

A black and white photograph of a man, Thomas Kling, standing in a dark, industrial setting. He is wearing a dark, heavy coat and a black beanie. The background is filled with smoke or steam, and there are some structural elements visible, like a large metal ring or hook. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows.

Le N

Numéro 172
du 12 au 25 avril 2023

Thomas Kling, formes méconnues

Numéro 172

« *Que la vie soit toujours ton atelier de poésie* »

En attendant Nadeau réunit plusieurs générations de critiques qui entremêlent leurs expériences, leurs points de vue, leurs lectures, partagent un même journal et se retrouvent sur les mêmes bancs lors de réunions où les livres circulent de mains en mains. [Jean-Pierre Salgas](#) nous a quittés dans la nuit du lundi au mardi 11 avril. Secrétaire de rédaction de *La Quinzaine littéraire* de 1983 à 1990, il s'est inscrit dans la rédaction de notre journal et y a apporté un regard singulier et une pratique critique d'une grande exigence. Ses textes, son regard sur la littérature et les arts, sa voix, sa prolixité, nous manqueront. Son ami Pascal Engel lui rend aujourd'hui hommage, rappelant ses nombreuses carrières, son érudition, ses liens avec l'œuvre de Gombrowicz « *dont on avait un peu l'impression qu'il se sentait le double* », sa passion de la littérature et de la vie des écrivains.

Ce nouveau numéro d'*En attendant Nadeau* est marqué du sceau de la poésie et de ses multiples facettes : l'oralité et la réflexivité du poète allemand [Thomas Kling](#), la picturalité tendue vers la musicalité d'[Yves di Manno](#), la mélancolie d'[Arnaud Maisetti](#) ou encore la vivacité et l'hybridité de [Pierre Alferi](#). La poésie se trouve au cœur de l'essai de [Jean-Louis Chrétien](#), *Parole et poésie*, et du texte incandescent du poète mexicain [Mario Santiago Papasquiaro](#) qui énonce, dans ses *Conseils d'un disciple de Marx à un fanatique de Heidegger*, son « *intime et ardente règle de conduite* » : « *Que la vie soit toujours ton atelier de poésie* ».

Si la vie est l'atelier du poète, elle est plus communément aussi celle des écrivaines et écrivains qui font vivre ce numéro d'*En attendant Nadeau*, de [Florence Aubenas](#), à [Leonard Woolf](#), [Juan Marsé](#) ou [Willem Frederik Hermans](#) en passant par [Cynthia Ozick](#) jusqu'au « *géant des lettres espagnoles* », [Benito Pérez Galdós](#), dont on peut (re)découvrir l'art de dépeindre les strates les plus infimes de la société espagnole dans les traductions de *Trafalgar* et des *Romans de l'interdit*.

La rue, où la vie résonne fort depuis toujours et tout particulièrement ces dernières semaines, prend à son tour des allures d'atelier d'écriture et de poésie dans le court roman de [Michèle Audin](#) consacré au boulevard Voltaire et aux ponts de Paris. Philippe Artières nous montre aussi combien [la rue se fait « actrice de l'histoire »](#), espace de luttes et d'inscriptions de paroles éminemment politiques, où se cristallisent les peurs de l'étranger et de l'intrus. *En attendant Nadeau* tente de déconstruire cette « peur des autres » à travers une évocation de [trois essais importants](#) ainsi qu'une lecture du deuxième tome du récit de [Marie Cosnay](#), *Des îles*, et du recueil de la poétesse Claude Favre qui porte avec acuité son écriture sur *Ceux qui vont par les étranges terres*.

Entre les rues, les îles, et les terres, c'est tout un pan de l'atelier des poètes que ce 172^e numéro d'*En attendant Nadeau* donne à lire et à voir.

Jeanne Bacharach, Pierre Benetti et Hugo Pradelle,
12 avril 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, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Feya Dervitsiotis, Christian Descamps, Cécile Dutheil de La Rochère, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, David Novarina, Sébastien Omont, Claire Paulian, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, 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

Correction Thierry Laisney

À la Une : Thomas Kling © Ute Langanky

Design graphique Delphine Presles

Contact info@en-attendant-nadeau.fr

p. 4 Thomas Kling
Itinéraire et Mémoire vocale
par Jean-Luc Tiesset

p. 7 Jean-Louis Chrétien
Parole et poésie
par Marc Lebiez

p. 9 Jean-Pierre Salgas (1953-2023)
par Pascal Engel

p. 11 Florence Aubenas
Ici et ailleurs
par Sébastien Omont

p. 13 Julien Gracq La maison
par Jean-Louis Tissier

p. 15 Albert-Edgar Yersin
Je dessine et je m'obstine
par Roger-Yves Roche

p. 17 Étienne Gilson
Œuvres complètes, tome II
par Richard Figuiet

p. 20 Pascal Caglar
La promesse
par Norbert Czarny

p. 22 Jean-Marie Apostolidès (1943-2023)
par Ninon Chavoz
et Anthony Mangeon

p. 24 Paul Pavlowitch
Tous immortels
Delphine Horvilleur
Il n'y a pas de Ajar
Kerwin Spire
Monsieur Romain Gary
par Jean-Pierre Orban

p. 26 Willem Frederik Hermans
La maison préservée
Juan Marsé
Heureuses nouvelles

sur avions en papier
par Jean-Yves Potel

p. 28 Jeff Barda et Philippe Charron (dir.) Pierre Alferi.
Une pratique monstre
par Cécile Dutheil de la Rochère

p. 30 Leonard Woolf
Le village dans la jungle
et Les vierges sages
par Claude Grimal

p. 32 Michel Pastoureau
Dernière visite chez le roi Arthur.
Histoire d'un premier livre
par Dominique Goy-Blanquet

p. 35 Le vif de l'art (17)
Vermeer à Amsterdam
par Paul Bernard-Nouraud

p. 38 Wright Morris
Le champ de vision
Gilles Moraton
Pas la défaite
Ruth Gilligan
Les champs brisés
par Maïté Bouyssy

p. 41 Yves di Manno Lavis
par Marie Étienne

p. 44 Mario Santiago Papasquiaro
Conseils d'1 disciple de Marx
à 1 fanatique de Heidegger
par Florence Olivier

p. 47 Danielle Tartakowsky (dir.) Histoire de la rue
Arnaud-Dominique Houte
Les peurs de la Belle Époque
Jean-Baptiste Barra et Timothée Engasser
Antigraffitiisme
Karim Madani
Tu ne trahiras point
par Philippe Artières

p. 49 Michèle Audin
Paris, boulevard Voltaire
par Pierre Tenne

p. 50 André Miquel, poète et écrivain
par Kadhim Jihad Hassan

p. 52 Ce que la Palestine apporte au monde
par Sonia Dayan-Herzbrun

p. 54 Camille François
De gré et de force
par Jean-François Laé

p. 57 Benito Pérez Galdós
Trafalgar et Les romans de l'interdit
Mario Vargas Llosa La mirada quieta de Pérez Galdós
par Albert Bensoussan

p. 60 Cynthia Ozick
Antiquités
par Steven Sampson

p. 62 Michel Agier
La peur des autres
François Héran
Immigration. Le grand déni
Marie-Laure Morin
par Elsa Grugeon

p. 65 Marie Cosnay
Des îles, II
Claude Favre Ceux qui vont par les étranges terres, les étranges aventures quérant
par Jeanne Bacharach

p. 67 Arnaud Maïsetti
Brûlé vif
par Alexis Buffet

p. 67 Boubaker Adjali l'Africain.
Un regard tricontinental
par Sonia Combe

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](#).

Thomas Kling, formes méconnues

Le poète allemand Thomas Kling, grand amoureux de la langue, expert dans l'art de jouer avec les mots et leurs sonorités, a laissé à sa mort une œuvre impressionnante que les éditions Unes ont commencé à révéler aux Français. Les deux titres qui viennent de paraître laissent toutefois de côté son lyrisme proprement dit : Itinéraire est un nouvel art poétique à peine déguisé, un essai sur la poésie qui trace un chemin reliant les poètes anciens à ceux d'aujourd'hui, au gré des expériences et des souvenirs de l'auteur. Quant au recueil Mémoire vocale, au titre si singulier, il ne contient aucun poème de Thomas Kling : plus qu'une anthologie traditionnelle, c'est un choix de textes purement subjectif qui, comme le sous-titre l'indique, couvre une période de treize siècles. Chaque poème est comme un échantillon prélevé dans les sédiments d'une époque, attestant ainsi que la poésie est de tous les temps et que l'âge d'un poème ne fait rien à l'affaire.

par Jean-Luc Tiesset

Thomas Kling, *Itinéraire*
 Trad. de l'allemand par Aurélien Galateau
 Unes, 64 p., 16 €

Thomas Kling
Mémoire vocale.
 200 poèmes allemands du huitième
 au vingtième siècle, stockés et modérés
 par Thomas Kling
 Trad. de l'allemand par Laurent Cassagnau
 et Aurélien Galateau. Unes, 320 p., 25 €

Thomas Kling est mort en 2005, âgé d'à peine quarante-huit ans, et les premières traductions françaises de ses poèmes ont paru dix ans plus tard. La poésie, surtout la plus moderne, souffre souvent dans notre pays d'une diffusion trop confidentielle, mais en Allemagne, pays « *des poètes et des penseurs* » selon l'expression apocryphe de Mme de Staël, les médias lui accordent une plus large place, le cercle des lecteurs est moins restreint, et l'œuvre de Thomas Kling s'y est immédiatement imposée : il faut dire qu'elle s'inscrit dans une riche tradition, même si son auteur innove et surprend.

Thomas Kling est d'abord connu pour ses *Sprachinstallationen*, ses installations langagières (ou

linguistiques), c'est-à-dire ses lectures publiques dont certaines vidéos subsistent aujourd'hui, réalisées avec ou sans musique, qui l'associent aux autres performeurs ou auteurs d'installations du XX^e siècle. Si Joseph Beuys, par exemple, qu'il a bien connu à Düsseldorf, a pu lui montrer actions et happenings dans l'esprit du mouvement Fluxus, l'intérêt affirmé de Kling pour le langage et pour la langue orale, parlée, psalmodiée ou chantée, s'inscrit tout aussi bien dans la lignée des manifestations organisées dès les années 1920 par des artistes comme Hugo Ball ou Kurt Schwitters. Thomas Kling opère ainsi la jonction entre les dadaïstes, les artistes du Cabaret Voltaire, et les performeurs des années 1960-1980, notamment l'actionnisme viennois où s'illustrèrent Hermann Nitsch ou Günter Brus. Et rien n'empêche d'y adjoindre les slameurs d'hier et d'aujourd'hui...

En imaginant des récits qu'ils se racontaient autour du feu, les hommes ont sans le savoir inventé la poésie. Mais les paroles comme la musique s'envolent, et l'antique tradition orale n'a pu être sauvée que lorsque l'écriture a permis de la transcrire pour mieux la transmettre. Recueillir, noter et conserver les productions anciennes : Thomas Kling n'oublie donc pas, à côté de son propre travail mémoriel qu'on trouve dans *Mémoire vocale*, de rendre hommage aux grands

THOMAS KLING, FORMES MÉCONNUES

précurseurs que furent les romantiques allemands Clemens Brentano et Achim von Arnim, qui ont regroupé dans le célèbre *Wunderhorn* (*Le cor merveilleux de l'enfant*) des centaines de chants et de contes populaires encore vivaces au tout début du XIX^e siècle, et préservé ainsi tout un patrimoine culturel et linguistique. En explorant une forme poétique d'abord vouée à être dite et écoutée avant d'être confiée au papier, le poète Thomas Kling réunit (ou réconcilie) l'oral et l'écrit, et ne considère les œuvres passées que pour mieux continuer dans la voie qu'elles ont tracée.

Car, sans renier ce qu'il doit aux avant-gardes (celles d'hier et celles qu'il fréquente), Thomas Kling s'est défendu d'être un poète « expérimental » obsédé par le seul souci d'inventer de nouvelles formes. Il suffit pour s'en convaincre de parcourir *Mémoire vocale*, où sont rassemblés les poètes de langue allemande qu'il aime : les contemporains Durs Grünbein, Elke Erb ou Ernst Jandl y voisinent avec le *Minnesänger* Walther von der Vogelweide, le romantique Clemens Brentano, ou encore Goethe et Schiller, Rilke, Trakl, Gottfried Benn, Paul Celan et beaucoup d'autres, traduits en français par Laurent Cassagnau et Aurélien Galateau. Toutes les époques sont représentées, et, par-delà les modernes qu'il affectionne, Thomas Kling revendique donc très clairement une filiation qui remonte aux plus anciens : car, même si le monde change, le regard du poète va toujours au-delà des choses et des mots pour les dire. Même vérité hier et aujourd'hui, et le temps qui passe n'y peut rien.

Dans sa postface à *Mémoire vocale* de mai 2001, Kling revient sur les raisons de son choix « très consciemment limité qui présente cependant l'avantage qu'on peut en faire le tour », ajoutant un peu plus loin qu'il offre aux lecteurs, et « en quantité suffisante », ce qu'il appelle « de la matière verbale » : le mot, la phrase, le poème, sont donc considérés comme tout autre matériau qu'il est possible de stocker, et pas nécessairement dans les livres quand d'autres supports sont aujourd'hui disponibles. *Mémoire vocale* s'intitule en allemand *Sprachspeicher*, où l'on peut voir au choix un grenier où entreposer la langue ou une mémoire d'ordinateur pour la conserver ; mais il s'agit dans les deux cas d'un espace propre à archiver des œuvres, ou simplement des mots et expressions sortis de l'usage du moment. L'ordinateur a l'avantage de combiner deux possibilités, celle d'enregistrer la voix et la musique, et

celle de conserver les mots écrits, comme les dictionnaires dont Thomas Kling se déclare un fervent utilisateur. Car ces réservoirs de mots destinés à tous servent aussi au poète qui ne peut se contenter de les employer sans savoir d'où ils viennent, sans en avoir palpé l'enveloppe et exploré les sens cachés ou oubliés. « *Je cultive depuis toujours une curiosité pour l'étymologie qui n'a rien à envier à celle du XIX^e siècle, quand un esprit nouveau déferlait sur les humanités* », confie Thomas Kling dans *Itinéraire*. Le poète ressemblerait-il donc à ces « *mémorisateurs* », « *responsables de la mémoire du clan* » ?

Les mots – et d'abord pour notre auteur ceux de la langue allemande – sont donc l'objet de toutes les attentions, car le poète ne se révèle pas seulement au cours d'une performance ou d'une lecture, ou lorsqu'il « *abécède* » ses poèmes, mais aussi quand il travaille seul face à sa feuille blanche (et, bien sûr, muni de son dictionnaire). Ce n'est pas que la langue du poète ait besoin d'être châtiée, bien au contraire, car c'est dans l'argot, les dialectes ou dans la verveur du slang qu'il la trouve vivante, vigoureuse, sonnante, apte et prête à tout ce qu'on voudra obtenir d'elle : « *Le slang est la langue illégitime de la rue qui a fait son chemin [...] la langue qui dit les tabous de la société, transgresse les conventions* » (*Itinéraire*). Mais le panthéon de Thomas Kling s'étend aussi sans difficulté aux troubadours, au poète latin Horace ou au Français Paul Valéry : on y retrouve tous ceux qui savent qu'un poème ne se fait pas avec des idées, que la musique, le rythme, la cadence des mots et des phrases sont essentiels, qu'on peut jouer aussi sur leur sens, et produire à l'infini de nouvelles variations.

Le terme de *Sprachinstallation* (installation linguistique) que Thomas Kling a toujours préféré à « performance » ou « installation » n'est paradoxal qu'en apparence, car la langue ou le langage, pour immatériels qu'ils soient, peuvent substituer aux corps ou aux objets utilisés habituellement la musique que les mots recèlent, ou celle du chant, du récitatif, de la déclamation. L'écrit peut contenir à son tour autre chose que des lettres et des mots, des signes ou des photographies, par exemple, qui, loin de l'illustrer, participent alors à la création poétique (on trouve dans *Itinéraire* plusieurs photographies d'Uta Langansky, la compagne du poète). Car le poème selon Thomas Kling est « *le pillage de toutes les formes d'archives écrites depuis les premières techniques de grattage, les incisions sur des os et des pierres* » (*Itinéraire*).

THOMAS KLING

ITINÉRAIRE

Traduit de l'allemand
par Aurélien Galateau



Editions Unes

THOMAS KLING, FORMES MÉCONNUES

Thomas Kling est mort trop jeune pour connaître les poètes du XXI^e siècle. Mais ses œuvres ont pris toute leur place dans cette longue chaîne de création qu'il a voulu arracher à la gangue du temps pour nous en rappeler l'éternelle actualité. Ces deux livres sur la poésie se comprennent aussi comme une invitation à aller découvrir celle de Thomas Kling, plus enracinée qu'on ne le croit

dans la tradition, mais libérée de toute forme contraignante et attachée à la matière et à la musique des mots. « *Renouer avec la tradition orale du poème narratif, c'est dire une parole inventant à mesure sa mémoire : entassements, écroulements, vertiges...* », écrit en 1977 le poète français Gérard Macé (*Les balcons de Babel*). Il arrive donc vraiment que les grands esprits se rencontrent, et fassent ensemble un bout de chemin.

Retour à la chose même

Quoique la renommée de Jean-Louis Chrétien (1952-2019) ne bénéficie pas d'une extension considérable, elle va de pair avec une admiration unanime de ses lecteurs, même de ceux qui ne partagent pas sa foi. Ce recueil d'une dizaine d'articles parus en revue du vivant de leur auteur tire son unité de la question de la parole, pensée au point de rencontre entre la démarche phénoménologique et la foi chrétienne.

par Marc Lebiez

Jean-Louis Chrétien, *Parole et poésie*
Minuit, 224 p., 24 €

Quand Jean-Louis Chrétien est parvenu à maturité, Merleau-Ponty était mort, l'existentialisme sartrien ne constituait plus l'horizon indépassable de la philosophie vivante, Heidegger n'était pas encore la grande gloire de la pensée en France. L'heure était plutôt au structuralisme. Se référer à la phénoménologie était donc suivre un chemin peu emprunté. On y a d'autant moins de chances d'être suivi par la foule que la pensée de Husserl est réputée pour sa difficulté d'accès qui la réserverait à des professionnels. Le paradoxe veut que celle-ci soit due non à une volonté d'abstraction mais, au contraire, à un effort pour s'approcher le plus possible de la réalité concrète. Le mot d'ordre est en effet de retourner à la chose même (*zurück zu Sache selbst*). C'est le langage ordinaire qui est abstrait en ce qu'il ne retient de chaque chose que ce qu'elle a de commun avec toutes celles auxquelles peut être donné le même nom.

D'une chose précise, on ne peut en toute rigueur dire tout ce qui la singularise, puisqu'il faudrait un discours infini pour rendre compte de chaque détail jusqu'au moins significatif, le plus anodin. Aristote raconte que Cratyle, un disciple d'Héraclite, en avait conclu qu'il n'y avait d'autre possibilité que de montrer du doigt en silence la chose particulière dont on se préoccupe à un moment donné. De même que les mathématiques commencent avec l'effort d'effectuer des opérations infaisables en principe, comme d'extraire la racine carrée d'un nombre qui n'est pas proprement un carré, la philosophie proprement dite est née de la volonté de compromis, la recherche d'une voie entre les deux absolutismes héraclitéen et parménidien.

Parler quand même. Ce fut Platon à l'origine ; ce fut aussi Husserl au XX^e siècle.

Lisant le fondateur de la phénoménologie, Jean-Louis Chrétien trouve dans sa réflexion l'idée qu'il revient à la poésie de dire ce qu'il en est de la chose même. Pas toute poésie, sans doute, mais celle qui pourrait reprendre à son compte le titre de [Francis Ponge](#) et adopter le « parti pris des choses ». Une poésie qui s'attache plus aux images suggérées par les mots qu'au rythme que leur phrasé crée. C'est alors que « *l'œuvre d'art donne à voir tout autant, voire plus, que le réel* ». Cette remarque, inspirée de Husserl, s'applique certes à la peinture mais également à la poésie ou à la littérature. Proust est ainsi fondé à dire que ses lecteurs seraient « *les propres lecteurs d'eux-mêmes* », son livre « *n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants* » d'opticien.

De façon peu surprenante puisque la phénoménologie husserlienne est la source commune, on n'est pas très loin ici du Heidegger d'*Acheminement vers la parole*. La séparation s'opère à l'étape suivante, quand Chrétien s'interroge sur l'origine de la parole – non de telle ou telle langue, mais du passage du cri animal à la voix humaine. On voit mal [Heidegger](#) écrire une phrase comme : « *Cette habitation patiente de la voix humaine qu'est la poésie* ». Le marcheur de Todtnauberg est plus sensible aux arbres qu'aux oiseaux. Méditant sur le cri, Chrétien se retrouve dans la réflexion poétique d'Yves Bonnefoy et sa poétique du cri, étant entendu que « *nommer ou dire le cri n'est pas crier, c'est nommer ou dire* ». Il y a certes quelque chose de glaçant et de terrifiant à entendre les cris des oiseaux comme ceux de « *charognards de l'humaine parole* ».

Le chapitre consacré à la poétique du cri figure à l'articulation du livre, à la fin de la partie intitulée



RETOUR À LA CHOSE MÊME

« La parole poétique », et avant que ne soit en question « La voix humaine ». Si celle-ci n'est plus cri, qu'est-elle et d'où vient-elle ? On quitte ainsi la phénoménologie husserlienne, et même des poètes dont le parti pris des choses pouvait être matérialiste, pour une mystique chrétienne. Celle-ci se distingue d'autres mystiques comme pouvait être celle de néoplatoniciens par le fait que, dans son expérience mystique, le chrétien entend une voix divine alors que le silence ultime d'un Plotin ne lui fait rencontrer aucun être. Même si la parole entendue par le chrétien pour-

rait n'être qu'une voix et pas forcément celle du Créateur de tout ce qui est, c'est quand même une voix. Une personne.

Au bout du compte, cette méditation d'un poète sur le sens que prend toute parole digne de ce nom enrichit même ceux qui n'espèrent pas entendre une voix divine. D'abord parce qu'ils comprendront mieux ce que peut être la mystique chrétienne. Ensuite parce que c'est aussi de la lecture qu'il s'agit, cette conversation entretenue dans la solitude avec des absents rendus ainsi présents à qui elle offre « *la seule véritable métempyschose* ».

Jean-Pierre Salgas (1953-2023), serviteur et maître de la littérature

Décédé le 11 avril 2023, Jean-Pierre Salgas a longtemps collaboré à La Quinzaine littéraire, dont il fut le secrétaire de rédaction, et a mené plusieurs carrières : enseignant de l'art, commissaire d'expositions, critique de cinéma et de littérature, à la croisée de la plupart des grands courants contemporains. Il était aussi le plus grand connaisseur de Gombrowicz, auquel il avait consacré deux livres et de nombreux articles. Il était revenu dans le giron des attendeurs de Nadeau il y a quelques années, et il y a donné certaines de ses meilleures chroniques.

par Pascal Engel

J'ai connu Jean-Pierre en khâgne au lycée Henri-IV, en 1973. Henri Thomas a décrit, dans *La dernière année*, l'atmosphère de ces classes de « première supérieure », sortes de Déserts des Tartares où les meilleurs élèves des lycées français attendaient l'élection par le concours (d'entrée à Ulm, sinon rien), se divisant en trois classes : les catholiques, qui œuvraient à leur salut en travaillant dur leur latin et leur grec, ou qui se préparaient déjà à Sciences Po et à l'ENA, les calvinistes, qui ne voulaient pas trop se fatiguer, tout en guettant les signes de leur élection, et les mahométans (*Inch Allah !*). J'étais parmi les seconds. Je ne suis pas sûr que Jean-Pierre n'ait pas été parmi les troisièmes.

Comme notre condisciple Alain Dewerpe, qui allait devenir l'un des plus grands historiens français, nous n'étions pas des héritiers – nous étions fils d'instituteurs – et nous nous frayions tout seuls nos voies politiques et littéraires, à une époque où les occasions de militer ne manquaient pas et nous commandaient, bien plus que les études. Nous étions fascinés par les avant-gardes littéraires et politiques du moment. Jean-Pierre en pinçait pour Tel Quel, moi pour Deleuze. Il n'appartint jamais formellement au groupe de Sollers, mais en suivait tous les soubresauts. Il m'emmenait aux manifs, et tantôt nous étions pour Mao, tantôt amis du PC, tantôt foucaldo-désirants, mais toujours passionnés par une scène littéraire qui avait ses défauts, mais n'était pas encore médiatique au sens où elle le fut à la fin des années 1970 après l'épisode des « nouveaux philosophes ». J'étais déjà à l'époque époustoufflé par son immense érudition, sa connaissance de la littérature,

des arts et de la philosophie et par sa curiosité, qui lui faisait écumer les librairies et guetter les parutions. Il était déjà passionné par la peinture et le cinéma, allait déjà dans les musées italiens, et voyageait avec ses amis en Cerdagne, à Saillagouse, son pays familial, puis en Espagne, à Barcelone, où il nous faisait découvrir les Ménines de Picasso.

Nos chemins se sont un peu séparés dans les vingt années 1980-1990. Jean-Pierre a enseigné la philosophie et la littérature mais il a surtout été un franc-tireur des lettres. C'est pourquoi il s'est trouvé bien chez Nadeau, avec qui il partageait son amour de Gombrowicz, et a été de 1983 à 1990 le secrétaire de rédaction de *La Quinzaine littéraire* où il a écrit régulièrement, tout en enseignant dans les écoles d'art, puis à l'ENSAD (École nationale supérieure des arts décoratifs) depuis 2015. Il n'a pas cessé de travailler et d'écrire dans le domaine de la presse culturelle, à *Art Press*, au Centre Pompidou, et comme commissaire d'expositions, organisateur de colloques (sur Deleuze, sur l'art du monde, sur Schulz, Percec, Gary, souvent au MAHJ (musée d'Art et d'Histoire du judaïsme), sur Chantal Ackerman).

Au fil des années, ses intérêts se sont de plus en plus tournés vers la Pologne et les pays de la Shoah, vers des écrivains apatrides comme Gary, Perec, ou Schulz, et surtout Gombrowicz, sur lequel il a écrit deux grands livres, l'un au Seuil (2000), l'autre à L'Éclat (*Gombrowicz, un structuraliste de la rue*, 2011), dont il a donné [une lecture systématique d'une grande profondeur](#), et dont on avait un peu l'impression qu'il se sentait



**JEAN-PIERRE SALGAS (1953-2023),
SERVITEUR ET MAÎTRE DE LA LITTÉRATURE**

Jean-Pierre Salgas © D. R.

le double, un peu comme Witold lui-même se sentait le double de l'étonnant Frédéric dans cette scène extraordinaire de messe effondrée de *La pornographie*. Salgas montre comment toute l'œuvre de l'auteur de *Ferdydurke* s'unifie autour de sa théorie de la forme, surgie du chaos pour y revenir. Métaphysique païenne, satire carnavalesque, mais aussi tellement morale, à son corps même pas défendant.

De même que Gombrowicz avait tendance à mythifier la vie quotidienne, Jean-Pierre avait tendance à mythifier la vie littéraire, même s'il l'analysait avec une grande lucidité (qu'on lise son [panorama de la littérature française](#) en 2002). Il connaissait intimement non seulement les œuvres, mais aussi les vies des écrivains, leur public, leurs vilénies et leurs gloires. C'est pour-

quoi, quand il est revenu, tel un fils prodigue, à la famille Nadeau, après un long exil, il se trouva parfaitement à sa place. Les lecteurs d'*En attendant Nadeau* ont pu lire, dans ces dernières années, [ses chroniques remarquables](#) – il faudrait plutôt dire ses essais – entre autres sur Gombrowicz, Perec, Huysmans, Ramón Gómez de la Serna, Genet, Gide, ou sur le cinéma de Bazin et de Truffaut. Jean-Pierre était un grand critique littéraire, dans le style de ceux dont chaque article est gros d'un livre. Quand on réunira toutes ses chroniques, on verra qu'on avait affaire à un écrivain désespéré, obstiné, et fidèle, comme le sont tous les grands serviteurs de la littérature.

Jean-Pierre fut transfiguré par sa rencontre avec Blanche, qui l'a accompagné et guidé si profondément, avec sa fille Sarah. C'est à leur douleur que nous nous associons.

Une Europe pas tranquille

Ici et ailleurs rassemble une quarantaine d'articles écrits par Florence Aubenas pour Le Monde entre 2015 et 2022. Lus les uns à la suite des autres, ils composent un portrait de la France (et de l'Europe) à une époque de crises où se succèdent attentats islamistes, révolte des Gilets jaunes, confinements, guerre en Ukraine. D'autres articles sur des sujets moins spectaculaires les remettent en contexte. Autant d'histoires factuelles au style dense et efficace, qui content avec finesse et sensibilité des sociétés en déséquilibre.

par Sébastien Omont

Florence Aubenas

Ici et ailleurs

L'Olivier, 368 p., 21,50 €

Le premier article, « Ma cité sous les palmiers » (7 mars 2015), porte sur un sujet apparemment léger : l'engouement des jeunes musulmans de banlieue pour les vacances en Thaïlande. Cependant, les attentats contre Charlie Hebdo et l'Hyper Cacher ont eu lieu deux mois auparavant, et le choix de Phuket est aussi celui d'un lieu neutre où l'on peut vivre un moment sans avoir à se positionner : « *On nous demande de fournir des gages, en blaguant mais sans cesse, et toujours les mêmes : boire du vin rouge, manger du porc, donner des prénoms non musulmans à nos enfants. Sinon, ils nous regardent comme des tueurs* », dit un jeune ambulancier. Un contrôleur SNCF de Pithiviers : « *On ne se mélange plus. On ne s'appelle plus. On ne se dit plus les mêmes choses selon qui est présent ou pas. Ils ont leurs endroits, nous les nôtres* ».

Ensuite, il y a les attentats du 13 novembre 2015, puis ceux de Bruxelles, les départs de jeunes Français en Syrie. La reporter se rend à Lunel, ville coupée en deux, à Molenbeek, où délinquance et islam se sont mêlés, pour comprendre d'où viennent les djihadistes. Entretemps, deux articles traitent de l'abstention aux élections et de la crise économique en Grèce, rappelant en creux que les attentats ne sont pas arrivés dans une Europe sereine.

Florence Aubenas utilise des phrases courtes, le présent. Elle ne commente pas, elle cite, décrit, cherchant la densité. C'est dans l'implicite, dans

ce que le lecteur recompose entre les lignes et entre les articles, que se tient la force littéraire de ces textes, leur capacité à produire du sens au-delà de leurs informations littérales.

On ne peut ainsi s'empêcher de mettre en rapport les électeurs déboussolés des départementales de 2015, ceux d'« En attendant Macron » en 2017 – « *J'ai l'impression de me faire baratiner comme une débutante* », constate justement une mère de famille – et cet habitant de l'Aisne qui n'ose pas participer aux manifestations des Gilets jaunes en 2018 : « *Je suis au RSA. Je ne me sens pas autorisé à défiler* ».

L'autrice ne cesse de faire preuve d'empathie et de respect pour des citoyens qui n'ont pas souvent les honneurs des médias : ces femmes Gilets jaunes qui veulent « *être au cœur du réacteur, cette fois au moins* », et qui sautent le déjeuner parce que « *c'est trop cher* » ; ces aides-soignantes d'un EHPAD en grève depuis cent jours qui dénoncent leur rémunération – la prime du dimanche est à 23 euros – et des conditions de travail ne leur permettant pas de traiter avec dignité les résidents. Florence Aubenas ajoute aux récits des faits : en France, le taux d'encadrement est de 55 professionnels pour 100 résidents, là où en Allemagne il est de 80 et en Suisse de 100. Là encore, un écho s'établit, avec « *La vie et la mort au jour le jour à l'Ehpad des Quatre-Saisons* », où, lors du premier confinement, le personnel se retrouve livré à lui-même, sans matériel.

Des articles, plus longs ou revenant plusieurs jours sur le même sujet, fouillent certains destins. En 2019, une série sur l'Hyper U de Mende, le seul hypermarché de Lozère, devient ainsi presque un – court – roman choral. Propriétaire,

Florence Aubenas

Ici et ailleurs



UNE EUROPE PAS TRANQUILLE

directeur, chef de rayon, employées, représentant (« Monsieur Nutella ») laissent entrevoir une France rurale sans repères, entre paternalisme, féroce concurrence et pauvreté toujours. Véro s'occupe du bac réfrigéré où les viandes dont la date de consommation approche sont à – 30 % ou – 50 %. « *Depuis trois ou quatre ans des clients lui attrapent parfois des paquets des mains, avant qu'elle ait pu les poser dans le bac.* »

Une autre série raconte la vie et la mort de Jérôme Laronze, agriculteur contestataire abattu par des gendarmes dans une bavure suivie d'une enquête négligente. Là aussi se révèle un malaise, entre surproduction encouragée par les institutions, pression économique et solitude.

« Sur les traces de la femme des bois » est comme un polar. Cette histoire d'une jeune femme farouche s'introduisant dans les maisons de néo-ruraux libertaires questionne la meilleure manière d'aider les autres, le devenir de certains idéaux, les limites de notre bienveillance, et s'intéresse encore une fois à un groupe en marge de la coalition macroniste libérale, aisée et normative. L'héroïne garde son mystère, on touche là le point opaque de l'in-

connaissable et de l'incontrôlable : sans doute pas heureux, mais hors de portée de l'aliénation molle.

