman autobiographique, *L'insoumise*, dont on est très curieux. Et sachons gré à Maurice Olender de nous avoir offert ce livre, un des derniers de sa « Librairie du XXI^e siècle » avant qu'il ne disparaisse.

D'un féminisme à l'autre

C'est en 1835 que Flora Tristan (1803-1844), arrivée à Paris où elle tente de fuir un mari violent et jaloux, publie son premier ouvrage sur la Nécessité de faire un bon accueil aux femmes étrangères.

Près de deux siècles séparent ce petit livre d'un autre : le Manifeste anarcha-féministe de Chiara Bottici, professeur à la New School of Social Research de New York. Les éditions Payot les font paraître à peu près au même moment. Les juxtaposer permet de mesurer toute la distance qui sépare le plaidoyer de Flora Tristan pour « une classe entière formant la moitié du genre humain », en un temps où le mot féminisme n'avait pas encore été inventé, de l'approche queer et non binaire de la philosophe américaine. Cependant, chez l'une comme chez l'autre le politique n'est jamais très loin.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Flora Tristan

*Nécessité de faire un bon accueil
aux femmes étrangères*

Payot, 96 p., 8 €

Chiara Bottici

Manifeste anarcha-féministe

Payot, 96 p., 8,50 €

Les étrangères auxquelles Flora Tristan appelle à faire bon accueil ne sont pas des migrantes au sens où on l'entend aujourd'hui. Dans *Le monde d'hier*, [Stefan Zweig](#) rappelle qu'avant la Première guerre mondiale les frontières ne représentaient que des lignes symboliques « *qu'on traversait avec autant d'insouciance que le méridien de Greenwich* », sans permis, sans visa. Cependant, ce « on » était masculin. Les femmes qui voyageaient seules, ne serait-ce que pour se rendre d'une ville à une autre, avaient à souffrir « *mille dégoûts, mille manques d'hospitalité, et même de politesse* ». C'est de ces étrangères que Flora Tristan plaide ici la cause. Leur sort est aussi le sien, elle qui, du fait des vicissitudes de la vie, a visité une grande partie de l'Amérique, a parcouru l'Angleterre et séjourné longuement à Londres. Les *Pérégrinations d'une paria* qui paraissent en 1837 sont le récit de ces errances contraintes.

Comme Flora Tristan, les femmes étrangères sont des parias. Qu'elles se risquent à tenter un

voyage d'agrément ou d'affaires, ou bien que, déshonorées ou mal mariées, elles viennent à Paris cacher leur honte ou chercher refuge, elles ne rencontrent partout que méfiance et hostilité. On est encore à l'époque où les institutions n'accordent pas le droit au divorce qui serait pourtant nécessaire pour le bonheur de la femme comme du mari et pour l'« ordre général ». Ces malheureuses sont également dénuées de ressources, car une jeune fille riche n'aurait jamais été abandonnée, et une femme riche n'aurait pas eu à se séparer de son mari. Dans le mariage « bourgeois », les femmes ont dès le commencement l'habitude de vivre presque séparées de leur époux, et personne ne trouve à y redire. « *On ne trompe et n'attaque jamais que les faibles et les malheureux.* »

