

ÉaN

Numéro 173
du 26 avril au 9 mai 2023



Tristan Garcia, la souffrance et la puissance



Numéro 173

La littérature et les cornichons

À la première demande du [questionnaire Bolaño](#) que l'on pourra lire, dès samedi, dans ce nouveau numéro d'*En attendant Nadeau*, « *Quel est le premier mot qui vous vient à l'esprit ?* », l'écrivain Pierre Senges répond, malicieux : « *Le mot cornichon* ». Si l'on ne résiste pas à entendre résonner en filigrane de ce pied de nez [la chanson géniale de Nino Ferrer](#) qui avait rendu aux cornichons toute leur grandeur, l'humour de l'écrivain, lui, saute aux yeux. Pierre Benetti nous offre une lecture des [deux derniers livres](#) de celui qu'il considère comme « *l'un des plus inventifs et des plus radicaux du paysage français contemporain* ».

On dit parfois que les superlatifs s'annulent mais ce dernier numéro d'*En attendant Nadeau* ne semble avoir peur de rien : dès aujourd'hui, on peut lire une double lecture, à la fois littéraire et philosophique, des deux derniers textes de Tristan Garcia. L'un considéré par Sébastien Omont comme un « *roman-monde* » et participant d'« *une entreprise romanesque sans équivalent dans la littérature francophone* », l'autre, lu par Titus Roché, explorant après d'autres [les notions d'autorité et de puissance](#) et se demandant : « *comment penser de façon plus puissante que l'autorité ?* ».

Ce numéro réfléchit aussi à la place de la critique littéraire en France, à travers la lecture de l'ouvrage particulièrement gai d'[Arnaud Viviant](#) qui

dans *Station Goncourt* « *baguenaude au pays des prix avec savoir et gourmandise* », ou du texte posthume du critique historique des pages Livres du *Monde*, Patrick Kéchichian, décédé brutalement en 2022, lu par [Marie Étienne](#) et [Jacques Darras](#). « *Il ne s'agit que de littérature* », nous dit Arnaud Viviant à propos de cette « *République des lettres* » que forme selon lui le monde littéraire français. « *La littérature, plus exactement la vie littéraire est une fête, écrit Viviant entre les lignes* » selon Cécile Dutheil de la Rochère.

Ce n'est pourtant pas tout à fait la même fête qui se dessine dans la nouvelle réédition du livre de [Thierry Discepolo](#), *La trahison des éditeurs*, relu aujourd'hui par Sonia Combe : la chronologie des « *créations, fusions et rachats des éditeurs et diffuseurs-distributeurs, avec accélération depuis la dernière édition de La trahison des éditeurs en 2017, est même étourdissante* ». Il y a quelques mois, [Inès Sol Salas et Héléne Ling](#) dressaient d'ailleurs [un tableau saisissant](#) des liens entre prix littéraires, critique et capitalisme et, alors que se précise la vente d'Editis au milliardaire tchèque Daniel Kretinsky, nous rappelaient la nécessité de maisons d'édition et d'espaces de critique indépendants. Peut-être est-il alors important de penser la vie littéraire dans toute son ambivalence, certes avec gaieté – celle des cornichons, peut-être –, mais aussi avec la gravité qui est celle de notre époque et dont l'ensemble des textes publiés dans ce nouveau numéro rend compte, à sa manière.

Jeanne Bacharach, 26 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 : « Seul », de J.-M. Folon © CC 2.0/Pedro Ribeiro Simões

Design graphique Delphine Presles

Contact info@en-attendant-nadeau.fr

p. 4 Tristan Garcia

Vie contre vie.
Histoire de la souffrance, II
par Sébastien Omont

p. 6 Tristan Garcia

Laisser être et rendre puissant
par Titus Roché

p. 10 François Heisbourg

Les leçons de la guerre
Stéphane Audoin-Rouzeau
La part d'ombre.
Le risque oublié de la guerre
par Jean-Yves Potel

p. 13 Le vif de l'art (18)

par Paul Bernard-Nouraud

p. 16 Luan Rama

Une si longue absence
par Jean-Paul Champseix

p. 18 Florence Burgat

L'inconscient des animaux
par Patrick Avrane

p. 20 Andrea Bajani

Le livre des maisons
par Philippe Daros

p. 23 Suspense (50)

par Claude Grimal

p. 26 Jean-Claude Grumberg

De Pitchik à Pitchouk
par Norbert Czarny

p. 28 Pierre Senges

Épître aux wisigoths
et Un long silence interrompu
par le cri d'un griffon
par Pierre Benetti

p. 30 Le questionnaire de Bolaño : Pierre Senges

propos recueillis
par Emmanuel Bouju

p. 33 Jacques Lacan

Premiers écrits
et Le Séminaire. Livre XIV
par Jean-Pierre Cléro

p. 38 Jacques Réda

Leçons de l'arbre et du vent
par Gérard Cartier

p. 40 Patrick Kéchichian

L'écrivain, comme personne.
Essai de fiction
par Marie Étienne

p. 43 Patrick Kéchichian

L'écrivain, comme personne.
Essai de fiction
par Jacques Darras

p. 45 Arnaud Viviant

Station Goncourt
par Cécile Dutheil de la Rochère

p. 47 Aurélie Garand

« Depuis qu'ils nous
ont fait ça... »
Didier Fassin
La recherche
à l'épreuve du politique
par Philippe Artières

p. 49 Lola Zappi

Les visages de l'État social
par Jean-François Laé

p. 51 Bernhard Schlink

La petite-fille
et Couleurs de l'adieu
par Jean-Luc Tiesset

p. 54 Nikolaï Fiodorov

Philosophie
de l'œuvre commune
par Christian Mouze

p. 57 Annie Le Brun

La vitesse de l'ombre
par Pauline Hachette

p. 60 Entretien avec Annie Le Brun

propos recueillis
par Eugénie Bourlet

p. 63 Lauren Hough

La fureur de vivre
par Steven Sampson

p. 65 Silvia Baron Supervielle

La langue de là-bas
Martine Sagaert et André-Alain Morello (dir.)
Silvia Baron Supervielle
ou le voyage d'écrire
par Albert Bensoussan

p. 67 Thierry Discepolo

La trahison des éditeurs.
Troisième édition
revue et actualisée
par Sonia Combe

p. 69 Marie Saglio

Bombay
par Alexandra Galitzine-Loumpet

p. 71 Nathan Schlanger,

L'invention de la technologie.
Une histoire intellectuelle
avec André Leroi-Gourhan
par Thierry Bonnot

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](#).

Un roman-monde

Avec Vie contre vie, Tristan Garcia poursuit son Histoire de la souffrance en se renouvelant. Si le premier tome séduisait par son humour noir et un ton s'adaptant aux époques évoquées, dans ce deuxième volume le style se simplifie alors que la trame narrative devient plus complexe. Les personnages d'Âmes souffraient énormément. Même si ceux de Vie contre vie en bavent encore, le récit s'attache surtout, de siècle en siècle, aux recherches tâtonnantes pour supprimer cette souffrance. Cela s'accompagne d'une réflexion sur le progrès et la transmission des savoirs, tout en faisant de Vie contre vie une entreprise romanesque sans équivalent dans la littérature francophone, une formidable suite de neuf histoires entre l'an mil et la révolution française qui, avec celles d'Âmes, en composent une autre à l'échelle de l'humanité. Un troisième tome ira jusqu'au futur.

par Sébastien Omont

Tristan Garcia

Vie contre vie. Histoire de la souffrance II
Gallimard, 704 p., 25 €

Le plaisir de raconter souffle d'un bout à l'autre sur *Vie contre vie*. Tristan Garcia utilise la charge imaginaire de la Grande Histoire, les palais d'Al-Andalus, le royaume vacillant de Jérusalem, les étendues sans fin de l'Empire mongol, les ambiguïtés culturelles dans la conquête de Cortès, les sorcières médiévales ou les Frères-de-la-côte de Tortuga. Fidèle à son projet de faire d'*Histoire de la souffrance* une épopée des humbles, plutôt que de s'intéresser aux têtes d'affiche, il se glisse dans les interstices de l'Histoire. Les premiers rôles reviennent à ceux qui gravitent dans l'orbite des Grands Hommes et qui en sont éjectés, les courtisanes, les assistants, les traducteurs ou interprètes envoyés accomplir une mission obscure, et qui sont oubliés. Ou aux sans-grades : fille de cuisine, servante, esclave. *Vie contre vie* s'aventure aussi dans des espaces-temps peu arpentés par la fiction : [l'Empire du Mali](#) naissant ou Birmingham à l'aube de la révolution industrielle.

L'ambition du projet pourrait effrayer, elle est pourtant réalisée car chaque histoire existe en elle-même et, contrairement à d'autres romans du même ordre, qui sombrent vite dans l'uniformité, elle se déploie sur le nombre de pages qui lui est

nécessaire (entre 17 et 160). Entreprise réussie, aussi, parce que Tristan Garcia, tout en inscrivant ses récits dans l'Histoire du monde, s'arrange librement avec la réalité.

Au passage, il rend hommage aux genres qui l'ont inspiré. L'uchronie : Constantinople en 1229 abrite à la fois des Mamelouks et des croisés ; le fantastique, à travers des visions du passé et de l'avenir ; le roman gothique et la science-fiction, une nuit de pleine lune dans une cave de Birmingham ; le roman-feuilleton : un personnage fait cinq pas puis la phrase suivante annonce qu'il s'est écroulé au bout de quatre, un autre se signe les mains attachées dans le dos ; le récit de voyage merveilleux à la Marco Polo. Les incohérences se concentrent d'ailleurs dans cette troisième histoire, où, au XIII^e siècle, un « traducteur » autodidacte rédige en route la relation de sa fuite à travers toute l'Asie. Les inexactitudes deviennent aussi un moyen d'interroger la nature des textes compilant le savoir au Moyen Âge.

Deux livres s'écrivent dans *Vie contre vie*. Ils passent de main en main, s'enrichissent d'ajouts successifs, deviennent des sommes bâtarde et vives unissant encyclopédie médicale, traités de sorcellerie et d'exorcisme, récits de voyage, autobiographies. L'un est inspiré d'un livre réel, *La méthode d'Abu al-Qasim*, manuel de chirurgie qui ne sera obsolète qu'au XIX^e siècle. L'autre est un livre fictif, *La mémoire*, initié par Kelet le

UN ROMAN-MONDE

traducteur. On touche dans *Vie contre vie* à une joie de la connaissance, de l'apprentissage, comme du récit et de l'aventure.

On retrouve également la ronde des réincarnations d'Âmes, symbolisées par des couleurs : Bleu, Rouge, Vert, Jaune. Par exemple, Baudouin IV le roi-lépreux, la petite Tingri (« le Ciel ») – réincarnation de Gengis Khan – la jeune Bohémienne Eliška et l'esclave orphelin Bundu sont tous *Bleu*.

Selon un autre réseau d'échos, certaines figures reviennent : le souverain faible, le bourreau, la sorcière, le médecin ; et surtout des enfants, car la parentalité, réelle ou spirituelle, constitue un des thèmes forts du roman. La souffrance est toujours un fil conducteur, mais à travers l'idée de son atténuation, l'anesthésie, chère au chirurgien d'Al-Andalus comme au chimiste du XVIII^e siècle. S'y mêle la notion de progrès, d'abord à travers un élan obscur poussant les personnages vers l'ouest, mouvement général du livre : de l'Ancien Monde vers le Nouveau, puis de plus en plus explicitement. À cette tension vers l'avenir s'opposent d'autres personnages : Noir, Blanc et Gris. Eux tentent de préserver le passé. Dans le cas de Blanc et de Gris, ce sont des êtres de pouvoir. Le chemin vers le progrès reste hésitant et cause lui aussi de nombreuses souffrances.

Tous ces échos entre les textes, dont plusieurs se suivent, dessinent une cohérence trouée, dépeignée, incertaine – à l'image des destins des personnages – mais juste, ouvrant de multiples fenêtres sur l'Histoire de l'humanité. On peut lire *Vie contre vie* ingénument, avec bonheur, car plusieurs personnages sont inoubliables : Eliška la sorcière jetée au fond d'un puits, Dolores la servante méprisée devenue prophète, Muhammad le chirurgien amoureux... Aussi parce que certains passages allient finesse sensible, force expressive et comique, telle une bagarre d'impotents ou une réunion de notables embarrassés d'un cadavre à faire disparaître.



Tristan Garcia (2020) © Jean-Luc Bertini

On peut également suivre les multiples pistes de réflexion qu'esquisse Tristan Garcia : les différents pouvoirs de l'écrit – mémoire : « *c'est ce qui restera quand nous serons morts* » ; description du monde : les changements de nom de plusieurs personnages sont importants ; jeu : un esclave marron s'appelle « Gaston Le Roux » et Bundu clôt ainsi le récit de sa vie : « *Qu'un seul homme pense, s'il l'ose : j'aurais mieux fait que lui* » ; l'ébauche d'une littérature du non-humain (ver, criquet, cormoran, arbre...) ; l'espoir « *d'une évolution de notre espèce, moins souffrante et plus sensible* ».

À la fois livre des merveilles et devisement du monde, *Histoire de la souffrance* a l'ampleur d'un roman-monde. Grâce à une compréhension très fine des possibilités de la fiction, Tristan Garcia a construit un roman divers et varié, profond, contradictoire, cruel et joyeux, divertissant et intelligent. C'est beaucoup.

Plus puissant que l'autorité ?

Dans son dernier essai, un ouvrage de métaphysique et d'ontologie, Tristan Garcia ouvre une voie vers la possibilité d'une pensée qui échappe au geste d'autorité. Parce qu'il refuse jusqu'au bout de s'imposer par principe, parce qu'il justifie et explicite avec vigilance les positions qu'il prend, l'ouvrage risque de décevoir une certaine tentation de « l'autorité ». Il réussit admirablement son pari.

par Titus Roché

Tristan Garcia

Laisser être et rendre puissant

PUF, coll. « MétaphysiqueS », 568 p., 29 €

L'ouvrage de Tristan Garcia s'inscrit dans une réflexion au long cours dans la philosophie française sur la question de l'autorité, et sur le lien historiquement entretenu par la philosophie avec celle-ci. Les ouvrages de Reiner Schürmann (notamment *Le principe d'anarchie*, reparu en 2022 aux éditions Diaphanes, ainsi que *Des hégémonies brisées*, chez le même éditeur en 2017) y ont largement contribué : « expert en ancrage profond », le philosophe, selon Schürmann, se devait traditionnellement de fixer et de justifier les connaissances et les valeurs du monde et des hommes en un ordre cohérent à partir de principes. Autrement dit, de fonder l'autorité de ces connaissances et de ces valeurs en posant des principes, non sans exclure de cet ordre, par le même geste, un grand nombre d'autres objets, de valeurs et de connaissances. Poser un principe, ce n'est pas le justifier, c'est l'imposer d'autorité. C'est cela qu'il nous semble, aujourd'hui, parfaitement légitime de ne pas accepter : pourquoi ce principe, et pas un autre ? Et pourquoi cet ordre serait-il le seul possible ? En imposant un ordre possible, parmi bien d'autres, le geste d'autorité dissimule son caractère particulier et arbitraire sous le masque de « l'universel » et du « nécessaire ».

Laisser être et rendre puissant part de ce constat, teinté de mélancolie : les conflits, les désaccords et les guerres au sujet de l'ordre du monde sont légion, au point même de nous faire douter qu'on puisse établir quoi que ce soit d'universellement partagé. Et ces conflits vont bien au-delà des luttes politiques et des conflits entre morales : la connaissance scientifique, loin d'imposer sans contestation l'image qu'elle élabore de la réalité,

est également suspectée de biais, de préjugés, ravalée au rang d'un point de vue comme les autres. Tous les discours et toutes les positions s'affrontent dans un chaos qui semble impossible à ordonner. Et ce constat même quant à notre situation ne fait pas consensus pour les partisans, fort nombreux encore, de l'autorité – et, avec eux, la vieille tentation de ressurgir : ne faudrait-il pas imposer un ordre au chaos ? Comment des connaissances partagées seraient-elles possibles, si même les constats descriptifs qui servent de point de départ sont contestables ? Peut-on se passer d'un geste d'autorité fondateur, celui d'imposer le constat, de faire valoir « son » point de vue pour « l'universel », l'ordre ultime, « objectif » et indiscutable ?

Mais jamais la mélancolie ne sombre dans la nostalgie. Plutôt que de regretter les ordres passés, Tristan Garcia prend en charge la difficulté même que nous éprouvons à ordonner et à mettre en mots la réalité. Si celle-ci est chaotique et désordonnée, que nous éprouvons des difficultés à l'ordonner par crainte d'être contestés dans cette prétention même par autrui, peut-être alors faut-il renoncer à produire un ordre commun à tous, parfois proclamé sous le nom d'« universel ». Renoncer aussi à se convaincre que « l'universel » existe quelque part, par-delà nos mots et nos gestes. Que « l'universel » soit appelé « nature », « monde », « univers », « réalité » ou même « société », peut-être la difficulté que nous, êtres pensants, éprouvons à l'établir sans l'imposer constitue-t-elle le signe d'une insuffisance de cette recherche même. Ce sera la thèse majeure du premier mouvement de l'ouvrage (dans les livres 1 et 2) : il n'y a pas d'ordre commun à tous les êtres, donc pas d'universel. La seule chose qui peut être dite « commune », c'est le fait même d'être possible.