Enfin, les articles les plus nombreux se situent en [Ukraine](#). Peut-être un peu moins construits que les autres, ils sont portés par l'urgence de témoigner. On y retrouve l'attention de Florence Aubenas, pour ces femmes de ménage non déclarées ou ces ouvriers du BTP qui reviennent dans leur pays afin de s'occuper de leurs proches ou de s'engager. Pour ces gens terrés dans leurs maisons sur la ligne de front, dont on devine qu'ils n'ont pas les moyens de partir. Pour ces « Naufragés du métro » de Kharkiv traumatisés par les bombardements qui n'arrivent plus à remonter à l'air libre. Sur fond de ville en ruine, cet article prend une tonalité quasi fantastique, de même que les tribulations douces-amères d'une « *horloge hollandaise* », symbole du « *trouble des règlements de comptes et des changements de camp* ».

Dans le dernier article, un soldat ukrainien passe au front un examen en ligne d'admission à l'université : malgré la gravité des crises qu'elle ausculte, Florence Aubenas nous rappelle qu'il y a un après. Le grand plaisir qu'on prend à lire ses textes, outre la justesse de l'écriture et la capacité de mener une enquête en racontant une histoire, naît de cette foi en l'humain.

Un travelling de Julien Gracq

« Gracq inédit », annonce le bandeau qui accompagne la couverture d'un vert gaélique « dont le nom et le domaine géographique m'enchantent ». Ce livre est le quatrième inédit de Julien Gracq publié depuis sa disparition en 2007. EaN a suivi avec attention et plaisir ces opportunités. Certes, elles s'affranchissent du fait que l'auteur a signé en 1995 le BAT (Bon à tirer) de ses Œuvres complètes dans la Pléiade. Mais ces suppléments d'outre-tombe ont permis aux gracquiens, seniors survivants et fidèles, de retrouver ce que le dernier ouvrage publié appelait des Nœuds de vie.

par Jean-Louis Tissier

Julien Gracq
La maison
Corti, 84 p., 15 €

Au seuil de *La maison*, le lecteur s'interroge sur cette « apparition » éditoriale. Les deux états du manuscrit attestent, par leur graphie, la main de l'auteur. Ils portent le sceau du département des manuscrits de la BnF, lieu de dépôt qui ouvrira plus largement ses cartons pour une prochaine exposition. Cet autographe n'a pas été confié à une bouteille à la mer comme ce manuscrit d'Edgar Allan Poe que le jeune Louis Poirier a lu vers quinze ans. La postface situe entre 1942 et 1946 ce projet d'écriture et son inachèvement, donc du temps de l'Occupation, où il rédige ses *Manuscrits de guerre*, les poèmes de *Liberté grande* et *Un beau ténébreux*, son deuxième roman. L'essai sur André Breton puis l'appareillage vers *Le rivage des Syrtes* relègueront ensuite et définitivement ce projet.

Le récit s'ouvre sur l'évocation du moment : « En ce temps-là, qui était celui de l'occupation allemande... » et d'un parcours répété dans « un car fourbu, enfermé, surpeuplé ». Le jeune voyageur, « debout dans le couloir central où les voyageurs s'imbriquaient », guette « à un tournant de la route le débouché maintenant bien connu d'un chemin creux ». L'amorce du récit par un travelling (Gracq a reconnu que Balzac, au début des *Chouans*, a introduit dans le roman le « travelling aérop panoramique ») ne surprend pas le lecteur familier de l'œuvre. Dès *Au château d'Argol*, la fiction gracquienne a eu recours à l'approche d'un personnage mobile qui permet de

donner au récit, plus qu'un décor paysager, un milieu, entre sol, ciel, relief et végétation : le chemin creux sinue sous « un ciel voilé et immobile d'un jour d'octobre » sur une « terre gâte » dans « la friche la plus rebelle à la hache, la plus abandonnée qu'on pût voir », où siège « la construction inattendue ».

Le récit se construit lui-même autour de la maison, sa matérialité envisagée d'abord à distance depuis la route et les points de vue que le trajet ménage. Il se poursuit à proximité, prend les « allures d'une enquête de police » traquant les signes d'abandon ou d'usage. Puis, sur une table dans le jardin, les restes d'un repas pour deux convives signalent une présence. Laquelle sera confirmée par « la voix d'une femme qui chantait » dans une pièce, puis à « un balcon » la « pointe de deux pieds nus », la « chevelure défait d'une femme », un « manège érotique » est lancé. Que l'inachèvement suspend et confie à la pénombre d'un tiroir.

Les 28 pages imprimées, les 26 pages des deux états du manuscrit, complet, forment un dossier qui permet au curieux de pousser la porte de l'atelier où « gîte » l'œuvre naissante d'un trentenaire revenant de captivité. Dans un entretien avec Jean Roudaut, Gracq a confié : « Je n'aime pas montrer mes manuscrits. En partie parce qu'ils sont une fausse cuisine, farcie d'ajouts et de ratures parfois trompeuses en ce que j'ai tendance, après avoir écrit un mot, à le rayer aussitôt pour aussi bien souvent le rétablir, comme si j'avais besoin de beaucoup de noirs sur ma page ». Le premier état manuscrit de ce texte atteste de ces pages initiales, le second montre l'éclaircie d'une mise au net soignée, feuillets

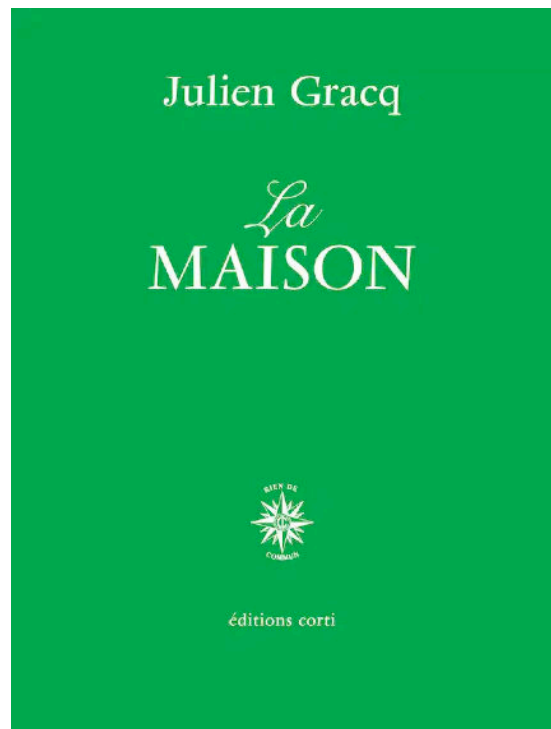
UN TRAVELLING DE JULIEN GRACQ

numérotés, avec les mots soulignés, voués à l'italique (si impression). Écritures d'écrivain, scribe d'avant Word, antérieures à l'avènement du traitement de texte qui efface les traces des hésitations, essais ou remords.

En tête du premier manuscrit (ci-dessous), distinct du corps du texte, une vingtaine de lignes commençant par un titre : « La maison du taillis ». Puis on déchiffre (la loupe est utile !) le synopsis du texte à venir : lieux et moments du récit, état du ciel, sons, voix, tensions (« *serviette blanche* », « *vin ou sang* »). On tient là ce que Gracq, quarante ans plus tard, désigne dans *En lisant en écrivant* comme le sujet : « *une sorte de modèle réduit, à la fois simple et éminemment expressif, capable de tenir dans le creux de la main [...] Le sujet avec lequel on a le sentiment que presque tout vous est donné d'un coup, puisque dans le chaos émouvant et aveugle qui vous habitait, brusquement les grandes masses d'ombre et de lumière se disposent, les chemins confluent, les forces se rassemblent* ». Cet incipit manuscrit est une contribution précieuse, il nous donne une version vivante du sujet par l'auteur lui-même. Le taillis (ici élagué, a posteriori) reviendra, dix ans plus tard, dans la forêt qui cerne la maison (dite forte) du balcon.

La lecture du texte nous montre presque à l'état natif ce que seront les « *matériaux, bons conducteurs de l'imagination* » des récits gracquiens : la terre gâte, les lisières, la friche en attente de fiction, la concrétude de la pierre et de la végétation, la maison isolée dont la vacance est suspendue, les figures féminines qui y animent un « *manège érotique* » (de Heide d'Argol, à Irmgard de La presque-île, sans oublier Mona du Balcon).

La nouvelle est tendue par un fil descriptif. Celui-ci part de « *la route nationale qui commence ici à descendre doucement à travers les étendues de plateaux bas largement ondulées* ». Il passe par la maison blottie dans son taillis. Le fil s'achève par « *la masse onnée, prodiguée, fabuleuse, déployée comme une draperie d'une longue chevelure blonde, la chevelure défaite d'une femme* ». Pierre Michon reconnaît à Gracq « *une prose très visuelle, qui hallucine le lecteur* ». Gracq, qui appréciait Michon, explique ce parti pris visuel descriptif : « *Ayant toujours partie liée en profondeur avec une dramaturgie, la description tend non pas vers un dévoilement quiétiste de l'objet, mais vers le battement de cœur préparé d'un lever de rideau* » (*En lisant en écrivant*).



Gracq a relevé « *le beau titre de Cingria, Bois sec bois vert* » pour retenir d'une œuvre « *les seuls rameaux où la sève monte encore* ». La maison recèle nombre de ces greffons, mais il faut lui reconnaître un porte-greffe : la Maison Usher de Poe à laquelle il se réfère dès « l'Avis au lecteur » du *Château d'Argol*. Le cavalier qui s'approche « *dans une étendue de pays singulièrement lugubre en vue de la mélancolique Maison Usher* » (Poe, traduit par Baudelaire).

L'incipit note : « *Les coups de feu en période d'occupation allemande évoquent l'idée d'une frontière* » : car la fiction ne doit « *pas couper tout lien de l'œuvre avec les annales de son temps* », comme il l'écrira dans *En lisant en écrivant*. Le lieutenant Poirier est un convalescent de guerre et de captivité ; l'écrivain Gracq reprend pied par cette courte nouvelle, mais l'heure reste allemande comme il l'écrira aussi dans *Liberté grande*.

Cette *Maison* inédite offre un jeu de piste, de correspondances avec les clés de lecture que Gracq a lui-même tendues, notamment dans *En lisant en écrivant*. Elles permettent aujourd'hui d'entrer dans cette maison sans effraction sinon sans indiscretion. La Maison Julien Gracq, qu'il a voulue, est aussi à Saint-Florent-le-Vieil une institution, un toit et une réserve pour auteur(e)s. Il en partait pour prendre un autocar à V... (Varades), de l'autre côté de la Loire, et se rendre à A... (Angers) : sur ce trajet, entrevoyait-il une maison, comme celles de Magritte, faiblement éclairée par un courant rationné ?

De main de maître

Les dessins d'Albert-Edgar Yersin (1904-1985) sont moins connus que ses gravures ou ses peintures. Les voilà réunis pour la première fois dans un épais et fort beau livre qui laisse le regardeur rêveur.

par Roger-Yves Roche

Albert-Edgar Yersin

Je dessine et je m'obstine

Textes de Sébastien Dizerens

et Frédéric Pajak

Les Cahiers dessinés, 176 p., 39 €

D'où viennent les dessins d'Albert-Edgar Yersin, graveur de son état, peintre à ses heures, sculpteur encore ? Des pays qu'il habita successivement (naissance en Suisse, enfance aux États-Unis, adolescence à Santiago du Chili puis retour à la case départ) ? Ou bien de l'amour immodéré d'une mère, Mathilde, qui croyait son fils « capable de traverser l'Atlantique à la nage » ? Ou encore de l'absence du père, qui meurt alors qu'il n'a que deux mois et qu'il ne verra donc jamais ?

Toujours est-il qu'on peut décider de suivre la main première, qui se met en branle sans jamais s'arrêter ou presque, pratiquant le dessin comme d'autres tiennent un journal, au jour le jour (quel beau titre, et programme, que ce *Je dessine et je m'obstine*). Ou choisir de s'en remettre à la main deuxième, comme l'image d'une source intarissable, une naissance à chaque fois recommencée. Ou se tourner vers la main troisième, lorsque celui qui la conduit succombe à l'irresemblance, changeant les formes en d'autres formes.

Mais on peut aussi tenir la main là où elle se trouve le mieux, à l'embouchure du rêve, et se laisser aller avec elle à la contemplation, ou dériver du regard. Aidé en cela par une mine de plomb légère comme l'air...

Voyez ce dessin : « Rue de la Charité près Poste Bellecour, Lyon » ; on chercherait en vain la trace d'un tel paysage dans la réalité. C'est qu'il vient d'ailleurs, d'un extérieur intérieur pourrait-on dire, et qu'il se retrouve sur le papier comme chantier enchanteur : des centaines de petits pointillés décorent le sol, comme une ponctuation magique.

Arrêtez-vous devant ces « Sapins en pente douce » ; levez les yeux. Le regard cesse de regarder, rêve soudain la célébration d'une noce, ou d'une danse, ou d'une vague, ou d'une île. L'impression est identique pour « Les arbres font le paysage » ; une forme naissante en appelle une autre, on dirait que le dessin accouche de la nature qui accouche d'elle-même...

« Peut-être qu'on naît [...] avec cette sûreté dans le choix des moyens. Avec cette merveilleuse intuition de l'expression adéquate. La main si absolue déjà tout prête dans le ventre de la mère. » Yersin n'est pas d'une école ou d'un courant. On a pu le dire héritier des symbolistes, continuateur du surréalisme, mais on préférera le définir comme peintre en lui-même, opérateur de ses visions, lesquelles sont tout sauf abstraites. En témoigneraient ses premiers portraits dans les années 1930, qui flirtent avec le grotesque : têtes vivantes, gestes virevoltants, mains extravagantes, corps corpulents, traits divagants...

Yersin ne dessinait pas, il éprouvait ce qu'il dessinait : « *Je voudrais m'enfoncer dans du trèfle, me coucher tout nu dans la forêt et sentir glisser les jeunes branches sur mon corps.* » D'où peut-être cette impression de dessins en gestation permanente, comme ce « Paysage cellulaire », sorte de corps qui s'abrite dans la profondeur d'un autre corps.

Le moment-clé pour Yersin, c'est l'année 1955, où il va amoureuxment rejoindre Henriette Grindat à Venise. « *Un nouvel art de la délicatesse naît dans la cité des Doges* », écrit justement Sébastien Dizerens. « *Il marque le début de la manière dont Yersin va enregistrer les remous du visible, et mettre désormais son imaginaire foisonnant au service des structures les plus intimes.* » Faire entrer l'extraordinairement grand dans l'infiniment petit, le nuage dans un trait, l'eau dans une trace. Comme une image qui coulerait enfin de source.



© Les cahiers dessinés

DE MAIN DE MAÎTRE

Les dernières œuvres, « Glacier et moraine », « Montagne », « Buissonneux », « Bouquet de canopée », « La pierre la terre », sont tout de finesse et de maîtrise. Le dessin se fait plus que

précis, précieux, il est devenu écriture naturelle. Tels ces « 9 peupliers » au corps gracile. On dirait des plumes qui attendent qu'une main, toujours la main, se saisisse d'elles, les caresse dans le sens du rêve. Ou de l'air.

Un Alcuin du vingtième siècle

Étienne Gilson, le « découvreur du continent médiéval » (Jean-Luc Marion), est-il lui-même, à lui tout seul, un continent englouti ? Il faudrait alors de façon urgente compter de nouveau sur lui pour éviter de s'enfermer dans l'alternative « d'avoir tort avec Sartre plutôt que raison avec Aron » (comme le suggère Robert Redeker dans Marianne), pour avoir une juste idée de la philosophie, ou plutôt de la « pensée engagée » au XX^e siècle, en prenant bien garde de situer l'analyse à une échelle internationale. C'est bien la mission que s'était fixée Florian Michel avec la publication du premier volume des Œuvres complètes et qu'il mène à son terme avec celle du deuxième volume ; l'ensemble des textes d'action du philosophe de 1908 à 1973 sont maintenant réunis. Ce dernier tome paru, structuré comme le premier, comporte un nombre considérable de textes de toutes sortes : ouvrages publiés, articles de presse et de revues, conférences, préfaces... Il nous permet de dégager la singularité d'une personnalité intellectuelle.

par Richard Figuier

Étienne Gilson

Un philosophe dans la cité, 1944-1973.

Œuvres complètes, tome II

Textes présentés et annotés

par Florian Michel. Vrin, 1 680 p., 48 €

Si l'œuvre d'Étienne Gilson (1884-1978) demeure une référence, et Alain de Libera soulignait en 2018, lors d'un [colloque au Collège de France](#) consacré à Gilson et Blumenberg, combien l'histoire de la philosophie médiévale poursuivait aujourd'hui encore le « *programme Gilson* », c'est la figure de l'intellectuel qui s'est effacée pour des raisons bien détaillées par Florian Michel dans son introduction : essentiellement, le changement de monde au cours du presque demi-siècle qui nous sépare de la mort de l'académicien.

Gilson ne fut pas un « spectateur engagé ». Dès le printemps 1944 il s'attache à la reconstruction sans s'arrêter aux frontières de la France. Il n'aborde pas l'après-guerre à la façon de [Simone Weil](#) avant sa mort en août 1943. La philosophe souhaitait un renouveau constitutionnel vraiment inventif, débarrassé des partis. Au contraire, le médiéviste, poursuivant l'objectif détaillé dans *Pour un ordre catholique* (1935), s'efforce de

donner au parti, le MRP (Mouvement républicain populaire), pour lequel il accepte d'être élu en 1947 au Conseil de la République (le Sénat de la IV^e République), une politique et une identité. Même si sa carrière de parlementaire est de courte durée (1947-1948), il n'est pas exagéré de dire qu'à travers plusieurs textes inclus dans le tome II Gilson théorise la démocratie chrétienne européenne dans son contenu et dans ses règles d'action, notamment dans l'écrit intitulé « Notre démocratie » (1948), devenu une petite brochure à l'usage des militants.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, Gilson a atteint les soixante ans. Mais la guerre ne représente pas une ligne de fracture dans sa vie et sa pensée. Il est plus que jamais persuadé que le monde a besoin d'une nouvelle chrétienté, un « *corps tout nouveau* », écrit-il, par rapport à la chrétienté médiévale, pour se recomposer à l'intérieur d'une unité réalistement supranationale. À lire ce deuxième volume des *Œuvres complètes*, on peut être tenté de regretter qu'il ne contienne pas le livre qui semble se situer à l'aplomb de toute cette période et occuper, pour ce second volume, la place centrale que tenait *Pour un ordre catholique* dans le premier. *Les métamorphoses de la cité de Dieu* paraît en 1952 et, si l'on comprend bien le choix effectué par le

UN ALCUIN DU VINGTIÈME SIÈCLE

comité éditorial de le réserver pour des volumes ultérieurs centrés sur l'œuvre proprement philosophique, il n'empêche qu'il semble porter en lui comme la justification théorique de toute l'action politique de l'académicien. Le livre de 1935 remarquait l'absence d'une « *théologie de la chrétienté* » ; la constituer devient alors la grande tâche de celui de 1952.

Serait-il incongru de formuler l'idée selon laquelle Gilson, très marqué par ses maîtres de la III^e République, aurait bien voulu fournir à la IV^e l'analogue du discours puissamment structurant de la pensée et de l'action que ceux-ci ont prodigué à la République d'entre deux siècles, à travers le rationalisme et la sociologie ? La « philosophie chrétienne », une fois la tempête passée de la querelle des années 1930, devait soutenir la pensée de sa « *vertu curative* », selon l'heureuse expression de Ruedi Imbach ; la chrétienté, « *c'est-à-dire la substance temporelle du monde informée par la vie de l'Église* », devait inspirer, orienter l'action, « *faire, selon un passage de saint Bonaventure que Gilson aimait, que ce monde temporel devienne un faubourg de la cité de Dieu* ». Témoignent de cette ambition, semble-t-il, des textes de nature très différente comme, parmi d'autres, l'important cours à Sciences Po de 1946-1947, « Les forces religieuses et la vie politique », ou l'entretien avec Paul Guth de décembre 1946. D'autant plus que Gilson a désormais rejoint une haute position : membre de la délégation française à la conférence de San Francisco de 1945, fondatrice de l'ONU, puis de celle de Londres la même année, instituant l'UNESCO ; académicien en 1946 ; élu de la République en 1947.

Il voudrait être le Alcuin (à l'instar d'un Durkheim ou d'un Lévy-Bruhl pour la III^e République ?) de cet après-guerre, non seulement celui qui impulsa un mouvement d'évangélisation sous Charlemagne, mais celui qui assure la *translatio studiorum* d'un monde à l'autre, de la vieille Europe au sous-continent nord-américain par les liens étroits qu'il entretient avec le Canada et les États-Unis depuis les années 1920, celui qui garantit la transmission de l'héritage culturel par-delà la catastrophe, la poursuite de la civilisation. Quitte à le faire à la mode du commentaire médiéval, qui n'hésite pas à recomposer la lettre par l'esprit, ou en détournant légèrement la belle formule de Gilson, caractérisant l'usage de ses sources (Aristote, Maïmonide, les Arabes) par saint Thomas d'Aquin, à se constituer « *source de ses sources* ».

Cette position qui lui permet à l'échelle internationale de défendre ses vues sur l'éducation et la liberté d'enseignement, y compris pour l'Université (dont le tome premier nous rappelait l'importance cruciale pour l'élaboration progressive d'une chrétienté), est renforcée par les multiples tribunes dont il dispose dans la presse entre 1944 et le début des années 1950. Là encore, il y a continuité profonde entre son premier vingtième siècle et son second. Sa participation régulière au journal *Le Monde* entre 1945 et 1958 poursuit l'engagement de Gilson avant la guerre auprès de l'hebdomadaire *Sept*, et de *Temps présent* (de 1944 à 1947). L'attention à l'éducation le prédisposait à s'intéresser aux médias et, de ce point de vue, la présence dans le tome II d'un ouvrage moins connu, *La société de masse et sa culture* (1967), est heureuse malgré la déception que l'on peut éprouver à le lire, laquelle peut s'expliquer par le caractère tardif de son écriture et sa déconnexion presque complète de la bibliographie française et allemande sur le sujet, négligée au profit de sources essentiellement de langue anglaise.

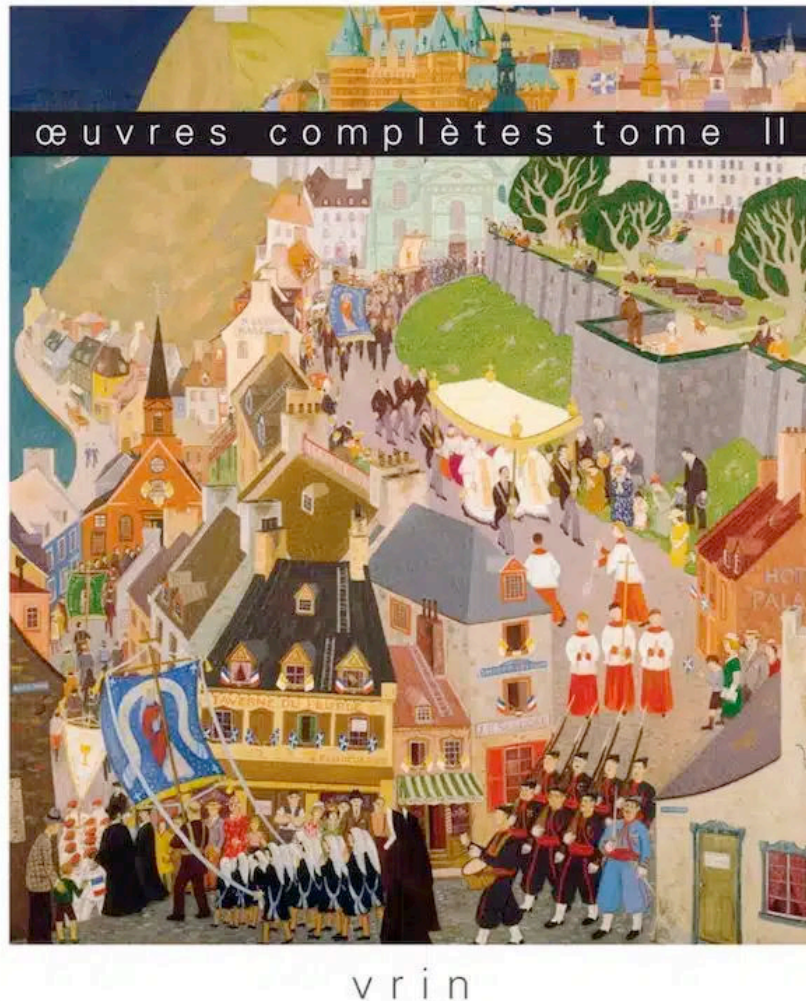
La vraie cassure n'est pas avec le monde moderne, dont Gilson sent bien dès les années 1930 qu'il ne répond plus à ses analyses, mais avec une certaine assurance de soi-même. Non que le « philosophe pas comme les autres » cesse d'assumer ses certitudes – la foi et la théologie n'ayant pas d'histoire, elles ne sont pas affectées par les malheurs du temps –, mais il esquisse un mouvement de retrait, et ce par un biais inattendu, le touchant de près. L'homme qui a tant réfléchi aux conditions d'une vraie paix, qui a tant investi dans la coopération pour la promotion d'un universel qui convienne à un monde des Nations unies, se voit pris, à la suite de la ratification du traité de Washington instituant l'OTAN, dans une cabale, connue sous le nom d'« affaire Gilson », mettant en cause ses positions sur une neutralité éventuelle de la France. Mauriac dira que le médiéviste a été victime de la confusion entre le métier de journaliste et celui de philosophe, mais, à relire ces textes aujourd'hui, on mesure combien les interrogations gilsoniennes étaient pertinentes : que ce soit sur la question de la défense européenne, toujours discutée, ou sur la distinction entre « neutralité » et « neutralisme », et bien d'autres.

Cette affaire l'atteint au plus profond : on l'accuse de « fuite » à l'étranger (au Canada) devant le danger, de défaitisme, de cryptocommunisme, et derrière « l'échec » (titre d'un de ses articles, dans *Le Monde* du 7 septembre 1950), dont il précise qu'il n'est pas « personnel », on ne peut

ÉTIENNE GILSON

Un philosophe dans la cité

1944-1973



UN ALCUIN DU VINGTIÈME SIÈCLE

s'empêcher de penser que le « lion », dont parle Jean Guitton à la mort de Gilson, avançant dans l'évidence de la lumière, est ébranlé : dans cette période difficile qui voit la disparition de sa femme en 1949, il fait valoir ses droits à la retraite du Collège de France et part se consacrer à son « œuvre canadienne », sans plus intervenir vraiment dans le débat public. Dans les années 1960, il publiera une sorte d'autobiographie philosophique, *Le philosophe et la théologie* (1960), puis un ultime ouvrage, *Les tribulations de Sophie* (1967), davantage fruit des circonstances que d'une nécessité interne, mais qui tous deux sur les deux pivots de la pensée et de l'action de l'académicien représentent de cruels constats. Dès 1956, dans un texte repris en 1960 dans *Signes*, Merleau-Ponty remarque que « *quelles que soient ses acquisitions, la philosophie chrétienne*

n'est jamais chose faite », et Gilson lui-même, dans la préface des *Tribulations*, laisse échapper une « plainte », déplorant que « *le désordre envahit aujourd'hui la chrétienté* ».

Notre Alcuin moderne aura réussi au-delà de toute espérance sa mission de transmetteur. En témoigne l'extraordinaire fécondité de l'histoire de la philosophie médiévale contemporaine. Son œuvre de bâtisseur d'un nouveau monde guidé par la tradition chrétienne semble un échec, puisque vient « *la ruine d'une civilisation millénaire* ». Mais celui qui écrit au début du *Philosophe et la théologie* qu'il est « *épuisant de ne pas faire comme tout le monde* » savait trop que, pour le disciple du Christ qu'il voulait être, échouer, c'est réussir, et que « *le christianisme attend l'homme au terme de son plus grand bonheur pour l'en consoler* » dans une ouverture à plus grand encore.

Petites scènes capitales

Trop de livres, romans et autres, sont confondus avec le thème, souvent tragique, qui est en leur cœur. Qu'il s'agisse de génocide, de maladie, de souffrances diverses ou de fin de vie, on croit que la mort est le sujet. Or, comme le disait Daniel Mendelsohn des Disparus, c'est la vie le sujet, c'est raconter comment des êtres ont vécu, aimé, travaillé. La promesse, récit en 370 fragments écrit par Pascal Caglar, raconte les derniers mois d'une dame de quatre-vingt-dix ans, le choix auquel son fils doit faire face, et qui ne sera pas conforme à la promesse qu'il lui avait faite.

par Norbert Czarny

Pascal Caglar, *La promesse*
Koïné, 136 p., 12 €

Elle s'appelle Michèle, habite un immeuble de Lyon et son existence quotidienne devient difficile. Elle aimait le cinéma mais elle n'y va plus. Elle aimait lire et la DMLA l'empêche de le faire. Elle aimait se rendre au théâtre, voir des comédies de boulevard, mais elle entend de moins en moins bien. Les échanges téléphoniques avec sa sœur sont des dialogues de sourdes. Elle ne sait plus trop quel jour on est, confond les dates, les heures. Elle ne se rappelle pas avoir emprunté des DVD à la médiathèque et les redemande. Elle ne les regardera pas. Quand elle sort, elle prend des risques. Un sale type récupère son code de carte bancaire devant la machine. Tout cela ressemble à une litanie, ou plus exactement au tableau que bien des enfants connaissent, celui du parent en fin de vie dont on se sent encore plus responsable que d'un jeune enfant.

Mettons tout de suite les choses au clair. Le récit que brosse Pascal Caglar de cette Michèle est tout en légèreté, en tendresse. « *La pudeur, c'est savoir et ne rien dire* », écrit-il. Tout est dans le silence. Et chaque fragment paragraphe est une miniature, une de ces petites scènes capitales qu'on a aimées dans un roman de Sylvie Germain. Pascal Caglar, marqué par la lecture de Jules Renard, a l'art du trait, de la pointe, de cette ironie qui manque trop souvent quand un tel « sujet » est mis en relief. Cela tient à presque rien : « *Lorsque je viens la voir, elle veut me faire un repas de fête. Je me mets en colère. Je ne comprends pas que c'est pourtant un jour de fête* ». D'autres scènes de ce type nous

viennent en mémoire, par exemple dans *Le livre de ma mère* d'Albert Cohen.

Si Michèle entre dans les derniers mois de sa vie, elle tient à ce qu'ils soient dignes. C'est comme aller chez le coiffeur pour faire honneur à son fils. Elle a donc fait le choix d'un voyage en Suisse, où l'on met fin à ses jours dans l'apaisement. Depuis vingt ans, elle l'écrit, elle le répète en signant, sous une formule inchangée. Le fils est prêt à l'accompagner. Les médecins, non. On exige un « *certificat médical de discernement* ». Mais qui l'attribue, et selon quel critère ? De quel discernement s'agit-il, d'ailleurs ? Impossible de le savoir. Il est en revanche clair qu'aucun médecin, parmi tous ceux qu'elle est amenée à consulter, n'est capable de la comprendre. Le narrateur le traduit en un raccourci : « *son ophtalmologue [...] voit l'œil mais ne voit pas le visage. En un mot, son ophtalmologue est aveugle* ».

Mais revenons à la vie, la petite vie d'une vieille dame qui adore les bonbons et les croque au lieu de les sucer, au risque d'abîmer son appareil dentaire, qui demande des escargots, oubliant qu'elle l'a déjà fait quinze jours plus tôt. Elle a aussi un certain goût pour le malaga, dont elle dit qu'il est doux « *comme elle dirait : Il est gentil* ». Gentil, on peut aussi le dire de Bassem qui, sur le marché, lui offre des pizzas. On peut le dire de Monsieur Christophe, son voisin, qui donne à tout une seconde vie, y compris à son foie qui sauvera la vie d'un autre, quand lui mourra. Enfin, Jésus, un Brésilien illuminé, joueur, qui lui donne joie de vivre par ses facéties et ses jeux de mots.

Michèle apprécie la vie parmi ces êtres simples comme dans son intérieur : « *La santé se loge*

Pascal Caglar

La promesse



PETITES SCÈNES CAPITALES

derrière trois portes : la porte de frigo, pleine de produits frais, la porte de placard à pharmacie, plein de médicaments non périmés, la porte de buffet, plein de souvenirs et bibelots d'une vie ». Et puis il y a « le tiroir au sacré » : « Le sacré, ce n'est pas le précieux, c'est l'utile de jadis devenu l'inutile auquel on ne touche pas ». Oui : « Rien n'est adapté mais on ne touche à rien », note, inquiet, le fils. Et pour ne rien arranger, « elle traine son seau et sa serpillère dans les escaliers », pensant que ça jouera dans l'estimation de son bien. Parfois, le narrateur dit son envie qu'elle meure accidentellement, dans son univers familial. Il l'écrit dans un mélange de lucidité et de culpabilité, entre Judas et Jean, « le traître et le fidèle ». La porte de la Suisse étant fermée, on sait quelle autre porte peut s'ouvrir. La vieille dame, « enlevée » par son fils, entrera dans un EHPAD. « Vous verrez, elle s'adaptera vite », dit le médecin des lieux, confiant ou hypo-

crite. Une très belle rencontre, avec une couturière algérienne, illumine ces quelques mois, dit la vérité sur ce que nous sommes devenus, en cet Occident si moderne, si avancé, si brillant : « Vous gardez les enfants jusqu'à trente ans, et les plus de quatre-vingts, vous les mettez à l'asile. C'est le monde à l'envers : le fort dorloté, le faible malmené. »

Elle survit au COVID, cet événement tout à fait incompréhensible pour elle, pas à la solitude que représente ne plus être chez soi. C'est toujours la même histoire, celle que l'on trouve déjà dans l'*Énéide* quand Anchise implore son fils Énée de le laisser mourir dans une ville de Troie devenue ruine. Énée hisse son père sur ses épaules et quitte la ville sans se retourner. Quant au narrateur de *La promesse*, enlevant donc sa mère de chez elle, il a une autre vision : « *Je ne sais pas encore ce que c'est qu'une piéta inversée, le fils soutenant le corps de sa mère* ». Nous partageons cette image.