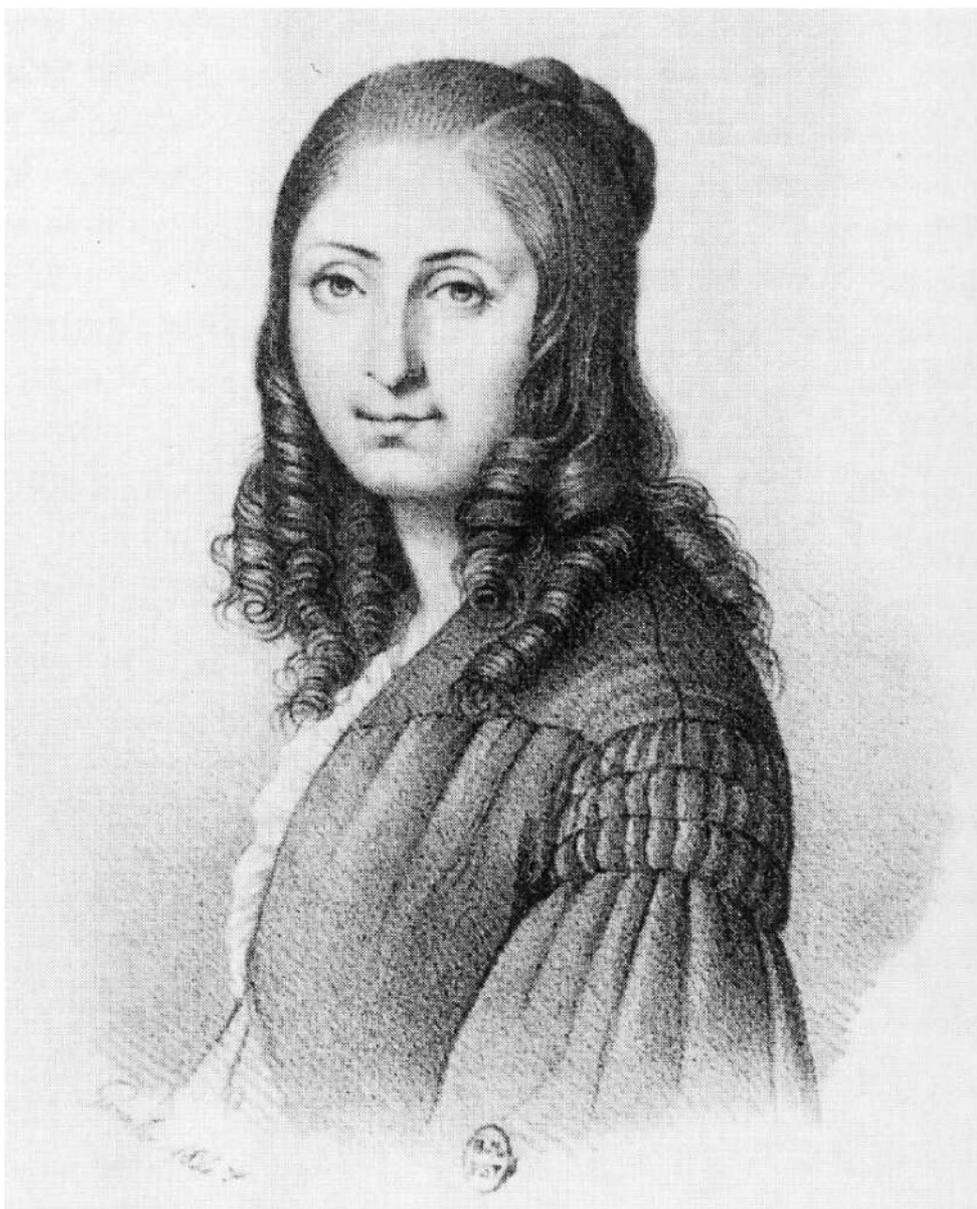
La revendication du droit de toutes les femmes à la dignité et au bonheur se double d'une critique sociale et politique. La Flora Tristan à qui on attribue la paternité de la formule reprise par Marx dans *l'Adresse inaugurale* de l'Association Internationale des Travailleurs (la Première Internationale) : « *L'affranchissement des travailleurs sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes* », et qui fondera le journal *L'union ouvrière*, est déjà présente dans ce premier livre où elle propose de « *lever l'étendard du secours mutuel* » en créant une Société pour les femmes étrangères, c'est-à-dire une association mixte, où les femmes étrangères pourraient mettre fin à leur solitude et « *parler de leurs douleurs à des êtres bons et compatissants* » qui se souviendraient que « *les femmes sont la poésie, sont l'art dans le genre humain* ».