Pourquoi ? Parce que considérer un être comme possible n'a de sens qu'en suspendant

PLUS PUISSANT QUE L'AUTORITÉ ?

provisoirement notre volonté d'ordonner les êtres dans un même ensemble universel. Mais comment pourrait-on dire qu'un produit de l'imagination (un fantasme, un rêve, une utopie) serait la même chose qu'un être matériel (cette pierre, ce nuage) ? Ne faut-il pas les *séparer*, et dire que l'un est plus que l'autre : plus « réel », plus « concret » ? Car ceci (le rêve) n'est pas autant que cela (la pierre). Et de là, insidieusement, nous en venons à décréter que le rêve est illusoire, faux, et finalement impossible, que seule la pierre est (réelle, concrète, matérielle...). Mais c'est là, par excellence, un geste d'autorité. En déclarant que ceci est moins que cela, l'autorité rend impossibles certaines choses. Elle hiérarchise les êtres, de manière à distinguer des êtres et des non-êtres. Et on comprend pourquoi ce geste nous paraît d'abord inévitable : ne faut-il pas distinguer, ordonner le chaos, pour pouvoir seulement nous repérer ? Le geste d'autorité n'impose pas seulement aux autres ce qu'il faut faire et savoir : *il s'impose cela à lui-même*. C'est ainsi qu'on en vient, comme certaines variantes réductionnistes du réalisme contemporain, à refuser que l'espoir, par exemple, soit autre chose qu'une réaction chimique. L'espoir serait une illusion, un être faux qui se donne pour vrai. À proprement parler, il n'existerait pas – à condition de considérer que ce qui existe est ce qui est « matériel ». Donc de décréter que les émotions sont des êtres faux, impossibles. L'autoritaire est celui qui « *construit un être qui n'est que le nom de cette force à laquelle en se soumettant [ici, la matière] il veut tout soumettre* ».

À ce geste d'autorité, souvent implicite, Tristan Garcia oppose un geste de *libéralité* : plutôt que de hiérarchiser et de classer, pour expulser certaines choses de la pensée, il faut d'abord considérer que tout ce qui est – dans toute son extension : choses matérielles, immatérielles, sociales et rêvées, passées et futures, individus et sociétés – est *possible*. Y compris, donc, les points de vue que nous rejetons, les conceptions que nous combattons. Il n'y a que du possible – pour la pensée. Cela signifie que rien de ce que nous pouvons penser ne s'impose à nous comme une autorité. Ce qui est possible n'est ni nécessaire ni impossible, au sens traditionnellement donné à ces mots en philosophie. Cela signifie qu'aucun objet de pensée ne s'impose à la pensée sans choix, sans geste de pensée qui le constitue comme une autorité, et qui, par là même, *choisit* de rendre impossibles certaines choses.

Mais la libéralité se révèle vite intenable dans le temps – c'est l'objet du livre 3. Si elle permet bien de révéler que chaque être se nomme « possible », elle se trouve inévitablement confrontée, à un moment, à la tentation de l'autorité. Pourquoi ? Parce que certains êtres menacent le geste de libéralité lui-même. Appliqué à la démocratie, définie comme régime de la libéralité politique par excellence, cela signifierait qu'il faudrait aussi laisser être des positions politiques hostiles à la démocratie elle-même. Ou, autre exemple, qu'il faudrait admettre, dans une discussion, la position de quelqu'un qui refuse la discussion elle-même. On voit bien l'actualité du problème posé par Tristan Garcia, et ce pourquoi il finit par qualifier d'hypocrite une telle conception de la libéralité : à force d'admettre toutes les positions possibles, une telle libéralité finirait menacée par certaines d'entre elles, et donc par vouloir les rendre impossibles, sous le prétexte de la nécessité de la discussion elle-même, ce qui contredirait son projet originel. Même bien intentionné, un geste d'autorité reste un geste d'autorité – il rend impossible, il pose des nécessités, il empêche donc de voir que tout être est possible.

Il faut donc admettre la chose suivante. Si le résultat obtenu par le geste de libéralité (qui, à force d'admettre que chaque chose est, découvre que chaque être est un possible au même titre que les autres) est incontestable, ce geste lui-même est intenable dans le temps. On ne peut pas rester libéral perpétuellement, à moins de faire revenir l'autorité qu'on tentait de conjurer. Il faut, à partir de ce résultat, revenir à l'autorité une dernière fois et saisir ce qui la rendait si efficace, si séduisante. Et l'analyse de découvrir que la tentation de l'autorité réside dans le fait qu'elle est *puissante*.

La puissance, au sens de Tristan Garcia, c'est ce qu'on obtient en se passant de certains possibles, en les « sacrifiant » : c'est donc ce que certains êtres ont en commun, parce qu'ils ont rejeté d'autres possibilités d'être. C'est là la ressource secrète de l'autorité, ce pourquoi elle est capable, périodiquement, de s'imposer de nouveau. Plus on renonce à des êtres, plus on en décrète de faux, d'impossibles, plus, alors, les êtres que l'on obtient sont valorisés, distingués, *rendus puissants*. Si je décrète que les émotions sont des illusions de la matière, je vais alors ignorer les émotions et me concentrer sur leur substrat chimique : j'en tire un avantage en ce qui concerne les observations que je vais mener parce que mon observation sera cadrée. De la même manière, si je décrète, par ma

PLUS PUISSANT QUE L'AUTORITÉ ?

conviction totale et inébranlable, que j'ai raison dans le cadre d'une discussion, alors cela signifie que je rends impossible la possibilité que j'aie tort, et l'attitude de doute qui s'ensuivrait si cette possibilité demeurerait sur la table. J'en tire un bénéfice d'assurance, au niveau psychologique, qui est indubitable – mais au prix de l'impossibilité de mon doute. Plus les êtres sont considérés comme possibles, moins ils sont puissants ; moins il y a d'êtres possibles, plus ceux qui restent sont puissants : voilà le résultat complet de l'enquête libérale.

Et le projet de l'auteur se reformule donc ainsi : comment penser de façon plus puissante que l'autorité ? Le geste autoritaire est-il la seule voie pour rendre des choses puissantes ? S'il n'y pas d'ordre commun à tous les êtres, pas d'universel, si nous ne pouvons accéder au savoir de ce qu'ils ont en commun que par un geste d'impuissance radical, qui refuse de renoncer à quoi que ce soit, alors il faut admettre qu'il y a différents ordres possibles, inégalement puissants ; des ordres communs, mais pas à tous les êtres, donc pas universels. Ces différents ordres peuvent être compatibles ou incompatibles, et être pris à des échelles extrêmement diverses, telles que l'univers, ou simplement le fait d'être situé dans une même pièce.

Au plus haut niveau d'abstraction, quand on considère les caractéristiques les plus communes, on construit des « métaphysiques », moyens de concevoir et de déterminer ce que sont les qualités, les défauts, les identités et la place des êtres. Il y en a plusieurs possibles, parce que les métaphysiques incompatibles se distinguent en ce qu'elles ne renoncent pas aux mêmes choses, ne définissent pas les êtres de la même façon. Certaines mettront ainsi l'accent sur la stabilité des identités, des places, de l'ordre ; d'autres, au contraire, sur la mobilité de ces identités, de ces places, le désordre. Chacune a des critères qu'elle valorise davantage que d'autres. Mais il n'y a pas de critère absolu qui permette de trancher, que ce soit entre métaphysiques ou entre ordres communs. Aucune autorité extérieure aux conflits ne fournira la clé permettant de les résoudre. Il faut assumer et choisir un critère, en toute subjectivité, qui permettra d'avancer : fournir un cap et s'y tenir en l'assumant explicitement. Le critère choisi par l'auteur sera donc le suivant : la « *fidélité au possible* », au savoir précédemment obtenu que chaque être est un possible, comme clé

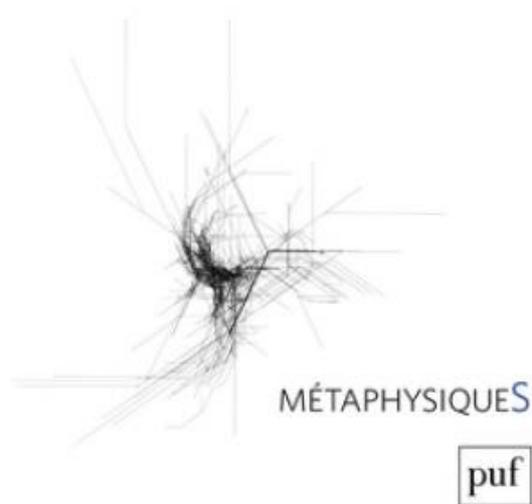
d'une pensée plus puissante que l'autorité. Ce à quoi il s'agira de renoncer, pour se rendre puissant, ce n'est pas à tel ou tel être, mais à des métaphysiques précédemment constituées, et à leurs gestes d'autorité.

Le second mouvement de l'ouvrage, aux livres 4 et 5, se consacre à la résolution de ce problème à travers l'élaboration d'une métaphysique que l'auteur appelle « résistante », à partir de l'exploration d'un grand nombre d'objets traditionnels de la pensée : le temps, la politique, ou encore ce qu'est une subjectivité. On laissera au lecteur le soin de lire l'ensemble de ces développements riches et fouillés, piochant dans une très grande variété de références philosophiques, anthropologiques, ou scientifiques. Essayons de la donner à voir dans deux cas particuliers.

S'il est entendu que laisser parler celui qui refuse le débat, au nom d'une libéralité qui laisserait la parole à tous, ouvre à la tentation autoritaire de lui refuser peu à peu le droit de parole, puis, subrepticement, d'être là, tout court – on oubliera au bout du compte qui il est, puisqu'il ne participera plus –, alors la solution suggérée par Tristan Garcia consisterait à résister aux puissances qu'il incarne, à résister à la métaphysique implicite que celui qui refuse de vraiment discuter veut imposer. Parce qu'il menace la discussion elle-même, qu'il réduit à un rapport de forces, il se rend à terme incapable de concevoir ce qu'est la parole, l'échange, ou l'argument. Il serait donc *plus puissant* de résister à cette métaphysique, à cette puissance qu'il porte dans ses gestes et ses paroles, parce qu'ainsi on ne la dénie pas d'un geste impatient, mais qu'on constate son incompatibilité avec la possibilité de dialoguer sans se faire la guerre — la guerre désignant chez l'auteur l'absence de « *commun distinct* ». Et, en ce cas, après lui avoir répondu, il faudra empêcher les mots qui portent cette métaphysique, tant qu'ils la portent, pour renforcer la puissance de ceux qui discutent, au nom même de la discussion. Celle-ci n'est pas rendue nécessaire ni sa contestation impossible, mais on tranche au nom d'un critère assumé et explicité par un *nous* qui ne se dissimule pas derrière une autorité extérieure à lui-même.

Pensons aussi, au-delà de la simple discussion, à une société imaginaire d'où toute tentation pour un régime autoritaire serait absente. Ne serait-il pas plus puissant, si l'on suit l'auteur, que ses habitants ne soient pas tentés par un tel régime parce qu'ils y résistent activement, en lui

TRISTAN GARCIA LAISSER ÊTRE ET RENDRE PUISSANT



PLUS PUISSANT QUE L'AUTORITÉ ?

opposant un ordre des choses incompatible, dans chaque parole et dans chaque geste, et non pas parce qu'ils l'ignorent ? Personne n'est obligé de rendre impossible pour penser ou agir. Pour échapper au geste d'autorité, il faut sans relâche traquer ce qu'il se rend incapable de faire ou de voir : lui résister, lui répondre, et ainsi se renforcer, contre lui.

Résister, c'est donc refuser l'oubli, constitutif du geste d'autorité, qui rejette au loin ce qui le menace, par impatience ou refus de se justifier –

c'est donc refuser une puissance, parce qu'elle menace des possibles qui forment un ordre incompatible avec elle. C'est montrer sans cesse son impuissance, ce qu'elle est incapable de distinguer, de concevoir, parce qu'elle l'a oublié ou rendu impossible. Résister est plus puissant que rendre impossible, parce que c'est renoncer à une puissance, mais pas la décréter impossible, et ce au nom de possibles à préserver. C'est ainsi à une attitude éthique que convie en dernière instance une telle métaphysique, qui substitue au nécessaire et à l'impossible les désirs explicites d'un sujet, qui veut résister aux puissances menaçant les possibles auxquels il s'attache.

Europe : la guerre revenue

En ces temps de guerre revenue en Europe, voici deux livres stimulants qui peuvent nous faire avancer dans la compréhension de ce qui nous arrive, et nous inviter à réfléchir sur cette guerre. Chacun sent bien que nous sommes entrés dans une nouvelle époque, une Zeitenwende a dit le chancelier allemand. Encore faut-il mesurer l'ampleur de ce changement et quelles peuvent en être les conséquences à terme. Un an après l'agression russe contre l'Ukraine, François Heisbourg président de la très respectée Fondation pour la recherche stratégique (basée à Londres), en tire un premier bilan nuancé. Il met en valeur les changements qui se sont amorcés, tandis que l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau, analyste des guerres du XX^e siècle, revient sur ce qu'il appelle « le risque de la guerre ».

par Jean-Yves Potel

**François Heisbourg, *Les leçons de la guerre*
Odile Jacob, 208 p., 19,90 €**

**Stéphane Audoin-Rouzeau
La part d'ombre. Le risque oublié de la guerre
Dialogues avec Hervé Mazurel
Les Belles Lettres, 194 p., 15,50 €**

Pour Heisbourg, il n'y a pas de doute, nous sommes devant « *un tournant stratégique de premier ordre dans l'histoire* ». L'enjeu pour les deux belligérants est existentiel. De fait, avec de grandes vagues de réfugiés et l'ambition néo-impériale affichée par Poutine, cette guerre est la première « *grande guerre des temps modernes* ». Ici, les termes choisis renvoient à la Première Guerre mondiale et au XXI^e siècle comme « temps moderne ». Sans s'engager dans des prédictions hasardeuses, il plante le décor de l'avenir en décortiquant les stratégies opposées. Il ne voit pas d'autre issue qu'une défaite russe, qu'elle vienne de la situation militaire ou de crises internes (révolte anti-Poutine ou disparition du dictateur). L'inverse, une conquête de l'Ukraine par la Russie, voire plus du côté des Pays baltes ou des Balkans, lui semble peu probable du fait des conséquences politiques d'une telle redistribution de l'ordre international. À moins de grands changements aux États-Unis en 2024.

Pour étayer son raisonnement, l'auteur énonce dix leçons d'une guerre qui passent en revue les

comportements des forces opposées et de leurs alliés – une année de conflit suffit selon lui pour se faire une idée des atouts et des faiblesses de chacun. Il met en perspective, avec des précisions puisées aux meilleures sources, des événements que nous suivons avec inquiétude dans les médias. Il revient sur chaque opération militaire (spéciale ou non). Il met en scène les étapes de l'affrontement entre la mauvaise préparation des Russes, fondée sur l'illusion d'une Ukraine sans cohésion nationale, et la mobilisation patriotique exceptionnelle des Ukrainiens, leurs réussites tactiques surprenantes.

On mesure également le caractère vital, au sens fort du terme, des approvisionnements en armes venant des États-Unis, du Royaume-Uni et de plusieurs États membres de l'Union européenne avec en tête la Pologne devenue le *hub* de ce grand arrière. Sans oublier les ambiguïtés de certains, notamment de la France. « *Au lieu de prendre la tête de la solidarité européenne vis-à-vis de l'Ukraine, écrit-il, nous avons été petits joueurs sur le plan militaire et adeptes d'un en même temps équivoque par rapport à l'envahisseur.* » Parmi les leçons que tire Heisbourg de cette année, quatre principales s'imposent.

D'abord, ne pas oublier les invariants de la guerre. En faire fi « *se paie très cher* », comme l'a éprouvé au départ la Russie, qui a eu les « *yeux plus gros que le ventre* ». Outre l'incompréhension de la situation ukrainienne, elle n'a pas aligné une force adaptée à la taille du

EUROPE : LA GUERRE REVENUE

territoire qu'elle voulait conquérir. Surtout, ces invariants déterminent la conduite de la guerre. Nous ne sommes plus à l'époque des « zéro mort » et des « frappes chirurgicales » comme au temps de la guerre du Golfe ou des bombardements de l'OTAN contre la Serbie. Dorénavant, la guerre sur le sol européen est redevenue « l'arbitre meurtrier des différends », ce qui « dans la recherche d'un objectif existentiel ne prête pas au compromis ». Et nous avons des batailles et des bombardements contre les civils à Marioupol, Butcha ou Bakhmout, l'usure et les massacres qui peuvent tourner aux crimes de guerre voire aux crimes contre l'humanité. Il est vrai, écrit l'auteur, que la réalité des « armées bonsais » des dernières décennies, habituées aux projections extérieures de quelques milliers de soldats, ne correspond plus à cette grande guerre, notamment lorsqu'elle devient guerre de position.

Un long chapitre intitulé « La guerre, reflet de la société » analyse la « mue sociétale » constatée en Ukraine qui a modifié la nature de l'armée ukrainienne. Le rapport de l'armée à la société, généralement très distant et vertical, a cédé la place à la flexibilité, à l'initiative, à l'audace : « En termes tactiques, c'est-à-dire ce qui relève des opérations locales, la manière ukrainienne de harceler, de désorganiser et capturer les convois d'invasion russe fait un carnage. [...] L'apprentissage militaire des Ukrainiens depuis 2014 et ensuite la fourniture massive d'engins portables antichars par les Occidentaux au moment de l'invasion permettront à cet ensemble d'initiatives de faire leur effet ». Heisbourg parle même d'une « déssoviétisation » de l'armée, d'un « changement de nature » : « Procédures, maintenance, expertise technique, logistique et éventuellement la culture militaire : tout doit être repris à zéro. La façon dont l'Ukraine a su gérer en pleine bataille et en l'espace de quelques mois un basculement comparable à ce qui peut être le passage du moteur thermique à la voiture électrique est le second miracle de cette guerre. »

L'autre leçon tient au chantage nucléaire brandi par Poutine. Heisbourg, qui s'appuie sur l'analyse fouillée de toutes les crises nucléaires depuis Hiroshima, ne se dit pas étonné que cette option « n'ait cessé de hanter » l'évolution du conflit. Il a surtout été choqué par les hésitations et retards (certes corrigés) du président américain et des Européens. Ce qui compte, en l'occurrence, c'est la crédibilité de l'action des belligérants, et leur

confiance mutuelle en cas de tractations. Il critique sévèrement les « feux verts » allumés par Biden (ses premières déclarations sur la non-intervention ou sur la non-livraison d'armes offensives). Mieux vaut avoir « recours à un classique éprouvé du dialogue dissuasif qui revient à imposer à l'adversaire l'initiative du premier pas meurtrier », avec des déclarations déterminées du type « vous subirez les pires conséquences ».