Jean-Marie Apostolidès (1943-2023), penseur kaléidoscopique

Le lundi 22 novembre 2021, l'essayiste Jean-Marie Apostolidès, professeur émérite de littérature française à l'université de Stanford, prononçait à Strasbourg une conférence intitulée « Théâtre kaléidoscope ». Un an et demi plus tard, le 23 mars 2023, il nous quittait, alors qu'il achevait l'essai dont son intervention avait livré la synthèse et qu'il considérait comme son œuvre la plus aboutie. S'il est aujourd'hui impossible de trancher cette question, il n'en demeure pas moins que le kaléidoscope constitue une image singulièrement adaptée pour penser l'œuvre littéraire et critique de ce penseur polymathe, à la fois homme de théâtre, lecteur aussi éclectique que raffiné, et observateur averti des sociétés française et nord-américaine qu'il avait successivement fréquentées. C'est donc à travers le prisme changeant du kaléidoscope que nous lui rendons ici hommage.

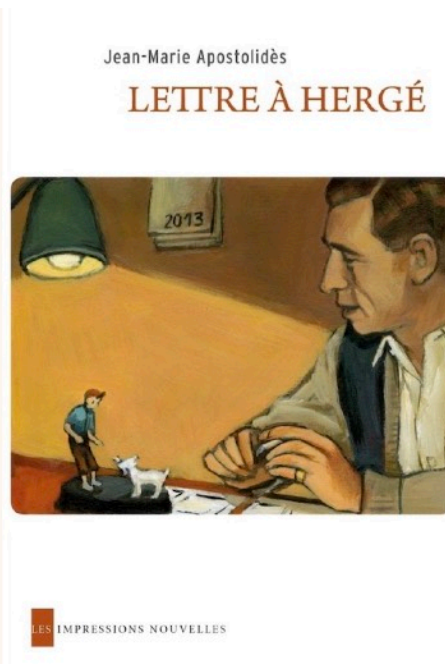
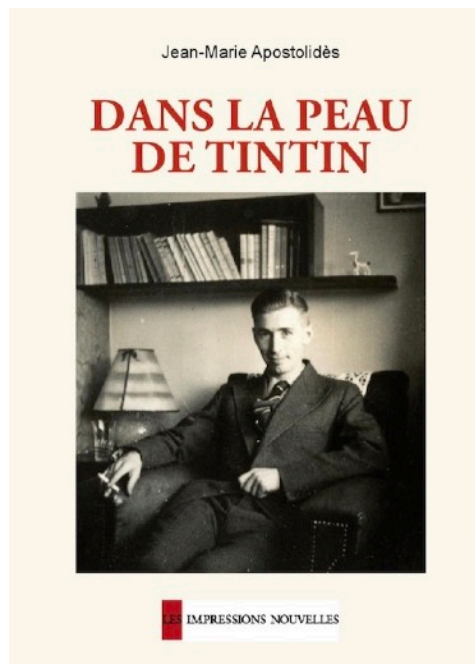
par Ninon Chavoz et Anthony Mangeon

Défini comme un « cinéma mental », ce singulier outil permet d'abord de rendre compte de l'importance des dispositifs visuels et spectaculaires dans sa pensée : connaisseur de Guy Debord, à qui il consacra deux ouvrages et un pastiche en forme de palindrome (*Les tombeaux de Guy Debord*, Flammarion, 1999, réédité en 2006 ; *Debord, le naufrageur*, Flammarion, 2015 ; *Traces, revers, écart*, Sens & Tonka, 2001), Jean-Marie Apostolidès avait auparavant livré une lecture originale des dispositifs scéniques associés à la monarchie absolue (*Le roi-machine*, 1981 ; *Le prince sacrifié. Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, 1985, l'un et l'autre aux éditions de Minuit). Ses propres pièces de théâtre contribuèrent à prolonger la réflexion en mettant en scène des dispositifs de mise en abîme : ainsi la révolution situationniste évoquée dans *Il faut construire l'hacienda* (Les Impressions nouvelles, 2006) se joue-t-elle au détour d'un spectacle de marionnettes, donné dans l'asile psychiatrique où réside Ivan Chtcheglov, dont Jean-Marie Apostolidès réédita par ailleurs les *Écrits retrouvés* et esquissa le *Profil perdu*, une biographie cosignée avec Boris Donné (éd. Allia).

C'est aussi par sa structure même, faite d'éléments en apparence disparates et pourtant propres à se regrouper en configurations variables, que l'œuvre de Jean-Marie Apostolidès mérite le qua-

lificatif de kaléidoscopique. Rares sont en effet les chercheurs qui s'aventurent dans autant de domaines différents et qui pratiquent avec un art aussi consommé le grand écart entre culture savante et culture populaire : son imposante bibliographie comprend ainsi des articles et des ouvrages consacrés au théâtre du Grand Siècle et au situationnisme, mais aussi à Cyrano de Bergerac (*Cyrano. Qui fut tout et qui ne fut rien*, Les Impressions nouvelles, 2006) et à Tintin (*Les métamorphoses de Tintin*, 1984 ; *Dans la peau de Tintin*, 2010 ; *Lettre à Hergé*, 2013 ; *Tintin et le mythe du surenfant*, Moulinsart, 2003).

La variété des objets allait chez lui de pair avec celle des approches critiques : il empruntait autant à l'analyse littéraire qu'à la sociologie, à l'anthropologie qu'à la psychanalyse – toutes disciplines qu'il avait fréquentées de près au cours de sa formation et de sa carrière académiques, entre la France, le Canada et les États-Unis. La même tendance kaléidoscopique se retrouve dans son œuvre théâtrale, fondée sur un vertigineux tourbillon de références historiques et littéraires, parfois suggérées par une pratique habile du détournement : *Trois solitudes* (L'Harmattan, 2012) propose ainsi de réunir sur la même scène de théâtre le marquis de Sade, la sœur Josefa Ménendez et Marie Lafarge, accusée d'empoisonnement en 1840 et considérée par certains



JEAN-MARIE APOSTOLIDÈS (1943-2023)

comme l'inspiratrice de *Madame Bovary*. Trois décennies plus tôt, *La Nauf des fous* (Albin Michel, 1982) se fondait sur l'étonnant télescopage des mythes d'Œdipe, de Faust, de Don Juan et du Roi Lear, tous fusionnés dans une nouvelle et profane version du retable d'Issenheim.

Cette apparente dispersion n'empêche pas le repérage de lignes fortes et structurantes : le colloque organisé autour de l'œuvre de Jean-Marie Apostolidès à Strasbourg en mai 2022 portait ainsi sur la question des révolutions morales et des changements de sensibilité, évoqués notamment dans *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité* (Cerf, 2003 ; 2011). Dans cet ouvrage décisif, l'essayiste développait l'hypothèse d'une inflexion majeure de la sensibilité occidentale, qui, à la suite du traumatisme provoqué par la Seconde Guerre mondiale, aurait mis au second plan l'ancienne culture héroïque, adossée à l'autorité patriarcale, pour donner le primat à une posture victimaire propre à nourrir l'avènement d'une société plus horizontale, mais aussi plus divisée en groupes communautaires. Livrant de chacun une vision critique nuancée, la pensée d'Apostolidès ne cesse d'osciller entre ces deux pôles, l'un tombé en désuétude avec les premiers coups de boutoir venus ébranler le patriarcat, l'autre dissimulant, sous les abords rassurants d'une société fraternelle, une concession complète aux logiques capitalistes. Ces analyses trouvèrent également un écho dans *Buvons, buvons et moquons-nous du reste* (L'Harmattan, 2012), un livre-film réalisé avec Bertrand Renau-

dineau autour de la figure de clochard céleste incarnée par son cousin Michel Mazon.

Si l'œuvre de Jean-Marie Apostolidès se prête si bien à une analogie avec le jouet spectaculaire qu'est le kaléidoscope, c'est enfin parce qu'elle nourrit un lien permanent avec l'enfance. Les quatre essais que l'auteur consacra à l'univers de Tintin témoignent ainsi de sa capacité à prendre au sérieux des objets parfois jugés indignes de l'intérêt académique. Lui-même s'essaya à la composition de deux romans graphiques, élaborés a posteriori à partir des dessins de l'artiste québécois Luc Giard (*Konoshiko*, 2012 ; *Les robots aussi croient à l'amour fou*, 2017, tous les deux aux Impressions Nouvelles). Il est enfin l'auteur d'un « roman familial », *L'audience* (Les Impressions nouvelles, 2001, rééd. 2008), qui donne à lire, en même temps que le tableau d'une famille catholique et bourgeoise dans les années 1950, un récit d'enfance remarquable de justesse et de drôlerie.

Au poète Alexandre Trudel, qui l'interrogeait sur le caractère protéiforme de son œuvre, Jean-Marie Apostolidès répondait en 2010 que « *le temps des synthèses* [n'était] pas encore venu » et que l'unité de son travail ne serait peut-être perceptible qu'après sa mort, « *si l'on s'intéresse à [lui] dans un quelconque futur* ». Rendre justice à cette œuvre, trop méconnue en France, revient peut-être justement à ne pas la conclure, et à laisser le kaléidoscope tourner encore : c'est ce à quoi tendra le volume collectif issu du colloque strasbourgeois, à paraître dans la collection « Fictions pensantes » des éditions Hermann.

Les identités gigognes de Romain Gary

Romain Gary ne peut s'en prendre qu'à lui-même. À force de s'être sans cesse inventé de nouvelles identités et d'avoir forgé celles des autres, il aura créé un phénomène de centrifugeuse littéraire où l'homme et ses mots s'échappent à l'infini, à mesure que les exégètes et narrateurs les remodelent pour qu'ils leur ressemblent. Là où il est, Gary rit-il ? Jaune peut-être, mais il devrait. Car, éternel fugueur, il ne se possédait pas lui-même : à la question « Ce que je voudrais être » du questionnaire de Proust, il avait répondu, en 1967 : « Romain Gary, mais c'est impossible. » Trois parutions récentes témoignent par leurs tentatives, leurs paradoxes ou leurs failles de cette double impossibilité : être Gary et le saisir.

par Jean-Pierre Orban

Paul Pavlowitch

Tous immortels

Buchet-Chastel, 480 p., 23,50 €

Delphine Horvilleur

Il n'y a pas de Ajar. Monologue contre l'identité

Grasset, 96 p., 12 €

Kerwin Spire

Monsieur Romain Gary. Écrivain-réalisateur,

108, rue du Bac, Paris VII^e. Babylone 32-93

Gallimard, 240 p., 20,50 €

À chacune et chacun son Gary. Il y a celles et ceux qui s'approchent par la bande. En 2017, Laurent Seksik se concentrait sur une journée de l'enfance de Roman Kacew à Vilnius et, à partir de la figure du père, dévidait en une fiction la vie et le monde du futur Gary. La même année, arguant que tout est faux ou presque même dans l'autobiographique *Promesse de l'aube*, [François-Henri Désérable](#) choisissait un personnage secondaire du roman, un habitant de cette même Vilnius et lui construisait une existence. Mais, renversant le contrat classique de la fiction biographique, il ne cachait pas qu'il cherchait surtout à se raconter. Magnanime, non sans humour, il payait malgré tout son dû : « *Est-ce que, parlant de moi, ce n'est pas de lui que je parle ?* »

Cet humour, Delphine Horvilleur le pratique en toute décontraction dès le titre de sa fable sous forme de monologue théâtral, sur scène et en ouvrage depuis septembre 2022 : *Il n'y a pas de*

Ajar. Et elle pousse l'invention sur le dos de Gary jusqu'à inventer un fils à son double, Ajar, qui n'a pas existé. À lui donner une filiation. Mais aussi une généalogie. Dans une préface qui donne à l'ouvrage son sens, elle tire le fil de la judéité de Romain Gary, qui refusait de la mettre en avant, pour nouer le lien avec ce qu'est cette judéité à ses propres yeux : une résistance à être enfermé dans une « *définition définitive* », le manque d'un « *truc pour être vraiment soi* » (l'effet symbolique de la circoncision, s'amuse-t-elle dans son monologue). Et la capacité, portée à son comble chez Kacew-Gary, d'être autre : en hébreu, un autre ou l'Autre se dit *Ah'ar*. Si proche d'Ajar. Tandis que Gary, écrit en hébreu, « *signifie quelque chose comme [...] "l'étranger en moi"* ». Dans Gary et son jeu d'identités multiples, Horvilleur voit la personnification de sa propre lutte contre les assignations mortifères – ethniques, religieuses, raciales. Née l'année même où Gary crée Ajar, « l'autre », elle lui fait littérairement un enfant dans le dos et, le portant, part au combat avec son modèle en étendard. Elle s'approprie Gary dans sa dimension même d'être inappropriable.

À distance de ces inventions gigognes par lesquelles, au-delà de la mort, le sujet s'auto-génère, Kerwin Spire, dans une trilogie dont le deuxième tome vient de paraître, tente de ramener le romancier dans un décor où sa vie ressemblerait à une balade au musée Grévin : on y voit Gary passer et poser de pièce en pièce, converser avec Malraux et ses chats, fumer un cigare cubain devant les Kennedy, arborer son uniforme de

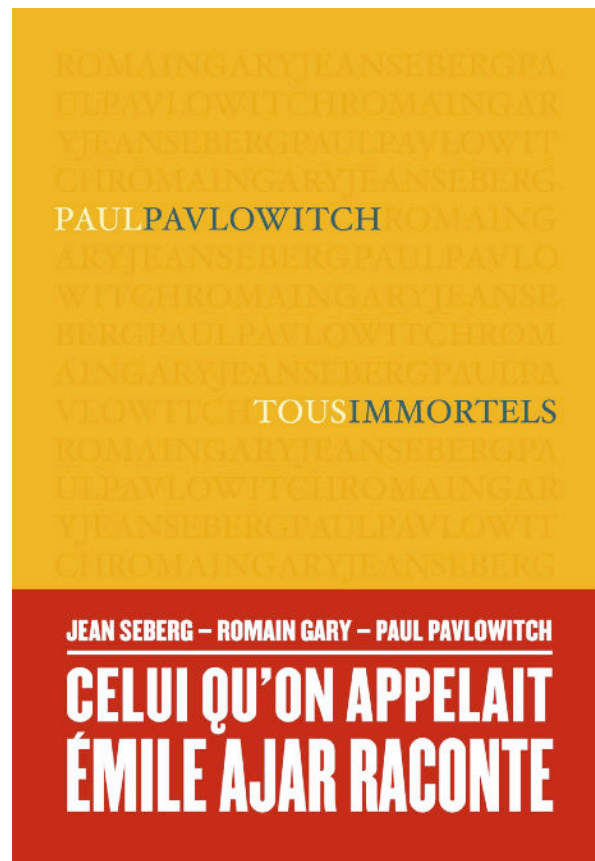
LES IDENTITÉS GIGOGNES DE ROMAIN GARY

capitaine d'aviation de la dernière guerre aux obsèques de Charles de Gaulle. Les dialogues et les mouvements de ce docufiction écrits par Spire qui a donné des analyses bien plus fines dans l'édition de Gary dans la Pléiade sont à l'avenant : ni vrais, ni faux, composés à partir de documents comme on tente des copies d'œuvres d'art originales. Ce n'est pas l'autre que Spire semble chercher, mais le même : fixer le portrait fidèle d'un homme qui, toute sa vie, aura pourtant été infidèle à lui-même jusqu'au suicide où, figé, son corps aura libéré à jamais son âme. Envolée, comme l'écrit Paul Pavlowitch dans *Tous immortels*. Cerf-volant (le dernier roman de Gary publié de son vivant s'intitule *Les cerfs-volants*) sans fil. *No strings attached*, comme on dit en anglais.

Alors, où trouver Gary ? Surtout et bien sûr dans ses livres dont les titres seuls parlent déjà de lui, comme le souligne Maxime Decout dans l'album Romain Gary de la Pléiade (2019) : *Le clown lyrique*, *Les mangeurs d'étoiles*. Mais, comme l'écrit aussi Decout dans le même ouvrage, Gary est également l'auteur d'une « *vie-œuvre* » où il aura cherché à façonner sa *persona* – ce masque-porte-voix du théâtre latin – comme il le faisait pour ses personnages de roman. Dans cette vie, Paul Pavlowitch aura joué le rôle de double ou de doublure en assumant de faire semblant d'être Émile Ajar. Il aura donc aussi été le masque de Gary.

Gary, ou plutôt « Romain », comme Pavlowitch l'appelle tout au long de ses mémoires. Car sous le masque se niche le petit-cousin, et sous les masques bat une vie au jour le jour, se débat une famille fantasque et grouille un monde fragile. Les faiblesses se lisent à fleur de peau, les drames n'éclatent pas mais mûrissent au fil des années, les animosités se rachètent par des élans de générosité tout aussi impulsifs. Les secousses de l'univers extérieur et de son histoire s'éprouvent au ras de ces hommes, femmes, enfants humains, très, trop humains.

Le milieu est imprécis, un amalgame cosmopolite de marginaux qui ne savent pas trop qui et où ils sont : des Juifs qui ne vont pas à la synagogue, des Russes qui sont en réalité lituaniens, des Américains en rupture de ban ou en échappée libre (Jean Seberg, William Styron, James Baldwin, James Jones), peu de 100 % français dans cet entourage, aucun « pur-sang ». Une constella-



tion presque interlope : on ne sait si les couples sont à deux ou à trois, qui sont les pères de qui, et Gary comme Ajar lui-même apparaît comme un « tricard » : « *Émile est un clandestin, il ne peut apparaître. – C'est un tricard ? – Oui, exactement ! Tricard ! [...] Émile est en cavale !* ».

Chacun est ou joue le fantôme de l'autre. Les identités sont gigognes, mais on ne sait plus qui cache qui : Gary refuse à Pavlowitch d'exister mais a besoin de lui pour faire vivre Ajar. Jean Seberg quitte Romain mais Romain la suit car il sait qu'elle est la femme qu'il serait s'il en était une. Boris, un jeune assistant rencontré sur un tournage, partage la vie de Paul et de sa femme et personne ne brise cet équilibre précaire parce que chacun est une partie de l'autre.

Et l'on se demande finalement si ce portrait tremblé, flou, en forme de puzzle éclaté, n'est pas celui qui convient le mieux à l'homme Romain Gary. Non pas pour le cerner, mais pour le brouiller de tout ce qui le composait : les autres, ses proches, ses amours, ses passades, ses journées et ses nuits à survivre à lui-même en écrivant, ses faiblesses, ses fougues, et, sous lui, toute cette terre où il aura tenté en vain de s'enraciner et qui fuyait autant qu'elle lui glissait des doigts. Fuyait. Tricard, tricard ! Le monde et le temps sont aussi tricards.

Petits faits de guerre

Deux petits bijoux de l'imaginaire. Voici deux romanciers hautement considérés dans leur pays, qui proposent de courts récits de petits faits presque anodins. Rien ne réunit leurs histoires sinon leur évocation de situations sans importance apparente qui traduisent en fait l'immensité des violences de guerre. Le Néerlandais Willem Frederik Hermans s'intéresse à une maison abandonnée au milieu de combats acharnés, et le Catalan Juan Marsé à une vieille dame sur un balcon qui fixe un trottoir vide.

par Jean-Yves Potel

**Willem Frederik Hermans, *La maison préservée*
Trad. du néerlandais par Daniel Cunin
Gallimard, 80 p., 12,50 €**

**Juan Marsé
Heureuses nouvelles sur avions en papier
Trad. de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu
Christian Bourgois, 112 p., 16,90 €**

Willem Frederik Hermans (1921-1995) s'attache en 1950 au devenir d'une « maison préservée », plantée dans un bourg déserté, non loin d'une ligne de front, en pleine guerre mondiale. Apparemment inhabité, elle va subir en quelques semaines trois occupations de styles différents. Le narrateur – un partisan soviétique néerlandais dans un groupe aux diverses nationalités – se montre bon tireur et, dans les combats, abat tous les Allemands qui passent. Puis, seul, il ne sait plus où aller, les rues sont désertées, des chiens partent en courant, ne lui prêtent pas attention : « *Cela me donna l'impression d'être mort, à croire que je les voyais, mais qu'eux ne me voyaient pas.* »

Il se dirige vers des maisons abandonnées « *s'offrant telles des femmes de récits de voyages* », il longe des balustrades en pierres, des courts de tennis rouges, et le voici devant une demeure impressionnante : « *Une pelouse en pente douce, d'un vert profond, s'étendait devant l'habitation ; en retrait se dressait un gros platane. On l'avait étêté à plusieurs reprises, si bien qu'il ressemblait à un gibet susceptible d'accueillir une famille entière.* » La porte d'entrée est « *largement entrebâillée* », il pense « *y jeter un coup d'œil* », mais, une fois dans la propriété, il prend conscience qu'il dormait dans des abris « *depuis trois ans* » et qu'il est maintenant dans une « *vraie maison, une véritable habitation* ».

Alors il l'occupe. L'intérieur est cossu, de beaux meubles et une abondante bibliothèque (des titres dans une langue qui lui est inconnue, et une majorité de livres consacrés à la vie des poissons), une cave débordant de provisions et de bouteilles de bons vins, de quoi tenir un long siège. « *Un manteau traînait sur un canapé. Il parlait à la façon des objets d'un roman policier. Il disait : bien que je sois de prix, je suis négligemment roulé. Une femme m'a jeté ici, qui s'apprêtait à me revêtir avant de s'en aller. Elle est encore ici. Faites attention vous n'êtes pas seul.* » Un peu plus loin, il tombe sur une porte close. Une chambre condamnée ? Elle est totalement silencieuse. Sans s'inquiéter, le partisan-narrateur s'installe. Il dépose ses armes, quitte son uniforme, et, « *exalté* », se glisse dans la baignoire. L'eau est chaude, « *véritablement chaude* » ! Il s'abandonne : « *quelle que fût la personne qui se cachait entre ces murs, elle pouvait sans risque s'avancer ; je ne riposterais pas.* » Ainsi commence la première occupation, paisible et confortable, par un partisan qui se fait passer pour le propriétaire, qui se livre à des méditations : « *Être seul dans une maison [...] cela suffit à faire de la vie une réussite* ».

Le narrateur accueille d'ailleurs poliment l'occupation suivante, lorsque, après un revers militaire, semble-t-il, la zone est reprise par les troupes allemandes. Un bel officier se présente, ils échangent des « *Heil Hitler !* » et se partagent gentiment les lieux en rivalisant de formules de politesse. Cela dure quelques jours, le temps que l'officier joue plusieurs fois la *Lettre à Élise* sur le piano de la maison, que les troupes soviétiques prennent le dessus. Et ce sera la troisième occupation, bien moins nonchalante, d'une violence extrême.

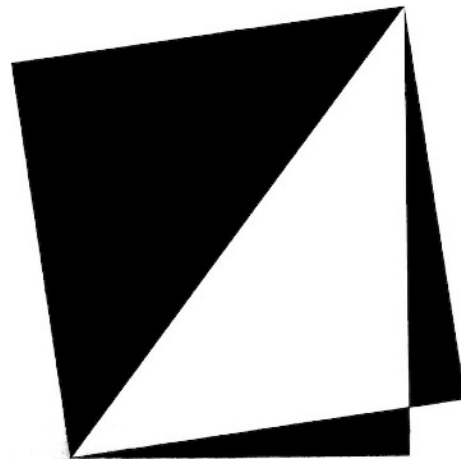
Le lecteur pris par le suspense des secrets de cet endroit – la pièce fermée, un vieillard qui parle

PETITS FAITS DE GUERRE

hongrois et aime les poissons, une belle blonde et le vrai propriétaire – assiste à des meurtres et des saccages presque sans s'en apercevoir. Or c'est le quotidien de la guerre. Sa cruauté. Elle transforme une si belle demeure, temple du confort, en un lieu où l'on fusille, où l'on étrangle une femme sans défense et où l'on jette des grenades, détruit et brûle, un lieu que notre sympathique narrateur ne voit plus que « *regorgeant de ravages et d'immondices* ». L'auteur ne semble pas choqué par le comportement de son narrateur, tout au plus a-t-il interdit la traduction de son récit avant sa mort...

Le récit de Juan Marsé (1933-2020), son avant-dernier roman, a paru en 2014, bien après une guerre qu'il a vécue enfant. Nous sommes à Barcelone au début des années 2010, dans un immeuble. La forme du lieu est, là aussi, importante. Deux êtres l'habitent : Bruno, un enfant de neuf ans, « *le garçon de l'entresol* », et une vieille dame, une Polonaise, qui a fui Varsovie en 1941 « *par les égouts, avec l'aide d'un officier allemand qui était tombé amoureux d'elle et qu'elle avait abandonné à la frontière suisse* ». Tout un programme !

Célibataire, ancienne ballerine, très belle, avec de jolies jambes, elle vit seule au quatrième étage, avec un perroquet bleu, une nièce lui rend visite deux ou trois fois par mois. Marsé nous offre d'elle un portrait extravagant dressé par l'enfant qui est monté à sa demande : des « *yeux pétillants* », un dos « *bien droit, complètement raide et avec une grande bouche luisante de rouge* », elle ressemble le plus souvent à « *un cacatoès pomponné et prétentieux* », entourée des mystères de son appartement. Bruno la suit dans les couloirs aux tapisseries défraîchies, couvertes de photos en noir et blanc de figures de danses et jambes en l'air, musiciens en smoking et souriants, tout cela signé. Jusqu'à celle d'un jeune boxeur, dédiée, datée : Warszawa 1939. Et Bruno de se demander « *quel étrange lien affectif il pouvait y avoir entre un boxeur et une perruche* ». En fait, la dame passe ses journées assise sur son balcon, et, lorsque le garçon lui apporte un sachet de noix, elle lui dit : « *N'approche pas, il vaut mieux que tu ne voies pas ce qu'il y a en bas.* » Il croit qu'elle « *a le ciboulot complètement grillé* », il la regarde lancer les noix l'une après l'autre dans la rue, et l'entend murmurer : « *Il les distribuera à toute la bande. Ce sont de bons enfants.* » De qui s'agit-il ?



« Bauhutte », de José de Almada Negreiros (1957) © CC BY 2.0/Pedro Ribeiro Simões/Flickr

Puis elle propose un job à Bruno : ramasser les petits avions en papier qu'il trouvera en bas et les lui rapporter. Il aura 50 centimes pour chaque avion en bon état. Alors, dit-elle, « *on les relance-ra. Les rêves peuvent voler bien des fois* ». Elle lui demande aussi de lui rapporter de vieux journaux, tout ce qu'il trouve, « *parce qu'on doit sélectionner ce qu'il y a de bon et laisser de côté ce qui n'annonce que des malheurs, des guerres et de la misère, ce qu'il y a dans la plupart des pages* ».

Vivant dans une famille d'anciens hippies, Bruno s'amuse de ces extravagances, mais, en raison de l'insistance de la Polonaise, il finit par s'y impliquer, y croire. C'est alors que le récit de Juan Marsé, au ton d'abord amusé, bascule dans l'univers de la vieille dame, devient poignant. À l'humour moqueur du petit Bruno, succèdent l'émotion et l'inquiétude réelle. La petite histoire pour enfant se mue de manière magistrale en un acte de transmission entre générations, transmission des réalités de la guerre et, en l'occurrence, de la Shoah. Car les jeunes destinataires des noix et des avions en papier ont existé, continuent d'exister dans la mémoire de cette dame. Leur réalité est transmise au jeune Bruno qui s'identifie à eux. Et l'on comprend, comme le dit sa nièce, qu'en se penchant sur son balcon, en envoyant ses avions en papier, elle revoit des horreurs vécues : « *Chaque fois qu'elle se penchait à son balcon et qu'elle regardait la rue, un abîme s'ouvrait dans sa mémoire, et soudain elle n'était plus sur son balcon et ne voyait plus cette rue, elle était sur celui de sa maison dans le ghetto de Varsovie, et ce qu'elle voyait alors ou croyait voir ici [...], était peut-être des scènes de l'horreur quotidienne que devait offrir la rue Nowolipie, quand ses parents étaient déjà morts à Treblinka et qu'elle vivait seule chez elle* ».

Je greffe, tu greffes, nous greffons

Qu'est-ce qui unit ou éloigne l'université de l'art ou de la littérature qui lui est strictement contemporaine ? Un collectif d'universitaires est-il un sceau apposé sur une œuvre en cours ? Une légitimation ? Est-ce une manière d'ensevelissement ? Ou, au contraire, une tentative visant à inscrire un écrivain dans la durée : vers le passé puisqu'il s'agit d'identifier des filiations ; vers le futur puisqu'on y met en valeur l'anticipation ? À toutes ces questions nous avons songé en serpentant dans le volume intitulé Pierre Alferi. Une pratique monstre et dans l'œuvre de celui-ci.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Jeff Barda et Philippe Charron (dir.)
Pierre Alferi. Une pratique monstre
 Les Presses du réel, 232 p., 23 €

Évidemment, nous n'avons pas répondu à ces questions parce que c'est à tout le rôle de la recherche qu'il faudrait réfléchir. Notre entreprise fut plus concentrée, même si nous n'avons cessé de transiter entre les livres d'Alferi et ce collectif qui fut notre tremplin. Ce recueil réunit donc treize contributions visant à cerner le travail de Pierre Alferi, à la fois écrivain, dessinateur, monteur et poète, philosophe de formation, aujourd'hui professeur dans une école de beaux-arts. En réalité, sur ces treize contributions, seules neuf sont des études dues à des plumes issues de l'académie, outre une belle introduction synthétique.

Le livre comprend aussi quatre textes de proches d'Alferi : un peintre, un musicien, une poétesse, Alferi lui-même. Voilà qui ouvre et diversifie ce recueil : il y a là une missive (envoyée par Stéphane Calais), un entretien (avec Rodolphe Burger et une mystérieuse Vera Novak), des « poèmes-selfies » (offerts par [Anne Portugal](#)), et dix entrées inédites de notre écrivain, proposées sans ordre alphabétique : Air, Handicap, Animaux, Parler, Famille/Familier, Ping-pong, Lyrique, Expérience, Monstre(s), Avancer masqué. On y devine déjà un début d'univers, un certain type d'images et de préoccupations. Les entrées, elles, sont des proses denses, au caractère bien trempé, dont plusieurs visent à rectifier des qualificatifs trop facilement attribués à Alferi.

Expérimental, par exemple. À propos des textes plus audacieux que la moyenne qui se publie, voici ce qu'il écrit : « *On les dit expérimentaux pour faire austère et dissuader, ils sont tout simplement vivants* ». Il a raison. Autre exemple : Lyrique. Parce qu'il a édité avec [Olivier Cadiot](#) deux numéros d'une *Revue de littérature générale* qui prenait ses distances avec le lyrisme au sens d'épanchement, il va plus loin et affirme : « *Le lyrique ne réside pas essentiellement dans l'expression de soi. La lyre s'interpose, qui est une machine à traduire. En s'affranchissant de la musique, la poésie a gobé la lyre.* » La voix est originale, qui allie fermeté et assurance d'un côté, dérision de l'autre – on ne sait plus qui gobe qui ni qui se fait berner ou y gagne. En tout cas, la voie est très engageante.

Rebondissons maintenant sur le verbe « traduire », qui nous mène à la contribution d'Abigail Lang baptisée « L'arabesque et le bizarre. Pierre Alferi traducteur ». L'analyse est remarquable. On y retrouve la finesse de cette chercheuse qui relève avec une grâce de libellule les apports et les influences choisies de poètes et de penseurs étrangers lus et souvent traduits par Alferi (*La conversation atlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, Presses du réel, 2020). Apparaissent alors les poètes objectivistes américains, les *Paradoxes et Problèmes* de John Donne, Ezra Pound qui se tourna vers la poésie chinoise ancienne et grecque pour échapper à « l'aporie du vers libre », la *Vita nuova* de [Dante](#), mais aussi [Giorgio Agamben](#) ou Meyer Shapiro. « *Traduire, c'est très stimulant : comme être gaucher* » : Abigail Lang cite Alferi avant de prolonger l'image, légère et rieuse, qui sous-entend

JE GREFFE, TU GREFFES, NOUS GREFFONS

pourtant un léger handicap. Traduire est aussi une façon de s'empêcher et de se donner des contraintes.

Passons ensuite de la question de la langue à celle de l'époque pour remarquer que les parents élus par Alferi se distinguent nettement : d'un côté, ses contemporains (XX^e et le XXI^e siècle) ; de l'autre, de grands esprits du XIII^e, du XIV^e, d'âges bien antérieurs à la modernité. On dirait qu'il saute au-dessus du Grand Siècle, des Lumières et du romantisme. Par curiosité, nous avons plongé dans son premier ouvrage publié : *Guillaume d'Ockham le singulier*. Le livre a beau être le fruit d'une thèse de philosophie, il n'a pas tous les prérequis qui font la rhétorique universitaire. Il commence ainsi : « *Il n'est rien de plus inactuel que la philosophie médiévale.* » La phrase est provocatrice, n'est-ce pas ? Le texte d'Emmanuel Fournier, intitulé « Minimal nominal », revient sur cette figure, Guillaume d'Ockham, logicien et théologien nominaliste, avec un savoir que nous n'avons pas. Il étanchera la soif des lecteurs plus proprement intellectuels.