D'UN FÉMINISME À L'AUTRE

L'appel de Flora Tristan à « *faire bon accueil aux femmes étrangères* » est un élément important de l'archive proto-féminisme romantique. Il rappelle aussi l'existence au XIX^e siècle d'un communisme chrétien ici fortement affirmé. Ce n'est certes pas l'institution de l'Église qui la guide, mais « *l'esprit du Christ* » qui a instauré « *une religion la plus belle, la plus sainte : l'amour de l'humanité* ». Dans la société future, fidèle au christianisme des origines, le bonheur et l'émancipation des femmes seront aussi ceux des hommes, et le bien des masses celui des individus. Son ouvrage posthume, *Le testament de la paria*, ne dira pas autre chose.

Bien que se réclamant de l'anarchisme de Bakounine ou de Malatesta, le *Manifeste anarcha-féministe* semble écrit depuis une position d'autorité : celle d'une universitaire américaine. À la différence de Flora Tristan, Chiara Bottici ne laisse rien entrevoir de son vécu. Armée de son savoir, elle avance des thèses radicales mais séduisantes appelant à se rebeller contre « *l'androcratie mondiale* » sous laquelle nous vivons. L'androcratie, c'est-à-dire le pouvoir que les hommes cisgenres, qui revendiquent leur virilité, continuent à exercer en opprimant partout dans le monde les femmes, les personnes *two-spirit*, comme les désignent certains groupes autochtones d'Amérique du Nord, et les LGBTQI+.

Chiara Bottici appelle le « *deuxième sexe tout entier* » à se libérer de l'appareil biopolitique de l'État, mais aussi du capitalisme qui repose sur « *l'extraction du travail gratuit du deuxième sexe* », des frontières, de l'ethnocentrisme, du racisme et de tout « *l'héritage laissé par le colonialisme* ». Dans le sillage de l'écoféminisme, elle pose que les femmes ne sont pas des objets, mais des processus en devenir qui ne s'achèvent jamais et « *excèdent toujours les frontières individuelles* » et même les frontières entre les espèces. La philosophie de la transindividualité dont elle se réclame remet en cause non seulement toutes les hiérarchies mais également « *les*



Portrait de Flora Tristan par Jules Laure (1847)

frontières rigides entre homme et femme, humain et animal, animal et végétal, vivant et inerte ».

Il ne peut donc y avoir, déclare Chiara Bottici, de libération du deuxième sexe sans libération de la planète entière. À partir de là, à part cesser de se maquiller, de s'épiler et de porter des talons hauts afin de marcher librement, ce manifeste ne propose aucun programme. L'autrice s'en justifie en énonçant que la liberté ne saurait s'atteindre que par la liberté. Certes. Mais cette incapacité à affronter la nécessité de tracer au moins les contours d'une politique est la marque de l'aporie anarchiste. Au brio conceptuel finalement très élitiste de Chiara Bottici, on peut préférer la sensibilité et la générosité de Flora Tristan qui parle d'elle-même et des gens qui l'entourent aux gens qui l'entourent.

Portrait d'un homme

Un père de famille qui ne pratique pas l'alpinisme, qui n'a jamais été ouvrier de chantier ni n'a rejoint une extrême gauche violente, qui n'est pas hébraïsant, qui n'est pas né à Naples, n'est pas allé en Yougoslavie ni en Ukraine, peut se sentir en accord avec les livres d'Erri De Luca. Cet homme est tout autre et pourtant comme un grand frère intimidant par la justesse de son ton.

par Marc Lebiez

Erri De Luca

Grandeur nature

Trad. de l'italien par Danièle Valin

Gallimard, 176 p., 18 €

Erri De Luca

Itinéraires

Œuvres choisies par l'auteur

Trad. de l'italien par Danièle Valin

Gallimard, coll. « Quarto », 1 024 p., 26 €

Comment expliquer cette rencontre avec un écrivain dont on a lu tous les livres dès leur traduction en français ? Peut-être la perception d'un goût commun pour une minceur susceptible de confiner à la sécheresse. Mettons : le dépouillement.