D'autant que cette guerre s'est immédiatement mondialisée. Les sanctions et blocus ont des conséquences considérables sur les prix et l'approvisionnement pour une grande partie de la planète (blé, pétrole, gaz, etc.). Elles contraignent à des réorientations radicales. Heisbourg met en corrélation l'ensemble de ces « batailles » d'intérêts aux multiples facettes et leur complexité, et en dégage une redéfinition des rapports de force internationaux et des stratégies des grandes puissances, laquelle annoncerait une réorganisation du système mondial de sécurité fondé en 1945 avec la création de l'ONU. En ouvrant de nouvelles opportunités à la Chine, nous passerions d'un antagonisme bipolaire à un jeu à trois. « À condition de gouvernances inchangées [...], le triangle stratégique entre les trois puissances devrait rester organisé autour de ses lignes actuelles : un partenariat fluctuant entre la Russie et la Chine, une inimitié inchangée entre les États-Unis d'une part, la Chine et la Russie d'autre part. Bien que moins naturellement stable qu'un antagonisme bipolaire, ce triangle limite les risques d'une guerre nucléaire, inacceptable pour au moins deux des trois protagonistes. »

L'essai de François Heisbourg, riche en analyses particulières, repère ainsi quelques tendances profondes et dominantes, accélérées par ce conflit. Il conclut sur une série de recommandations aux gouvernants de nos démocraties, qui à elles seules en résument l'enjeu existentiel. Il s'adresse à notre Europe, « qui a oublié de penser la guerre », pour lui dire : « À travers le sort de l'Ukraine, c'est bien l'ordre de sécurité européenne qui se joue. C'est bien ainsi que l'entend, et le rappelle, le président Poutine. » Et ce n'est pas qu'un problème militaire : nombre d'autres questions, par exemple l'approvisionnement énergétique, doivent être abordées sous cet angle sécuritaire.

L'ouvrage de l'historien Stéphane Audoin-Rouzeau, que nous voulons citer ici en complément, n'entre pas dans les détails de la guerre actuelle. Il apporte un étayage historique et anthropologique

EUROPE : LA GUERRE REVENUE

à nombre de considérations de François Heisbourg sur la réalité de la guerre. Il se situe à un autre niveau, celui des combattants et des victimes. *La part d'ombre* se présente comme un long entretien avec l'auteur de *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne* (Seuil, 2008), conduit par un de ses collègues et amis, Hervé Mazurel, lui-même coauteur d'[un ouvrage collectif magistral sur l'histoire de la guerre](#).

En suivant la trajectoire intellectuelle de Stéphane Audoin-Rouzeau, on voit comment l'analyse historique des guerres s'est ouverte en France à d'autres disciplines, au prix de multiples controverses, par exemple sur l'œuvre de Norbert Elias et sa notion de civilisation. Plus intéressé par la réalité vécue du combat, par la « culture de guerre » ou des mémoires, il s'est détourné de l'analyse politique, qui ne l'attire guère, au profit de « l'histoire des sensibilités » chère à Alain Corbin. Et naturellement, en matière proprement militaire, il signale l'importance pour lui du travail de l'historien militaire britannique John Keegan., selon qui « *ceux qui combattent au front le font avec tout ce qu'ils sont* » (*Anatomie de la bataille*, paru en 1976).

Audoin-Rouzeau aborde la guerre comme un « acte culturel », c'est « *l'épreuve collective la plus importante que puisse traverser un acteur social* ». Elle est « *créatrice d'un temps autre* », où « *tout est nu, où le social se trouve d'un coup prodigieusement simplifié, clarifié* ». En plaçant le corps au centre de ses préoccupations, il analyse les gestuelles et les violences de guerre. Il revient sur la discussion qui divisa pendant une quinzaine d'années les historiens de la Première Guerre mondiale à propos des raisons de la mobilisation des soldats : le consentement ou la contrainte. Trouvant caricaturale cette opposition (introduite par la presse), il semble percevoir les deux en même temps, pour se concentrer sur la « culture de guerre » sur laquelle il a longuement travaillé dans les années 1990 avec Annette Becker. Il s'agissait, dit-il, « *d'inscrire notre lecture du conflit dans le champ d'une histoire des représentations [...] de faire de ces représentations un des moteurs de la guerre, de son acharnement, de sa durée* ». Ce qu'il fit à propos de la guerre au Rwanda et de la compréhension de la violence génocidaire.

On retrouve tous ces éléments dans le regard qu'il pose sur la guerre en Ukraine. Il l'a exposé

Stéphane Audoin-Rouzeau

LA PART D'OMBRE

Le risque oublié de la guerre

Dialogues avec Hervé Mazurel



plus directement dans un bel entretien paru au mois de mars dans la revue *Esprit*, qui avait constitué un dossier passionnant sur [l'Ukraine en II](#). Il insiste sur la spécificité du temps de guerre qui « *n'a pas de rapport avec celle du temps de paix* ». La rationalité n'est pas la même. Nous sommes devant une guerre moderne. Non pas seulement à cause des armes utilisées, mais surtout parce qu'elle « *tend à se diriger vers les populations désarmées : la frontière s'est faite si poreuse entre celles-ci et la population en armes que la totalité de la société adverse représente désormais l'ennemi. C'est ainsi que les exactions russes ne se sont pas produites du fait d'une progressive montée aux extrêmes du conflit, mais immédiatement, dès l'invasion de la zone autour de Kiev* ». Il insiste également sur le rôle du « consentement à la guerre », très fort en Ukraine où il s'adosse à une « *résolution véritable* », et plus faible en Russie où il est « *plus proche d'une certaine forme de résignation que d'un soutien véritable* ». On voit, dans ces lectures du conflit, une sorte de réalisme, comme la réalité de la guerre revenue en Europe, mondialisée comme dirait Heisbourg, avec ses incertitudes à venir, et sa forme impliquant dorénavant les sociétés.

Contrepoints à Marseille

Le vif de l'art (18)

Après quatre années de fermeture au lieu de la dizaine de mois initialement prévue pour réaliser les travaux, la réouverture du musée d'Art contemporain de Marseille était pour le moins attendue. Notre chronique a donc mis le cap au sud pour visiter sa première exposition permanente.

par Paul Bernard-Nouraud

**« Parade : la collection et ses invité.e.s »
Musée d'Art contemporain de Marseille
Jusqu'au 6 août 2023**

69, avenue d'Haïfa, Marseille, 8^e arrondissement. Les familles qui se pressent en ce dimanche de pont forment rapidement une petite foule qu'oriente un personnel aussi impatient qu'elle de lui expliquer enfin les œuvres choisies pour ce premier accrochage intitulé « Parade : la collection et ses invité.e.s ». L'entrée laissée libre pour l'occasion explique l'affluence et contredit l'idée selon laquelle la gratuité des musées ne suffirait pas à faire venir du monde. Manifestement, elle y suffit ; charge ensuite au lieu de savoir faire revenir les visiteurs d'un jour.

À supposer que les installations de Paola Pivi à l'entrée et dans les premières salles du musée présentent un intérêt (qu'on jugerait très relatif dans un autre contexte), ce serait celui de ne rebuter personne. Ses plumes piquées sur des roues de bicyclette brassent l'air du hall avec la même légèreté que celles de ses gros ours colorés acrobatiquement disposés un peu plus loin, et qu'on n'a pas fini de voir en photo. Entre les deux, une longue mer de tissu denim tendu sur des praticables de métal invite les visiteurs de plus de huit ans et de moins de cent kilos à tenter la traversée de ce *Free Land Scape* (2023) – sans grand risque là non plus. C'est ensuite que le piège se referme plus ou moins brusquement sur les curieux qui pensaient peut-être jusque-là n'avoir affaire qu'à des œuvres bon enfant.

L'accrochage se révèle même, au fil du parcours, passablement retors dans sa façon de pratiquer le contrepoint. À l'ouverture suggestive du drapé de Paola Pivi répond ainsi la gaine fendue sur deux petits bouts de fesse ronds comme des testicules de la photographie que Michèle Sylvander a inti-

tulée *C'est une fille* (1995), qui renvoie quant à elle au torse nu d'*Ali en abaya* (2007) photographié en gros plan par Youssef Nabil, chacun jouant avec ce que le vêtement féminin laisse voir des corps auxquels il n'est pas destiné ou des parties qu'il est censé dissimuler.

Dans le même esprit combinatoire, un bruit de sirène retentit au loin, par intermittence, attirant les visiteurs à l'exact opposé des silences plumeux de Pivi, vers les anciens espaces de stockage du musée où des tribunes automatisées font vibrer à intervalles réguliers des dizaines de bouteilles et de canettes. Avec *Hooliganisme* (1997), Malachi Farrell reproduit cet étrange accord sonore qu'on ne perçoit habituellement qu'à l'intérieur des stades : le fracas à l'unisson. Certes, visiteurs et médiateurs peinent à s'entendre, mais d'une part les échos sont à beaucoup familiers, et de l'autre cette machine-là a le mérite de fonctionner, tandis que dans une salle voisine on attend sans succès que celle de Jean Tinguély (*Rotozaza n° 1*, 1967) projette les ballons qu'elle promet afin qu'on les lui renvoie.

À Marseille, *Hooliganisme* a pour seul spectateur permanent le tueur d'un *Escadron blanc* (*White Squad VII*, 1984). Leon Golub le dépeint dans la posture maladroite de celui qui est pris en flagrant délit, cependant que son visage ne trahit rien, ni sentiment ni réflexion au sujet des deux hommes qu'il vient d'abattre et qui gisent derrière lui. Le peintre les a d'ailleurs placés sur le même plan que leur assassin, suivant cette technique qui s'avère une politique et qui consiste, chez Golub, à gratter ses figures jusqu'à les assimiler en quelque sorte à la toile elle-même, qu'il laisse libre, le rideau de scène faisant pièce à la scène de crime.

En comparaison, la peinture d'Eduardo Arroyo, *Cavalier bleu sur la Canebière* (1987), qui lui est quasiment contemporaine et qui s'inscrit elle

LE VIF DE L'ART (18)

aussi dans la veine de la figuration narrative, apparaît moins déroutante, pour la simple raison que le rideau lui est cette fois non pas une forme picturale, mais un accessoire narratif, un procédé destiné à animer l'action, fût-ce en déplaçant celle-ci vers le surréalisme.

Les cinq figures masculines grandeur nature du vaste polyptique de Djamel Tatah (*Sans titre*, 1993) s'exceptent quant à elles du registre de la narration. Le fractionnement des panneaux les isole aussi bien que les larges aplats colorés qui les détournent. Chez Tatah, l'abstraction circonscrit l'élément narratif que comporte a priori toute figuration, au point que celui-ci se voit neutralisé d'une façon telle qu'on devrait qualifier sa peinture de figuration abstraite. Reste qu'en énonçant ce séduisant oxymore avec une maîtrise inquiète de ses effets, sa peinture finit par adopter le même air compassé que ses figures.

À sa décharge, il faut admettre que l'abstraction favorise une forme d'impassibilité artistique vis-à-vis du réel. Le précipité d'images, de sons et de symboles que constitue *King of the Zulus* (1984-1985) de [Jean-Michel Basquiat](#), qui ne relève ni de la narration ni de l'anti-narration, mais fait sien le principe du *sample* et de la syncope, conforterait ce constat. Son pendant à Marseille, *Gary Head* (1986) de Rainer Fetting, dont les bandes colorées font directement écho à celles du tableau de Basquiat, et la sensualité au cliché décollé de Youssef Nabil, abonderait également dans ce sens. Mais impassible ne veut pas dire indifférent.

Il est des formes d'abstraction picturale où l'impassibilité s'apparenterait même à une prise de position à l'égard du réel – par l'écart. *Superposition et transparence, tableau incliné à 5° devant l'angle d'un mur* (1979) de François Morellet procède à ce décalage : posé de travers, le tableau empiète sur le vide à l'endroit même où le peintre a tracé la ligne recoupant l'arête de la paroi dont il se détache. Ce n'est pas grand-chose, et pourtant tout change, de l'œuvre, de sa place dans l'espace, du regard porté sur elle. De même, la décision de Martin Barré de traiter en réserve le centre de la toile intitulée *59-120x110-C* (1959) l'ouvre à sa réalité matérielle. Avec les mêmes coups de pinceau blanc que ceux de Basquiat, ce désœuvrement démontre également les limites de ce que la surface d'une œuvre est en mesure d'embrasser de l'étendue du réel – par l'évide-

ment chez Barré, par le trop-plein chez son confrère new-yorkais.

Le travail de teinture et de pliage de Louis Cane dans *Toile noire* (1975) tâche lui aussi d'entamer la souveraineté supposée du tableau de chevalet et d'en altérer la reconnaissance en tant qu'œuvre en la désœuvrant. Avec *Toile bleue brûlée* (1976), Christian Jaccard expérimente en apparence une altération du même ordre lorsqu'il fait brûler le long de la toile une ligne d'horizon. Le résultat possède pourtant chez lui quelque chose d'indiscrètement prométhéen, où l'artiste semble moins jouer avec le feu qu'il ne cherche à le maîtriser, lui aussi, afin de rehausser la substance sublime de son bleu. À côté, les figures d'*Anthropométrie sans titre (ANT, 123)* (1961) d'Yves Klein paraissent plus approximatives et son procédé presque accidentel. Comme la récente rétrospective permettait d'ailleurs de le vérifier cet hiver à Aix-en-Provence (« Yves Klein intime ») à partir des vidéos diffusées, les modèles féminins qui déposaient leurs empreintes corporelles pendant les cérémonials qu'organisait l'artiste étaient bien plus libres de leurs mouvements qu'on le suppose ordinairement – Klein évoluait dans son monde, et elles semblaient s'en amuser sérieusement.

Le premier visionnage de *Time Zone* (2000) de Christophe Berdager et Marie Péjus laisse au contraire penser qu'un rituel sans échappatoire ni divertissement y préside. Une caméra zénithale enregistre la marche d'un danseur dans un cercle de sable gris. À mesure qu'il avance, le sable se partage inexplicablement en grains noirs et blancs, à rebours des thèses développées dans les années 1960 par le père du *Land Art*, Robert Smithson, qui voulait créer de « nouveaux monuments » capables d'accompagner le processus irréversible de dégradation de la nature conceptualisé sous le terme d'entropie. À cette geste grandiose, où art et nature communient dans une même fin des temps sous l'œil démiurgique de l'artiste ordonnant la décréation, le marcheur de *Time Zone* substitue son petit pas pressé qui ne laisse d'autre trace que celle d'une boucle de temps où c'est en foulant la terre à reculons que celle-ci recouvre un état primitif qui n'a rien de naturel. Car l'homme, en fait, recule, et l'enregistrement est diffusé à l'envers.

Aux premiers jours de l'inauguration, ce petit trucage absurde captivait les visiteurs, attirance qui mériterait d'être étudiée de plus près car elle témoigne du succès croissant des vidéos de ce genre. Au Stedelijk Museum d'Amsterdam, par



LE VIF DE L'ART (18)

exemple, les performances filmées de Bas Jan Ader dans les années 1970 suscitent des réactions comparables, où l'incompréhension première face à un individu qui a toutes les peines du monde à progresser en kayak dans une flaque, ou bien qui feint sérieusement d'avancer en faisant du sur-place, ouvre progressivement à cette forme de compréhension profonde en ce qu'elle implique la reconnaissance d'une condition partagée, mais jamais exprimée, en tout cas pas de cette façon-là, l'air de rien, pas même d'art.

Bas Jan Ader a disparu en mer en 1975 après s'y être élancé sur un minuscule bateau pour un pro-

Vue de la collection du [mac] – musée d'art contemporain de Marseille © Ville de Marseille

jet de transatlantique qu'il avait baptisé *À la recherche du miraculeux (In Search of the Miraculous)*. Robert Smithson, lui, est décédé en 1973 dans un accident d'avion en supervisant la construction titanesque d'une de ses « œuvres de la terre » (*Earthworks*). Ces deux morts n'ont certes rien à voir, mais elles soulignent de manière à la fois tragique et fortuite deux attitudes artistiques radicalement distinctes. Le danseur de *Time Zone* adopte sans conteste celle de Bas Jan Ader, dont il creuse le sillon afin de démontrer – jusqu'à l'absurde – que tourner en rond est un art, et un art qui peut même s'avérer – dans le temps – politique.

La République albanaise et la France

Qui se souvient que la France a contribué à l'indépendance de l'Albanie pendant la Première Guerre mondiale ? Le nouveau roman de l'écrivain et diplomate albanais Luan Rama nous le rappelle.

par Jean-Paul Champseix

Luan Rama

Une si longue absence

Trad. de l'albanais par Sébastien Gricourt

Fauves, 200 p., 18 €

En effet, en mars 1917, les militaires de l'armée d'Orient, en poste dans le sud-est du pays, fondent « la République de Korça » (du nom de la ville appelée aussi, à l'époque, Korytza en grec). Le colonel Descoins, envoyé par le général Sarrail, expulse les autorités grecques pour des raisons militaires : Venizélos penche pour les Alliés mais le roi Constantin I^{er} préfère l'Allemagne.

L'armée française confie alors l'administration de la cité et des environs aux Albanais. Et ce, de façon très sérieuse : un « Protocole » est signé, un Conseil de 14 membres siège, une gendarmerie est constituée, des écoles en langue albanaise ouvrent. Le drapeau rouge, avec l'aigle bicéphale noire, flotte sur les édifices publics, seulement cravaté par les trois couleurs françaises. On va même jusqu'à émettre des timbres albanais, qui ont une grande valeur aujourd'hui !

Cette liberté d'action est une surprise pour la population qui gardera longtemps de la reconnaissance pour la France. L'entente est parfaite ; « la République » fonctionne, les soldats venus de tout l'Empire, du Sénégal à l'Indochine, peuvent se concentrer sur la chose militaire : Allemands, Autrichiens et Tchèques sont en face, et les combats sont très durs.