Très vite, en fait, Alferi a abandonné la recherche universitaire pour lui préférer une recherche appliquée et sans filet. On peut, bien sûr, repérer des liens et des points de rupture entre les deux activités, ou jouer sur les différents sens de « chercheur ». On peut aussi souligner la versatilité d'Alferi, ses talents multiples, sa mobilité, son goût du risque et du nouveau, y compris quand c'est du très ancien qu'il a entre les mains. Il y a chez lui une forme de « dilettantisme » extrêmement sophistiqué, mais le mot est sans doute trop dix-neuvième et frivole.

Il serait plutôt polymathe, très curieux, puisant dans les sciences, les techniques et les arts, greffant des fragments de texte ou d'image sur d'autres, dérapant d'un genre à l'autre, d'un support à l'autre. Le terme « hybride » est un de ceux qui reviennent le plus sous la plume des auteurs de notre recueil. Il lui convient comme un gant puisqu'il vient de la biologie, un domaine dans lequel Alferi n'hésite pas à plonger pour composer ses drôles de poèmes et ses dessins d'enfant savant. L'analyse d'Éric Trudel, au titre éloquent et énigmatique – « Écrire en dromomane » –, ravira les esprits exigeants ; celle de Jan Baetens comblera les esprits en quête de précision : enjambements et coupes y sont brillamment auscultés et inscrits dans une histoire plus

large de la prosodie française et d'autres, moins hexagonales.

Par honnêteté vis-à-vis de qui lit ces lignes, il faut confesser que nous n'avions pas lu tous les livres d'Alferi et que certains furent des découvertes stupéfiantes. Ainsi *Le chemin familial du poisson combatif*, publié en 1992, qui entrecroise une promenade dans Paris, une série de chambres sans adresse, d'infiniment petits détails autobiographiques, le mode d'emploi de quelques expériences de SVT, l'esquisse d'un musée d'histoire naturelle... Des poissons rares passent, des corps volatiles, ailés et effilés s'y composent et s'y décomposent. Le flux d'une conscience coule, s'arrête, se brusque, reprend et répète, tandis que les pas sont comptés et que traversent des souvenirs effilochés, des choses, des italiques, des gestes antiques :

des nuages amassés

pesaient plus que mon vêtement et en tendant le bras

j'ai mis la main sur le soleil

Nous étions aveuglée quand soudain la lumière est revenue. Publié peu après, *Kub Or* est un recueil de poésie accompagné de photos en noir et blanc de [Suzanne Doppelt](#), complice, qui prolonge ce travail en série, en lumière et en fenêtres. L'écrit, l'image, l'écran : là aussi, le collectif des Presses du réel marque et insiste sur le travail à deux, à trois ou à quatre d'un Alferi qui œuvre rarement seul. Au contraire, il frappe par les affinités, les collaborations et les amitiés dont il se nourrit depuis toujours. Ainsi les cinépoèmes qu'il a imaginés et montés avec l'ingénierie sonore de Rodolphe Burger, savamment décrits par Gaëlle Théval. Dit plus simplement, ce sont des objets chatoyants, des merveilles alliant étrangeté et reconnaissance, déjà-vu, brillance, humour, peut-être le plus bel accomplissement d'un Pierre Alferi qui sillonne l'histoire du cinéma comme « l'homme à la caméra » sillonnait la ville d'Odessa au réveil. Que vive internet qui permet d'en voir et d'en revoir certains.

Au lecteur de sillonner à son tour dans ce *companion* nommé *Pierre Alferi. Une pratique monstre*, d'apprécier la variété des chemins empruntés par un seul au milieu des siens, et de prendre la mesure de sa détermination et de sa particularité.

De la jungle à Londres

À son retour de Ceylan où il avait été plusieurs années fonctionnaire dans l'administration coloniale, Leonard Woolf (1880-1969) commença une brève carrière de romancier : il publia *Le village dans la jungle* en 1913 et, une année plus tard, *Les vierges sages*.

par Claude Grimal

Leonard Woolf

Le village dans la jungle

Trad. de l'anglais par Bernard Kreise

Les Belles Lettres, 232 p., 15 €

Leonard Woolf

Les vierges sages

Trad. de l'anglais par Michel

et Michela Gribinski

Les Belles Lettres, 272 p., 15 €

En 1911, il s'était marié et, en 1915, son épouse, Virginia Woolf, publia son premier roman, *La traversée des apparences* (*The Voyage Out*). Ensuite, hormis quelques nouvelles, Leonard Woolf abandonna la fiction pour se consacrer à d'autres activités : il devint éditeur avec Virginia de la Hogarth Press, directeur de plusieurs revues, essayiste, rejoignit la Fabian Society et le parti travailliste, rédigea des ouvrages de science politique... Octogénaire, il écrivit une autobiographie qui compte parmi les plus intéressantes du XX^e siècle anglais et qui n'a été que très partiellement traduite en français.

Le village dans la jungle, grand succès à sa parution, présente l'existence misérable d'une famille cinghalaise aux frontières de la forêt. La description d'êtres victimes à la fois des cruautés de la nature et de celles d'autres humains est fort sombre. Le livre, qui porte sur eux toute son attention et sa sympathie, fut rapidement traduit en cinghalais ; il occupe encore aujourd'hui une place dans les programmes scolaires du Sri Lanka tandis que, dans les pays anglo-saxons, il est un classique mineur de la littérature « coloniale ». Il se distingue d'ouvrages comme *Une histoire birmane* (1934) de George Orwell – célèbre pour son anti-impérialisme – par son absence de prise de position politique explicite ; mais il n'a pas à le faire car, dans l'ouvrage de Woolf, les personnages ignorent jusqu'au fait qu'ils sont des sujets britan-

niques tant ils vivent à l'écart du monde, abandonnés de tous. La critique est donc aussi forte qu'implicite : la puissance coloniale n'a même pas connaissance des populations qu'elle domine et son administration, investie d'un rôle de protection et de secours vis-à-vis d'elles, est donc *a fortiori* parfaitement incapable de remplir celui-ci.

Si l'anticolonialisme est au centre du *Village dans la jungle*, la critique des mœurs bourgeoises anglaises du début du XX^e siècle, et entre autres de l'antisémitisme, est au cœur des *Vierges sages*. Le livre, en partie autobiographique, a été surtout scruté en vue d'y découvrir des éclairages sur le Bloomsbury Group londonien et sur Virginia Woolf. Mais c'est, plus largement, une peinture de quelques aspects sociaux et psychologiques de la bonne société cultivée du début du siècle dernier.

Le héros du roman, Harry, jeune juif agressif et instable, est loin, semble-t-il, de ressembler à Leonard Woolf et, contrairement à lui, il ne parvient pas à épouser la jeune fille qu'il aime, la « froide » et un peu « somnambulique » Camilla, qui, elle, possède quelques traits de Virginia Woolf. L'aréopage qui les entoure s'inspire quant à lui des amis de Woolf de Cambridge qui formèrent le fameux groupe tandis que les personnages d'âinés sont suffisamment « ressemblants » pour que la mère de Leonard fût profondément offusquée du portrait qu'il avait esquissé d'elle (il y avait de quoi).

La critique des mentalités et des comportements faite dans *Les vierges sages* montre comment le poids des conventions écrase des esprits qui se voulaient libres, ou comment ceux-ci ne sont d'ailleurs pas aussi forts et indépendants qu'ils le croyaient. Ainsi, les trois protagonistes principaux (Harry et deux jeunes femmes) rêvent à différents degrés d'une réalisation d'eux-mêmes originale, sans percevoir pour autant comment elle peut advenir ; ils n'arrivent, pour finir, ni à suivre leurs aspirations, ni souvent même à leur



“Domaine étranger” dirigé par Jean-Claude Zylberstein

LEONARD WOOLF

Le Village dans la jungle



DE LA JUNGLE À LONDRES

donner forme. Harry, qui en tant qu’homme avait devant lui un plus vaste champ de possibles, capitule. Il n’obtient pas la main de Camilla et se résout par lassitude et souci des convenances à épouser une jeune fille dont il n’est pas amoureux. Le livre se termine sur son départ en voyage de noces et ses remarques désabusées : « *Il avait échoué, échoué, échoué... Rien ne compte, se cria-t-il à lui-même* ».

On pourra se demander pourquoi Leonard Woolf choisit de faire, quelques mois après son mariage avec Virginia (période à laquelle il commença à rédiger *Les vierges sages*), cette curieuse « fic-

tionnalisation » de moments essentiels de son existence. Il avait, lui, contrairement à Harry, obtenu la main de la jeune femme qu’il aimait, pouvait envisager avec elle une riche vie affective et voyait s’ouvrir devant lui une existence d’une activité intellectuelle intense. Pourquoi donc ce récit découragé ? On ne sait.

En tout cas, après l’édition de 1914, Leonard Woolf refusa que *Les vierges sages* fût republié. Peut-être avait-il raison : d’un point de vue littéraire, le livre est un peu languissant, et nous préférons, nous aussi, le Leonard Woolf auteur du *Village dans la jungle* et surtout celui des souvenirs et autobiographies mentionnés plus haut.

L'automne d'un médiéviste

Dernière visite chez le roi Arthur est pour Michel Pastoureau l'occasion de revenir sur son tout premier livre, *La vie quotidienne en France et en Angleterre au temps des chevaliers de la Table Ronde*, publié aux éditions Hachette en 1976 parmi les ouvrages dits de haute vulgarisation, un oxymore en voie de disparition. Il a eu un temps le désir d'en corriger les points faibles et les lacunes, mais, face à l'océan des travaux parus au cours des dernières décennies, il a dû réviser son projet à la baisse, et choisi de se « faire plaisir » en nous contant les circonstances de cette œuvre de jeunesse.

par Dominique Goy-Blanquet

Michel Pastoureau
Dernière visite chez le roi Arthur.
Histoire d'un premier livre
Seuil. 176 p., 19,90 €

Au départ, c'est son amour d'enfance pour *Ivan-hoé* qui lui a fait préférer les chevaliers aux cow-boys, avant d'orienter ses travaux de recherche vers le XII^e siècle. Plus précisément vers le roman courtois, à ne pas confondre avec les chansons de geste, parmi d'autres confusions courantes (ainsi quand une réédition affiche en couverture une miniature postérieure de trois siècles à la période étudiée). Éric Rohmer l'engage comme conseiller historique pour le tournage de *Perceval le Gallois*, mais ne tient aucun compte de ses avis. Le violet, par exemple, couleur moyenâgeuse plutôt que médiévale, est partout dans le film.

Le roi Arthur fait son entrée à la page 102. Pastoureau résume les principaux lignages du cycle arthurien, les origines légendaires et littéraires de la Table ronde, Geoffroi de Monmouth, Wace, Chrétien de Troyes et ses continuateurs, mais, bien qu'il rappelle à plusieurs reprises sa bonne connaissance de la langue allemande, jamais il ne cite le très influent Wolfram von Eschenbach, qui révisé Chrétien de Troyes, et sera la première source de Wagner. Au total, la chevalerie apparaît peu dans cet ouvrage imprégné de nostalgie et d'amertume, le propos est ailleurs. À la fois récit d'une quête initiatique, guide des obstacles sur la route de l'aspirant chercheur, c'est surtout un état des lieux sévère sur le fonctionnement de la recherche, un monde où il se sent désormais étranger.

Une phrase revient comme un leitmotiv : « *J'avais tort.* » Immature, individualiste, indépendant, trop timide, trop naïf, il se couvre de reproches qui finissent par sonner comme des titres de gloire, car ce sont souvent les autres qui ont commis des fautes, chercheurs arrogants ou aigris, éditeurs cupides, charlatans qui ont pris la place des savants, autorités de tutelle versatiles, ou la société tout entière gouvernée par des mobiles médiocres. La faute d'abord au peu d'estime accordé aux sciences humaines en général face aux sciences dures, qui incite à faire prendre pour vrai tout ce qui traite du réel, comme si les deux termes étaient synonymes : un auditoire hétérogène « *donnera toujours raison – toujours ! – au représentant des sciences dures contre le modeste avocat des humanités* ». D'où la tendance à se calquer sur leur modèle et les crédits élevés dont elles bénéficient. « *Par les temps qui courent, un chercheur qui ne demande pas de financement n'est pas un chercheur sérieux.* » Contre les usages vexatoires des colloques de chimistes, physiciens, médecins qui ont contaminé les humanités, il cite en exemple un congrès arthurien à Ratisbonne où tous les intervenants, simples étudiants ou membres d'une prestigieuse institution, ont eu droit au même temps de parole. « *C'était là une preuve d'intelligence, de courtoisie, et de bonne démocratie.* »

Depuis un demi-siècle, les médiévistes tournent en rond autour de l'amour courtois, sujet croustillant qui fait se pâmer les éditeurs, et d'une question récurrente : cette forme d'amour implique-t-elle des relations sexuelles ? « *Plus encore que Satan, le sexe fait augmenter les ventes.* » Pas faux. Ici me revient en mémoire un congrès de johannistes à Kalamazoo (Michigan),

L'AUTOMNE D'UN MÉDIÉVISTE

curieux de savoir si Jeanne d'Arc avait été ou non violée dans sa prison par ses gardiens anglais. Les complaisances et compromissions du monde éditorial, les flatteries adressées au grand public, le souci de plaire aux médias, se paient d'un mépris grandissant pour l'érudition et la recherche fondamentale, le tout aggravé par les emprises d'une technologie destructrice. Internet dispense de se rendre en bibliothèque mais n'offre que des éditions libres de droit désuètes, et contribue de ce fait à « *une indéniable régression des savoirs* ». L'offre en ligne est surabondante, sans support critique ni contrôle, les blogueurs, youtubeurs et autres gourous parlent à des néophytes complets.

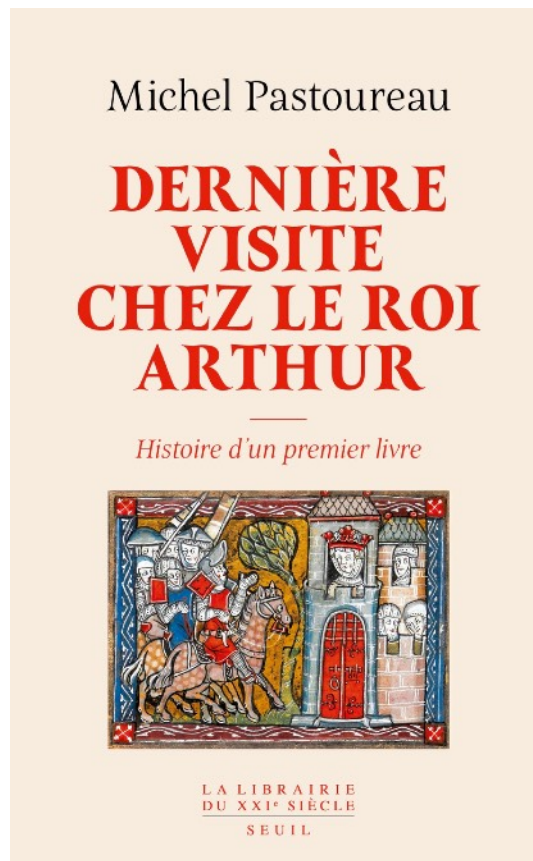
Pastoureau aime les bibliothèques petites et grandes, où qu'elles soient, sauf les américaines trop fonctionnelles : « *Efficacité avant tout, ce qui pour moi est le contraire même de la recherche.* » Plus de temps à perdre, plus de temps pour réfléchir, rêver donc penser. La vulgarisation scientifique s'est avilie, le lectorat cultivé n'existe plus guère, ou il est très âgé. Disparus aussi, les repères spatio-temporels ordinaires. Plusieurs musées ont abandonné les chiffres romains devenus illisibles. L'inculture a gagné trop de terrain, ou, selon la formule de rigueur, « *les connaissances se sont déplacées* ». À l'université, certaines disciplines, comme l'histoire de l'art, en ont souffert plus que d'autres : « *que dire des œuvres, des mouvements artistiques, de l'iconographie à un jeune public qui ignore tout de la mythologie gréco-romaine, de la Bible et de l'histoire sainte ?* ». La transmission du savoir « *doit dorénavant être brève, imagée, dynamique, binaire, "interactive". Lire un livre est devenu trop long, trop fatigant, surtout un livre sans images* ».

Pourtant, le passé tel qu'il se le remémore n'était pas tout rose. Ses premières publications ont semblé futiles ou bouffonnes, à l'époque où ses camarades se gargarisaient de Foucault, Lacan, Barthes, Deleuze, Derrida. C'est bien plus tard que Jacques Le Goff lui a appris une grande leçon : « *l'imaginaire ne s'oppose pas à la réalité, il en fait partie* ». Son premier livre a paru trop tôt, quelques années avant la grand-messe médiévistique et l'élan nouveau donné à l'histoire par les échanges entre disciplines. Rechercher des informations sur la vie quotidienne dans des œuvres littéraires n'était pas encore d'usage dans les cercles d'historiens. Outre un éditeur discour-

tois, il lui a fallu endurer les brouillons successifs, la dactylographie laborieuse, les copies carbone, l'exercice complexe des dédicaces, la laderie de la maison d'édition. Circonstance aggravante, la collection « *La vie quotidienne* » était entachée par le ralliement à Vichy de son auteur vedette, Jérôme Carcopino, au point qu'on lui a conseillé de ne pas citer ce premier ouvrage dans sa bibliographie. Suprême humiliation, un exemplaire envoyé à ses frais à son supérieur hiérarchique lui revient quelques mois plus tard sous la même enveloppe avec un petit mot : « *Pastoureau, quelqu'un m'a offert ce livre. Il vous sera plus utile qu'à moi.* » Rappelons quand même que ledit livre a fait l'objet d'une dizaine de traductions, de deux rééditions, et lui a valu un prix décerné par l'Académie française aux auteurs susceptibles d'inspirer « *l'amour du vrai, du beau et du bien* ».

Avec la notoriété sont venus les rituels mondains des congrès, les dépenses et la fatigue qu'ils entraînent, les questions stupides, ignorantes, agressives de l'auditoire, les hôtes trop ou pas assez attentionnés. Sa mémoire semble n'avoir enregistré que les épisodes douloureux, comme sa première conférence grand public à Vannes où il s'attire l'hostilité des celtisants en déclarant que l'hermine héraldique n'a rien de breton. À Toulouse, sa visite sert de prétexte à un affrontement entre partisans et adversaires de la réintroduction de l'ours dans les Pyrénées. Une simple conférence est souvent précédée ou suivie de frivolités et ripailles un peu vaines. L'apport intellectuel d'un congrès est en général médiocre sinon nul. Le trajet gâche souvent son plaisir, l'avion anxigène, autrefois luxe inaccessible, qui aujourd'hui transporte à bas prix des voyageurs comme du bétail, le conducteur bavard qui vous accueille à l'arrivée.

Parler en public, il sait faire, et aurait honte de lire son texte, même si cet exercice difficile lui a valu plus de sarcasmes que d'admiration. Mais il est très mal à l'aise dans les dîners et les conversations à bâtons rompus : « *Je suis trop timoré, trop fier, ou trop bien élevé.* » Quand il lui faut prendre un rendez-vous, le téléphone est un instrument de torture. Tous les objets du quotidien y passent, du tube de dentifrice uniformisé à l'ordinateur qui a supprimé chez lui la volupté d'écrire. Bientôt, on cessera d'enseigner l'écriture manuscrite, comme si c'était un code obsolète. « *Le crétinisme a de belles décennies devant lui.* » Se montre-t-il grincheux et passéiste ? s'interroge-t-il. Réactionnaire ? Oui, sans doute, ce qui ne veut



L'AUTOMNE D'UN MÉDIÉVISTE

pas dire que ses mises en garde soient infondées. Nombre d'universitaires partagent ses inquiétudes sans oser le dire trop haut – j'ai pu le constater sur la messagerie de ma propre discipline –, de peur d'être mis au ban de la société académique.

Pastoureau signale trois déviations particulièrement dangereuses : la confusion entre mémoire et histoire qui tend à instrumentaliser le travail de l'historien au service de finalités masquées ; la vogue téléologique qui étudie une époque comme si elle avait déjà connaissance des suivantes ; l'attitude qui consiste à juger le passé même le plus lointain « à l'aune des savoirs, des valeurs, des morales et des sensibilités du présent ». Va-t-on, comme dans quelques universités américaines, cesser d'étudier Platon parce que ses dialogues parlent des esclaves sans dénoncer l'esclavage ? Concernant les périodes récentes, les grands thèmes occupent « *le devant de la scène universitaire et médiatique, ou plutôt médiatique puis universitaire* » : jadis la mort, la sorcellerie, la famille, le sexe, plus tard le colonialisme, l'immigration, le genre, les constructions identitaires, tandis que ses travaux sur les animaux et les couleurs « *ont été longtemps hors mode, parfois jugés plus ou moins futiles, pour ne pas dire*

ridicules ». Pas très longtemps, en fait : sa conférence sur la couleur verte devant la Société française Shakespeare, par exemple, lui avait valu une ovation. Ses livres savants et alertes ont été généralement bien accueillis. Alors, pourquoi une si forte acédie chez cet homme volontiers facétieux ?

Il l'explique en conclusion : les études, la recherche, les publications étaient pour lui une sorte de sport, presque sans enjeu, où il fallait donner le meilleur de soi-même. Il a vécu dans un isolement béat jusqu'aux années qui ont suivi Mai-68. Là, plus question de jouer, il fallait choisir son camp. « *Que ce soit au nom de la tradition ou de la révolution, l'intolérance et la suffisance étaient désormais présentes partout, dans les deux camps, quand ce n'étaient pas l'insulte et l'excommunication. Et, bien sûr, toujours sous prétexte de libertés à conquérir.* » Déconcerté par les mœurs actuelles de la recherche, des enquêtes menées à dix, vingt ou trente dont le seul but est de gagner, il a le sentiment d'une « *immense tricherie collective* ». Il va se taire, laissant derrière lui une œuvre qui mériterait tout ensemble le prix attribué à son premier livre et un doute : loin des débats coruscants de 1968, ne serions-nous pas plutôt en train de réinventer l'iconoclasme politique de 1793 ?

Vermeer, la lenteur de la matière

Le vif de l'art (17)

De Johannes Vermeer (1632-1675), on connaît trente-sept tableaux. Au milieu des années 1990, la National Gallery de Washington et le Mauritshuis de La Haye en avaient présenté vingt et un ; puis, en 2017, le Louvre en avait exposé douze ; aujourd'hui le Rijksmuseum d'Amsterdam nous propose d'en contempler vingt-huit. Notre chronique s'est rendue dans la métropole hollandaise à la rencontre de cet événement.

par Paul Bernard-Nouraud

**Exposition Vermeer
Rijksmuseum d'Amsterdam
Jusqu'au 4 juin 2023**

I Museumstraat, Amsterdam – La pompe de ve-lours qui, au Rijksmuseum, enrobe les toiles de Vermeer et les sépare de celles de ses contemporains, les isolant même les unes des autres, en dépit de quelques tentatives de rapprochement qui témoignent surtout d'un manque singulier d'imagination, pourrait s'avérer funèbre si l'on n'y prenait garde. L'apothéose de Vermeer qu'entend proclamer « l'exposition du siècle » (mais de quel siècle, exactement ?) serait tout près de marquer sa fin, sa clôture, d'une manière d'autant plus insidieuse qu'elle se pare d'admiration, qu'elle procède par distinctions, qu'elle opère, à plus ou moins bas bruit, un tri ; dont il pourrait ne rien rester, en fin de compte, qu'une image, et les quelques compositions qui lui seraient les plus conformes, comme une suite d'emblèmes épinglés dans un album précieux sur la couverture duquel brilleraient en lettres d'or l'illustre nom de « Vermeer ».

Car, à force de murmurer celui-ci avec dévotion, à force d'en faire un nom propre, on s'est mis à lier la préciosité de ses compositions à leur rareté, à définir leur absoluité comme un critère d'authenticité, quitte à douter des œuvres les moins absolues (la *Jeune femme à la flûte* et la *Jeune femme au chapeau rouge*, l'une et l'autre datées de 1665-1666 environ, et conservées à la National Gallery de Washington), à s'étonner des plus anodines (*Jeune femme assise au virginal*, vers 1670, collection Leiden, New York), à s'offusquer, presque, là d'un sourire trop appuyé (*Jeune femme au verre de vin*, vers 1662, Herzog Anton

Ulrich-Museum, Brunswick, non exposé à Amsterdam), ici d'un front un peu haut (*Étude de jeune femme*, vers 1665-1667, Metropolitan Museum, New York, non exposé à Amsterdam), d'un air plus mutin que réservé (*Jeune femme assise devant un virginal*, vers 1670-1672, National Gallery, Londres), de l'emphase d'un geste qui ne cadre pas avec la retenue des autres (*Allégorie de la foi catholique*, vers 1670-1674, Metropolitan Museum, New York), comme si, dans cette atmosphère de vie silencieuse et recueillie, qui caractérise en néerlandais le genre des *Stilleven* qu'en français on désigne par l'expression « natures mortes », toute dissonance en troublait irrémédiablement l'harmonie.

On voudrait en somme que Vermeer fût sage comme une image, et ses figures avec lui. René Huyghe avait, à juste titre, fait de la perle l'emblème de sa peinture, mais on voudrait que nulle part elle ne fût baroque, sans quoi elle ne serait pas vraiment, c'est-à-dire absolument, vermeerienne. On est bien obligé de reconnaître qu'il fut un peu grivois dans ses œuvres de jeunesse, comme dans *L'entremetteuse* (1656, Gemäldegalerie, Dresde) où l'homme qui regarde le spectateur par-dessus son épaule porte un habit qui peut difficilement ne pas être identifié avec celui de l'artiste tel qu'il se présente de dos dans *Allégorie de la peinture* (vers 1665-1668, musée d'histoire de l'art, Vienne, non exposé à Amsterdam) ; qu'il fut même polisson puisque Erwin Panofsky l'a écrit, qu'il a identifié au bas des jupons de *La laitière* (1658, Rijksmuseum, Amsterdam) une chaufferette encadrée de deux carreaux de faïence montrant l'un Cupidon l'autre un vagabond, rébus qui, une fois élucidé, s'énoncerait explicitement à la façon dont Marcel Duchamp et Francis Picabia ont assorti *La Joconde* d'une suite méditée de lettres obscènes (l.h.o.o.q.),

VERMEER, LA LENTEUR DE LA MATIÈRE

mais, malgré tout, malgré sa verueur par endroits, sa franchise à d'autres, ce qu'on goûte véritablement chez « Vermeer », c'est qu'il est policé.

En 1921, lorsque le critique d'art Jean-Louis Vaudoyer avait redécouvert ses tableaux au musée de l'Orangerie, avant d'y accompagner Marcel Proust, il avait cependant formulé cette étrange comparaison entre leur facture et du « sang ». Concédant que le peintre n'emploie « *que rarement les couleurs rouges* », Vaudoyer précisait que « *le sang est évoqué ici non par sa nuance mais par sa substance* », admettant qu'en peinture « *un sang jaune, un sang bleu, un sang ocre* » peuvent exister, dont la teneur correspond à la « *lenteur de la matière* » propre à l'art du peintre, écrivait-il.

Au cours de l'exposition, la longueur du regard des visiteurs semble répondre à cette « *lenteur de la matière* », comme si chacun cherchait à comprendre, par un effort tour à tour exploratoire et réflexif, ce qui peut bien retenir si longtemps son attention face à de si petits tableaux où il ne se passe pas grand-chose, où ce qui se passe, de surcroît, est, pour l'essentiel, banal et superficiel, alors même qu'en leur essence cette banalité et cette superficialité possèdent, une fois peintes par Vermeer, une force d'attraction analogue à la profondeur d'un mystère.

Observer une foule d'êtres réunis dans un même lieu et découvrant petit à petit qu'une modeste portion de toile patiemment colorée il y a quatre siècles suffit à déplacer vers eux le mystérieux, à le mettre à leur portée, à portée d'œil, est un sujet d'émerveillement presque aussi concret que la contemplation des objets qui déclenchent la découverte en question. L'expérience se conclurait néanmoins d'elle-même si un tel moment ne coïncidait exactement avec cet autre, inverse quoique parallèle au premier, où chaque découvreur comprend que ce qu'il s'apprête à toucher lui échappe et que, se rendant à l'évidence qu'il n'a fait qu'apercevoir ce que l'instant d'avant il croyait voir, il doit à présent tout recommencer ; d'où le temps infini que prennent successivement les visiteurs pour examiner chaque œuvre personnellement, comme s'ils voulaient simultanément ne jamais la quitter et en venir à bout ; d'où l'affleurement du mot « mystère » au terme de l'examen, non pour signifier quelque résignation et l'abandon de l'échange, mais parce qu'il est l'un des rares à ne pas dévoiler ce qu'il contient.

On n'est jamais certain, en effet, de savoir ce que l'on regarde quand on regarde une peinture de Vermeer, mais on devine que l'absorbement qu'elle provoque tient au moins autant à ce qui s'y trouve qu'à ce qui n'y est pas peint.

La *Jeune fille à la perle* (vers 1665, Mauritshuis, La Haye), où ne figure presque rien, sinon un visage auquel manquent la ligne du nez et celles des sourcils, dont les traits ne sont marqués que d'ombres et de reflets, comme sa perle, que Vermeer a notée allusivement en deux touches qu'aucun contour ne complète, ce visage-là attire tous les regards parce qu'il est à peine un portrait, mais quelque chose comme un visage sans vis-à-vis et une apparition – le contraire d'un fantôme, cependant, son apparence n'ayant rien d'effrayant et tout de familier, quoique la fugacité de sa présence ne laisse pas de hanter celui qui ne peut guère que la saisir au vol et constater que c'est lui qui a, en réalité, été saisi – par elle.

La *Vue de Delft* (1661, Mauritshuis, La Haye) paraît d'abord plus stable, plus prodigue en détails aussi. Le « *petit pan de mur jaune* », qui suscite chez Proust le vertige de Bergotte puis sa mort, est bien là, à sa place déplacée elle aussi – sur un toit. Les murs ceignent tranquillement la cité paisible, prospère, dont l'ordonnancement n'est animé çà et là que du feuillage des arbres dont de minuscules touches rondes notent le bruissement en se pressant. Et, cependant, quelque chose d'éphémère imprime la vue ici aussi et en émane, qui n'est pas l'infime clapot de l'eau, épaisse comme du sang – Vaudoyer a raison –, qui n'est pas non plus l'immatériel flottement des nuages au-dessus de la ville, dont la noirceur contrebalance depuis le ciel les ombres des édifices déposées sur l'onde, mais bien l'imperceptible brume qui monte de celle-ci et lèche les flancs de quelques-uns des bateaux amarrés. Cette vapeur-là trouble la *Vue de Delft* comme une autre transit la *Jeune fille à la perle*.

Dans une certaine mesure, tous les tableaux de Vermeer se rapportent aux deux peintures du Mauritshuis, et l'on comprend comment ce rapport, au fil du temps, a pu devenir une aune à laquelle juger l'œuvre tout entier. La difficulté, pour ne pas dire le piège logique, vient de ce que l'absolutisation de l'œuvre concorde jusqu'à un certain point avec « l'ambition de Vermeer », pour citer le titre de l'ouvrage de Daniel Arasse qui constitue à ce jour, en français, l'essai d'interprétation le plus important de sa peinture.



« Vue de Delft »
de Johannes Vermeer (1661)

VERMEER, LA LENTEUR DE LA MATIÈRE

Le maître de Delft a investi son art d'une épaisseur théorique, d'une puissance réflexive qui le distingue d'autant plus nettement de celui que pratiquent à l'époque ses confrères qu'elle s'exprime pleinement dans et par sa peinture, ce que l'exposition du musée du Louvre, « Vermeer et les peintres de genre », permettait, il y a quelques années, de vérifier sans qu'il fût alors besoin d'un œil expert, seulement d'un regard attentif. L'ouvrage d'Arasse, en voulant rétablir, parmi les coordonnées de l'analyse, le contenu de la peinture de Vermeer afin de ne pas s'en tenir à la fascination qu'exerce sa forme, aboutissait logiquement, en renouvelant l'investigation, à rendre cette forme plus fascinante encore, pleine qu'elle est du vide apparent qu'elle fait dans l'économie de l'œuvrer.

En regardant sa peinture, Arasse en venait à mettre au jour, implicitement, non pas la vraie nature, mais le juste terme auquel la comparer : sang, oui, par endroits, mais chair partout, sang qui irrigue la chair de la peinture de Vermeer ; de cette chair qui n'a pas de nom en philosophie, écrit Maurice Merleau-Ponty, qui n'est ni matière, ni esprit, ni substance, mais quelque chose comme un « élément » de l'Être ; qui l'enveloppe, le double et tisse à partir de lui comme du monde les « rapports du visible et de l'invisible », dont Proust, écrit le philosophe, a plus qu'aucun autre produit « la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur ».

Cette chair est ce qui transforme la peinture de Vermeer en « *structure Vermeer* », écrit plus tard Merleau-Ponty à partir d'André Malraux, une structure qui dépasse à leurs quatre yeux les formes que peuvent prendre ses toiles, et élimine ce qui ne s'y rapporte pas essentiellement. Aussi le philosophe peut-il avancer dans *La prose du monde* que « *l'histoire de la peinture a charge de définir à travers la figure empirique des toiles dites de Vermeer, une essence, une structure, un style, un sens de Vermeer contre lequel ne peuvent prévaloir, s'il en est, les détails discordants arrachés à son pinceau par la fatigue, la circonstance ou la coutume* ».