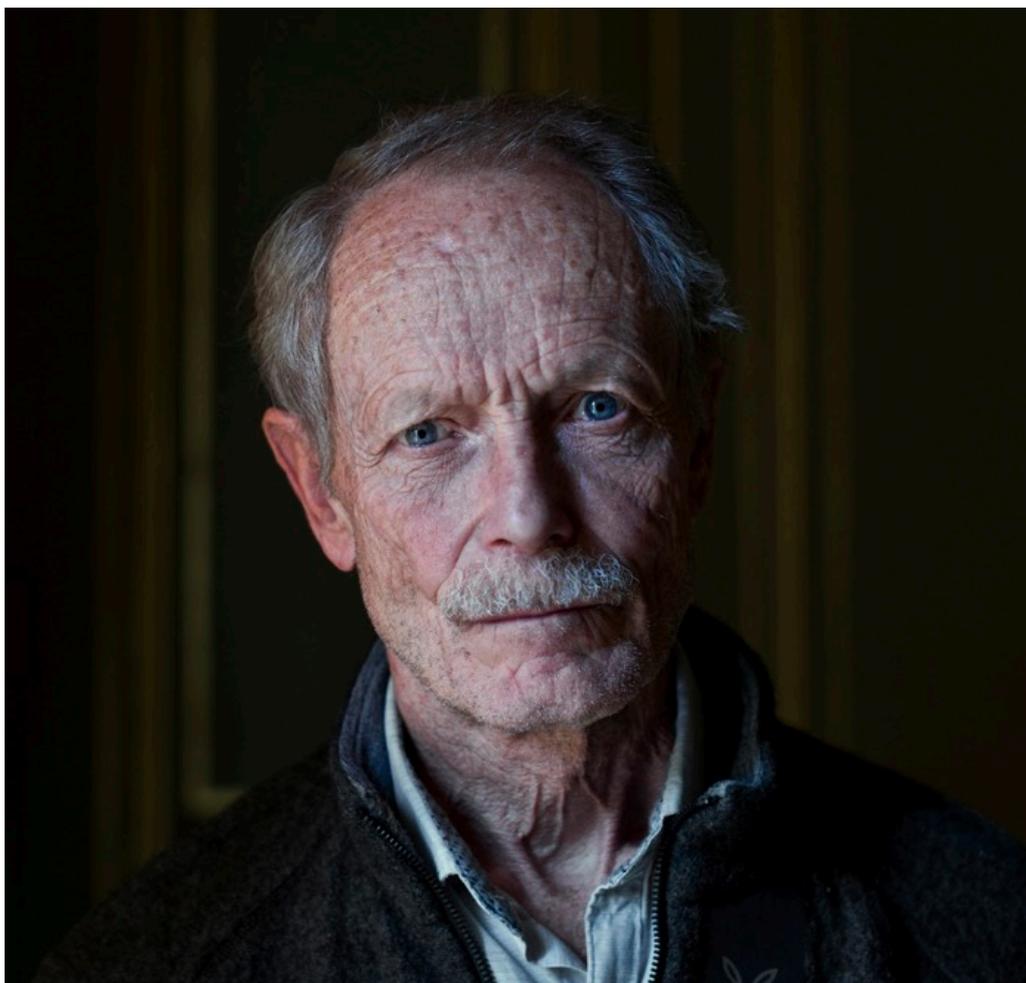
Le volume qui lui est consacré dans la collection « Quarto » pourrait apparaître comme un recueil d'œuvres choisies destiné à ceux qui ne l'ont pas encore lu ou qui veulent gagner de la place dans leur bibliothèque. En réalité, « *ce livre est différent de tous les autres. [...] Il veut être un portrait* ». Il faut pour cela que tout y soit, sinon de façon exhaustive, du moins sur le mode du « un peu de tout ».