Luan Rama s'inspire des lettres du successeur de Descoins à Korça, le colonel André Ordioni qui écrivait beaucoup à sa famille. L'une de ses missives évoque une macabre découverte. Lors d'une reconnaissance sur les hauteurs, l'officier trouve six corps de soldats autrichiens. Nulle blessure : surpris par une tempête de neige, ils ont gelé sur place. Ému, et à la surprise de ses hommes, le colonel fait inhumer ces soldats en-

nemis et tire une salve d'honneur. Luan Rama va utiliser cette lettre et quelques autres pour imaginer une suite à l'aventure albanaise.

Dix années plus tard, les parents d'un des soldats autrichiens écrivent à Ordioni pour lui demander de les accompagner en Albanie afin de retrouver le corps de leur fils. Le colonel, blessé de guerre, souffrant, hésite, puis se résout à retourner au pays des aigles. Il sera accompagné de Petro, un orphelin qu'il a adopté. Luan Rama évoque ici un fait réel : un capitaine avait adopté deux enfants devenus orphelins à la suite de bombardements. N'ayant plus ni logis ni parents, ils suivaient le régiment qui les nourrissait. Petro est décrit comme un Gavroche qui accroche à ses loques les décorations autrichiennes qu'il trouve sur les champs de bataille.

À Korça, le colonel est reconnu et chaleureusement fêté, dans une ville qui s'est développée avec des moulins à céréales, une centrale électrique, de nombreux ateliers. De jolies maisons avec jardinet sont apparues. Les souvenirs remontent à la conscience. Ordioni se souvient d'un soldat tchèque capturé mais qui « *se sentait libéré, comme s'il n'était pas prisonnier* ». Celui-ci confie à quel point il déteste les Allemands et considère que cette guerre n'est pas la sienne. La conversation se poursuit un verre à la main. Puis il faut se résoudre à escalader la montagne, en compagnie des parents bouleversés. Après quelques tâtonnements, les corps sont retrouvés.

Il y a là une petite musique qui rappelle *Le général de l'armée morte* d'[Ismail Kadaré](#) (1963 ; Albin Michel, 1970), roman qui évoquait les recherches, effectuées par un prêtre et un général italiens, des corps des soldats tombés pendant la Seconde Guerre mondiale. L'officier se remémore l'épisode : « *Il y avait une grande innocence dans cette mort. Non, ce n'était pas celle venant des tranchées, des mitrailleuses, des bombes. C'était une mort sans ennemi* ». Il revoit aussi les cadavres épars de Verdun, énucléés par les oiseaux... Il ne voulait pas que cela se reproduise. Sa hiérarchie ne

LA RÉPUBLIQUE ALBANAISE ET LA FRANCE

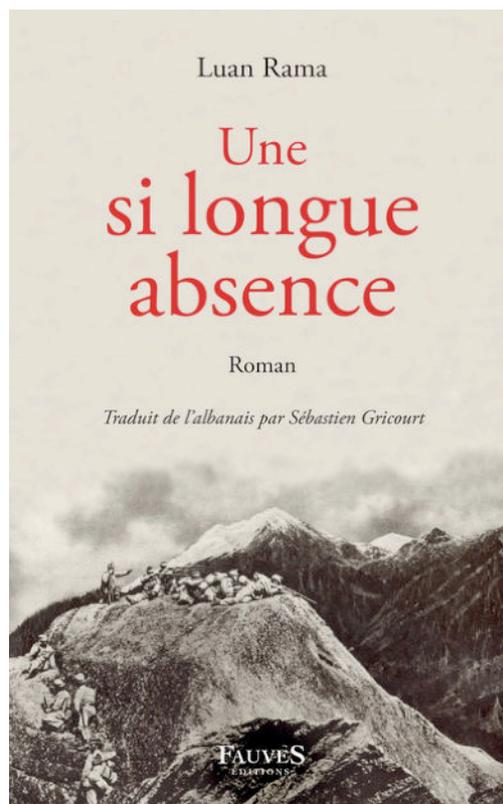
va pas manquer de lui reprocher ces enterrements et la salve tirée pour des ennemis dans les hauteurs pourtant désertes de l'Albanie.

Luan Rama ne passe pas sous silence un triste événement qui a endeuillé la ville. Après le départ du colonel Descoins, le préfet de police albanais, qui fut toujours un fidèle de la France, Themistokli Gërmenji, est inexplicablement arrêté, jugé pour trahison par un jury militaire français à Thessalonique et fusillé. On perçoit ici la lutte diplomatique que menaient les Grecs qui entendaient s'emparer du sud de l'Albanie considéré comme « l'Épire du Nord ». Toutefois, lors de leur départ, les militaires français ont pris soin de déléguer l'autorité aux Albanais pour contrecarrer les ambitions hellènes. Détail vraiment insolite, Luan Rama nous apprend qu'une vingtaine de soldats des bandes irrégulières, « les comitadjis », suspectés d'avoir combattu pour l'ennemi, furent envoyés... au bagne de Cayenne ! Il reste aujourd'hui encore, à Korça, le cimetière militaire français où, à côté de Dupond Georges et Lebreton Nicolas, reposent Omari Abd-el-Kader, Tu Tan Thi et Boubakari Ickoy Baradji.

Avant son départ, le consul d'Autriche, ancien militaire, vient remercier le colonel pour la restitution des corps. Tous deux s'aperçoivent qu'ils combattaient face à face dans cette guerre qui leur semble à présent absurde. « Désormais, nous n'avons laissé derrière nous que des souvenirs et des morts », constate le diplomate.

Les lecteurs qui souhaiteraient situer historiquement le roman de Luan Rama pourront lire avec profit *Six mois d'histoire de l'Albanie* du colonel Descoins, présenté judicieusement par Grégor Marchal (Verlhac, 2020), et *Un officier français dans les Balkans*, signé du petit-fils du colonel Ordioni, Dominique Danguy des Déserts (2014) qui publie les lettres et les discours sur l'Albanie de son parent. On s'aperçoit que les militaires, pourtant préoccupés par une guerre meurtrière, s'intéressaient et même s'attachaient à un pays qu'ils cherchèrent à défendre contre le Quai d'Orsay, soucieux de ne pas mécontenter les Grecs et les Italiens qui manifestaient des prétentions territoriales. C'est ce que montre le récit de Luan Rama avec le retour de ce vieil officier qui n'a rien oublié et qui est accueilli par la population.

Après la guerre, sera fondé le lycée français de Korça qui formera une bonne partie de l'élite al-



banaise. Les professeurs animent la ville avec pièces de théâtre et concerts. Dans la rue, au café, on dit fréquemment : « bonjour » et « merci ». La ville est surnommée « le Petit Paris » ; des rues portaient les noms de Victor Hugo, de Lamartine, du général Sarrail. Le lycée sera fermé par Mussolini lors de l'invasion italienne de 1939. Les élèves escorteront leurs professeurs français expulsés. Le directeur, Xavier de Courville, membre de l'Action française et ami de Barrès, récite alors, sous l'œil de l'occupant, la fable « Le loup et l'agneau ». Les élèves, ne pouvant crier « Vive la France ! », clament : « Vive La Fontaine ! » L'enseignement au lycée était teinté d'un fort nationalisme, ce qui dut influencer sur l'avenir du pays. D'ailleurs, un élève qui était devenu professeur de morale dans cet établissement en 1937 laissera quelques souvenirs : le camarade Enver Hoxha...

Sous le régime communiste, la ville est quelque peu délaissée. Sa grande cathédrale est détruite et ses pierres servent à construire un stade. Beaucoup d'icônes sont détruites lors de la Révolution culturelle de 1967 mais des gens courageux parviennent à en sauver. La propagande ironisait sur ces « bourgeois » qui utilisaient des mots français dans la vie quotidienne. Il est possible que dans cette moquerie ait plané comme l'ombre d'une nostalgie car, à l'époque, l'avenir était ouvert. C'est ce que souligne le roman de [Luan Rama](#), fort bien venu pour éclairer, avec sensibilité, une page d'histoire à redécouvrir.

La vie psychique des animaux

L'inconscient des animaux est porté par le souhait de Florence Burgat, dont le savoir en ce domaine est tout à fait reconnu, de nous faire comprendre, non la condition animale, mais la condition des animaux, dont l'espèce humaine fait partie ; un désir que l'on entend dès Animal, mon prochain (Odile Jacob, 1997), le livre issu de sa thèse de philosophie. C'est donc la question de la vie psychique des animaux qui est abordée dans ce texte, et pas uniquement celle de l'inconscient.

par Patrick Avrane

Florence Burgat

L'inconscient des animaux

Seuil, coll. « L'ordre philosophique »

272 p., 23 €

Cet essai est riche, documenté, accompagné de très nombreuses références et citations, la bibliographie compte plus de vingt pages. Florence Burgat possède une grande connaissance de la phénoménologie comme de la *Daseinsanalyse*, qui est en quelque sorte son application clinique, ainsi que des œuvres de Sigmund Freud et de ses premiers disciples ; toutefois, elle ne s'appuie à aucun moment sur les travaux psychanalytiques plus actuels issus de l'enseignement de Jacques Lacan.

Florence Burgat le précise d'emblée : ce livre ne témoigne pas d'une approche clinique, il « *se veut une contribution à l'ontologie animale. Du reste, c'est en philosophe que nous intervenons [...]. Nous soutenons et assumons la perspective herméneutique qui est commandée par l'objet même de notre enquête : la vie psychique, en particulier dans son versant inconscient* ». C'est la force de ce livre, mais sans doute aussi sa limite quand, par exemple, il est dit que « *la psychanalyse est une phénoménologie de l'inconscient, attentive aux significations qui se donnent à voir dans les comportements* », ce qui omet ce qui la fonde et la fait évoluer : sa *praxis*.

Pour Freud, l'ontogenèse, l'histoire de l'individu, répète la phylogenèse, l'histoire de l'espèce. Dans *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle* (Payot, 2018), Sándor Ferenczi, un de ses plus proches élèves, au sein de ce que Florence Burgat qualifie d'une des plus audacieuses explo-

rations, assure que la première catastrophe est celle de la sortie du milieu aquatique, un trauma phylogénétique partagé par toutes les espèces, chacune suivant ensuite son propre chemin. Chez tous les animaux supérieurs dotés d'un appareil psychique, les traumatismes, comme la perte précoce de la mère, ont un effet, d'autant plus que « *la vie affective, si dominante chez les animaux, est plus débordante que celle de l'être parlant, qui se meut dans des sphères plus encadrées* ».

L'auteure fait pièce à la distinction entre l'instinct animal et la pulsion propre à l'humanité, les parades sexuelles valent bien la séduction et les gestes amoureux ; des mimiques indiquant un sentiment de faute se voient chez les animaux. C'est ainsi qu'elle renverse l'accusation d'anthropomorphisme : « *Cette accusation est d'abord une charge portée contre le sens. Est-il si illégitime, si délirant, de reconnaître dans les conduites animales des affects (la joie, l'attente, la colère, la déception, la tristesse) qui nous sont immédiatement familiers [...] ?* ». Une accusation qui permet, puisqu'il n'est pas question de déceler chez l'animal quelque affect partagé par l'espèce humaine, de le traiter en objet pouvant être soumis aux plus cruelles expériences.

Par ailleurs, cela induit la modélisation où l'animal est transformé pour s'approcher du modèle humain. En mettant des animaux dans une situation folle, ou angoissante, il est possible de tester sur eux des traitements agissant sur les humains. « *Ainsi l'animal modélisé est-il le tenant lieu d'une réalité qui le dépasse. [...] Ce n'en est pas moins à partir de cette apparence d'anxiété, de peur, de dépression, de schizophrénie... que les psychotropes destinés à soigner les maux chez l'homme sont mis au point* ». C'est oublier que les animaux ont leur propre anxiété : ils sont des

Florence Burgat

L'INCONSCIENT DES ANIMAUX



L'ORDRE PHILOSOPHIQUE

SEUIL

LA VIE PSYCHIQUE DES ANIMAUX

proies, ils peuvent être confrontés à la mort d'un proche. La philosophe donne peu d'exemples cliniques dans son ouvrage, mais, à chaque fois, ils sont éclairants, tel le bébé singe orphelin pris en charge par son frère aîné qui le soigne comme il peut mais ne peut l'allaiter, ou ce chiot de trois mois élevé dans une animalerie en étant privé de relations affectives qui reste inerte dans son panier.

« Nous avons d'emblée promu la thèse selon laquelle une "différence par originalité" devrait remplacer une "différence par défaut" ». Cette thèse, alimentée par la phylogénèse qui, à un moment ou un autre, est commune à l'ensemble des espèces, est tout à fait explicitée dans *L'inconscient des animaux* : « admettre l'existence d'un héritage archaïque réduit ipso facto le "gouffre" que "l'orgueil humain" a creusé entre lui et les animaux ».

Toutefois, puisque Florence Burgat s'appuie sur les conceptions psychanalytiques, on peut regretter qu'elle s'arrête aux textes freudiens et ne prenne pas en compte les études modernes dans le prolongement de la linguistique saussurienne. « Et la langue ? Ne bouleverse-t-elle pas la pro-

position freudienne d'une similarité psychique ? Le croire reviendrait à confondre forme et contenu, à moins que la langue ne soit à ce point fondamentale qu'elle engendrât la psychè elle-même. Telle est, pour dire les choses rapidement, la conception lacanienne et daseinsanalytique », énonce-t-elle d'une façon tout à fait réductrice qui l'amène à confondre symboles et symbolique.

Pour le dire tout aussi rapidement, les symboles peuvent être compris par l'ensemble des animaux, humains compris : une chose en représente une autre, mais l'interprétation des rêves par Freud n'est pas une oniromancie ; à chaque fois, le symbole est pris dans un discours symbolique, celui de la langue. Cette acquisition du symbolique fait partie de l'originalité de l'espèce humaine. Pour prendre un exemple simple : nous savons que les animaux peuvent faire des trocs multiples, mais aucune espèce sinon celle des hommes n'a inventé la monnaie, cet objet purement symbolique que nous utilisons quotidiennement dans les échanges.

Le foisonnant ouvrage de Florence Burgat n'en reste pas moins un livre important. Il permet de penser une affectivité propre à chaque animal, et donc de mettre à sa juste place ce qu'elle nomme l'orgueil humain.

Le génie des maisons

Décidément, la fiction italienne la plus récente témoigne d'une imagination remarquablement diversifiée de l'art du « roman » ! Après l'étonnant Mes désirs futiles et les aventures de son héros, une fouine, Andrea Bajani propose un roman dédié aux « maisons », un roman dont l'emblème est une tortue baladeuse, avec sa maison autotractée.

par Philippe Daros

Andrea Bajani

Le livre des maisons

Trad. de l'italien par Nathalie Bauer

Gallimard, 304 p., 23 €

« Roman », en effet, puisque cette indication figure sur la page de couverture (de l'édition française, contrairement à l'édition Feltrinelli du livre de Bajani), mais le contrat de lecture que cette qualification implique usuellement est ici soumis à de multiples amendements ! On y trouve des personnages, certes, nommés par des termes génériques, des noms communs : « Père », « Mère », « Fillette », « Grand-mère » « Parentèle », entourant un « Je » qui se conjugue à la troisième personne. Mais aussi des personnes « réelles » sans liens narratifs avec la cartographie familiale précédente, identifiées par des antonomases réservées à l'évocation (à l'invocation) de deux figures spectrales, traumatiques, aujourd'hui encore, de l'histoire italienne : « Poète » (sans article défini) dont la mémoire endeuille plusieurs de ces très brefs récits, mémoire fragmentée des lieux que Pier Paolo Pasolini habita, des lieux où il fut massacré, des voitures-maisons qu'il posséda, telle son Alfa Romeo ; et « Prisonnier » pour faire ressurgir les images, fixées à tout jamais, de la captivité, de la mort, en 1978, d'Aldo Moro avec une insistance sur sa « dernière maison » : le coffre de la Renault 4L rouge où son corps recroquevillé fut retrouvé.

On y trouve aussi le temps et l'espace bien sûr, sans lesquels il ne peut guère y avoir ce champ sémantique sur le fond duquel s'inscrit l'action de toute fiction romanesque. Mais ici pas d'action continue, pas même de trame narrative, si ce n'est un archipel de notations (soixante-dix-huit textes brefs, fragments plutôt, correspondant à une quarantaine de « maisons » car certains de ces espaces habitatifs font l'objet de variations et

de reprises) sur des instants de vie quelconque dans une famille elle-même quelconque à Turin, Rome, Paris ou dans quelque lieu de villégiature, pendant les trente dernières années du XX^e siècle. Des instants ou plutôt des instantanés, saisis dans des « espèces d'espaces » ayant en commun d'être lieux de vie, éléments constitutifs de l'habitat humain, dans sa matérialité la plus concrète, la plus insignifiante ou au contraire figuration métaphorique, allégorique, analogique : la « maison » traduisant alors l'inclusion du corps dans les espaces les plus divers : « La Maison de la tumeur » (l'hôpital), « La Maison de la voix » (la cabine téléphonique) ou encore la kafkaïenne « Maison de la Loi »... Ces espaces s'animent par la vie qui s'y installe, par les déplacements que l'on y effectue, par les actions que l'on y conduit (statiques : les conditions du repos ; dynamiques : la confection des repas, le dressage d'une table...). Meubles, portes, fenêtres, parquets ou carrelage de cuisine, chambres, salles de séjour, ascenseurs, paliers, balcons, sont autant de lieux décrits comme manifestations de présences, de rencontres le plus souvent fugaces, enfuies, silencieuses, dissoutes par les départs, les deuils, l'oubli, dans la vie comme succession de répétitions : celles des travaux et des jours...