Il en va ainsi de ces détails discordants, qui contredisent effectivement la structure de la peinture de Vermeer quoiqu'ils en composent eux aussi la chair, et échappent peut-être, pour cette raison, davantage à l'histoire de la peinture qu'au regard qu'elle incite à poser sur les œuvres qui en sont issues. Que, chez Vermeer, la structure ramène systématiquement la chair dans son orbe décrit son ambition, qui ne saurait être négligée à moins de renvoyer son œuvre à l'anecdotique ; qu'elle ne s'y résolve pas, cependant, désigne cette part de la peinture qui, sous le nom de Vermeer, fait d'elle encore aujourd'hui, et sans doute pour longtemps, un mystère continué.

Le possible et l'écriture

Pour qui écrit-on et pour quoi est-on publié, c'est ce sur quoi font réfléchir trois livres que rien ne rapprocherait sauf la concomitance de leur publication en français, ce trimestre, et le fait que chacun entend à sa manière dire et ruser avec ses propres mythes qui sont aussi ceux d'un pays. Est-ce la crainte de perdre la mémoire de ce qui fait lien, et donc nation, mais aussi ce « commun » souvent allégué mais peu sensible qui redonne une urgence à ce type de littérature, ni vraiment saga, pas vraiment de premier plan, sans être négligeable ? Nos auteurs trafiquent résolument ou cisèlent de bric et de broc, mais pour notre plaisir, un récit non identitaire mais propre à faire exister des imaginaires communs et à en redéfinir nos figures de la pensée qui sont nos axiomatiques.

par Maïté Bouyssy

Wright Morris

Le champ de vision

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Brice Matthieussent

Christian Bourgois, 336 p., 22 €

Gilles Moraton

Pas la défaite

Maurice Nadeau, 240 p., 18 €

Ruth Gilligan

Les champs brisés

Trad. de l'anglais (Irlande)

par Élisabeth Richard-Bertail

Seuil, 352 p., 22 €

Wright Morris (1910-1998) invente sa forme, son « champ de vision » – il fut d'abord photographe. Gilles Moraton (né en 1958), bibliothécaire de métier, recolle le récit collectif à la génération qui le précédait. La plus jeune, femme et féministe, Ruth Gilligan (née en 1988), déconstruit ces rets. Même si chacun/chacune use des trois pratiques pour son récit de monde diffracté, ces puzzles foutraques dépassent les fondamentaux des seconds rayons de la bibliothèque car ce qui a fait nation ici ou là pose notre simple humaine condition dans le narratif des crises mémorielles. Et partout la mort est là, celle dont on a voulu faire l'économie au nom du bonheur obligé, la mort que l'on donne ou que l'on croit donner à la guerre, celle, plus rustique, du cochon et des bœufs, celle des tauromachies aussi.

On connaît un peu le travail de photographe de Wright Morris, rarement montré à Paris (fondation Cartier en 2019) et moins encore sa vingtaine d'ouvrages, car les éditions Bourgois n'ont sorti *Le chant des plaines* (également traduit par Brice Matthieussent) qu'en 2021 ; auparavant, seul *La dernière fête* (1960) avait connu les honneurs de la traduction (Gallimard, 1964), l'auteur passant pour trop ancré dans le Nebraska, c'est-à-dire nulle part. Sa quête de « l'essence du visible » persiste dans sa pratique littéraire où « capturer avec des mots » n'a rien à voir avec la mise en mots d'un folklore de la frontière. Il ne décrit pas (la photographie y suffirait), mais se livre à un même mouvement d'identification, plus encore que d'apparition, de ce qui est une forme souveraine de règle de la vie ou de destin à la petite semaine. La véracité est traversée de son point de vue. Il expose autant son champ de vision toujours déjà là, sensible, que les objets et situations dont il repose subrepticement le fondement.

Même la corrida, qu'il connaît fort bien pour avoir vécu au Mexique, se dit en flirtant avec le surréalisme d'époque et dans la justesse des gestes, ceux de l'homme et celui du taureau ; ils figurent en discontinu au fil du récit placé en quelque sorte du haut des gradins, où se répartissent les personnages du roman : une femme rêveuse, sorte de Bovary des Grandes Plaines, et son mari, Main Street ; son vieux père, « cinglé comme un lapin » mais passeur des souvenirs de la frontière et des chariots perdus sur la route de

LE POSSIBLE ET L'ÉCRITURE

l'Ouest, un enfant déguisé en cow-boy raisonnable, leur ami psychanalyste folkloriquement germanique et viennois doté d'une secrétaire assassine et transgenre, outre le charismatique gandin de leur jeunesse, « *héros révolu, caduc* » qui a touché le fond et qui tient sa gloire de son fétiche : une poche de la culotte de la vedette du base-ball d'alors. Mais tout cela n'est que note légère, embrayeur de chapitres qui se dégustent dans la distance.

Prisonniers du passé, ces gens vieillissants sont en virée dans un Mexique esquissé à partir de motifs récurrents : la matière, le sang, le geste, la métaphysique, la mort, le vertige. Des flashbacks éclairent le passé désirant et la jeunesse de ces vies minuscules, perdues entre un présent en suspens du temps du spectacle et les dérives des mémoires personnelles. Ils furent autres, mais, incapables d'assumer le futur de leur passé, ils ne sont plus que la trace qui sollicite un registre d'attention particulière. On n'est pas loin de l'aperception de Maine de Biran... L'essai de Wright Morris, *Fragments de temps, photographie, mémoire* (1968 ; traduit par Brice Matthieussent aux éditions Xavier Barral en 2019), avertit de ce qui fait autant penser à la peinture d'Edward Hopper en version rurale, quelque part entre Lincoln et Omaha, qu'à un héritage de la Nouvelle Objectivité berlinoise adossée à l'évidence du temps et de la mort.

Par la date de sa démarche et sa fluidité un peu abrupte, Wright Morris joue de figures trop échelonnées pour ne pas séduire ; son kaléidoscope révèle une attente, ses thèmes le font plagiaire par anticipation tant cette esthétique alimentera sa postérité dans le polar américain et les formes diverses de sortie du réalisme de la Grande Dépression. On n'est plus seulement en présence des réfugiés du Dust Bowl, des gigantesques tempêtes de poussière et de sable des grandes plaines dévastées par l'érosion et la sécheresse à l'ouest du Missouri et à l'est du Wyoming des mormons, mais dans l'incertitude de l'insignifiance qui fait l'épaisseur ou la misère transcendante de chacun : une façon de traiter de la transmission et *mezza voce* d'en constituer autrement la construction culturelle.

Dans le roman de Gilles Moraton, l'histoire (mais quelle histoire ! dirait Stéphane Audoin-Rouzeau) met le héros sous l'injonction finale et dérisoire des autorités militaires d'une démobilisation offi-

cielle qui n'est « pas la défaite » alors que ce combattant perdu les a toutes subies, celle de la Retirada puis celle de la France, et deux fois face au fascisme, Franco d'un côté, l'armée de l'Allemagne nazie de l'autre. Le dialogue intérieur d'un homme jeune qui décide de traverser la France pour ne pas devenir prisonnier des Allemands en juin 1940 n'a rien d'exaltant. Ce clandestin, semi-déserteur d'une unité de combat détruite où ses deux potes ont été pulvérisés à ses côtés, vit une aventure difficile et le récit fait somme, somme de faits plausibles avec, chez le protagoniste, la conscience de la fluctuation possible des récits plus encore que de quelque héroïsation possible et compensatrice des peurs encourues : se perdre, tourner en rond, ne jamais quitter des forêts peu hospitalières, suivre à distance les routes, s'aider des rares figures compatissantes rencontrées, manger, avoir faim au point de mâchonner des glands, négocier sa tenue et son maintien devant une jeune femme isolée et désirable autant qu'hôtesse avisée.

Le dialogue intérieur de notre errant au fil de ses 800 kilomètres fait ressurgir une éducation politique assumée et rend le temps de la débâcle à ceux qui l'ont subie à vingt ans. Leurs infortunes et aventures de survie, leurs rêves et aspirations, récapitulent ce qui fut matriciel du second XX^e siècle. La réalité de ce monde de la vigne, dont le souvenir direct va s'effacer, est truffé d'Espagnols, de Narbonne à Lézignan ; la mémoire commune incorpore les grèves de 1938 pour le simple accès à la condition de salariés employés à l'année, et au minimum à la semaine, alors que les ouvriers agricoles n'étaient jusque-là embauchés qu'à la journée et sans droits syndicaux. On y entend aussi et sans fin les passions non éteintes de ce qui fut le communisme, les communismes et l'anarchisme, le POUM et les batailles de la guerre d'Espagne dans ses mots clés, Guadalajara ou Teruel.

Bibliothécaire de métier et écrivain de théâtre, Gilles Moraton sait le *magasin des choses probables* (en 1995, il a publié un livre portant ce titre) et son livre-somme entend fournir une sorte de savoir du XX^e siècle, sensible et vivant. La débrouille face au malheur, la chance et la volonté en réponse, montrent en les édulcorant les difficultés qui furent le lot de la génération de ses parents et grands-parents, écrasés de l'Histoire, mais aussi une société en évolution. « Pas la défaite », donc, mais pour transmettre ce qui fut et fut pensable, hors école et hors famille. Il ne reste plus que le livre qui, tel les séries télévisées,



Une corrida durant la feria de Saint-Marc, à Aguascalientes, au Mexique (2010) © CC3.0/Tomas Castelazo/WikiCommons

LE POSSIBLE ET L'ÉCRITURE

satisfait le besoin de toute société de savoir avec un peu de rigueur et d'imagination ce qui trotte dans la tête de ses concitoyens. Ainsi va la littérature.

Ruth Gilligan navigue, avec *Les champs brisés*, entre une fiction classique nourrie de portraits attachants et ses scrupules d'universitaire qui lui permettent de gamberger selon nos sensibilités actuelles pour réinventer des mythes et des passés en passe d'épuisement. Son Irlande n'est plus en guerre mais sa frontière cristallise encore les imputations, les haines, la curiosité non moins malsaine et les drames au temps de la vache folle. Bien menée, l'intrigue est noire, et elle permet à Ruth Gilligan, qui vit aujourd'hui à Londres, de s'inscrire dans le présent du passé par ce quasi bestseller rédi-

gé selon les normes de « l'écriture créative » anglo-saxonne (qu'elle a enseignée à Birmingham).

Notons au passage comment, outre un peu de mort et de sang, une « séquence bovine » traverse ces trois romans : toro, taureau-minotaure, placides vaches. Cela faisait désuet dans les salons décorés à la Rosa Bonheur, on n'ose dire que la considération écologique de ce qui existe dans nos assiettes redonne vie à ce qui entoure l'animal brave ou simplement nourricier. Cela fait sens, dans une lignée de ce que le philosophe [Francis Wolff](#) théorise depuis 1997 dans *Dire le monde* et en ses différents essais, qui impliquent évidemment la corrida qu'il a contribué à faire inscrire à l'inventaire général du patrimoine culturel.

Yves di Manno : un chant

Yves di Manno, qui s'est d'abord fait connaître comme poète, est aussi, chez Flammarion, un éditeur de poésie dont le catalogue, depuis 1994, s'est étoffé d'une cinquantaine d'auteurs. Il est également traducteur de poètes nord-américains, prosateur, essayiste... Une œuvre multi-forme, qui témoigne d'une grande attention à ses contemporains, et une voix personnelle dans ses choix d'éditeur, dans ses propres ouvrages et dans sa conception de la poésie contemporaine, comme l'a prouvé L'anthologie de la poésie française depuis 1960, conçue avec Isabelle Garon, Un nouveau monde, parue en 2017.

par Marie Étienne

Yves di Manno

Lavis

Flammarion, coll. « Poésie/Flammarion »

156 p., 17 €

Bien que *Lavis*, dès le titre, annonce la couleur, celle de la peinture, qui imprègne la plupart des poèmes du volume, on peut néanmoins estimer que c'est sa composante musicale qui l'emporte et voir d'abord en lui une partition, le lire autant que l'entendre, en éprouver la vibration.

Une gageure, dans l'un et l'autre cas (celui de la peinture et celui de la musique), puisque le lecteur n'a affaire qu'à des mots disposés sur des pages de papier. L'effet produit est donc mental, uniquement. Tentons d'en rendre compte, avec des mots, encore, et de communiquer au moins un peu de la fascination que génère la lecture de ce livre.

Pour ce qui est de la peinture et de l'effet image, remarquons tout d'abord que la première de couverture est, semble-t-il, une photo qui s'apparente à un lavis : l'image est trouble, comme frottée, ou bien lavée. On y voit un enfant de trois quarts, tourné vers un adulte en train de s'éloigner. Les couleurs en sont tendres : beige et bleu, vert et noir.

De plus, mais cela n'est visible que sur mon exemplaire et quelques autres, dédicacés, la signature de di Manno ressemble à un dessin, ou plus exactement à une silhouette : elle fait penser à une sculpture, par Alberto Giacometti, tout en minceur et en hauteur, un peu penchée. Di Manno

dessine-t-il, peint-il ? On peut l'imaginer. On peut aussi imaginer que l'Y signature est un autoportrait ; et que sa poésie se veut ou se voudrait semblable à l'œuvre du sculpteur ou à celle de Beckett – on connaît l'amitié d'Alberto et de Sam, leur mutité, leur goût commun de la rigueur, et leur éthique du désespoir.

Par ailleurs, l'élément pictural est constamment présent tout au long du volume. À noter que pourtant les poèmes sont écrits à des dates différentes, sur une longue période. Que l'ensemble obtenu par volonté tardive d'en fabriquer un livre n'en est pas moins très homogène. Ce que l'auteur lui-même souligne : « *Le rassemblement de ces pièces éparses, écrites au gré des circonstances, leur confère a posteriori un sens qu'elles n'avaient pas isolément* ».

Avec « Variations sur un thème de Russell Greennan », écrivain américain de roman noir très connu en France, Yves di Manno manifeste son goût pour l'univers de la littérature policière et pour le roman en général. Genre qu'il a d'ailleurs lui-même abordé, notamment dans *Disparaître* et *La montagne rituelle*.

Le poème en question comporte deux personnages, un homme et son enfant – récit réduit à l'essentiel, comme extrait d'un récit bien plus vaste : inventé, oublié, on ne sait. L'homme vit enfermé, inaccessible, dans ce qui paraît être un atelier de peintre. L'enfant circule dans une maison aux volets clos et un dehors fantasmatique, pareil aux cauchemars. Vingt strophes brèves (elles ne dépassent pas huit vers), quelques détails, effrayants ou étranges (l'homme aperçu tient un cutter), conduisent au dénouement,

YVES DI MANNO : UN CHANT

imprévisible, inexorable. Les vers privilégient la rupture, la surprise, qui entretiennent le suspense :

« Lorsqu'il faisait le tour

Du pré la nuit

N'existait plus, il n'y avait

Qu'un arbre immense, l'esquisse

Éventrée d'une bête, le corps

Bleu d'un pendu. »

Procédé qu'on retrouve dans le poème suivant, « Hommage à Spicer », où les rejets et les enjambements se multiplient dans un climat où la détresse sèche le dispute au désir de néant :

« Je me penche aux fenêtres j'aperçois

Les hommes et les femmes qui se jettent

En face du haut

De leurs balcons

Leur chant m'apaise qui s'élève

Autour des corps lentement

Dissipés dans les flammes »

Remarquons au passage que les poèmes figurent dans l'ordre chronologique, ce qui présente l'intérêt, pour le lecteur, de suivre le poète sur les chemins qu'il se choisit. Dans « le poème à tort », dont le vocabulaire est emprunté à *Trois poèmes*, de Nicolas Pesquès, on commence à sentir l'attirance qu'il éprouve pour quelques signes minuscules : parenthèses, doubles points, ou « gravier » des virgules. Un mouvement qui s'étendra dans l'ensemble suivant, le plus long, le plus beau, « Terre sienne ».

Lequel, dans son premier fragment, « 1. Terre », propose 28 poèmes qui sont des variations autour du chiffre 7, maniant la rime, aussi bien intérieure qu'extérieure, l'assonance, qui la remplace abondamment, la récurrence de mots, de vers, de formules inversées, bref, tout un travail sur le langage, très accompli, très délicat, à partir d'un lexique qui a trait au visuel et dont la force est

telle qu'il impose sa musique, son chant, à la peinture.

Le chant, un mot qui en rappelle un autre, utilisé en titre par Yves di Manno, pour ses différents *Champs*, lesquels jouaient probablement déjà sur l'équivocité du sens. Qui surtout appelait l'attention sur la place dans l'espace. Dans « Terre sienne », le paysage est vertical, les ou le corps, horizontal et la rupture, coupure, blessure, pareil au creux entre deux monts, deux univers distincts, fait glisser, fait passer du décor à la page du livre, du paysage au lit où repose un corps nu. La poésie est parcourue comme un chemin, une étendue, produisant un effet hypnotique à la manière d'une musique répétitive de Philip Glass, un effet de vertige.

Dans le poème qui suit, on constate comment les sons à base de « s » apprivoisent par les « d », les « i » des « *lianes diaphanes* », des lianes lumineuses où le sang est présent. Ce sont ici les sons qui parlent et qui donnent le sens, c'est-à-dire le « la », celui de la musique, la musique des mots (des morts ?).

« traversant l'étendue

jusqu'au noir

(versant est)

sans verser dans

la danse adverse

dianes diaphanes

lianes de sang »

Plus loin, les herbes dans les prés sont gratifiées de corps, les nuits d'une matérialité, d'une durée à parcourir : « *le sol penché des nuits // durant (des verstes)* » et la prairie de sentiments.

« II. Sienne » : Retenons-en la ponctuation en majesté (le poème reste ouvert par une parenthèse dont on n'a conservé que la première instance), la beauté des couleurs (une « *dune mordorée* », une « *carapace bleutée* »), le passage du dedans au dehors, comme réversibles, qui crée l'effet d'angoisse, de fantastique :

« (un corps glisse ?)

dans la coulée



YVES DI MANNO : UN CHANT

d'encre qu'entraîne

la chute du sentier

(ou le visage ?

presque arraché d'un homme

que la terre a happé ».

« Une série monotype », composée avec des photographies d'Anne Calas (et publiée en 2014 aux éditions Isabelle Sauvage), clôt magistralement le volume, en ce qu'elle allie, marie, confond et fond dans un même élan, un même bonheur d'écriture, une vision de peintre (inspirée par Degas) et une oreille de musicien.

En témoigne la série des tout derniers poèmes où le tableau (ou la vision) de la femme contemplée est simplement décrit, à l'intérieur des bornes que constituent les doubles points (« *son dos pris / dans le cadre* » // : *du reflet* ». Le tableau, la vision : ils remontent le temps, ils sont intemporels (« *un monotype / originel* » // : *Degas-Lascaux* ») – un éblouissement :

« sa main caresse encore

le linge, la fente

d'une toile défaite

le bleu des tissus dont elle

se vêt se dévêt sans

contours, appareillant

vers une chambre plus

étroite, lavant

la suie, la soie des nuits »

Même si le volume est dédié à Samret, le fils récemment disparu, et qu'il s'achève sur un très bref poème où resurgit la désespérance, force est de constater que c'est le chant de « Terre sienne » et en particulier les vingt pages d'« Une série monotype », qui demeurent dans l'esprit du lecteur. Hasard chronologique ? Sûrement pas, si l'on tient compte de la rigueur avec laquelle l'auteur conçoit tous ses ouvrages. Alors, sérénité finalement acquise par la fréquentation continue des poèmes, par la célébration de l'art, son accomplissement au sein d'une œuvre remarquable ? C'est ce que nous croyons.

Le plus sauvage des détectives

Mexico, 1975. Le jeune poète Mario Santiago Papasquiaro parcourt les rues, les boulevards, les quartiers, les bidonvilles de la capitale mexicaine tout en composant mentalement des vers au gré de sa marche. Il les note en marge de ses livres, sur des feuilles volantes, des serviettes en papier ou sur les bouts de carton qui lui tombent sous la main au fil de ses stations à tel ou tel coin de rue. Telle est, imaginerait-on, la légende héroïque qui court sur l'écriture du long poème *Conseils d'1 disciple de Marx à 1 fanatique de Heidegger*.

par Florence Olivier

Mario Santiago Papasquiaro
Conseils d'1 disciple de Marx
à 1 fanatique de Heidegger
 Postfacé et trad. de l'espagnol (Mexique)
 par Samuel Monsalve. Allia, 80 p., 7 €

Pourtant, à en croire le poète Rubén Medina, l'un des compagnons d'aventure de Mario Santiago, c'est là, il le jure, la pure vérité sur une action poétique dont il a été le témoin voire le comparse. Légende, réalité, qu'importe ? L'une et l'autre s'allient nécessairement dans cet acte initial du mouvement poétique infraréaliste. Cela ne vous dit rien ? Cela vous dira tout dès la fin de cette phrase : l'infraréalisme réel n'est autre que le fictif réalisme viscéral des *Détectives sauvages* ; le fictif Ulises Lima, inséparable ami du fictif Arturo Belano, n'était autre, dans la vie, que Mario Santiago Papasquiaro, ami à la vie à la mort de Roberto Bolaño, tous deux membres fondateurs, avec quelques autres, de l'infraréalisme.

Le roman de Bolaño, missive d'amour et d'adieu adressée à sa génération, a mythifié l'histoire des infraréalistes avec la fidélité mémorielle et la tendre ironie que l'on sait. Sans les *Détectives sauvages*, les infraréalistes, Mario Santiago le premier, seraient à jamais demeurés, parions-le, dans ces limbes d'infamie auxquels les avaient voués ces milieux littéraires mexicains, élitistes et compassés ou engagés et puritains, dont ils faisaient fi. Car la radicalité éthique et esthétique de ces néo-avant-gardistes des années 1970 se voulait sans pareille et sans précédent, du moins au Mexique. Pour en saisir l'ambition iconoclaste, il suffit de transposer dans la réalité de

l'époque ce commentaire du jeune García Madero des *Détectives sauvages*, qui résume drolatiquement la position des réal-viscéralistes : « Nous sommes tombés complètement d'accord qu'il faut changer la poésie mexicaine. Notre situation (d'après ce qu'il m'a semblé comprendre) est intenable, entre l'empire d'Octavio Paz et l'empire de Pablo Neruda. C'est-à-dire entre l'épée et le mur. »

Des trois manifestes infraréalistes, deux sont respectivement dus à Mario Santiago et à Roberto Bolaño. Datés de 1975 et de 1976, les textes des deux amis se donnent la réplique ou se reprennent en canon :

– Mario Santiago : « *Que proposons-nous ? / ne pas faire métier de l'art / [...] transformer l'art / transformer la vie quotidienne (nous) / creativite / vie dereglee coute que coute / (faire rouler les hanches du present en battant des paupieres depuis les aeroportos du futur) / à une epoque ou les assassinats sont deguisés en suicides / \$ / transformer les salles de conferences en stands de tir* »

– Roberto Bolaño : « *Notre éthique est la Révolution, notre esthétique la Vie : une-seule-chose. / [...] Faire apparaître les nouvelles sensations – Subvertir le quotidien / O.K. / lâchez tout, de nouveau / partez sur les chemins* ».

Repartir de zéro pour retrouver l'élan premier de la consigne du jeune Breton par-delà les gauchissements d'un surréalisme vieilli, tel est le programme de ces très jeunes Latino-Américains. Sitôt proclamé, sitôt fait ! Les infraréalistes s'en sont donné à cœur joie. Ils ont « [transformé] les

LE PLUS SAUVAGE DES DÉTECTIVES

salles de conférences en stands de tir », jouant les trublions durant des présentations de livres et autres tables rondes autour de poètes connus ; certains ont tout lâché et sont partis sur les chemins. En 1977, Bolaño quitte Mexico pour Barcelone, où vit sa mère. Il vagabonde en Europe et en Afrique du Nord avant de se fixer en Catalogne, où il vivote de petits boulots et écrit sans relâche de la poésie, des « *journaux de vie* » puis des romans – on connaît la suite, fort lente à venir.

En 1977 aussi, Mario Santiago passe quelque temps à Barcelone et en Catalogne avant de se rendre en Israël en quête d'une belle qu'il aime désespérément. Sans le sou, il y vit en poète mendiant, arrive à Vienne, est officiellement expulsé d'Autriche, séjourne quelque temps à Paris, y mange de la vache enragée en compagnie de poètes péruviens du groupe « Hora Cero », frère aîné de l'infra-réalisme. Rentré au Mexique en 1979, Mario Santiago y écrit sans trêve de la poésie, qu'aucune maison n'édite. Fièrement marginal, indompté, provocateur, rejeté ou délibérément ignoré par les écrivains établis de tout poil, il vit, comme il le souhaitait, « *sans gouvernail et dans le délire* ». Jusqu'à ce jour de janvier 1998 où, heurté par un véhicule lors d'une de ses marches aventureuses au hasard d'avenues kilométriques des faubourgs de Mexico, il meurt anonymement des suites de l'accident. Il n'a pas encore quarante-cinq ans.

La veille exactement, Bolaño venait de recevoir les épreuves des *Détectives sauvages*, dont il avait annoncé à son ami l'écriture en hommage à leur jeunesse, lui disant qu'il s'y nommait Ulises Lima. Tout se percute alors, comme dans un poème infra-réaliste : la poésie vécue à mort par l'un et le roman des aventures poétiques partagées écrit par l'autre, le présent de la séparation géographique et la mémoire fervente des années héroïques à Mexico. Bolaño écrit aussitôt *Amuleto*, roman-oratorio sur la mémoire et l'oubli du meurtrier 68 mexicain, qu'il dédie à Mario Santiago. Il y est dit, parmi des prophéties décapantes et désenchantées sur l'avenir des œuvres et des auteurs du XX^e siècle : « *Métempsychose. La poésie ne disparaîtra pas. Son non-pouvoir se fera visible autrement.* » La toute dernière phrase actualise l'hymne d'amour et de guerre qu'entonnent des enfants en marche vers l'abîme : « *Et ce chant est notre amulette.* »

Soit donc la poésie en marche du Mario Santiago de vingt-deux ans, cette amulette qui nous par-

vient maintenant en français, traduite et présentée par Samuel Monsalve. Empli d'assonances, le sonore nom de plume que s'était choisi le jeune homme, qui à la ville s'appelait José Alfredo Zendejas, l'instituait poète, lui qui appelait de ses vœux une poésie incarnée. Quelques années plus tard, Mario Santiago redoublera les échos internes à ce pseudonyme en lui ajoutant Papasquiario, nom de la bourgade où était né l'écrivain José Revueltas, communiste dissident et compagnon de route du mouvement étudiant de 68. Le pseudonyme est devenu, de pentasyllabe, ennéasyllabe.

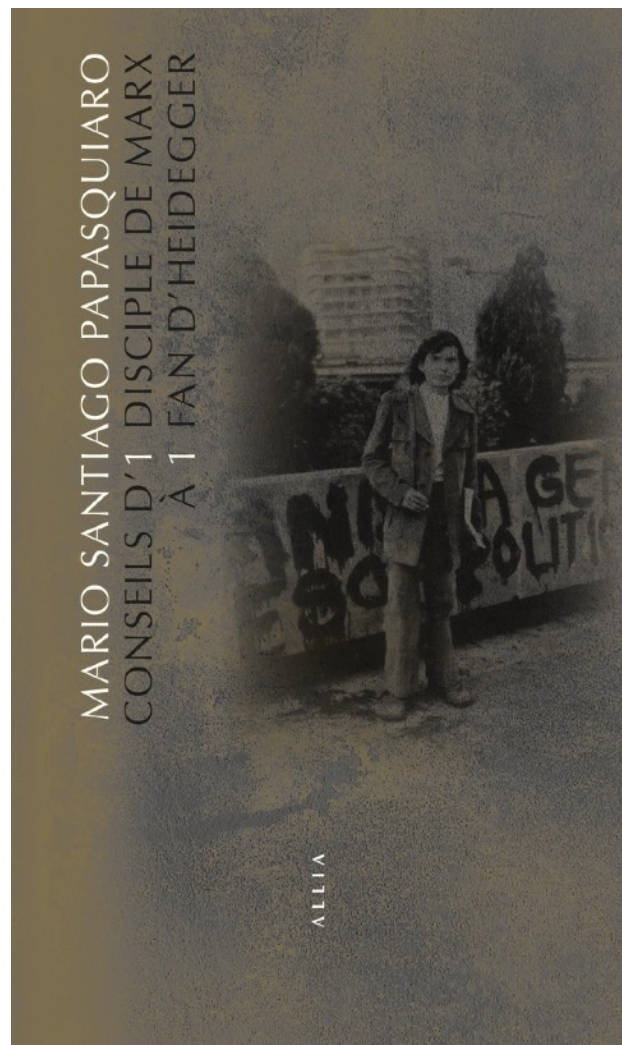
Conseils d'I disciple de Marx à I fanatique d'Heidegger dit d'abord le monde en éclats, tel qu'il se présente au poète depuis son ici – le populaire bois ou parc de Chapultepec, devine-t-on – et son maintenant, qui se déploie tel un télescope – l'instant, tout un après-midi et une soirée, l'histoire de la deuxième moitié du XX^e siècle. Du côté de cette histoire, la révolution tarde à venir ou ne viendra plus, tel un ouragan demeuré prisonnier du bassin des Caraïbes ; la répression, elle, est bien là, se manifestant en la personne d'un policier surgi dans la mémoire de cet acteur et témoin : « & quelquefois toi aussi tu boîtes & t'assombris / te grattes le nez & la croûte du souvenir / L'Existence prend la forme d'I policier / qui promène sa matraque dernier cri le long de ton visage / et tu continues à lui demander : bonne ambiance mon loup féroce ? / la répression se porte bien ? / [...] & ton cœur est I bidonville surpeuplé / où les toits et les gouttières s'effondrent / sous le simple effet de la peur / sous le simple effet de la peur ».

Le poste d'observation du monde qu'a élu celui qui, abjurant tout narcissisme lyrique, dit rarement « je » et presque toujours « tu » ou encore « Toi, Moi, Nous », est imaginativement parcouru par la petite « caméra routinière » d'Antonioni, qui s'y promène. Mais, inversion de toute hiérarchie oblige, cette caméra dont les pannings et travellings s'arrêtent, comme dans *Blow up*, sur des détails est plus observée qu'observatrice. Quelle différence, dès lors, entre acteurs et spectateurs ? Entre le « tu » et les autres rassemblés là en un « nous » ? : « *Nous sommes les acteurs de drames infinis / & on ne peut pas dire précisément / sous la langue bleue des projecteurs cinématographiques* ». Le poème décrit ainsi une trajectoire contrariée et ponctuée de menues scènes qu'animent de passagers habitants du parc – petits ou grands enfants du siècle –, relançant en une dynamique de flux et de reflux les émerveillements et les abattements du « tu ».

LE PLUS SAUVAGE DES DÉTECTIVES

Ce témoin sensible saisit ou cueille les éclats de la fuyante réalité et les vies diverses, vaines ou inspirées, qui l'entourent et qu'il énumère rythmiquement au fil de longues séquences anaphoriques. Ainsi se dessinent les grands mouvements du poème. Tout soudain, c'est un « je » et non plus un « tu » qui s'écrie à mi-chemin de ce parcours : « *Si ce n'est pas de l'Art / je veux bien me couper les cordes vocales / mon testicule le plus tendre / j'arrête de dire des conneries / si ce n'est pas de l'Art.* » En « *ce jour insolite / vibrant quotidien anonyme / on ne peut plus rien* », l'angoisse, qui n'est jamais « anhistorique », est combattue par les « *conseils du disciple de Marx au fan d'Heidegger* », littéralement désignés dans une incise au centre du poème. C'est à la Poésie, en majesté avec sa majuscule, que s'adresse alors le témoin pour réaffirmer à maintes reprises : « *Nous sommes encore en vie* ». En vie, oui, (après le massacre de Tlatelolco le 2 octobre 1968, après l'assassin jeudi de Corpus en juin 1971, se souvient-on), malgré les « *perquises de plus en plus fréquentes* », malgré les revers du sort, qui frappent toujours les mêmes, malgré les moments apocalyptiques (visions prémonitoires ou souvenirs du Vietnam) où les avions chutent soudain comme des oiseaux malades sur un « *horizon ensalivé de feu* ». Rien ne l'emportera sur le « *non-pouvoir* » de la poésie : « *À tout moment se produit l poème* ». Et du spectacle de miraculeuses ordures survolées de mouches, d'une scène innocemment lubrique, d'un rêve farcesque prêté à Laurel et Hardy, surgit la poésie – à ne pas confondre avec la beauté du monde –, dans une réalité autre, « *– à l époque & en l lieu / où Euclide et sa géométrie balbutiante / ne comptent pas –* ».

Plus avant dans le parcours du poème reflue encore la tristesse réapparue de celui qui sait bien ne pas être le seul « *pour qui le monde ressemble / – dans l moment pessimiste – / à un ghetto sans ponts sans issues* ». Pour conjurer ce mauvais trip, il n'est que de formuler cette intime et ardente règle de conduite : « *Que la vie soit toujours ton atelier de poésie* ». Le monde alors se réordonne, ses éclats : « *entre des mains comme celles d'Houdini / deviennent l cri aussi solide & aussi réel / qu'l sein ou l pomme / ou un désir qui fait de tout corps l prisme transparent* ». Tout fait désormais sens ou plutôt tout fait vie, jusqu'au moment le plus anodin, jusqu'à « *l'apparement statique & fugace* » qui « *mence d'incendier & avec des baisers / l'heure où*



les grandes insurrections politiques / semblaient enterrées ».