Les lecteurs qui se précipitent chaque année sur le nouveau Erri De Luca savent bien qu'ils ont de fortes chances d'y rencontrer certains des quelques thèmes récurrents de son œuvre. Ainsi faisons-nous quand nous rendons visite à des amis qui nous sont chers. Avec lui, c'est moins cette récurrence qui frappe que la diversité des thèmes. Quoi de commun entre l'enfance dans un quartier pauvre de la grande ville pauvre qu'est Naples et la passion pour l'hébreu biblique ? Entre la nostalgie d'une paternité refusée et la passion de l'alpinisme ? *Lotta continua*, ce n'est

pas tout à fait la Torah, comme la mer n'est pas la montagne. D'une certaine façon, les lecteurs assidus cherchent eux aussi à établir des ponts entre ces univers disjoints dont la jonction fait la personnalité d'Erri De Luca. Bien sûr, celui-ci présente comme tout à fait naturelle cette union de contraires, et elle l'est puisqu'elle constitue sa personnalité propre et la rend si attachante.

Le recueil « Quarto » s'ouvre sur une soixantaine de pages intitulées *Itinéraires* comme le volume entier, qui constituent une sorte d'autobiographie illustrée de photos personnelles. Servent de légendes à ces photos des extraits des livres publiés précédemment. Manière de donner à voir ce que l'écriture évoquait. Ce n'est pas que tous ses écrits doivent être lus comme autobiographiques, c'est simplement que reviennent des situations ou des paysages fondateurs, aussi bien lorsqu'il évoque explicitement des souvenirs personnels que quand il invente des fictions.

Dans *Grandeur nature*, la parution de cette année, l'histoire qui occupe plus de la moitié du livre commence par une rencontre dans un refuge de montagne entre le narrateur, un traducteur du yiddish, et une jeune femme qui va lui raconter sa vie. Un des souvenirs fondateurs de cette jeune Viennoise fut son apprentissage de la natation à Ischia. Le lecteur veut bien croire qu'en 1993 Erri De Luca a participé à un congrès de traducteurs du yiddish où lui fut racontée cette histoire ; il veut bien croire que cet autre traducteur du yiddish était lui aussi passionné d'alpinisme et que cette jeune femme eut une expérience fondatrice à Ischia, lieu des vacances d'été pour l'enfant De Luca. Autobiographie ou roman ? Le charme très particulier des livres d'Erri De Luca tient à la fréquente impossibilité de trancher. Sa force est dans l'art de mêler les deux, donnant ainsi une couleur romanesque à ce que nous



Erri de Luca (2017) © Jean-Luc Bertini

PORTRAIT D'UN HOMME

savons être son existence propre et un parfum de vérité à ses récits.

Un thème plus récent que d'autres fait l'objet de ce dernier recueil de récits pour la plupart assez brefs, celui de la filiation. Même s'il a beaucoup évoqué sa propre vie, Erri De Luca est loin d'avoir tout dit ; il semble avoir longtemps mené une existence très solitaire, jusqu'à la rencontre d'un amour (*ammore*, avec le deux *m* du napolitain) il y a une douzaine d'années. Ce qu'il dit depuis quelque temps et qui fait l'objet de son dernier livre, c'est l'importance pour lui de l'absence d'enfant : « *N'étant pas père [il est] resté nécessairement un fils* ». Ces petits récits peuvent être une réflexion sur le destin de Marc Chagall ou sur celui d'Isaac au moment où Abraham va le sacrifier ; une description de la misère des petits Napolitains des rues ; une évocation de la jeunesse soixante-huitarde vivant la solidarité collective, ou celle des enfants de Varsovie mis dans des trains avec pour destination l'extermination.

Et puis il y a l'éprouvante destinée de cette femme qui apprend à l'orée de l'âge adulte que son père est un criminel nazi fier des assassinats commis dans les camps d'extermination, qui regrette seulement la défaite du Reich millénaire. Il va s'initier aux mystères de la Kabbale pour comprendre les ressorts du « complot juif » et sa puissance, contre le régime et peut-être aussi contre sa personne puisqu'il se vit sur une constante défensive face aux vengeurs dissimulés. Se découvrir un tel père rend l'hypothèse d'une maternité insupportable à ses yeux et elle agit en conséquence.