Voilà pour le cadre. Mais ces propos ne rendent aucunement compte de l'enchantement que suggère la lecture de ces récits-notations d'atmosphères, pour les plus réussis d'entre eux au moins, car il va de soi que le procédé structural, répétitif, qui préside à la saisie le plus souvent visuelle, remarquablement cinématographique, de ces « maisons » et de leurs habitants, atteste d'une qualité d'invention, ironique, humoristique, dramatique, tragique, toujours présente, mais d'intensité variable. Ce sont précisément les espaces que l'on découvre, dans l'incipit, comme le ferait une caméra à l'épaule, y pénétrant sans

LE GÉNIE DES MAISONS

aucun plan général préalable, sans aucune présentation de la nature de la « maison », qui réservent au lecteur les découvertes les plus inattendues, les plus énigmatiques aussi, tant les titres qui président à nombre de narrations (« La Maison automotrice de Famille », « La Maison parallèle », « « La Maison de Grand-Père inexistant », etc.) laissent perplexe et surtout ne permettent guère de présager du contenu, tout comme la date qui y est accolée, elle-même sans pertinence, sauf (exception significative) pour les récits consacrés à « Poète » et à « Prisonnier ».

Voici quelques débuts de récits :

« La Maison de la tumeur », 2009 : « *Une impression d'imposture s'empare de Je dès l'instant où il voit le bâtiment se détacher sur le ciel pur, en pleine campagne – les montagnes, derrière, renvoient le regard dans les cordes. Elle correspond au silence solide de la structure, au vide qui la découpe dans le paysage. Elle correspond à la nature de l'édifice, à la guerre mondiale qui y fait rage.* »

« La Maison de la clôture », 2011 : « *La vision d'ensemble est ce qui reste d'un déjeuner, ou d'un dîner, soit l'ordre ayant volé en éclats, la désagrégation de tout ce qui, auparavant, était entier...* »

« La Maison de la dispersion », 2019 : « *Elle est située, dans la version orale, "après la sortie d'autoroute, sur la droite". Mais, sur le GPS, elle n'existe pas, ou plutôt elle est un leurre : la voix de femme vous envoie ailleurs.* »

Ce regard-image-mouvement, qui paraît créer un espace en y pénétrant, fait parfois preuve d'une attention saisissante à l'absence, à ce qui n'est plus, à la vie disparue et à la persistance de traces selon un régime métaphorique singulièrement inventif : « *Une fois la porte ouverte, ce sont surtout les murs qui s'offrent au regard de Je. Vider une maison consiste à lui rendre ses murs, à restituer au logement le squelette que forme sa maçonnerie alors qu'habiter signifie, au contraire, nier la construction, la transformer en espace (les images accrochées disent : "Regarde-nous, ne regarde pas ce qui est dessous"). Cette opération offre aux clous la possibilité de jouer les protagonistes : conçus pour vivre cachés, ils apparaissent en pleine lumière à cette seule occasion. Ils sortent des murs comme des antennes d'es-*

cargot, s'étirent pour voir : ce sont les yeux du parpaing, ils constatent qu'il n'y a plus personne. » (« La Maison bourgeoise de famille », 2018)

Existe enfin un art constant (il convient à ce propos de souligner la qualité de la traduction) de la description métaphorique en général qui métamorphose le quotidien en une poétique singulière du geste, par exemple dans « La Maison de l'armoire », 2006 : « *Maintenant la porte de la chambre s'ouvre ; Fillette fait son entrée. Elle se dirige vers Je, sa main en forme de pistolet dégainé, prête pour les politesses d'usage ; elle serre la main de Je en appuyant sur la détente de son prénom. Fillette est une figure nette, dos droit, un tee-shirt qui marque la fin de l'enfance en tant qu'intention.* »

Peut-être convient-il de nommer cette poétique de l'espace, cette poétique cartographique de l'habitat et de la vie, la plus quotidienne, la plus banale, qui s'y déploie transfigurée : une poétique de la défamiliarisation, souvent dominée par une figure, elle-même spatialisante – l'ironie ! Cette poétique, on le sait, est un élément fondamental (fort ancien) des théorisations du formalisme russe sur la fonction même de la littérature. Il est réjouissant d'en constater la présence, actualisée, dans l'œuvre de Bajani aujourd'hui !

Alors, le choix thématique de la « maison », très exactement de *l'οἶκος*, se trouve exemplairement justifié : le lieu physique le plus universellement partagé, l'attention portée, avec douceur, avec tendresse, avec regret, avec terreur parfois mais avec une volonté de surprise toujours, à la matérialité des murs, des toitures, aux pouvoirs mystérieux des portes et des fenêtres, à la fonctionnalité des cuisines et autres espaces dédiés : à la vie commune, au sommeil, au franchissement des seuils entre intérieur et extérieur grâce aux balcons et aux ascenseurs, autant d'éléments frappés d'inexistence par l'absolue familiarité qui en dissout la matérialité fonctionnelle qui pourtant détermine nos vies. Andrea Bajani a le mérite considérable de re-sémantiser, grâce au dispositif de présentation systématique utilisé, le génie de ces lieux et l'inscription des corps en eux !

Il est une Maison, singulière, qui protège les « *souvenirs en fuite* » : un parallélépipède de plexiglas tels ceux que l'on trouve dans les jeux de fêtes foraines où, avec de l'adresse, en manipulant une pince mécanique, on peut tenter de « gagner » les lots déposés au fond de la boîte



LE GÉNIE DES MAISONS

transparente, sur un lit de sable ; et c'est dans une telle « maison » de plexiglas, enfouis sous un sol sablonneux, que gisent les souvenirs de Je : celui de sa sœur disparue, celui de toutes les occurrences de ce qui aurait pu être, dans la trame de sa vie. « *La Maison des souvenirs en fuite est la boîte noire de ce que Je ne se rappelle pas, elle contient même la mémoire de ce qu'il a refusé, bien que cela se soit produit. À ne pas en douter,*

elle est ce qui permet à Je de dire Je en permanence tout en ayant conscience de mentir. »

Chacune des « maisons » évoquées dans *Le livre des maisons* constitue, peut-être, une station, un moment d'évocation de ces lieux enfouis dans la mémoire et dont les traces dessinent le parcours d'une vie, libérée par cet oubli même : « *Puis l'étau dans le sable, le crabe qui remonte, vide, le énième sauvetage raté ».*

Italia noirissima

Suspense (50)

L'Italie, pays d'excellents auteurs de polars, met en scène ses régions et ses villes de manière peut-être plus frappante que d'autres, grâce à leur histoire et à leur culture vivaces. Sa tradition policière peut aussi se vanter d'ancêtres de formidable qualité (Sciascia, Gadda) qui ont mis au genre la barre assez haut. Aujourd'hui, celui-ci continue de s'épanouir, avec des ambitions diverses, créant une multitude d'intéressants enquêteurs littéraires « locaux » qui, souvent, après avoir vécu leurs aventures sur papier, les revivent à la télévision pour un public plus vaste encore.

par Claude Grimal

Giancarlo De Cataldo

Je suis le châtiment

Trad. de l'italien par Anne Echenoz

Métailié, 240 p., 20,50 €

Carlo Lucarelli, *Péché mortel*

Trad. de l'italien par Serge Quadruppani

Métailié, 256 p., 20,50 €

Alessandro Robecchi

Le tueur au caillou

Trad. de l'italien par Paolo Bellomo

et Agathe Lauriot Dit Prévost

L'Aube, 416 p., 21,90 €

Maurizio De Giovanni

Nocturne pour le commissaire Ricciardi

Trad. de l'italien par Odile Rousseau

Rivages, 384 p., 22 €

À Rome. *Je suis le châtiment* de Giancarlo De Cataldo (magistrat de profession et auteur, entre autres, du célèbre *Romanzo criminale*) donne à Manrico Spinori della Rocca, procureur adjoint de la République à Rome, l'occasion d'une première apparition. Le personnage, qui est comte (son domestique lui donne du « *contino* »), bel homme et amateur d'opéra, a le sentiment que les solutions aux affaires qu'il traite se trouvent toutes dans les livrets des œuvres du répertoire puisque, selon lui, pas une émotion humaine ne leur a échappé. Manrico (Rick pour ses amis, Riché pour son boucher) n'a pas tort.

La preuve en sera donnée lorsqu'il aura découvert qui a causé la mort de Mèche d'or, un vieux

chanteur pop, animateur à la télévision. Il parvient à la solution grâce à l'équipe entièrement féminine qui l'entoure, malgré les imbroglios sentimentaux dans lesquels il se fourre et les problèmes familiaux que lui cause sa vieille comtesse de mère, compulsivement à l'œuvre pour dilapider le reste de la fortune des Spinori della Rocca. Le ton de *Je suis le châtiment* est assez léger, l'atmosphère romaine agréable, et notre « *contino* » attachant : il ne porte d'ailleurs pas pour rien le nom du héros du *Trouvère*, car il en possède le panache et l'ardeur. Des retrouvailles avec lui sont prévues dans deux autres romans : on s'en félicite.

À Bologne. Le commissaire De Luca fait avec *Péché mortel* de Carlo Lucarelli une nouvelle apparition dans ce qui est sans doute un des meilleurs livres de la série. Le roman se déroule, comme trois des précédents, à Bologne, sous le fascisme. Mais la période choisie est ici l'une des plus confuses ; elle va du 24 juillet 1943, jour où Mussolini est destitué et arrêté, au 18 septembre 1943, après la signature de l'armistice par Badoglio, l'occupation du nord de l'Italie par les Allemands et le désarmement des troupes italiennes par ceux-ci ; un petit appendice final, le 2 décembre 1943, permet de souligner l'effet des lois raciales et de mesurer où le sort et son choix ont porté De Luca.

Dans ce court laps de temps, les Bolognais fêtent la chute du Duce, puis les Allemands débarquent et occupent la ville, les Alliés la bombardent... C'est le chaos, et pour certains le moment de la fuite ou des changements d'allégeance. Les gros titres du quotidien *Il Resto del Carlino* qui

SUSPENSE (50)

précèdent chaque chapitre permettent de suivre les désordres et les violences de cette actualité.

Au milieu de tout cela, De Luca, commissaire modèle de la brigade criminelle, le plus doué de sa génération, continue à ne vivre que pour ses enquêtes. Il les mène jusqu'au bout quoi qu'il lui en coûte et quel que soit le régime en place. Aux objections d'amis qui le lui reprochent, il répond toujours : « *Je suis policier, je sers l'État, pas le pouvoir en place* ». N'empêche... Au delà de son cas personnel, c'est bien sûr de l'attitude collective des Italiens de l'époque que parle Lucarelli.

Pour ce qui est de l'intrigue elle-même, De Luca tombe (littéralement) sur un cadavre sans tête, puis le lendemain trouve une tête, mais qui n'appartient pas au premier cadavre. Ses supérieurs n'ont aucune envie de le voir résoudre le problème. Mais il s'obstine et découvre des trafics dans lesquels trempent des personnages haut placés. Il va le payer très cher et se retrouver dans d'impossibles situations.

Lucarelli a ici tout réussi : l'évocation d'un moment historique terrible et grotesque, la tragico-médie de la corruption généralisée, la tension des rapports humains régis par la morgue, la malversation et la menace, les rebondissements de l'enquête, le suspense. Son De Luca est une fois encore aussi séduisant pour son obstination à découvrir la vérité qu'incompréhensible (et impardonnable) dans sa cécité concernant la chose politique. Lucarelli, lui, mérite toute notre admiration et nos compliments. Bravo !

À **Milan**. Dans *Le tueur au caillou*, Alessandro Robecchi reprend les mêmes, dans le même lieu, et recommence... Tant mieux ! Voici donc une nouvelle fois Carlo Montessori, écrivain pour « *cette fabrique de merde* » qu'est la télévision, et, dans les rôles principaux d'enquêteurs, le brigadier Pasquale Carella et le sous-brigadier Tarcisio Ghezzi. Tous trois vont devoir enquêter sur deux assassinats successifs ; celui d'un riche propriétaire de boucheries, et celui d'un architecte-urbaniste au cœur de tous les projets immobiliers de la ville. À chaque fois, l'assassin a posé un caillou sur le cadavre. En signe de quoi ?

Robecchi, qui connaît son Milan comme sa poche, nous balade des quartiers chics de la via Manzoni aux barres de banlieue avec une petite excursion dans un grand hôtel du lac de Garde. Il

dévoile les vies de privilège et les vies de « *gallère* », surtout ces dernières. En effet, Ghezzi, déguisé en « *pauvre* » pour les besoins de l'enquête, va squatter un appartement pourri dans un immeuble pourri de la périphérie, tout cela avec l'aide des mafias du lieu, indigènes et étrangères, qui, bien dans leur double rôle, à la fois secourent et exploitent les habitants.

Puis ne voilà-t-il pas qu'un troisième cadavre, avec son caillou, est découvert. Le profil du mort ne correspond pas à celui des deux précédents. L'enquête ferait-elle fausse route ? Le nouveau crime serait-il « *opportuniste* », et donc sans aucun lien avec les autres ?

Le tueur au caillou est socialement et humainement perspicace, il est narrativement plaisant quoique, avec ses 416 pages, un brin longuet. Il réjouit par ses mille bonnes réparties, ses personnages sympathiques, ses scènes comiques (particulièrement chez le sous-brigadier Ghezzi dont l'épouse, *casalinga*, se découvre une passion pour l'enquête), et plaira aux amateurs de Bob Dylan qui a été choisi en oraculaire « *bandeson* ». Comme la Signora Ghezzi, cordon bleu et co-détective, le lecteur sera ravi.

À **Naples**. Au bout de dix livres, Luigi Alfredo Ricciardi, commissaire à la questure royale de Naples dans les années 1930, sous le fascisme donc, commence dans *Nocturne pour le commissaire Ricciardi* à montrer quelques signes d'usure. Le roman lui-même s'étire en longueur : intrigue et psychologie banales, interruptions fastidieuses, effets d'époque superfétatoires... Maurizio De Giovanni fatiguerait-il sous les lauriers de la célébrité et les impératifs de production ? Sans doute : une amusante page d'aimables remerciements mentionne les « *petites mains* » qui l'ont aidé : « *l'argument a été construit par Antonio Formicola et son inépuisable imagination criminelle [...] Naples et ses personnages ont été décorés, habillés, peints, colorés et décrits grâce aux infatigables recherches de Stefania Negro [...], les blessures et lésions des morts [...] ont été esquissées et définies grâce à la compétence de Davide Miraglia et Roberto de Giovanni [...], les repas ont été préparés avec l'aide de Nicola Bruno* ». Un travail de « *bottega* », somme toute ; Pourquoi pas, mais le maestro n'a pas l'air d'avoir exercé tout le contrôle requis.

Quant à l'histoire : un homme est assassiné d'un coup à la tempe, le coupable rêvé est un jeune homme qui fut amoureux de la femme du mort



SUSPENSE (50)

quinze ans auparavant et est revenu au pays après un long exil aux États-Unis où il a été boxeur. Le commissaire Ricciardi, nonobstant ses sempiternelles indécisions sentimentales, se met au travail.

Disons que, pour qui n'a jamais lu les enquêtes du visionnaire baron de Malomonte (car notre commissaire est à la fois « voyant » et noble), il serait mieux de commencer par *L'hiver du commissaire Ricciardi*. Et, par amour pour lui, d'arriver peut-être jusqu'à ce sympathique mais un peu fade et proluxe *Nocturne pour le commissaire Ricciardi*.

Qui souhaiterait prolonger la balade noire italienne, sans remonter avant la dernière décennie, pourra faire d'excellentes virées en version française ou originale, par exemple, dans les périphéries turinoises d'Enrico Pandiani (*Polvere*), le Bari des logiques mafieuses de Gianrico Carofiglio (*L'été froid*), la Rome criminelle de Roberto Costantini (*La moglie perfetta*), le Reggio Calabria de la Ndrangheta de Mimmo Gangemi (*La revanche du petit juge*), les collines « à » prosecco des environs de Trévise de Fulvio Ervas (*Finché c'è prosecco c'è speranza*), la brumeuse plaine du Pô de Valerio Varesi (*Le fleuve des brumes*)...

Décousu main

Comme il le rappelle dans De Pitchik à Pitchouk, son « conte pour vieux enfants », Jean-Claude Grumberg n'a jamais été capable de devenir un bon tailleur. L'un de ses patrons, voyant son goût pour les livres, lui a conseillé de choisir la voie de l'écrit. Comédien, auteur dramatique et conteur, Grumberg y a mieux réussi que dans le vêtement. Et il peut se permettre de ne pas faire du cousu main, voire d'oublier la fin de l'histoire qu'il invente.

par Norbert Czarny

Jean-Claude Grumberg

De Pitchik à Pitchouk

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

160 p., 14 €

Fin de l'histoire ou fin des histoires, puisque plusieurs narrateurs se relaient dans ce conte-là. *La plus précieuse des marchandises* n'en avait qu'un. *Jacqueline Jacqueline* était le récit de sa vie avec son épouse. La première narratrice de ce livre-ci, Rosette Rosenfeld, est la veuve d'Isy et elle ne se remet pas de son absence. Elle se sent « *comme un bateau sans gouvernail* » même si vivre en des lieux familiers, au-dessus d'une rue passante et d'un bistrot, peut encore servir de repère. Apparemment, elle habite l'appartement de l'écrivain, dans le quartier de la rue de Buci, à Paris. Pas vraiment un hasard.

Le récit de Rosette commence « *une nuit à ne pas mettre une vieille dame veuve dehors* ». Elle se glisse dans la cheminée Napoléon III et, comme on est le 24 décembre, un barbu fait ses livraisons. Ça fait embouteillage mais tous deux sortent du conduit et discutent. Rosette ne croit pas trop à cette rencontre. Sa famille a plutôt cru à la Révolution qu'au Père Noël. Quant à Dieu, « *non seulement il n'existe pas, mais en plus il ne peut plus nous blairer* », dit Rosette. Ce en pensant aux photos en « *noir et noir* » prises en Pologne, et à Isy, son « numéroté » dont elle a souvent caressé le bras tatoué en vert. L'échange avec le Père Noël lui permet d'en apprendre pas mal sur lui. Il est veuf, assure seul ses livraisons après avoir fait les emballages, et il retrouve ses compagnons qui font le pied de grue devant les magasins au marché Saint-Germain.