Comme le laisse entendre son titre, *Conseils d'un disciple de Marx à un fanatique d'Heidegger* contre la menace d'un néant métaphysique par la pure présence au monde du sujet dédoublé en locuteur et en interlocuteur. Prêts à tout, offerts à l'imminence de l'aventure et aux accidents de l'histoire, le « tu » et « [son] ami occasionnel » s'épaulent et se confortent.

Érudit et vif, savant et pop, porté par l'enivrante lecture de la poésie des avant-gardes d'Europe et d'Amérique – dadaïstes et surréalistes, stridentistes mexicains, ultraïstes d'Espagne et d'Argentine, créationnistes du Chili –, par celle de la poésie Beat d'Allen Ginsberg et de Richard Brautigan, mais aussi par celle des *Cantos* de Pound, et surtout par celle de l'antipoésie de Nicanor Parra, le poème de Mario Santiago Papasquiaro, écrit en marchant, vaut bien qu'on le lise en marchant et à voix haute. Et qu'on se le dise, il est, en un mot, en un seul, infraréaliste.

Le pouvoir de la rue

Au début des années 1980, paraissait la magistrale Histoire de la France urbaine, en quatre volumes, sous la direction de Georges Duby, aux éditions du Seuil. Depuis ce monument, une nouvelle histoire de l'espace de la ville s'est développée, mettant l'accent sur ce que Bruno Latour nommera les invisibilités urbaines dans Paris ville invisible (La Découverte, 1998). Histoire de la rue, volume collectif mené par Danielle Tartakowsky, et une série d'essais rendent compte de ce regard renouvelé sur cette rue qui inquiète tant les pouvoirs aujourd'hui, s'arrêtant notamment sur les écritures contestataires dont leurs murs sont les supports.

par Philippe Artières

Danielle Tartakowsky (dir.)

Histoire de la rue. De l'Antiquité à nos jours
Tallandier, 528 p., 34,90 €

Arnaud-Dominique Houte

*Les peurs de la Belle Époque.
Crimes, attentats, catastrophes
et autres périls*
Tallandier, 331 p., 21,90 €

Jean-Baptiste Barra et Timothée Engasser

*Antigraffitiisme. Aseptiser les villes,
contrôler les corps*
Le Passager Clandestin, 160 p., 20 €

Karim Madani

*Tu ne trahiras point.
Une plongée dans les entrailles de Paris,
sur les traces des premiers graffeurs*
Marchialy, 240 p., 19 €

La rue est une scène où l'histoire se donne à voir, à la fois comme mémoire et comme présent. Les noms qu'on donne aux rues, comme les plaques commémoratives qui tapissent parfois les façades des constructions, ne cessent de nous rappeler combien d'autres avant nous ont foulé leurs chaussées ou vécu dans leurs habitations. Car la rue est depuis l'Antiquité un espace où se construit progressivement le partage entre l'espace privé et l'espace public en Occident. C'est le sens du volume dirigé par Danielle Tartakowsky : comment, sur la longue durée, la rue a été constituée comme un lieu du politique par une série de réglementations, de pratiques, mais aussi comment l'événement l'a soudain élevée d'une

simple fonction décorative au rôle d'actrice. L'histoire des mentalités portée par Robert Mandrou, puis celle des sensibilités chère à Alain Corbin, ont permis cette nouvelle vision de la rue – que l'on songe ici à l'ouvrage pionnier de Simone Delattre sur la nuit à Paris au XIX^e siècle (Albin Michel, 2000).

Faire la synthèse de cette rue revisitée n'était pas simple. *Histoire de la rue* fait le choix de donner aux images, notamment aux photographies pour la partie la plus contemporaine, une belle place, ne les limitant pas à des illustrations mais en faisant des contributions parallèles aux textes des historien.ne.s. Si l'entreprise adopte un plan chronologique (avec les contributions de Catherine Salou pour la Rome antique et de Claude Gauvard sur la rue médiévale), elle se densifie inévitablement de par l'angle choisi sur son évolution depuis le XVIII^e siècle. On songe bien sûr au *Vivre dans la rue* d'Arlette Farge : celle-ci fut l'une des premières à traquer dans l'espace urbain de l'Ancien Régime l'ordinaire des choses de ce lieu (les objets trouvés, les êtres qui l'habitent, ceux qui cherchent à le contrôler). Car c'est bien la question qui traverse l'ouvrage : comment se fait-il que plus la rue est au centre de la vie collective, plus on a développé de dispositifs de surveillance et de contrôle ? Que tout un savoir ait été constitué sur elle ? La thèse est, en effet, que la rue est historiquement révolutionnaire : ses révolutions sont bien sûr politiques ; Danielle Tartakowsky, qui, en historienne du monde social, a depuis quarante ans dressé la cartographie des formes de luttes qui s'y déploient, montre ici comment, par les événements

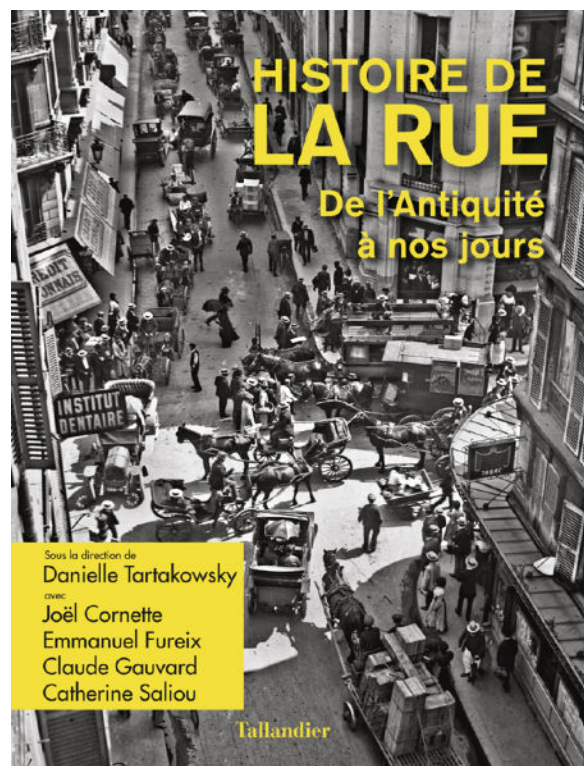
LE POUVOIR DE LA RUE

qu'elle produit (de l'enterrement à la barricade ou à la marche blanche), la rue est une actrice de l'histoire.

Arnaud-Dominique Houte, dans *Propriété défendue*, ne manquait pas de souligner l'inquiétante dangerosité que la rue présentait au XIX^e siècle. Dans *Les peurs de la Belle Époque*, ouvrage construit autour de dates « marquantes » et qui encourage une lecture fragmentée, l'historien traverse de nombreuses fois la rue. Elle est tantôt le lieu où se déroulent des événements spectaculaires, catastrophes ou attentats (en particulier les attentats anarchistes de 1892-1893), tantôt un lieu produisant une atmosphère anxiogène. S'il tente d'établir une chronologie des peurs (largement mise en lumière par Dominique Kalifa dans ses recherches sur les bas-fonds), son ambition est plus large, elle embrasse à la fois les peurs qui habitent les Parisiens et les colons de l'Empire français, les contemporains du développement du chemin de fer et ceux de l'automobile et des accidents de la route. Le défaut du livre est peut-être de vouloir ouvrir trop largement le spectre, au point que, même si le terme est employé au pluriel, on se demande parfois si c'est de la même émotion qu'il est question.

La rue, comme le souligne Emmanuel Fureix dans sa contribution à *Histoire de la rue*, fait naître des peurs spécifiques. Les écritures qui viennent s'y inscrire contribuent à la fois à la policer et à nourrir son caractère inquiétant. La Commune de Paris a montré les limites de la remise en ordre haussmannienne, lorsque, sur les murs de la capitale, des centaines d'affiches ont été collées par le pouvoir communal : c'est par la rue et avec la rue que celui-ci gouverne. Depuis cent cinquante ans, il faut policer l'espace urbain, depuis les panneaux électoraux visant à rendre plus équitables les élections (en évitant que le candidat le plus riche puisse tapisser la ville de ses affiches) jusqu'au développement permanent de nouveaux mobiliers qui encadrent les écrits et les images exposées. Sans doute n'est-il pas surprenant que les objets soient les premiers à être mis à mal dans les manifestations tant ils incarnent le refus de l'intrus dans la rue.

Deux essais de nature très différente viennent éclairer cet aspect. Le premier, signé du journaliste spécialiste de hip hop Karim Madani, *Tu ne trahirais point*, paru en 2021, retrace le parcours de graffeurs qui ne cessent de venir perturber



l'ordre graphique de la ville. Constitué à la fois de portraits de ces écrivains urbains et de récits de la manière dont ils cherchent à échapper aux brigades qui les traquent, ce livre permet de comprendre combien ces graffeurs sont devenus des experts de la rue, parce qu'ils en connaissent les moindres recoins mais aussi parce qu'ils sont capables de déterminer les espaces à inscrire les plus visibles.

Il n'est pas anodin que les auteurs du second livre, *Antigraffiti*, soient d'anciens élèves de l'École nationale supérieure d'audiovisuel de Toulouse : la question du pouvoir de voir ou d'être vu domine leur livre. Dans ce court essai, Jean-Baptiste Barra et Timothée Engasser reprennent le chantier amorcé par Michel Kokoreff (*Le lisse et l'incisif*, Iris, 1990) sur les multiples dispositifs de lutte contre les écrits illicites exposés. On y voit comment le graffiti a retrouvé aujourd'hui une dimension subversive déjà présente dans la Rome antique. Mais alors que dans l'Antiquité il était adressé, le graffiti est moins désormais une manière d'agir sur la vie strictement politique de la cité qu'une façon de se réappropriar l'expression, le droit d'expression publique. Il ne s'agit plus de contrôler et de circonscrire ces écritures « délinquantes » mais bien de les effacer. Suivant immédiatement les derniers militants des cortèges des récentes manifestations contre la réforme des retraites, des équipes ne nettoient pas seulement la chaussée mais suppriment sur le champ les écritures de la rue en lutte.

Paris, soulève-toi !

Si l'on imagine une lectrice, un lecteur, qui aurait entamé sa vie parisienne il y a une dizaine d'années : les attentats, Nuit debout, loi Travail, 1^{er} mai, Gilets jaunes, réforme des retraites 1, réforme des retraites 2. Pour beaucoup, l'âge adulte n'a été que rues, places et marches. Paris est un interlocuteur. « Paris, debout, soulève-toi », entend-on souvent depuis Nuit debout. Paris se cherche partout comme histoire en luttas, comme géographie du conflit. Paris est un champ de bataille violent que l'on raconte dehors et trop peu dans les livres. Michèle Audin cherche ce Paris-là en l'écrivant, et cela impose une certaine lecture.

par Pierre Tenne

Michèle Audin

Paris, boulevard Voltaire. Suivi de Ponts
Gallimard, coll. « L'arbalète », 160 p., 17 €

L'écriture est humble, comme les locuteurs qu'elle se choisit. C'est un lion sculpté (Paris en compte tellement) qui raconte, depuis la fontaine de Daumesnil, l'histoire de la place de la République. C'est Nestor Burma à Charonne, 8 février 1962. Une couturière qui traverse un siècle de faubourgs et de révolution. L'écriture ressasse des listes, des histoires qu'il vaut mieux trop connaître : massacres policiers contre les manifestants de février 1962, rafles policières contre les Juifs étrangers au gymnase Japy, mais aussi toutes les foules qui ont battu ces pavés pour la Commune, pour l'indépendance de l'Algérie, pour un sentiment de liberté. Ressasser, c'est le mouvement des manifestations face à la surdité des pouvoirs.

Cette surdité se niche dans la mémoire perdue d'une ville qui détruit régulièrement ses traces ouvrières pour placer des rois sous des nations, comme cette vieille place du Trône qu'on a reliée à la République par la ligne droite du boulevard Voltaire. Surdité de statues, auxquelles Michèle Audin donne une voix qui plaît parce qu'elle n'est pas autoritaire. Il y a d'autres lions, auxquels on peut prêter d'autres paroles, et ce livre n'est pas la fin du boulevard Voltaire – c'est une promenade. Sourde aussi, l'austérité haussmannienne, génératrice de la répression policière qui jalonne malgré tout le boulevard et tout le livre.



Boulevard Voltaire (mars 2023) © Jeanne Bacharach

Michèle Audin promène quelque chose le long d'un boulevard qu'on n'emprunte à pied, de tout son long, que pour une seule raison : rejouer cette histoire-là et la rejoindre. Le plus souvent, on est d'ailleurs déçu (les ballons syndicaux, les merguez, les manifs pour rien) et cette déception banale est aussi présente dans le livre.

Boulevard Voltaire, on trouve aussi la mémoire du reste : les cinémas porno, les amours, le Bataclan, la place Léon-Blum, les statues, les gens. Le livre n'a rien de grand ni de grandiose, comme la rue où les héros sont anonymes, à l'inverse de celles et ceux qui surpeuplent les palais. Michèle Audin joue, oulipienne, avec les ponts de Paris. Il y a des textes qui sont juste là pour dire que des êtres humains ont combattu ici, se sont aimés, ont vécu, sont passés ici. Pour qui a passé du temps à arpenter ce boulevard, ces textes marchent dans la même quête d'un sens à donner à une ligne droite qui depuis si longtemps tente de traverser le pouvoir. Ces textes battent le pavé avec urgence. Ils sont rares à chercher cette situation, qui est pourtant celle où l'on trouve aujourd'hui le plus de lecteurs et de lectrices en quête d'une autre humanité – contre le pouvoir.

André Miquel, poète et écrivain

L'arabisant, historien et écrivain français André Miquel, né le 26 septembre 1929 à Mèze (Hérault) et mort le 27 décembre 2022 à Paris, a laissé une grande œuvre multiforme. Quelque 282 ouvrages personnels, traductions et chapitres dans des ouvrages collectifs en donnent une belle illustration. Y voisinent et se fécondent mutuellement une production littéraire, d'immenses travaux d'analyse de la langue, de l'histoire et de la littérature arabes et de grandes traductions littéraires.

par Kadhim Jihad Hassan

Le lectorat académique et littéraire aussi bien que le grand public connaissent bien ses traductions de la poésie arabe classique (plusieurs anthologies publiées par Sindbad et reprises et augmentées dans Sindbad/Actes Sud), ainsi que sa traduction, publiée par le même éditeur, de la totalité des poèmes attribués à Majnûn, le fou de Laylâ, et celles des fables de *Kalila et Dimna* (la version arabe effectuée par ibn al-Muqaffa' des fables de Bidpai, Klincksieck, 1957, réédition avec nouvelle préface, 1980) et de la version la plus vaste des *Mille et Une Nuits*, transposée avec rigueur et beauté en collaboration avec son collègue Jamel Eddine Bencheikh et couvrant trois tomes de la Pléiade (2005-2006), dont le troisième fut annoté par Miquel seul après le départ de son compagnon de travail.

De même, sont largement connus ses immenses travaux sur la culture arabo-musulmane et ceux portant sur différents aspects de la littérature arabe classique, notamment sur Majnûn et *Les Mille et Une Nuits*, sans oublier sa monumentale *Géographie humaine du monde musulman jusqu'au milieu du XI^e siècle*, dont la publication en quatre gros tomes (par l'EPHE, Mouton et l'EHESS) s'est poursuivie de 1967 à 1988.

Toute évocation de la démarche plurielle d'André Miquel demeurera toutefois lacunaire si l'on oublie de rappeler le poète et écrivain. Dans ses écrits d'historien et d'analyste de la littérature arabe classique, s'imposait déjà le charme de son écriture. On peut dire qu'il était le seul arabisant ayant joint dans ses analyses la profondeur et l'exactitude de la pensée de l'historien à la beauté du style d'un créateur. Il a laissé aussi un certain nombre de recueils de poèmes et de nouvelles, ainsi que des romans, dont *Le repas du soir*

(Flammarion, 1966) ; *Le fils interrompu* (Flammarion, 1971) ; *Les Lavagnes* (Flammarion, 1975) ; *Beau calcaire, notre mémoire* (poèmes, Domens, 2000) et *Wadâ. Pour un adieu* (Poèmes, Domens, 2008). Quelques-uns de ses romans et récits de veine historique, dont *Laylâ, ma raison* (Seuil, 1984) ; *Ousama, un prince syrien face aux croisés* (Fayard, 1986, réédition Tallandier, 2007) et *Schéhérazade encore, ou Le manuscrit de Montferrier* (Domens, 2013), s'inspirent de son arrière-pays culturel et créatif, le monde arabe fréquenté dans sa jeunesse et longuement revisité à travers sa culture.

L'une des grandes intuitions de son roman *Laylâ, ma raison* est que, dans son amour, l'amant va au-delà de la bien-aimée. À un moment, on parle à Qaïs (Majnûn) de Laylâ, il répond qu'il ne veut rien savoir d'elle, car elle l'empêche de penser à... Laylâ. Sous la plume de Miquel, son amour s'est centré sur le seul nom de l'aimée, devenu un idéal d'amour se passant de son objet, une sorte de mysticité sans dieu, comme on en voit dans le parcours de maints grands amoureux de différentes cultures. Démarche qui incita Miquel à s'étonner, dans son étude *Majnûn et Laylâ, l'amour fou* (en collaboration avec Percy Kemp, Sindbad, 1984), de ce que de grands poètes de langue persane se soient évertués à hypostasier cette passion tout humaine des deux amants en un amour divin.

Miquel s'est plus d'une fois plu à tracer son parcours personnel, littéraire et scientifique, dans des écrits autobiographiques. Son ouvrage le plus large et détaillé dans cette veine est *L'Orient d'une vie*, sous la forme d'entretiens avec Gilles Plazy (Payot, 1990). Deux événements tragiques ont constitué pour lui des dates décisives où il a

ANDRÉ MIQUEL, POÈTE ET ÉCRIVAIN

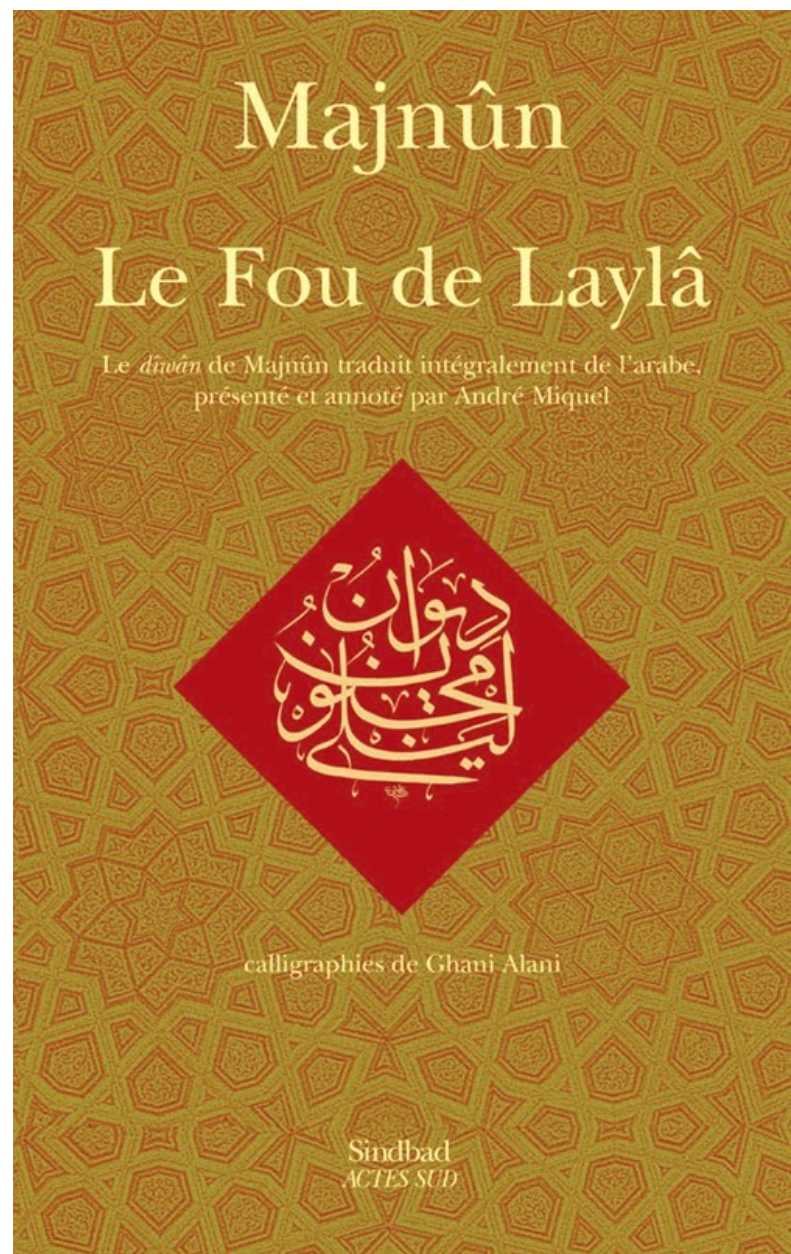
puisé une grande énergie et une promesse définitivement donnée au travail, à la création et à la vie. Les deux événements donnèrent lieu à deux œuvres narratives.

Le premier est son arrestation au Caire, quelques semaines après son arrivée en septembre 1961, à la tête d'une délégation française, pour rétablir les rapports avec la France, rompus depuis l'agression tripartite de 1956 contre l'Égypte. Mis au secret avec quelques-uns de ses collègues diplomates, tous soupçonnés absurdement d'espionnage, ils subissent un emprisonnement de plusieurs mois, une série d'interrogatoires sévères et des gestes de violence et d'humiliation, avant d'être libérés en avril 1962.

D'autres personnes ayant traversé cette révoltante mésaventure auraient tourné la page de la culture arabe. Lui, bien au contraire, et tel qu'il le narre dans son roman autobiographique *Le repas du soir*, y a trouvé la force d'une décision et d'une certitude : abandonner la langue et la culture arabes serait donner raison à ses geôliers. Dans une de ses nuits de prison, il sentit le Christ lui venir en Visitation, l'encourageant et consolidant en lui une foi scellée depuis sa jeunesse, et qu'il gardera toujours, une foi ouverte, pure de tout dogmatisme.

Ensuite, la disparition de son fils Pierre, emporté adolescent par un cancer. Dans un roman saisissant, *Le fils interrompu* (1971), il donne à lire avec retenue et sobriété l'extrême douleur de la perte. Dans les colonnes du journal *Le Monde* (19 novembre 1971), l'écrivain Pierre-Henri Simon évoque à son sujet le lamento d'Anne Philipe après la mort de son époux, le célèbre acteur Gérard Philipe, et écrit : « *Ce qui faisait du Temps d'un soupir un chef-d'œuvre bouleversant d'intensité et de sincérité dans l'expression de la douleur de perdre ce qu'on aime, on le retrouve dans Le fils interrompu : la discrétion dans l'analyse de la souffrance, la justesse du ton, la simplicité, le tact dans l'expression du désespoir, une tenue du style qui est la forme sensible d'une tenue de l'âme* ».

Miquel a par ailleurs poussé son amour de l'arabe jusqu'à écrire dans cette langue des poèmes qu'il traduisait ensuite en français, publiant ensemble originaux et traductions et donnant à l'ensemble le titre générique de *Poèmes réciproques* (*Ash'âr mutajawiba*), que j'ai réunis sous ce titre en un



grand volume bilingue paru aux éditions al-Jamal (Beyrouth et Bagdad, 2020).

André Miquel avait commencé cette aventure poétique en écrivant en arabe des vers libres rimés, puis il abandonnera la rime, et ses vers ont peu à peu gagné une plus grande fluidité. Certains de ses poèmes enferment des méditations sur le monde, la vie et la mort, d'autres évoquent l'univers de son enfance dans le Languedoc, qu'il aimait à appeler « *mon pays* ».

Dans sa vie comme dans sa créativité et ses recherches, Miquel fut guidé par cet appel mystérieux et puissant, cette merveilleuse alchimie qui pousse certains écrivains et explorateurs à se rapprocher de l'Autre et à explorer son monde spirituel et son imaginaire dans un élan fraternel et d'une fidélité sans failles.

La Palestine comme réalité et comme symbole

En décembre 2011, une pétition signée par 250 intellectuels arabes avait appelé au boycott de l'exposition consacrée aux « Juifs d'Orient » par l'Institut du monde arabe accusé de « donner des signes explicites de normalisation avec un régime de colonisation de peuplement et d'apartheid ». Dans une réponse, qui avait tardé, la direction de l'Institut avait tenu à rappeler le « soutien sans faille de Jack Lang au peuple palestinien et à la paix ». L'avant-propos du président de l'IMA et d'Hugues Jallon à ce volume collectif qui réunit une cinquantaine de contributions (textes, planches de bande dessinée, cartes et illustrations) semble vouloir confirmer ce propos. Il s'agit ici de raconter la Palestine non pas d'abord « sous le prisme du conflit qui l'oppose à Israël », mais en tant que telle.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Ce que la Palestine apporte au monde
Institut du monde arabe/Seuil,
coll. « Araborama », 336 p., 25 €

En replaçant la Palestine dans le monde, les responsables de cette publication ont voulu mettre en lumière les différentes diasporas palestiniennes. Le démographe Youssef Courbage rappelle utilement qu'au moment où il écrit, en janvier 2022, les Palestiniens sont 14,3 millions d'âmes dans le monde. Ce poids démographique permet aux Palestiniens de « *ne pas se laisser invisibiliser* » à un moment où la terre se dérobe sous leurs pieds. Le maintien d'un « *souffle culturel* » est également très largement mis en valeur, qu'il s'agisse de récupération, de préservation des archives, de poésie, d'œuvres romanesques, d'art plastique, ou même de cuisine : un très joli texte de l'écrivaine et performeuse Farah Barqawi, est consacré à une visite de l'autrice à Gaza où elle peut enfin savourer sa pâtisserie préférée, l'*och al-Boulboul*.

De Gaza on ne saura guère plus.

Il est certes impossible d'éviter les questions épineuses. Et d'abord la définition du rapport israélo-palestinien « *non comme un conflit, ni comme une crise, mais comme un système d'apartheid* ». Selon Tareq Baconi, analyste à l'International Crisis Group, ce « *système complet de manipulation dé-*

mographique et territorial » plonge ses racines dans la colonisation sioniste de la Palestine avant 1948. Certaines illustrations montrent, bien mieux que de longs discours, les modalités et le coût humain de la violence quotidienne de l'apartheid qui cible en priorité les non-combattants.

Dans ces conditions, la citoyenneté palestinienne se construit à l'écart de l'Autorité palestinienne, « *État Mickey Mouse qui craint son propre peuple et vit sous le joug du colonisateur* », écrit l'historienne Hana Sleiman. Stéphanie Latte Abdallah montre ainsi comment la prison est devenue, depuis les années 1980, « *une expérience nationale et citoyenne majeure* ». Face à l'autoritarisme de l'Autorité palestinienne dont les forces de sécurité coopèrent avec leurs homologues israéliennes, les prisons sont devenues le centre d'une opposition politique incarnée par Marwan Barghouti, condamné à cinq peines de prison à perpétuité pour son rôle politique et militaire dans la deuxième intifada.

La vitalité de la société palestinienne se perçoit également à travers des formes nouvelles ou renouvelées d'activisme qui se caractérisent par leur refus de la violence et par leur aspiration à la dignité. Maisan Hamdan, écrivaine palestinienne qui vit à Berlin, évoque ainsi le mouvement Tali'at (celles qui se lèvent) dont le slogan est « Pas de patrie libre sans femmes libres », ou encore l'organisation Al-Qaws (l'arc-en-ciel) qui milite pour la diversité sexuelle et de genre.



LA PALESTINE COMME RÉALITÉ ET COMME SYMBOLE

La juxtaposition de toutes ces vignettes ne saurait se substituer à une description et à une analyse précise de la situation des Palestiniens, « *ghettoïsés dans les pays arabes voisins ou asphyxiés par le maillage sécuritaire de l'occupation* », écrit Leïla Seurat, progressivement « *empêchés d'affronter l'occupant* ». Elle procède de ce que la même Leïla Seurat nomme « *égrégor* », c'est-à-dire la construction d'un « *corps en esprit* » par l'expulsion fulgurante et l'absence, et symboliquement alimentée « *autant par les Palestiniens de Palestine et d'Israël, par ceux de la diaspora, mais surtout par des non-Palestiniens* ». « *La Palestine est une idée, un espoir, une exigence, un symbole* », écrit le journaliste Christophe Ayad dans l'introduction du volume.

Cette succession de textes et d'images, dont on ne saurait nier la qualité et l'intérêt, occulte en particulier ce qu'il en a été de la politique effec-

tive, au-delà des discours, des pays arabes à l'égard des Palestiniens. Dans [un article d'Orient XXI de janvier 2022](#), Elias Khoury, auteur de *La porte du soleil* et rédacteur en chef de l'édition arabe de *La revue d'études palestiniennes*, dit de la « *normalisation* » progressive des relations entre Israël et un certain nombre de régimes arabes non élus ou autoritaires, désignée sous le nom d'accords d'Abraham, qu'elle est d'abord une « *tentative de normalisation des régimes autoritaires arabes aux yeux de leurs peuples* » mais qu'elle vise également à « *faire plier les Palestiniens et les contraindre à se soumettre à la colonisation israélienne* ». Cet accord, ajoute-t-il, « *constitue une prolongation indirecte de l'opération d'émigration forcée des juifs arabes dans les années 1950 et 1960* » depuis le Maroc, l'Irak ou le Yémen, qui a été menée « *conjointement par les organismes de l'État israélien et par les régimes totalitaires arabes* ». Des voix dissidentes comme [celle d'Elias Khoury](#) manquent à l'ensemble polyphonique qu'ont souhaité composer les auteurs de ce volume.

D'un pas léger, l'huissier arrive

« Est-ce que vous reconnaissez le montant de la dette ? Qu'est-ce que vous proposez comme solution ? Quelle somme pouvez-vous verser ce jour afin de suspendre la procédure ? Est-ce que le bailleur présent serait d'accord ou pas ? (bref silence)... À défaut d'accord, ordonnons l'expulsion ainsi que celle de tous occupants de son chef, avec, si besoin est, le concours de la force publique et l'assistance d'un serrurier, à défaut de libération volontaire des lieux à compter de la signification de la présente décision. » *Dans De gré et de force, le sociologue Camille François suit les processus d'expulsions locatives, et ceux qui les mènent : une grande enquête sur la violence exercée contre les « mauvais pauvres ».*

par Jean-François Laé

Camille François

De gré et de force.

Comment l'État expulse les pauvres

La Découverte, coll. « L'envers des faits »

240 p., 22 €

L'assignation vient d'être prononcée par le juge du tribunal d'instance. C'est le jour fatidique : le 31 mars de chaque année, la machine judiciaire inaugure les audiences des expulsions locatives jetant des milliers de familles à la rue. Au nom de bailleurs sociaux ou de propriétaires privés, le tribunal de la « *misère domiciliaire* » sonne comme un avertissement auprès des familles pauvres endettées depuis des années. La peine sera exemplaire. L'archétype de la punition : le bannissement. Plus fort qu'un licenciement. Plus fort qu'une peine de prison avec sursis. Une pénalité au sein même du civil.

Les récits d'audience de Camille François prolongent cette scène archaïque de l'insécurité sociale du XIX^e siècle qu'on pensait avoir oubliée : les femmes à la peine, les comptes à refaire tous les jours, les priorités pour se nourrir, payer la cantine, les transports, le loyer, les charges, calculer et calculer, refaire encore ses comptes. Et au mois d'avril ça recommence. L'audience au tribunal d'instance, faut-il encore s'y rendre ? Une fois sur deux, de guerre lasse, les femmes ne s'y rendront pas, malgré le désastre annoncé, car l'humiliation est forte. Plein le dos, des femmes, des mères et des épouses portent la scolarité, les affaires fami-

liales pour ne pas dire les maris, les pensions alimentaires, les charges et les loyers qu'elles tirent derrière elles comme un destin de classe.

Car perdre son logement, c'est bien plus que perdre un espace habité. C'est risquer de voir disparaître le CDD ou les petits boulots, la scolarité des enfants, les liens de voisinage, les équilibres des échanges dans l'immeuble. Parce que la famille va se retrouver « nulle part », quitter les lieux représente davantage que quitter les lieux. C'est se ramasser l'infamie collée à l'accusation d'être un mauvais pauvre. C'est aussi tout recommencer ailleurs. Parce que le logement social est la pierre angulaire de ce que « protéger veut dire », le socle minimal pour s'asseoir – avec l'espérance de pouvoir en user « toute sa vie durant » –, le tribunal annonce la chute finale.

Dans *De gré et de force*, les mécanismes de l'accusation sont disséqués. Il aura fallu à Camille François trois années d'enquête en banlieue nord de Paris pour comprendre l'appareil de capture qui va des ordinaires loyers impayés jusqu'à la chute : l'expulsion ! Il aura fallu consulter les archives du tribunal d'instance, rencontrer les services de recouvrement d'un bailleur HLM, observer des entretiens de négociations, se rendre aux audiences de 200 affaires, noter les échanges à la barre entre les propriétaires et les locataires, analyser 795 jugements de quatre tribunaux différents, interroger les magistrats sur leur façon de faire, suivre les captures successives afin de comprendre cette chaîne procédurale et morale qui conduit à la déchéance sociale.

Appareil de capture ? Il faudra des années à chaque famille pour retrouver un nouveau foyer : différentes demandes de protections locatives, de nouvelles démarches pour ouvrir un nouveau dossier, pour bénéficier d'un nouveau statut protecteur, et déposer de nouvelles pièces, et envoyer vingt PDF afin d'obtenir une attestation d'inscription dans un programme. Il faudra apprendre à suivre son dossier. Il faudra demander à sa fille de « regarder sur internet ». Il faudra certifier de sa bonne foi dans le non-paiement du loyer, fournir encore de nouvelles pièces. Il faudra s'expliquer, s'embrouiller inévitablement, mêler des choses sans rapport entre elles.