Autant dire que l'on n'est pas tout à fait sur le terrain des habituels conflits de générations. Les pères de ce livre n'ont pas un très beau rôle, alors qu'Erri De Luca évoque ses parents en des termes affectueux, même si – ou parce que – il a claqué la porte à dix-huit ans. C'était moins une révolte qu'une volonté de se construire lui-même, par ses propres moyens. Et cette construction à laquelle nous assistons depuis un quart de siècle est celle d'un homme, mon fils.

Les retouches d'Henri Raczymow

Henri Raczymow est romancier, essayiste, parfois traducteur du yiddish en compagnie de « maitre » Niborski, sous la conduite de Rachel Ertel. Mais il est d'abord un artisan. Il tient le stylo comme son père tenait l'aiguille, et, sur le tissu déchiré ou troué de la mémoire, il appose une pièce propre, une retouche. On emploiera le mot au pluriel : les retouches ne manquent pas dans L'arrière-saison des lucioles, parcours dans Paris et dans le Temps.

par Norbert Czarny

Henri Raczymow

L'arrière-saison des lucioles

L'Antilope. 192 p., 19,90 €

Si une routine conduit l'auteur de ce récit dans le jardin du Luxembourg, il est surtout un habitant de l'autre rive. Le lecteur de Berl qu'il est, auteur de *Mélancolie d'Emmanuel Berl* en 2015, se rappelle sans doute que vivre sur la rive droite était inconcevable pour Gide. Berl le raconte dans *Interrogatoire*, dialogue avec Modiano aussi riche que vivant. Raczymow est de la rive droite. C'est celle de Belleville et de la rue René Boulanger – siège de la bibliothèque Medem –, celle aussi de Proust à qui il a consacré divers essais dont *Notre cher Marcel est mort ce soir*. Cette géographie est l'une des trames que nous suivons, en le lisant. Des noms sont associés aux lieux, autant de visages familiers. D'abord celui d'Étienne, son père, militant communiste, combattant de la FTP-MOI qui avait échappé aux rafles de 1942 à peine âgé de dix-sept ans. Sa mère avait su le pousser à fuir avant de partir en déportation.

Étienne était resté fidèle au Parti, fidèle à Henri Krasucki, lui aussi combattant FTP-MOI, déporté, revenu des camps, et faisant, avec ses faux airs de Bourvil savourant l'eau ferrugineuse, la carrière que l'on sait à la CGT. Dans une belle émission de radio, l'historienne Claire Zalc rendait justice à cet homme engagé (et érudit) qui vivait rue de Charonne.

Des hommes engagés, Raczymow en évoque plusieurs, croisés dans le Xe arrondissement ou dans son quartier d'origine. [Henri Weber](#) qu'il compare à Swann, il le voit plus séduisant que ses compagnons de la JCR et autres Cohn-Bendit,

Krivine et Geismar. Plus jeune qu'eux, l'écrivain a connu cette flamme de 68, et les retours de flamme. On lira ainsi l'histoire de Thomas Stern, militant qui voulait éduquer un groupe de travailleurs immigrés. C'est dans *Mes morts*, que Stern a publié aux éditions de L'Éclat.

Parler du communisme juif était presque un pléonasme dans l'après-guerre, jusqu'aux années 1970. À ceci près que d'autres courants se heurtaient aux staliniens d'alors et d'ensuite et qu'en 1971 un débat suivant la projection de *La génération d'après*, documentaire de Robert Bober, provoquait une dispute entre tous ces courants. Les paroles apaisantes de Claudine Vegh, autrice de *Je ne lui ai pas dit au revoir*, et de Nadine Fresco, qui a écrit entre autres *La diaspora des cendres*, n'y purent rien : « *Je découvrais [...] un trait de l'identité ashkénaze qui m'était jusqu'alors totalement inconnu : le goût de l'affrontement et du pathétique, et l'aisance avec laquelle on portait la malédiction sur l'adversaire* ». Le film évoquait les maisons d'enfants de la CCE ayant accueilli les orphelins de la Shoah ; le mot *juif* n'apparaissait jamais dans les témoignages. Un goût de l'affrontement qui ne datait pas d'hier.