Soudain, Rosette se retrouve ailleurs que dans sa rue. Ailleurs, sans comprendre vraiment pourquoi : « *Seule la nature était présente partout. L'enfer sur terre !* » Une certaine « Verveine » voudrait l'aider à dormir et lui sert pour repas « *une mousse déchocolatée sans sucre ni chocolat avec une part de Vache qui ne sait plus rire sans pleurer* ». Autant dire que c'est mal parti. Un « *béquilleux* » de quatre-vingt-dix-sept ans, amateur de thé, lui raconte son histoire. Après le VI^e arrondissement, nous voilà boulevard de Rochechouart, à la frontière du IX^e et du XVIII^e. On est en 1942, et les « *hirondelles volent bas, louchant sur les étoiles* ». Pour qui ne les a pas connues, ces hirondelles étaient des policiers circulant jusqu'au milieu des années 1960 à vélo, dans Paris. Le béquilleux, tombé amoureux d'une certaine Roseline, parvient à fuir vers Moissac. Mais pas Baruch et Zina, ses parents, natifs de Pitchik et Pitchouk, deux bourgades proches de Brody, ville natale de Joseph Roth, et désormais ukrainiennes sous le nom de Brod. On y cherche de nouveau des nazis. Une lettre de Himmler remet les pendules à l'heure, permettant de distinguer le vrai (nazi) de la contrefaçon russe.

On aimerait bien tout savoir de Baruch et Zina, mais le récit du béquilleux ne va pas à son terme. On sait juste qu'il n'a aucune photo de Baruch puisque c'était toujours lui qui les prenait.

Le narrateur est dérangé au milieu de son conte par un coup de téléphone. La nièce de celle qui transcrit le manuscrit l'appelle. Elle lit sans voir la cohérence de cet ensemble. Alors Grumberg – puisque c'est lui – raconte l'histoire de ce patron qui lui a déconseillé la confection et qui lui a offert sa bibliothèque. Parmi les livres, il y en avait en yiddish, langue que Grumberg ne connaît pas. On en vient à un certain Motek. Il accompagne



Jean-Claude Grumberg (2021)
© Jean-Luc Bertini

DÉCOUSU MAIN

Mendel, colporteur en Galicie et Podolie. Motek avait connu les pogroms, et Mendel, était mort, tué devant lui par des Cosaques. Motek avait sauvé les livres, et les histoires. Grumberg, pas plus que les rabbins consultés dans *A Serious Man* des frères Coen, ne répond à la nièce.

Passons sur les détails, même si comme d'habitude ce n'en sont pas. Rien n'est anodin dans un conte de Grumberg, pas plus les lieux que les personnages. À un moment ou à un autre, les visages reviennent et avec eux les souvenirs ; on a tôt fait de se retrouver à Bagneux, dans le cimetière : « *Ce sont tous ces noms gravés sur tant de pierres et de murs qui nous empêchèrent, madame Rosenberg et moi, de croire au Père Noël et à la cohérence* ».

Faute d'y croire, au Père Noël, il faut bien raconter des histoires aux enfants, des histoires sans Hitler mais avec Charlot ou Laurel et Hardy, des histoires avec une fin, si possible. Motek a su en trouver, devant les enfants qui l'écoutaient. Grumberg se débrouille lui aussi en racontant, enchâssant les

histoires, évoquant les besoins pressants de qui boit du thé ou se trouve béquilleux, en nous faisant sourire à propos du pire, qu'il s'agisse d'une pandémie qui nous a mis cul par-dessus tête, ou de l'évocation du présent, ses tics et ses manies. Ses horreurs ukrainiennes aussi.

Et puis Grumberg émeut, dans le dernier chapitre de son conte. Il ne croit pas au Père Noël, on le sait, il n'a plus trop foi en la Révolution, Dieu, on passe, et maintenant il perd un ami, son éditeur. Certes, [Maurice Olender](#) va retrouver madame Rosenberg, Isy ou Roseline, le grand amour du béquilleux – toutes les roses assemblées en un même bouquet – mais laissons à Suzanne, la mère de Grumberg, que nous avons rencontrée dans *Pleurnichard* (son plus beau livre, dont on trouve ici de multiples échos), le soin de conclure : « *Ma mère me disait : à force de raconter des histoires de mort, la mort va finir par te rattraper et te prendre. Il semble que la Faucheuse ait choisi une autre tactique : s'acharner sur ceux que j'aime, pire, sur ceux qui m'aimaient* ».

Un art du détournement

Reprenant une expression de [Giorgio Manganelli](#), Pierre Senges considère la littérature à son plus haut degré d'incandescence lorsqu'elle s'affirme comme « un joyeux mensonge, un jeu, une partie d'échecs éternelle, fatale et inutile ». Dans *Épître aux wisigoths*, l'écrivain, à coup sûr l'un des plus inventifs et des plus radicaux du français contemporain, fait une traversée ébouriffante d'œuvres amies, qui proposent par l'écriture une « expérience de pensée », fondée sur « des hypothèses prises au sérieux, des démonstrations par l'absurde, des postulats suivis de leurs corollaires ». Le livre qu'il publie simultanément, *Un long silence interrompu par le cri d'un griffon*, en est une expérimentation pratique éclatante.

par Pierre Benetti

Pierre Senges
Épître aux wisigoths
Corti, 192 p., 19 €

Pierre Senges
*Un long silence interrompu
par le cri d'un griffon*
Verticales, 176 p., 19,50 €

Après avoir interrogé [le sens des tartes à la crème](#), intégré [le club de Pope et Swift](#) et réhabilité [l'art de faire naufrage](#), Pierre Senges compose dans ce livre au titre emprunté à *Alice au pays des merveilles* à la fois une encyclopédie du silence et la biographie de son auteur, l'écrivain soviétique Pavel Pletika. Ses deux parties sont les deux faces du même objet, saturé d'érudition, mais aéré par l'esprit espiègle et la brillance narrative de l'ensemble.

Côté face, une vie d'écriture en vingt-cinq morceaux, déployée en des phrases vertigineuses tant elles font monter et descendre la vision des choses – et surtout des plus infimes. Leur capacité à augmenter comme à diminuer, ou plutôt à augmenter en diminuant, a quelque chose de désarmant. À ce titre, il n'est pas anodin que Pletika soit un « *parleur incessant* », aussi ennuyeux que séduisant. À son image, l'écriture de Pierre Senges, faite d'accumulations successives, d'empilements, de grossissements, sous la forme de la digression, du commentaire ou de l'auto-correction, en dit toujours le plus et le moins possible,

repoussant à chaque fois les limites du langage. Elle appelle à détourner à chaque fois le regard pour mieux voir.

Côté pile, un enregistrement de la non-parole, entrecoupé de silences car l'encyclopédie ne se donnera qu'en extraits. Pletika est si bavard qu'il en vient à vouloir parler du silence et même à faire parler le silence. Comment s'y prendre, si ce n'est par un processus de réduction de la parole, voire de sa dissimulation ? Toute la fascinante performance de Pierre Senges consiste à faire aller et venir la possibilité et l'impossibilité de la parole, sans jamais faire tomber son livre dans une réflexion métaphysique où la philosophie a trop souvent enfermé les œuvres du silence. Chez le romancier, c'est encore une possibilité narrative qui s'ouvre pour expérimenter la destruction méthodique des principes classiques de la représentation.

Un long silence interrompu par le cri d'un griffon aurait pu être écrit par plusieurs des auteurs qui figurent dans *Épître aux wisigoths*. Mais le roman est surtout lié à l'un d'entre eux : Sigismund Krzyzanowski. Celui-ci, comme Pavel Pletika, écrit « *depuis une chambre à Moscou, dans le quartier de l'Arbat, recroquevillée sur ses huit mètres carrés* ». Tous deux sont nés la même année sous le tsar (1881) et sont morts quatre-vingts ans plus tard sous Khrouchtchev. Comme celui dont on ne peut prononcer le nom, Pletika eut « *un nom si bien dissimulé qu'en fin de compte il ne nous est jamais parvenu* ». Mais surtout, « *au lieu de se consacrer comme ses confrères des*

UN ART DU DÉTOURNEMENT

années vingt et trente à la littérature fantastique », Krzyzanowski « préférerait revendiquer l'art du réalisme expérimental : développer une prémisse fantaisiste, mais le plus rigoureusement possible ». Comment ne pas y reconnaître l'effort de Pletika pour composer son encyclopédie du silence et, derrière lui, la démarche, méthodique et désopilante, complexe et limpide, érudite et joyeuse, de Pierre Senges lui-même ?

Autant dire que le « réalisme » de Pierre Senges et de ses maîtres se situe aux antipodes des tendances « réalistes » de la (sur)production littéraire actuelle, sur laquelle le roman pseudo-naturaliste continue de voguer allègrement. C'est un réalisme qui prend les choses au sérieux et souhaite par le langage continuer de dire leur essence même ; mais, pour cela, il faut se défaire des conventions qui en sont venues à mentir, et renouer avec d'autres traditions littéraires. Dans *Essais fragiles d'aplomb* (Verticales, 2002), Pierre Senges avait examiné les tentatives des nombreux rêveurs qui voulurent défier les lois de la pesanteur ; de la même manière, ici, et doublement, il détourne les lois de la représentation en se demandant si le silence est représentable. Il montre que oui. La littérature proposée par Senges est ainsi une littérature « totale », au sens où elle est en mesure de tout dire, de tout accueillir du réel. On le sent lorsque, par deux fois, est évoquée « l'hospitalité » d'une encyclopédie pourtant trouée : « *son non-étonnement est la preuve de son hospitalité : la faculté de tout admettre, absolument tout, la coutume et l'extravagance, le nombreux et l'unique, la répétition et l'anomalie, tout admettre de la même façon, en accordant à toute chose le même droit à l'existence – puis appliquer la même pensée, jamais lasse, jamais avide d'enchantements [...] Une encyclopédie du silence, c'est selon Pavel Pletika l'hospitalité faite à toutes les variétés de silence* ».

Le silence auquel est réduit Pletika, sa stratégie pour s'exprimer dans les recoins de la censure en répondant au silence imposé par un silence choisi, et même conçu, tout cela laisse poindre le signe d'un refus de consentir, d'une ultime résistance. Élaborer, avec les derniers mots qui restent, une contre-censure, c'est déminer le pou-

pierre
senges

cales



un long silence
interrompu
par le cri
d'un griffon

voir, c'est montrer que le jeu de la littérature est porteur d'une subversion puissante, quoique minimale, et radicale, quoique discrète. En détournant la représentation littéraire, Pierre Senges détourne les armes des pouvoirs. Son art est proprement désarmant. Les traces laissées par l'encyclopédie deviennent autant de preuves d'une lointaine tentative de faire l'usage le plus adéquat du peu de mots qu'il nous reste quand tout est plongé dans un silence de plomb. Dans cette rencontre avec une existence ténue qui n'aura jamais été produite autrement que par un agencement de mots, quelque chose étreint et éveille aux possibilités toujours ouvertes de l'écriture dans une chambre.

Le Questionnaire de Bolaño : Pierre Senges

Régulièrement, En attendant Nadeau interroge un écrivain à l'aide du « Questionnaire de Bolaño », créé par Emmanuel Bouju, avec la collaboration de Christian Galdón Gasco et Amanda Murphy. Dans ce deuxième épisode, Pierre Senges indique ce qu'il voudrait entendre dans la penderie d'Emily Dickinson, déplore que son enfance ne lui ait pas rapporté davantage de points de retraite et révèle qu'il utilise ses mains pour écrire à l'ordinateur.

propos recueillis par Emmanuel Bouju

Quel est le premier mot qui vous vient à l'esprit ?

Le mot *cornichon* ; il est vraiment dommage que la question ne porte pas sur le deuxième mot (apocatastase). L'apparition du mot cornichon, comme une épiphanie-réflexe, ne doit donner lieu à aucune interprétation, à moins de s'en tenir à une interprétation digne du cornichon, de sa simplicité, de sa disponibilité (l'ergonomie du cornichon), de sa placide patience dans un bocal, et par-dessus tout de sa bonhomie. Le glissement de cornichon à apocatastase relève de l'évidence et se passe, cette fois encore, d'interprétation.

Quelle est la différence entre ce mot et le mot « écrivain » ?

Hélas, je n'en vois pas ; mais, bien souvent, l'écrivain se montre moins inventif, et moins croquant.

Qu'est-ce que la littérature [française] ?

Parfois une traduction du français par un traducteur mal payé mais appliqué ; parfois le bavardage joyeux et débordant de deux gastronomes dans le laboratoire d'une pharmacie ou de deux chimistes amateurs dans une cuisine où l'on fait des pâtés ; parfois une trace délicate laissée par les choses en prévision de leur disparition ; parfois la dépêche d'un jeune prodige qui fait le malin et a plusieurs bonnes raisons de le faire ; parfois une pile d'un roman de la rentrée sur laquelle un libraire a déposé les mots *coup de cœur* ; parfois une lettre d'injures écrite avec beaucoup de savoir-faire et adressée à la bonne personne ; parfois une lettre anonyme de dénonciation découpée dans les pages d'un journal où se trouve publiée la même dénonciation ; parfois l'abandon

au charme de la métaphore suivi d'efforts pour ne pas y céder, des gestes comparables à une chorégraphie de Loïe Fuller ; parfois un jeu raffiné d'allusions ; parfois autre chose encore.

Que pensez-vous de la littérature mondiale ?

Quand elle est réussie, la littérature mondiale ou pas reporte au surlendemain le fait d'en penser quelque chose ; ce surlendemain recule à mesure que passent les heures ; après un certain nombre de surlendemain successifs, diversement fertiles, le lecteur assiste ravi à la métamorphose du « qu'en penser » en autre chose, plus proche de la pensée (la pensée digne de ce nom), mais étrangère à la simple opinion.

Emily Dickinson, Kafka ou Kae Tempest ?

Les feuillets de conversation tenus par Franz Kafka dans les derniers jours de sa vie, lus à haute voix par Kae Tempest dans une des penderies de la maison d'Emily Dickinson.

Bruce Springsteen, Rihanna ou Godspeed You! Black Emperor [A Silver Mt. Zion] ?

Par élimination, reste la virgule entre Bruce Springsteen et Rihanna.

Quel est le meilleur roman de Victor Hugo ?

Il doit se trouver dans la liste des romans de Victor Hugo que je n'ai pas lus (quoi qu'il en soit, ce n'est sans doute pas *Quatrevingt-treize*).

Si vous l'aviez connue, qu'auriez-vous dit à Marguerite Duras ?

« Est-ce qu'on s'est déjà rencontrés ? »

LE QUESTIONNAIRE DE BOLAÑO :
PIERRE SENEGES

Avez-vous déjà versé des larmes à cause de critiques ennemies ?

Éternuer suffit.

Avez-vous déjà ressenti la faim féroce ? le froid jusque dans la moelle des os ? la chaleur qui coupe le souffle ?

Thomas de Quincey avait raison de vouloir un hiver canadien.

Avez-vous déjà volé un livre qui, à la lecture, ne vous a pas plu ? Qu'en avez-vous fait ?

Chaparder exige d'être parcimonieux et suppose un choix réfléchi ; au pire, on peut toujours reposer le livre où on l'avait retiré, à condition de ne pas se faire prendre.

Avez-vous déjà marché dans le désert ? Si oui, pourquoi ?

Un désert minuscule et domestique, de nuit, entre le lit et les toilettes tenant lieu de sources cachées du Nil ; inhabité, silencieux, onirique, un rien hostile parfois, mais pas assez désert pour être entièrement dépourvu d'obstacles, de ceux qu'on ne trouve habituellement pas dans un désert (le désert au sens commun du terme : dunes et troubles de la vision).

Avez-vous déjà vu des poissons multicolores dans l'eau ?

Ce n'était pas à proprement parler des poissons, ils n'étaient pas vraiment multicolores, et, à y bien réfléchir ça ne se passait pas dans l'eau.

Avez-vous déjà gravé quelque nom ou message sur un tronc d'arbre ou un mur ?

L'un des graffitis de Pompéi est « J'ai attrapé un rhume ».

De quoi vous souvenez-vous de votre enfance ?

Du faible nombre de mes points de retraite.

Collectionnez-vous les boules à neige ?

Non plus.

Quelle est votre équipe de football favorite ? (Si vous n'en avez pas, vous pouvez répondre à la question de votre choix.)

La mort aux trousses.

À quels personnages de l'histoire universelle auriez-vous aimé ressembler ?

À ce type à la cour de l'empereur je ne sais plus comment qui ressemblait étrangement à l'actrice dans ce très bon film réalisé par celui qui a aussi réalisé un western interprété par ce gars au visage vraiment singulier qu'on a vu des années plus tard donner la réplique à cette grande star avec cette incroyable robe, exactement comme celle de la comédienne qui était je ne sais plus qui dans l'un des Molière mis en scène par cette dame dont j'ai oublié le nom.

Avez-vous beaucoup souffert par amour ?

Non, par une huitre.

Les listes de vente de vos livres sont-elles pour vous un objet de préoccupation ? (si oui, pourquoi ?)

Un livre vendu à un seul exemplaire, mais lu cent mille fois.

Vous arrive-t-il de penser à vos lecteurs ? En quels termes, par exemple ?

Parfois, dans une librairie, à l'occasion d'une signature : l'unique lecteur est là, sur sa chaise, patient, attentif, un léger sourire d'encouragement gêné et l'air d'approuver d'avance tout ce qui sera dit. On se demande s'il a aimé la blague de la page 122. Après quelques minutes, il se lève et disparaît dans la remise pour s'occuper des retours.

De tout ce que vos lecteurs vous ont dit, qu'est-ce qui vous a le plus touché ? Ou le plus énervé ?

Savoir que la blague de la page 122 n'est pas tombée dans les espaces infinis – ou bien, elle a fini par rejoindre le néant mais en faisant vibrer une petite clochette au passage.

Qu'est-ce qui provoque l'ennui chez vous ?

L'équipe de football favorite de l'une des questions précédentes.

**LE QUESTIONNAIRE DE BOLAÑO :
PIERRE SENGES**

Écrivez-vous à la main ou seulement sur ordinateur ?