Du côté de l'administration, on vérifiera l'absence de fausse déclaration, la situation de précarité sociale, économique ou financière. Une remise de dette ? Vous demandez une remise ? Et de « *rechercher si, au regard des circonstances de fait existant à une date précise, la situation de précarité du débiteur et sa bonne foi justifient que lui soit accordée une remise ou une réduction supplémentaire* ».

C'est l'occasion pour Camille François de saisir les paroles, les menaces, les petites stratégies, les accusations qui avancent dossier après dossier. Il en profite pour dresser le chemin de croix judiciaire, une longue chaîne qui nous emmène de recours en recours, à travers des jurisprudences complexes, des services départementaux flottants, des préfectures dansantes, des commissariats embarrassés de monter à l'assaut avec leur petit serurier en avant-garde.

Au tribunal, les familles reçoivent une volée de bois vert. En quelques phrases, tout est dit : « *Madame est une gestionnaire défailante, qui ne sait pas tenir son budget. Madame présente une situation budgétaire complètement désorganisée. Madame a contracté de nombreux crédits à la consommation. Monsieur n'avait pas conscience de la notion de priorité de paiement et présente une addiction au jeu. Madame a fait le choix de maintenir de lourdes saisies plutôt que d'accepter notre proposition de déposer un dossier à la Banque de France. Madame ne sait pas nous expliquer l'origine de sa dette. Madame ne paye plus ses loyers depuis de nombreux mois. Elle apparaît perdue dans ses démarches administratives et peine à se mobiliser.* »

Ces notations vont toutes dans le même sens : Ces « Mesdames » sont accusées d'incompé-

tence, de gestion défailante, d'ignorance et d'incapacité à tenir leur budget. Madame se fait non seulement interpellé en qualité de mère, mais également d'épouse ou de sœur (chargée de remobiliser le mari ou le frère), de fille ou de petite-fille devant veiller au paiement du loyer de ses grands-parents. L'ouvrage nous montre ce travail de la filiation : une aide financière continue et sans faire de bruit, où les générations suivantes se sentent responsables et jouent un rôle de poids dans l'économie tant matérielle qu'affective de celles qui sont accusées.

On assiste alors à l'irruption des doléances, maladroites parfois, avec des éclats de « récits de soi » qui engagent l'entourage et les circonstances singulières dans lesquelles les femmes et les mères se débattent. Mais elles ont beau exposer leurs pannes et leurs déconvenues, une soudaine séparation, un CDD disparu, rien n'y fait. L'entretien tourne autour de la question : comment les faire payer concrètement, presser le citron pour gagner quelques sous, faire en sorte que ces femmes paient leurs arriérés de loyer plutôt que leurs autres créances éventuelles ?

Trois voies méritent notre attention. La première est le plan d'apurement : le locataire s'engage, envers le bailleur et le Trésor public municipal, à payer chaque mois, en plus du loyer courant, une mensualité de remboursement de sa dette. La seconde est la négociation des mensualités de remboursement sous la forme d'une tractation : les chargés de recouvrement proposent successivement différents montants (comme dans les enchères des salles de vente, souligne l'auteur) et reviennent à l'assaut pour faire fléchir le locataire. La troisième est la contrainte à « changer de logement », pour « plus petit et moins cher ».

L'étau se resserre entre le plan d'apurement, le jeu de l'enchère décroissante et le déménagement pour une destination inconnue. Et les dossiers de se succéder dans l'affolement, dans l'émotion : ce sont des moments d'extrême agitation, voire de panique. L'ouvrage offre ce tracé silencieux de ces poursuites sans fin qui viennent à la surface des administrations du social, de la préfecture puis de la police.

Tissée avec brio, suite d'imprévisibles virevoltes procédurales, cette chronique douce-amère de l'expulsion renvoie en contrechamp le portrait de ces femmes qui peuplent les audiences, landau et biberon à la main. On aurait aimé les entendre – l'humour chagrin dans lequel elles se glissent, les



points de résistance à la salissure, les révoltes silencieuses. Avoir un mal de chien autorise à rugir comme un animal dangereux. Pourquoi ne pas laisser place plus largement à ces « prises de parole » à la sortie des audiences ? On aurait aimé être au plus près de ce qui se dérobe : les ruses des caisses communes et leurs logiques, l'esprit des femmes et leurs façons de dire les choses, de dénoncer avec leurs mots, de se décrire elles-mêmes, et les conditions dans lesquelles elles vivent, de tordre le cou à l'accusateur. Le grain des choses, disait Foucault.

Avec cette grande enquête, Camille François nous rappelle avec justesse que l'expulsion est une peine, une forteresse autonome, qui remplit une fonction essentielle : dresser un solide mur entre les bons et les mauvais pauvres. Que la dette est une affaire d'État. Que le logement (le gîte, l'habitat) est le pivot de la propriété sociale, une possession qui associe le sentiment d'appartenance à une collectivité, à un quartier et ses infrastructures, à ses écoles et ses centres d'activités, disait Robert Castel. Et qu'à défaut la dépossession est une violente cérémonie d'humiliation.

Redécouvrir Benito Pérez Galdós

Trois publications récentes remettent au goût du jour

Benito Pérez Galdós : 2022 voit paraître conjointement Trafalgar, Les romans de l'interdit (réunissant Tormento et Madame Bringas) avec une présentation lumineuse du meilleur galdosien français, Sadi Lakhdari, et enfin l'essai monumental que Mario Vargas Llosa consacre à Pérez Galdós, La mirada quieta. Comment ne pas nous laisser guider et découvrir, ou redécouvrir, ce géant des lettres espagnoles ?

par Albert Bensoussan

Benito Pérez Galdós

Trafalgar

Trad. de l'espagnol par André Gabastou

Zoé, 224 p., 21 €

Benito Pérez Galdós

Les romans de l'interdit.

Tormento,

trad. de l'espagnol par Sadi Lakhdari

Suivi de *Madame Bringas*

trad. de l'espagnol par Pierre Guénoun

Le Cherche Midi, 768 p., 23 €

Mario Vargas Llosa

La mirada quieta de Pérez Galdós

Alfaguara, 352 p., 18,90 €

S'il est un auteur espagnol pour qui la barrière pyrénéenne a joué en sa défaveur, c'est bien Benito Pérez Galdós (1843-1920), et bien peu le connaissent en France. La hernie étranglée du franquisme, quarante ans durant, a contribué assurément à le laisser dans l'ombre et sans voix, lui qui fut socialiste (député aux Cortès), libéral, anticonformiste et anticlérical, et qui, pour cela même, se vit préférer en 1904, à l'attribution du prix Nobel de littérature, le néoromantique et grandiloquent dramaturge José Echegaray. En 1912, alors que cinq cents intellectuels espagnols demandaient que cette consécration lui revînt, c'est le dramaturge allemand Gerhart Hauptmann qui lui passa devant.

Quelque peu oublié, en Espagne comme à l'étranger, et fort peu traduit en France, cet écrivain aux 100 romans, l'égal de Balzac pour l'ampleur de sa *Comédie humaine*, a été le miroir

de la société espagnole qu'il a scrutée et dépeinte dans toutes ses strates, avec une profondeur sociale et psychologique, voire psychanalytique selon son exégète Sadi Lakhdari, le tout mâtiné d'un humour qui l'inscrit dans le sillage de [Cervantès](#). Il a fallu le génie cinématographique de Luis Buñuel pour ressusciter ce talent, et l'on se souviendra longtemps de trois œuvres majeures du cinéaste aragonais : *Nazarin* (1959), *Viridiana* (1961) et surtout *Tristana* (1970) qui offrit à Catherine Deneuve l'un de ses plus grands rôles.

Trafalgar est le roman inaugural du cycle romanesque des « Épisodes nationaux » qui, complétant 28 romans et 24 pièces de théâtre, embrasse en 46 récits l'histoire de l'Espagne depuis 1805 jusqu'à 1880, constituant ainsi, selon la volonté de l'auteur, des histoires sur et dans l'Histoire. Il relate le désastre naval de la flotte hispano-française face aux Anglais, en 1805, devenu pour nous le mythe de la défaite et l'archétype du coup fourré : le fameux « coup de Trafalgar ». Et quel est-il, ce coup ? Les navires espagnols s'alignent sur l'escadre française, le tout sous le commandement du vice-amiral Villeneuve, nommé là par Napoléon qui, dans son délire hégémonique, voudrait mettre l'Angleterre à genoux, tandis qu'il avance ses pions à l'est en battant à plate couture la puissance autrichienne – la victoire d'Austerlitz, le 2 décembre 1805, fera oublier la débâcle de Trafalgar deux mois plus tôt.

Pérez Galdós, lorsqu'il rédige son roman, sept décennies plus tard, est à jour de l'histoire et connaît bien tous les vaisseaux et ceux qui les commandent. Tout est rigoureusement vrai dans sa documentation, tout comme la manœuvre astucieuse de l'amiral Nelson coupant en deux l'alignement de la flotte adverse et détruisant

REDÉCOUVRIR BENITO PÉREZ GALDÓS

méthodiquement chaque navire sous la puissance de feu de ses canons ultra modernes servis par des matelots admirablement formés : c'est cela, le « coup de Trafalgar ». À quoi s'ajoute la vraisemblance de son narrateur, le jeune Gabriel qui, à quatorze ans, participe au combat naval, et qui est peut-être inspiré par le personnage du Français Louis André Manuel Cartigny, dernier survivant de la bataille, âgé justement de quatorze ans et mousse sur le vaisseau *Redoutable*, l'un des narrateurs de cet affreux épisode. C'est ce petit mousse qui rapporta la mort de l'amiral Nelson, le héros de ce qui deviendra pour les Britanniques *The Trafalgar Day*, qu'un coup de feu parti du *Redoutable* blessa mortellement.

C'est l'originalité du récit galdosien que d'avoir choisi comme narrateur un enfant qui, orphelin et domestique, semble, sous sa plume et dans son encre, directement issu des gosses de la misère du peintre Murillo, à moins qu'il ne provienne de ces romans picaresques dont le prince était un enfant, comme le Pablos de Ségovie – *El Buscón* – de Quevedo. Et justement ce roman historique est bien plus proche, dans sa structure et, disons, son idéologie, du roman picaresque espagnol non seulement par l'aventure et l'accumulation des péripéties, mais surtout par la vision sociale et ce miroir du romancier décidément placé à ras de terre, ainsi que cela caractérise ou distingue déjà tout le roman réaliste européen, de Balzac à Zola en passant par Dickens (dont, par parenthèse, Galdós traduisit en espagnol *The Pickwick Papers*).

Cet enfant qui voit tout et, témoin privilégié de l'histoire, la juge avec une fausse naïveté qui autorise toutes les critiques, participe même un peu au combat – prêtant la main à un canonnière hors jeu et allant même jusqu'à tirer deux boulets contre messieurs les Anglais –, parcourant les ponts du vaisseau amiral, esquivant les charges, échappant aux plaies et bosses, secouru ici, sauvé là et touchant miraculeusement au port après avoir été ballotté comme toton. C'est donc lui qui donne à cette aventure son caractère épique et sa dimension relative en tirant le rideau : « *Tout se termina quand j'ouvris les yeux et remarquai ma petitesse associée à la magnitude des désastres auxquels j'avais assisté* ».

Le propos du romancier ne manque à aucun moment de rabaisser ces misérables oripeaux que sont, dans cette confrontation désastreuse, le pa-

triotisme, le chauvinisme fanfaron, l'héroïsme et l'honneur – cet « honneur espagnol » que sanctionnent aussi Verdi et Schiller dans leur *Don Carlos*. Conjointement au regard ironique de Gabrielillo, Galdós fait donner de la voix à l'épouse du vieux capitaine de vaisseau, dont l'adolescent est le valet. C'est que le capitaine, attaché aux valeurs de courage et de patriotisme, entend, malgré son grand âge, gagner le vaisseau amiral et participer au combat naval – « *L'honneur de notre nation est engagé* », dit-il –, d'où il sortira avec de nouvelles cicatrices qui seront comme de dérisoires médailles ajoutées à son palmarès glorieux. « *Tu es arrivé à soixante-dix ans et tu n'es plus en état de participer à des fêtes* », lui dit son épouse en le traitant, par ailleurs, de « *vieux machin* ». Et dans de ce rejet et cette dérision des valeurs fondamentales du patriotisme, remontant l'échelle des responsabilités, comment s'étonner que le romancier s'en prenne à notre Napoléon et à sa folie hégémonique ? « *Ce voyou de Premier Consul* », se déchaîne doña Francisca, « *ce petit monsieur qui bouscule le monde entier* ». La cause est d'autant plus entendue que le désastre de Trafalgar prélude à la guerre d'Indépendance (1808-1814) qui verra l'Espagne balayer ce fantôme de Joseph Bonaparte, et léguer à la langue française ce joli mot de guérilla, et à la peinture universelle le génial Dos de Mayo de Goya.

« *Cette série de mésaventures semblait absurde, n'est-ce pas ? Elle était comme la cruelle aberration d'une divinité s'obstinant à causer tout le mal possible à des êtres égarés... ; mais non, c'était la logique de la mer, associée à celle de la guerre. Ces deux éléments joints, n'est-il pas un imbécile, celui qui s'étonne de les voir engendrer les plus grandes mésaventures ?* » Ainsi s'exprime le pacifisme de Galdós qui, dans ce premier volume des « *Épisodes nationaux* », sabre d'entrée de jeu la folie guerrière de l'Europe tout entière coalisée à sa perte. On en est encore là, aujourd'hui. Et *Trafalgar* peut aisément s'aligner à côté des grands romans pacifistes du XX^e siècle, de *Guerre et Paix* à *À l'Ouest, rien de nouveau*.

Quel destin pour l'Espagne ? Pérez Galdós perçoit bien la fin de ce qui apparut depuis des siècles comme la grandeur de son pays. Le désastre de Trafalgar ne représente pas seulement une défaite militaire, comme pour la France – le vice-amiral Villeneuve ayant baissé pavillon dès les premières canonades et Napoléon se dédommageant de toute humiliation par l'éclatante victoire d'Austerlitz. En effet, la suprématie

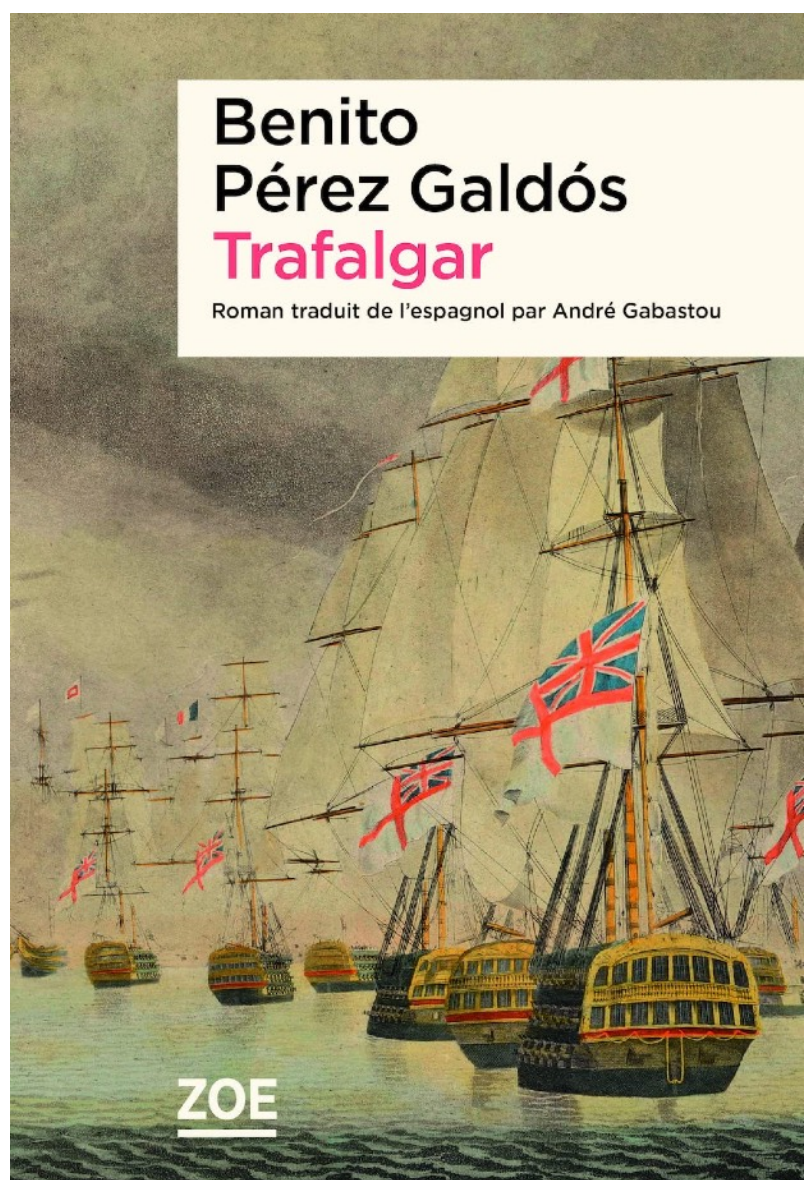
REDÉCOUVRIR BENITO PÉREZ GALDÓS

incontestable de la marine britannique allait désormais entraver considérablement les échanges entre l'Espagne et ses colonies d'Amérique latine, qui peu à peu s'émancipèrent ; sans parler des pirates anglais, dont le plus célèbre, Jack Rackham, allait inspirer tant de films et de romans, dont le truculent *Louves de mer* (Gallimard, 2005) de Zoé Valdés. Et Galdós d'évoquer alors « *cette oriflamme qui s'abat et disparaît comme un soleil qui se couche* », ce qui n'est pas sans rappeler le fameux dicton *En Flandes se ha puesto el sol* / « *En Flandre le soleil s'est couché* » — un siècle plus tôt, on disait que le soleil ne se couchait jamais sur l'empire espagnol.

Reste le style du romancier capable d'user de poésie avec quelque accent hugolien quand il évoque la versatilité de l'océan : « *Nous étions en mer, emblème majestueux de la vie humaine. Un peu de vent la transforme : la douce vague qui frappe le bateau mollement devient une montagne liquide qui l'ébranle et le secoue ; le son agréable qu'émettent dans le calme plat les légères ondulations de l'eau devient une voix rauque qui crie, injuriant la fragile embarcation.* »

Nous avons là un aperçu du souci descriptif et des réussites picturales ou euphoniques du styliste que veut être Galdós (bien qu'il n'ait mis que deux mois – janvier-février 1893 – à composer ce roman). Et au-delà, ce qui fait peut-être le prix de ce récit et constitue un apport appréciable du romancier à son art est son recours à l'oralité ainsi qu'a pu en user le réalisme français. Ainsi de ce personnage du vieux marin couvert de cicatrices dont le parler truculent permet au romancier de véritables trouvailles : « *Parlant de la perte de son œil, il disait qu'il avait fermé la coupée et, pour exprimer la fracture de son bras, il disait qu'il s'était retrouvé sans le bossoir de bâbord. Pour lui, le cœur, siège du courage et de l'héroïsme, était la soute de la poudre comme l'estomac la soute du biscuit.* » Et le romancier de multiplier les dialogues, avec un langage populaire, et beaucoup de mots estropiés comme, dans la bouche de celui qu'on surnomme Moitié d'homme, de parler d'*internité* pour éternité, et de « *humée de poudre* ».

Vargas Llosa, qui a lu tout Galdós à la faveur du long confinement et du covid qui n'a pas manqué de l'atteindre, a souligné ce qu'il appelle « *le regard tranquille* » du romancier : cette application à remplir d'histoires, benoîtement et systématiquement,



quement, l'histoire de l'Espagne et de l'Europe, tout en manifestant son retrait ou quelque distance par rapport au chaos politique et aux nombreux conflits européens qu'il contemple avec ironie ou dérision. Mais il ne manque pas de le qualifier – usant des mêmes mots qu'il applique à Flaubert, son modèle immarcescible – de « *narrateur déchaîné et même un peu sauvage* ». Au demeurant, s'agissant de *Trafalgar*, récit historique où Pérez Galdós, dans ses nombreuses réflexions et ses commentaires, a tant mis de lui, de sa pensée socialiste, libérale et anticonformiste, on pourrait lui prêter cette phrase emblématique : « *Gabriel c'est moi* ». Aucun doute, sans aller jusqu'à parler d'autofiction, on sent bien que *Trafalgar* est, d'une certaine manière, le miroir de ce Benito qui s'exila tout jeune de sa Grande Canarie natale pour, devenu Madrilène, courir l'aventure, celle des arts et des armes littéraires. Et ces premiers récits redécouverts nous mettent assurément en appétit.

Les dynasties défuntes de Cynthia Ozick

Antiquités, septième roman de Cynthia Ozick, est narré par un vieux monsieur, ancien élève d'une école privée où il habite en tant qu'administrateur. Lors de l'écriture de ses mémoires, il se remémore un camarade d'enfance singulier, issu d'une obscure tradition juive égyptienne. Que signifie cette fable biscornue ? Le Messie de Stockholm, chef-d'œuvre d'Ozick, en fournit la clé : ensemble, ces livres évoquent en creux un autre royaume disparu, celui de la civilisation yiddish.

par Steven Sampson

Cynthia Ozick

Antiquités

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Agnès Desarthe

L'Olivier, 192 p., 17 €

Un auteur a-t-il une seule histoire à raconter ? En ce qui concerne Cynthia Ozick, *Antiquités* et *Le Messie de Stockholm* semblent répondre par l'affirmative. *Antiquités*, sorti l'automne dernier, est court, dense et difficile. Son langage limpide est précieux, décalé et artificiel. On dirait une traduction du latin, ou un dialecte parlé par une infime strate de l'aristocratie anglaise. On a l'impression que cela se passe en Angleterre, tellement la sensibilité est guindée, c'est facile de rater les indices discrets révélant qu'on est dans les environs de New York : en 1949 pour le temps présent, soixante-dix ans auparavant pour les événements décrits dans les mémoires du narrateur, un avocat retraité écrivant à la demande du fonds d'investissement qui est propriétaire de l'ancienne école aujourd'hui fermée.

Aux États-Unis, la critique n'a su que faire de cette intrigue. Dans *The New York Times*, [Lionel Shriver](#) l'a qualifiée de « particulière » et s'est demandé pourquoi l'autrice avait choisi ce thème. L'article a déclenché une piquante dispute littéraire, à l'occasion de laquelle Ozick publia dans le même journal un poème vengeur à l'adresse de la chroniqueuse : « *For the blow Shriver's given / May she never be shriven!* ». Traduction (libre) : « *Shriver, pour cet abattage / Aucun rattrapage* ».

Pourrions-nous rattraper la manche ? Y a-t-il autre chose ici qu'un livre « insatisfaisant » et « un peu vide » ? Pourquoi ne pas tenter une lecture méta-textuelle, ne pas chercher la matrice ayant inspiré *Antiquités* aussi bien que *Le Messie de Stockholm* (1988) ?

Dans ce dernier roman, Lars Andemening est critique littéraire pour *Morgontörn*, un quotidien suédois fictif. Réfugié, il se croit fils de Bruno Schulz, écrivain juif polonais assassiné par la Gestapo en 1942. Le centre névralgique du livre est la librairie dirigée par son amie Heidi Eklund dans le Gamla Stan, la vieille ville, où il discute littérature et traduction avec la patronne. Celle-ci se voit proposer par un vendeur mystérieux un exemplaire du *Messie*, le chef-d'œuvre disparu de Schulz, que le héros aimerait se procurer, étant donné qu'il s'agit du testament du « père ».

Le Messie de Stockholm se situe au croisement des symboliques juive et chrétienne ; de potentielles résurrections, il y en a : le roman perdu de Schultz ; le « fils », censé être de son vrai nom Lazarus Baruch (« béni » en hébreu) et dont la filiation serait officialisée ; et la renommée de Schulz, écrivain ignoré. Lazarus/Lars incarne la génétique assassinée et pourtant vivante. À travers sa personne se joue le destin du génie juif polonais. Il s'acharne à apprendre la langue des textes paternels, Heidi l'ayant présenté à une professeure privée, originaire de Cracovie, une princesse très littéraire – et démunie – de la famille Radziwill. Toute une thèse pourrait être consacrée à l'aristocratie déchue chez Ozick, à commencer par les nobles les plus illustres, les Grands Prêtres du temple de Jérusalem.

LES DYNASTIES DÉFUNTES DE CYNTHIA OZICK

Temple, mot versatile (païen, juif, protestant, etc.), mot polysémique dans *Antiquités*. The Temple Academy fut le nom de l'école du narrateur, renvoyant à l'Académie de Platon et aux Hébreux. En effet, on y étudiait les lettres classiques, domaine dans lequel brillaient ses deux amis, le futur avocat Ned Greenhill et un exotique garçon dénommé Ben-Zion Elefantin. Ce furent quasiment les seuls élèves juifs, leur amitié avec le narrateur, Lloyd Wilkinson Petrie, a eu pour conséquence de l'isoler des autres garçons, tous antisémites.

En quoi l'aristocrate WASP s'intéresse-t-il à Ben-Zion, rejeton d'une lignée remontant à l'île Éléphantine et au désert du Sinaï, les Elefantin (selon la fable d'Ozick) ayant été les seuls Hébreux à ne pas vénérer le veau d'or ? L'Égyptien s'invite dans la chambre de Petrie ; leurs échanges autour de l'échiquier rappellent les rencontres entre Lars et Heidi dans la librairie encombrée. Encore un polyglotte érudit en face d'un autochtone d'une culture limitée (Petrie étant purement yankee, et Lars un viking de souche). Encore une amitié inattendue, basée sur des intérêts communs : Schulz à Stockholm, les pyramides dans *Antiquités*. Ces passions mortifères – l'écrivain assassiné et les sépultures des pharaons – s'organisent autour des reliques. Petrie montre les découvertes léguées par son père, acquises lors d'une expédition archéologique. Sont-elles des objets de valeur ou des faux ? À Stockholm aussi, l'ambiguïté planait sur le statut du legs paternel : dans l'univers d'Ozick, les fétiches restent insaisissables.

Le fétichisme permet de maintenir l'illusion d'une tradition vivante, c'est une résurrection en pierre, incarnée par Petrie, les pions de l'échiquier, et les antiquités que collectionnent les parents des deux garçons. Ben-Zion et Petrie représentent l'un et l'autre la fin d'une dynastie : pendant leurs parties échiquéennes, ils mettent en scène le régicide, la chute. L'Histoire se résume dorénavant à des bibelots, comme la civilisation yiddish se réduit à des manifestations kitsch – la musique klezmer et la carpe farcie – pour figurer onze millions de yiddishophones, l'un des seuls peuples cosmopolites du Vieux Continent. Petrie

Cynthia Ozick *Antiquités*



Éditions de l'Olivier

écrit en 1949, c'est le moment où l'on prend acte de l'ampleur de la Shoah, du fait que l'ancienne lignée des Ashkénazes a cessé d'exister en tant que civilisation autonome dotée d'une langue. La porte yiddish se ferme au moment où la poignée d'administrateurs de la Temple House (nom donné à l'immeuble décrépit où se situait l'ancienne école) doit quitter la baraque.

Cynthia Ozick, romancière d'une immense pudeur, écrit sur la disparition. En cela, elle donne le change à Adorno et à sa réflexion sur l'impossibilité d'écrire après Auschwitz. Oui, dit Ozick, on peut le faire, à condition d'intégrer l'annihilation dans la phrase. Ici, on n'est pas dans l'*acting-out* facile du roman apocalyptique ; la prose de Petrie reste fidèle à son patronyme : pétrifiée. *Antiquités* est étouffant, et brillant.

Choisir l'hospitalité

Présenté le 1^{er} février au conseil des ministres, le nouveau projet de loi sur l'asile et l'immigration devait être débattu au printemps 2023 au Sénat puis à l'Assemblée nationale — il sera finalement « découpé » entre un projet de loi plus court et plusieurs propositions. Ce texte porté par Gérard Darmanin et Olivier Dussopt (le vingt-deuxième projet depuis 1986) s'inscrit dans une « inflation législative » sur le sujet que déplore le Conseil d'État, et vient entériner des politiques de plus en plus restrictives et répressives envers les exilés. Trois lectures importantes viennent nourrir débats et actions dans ce contexte et rappellent la nécessité de défendre une politique d'accueil réaliste fondée sur le principe de la solidarité et de l'hospitalité.

par Elsa Grugeon

Michel Agier

La peur des autres. Essai sur l'indésirabilité
Rivages, 100 p., 16 €

François Héran

Immigration. Le grand déni
Seuil, 192 p., 13,50 €

Marie-Laure Morin

Faire de l'étranger un hôte.
L'hospitalité, un droit fondamental
Syllepse, 240 p., 18 €

Ces textes éclairent de manière complémentaire la question des migrations en France et plus largement en Europe. Issu.e.s de différentes traditions disciplinaires, les trois auteur.e.s manient pour cela des sources diverses : données quantitatives, discours politiques, ressources juridiques, rapports et travaux scientifiques, presse, littérature. Ils et elle invitent à traiter autrement les phénomènes migratoires, loin des fantasmes qui alimentent bien souvent le débat public en France.

Les préfaces des ouvrages de Marie-Laure Morin et de Michel Agier, parus à quelques mois d'intervalle en 2022, s'ouvrent sur le même constat, fait après le début de la guerre en Ukraine, il y a un an : une autre politique d'accueil est possible. Le statut qui est appliqué aux réfugiés ukrainiens « s'oppose aux politiques menées envers les populations venues du Proche-Orient, de la Corne

de l'Afrique ou d'Asie centrale », selon Michel Agier, et témoigne d'un « idéal racial blanc européen ». Pour Marie-Laure Morin, l'accueil des exilés ukrainiens peut aussi « préfigurer ce que l'hospitalité comme droit universel pourrait être pour tous ». La juriste rappelle néanmoins qu'il n'est pas sûr, alors que domine la « théorie de l'appel d'air », que la convention de Genève de 1951 pourrait être signée aujourd'hui.

François Héran, dans son ouvrage paru en mars 2023 et intitulé *Immigration. Le grand déni*, s'arrête également sur le sort réservé aux exilés ukrainiens en France. Notre pays apporta ainsi la preuve que « quand on veut on peut » ; cependant, « vu le poids démographique et économique de la France en Europe », la France ne prit pas réellement « sa part de l'accueil solidaire ». L'auteur démontre ici que la notion de capacité d'accueil, souvent utilisée comme une justification pour limiter l'immigration, est une notion « à la fois structurelle, et socialement et politiquement construite ».

Les trois auteur.e.s précisent qu'au niveau français et européen la notion de menace à l'ordre public est instrumentalisée. Une gestion toujours plus sécuritaire de la question migratoire encourage la criminalisation des personnes migrantes et la criminalisation de l'aide qui leur est apportée. Pour François Héran, « notre politique migratoire a tous les traits d'une fuite en avant ». L'orientation sécuritaire amorcée dès le traité de Schengen « organise l'errance ». Les trois ouvrages invitent à regarder en face les chiffres accablants

CHOISIR L'HOSPITALITÉ

des morts aux frontières de l'Europe : une immense tragédie dont les politiques migratoires devraient être tenues pour responsables.

François Héran décrypte le traitement politique et médiatique de la question migratoire en France. Pour cela, il offre un texte clair et vivifiant, qui a pour objectif de « rétablir les faits », et de présenter un « diagnostic réaliste et responsable sur la question des migrations et de l'asile en France », en sortant du « seul prisme du national et en raisonnant sur le temps long ». Le sociologue, directeur de recherche à l'Institut national d'études démographiques et détenteur de la chaire « Migrations et sociétés » du Collège de France, met ainsi en lumière la manipulation des données de base qui « trompe gravement les Français et aiguise inutilement les tensions ». Il rétablit de la complexité et des nuances dans le débat public « où l'on ferraille trop à coups d'idées simples et d'oppositions binaires ».

Par exemple, contre cette idée de l'appel d'air, il vient rappeler que « la France n'est pas le pays le plus attractif d'Europe, bien au contraire ». Et, par un savant retournement, il se demande s'il ne faudrait pas « s'en inquiéter et mettre le sujet sur la table ». D'autres exemples : la migration familiale, même si elle fixe toutes les obsessions, est l'objet d'un fantasme car elle est en baisse. Au lieu de renvoyer dos à dos le régulier et l'irrégulier, il rappelle également qu'entre « procédure régulière ou filière irrégulière, la ligne de crête qui sépare les deux destins est étroite et aléatoire », et aggravée par l'incurie des politiques. Il s'attaque également à la prophétie inepte du « grand remplacement ». Grâce à une mise en perspective historique, il précise que les frontières de l'identité nationale sont mobiles. François Héran dénonce ainsi avec force et en s'appuyant sur de nombreux discours politiques récents le fait que la politique migratoire soit devenue une politique d'opinion. Il faut cesser d'entretenir les peurs à des fins électoralistes, et défendre la mise en place de politiques plus réalistes, à l'épreuve des faits.

Michel Agier s'attarde également sur la question de la manipulation des peurs et des fantasmes par les politiques, en adoptant la perspective de la philosophie et de l'anthropologie. Il fournit l'ébauche d'une « anthropologie de la peur » saisie « comme un fait social et politique » et analyse la construction de « l'indésirabilité » qui

naturalise les morts aux frontières de l'Europe. Dans son court essai (une centaine de pages), l'anthropologue, spécialiste de la mondialisation, des conditions et des lieux de l'exil, propose de « comprendre ce qui s'impose contre ces élans d'ouverture, et qui au contraire fait régresser le monde vers plus de fermeture, de rejet et de séparation », « comprendre de quoi est fait ce rideau de violence » pour mieux agir sur lui et construire les possibles d'un monde commun.