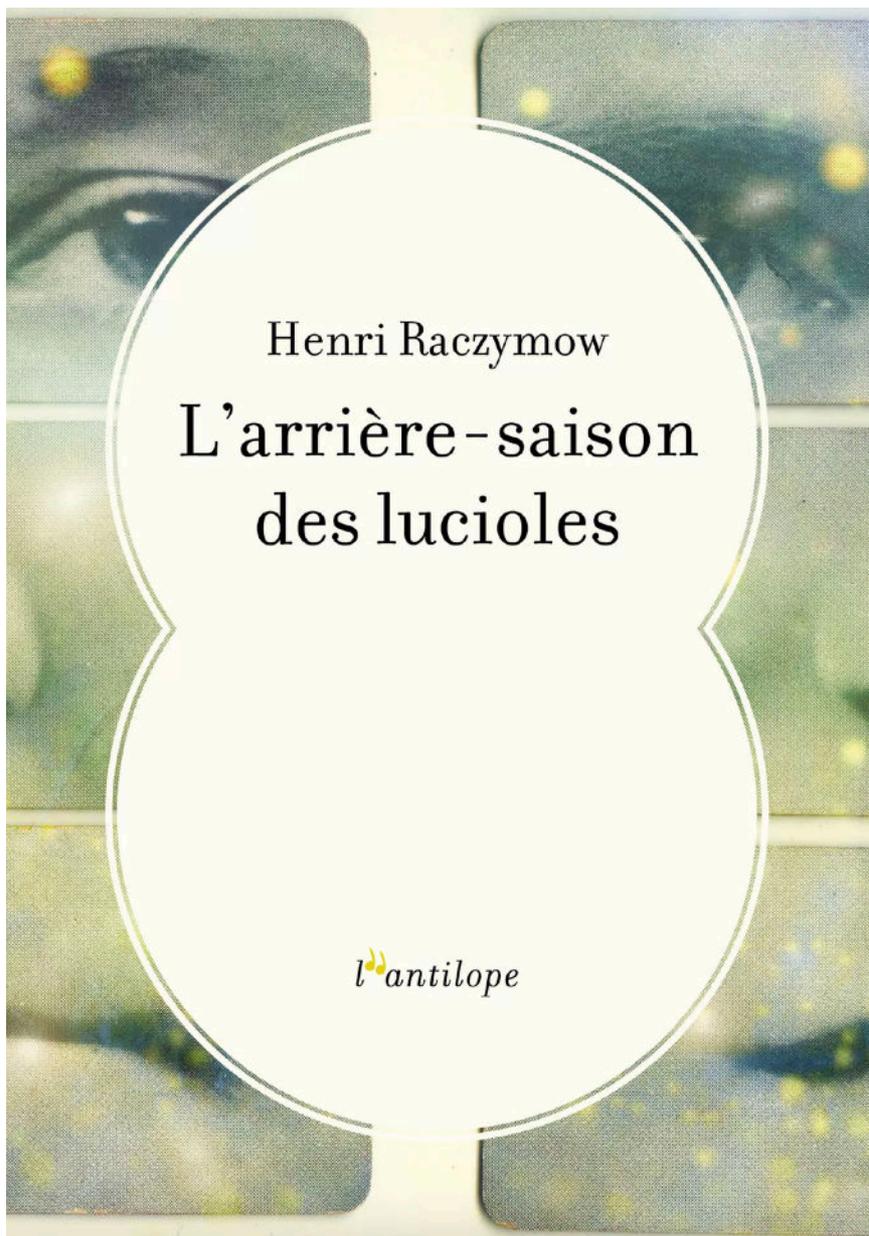
Judéité, c'était le mot de ces années 1970. Raczymow le préférait, comme beaucoup d'autres, à judaïsme, malgré les réticences d'[Albert Memmi](#) pourtant à l'origine du mot. Cette judéité censée caractériser une littérature juive dans une langue non juive portait son lot d'illusions. L'aventure de la revue *Traces* à laquelle contribuèrent nombre d'écrivains et d'intellectuels a été une étape importante du débat. Un débat animé, pour les raisons dites plus haut, héritées des conflits idéologiques de Pologne, de Russie ou d'ailleurs.