Quand je me sers d'un ordinateur, j'utilise mes mains ; peut-être que je ne devrais pas.

En compagnie de qui aimeriez-vous vous retrouver dans l'au-delà ?

La personne qui sait où se trouve la cantine.

Qu'est-ce qui vous fait encore pleurer ?

Le froid canadien de Thomas de Quincey, un certain nombre de condiments, certaines pages et pas d'autres.

Que dites-vous de ceux qui pensent que Houellebecq est le grand auteur de notre temps ?

Ils n'ont peut-être pas la même définition du mot *temps* ; ni du mot *grand*, d'ailleurs, ni du mot *auteur* – quant au fait d'être, c'est un processus complexe et cela mérite réflexion. Il reste trois points dans cette affirmation sur lesquels nous pouvons nous mettre d'accord : le nom du monsieur en question, *le* et *de*.

Peut-on sauver le monde ? (si oui, pourquoi ?)

La question épineuse aurait été « comment ? » ; le pourquoi est plus simple, nous avons l'embaras du choix – par exemple : pour revoir cette scène de *La panthère Rose*, quand Peter Sellers détruit un piano Steinway.

Avez-vous confiance ? en quoi, en qui ?

Entièrement confiance dans le Grand Escroc (*The Confidence-Man*), jusqu'au jour où il dévoile sa supercherie : jusqu'à cet épilogue, son entourage est fiable, à chaque instant de sa mise en œuvre ; l'escroc lui-même se fie entièrement à sa bienveillance et ses manières suaves : escrocs et escroqués peuvent se rejoindre alors en une foi unique, solide comme le roc. (À y bien réfléchir, une fois l'escroquerie découverte, elle est indubitable ; voilà comment la confiance universelle repose sur une escroquerie généralisée.)

Qu'évoque pour vous le mot « posthume » [posthumus] ?



Pierre Senges (2019) © Jean-Luc Bertini

Posthumus est un personnage de William Shakespeare, dans *Cymbeline* – un autre Posthumus apparaît dans une pièce perdue, écrite en collaboration avec John Fletcher : *Peines d'amour retrouvées sous le lit*. Posthumus, amoureux timide, se cache sous le lit de Rosaline, objet d'un amour sans espoir. Il se trompe de chambre, le vieux Lazarus meurt dans son sommeil ; Posthumus assiste, sans quitter sa place, à toute la veillée funèbre. Entre quatre cierges de plus en plus ratacinés, on fait des projets de mariage : Rosaline jure devant la dépouille de son père d'épouser l'imbuvable Nestor. Posthumus, à bout de nerfs, décide de faire parler Lazarus d'outre-tombe : on entend résonner à travers le matelas un discours effrayant : Nestor l'infâme est éconduit, Rosaline redevient libre comme l'air. Au dernier acte, tout se termine bien, mais Posthumus souffre d'une sciatique et Rosaline épouse Alonzo, qui ne s'y attendait pas.

Qu'est-ce que vous auriez aimé être au lieu d'écrivain ?

Voir la première question.

Les voies de Lacan sont-elles impénétrables ?

Que ces deux livres – les Premiers écrits et le livre XIV du Séminaire – paraissent en même temps n’est pas tout à fait un hasard. Ils servent, chacun à sa façon, de marqueurs dans l’œuvre de Lacan.

par Jean-Pierre Cléro

Jacques Lacan

Premiers écrits

Seuil, coll. « Le champ freudien », 160 p., 20 €

Jacques Lacan

Le Séminaire. Livre XIV

La Logique du fantasme

Édition établie par Jacques-Alain Miller

Seuil, coll. « Le champ freudien », 432 p., 27 €

Les *Premiers écrits* témoignent de l’activité d’un psychiatre parisien particulièrement actif dans sa discipline et, comme l’a bien montré Jacques-Alain Miller, déjà très ouvert à la notion de « structure » (1), tout en portant, avec une finesse peu commune, une attention singulière à la façon de conduire l’analyse clinique des patients soignés, en accordant – notamment – un intérêt scrupuleux aux écrits des patients, qui révèlent mieux que l’oral le caractère pathologique de leur comportement. Ils nous paraissent aussi témoigner que Lacan est parfaitement capable d’une écriture classique, sobre, sans préciosité excessive ; tout le contraire de ce qu’on trouve dans le livre XIV du *Séminaire* qui accentue le maniérisme.

Séminaire après séminaire, malgré les efforts pour rendre leur langue classique, cette écriture deviendra la façon privilégiée dont Lacan exprime la psychanalyse – laquelle s’en trouve inutilement obscure, transformant ceux qui auraient pu s’intéresser à la psychanalyse en adversaires d’un discours trop souvent amphigourique ; et ceux qui sont tenus par leur métier même d’essayer d’y voir clair dans les problèmes posés, en détracteurs ou en thuriféraires peu critiques. Il se pourrait d’ailleurs que l’écriture de séminaires fondamentalement oraux n’ait pas été toujours un service qu’on leur ait rendu. Et pourtant on aurait énormément perdu en ne les connaissant pas et en entendant parler d’eux uniquement par ouï-dire. Ce travail d’édition est une gageure, mais un pari finalement gagné. Car ne nous y trompons pas –

et les *Premiers écrits*, par contraste, permettent de le garantir : le maniérisme est une volonté ; cette culture de l’ésotérisme n’était pas là au début de la carrière de Lacan.

Ce qui passe à la limite dans un discours oral devient insupportable dans un discours écrit. Et l’on voit que, dans ses écrits d’avant la Seconde Guerre mondiale, Lacan n’était guère porté à tous les défauts des séminaires qui s’accroîtront au fur et à mesure du développement de son enseignement. La revendication d’être le premier à avoir dit telle ou telle chose, la suffisance nuancée par un côté « christique » – j’ai fait cela pour vous, je vous ai donné telle ou telle chose (Séminaire XIV, p. 404) – qui ne vaut pas mieux et qui alterne avec un ton acerbe à l’égard d’adversaires ou d’ennemis, l’incroyable aplomb dans les affirmations les plus contestables, en particulier quand elles concernent les mathématiques, l’inlassable répétition des mêmes thèses, la volonté de promouvoir les thèses déjà établies dans les séminaires précédents, sans aucun changement ou avec des changements inavoués, comme si la stabilité de leur énoncé, visible dans leurs signifiants, était une preuve de leur vérité, un étiquetage des thèses d’auteurs qui n’auraient jamais dit qu’une seule chose (2) : telles sont les caractéristiques du Séminaire lacanien. Et pourtant, le fait est là : au lieu de refermer le livre et de ne plus s’en occuper, le paradoxe est que l’on parvient à passer outre à ces éléments de discours, si exécrationnels soient-ils, pour recueillir ce qui se dit à travers eux ; on trouve d’ailleurs chez Lacan, souvent au moment de conclure, une réelle modestie épistémologique, la reconnaissance de n’avoir pas abouti à ce qu’il visait, une authenticité de la recherche, une reconnaissance allant jusqu’à une certaine générosité pour quelques travaux d’autres chercheurs.

Lacan a soif de notoriété ; il est pris de l’immense envie d’être célèbre, en un temps où Sartre, Foucault, Lévi-Strauss le sont déjà. Tous les moyens de l’orgueil ordinaire sont bons pour

**LES VOIES DE LACAN
SONT-ELLES IMPÉNÉTRABLES ?**

y parvenir, à commencer par l'étalage de culture dans les domaines les plus variés, même quand cet étalage ne conduit qu'à commettre des erreurs qui discréditent l'ensemble, ou à une inutilité qui rend certains développements incongrus, ou à des effets de complaisance qui n'ont plus rien à voir avec une attitude rationnelle par ailleurs revendiquée dans le sillage de Freud. Pour obtenir des effets spectaculaires, les techniques sont toujours un peu les mêmes : pousser d'un cran les mêmes thèses sous le couvert de l'identité des signifiants, comme si elles n'avaient jamais changé ; leur faire endosser des significations variées qui n'ont rien à voir les unes avec les autres ; ou alors se contenter d'un début d'analyse et profiter du résultat de ce début d'analyse pour lui faire porter ce qu'il imagine être un coup d'éclat.

Tel est le cas de « *il n'y a pas d'acte sexuel* » qui fait spectacle plutôt que vérité. La déclaration produit un malicieux effet de sidération sur le public. Quand on regarde comment elle est produite, on trouve un début d'analyse de la notion d'acte, envisagée moins comme répondant à un *telos* que comme coupure et répétition. L'idée est intéressante (3) : il est vrai que l'on peut voir une situation se transformer en acte à ces deux conditions. On pourrait le vérifier, par exemple, chez Pascal – que Lacan affectionne particulièrement – sur l'exemple du calcul des partis quand des joueurs qui jouent à un jeu de hasard doivent interrompre leur jeu et répartir les enjeux. On voit alors le gagnant s'emparer de la situation où le hasard triomphait seul jusque-là, et la transformer en langage qui en devient le fondement aussitôt après la coupure ; c'est le gagnant qui fait le partage en prenant à témoin le perdant de sa propre perte. La coupure nous a fait passer du côté de l'acte, d'autant que la situation est « répétée » : on veut du même ; on veut que la situation coupée ne change pas les rapports d'équité qui existaient avant la coupure. Mais, pour obtenir cela, il faut tout changer et déployer la logique du gagnant au moyen d'une récurrence qui va la conserver et l'étendre jusque dans les résonances les plus éloignées de la coupure. Est-ce que l'acte sexuel est un acte ? La question peut bien se poser au cours de l'analyse de l'acte et la faire avancer ; et il est sûr que, malgré sa répétition, l'« acte sexuel » n'est pas un acte dans le sens où cette analyse commence à s'esquisser. Mais est-il légitime de dire, comme si on avait terminé l'analyse de l'acte, que, du coup, il n'y a pas

d'acte sexuel ? Le compte n'y est pas sur le plan rationnel. Mais une certaine subreption se trouve ainsi induite : en disant qu'il n'y a pas d'acte sexuel, ce qui est vrai à une étape de l'analyse de l'acte, on joue sur l'équivoque ; un public complaisant aidant, on va ensuite colporter la (bonne ? mauvaise ?) nouvelle qu'il n'y a pas d'acte sexuel, dans une culture assez radicale du malentendu.

On objectera que toutes les méthodes relèvent du malentendu, du diallèle, de l'équivoque, et que, la psychanalyse n'étant qu'une méthode (c'est du moins ce que dit Lacan), elle ne fait jamais que son travail rationnel, comme Descartes, Pascal, Leibniz, Hilbert ou Russell pouvaient faire le leur. C'est le point où tous les dérapages sont possibles, où la sophistique paraît marcher de pair avec la rationalité et où un bon sophiste peut, dans l'équivoque entretenue par les répétiteurs contemporains de Lacan, conduire aux effets les plus tordus sur le plan rationnel. Il est vrai que la méthode en mathématiques se déploie souvent au pluriel, que le bout de chemin obtenu par l'une peut être repris par une autre qui va permettre de lire autrement ses résultats, de les amplifier, de changer sur eux un point de vue, de les simplifier ; et cela plusieurs fois de suite en une sorte de marcottage dont il ne s'agit pas de faire reproche à un auteur. Il est vrai aussi que l'on peut jouer de toutes sortes d'équivoques pour passer d'une méthode à une autre. Mais la différence entre Pascal, chez qui ce procédé est typique, et Lacan, c'est que Pascal parvient à un résultat tangible, utilisable, facile à « comprendre » au bout du compte, qui a utilement dépassé l'énoncé en langue vernaculaire ; ce qui n'est pas le cas de l'usage des bouts de méthodes de Lacan qui ne mènent à rien, qui sont plus obscurs encore dans une langue pauvrement formalisée que dans la langue vernaculaire où ils n'ont plus guère de sens quand on les y traduit – et les retours à la langue vernaculaire, une fois passés par les bouts de formalisation, ne veulent plus rien dire (4).

Certes, le rapiècement méthodique ou le caractère « multi-prise » des notions est interne à l'idée de méthode. Mais sa rhapsodie n'en est tout de même pas au point de ne conduire nulle part ou, à mi-chemin ou souvent moins que cela, de permettre de s'arrêter et de feindre que l'on a fini le parcours et que, exprimé en langue vernaculaire, il veut dire telle ou telle chose. Il ne s'agit plus alors que de s'arrêter au point où l'on fera scandale, sans que le passage d'une langue à

**LES VOIES DE LACAN
SONT-ELLES IMPÉNÉTRABLES ?**

une autre ait vraiment instruit le lecteur ou l'auditeur. Là encore, nous ne voyons aucune objection à ce jeu permanent de la langue vernaculaire au formalisme de l'algèbre, de l'algèbre à la géométrie, de la géométrie à un retour à la langue vernaculaire ; il y a évidemment un libre jeu entre toutes ces langues qui sied à une recherche et même à une démonstration, pourvu toutefois qu'elles mènent quelque part ou ambitionnent de le faire et esquissent des pas reconnaissables vers ce qui ressemble à un but. Ce n'est pas le cas avec Lacan qui feint simplement de le faire et qui voudrait bien donner à croire qu'il l'a fait, comme si, au bout du compte cela suffisait. Mais le compte n'y est pas, là non plus ; et l'auteur n'est pas loin du ridicule. « *Mon nombre d'or* » ou « *mon sigle ou mon algorithme, comme vous voudrez* », dit-il, comme s'il en était l'inventeur à la façon dont Leibniz pouvait légitimement dire « mes infinitésimales » ou « ma loi de continuité » ; ou comme s'il était l'auteur de quelques notions ou de leurs utilisations inédites qui aient quelque valeur.

Le théorème dont Platon se sert, avec pertinence pour son propos, dans *La République* sur un cas particulier et dont Lacan reprend la généralisation que Thalès avait établie avant Eudoxe (5) est tellement bricolé pour en obtenir ce qui, en langue vernaculaire, revient à dire qu'« *il n'y a pas d'acte sexuel* », tellement incongru dans ce que son usage est censé produire, que le fil conducteur de ce schème géométrique, quand il ne coud pas ensemble des erreurs, ne mène absolument nulle part et ne structure rien du tout. N'est pas Pascal ou Hilbert qui veut, et l'usage des mathématiques, dont nous convenons volontiers qu'elles requièrent souvent la convergence d'une pluralité de méthodes pour gagner quelque résultat, implique aussi une implacable finalité vers un résultat, quand bien même nous admettrions que toutes les démonstrations, même parmi les mieux faites, gardent, par-devers elles, une zone d'ombre. Si je crois en mathématisant pouvoir éliminer tout élément de finalité dans ce que je mathématise, je retrouve la finalité sous la forme de la nécessaire finalisation des méthodes dans la démonstration et dans leurs schématisations de ce qu'elles mettent en scène. L'impression persistante d'inutilité et de contingence dans le choix de cet antique schème mathématique est invincible et fait perdre toute plausibilité à l'usage de celui-ci ; sautent aux yeux en revanche les er-

reurs, les choix arbitraires dans la signification des retours à la langue vernaculaire. Il était, après tout, intéressant de tenter de rendre compte de l'acte par un jeu structurel – par le passage d'une structure à une autre – dans un univers culturel où il ne s'agissait que de projet, d'intention, d'intentionnalité, de subjectivité, d'intersubjectivité. Mais le recours aux rapports présentés sous la forme d'une proportion : $(a + 1) / 1 = 1 / a$, qui permet d'écrire que $a^2 + a = 1$, pour recueillir au passage la valeur de la résolution de l'équation $a^2 + a - 1 = 0$ qui ne serait autre – ô miracle ! – que la valeur du nombre d'or, tout en tirant bénéfice de la proportion $(a + 1) / 1 = 1 / a$, pour obtenir par récurrence que $a^3 + a^2 = 1$, $a^4 + a^3 = 1$, équations dans lesquelles « a » obtiendrait de tout autres valeurs, ce recours crée de l'émerveillement à bon compte puisqu'il ne sert qu'à créer des irrationnels dès qu'on essaie de résoudre la valeur de « a ». On songe aux *Regulae* de Descartes qui s'amuse de ceux qui croient que les nombres enferment je ne sais quelles propriétés mystérieuses (6) ; et surtout on se demande à qui et à quoi sert tout ce fatras qu'il faut corriger partiellement d'une séance sur l'autre tant il s'y glisse de paralogismes.

Il y a donc beaucoup de parties mortes dans le livre XIV du *Séminaire* et qui ne serviront guère – contrairement au rêve lacanien – à fonder un enseignement correct de psychanalyse ; le malheur de ces parties mortes est qu'elles sont complètement entrelacées avec ce que cet enseignement a gardé de vif et qu'aucune paire de ciseaux psychanalytique, philosophique ou mathématique ne permettra de les découper pour les séparer. Après tout, n'est-ce pas le lot de tous les auteurs ? S'il ne fallait garder et surtout ne publier que le meilleur des auteurs, il n'en resterait pas grand-chose et il ne servirait à rien de les lire. Les erreurs servent autant à se former que la vérité, ne serait-ce que parce que les unes ne se détachent pas de l'autre.

On objectera encore que l'on ne saurait demander en psychanalyse comme dans les autres sciences humaines la même rigueur qu'en mathématiques, que « *la logique du fantasme n'est pas aussi précise que l'autre* [la logique de l'entendement] ». Peut-être, mais Lévi-Strauss n'y parvenait pourtant pas si mal dans ses travaux en anthropologie. Avec quelle admiration d'ailleurs Lacan montre chez Lévi-Strauss la place du tabac quasi déduite à partir de celle du ciel dans la structure qu'il bâtit dans *Du miel aux cendres* (p. 158-159) ! Comme il aurait voulu en faire autant ne serait-ce

**LES VOIES DE LACAN
SONT-ELLES IMPÉNÉTRABLES ?**

que sur quelques fragments de ses lectures de Freud ! Il semble que l'usage de ces bouts de travaux d'allure mathématique dissimulent difficilement un échec sauvé ou cru tel par une répétition sans relâche des essais malheureux comme s'ils avaient été quelque part réussis. Personne ne sait où ni comment ; et, encore une fois, l'intrication est telle avec les intuitions et les *insights* heureux qu'il n'est pas question de les en démêler.