Michel Agier évoque une « dystopie sous [ses] yeux » lorsqu'il décrit « le tri des populations et des corps, la mise à l'écart, l'encampement durable ou la rétention de certaines personnes ». Il contribue ainsi à la construction d'un autre regard européen essentiel à travers la mise en valeur de films et de romans qui, derrière l'anonymat, donnent à voir la multitude de vies, de parcours et de cultures qui viennent se briser aux frontières de l'Europe, « élargies et épaissies par une panoplie de moyens ». De la même manière, Marie-Laure Morin insiste sur la nécessité de « traiter l'étranger comme une personne ». Ce travail, que Michel Agier décrit comme un « essai utile », s'inscrit dans une longue réflexion menée sur les politiques d'accueil au niveau institutionnel, mais aussi de collectifs citoyens, en particulier dans *L'étranger qui vient. Repenser l'hospitalité* (Seuil, 2018).

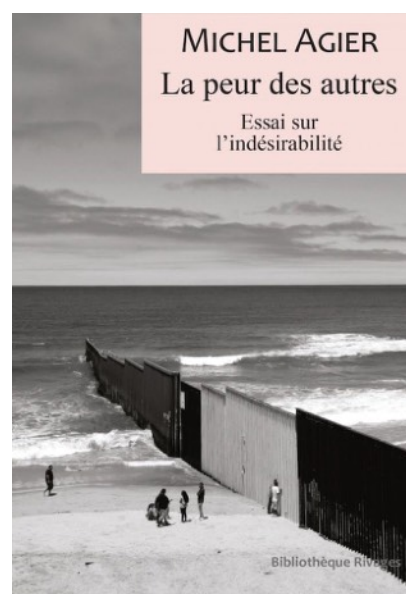
Juriste et déléguée du défenseur des droits à Toulouse, Marie-Laure Morin s'inspire de cette réflexion et la poursuit du point de vue du droit. Évoquant, comme Michel Agier, l'œuvre de la juriste Mireille Delmas-Marty et la « force imaginative et agissante du droit » qu'elle défendait, elle se situe dans une démarche pragmatique, bien décidée à infléchir le débat public et les politiques. La fermeture et le repli ont des conséquences profondes car ils provoquent des drames humains et fissurent l'État de droit. Il s'agit ainsi de deux ouvrages nécessaires et salutaires car ils alertent sur le danger de l'altérité radicale, de la situation d'exception dans laquelle sont maintenus les migrants. Cette situation constitue un danger pour la démocratie et pour l'État de droit, ainsi que pour « les principes de droit et d'humanité dont l'Union européenne se réclame au plus profond de son identité », comme l'écrit Michel Agier. Ces récits sont d'autant plus forts qu'ils s'appuient sur des expériences concrètes : Marie-Laure Morin comme bénévole dans l'accompagnement des personnes exilées à La Cimade pendant plus de dix ans ; et Michel Agier qui a mené pendant sept années des enquêtes dans des camps de réfugiés et de déplacés.

CHOISIR L'HOSPITALITÉ

Le texte de Marie-Laure Morin, très accessible malgré la technicité et la spécificité de ce domaine du droit, explore du point de vue juridique et pratique ce que l'hospitalité reconnue comme principe fondamental pourrait apporter au droit et à la politique des migrations. François Héran rappelle également que « *le droit des étrangers, c'est aussi, désormais, qu'on le veuille ou non, les droits des étrangers* ». La façon dont on va considérer l'étranger a, en effet, des conséquences très pratiques : « *lorsque l'étranger est d'abord considéré comme un intrus, c'est-à-dire avec suspicion, la protection des droits fondamentaux en particulier des personnes les plus vulnérables s'en trouve affaiblie* ».

La démonstration de Marie-Laure Morin est organisée en deux parties. Elle dresse d'abord la genèse du concept d'hospitalité : comment ce principe éthique et philosophique peut-il devenir un principe juridique ? Elle rappelle l'importance des principes fondamentaux dans la construction du droit et met l'accent sur le fait que « *tout le monde a le droit d'avoir des droits* », reprenant la célèbre formule d'Hannah Arendt, philosophe dont s'inspire également Michel Agier. Elle insiste sur la nécessité de mettre en place une « *pédagogie des droits fondamentaux* » qui ne doivent pas rester à l'état de « *bons sentiments* » : « *on peut être sans papiers, mais pas sans droits* ».

Marie-Laure Morin montre, dans une seconde partie, comment le principe d'hospitalité pourrait guider les politiques migratoires à l'échelle internationale et européenne et orienter la construction du droit des étrangers en France. Loin des politiques migratoires restrictives et dissuasives, elle conseille de « *faire respirer les frontières* », s'appuyant ici sur les constats de nombre de spécialistes de la migration. Sous sa plume, cette proposition n'a rien d'un vœu pieux ou d'une formule angélique, car, pas à pas, elle en montre la faisabilité et les bienfaits à travers des propositions juridiques concrètes, notamment une politique des visas plus souple. Son travail, qui en appelle à des décisions politiques courageuses, comporte donc une forte dimension prospective. Il dénonce les manquements et les dérives des politiques migratoires européennes, mais il s'agit aussi d'une « *utopie concrète* » et réaliste puisque Marie-Laure Morin propose des réformes pratiques guidées par ce principe d'hospitalité à tous les moments du parcours migratoire, non seule-



ment au moment du franchissement de la frontière mais aussi après, jusqu'à l'installation éventuelle dans le pays de son choix. Ces réformes pratiques concernent, par exemple, les conditions d'obtention des papiers qui devraient selon elle être fondées en droit.

Ces ouvrages font puissamment écho à la situation des exilés qui peinent à trouver des lieux d'accueil et les moyens que leurs droits soient reconnus. En France, la demande d'asile comme d'un titre de séjour relève d'un « *long parcours d'obstacles, maintenant les personnes dans une grande précarité* ». Les difficultés sont multipliées à un moment où s'impose une gestion « *kafkaïenne* » de plus en plus dématérialisée et anonyme. Les constats dressés par les auteurs sont accablants mais nécessaires à la construction d'autres politiques ou au renforcement d'initiatives citoyennes qui favorisent « *l'horizontalité et les réseaux plutôt que la verticalité et les territoires clos* » (Michel Agier). Marie-Laure Morin rappelle ainsi justement « *la force du droit qui naît du mouvement de la société* ». En cela, ces textes ont aussi une forte dimension prescriptive, comme en témoigne la conclusion de François Héran qui propose des solutions ambitieuses pour « *sortir du déni* » et « *faire avec l'immigration* », c'est-à-dire « *promouvoir une politique active d'accueil, d'intégration et de promotion qui prenne la juste mesure des mouvements de population concernés, qui les prévienne et les régule en respectant les règles de l'État de droit* ». Prescriptive mais aussi prospective, car il s'agit pour ces trois chercheur.e.s de promouvoir un autre modèle de société, en rappelant, comme l'a écrit François Héran, que « *l'immigration en France n'est pas une intrusion massive mais une infusion durable* ».

« Ces morts sont nos morts »

Avec Des îles, II. Île des Faisans, Marie Cosnay poursuit son exploration de la catastrophe en cours qui voit aujourd'hui nombre de « ceux qui ont eu l'audace de passer des mondes, mers ou océans » mourir chaque année à nos frontières fermées. Dans ce deuxième tome, l'autrice donne notamment corps à celles et ceux qui ont osé traverser le fleuve de la Bidassoa, près de l'île des Faisans, entre l'Espagne et la France, et qui y ont parfois perdu la vie. Ces histoires sans fin qu'elle porte et à travers lesquelles elle s'engage nous saisissent et nous posent les questions les plus essentielles, qui sont celles de la vie et de la mort. Dans le sentiment d'urgence qu'il dégage et les questions qu'il pose, le recueil de la poétesse Claude Favre, Ceux qui vont par les étranges terres, les étranges aventures quérant, fait écho aux histoires infinies qui peuplent Des îles.

par Jeanne Bacharach

Marie Cosnay

Des îles, II. Île des Faisans 2021-2022

L'Ogre, 248 p., 21 €

Claude Favre

Ceux qui vont par les étranges terres, les étranges aventures quérant

Lanskine, 86 p., 14 €

« J'ai dit : un mort et un enfant nous obligent de la même manière. J'ai dit : personne ne nous oblige comme un mort ou un enfant. » Ces phrases, notées dans les marges du deuxième tome de la trilogie *Des îles*, détachées typographiquement et spatialement du corps central du texte tissé de la voix des migrant·e·s, font résonner la voix de Marie Cosnay elle-même et témoignent de la puissance réflexive de son travail. « Très vite, au mois de 2021, j'ai su que c'était auprès des enfants et des morts que mon temps était requis. Les enfants et les morts ».

Deux histoires parallèles sont à l'origine de ce récit : d'un côté, les luttes administratives et judiciaires pour permettre à une enfant, Fatou – rescapée d'une *paterá* évoquée à la fin du premier tome de *Des îles* –, de retrouver sa famille à Paris alors qu'elle se trouve, seule, dans un centre d'accueil à Las Palmas en Espagne ; de l'autre, les luttes pour qu'Abdoulaye Coulibaly, mort noyé dans la Bidassoa entre la France et l'Espagne, puisse être entermé dans son pays, auprès de sa famille, en Côte

d'Ivoire. À partir d'une enquête menée sur le terrain au plus près des corps et de la parole des migrant·e·s, Marie Cosnay tire les fils les plus ténus et les plus invisibles de ces deux histoires qui forment un point de départ, une trame, très vite dépassée par la multiplication des voix et des histoires des autres migrant·e·s.

Marie Cosnay fait place à chacun·e dans des chapitres qui portent sobrement leur prénom et parfois leur nom : Yaya Karamoko, Fatou, Sory, Souleyman, Mohamed Saoud, Seydou, Abdoulaye Koulibaly... À travers ces courts chapitres, ce sont leurs noms qui trouvent l'inscription qui leur est aujourd'hui volée. Ce sont aussi leurs voix, libérées du silence auquel elles sont contraintes, qui résonnent et circulent avec tant de vivacité qu'elles nous égarent. Petit à petit, on ne sait plus très bien qui parle, et l'on se rapproche, on sent l'égarement de l'autrice, dans le dédale des voix et des liens qui sans cesse se redéfinissent : « Il y a plusieurs Baldé : parfois, l'homonyme, le double, le multiple protège. Rend possible la confusion (celle dont, dans un monde de clandestinité forcée, j'ai besoin). Bientôt, je disparaîs sous les doubles. » Dans ces doubles et cette confusion, les sujets se perdent.

Marie Cosnay, déliant les « *fil invisibles* » par lesquels « *les images, ou histoires, entre elles, sont liées* », fait exister sans fard le trouble de ces vies et des nôtres. Cette entreprise infinie de (dé)liaison exige le courage de savoir imaginer et

« **CES MORTS SONT NOS MORTS** »

êtreindre le doute et le flou. Si les histoires se délient peu à peu – et l'on peut parfois se prendre, presque coupable, à lire *Des îles* comme un roman policier –, c'est à partir du trouble sur lequel elles se sont bâties et que l'écriture prend d'emblée et pour le coup, sans doute, à bras-le-corps. Peu à peu, ces voix et ces histoires mêlées se découpent en bords plus nets et chaque sujet existe dans une forme d'individualité retrouvée. Les histoires de Fatou, celles d'Abdoulaye Coulibaly ou de Yaya Karamoko tous les deux morts noyés dans la Bidassoa, en sont un exemple criant.

On pense aussi à celle de Mohamed Saoud, « le rescapé » de l'accident de TER Hendaye-Bordeaux. Le 12 octobre 2021, à 4h45, ce train heurta de plein fouet les corps de quatre migrants allongés sur la voie de chemin de fer : « *Se sont-ils endormis naturellement ? Le guide a-t-il pensé qu'ils se réveilleraient, seuls, avant l'heure fatale ? S'est-il endormi lui aussi ? Réveillé au dernier moment, sauvant sa peau ? A-t-il crié, crié, crié, incapable de rien d'autre, trop tard, le monstre de ferraille fonçait droit sur les garçons ?* » Les questions crient si fort qu'elles font basculer le récit : « *Je me souviens avoir pensé que la question n'était pas, cette fois, le rapatriement immédiat des trois corps. La question était de veiller à ce que l'enquête soit menée jusqu'au bout* ». Ce jour-là, trois des migrants perdirent la vie et Mohamed Saoud survécut malgré des blessures corporelles et psychiques incommensurables. Sa voix, son corps hante *Des îles* jusqu'à la fin.

« *Les histoires se racontent par fragments, morceaux, faufileges, reprises et variations. Elles sont des simulacres. [...] Il se peut qu'une histoire se détache d'une autre. Ce n'est pas une métamorphose. C'est une addition* » : telles des morceaux de terre sous le coup d'un tremblement, les histoires racontées par Marie Cosnay se superposent et se débordent mutuellement. Le lecteur y est pris, de même que l'autrice qui interroge avec pudeur sa position de « porteuse » d'histoires et son engagement, à égalité. Alors même qu'elles nous parlent de mort et de disparition, Marie Cosnay souligne le rapport de ces histoires à l'infini et l'incarne dans le corps même de son écriture qui « *porte le signe de ce qu'elle porte de plus lourd : le sentiment qu'on n'en finit jamais. Chaque fois que le corps d'un garçon tué à la frontière entre l'Espagne et la France repose en terre, un autre vient à mourir* ».

Autour de ces spirales haletantes de voix, l'autrice cherche sa place et, ce faisant, la trouve : à travers elles, se constitue une parole politique particulièrement claire et radicale. Ainsi, à la juge du tribunal de première instance et d'instruction d'Irun, qui a le pouvoir de faire d'un corps mort un disparu ou de le rendre présent, Marie Cosnay, avec ses camarades volontaires, envoie un courrier décrivant avec une lucidité glaçante ce dont il est question : « *fabrication de fantômes tout autour de l'Europe, deuils sans consolation dans les pays d'origine, fosses communes qu'il faudra bien, en Espagne, comme on le fait pour celles des années 30, ouvrir un jour, suffisance des preuves* ». La critique du travail de la police est elle aussi sans appel : « *Le jour même de la mort d'Abdouramane, un garçon est tué à la frontière italienne. Les policiers, depuis quelque temps, tirent, à la frontière ou en plein Paris, devant un refus d'obtempérer.* »

« *Imagine, le nom des exils.*

Le nom de la mort. De la mort sans nom.

Le nom de nos peurs.

Nos réserves, précautions, confortables.

Confortant. Nos ruses.

Le nom de la vie qui. Des noms absents des cartes.

Donner un nom est un champ de fouilles. »

La poétesse performeuse Claude Favre nous invite dans un recueil saisissant, *Ceux qui vont par les étranges terres, les étranges aventures querant*, à imaginer les routes, les corps, les visages et les voix de ces hommes, de ces femmes et de ces enfants qui voyagent et dont on a fait des fantômes. Marie Cosnay, dans *Des îles*, nous ouvre les yeux sur ce « *champ de fouilles* » qui consiste à aller physiquement voir les corps pour mieux les imaginer, donner un nom à ces fantômes, inscrire et, quelque part, « *installer leur histoire* ». Claude Favre scande à l'infini son recueil d'« *Imagine* » et « *N' imagine* » où tourbillonnent et se brisent avec rage les images figées de « *ceux qui vont par les étranges terres* ». L'imagination, pour comprendre et pour voir ces histoires, est indispensable : on le comprend dans *Des îles*.

Marie Cosnay nous fait voir, depuis les étranges terres qui sont celles de toutes et tous, ce que Claude Favre nous invite à imaginer et qu'il est si facile de ne pas voir : ces images et ces histoires que les migrantes et les migrants éprouvent jusqu'à la douleur la plus intense, jusqu'à ne plus rien y voir, là où tout « *est tellement plus grand que nous* ».

Nous et la langue des autres

Après s'être intéressé à la figure de Saint-Just dans Saint-Just et des poussières (2021), Arnaud Maïsetti porte son attention sur Étienne Brûlé, aventurier méconnu du XVII^e siècle qui contribua à la colonisation européenne de l'Amérique du Nord. Cet analphabète, dont la vie n'est connue qu'en pointillé et dont la trace se perd quelque part dans les grands espaces, apprend à parler la langue des Hurons auprès desquels il vécut, et il devint truchement – c'est-à-dire interprète – de Samuel de Champlain. Roman des Nouveaux Mondes et de la rencontre avec l'Autre, Brûlé vif est aussi une méditation mélancolique sur la langue.

par Alexis Buffet

Arnaud Maïsetti

Brûlé vif

L'Arbre vengeur, 270 p., 19 €

Comme l'écrit l'historien des coureurs de bois Gilles Havard, Étienne Brûlé, de par sa condition d'analphabète, « *n'offre aucune clé de compréhension* » (*L'Amérique fantôme. Les aventuriers francophones du Nouveau Monde*, Flammarion, 2021). De fait, il n'a pu laisser aucune trace écrite autre qu'un nom maladroitement tracé sur tel ou tel registre. De lui, on ne sait donc que ce que les autres ont écrit, au premier rang desquels Samuel de Champlain, son mentor, et quelques missionnaires qui voyaient Brûlé, « *l'Indien blanc* », d'un mauvais œil. Entre la légende dorée de l'explorateur des Grands Lacs et la légende noire du vaurien renégat – il s'est mis au service d'un corsaire anglais, trahissant de fait Champlain –, demeure donc l'épaisseur du secret. Mais ce récit n'est pas une tentative de combler les blancs de l'histoire d'Étienne Brûlé. Le narrateur en souligne au contraire les béances, et lorsqu'il formule une hypothèse ou s'adonne à une rêverie méditative, il le reconnaît sans fard. Cette vie de Brûlé ne vise pas à rendre transparente une existence finalement moins ensauvagée qu'enténébrée. Elle en réécrit le mystère, ou plus exactement tente d'en cerner les contours. Dès lors, l'intérêt du récit ne saurait résider dans la succession d'anecdotes biographiques de toute façon insuffisantes à faire la lumière sur la destinée du personnage.

Quel est le sujet véritable de l'ouvrage ? Sans doute l'énigme dissimulée sous les cendres de

Brûlé n'est-elle rien d'autre que la quête d'une langue *différente*, celle des Hurons. Le conteur tente d'en approcher le secret, progressant par cercles concentriques, comme le feraient les Indiens dans un western de John Ford. Mais gardons-nous d'y voir une méditation abstraite, une rêverie déshistoricisée. Ce que le narrateur écrit des explorateurs et de Champlain en particulier nous rappelle utilement le caractère politique de la maîtrise de la langue : « *Les explorateurs écrivent leurs voyages dans la langue où ils ont appris à voir et à écrire bien avant leur voyage. Alors ils écrivent le mot Sauvages à l'entrée de leur livre et ces mots exécutent le rituel de leur mise à mort. À force de livres, ils pensent ainsi avoir accompli leur voyage. Voilà peut-être le secret de l'énigme. Si Étienne Brûlé a su parler les langues inouïes de ce bord du monde, c'est qu'il ignorait l'écriture de la sienne.* » Hypothèse poétique et romantique à laquelle le narrateur aimerait pouvoir pleinement croire. Mais jamais il n'est dupe de sa propension à poétiser l'existence de Brûlé.

Cette théorie dit néanmoins quelque chose de crucial : la rencontre de Brûlé avec les Hurons est rendue possible car il ne l'écrit pas, *a fortiori* dans sa langue natale. Chargée d'idéologie, la langue des Occidentaux est liée aux intérêts commerciaux, phagocytée par les préjugés racistes ou les intentions messianiques. Ainsi croise-t-on la figure du père récollet Gabriel Sagard, auteur d'un dictionnaire de la langue huronne, qui, non content de se servir des connaissances d'Étienne Brûlé pour sa rédaction, discrédite ce dernier auprès de Champlain. Son dictionnaire, loin d'être une œuvre désintéressée, se veut un instrument pour évangéliser les tribus

NOUS ET LA LANGUE DES MORTS

nomades nord-américaines. Quant à Champlain, auteur d'une relation de voyage significativement intitulée *Des sauvages*, il incarne tout autant le rapport utilitaire à la langue de l'Autre : « Oui, [Champlain] sait qu'il ne pourra remonter la terre s'il n'a que des mousquets et aucun mot en lui. La route ne s'arrache que dans le langage, et il faudra bien se rendre maître des mots pour l'être des sauvages qu'il n'entend pas, et ne voit peut-être que comme au bout de son arquebuse, proies, bêtes, pierres dressées, arbres. » Bref, il s'agirait pour lui de comprendre pour prendre et, en fin de compte, détruire. Todorov décrivait le paradoxe de Cortès à travers une formule lumineuse, cette incompréhensible « *compréhension-qui-tue* » (*La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Seuil, 1982). Jamais, dans le récit, Champlain ne voit au-delà de ses préjugés, jamais il n'entend au-delà de sa langue. Ses relations sont au service de l'édification de son propre mythe et servent la justification de la conquête. Elles ont pour charge de montrer aux concurrents européens que la Nouvelle-France prend forme. La langue de l'Autre reste donc, pour Sagard ou Champlain, un moyen, et le narrateur leur oppose un autre rapport à la langue, en la personne de Brûlé.

Ce dernier, parce qu'il est analphabète et qu'il ne fera pas la relation de ses divers voyages, échappe à un usage purement pragmatique de la langue. Il demeure disponible à l'Autre, à l'écoute de ses sonorités inouïes qu'il tente de reproduire : « *On n'apprend pas la langue, on la fait en soi, c'est ce que disent sans phrase les Innus à Brûlé, et aurait-il pu le comprendre ? [...] Un mot après l'autre, un geste après l'autre, c'est apprendre à nommer ce qui rendra possible soi-même au milieu de ce qui nous entoure jusqu'à rencontrer son nom et comprendre qu'il était là, qu'on ne faisait que le rejoindre – et qu'on nomme cela la mort ne suffit pas à dire son mystère et la force enclose en elle* ». Ainsi le romancier lie-t-il l'apprentissage d'une langue (et par là même d'une pensée autre) à l'accomplissement de son personnage, comme si son métissage, de nécessité (diplomatique et commerciale), devenait destinée. Dès lors, Brûlé n'appartient plus à ce « Nous » occidental que de façon marginale, tandis que les Autres l'accueillent comme un des leurs. Il est cet homme entre deux mondes, ce truchement qui appréhende peu à peu une autre façon de parler et de voir.

Cela donne de très beaux passages sur la façon dont le système d'une langue façonne notre rap-



Carte du comté de Huron établie au milieu du XVII^e siècle

port au monde, notre manière de saisir la réalité : « *Brûlé s'arme d'une langue neuve et bancale et c'est avec elle qu'il s'enfoncera dans l'épaisseur touffue du monde où chaque mot aura été l'épreuve de leur traversée. Veiller sur la langue est peut-être tâche de poète, mais la porter, au bout de sa torche, tandis que l'hiver ne cesse de se répandre en désordre sur lui-même, et puis lentement refaire le trajet des choses vers les mots pour leur donner naissance dans le brouillard, les dresser ensuite dans l'existence parce qu'on a trouvé l'accentuation juste sur la troisième syllabe d'une sifflante [...] paraît tâche d'homme qui sait que cette tristesse tombée dans les choses ne tient pas aux choses, ni au nom, mais au malheur d'avoir pensé par là terminer leur trajet en nous* ». Le personnage de Brûlé n'adopte pas seulement les mœurs des Hurons, mais aussi un rapport poét(h)ique à la langue, et donc au monde.

Étymologiquement, *truchement* pourrait désigner le coucher du soleil, le désert, ou bien le don de parler, ce qui fait dire au narrateur « *qu'elle est vaine et désespérée la quête de l'origine pure des mots, surtout quand elle revient à dire la force de dire* ». Il y a quelque chose, dans tout ce livre, d'intensément mélancolique qui tient autant à la figure de Brûlé qu'à la nature du projet : saisir l'insaisissable. Arnaud Maïsetti se met à l'écoute de son personnage comme celui-ci s'est mis à l'écoute du Nouveau Monde. Le romancier fait avec Brûlé ce que ce dernier a accompli avec la langue huronne avant lui. C'est qu'il y a analogie entre les langues éteintes d'Amérique du Nord et la trace perdue de Brûlé. La quête biographique adhère tout à coup à la quête de la langue. C'est un même chemin semé de cendres. La langue d'Arnaud Maïsetti aurait pu se perdre dans une oralité vouée à l'artificialité. Elle nous semble au contraire en quête d'elle-même, tentant moins de renouer avec une oralité originelle fantasmée que cherchant à l'inventer.

Boubaker Adjali, un révolutionnaire anticolonialiste

Les éditions Otium nous ont habitués à un travail soigné, réalisé par des amoureux des livres. Mais cette fois, avec l'hommage rendu à Boubaker Adjali, « révolutionnaire et anticolonialiste [...], mi-Capa, mi-Curiel », elles se surpassent. Cet authentique beau livre rend justice à un militant indépendantiste algérien « sans affiliation ni chapelle » qui mit sa formation de photographe et de documentariste acquise à l'école de Prague au service de tous les mouvements de libération. Né en 1937 et exilé de son pays après le coup d'État de Boumédiène, Boubaker Adjali est mort à New York en 2007.

par Sonia Combe

***Boubaker Adjali l'Africain.
Un regard tricontinental.
Otium, coll. « Argentique »
280 p., 162 photos, 46 €***

« *Comment, s'interroge Nedjib Sidi Moussa dans sa préface intitulée « Portrait d'un décolonisé », avons-nous pu, collectivement, à commencer par les intellectuels, les artistes ou les militants, passer en pleine conscience à côté d'un tel personnage [...] ?* » La tentation est grande en effet de rapprocher Boubaker Adjali d'[Albert Memmi](#), auteur du *Portrait du colonisé*, tant ces deux anticolonialistes se retrouvent dans leur critique de l'intégrisme et du despotisme, ou encore dans leur plaidoyer en faveur de la laïcité et de la solidarité.

Sans parler d'une improbable reproduction sociale, bien entendu, Boubaker est né dans une famille qui accordait du prix à l'étude, pour les garçons comme pour les filles. Il fera partie des 10 % d'enfants algériens qui fréquentent en 1945 l'école française. Il ne se mélangera pas pour autant aux enfants européens et suivra le « programme B » avec les enfants musulmans et juifs de Constantine. Éloigné du monde rural de son enfance pour aller étudier dans la grande ville, il acquiert très jeune une liberté de mouvement qui, les développements historiques aidant, ne l'abandonnera jamais.

Il sera très tôt à bonne école avec des cousins plus âgés que lui, engagés dans l'organisation nationaliste la plus radicale, celle de Messali Hadj, puis dans le FLN. À l'âge de dix-sept ans, il part à Paris pour, officiellement, y faire des

études. Une action commando, au cours de laquelle il tire sur le commissariat de police du XVIII^e arrondissement et sera blessé, orientera sa destinée. Il est pris en charge par un réseau du FLN, qui l'extrade vers la Belgique, puis l'envoie étudier le cinéma en Tchécoslovaquie. Le FLN a compris l'importance du septième art pour internationaliser sa cause, aidé en cela par les pays socialistes. Boubaker intègre la célèbre école de cinéma pragoise, la FAMU, où le jeune Milan Kundera donne des cours de littérature mondiale.

En 1962, c'est le retour dans une Algérie désormais indépendante. Il y forme « *les futurs commissaires politiques aux méthodes audiovisuelles* », participe à la « *guerre des images* » pour contrer la machine médiatique française. L'Algérie dispose de peu de moyens, mais un cadre comme Boubaker, qui sait manier la caméra et maîtrise le langage visuel, est précieux. Alger est alors la Mecque du mouvement anticolonialiste et panafricainiste. Boubaker est de toutes les initiatives ; celles-ci prendront fin brutalement en 1965 avec le coup d'État du colonel Boumédiène. Un cahier de ses photos de l'époque en dit long sur les réalisations de la jeune Algérie indépendante dont bien des fondateurs se sentiront dépossédés par le revirement de l'Histoire.

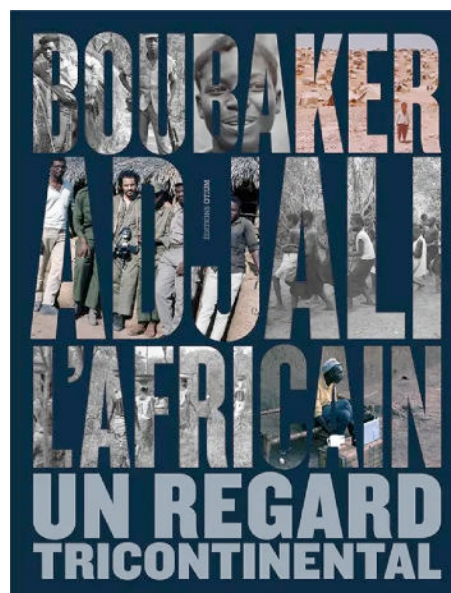
Après plusieurs années de vache maigre et de crainte de la répression, Boubaker quitte l'Algérie. Il part avec sa compagne, Mia, une jeune Norvégienne née en Algérie de parents méthodistes, qui va l'aider à prendre pied à New York. À côté de sa carrière de cinéaste indépendant, il devient journaliste et sera le correspondant du bimensuel *AfricAsia*. Ses reportages photogra-

phiques sont saisissants : ce sont surtout les regards qu'il capte, bien moins les paysages, les regards des enfants comme des combattants. Il est de toutes les luttes, en Asie ou en Afrique, au Vietnam, en Angola, au Mozambique, à Timor – un regard tricontinental. « *L'image au poing* », dira l'historien du cinéma Olivier Hadouchi. La caméra aussi, puisque Boubaker a pu créer sa propre société de production à New York où il devient également consultant auprès de l'ONU pour le Conseil pour le développement de la recherche économique et sociale en Afrique, une organisation non gouvernementale. S'inspirant de l'économiste égyptien Samir Amin, le conseil entreprend d'aider les jeunes États qui ont accédé à l'indépendance, tout en luttant contre les régimes autoritaires, y compris socialistes. Au cours des années 1980, Boubaker participe, aux côtés de l'ambassadeur de Cuba, aux réunions du mouvement des non-alignés à New York. À titre quasiment privé, si ce n'est en coulisse, comme une sorte d'éminence grise.

En conclusion, lit-on à la fin d'un livre où d'époustouflants reportages photographiques rivalisent avec les textes, Boubaker fait partie de ces personnages dont les destinées sont aujourd'hui « *semi-englouties* ». Agir leur importait bien davantage que paraître et, vivant aussi intensément, le temps leur manquait pour se raconter. On peut le regretter, mesurant la distance avec notre époque où on aime à se raconter ; nous sommes d'autant plus heureux de les voir sorties de l'oubli.

Boubaker a donc bien plus filmé, photographié et parlé qu'écrit. Mais sa réflexion sur les liens entre journalisme et engagement mériterait d'être lue et étudiée dans toutes les écoles de journalisme. Il fait preuve de lucidité sans se renier. Revenant sur son passé, il dit certes constater aujourd'hui « *avec un mélange d'effroi et d'amusement* », qu'il lui arrivait, au lieu de faire du journalisme, de se livrer à de la pure propagande. Mais « *j'avais, écrit-il, une cause à défendre et rien en moi n'est venu altérer ni les raisons ni la foi de cet engagement, sinon que je ne défendrais pas de la même façon [aujourd'hui] tous les hauts responsables qui étaient à la tête de ces mouvements de libération !* » On le sut très tôt : il n'y eut pas que des Patrice Lumumba et des Thomas Sankara, ces martyrs de l'anticolonialisme progressistes. D'autres ont mal tourné.

Se référant à Hemingway, Boubaker rappelle que « *le problème du journalisme et de l'écrivain en armes s'est toujours posé* ». Il confronte ces jour-



nalistes américains donneurs de leçons de déontologie à leurs confrères « *embedded* », intégrés aux unités militaires de leur pays et que rien ne distingue des soldats de leur armée, comme en Irak. Il raille la belle histoire du journaliste qui ne prend jamais position et croit rapporter les faits tels qu'ils sont alors qu'il travaille dans « *un monde médiatique largement au service des puissances diverses (gouvernements, groupes financiers, lobbies)* ». Lorsqu'il est approché pour ses photoreportages par des titres aussi renommés que le *New York Times*, lequel veut les acheter, mais se réserve le droit de les légender, Boubaker refuse tout net. Avec un esprit critique mesuré, il reste convaincu que, malgré des leaders indépendantistes qui ont libéré des peuples, mais utilisé plus tard les géôles laissées par le colonisateur pour y mettre leurs adversaires, « *la cause des mouvements de libération des peuples a toujours été juste dans ses fondements historiques et ses dimensions humaines* ».

L'auteur d'un podcast *Boubaker Adjali l'internationaliste*, la journaliste Sohir Belabbas-Bendaoud, précise en résumé : « *Exhumer son histoire, c'est raviver le combat d'hommes et de femmes courageux que l'homme de l'ombre a valeureusement mis en lumière. Avec les armes qu'il avait, de là où il était, depuis les rangs du FLN jusqu'à l'Assemblée générale des Nations unies.* » Une vie accomplie.

1. Les 162 photos sont toutes de Boubaker et inédites (à l'exception de trois d'entre elles). Le travail de photogravure a été réalisé par Mohammed Brahmi à partir de documents argentiques ektachromes 24 x 26, diapo 6 x 6, négatifs, documents opaques et quelques fichiers numériques.