LES RETOUCHES D'HENRI RACZYMOW

Traces n'est pas le seul « petit noyau », ou « petit clan », auquel a appartenu l'écrivain. Il a aussi été du « petit groupe » formé par Georges Lambrichs autour de sa collection « Le chemin ». C'est une figure singulière, un de ces artisans de l'édition comme l'étaient autrement Nadeau ou Lindon. Lambrichs, « *nœud papillon, bouffarde et Borsalino* », réunissait chaque mercredi chez lui Meschonnic, Chaillou, Trassard, Deguy, Marianne Alphant et quelques autres. Raczymow n'avait écrit que *La saisie*, premier roman tout juste primé. Une fois, Raczymow a croisé Ponge, plutôt désagréable. Souvent il rencontrait Réda, son lecteur chez Gallimard. Le jeune romancier l'a trop peu connu mais il l'appréciait. Un peu moins qu'Henri Thomas. Pas sûr que *La saisie* ou *Contes d'exil et d'oubli* aient plu à Jude Stéfan. Le poète et novelliste que nous admirons n'était pas très aimable et tenait des propos qu'on a ensuite entendus chez Camus (pas Albert). Ce que Raczymow cite de Todorov à propos de *Shoah* de Lanzmann n'est pas non plus des plus vivifiants. Passons. *L'arrière-saison des lucioles* a trop de légèreté, de mélancolie et d'élégance pour que l'on s'arrête à quelques fâcheux.

On est ainsi plus sensible à ces émotions qui prennent l'auteur quand il se rappelle la chanson « Paroles, paroles », succès de Dalida et Alain Delon. Il suffit qu'il entende le « *Caramels, bonbons et chocolats* » d'un des couplets pour être près de sangloter. Il se rappelle les cinémas du samedi soir, le passage de l'ouvreuse dans les rangées, avant que le film ne commence ; alors tout revient. De même, une autre fois, en entendant à la radio « Une chanson douce ». Les mots eux-mêmes suffisent pour que les images affluent. Ou bien ce « ma maman », qui le renvoie au livre de Barthes qu'il préfère, *La chambre claire*. On le comprend. Proust, Barthes, une chanson, c'est un monde.

Si Belleville et ses ruelles, la rue de la Mare de son enfance ou le passage Ronce si cher au cœur de Régine Robin sont au cœur du livre, il faut un instant retourner sur la rive gauche. Raczymow dresse une brève liste de ses morts, un peu à la façon du Berl de *Présence des morts*. Des noms, pour sauver de l'oubli, éviter ce « *Rien ne sait plus vos noms, pas même une humble pierre* », écrit par Victor Hugo. Parmi ces êtres, il y a Gilles Barbedette, il y a Alain, son jeune frère



Henri Raczymow L'arrière-saison des lucioles

l'antilope

prématurément disparu, et puis Jean-Noël Vuarnet. Celui-ci, dandy « *sans rien de théâtral ou d'apprêté* », était pensionnaire en même temps que lui, à la Villa Médicis. Ils buvaient des verres avec Christian Prigent, l'été, Piazza del Popolo. À Paris, Vuarnet habitait rue Servandoni, au 11. Là même où vivait Barthes. Il y a comme ça des coïncidences.

On lira ces souvenirs éparés, écrits contre l'accélération du temps, en songeant, notamment autour de l'évocation d'Anna Maria Terracini qui faillit jouer Marie dans *L'évangile selon saint Matthieu* de Pasolini, à ce que pourrait être ce livre : « *pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à le raconter* ». C'est de Sartre, autre figure tutélaire d'un temps révolu, dans *La nausée*. On lit dans cette déambulation de possibles récits.