Si nous avons paru critiquer l'usage des mathématiques en psychanalyse dans le livre XIV du Séminaire, ce n'est pas que nous pensions que leurs schématisations n'ont aucun sens dans cette discipline. Lacan en use tout à fait légitimement quand il cherche dans le même livre à se servir des mathématiques pour travailler la notion de *limite* ou de *bord*. Il développe à leur propos, quand il est pertinent, un certain type de savoir qu'il est difficile d'identifier. Certes, il ne fait pas, à proprement parler, de mathématiques ; il n'y invente certainement jamais, ni ne maîtrise parfaitement ce dont il parle, mais il y a chez lui du « lu » en mathématiques et une sensibilité particulière à cette discipline. Il ne fait pas non plus de philosophie ou d'épistémologie des mathématiques. Il serait trop sommaire de dire que son travail relève de l'application des mathématiques au matériau psychanalytique : il s'agit de beaucoup plus que cela ; ou, s'il s'agit d'une application, c'est dans le sens où Hobbes et Hume parlent de l'action des mathématiques en physique qui est de l'ordre de la construction d'une machine, laquelle, si elle fonctionne sans encombre, si elle ne se gêne pas elle-même, est exactement l'équivalent d'une démonstration. Mais l'auteur semble parfois s'écarter volontairement de toute rationalité par des jeux de mots qui paraissent lui tenir lieu de raison et qui éloignent de lui la plupart de ceux pour qui la méthode signifie justement l'usage de la raison : à quoi rime de rapporter *werden* à *verdir* ?

Cependant, ces *insights* ouvrent des voies prometteuses dans des directions fort diverses. La première d'entre elles est que la fiction et la *fallacy* prises dans leur sens benthamien ne sont pas seulement rencontrées par hasard et pour éclairer çà et là quelque point du propos général ; elles trament le propos général au point d'en être un sous-bassement méthodique. Peut-être même l'ouvrage aurait-il eu franchement intérêt à valo-

riser cet aspect. L'usage que Bentham fait de la théorie des fictions, comme l'appelle Ogden, c'est de tenir pour réelles par le langage certaines notions et de faire apparaître comme fictives (*fictitious*) certaines autres ; ce qui n'empêche pas de renverser le premier mouvement en tenant ce qui avait servi de fiction pour une entité réelle et, du coup, de faire ainsi apparaître ce qui avait été tenu pour réel comme une entité fictive ; cette double opération laissant des restes. La distinction prétendue entre homme et femme serait ainsi entrée dans une sorte de dialectique, qui n'a rien d'hégélien – encore que Hegel soit particulièrement convié dans ce Séminaire pour établir qu'« *il n'y a de jouissance que du corps* » – , mais qui aurait permis de dissoudre très efficacement cette prétendue union de l'homme et de la femme et d'élaborer, à partir de leur différence, tenue fallacieusement pour substantielle, des unions imaginaires. Il est clair que Lacan pense à cette méthode qui permet de parer aux fallaces, particulièrement aux « fallaces du sujet » et l'on ne comprend pas bien pourquoi il ne l'a pas préférée à une coûteuse et hasardeuse mathématique des proportions qui ne fait guère avancer son propos quand il ne le rend pas suspect.

Il y aurait bien d'autres choses à retenir de ce livre : l'idée, suggérée plutôt que creusée, selon laquelle « *l'œuvre de sublimation n'est pas forcément l'œuvre d'art et qu'elle peut être encore bien d'autre chose* ». Celle aussi qui consiste à repérer l'usage des noms propres pour désigner des « instincts » plutôt que des noms communs. Si la déclaration de rationalisme est sans ambiguïté chez Lacan, ce Séminaire, comme les autres livres de l'auteur, n'en vaut pas moins par ses *insights*, ses intuitions ; peut-être l'ouvrage ne vaut-il même que par ses aperçus et par le travail qu'il donne aux générations qui suivent. On ne saurait en attendre de véritables directions, de véritables indications ; cette genèse de la subjectivité à partir d'un jeu de lectures des structures les unes par les autres était proprement extraordinaire. Ces innombrables procédés de lectures des systèmes les uns par les autres font sourdre des illusions ou des impressions de subjectivité. Les lectures des systèmes les uns par les autres n'ont pas besoin de lecteur autre que fictif ou dans une position fictive.

De deux choses l'une : ou l'on ferme le livre et l'on désespère d'y trouver quoi que ce soit qui nous apprenne quelque chose sur la sexualité, par exemple ; ou bien l'on prend ses passages obscurs comme les paraboles des temps

**LES VOIES DE LACAN
SONT-ELLES IMPÉNÉTRABLES ?**

modernes, de telle sorte que leur lecture donne encore, quarante ans après la mort de Lacan, du fil à retordre ou du grain à moudre aux générations qui suivent. Car Lacan ne se pose pas seulement en déchiffreur d'énigmes, mais en faiseur d'énigmes : il y a probablement un tournant dans ce Séminaire XIV, et c'est peut-être par là qu'il irrite et fascine. Irritation par ces charlataneries qui osent tout, qui s'autorisent toutes les compétences, assèment des absurdités mathématiques avec aplomb ; fascination par sa force de création, de création d'énigmes. Lacan ne craint pas d'être énigmatique. Il prend parfois délibérément des allures de sphinx ou de sphinge. Si, comme disait Pascal, il est des temps pour niaiser, qui sont ceux de l'explication, il semble bien qu'avec le Séminaire XIV ces temps soient révolus.

Jacques-Alain Miller a eu raison de continuer la publication de cet ouvrage avec la même sobriété que les précédents : pas de notes explicatives, qui restitueraient le contexte politique, économique, artistique, scientifique. Jamais ne se trouvent reproduites – ou seulement très partiellement – les paroles des participants au Séminaire de Lacan. Un choix effectué dès le départ, poursuivi avec cohérence ; il était bon que, dans une première édition fondamentale, les commentaires, qu'ils soient contemporains des années 1960 ou de notre temps, ne fussent pas mêlés au discours de Lacan qui doit commencer par être soigneusement établi.

Mais il est évident que, par-delà l'édition de l'intégralité des séminaires de Lacan, il faudra très vite une autre édition équipée de notes pour expliquer ce qui est souvent seulement sous-entendu, pour corriger quelques erreurs, montrer des sources qui ne sont pas toujours visibles dans l'ouvrage, fournir des éléments de contexte historique. Par cohérence, il fallait continuer à établir le texte comme cela a été fait pour les autres séminaires ; quatre décennies après la mort de Lacan, ces textes sont devenus très cryptés : ils nécessitent un appareillage critique de décryptage.

1. Le mot est fréquent sous la plume de Lacan, même avant 1936, date à laquelle Lacan fait son entrée en psychanalyse, en particulier avec l'établissement du stade du miroir. Auparavant, on note très peu

d'allusions aux psychanalystes et à la psychanalyse.

2. Russell est étiqueté, par exemple, comme ayant dit que les mathématiques sont un savoir où l'on ne sait pas le sens de ce que l'on dit ni si ce que l'on dit est vrai.
3. En particulier, celle de répétition qui n'est guère attendue : « *une répétition est intrinsèque à tout acte* ».
4. Quand Lacan veut définir, en langue vernaculaire, quel sera le fil conducteur au début de l'année 1967, on tombe sur une phrase de ce genre, p. 85 : « *Il s'agit du traitement par le moyen de l'écriture, du langage et de l'ordre qu'il nous propose comme structure – d'où la démonstration, au plan écrit, de la non-existence de cet univers du discours dont le nécessaire un en trop de la chaîne signifiante, en tant qu'écrite, est pour nous le tenant-lieu* ». À une objection qu'il se fait à lui-même, il répond que « *l'indication signifiante de la fonction de l'un en trop comme telle est possible – que non seulement elle est possible, mais qu'elle manifeste qu'une intervention directe sur le sujet est possible, car en tant que le signifiant est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant, tout ce qui ressemble à ce $S(\mathbb{A})$ ne répond rien de moins qu'à la fonction de l'interprétation* » (p. 87). Ce ne sont que deux exemples, parmi beaucoup d'autres, d'un retour particulièrement obscur à la langue vernaculaire. On aurait pu prendre bien d'autres exemples encore, en haut de la p. 278, p. 297, en haut de la p. 326 ; le haut de la page 327 est proprement incompréhensible, comme la p. 393.
5. On a pu contester que le schéma mathématique de la fin du livre VI de *La République* soit dû à Eudoxe, disciple de Platon et sans doute trop jeune pour faire la leçon à son maître à cette époque.
6. De notre temps, le nombre d'or a fait quelques victimes parmi les admirateurs de Lacan qui feint de ne pas en demander autant. Peut-être faudrait-il les engager à lire la règle XIV des *Règles pour la direction de l'esprit* de Descartes.

Le vent dans les vers

Après cinq tomes de « physique amusante » (1), dans lesquels Réda explorait l'univers « par la langue algébrique » (« car l'algèbre parfois s'accorde avec la lyre »), voici que l'ancien dromomane vélosoliste semble renouer avec sa veine fantasque. C'est du moins ce que l'on croit en ouvrant son dernier livre, *Leçons de l'arbre et du vent*. L'idée réjouit. Les arbres et le vent qui les agite composent un monde merveilleux, chargé pour chacun d'émotions et de souvenirs, tant vécus que littéraires. On déchante assez vite ; ce recueil est écrit dans le sillage des précédents, dont l'auteur reprend la formule en l'appliquant non pas aux arbres (peu sont saisis dans leur nature propre) mais à l'Arbre, comme l'écrit Réda, cette entité des classifications qu'agite le vent des idées pures. Il y mêle des thèmes de sa Physique – ainsi de poèmes sur l'ordre et le chaos ou sur l'intrication des particules.

par Gérard Cartier

Jacques Réda
Leçons de l'arbre et du vent
Gallimard, 144 p., 16 €

Lui qui avait commencé sa Physique en célébrant les « vertigineux poètes de notre temps » que sont les physiciens, a versé depuis dans un pessimisme intégral à l'égard de toute forme de connaissance scientifique : « *Prétendre ajouter au savoir / Est une impertinence* ». Et c'est même, semble-t-il, un péché et un crime ; le geste fatal d'Adam mangeant le fruit défendu, répété de siècle en siècle dans « *les calculs de Newton, de Carnot, de de Broglie* », aurait engendré le désordre et conduirait le monde à sa perte. Vision d'Apocalypse conforme à l'esprit du temps, mais trop schématique pour convaincre vraiment – il est vrai que Réda y ajoute parfois, à plus juste titre, l'avidité humaine et l'activité marchande. En dépit de son ambition, sous des dehors rigoureux, la pensée à l'œuvre est celle d'un poète, qui procède essentiellement par analogie, et est nécessairement floue au regard de la science. Ainsi du principe qui régit l'univers, que Réda appelle le Rythme, « *machiniste / Qui règle tout le mouvement / De ce monde* », concept invoqué à de multiples reprises, qui serait obscur (il vaut pour le principe moteur, l'énergie primordiale, ou ce facteur de la machine naturelle, où bat le rythme, qu'on nommait jadis le

Grand Horloger) si l'on n'y devinait une métaphore du travail sur le vers mesuré.

Composer un livre entier en se tenant sur cette crête est une gageure, difficile à soutenir sans redites ni trous d'air de l'imagination : cet « *arbre de mots* » aurait mérité une taille plus sévère (2). Dans un entretien récent, évoquant son âge, Réda regrette l'esprit libre et aisé de sa maturité. Mais, moins que le talent, c'est la vie qui fait ici défaut. Pour autant, je ne voudrais pas jouer les Alain Bosquet, méchant critique, prompt à dézinguer ses confrères. Car si nombre de pages peinent à convaincre, la pensée n'y étant plus conduite par la fantaisie des rimes comme autrefois, et perdant de ce fait la légère folie qui en faisait le charme, certaines pages gardent quelque chose de l'ancienne manière, surtout lorsque Réda quitte son sujet, qu'il se défait de son attirail algébrique et philosophique pour se contenter de nous offrir le monde tel qu'il est, ou bien, se risquant à être lui-même, pour se mettre en scène : « *Il y a dans la cour de l'immeuble où je vis...* » – celle peut-être où il épiait une pie dans un poème fameux de *Retour au calme*. Ainsi de ce cimetière sylvain :

« *Que l'on m'y loge avec ou sans De profundis,
J'aimerais que ce soit, plutôt qu'au cimetière,
Au cœur d'un bois resté proche du Paradis
Terrestre, sous un arbre épris de lumière*

LE VENT DANS LES VERS

*Qui le hisse toujours plus haut, comme celui
Que je vais contempler aux Buttes (le dimanche ?
– Non, je veux être seul à causer avec lui),
Et qui, même l’hiver, tel l’ivoire reluit
En se ramifiant sans fin de branche en branche.
Je ne veux pas du saule éploré de Musset,
Du pommier sous lequel Newton s’assoupissait,
Mais un de ces géants puissants et débonnaires
Qui résistent aux vents, aux flammes, aux ton-
nerres,
À la dent du chevreuil affamé qui passe, et
Le ronge. [...] »*

En montrant l’arbre comme un monde où luttent ordre et désordre, soumis à des lois « *dont la rigueur s’exerce avec souplesse* », Réda parle aussi du métier des poètes. Cette pongisation récurrente, soutenue par quelques allusions au *Carnet du Bois de pins*, est souvent empreinte d’ironie : « *Avec leurs vers disciplinés, pesamment cadencés, / En ont-ils jamais dit plus que l’Arbre, ce vers-libriste ?* ». Elle est en cela à l’image de l’homme, modeste et sympathique, qui avoue écrire en artisan, mesurant « *en scrupuleux compteur* » les vers « *à demi machinaux* » au moyen desquels il peint l’univers :

*« Car mon propre savoir est d’un simple arpen-
teur
Qui, le long des chemins variés du langage,
Miroir flou du réel, et sans autre bagage
Que sa chaîne rustique, en scrupuleux compteur,
En porte pas à pas la mesure où s’engage,
Dans l’univers entier, le rythme créateur. »*

Quant au rythme créateur de Réda, toujours pair, on note un usage fréquent d’un vers rare, celui de 14 pieds, qui permet une grande variété de cadences. Si la coupe 8/6 y est fréquente, elle n’est pas systématique, ni même dominante, si bien que, n’identifiant pas de rythme régulier (d’autant qu’il faut souvent faire la diérèse : le lo-ri-iot) et ne se résolvant pas à le traiter en vers libre, l’oreille en éprouve un certain inconfort – contrairement à l’alexandrin, le vers de prédilection de l’auteur, qui jaillit tout armé de son front et qui est presque consubstantiel à tout lecteur de poésie. Il semble que ce vers diffus perde en aisance ce qu’il gagne en longueur et que la rime y soit moins active – ce qui ne signale sans doute qu’un défaut de ma part. Relevons enfin ce crédo railleur, mais qui touche juste : « *le vers / Dont la véritable souplesse / Dépend du rapport amoureux / [...] Entre le mètre rigoureux / Et le sens souvent vaporeux...* »



Jacques Réda (2011) © Jean-Luc Bertini

1. Quelle mouche de laboratoire a piqué Réda pour qu’il persiste dans cette voie ingrate ? Non que les sciences soient à bannir du champ de la poésie, bien au contraire (j’ai toujours regretté que les poètes d’aujourd’hui, si prompts à faire leur miel de leur merveilleux microcosme, ne se frottent pas plus au vaste monde et qu’on ne lise plus les poètes du XVIII^e siècle, qui l’ont fait entrer dans leurs vers), mais je ne suis pas sûr que tel soit le génie du poète vagabond de *Retour au calme*. Pour ma part, quoique d’esprit géométrique, je l’avais abandonné en chemin.
2. Au IV^e siècle, une dame Proba fit un centon en prélevant dans Virgile des vers choisis pour leur sens et leur beauté, qu’elle assembla à sa guise pour louer le Christ. Sans aller jusqu’à en faire une *Apocalypse*, des vers notés en cours de lecture on pourrait composer un centon éloquent. Je me suis essayé à cette impertinence. En voici un extrait, pour le plaisir :

*Je suis un arbre marchant
Dans une forêt de songe.
Harmonie et chaos s’aiment dans son branchage
Tout s’agite, et c’est comme si plus rien ne remuait.
Je voudrais, en dépit de mon inaptitude
(Comme un arbre répète l’Arbre, je compose
En élève de La Fontaine et de Victor Hugo),
Sacrifier aux dieux les fruits de mon langage,
Et représenter avec calme
En suivant au hasard la loi déterministe.
Le tumulte de l’univers.
D’où lentement un sens de l’obscur se dégage ;
D’un catalogue raisonné,
Ébaucher les grands traits :
La huppe et ses grands airs dans sa niche qui pue,
Le loriot, sanglot suave d’or liquide,
Les fruits surabondants de la ramure astrale,
..... etc.
Et le reste est métaphysique.*

Le paradoxe de l'écrivain

Dans La défaveur, Patrick Kéchichian relate son apprentissage de la spiritualité et du catholicisme, et, dans L'écrivain, comme personne, il s'interroge sur ce qu'a été pour lui l'aventure qui consiste à devenir écrivain.

par Marie Étienne

Patrick Kéchichian

L'écrivain, comme personne. Essai de fiction

Préface de Didier Cahen

Claire Paulhan, 160 p., 18 €

On le voit, les deux ouvrages n'en font qu'un ou plutôt sont les deux faces d'une même découverte de soi, dont *La défaveur* est le versant métaphysique, *L'écrivain, comme personne*, le versant mondain – du monde, de la société. Ils ont une forme commune : ils s'essaient à écrire et, ce faisant, à décrire au plus près du vécu, à la manière d'un enquêteur, les mouvements secrets grâce auxquels un jeune homme habité par la conviction de son insignifiance accède à l'accomplissement, en tant que croyant ou en tant qu'écrivain.

Pour ce faire, ils fonctionnent l'un et l'autre sur un mode très proche, ils procèdent de manière circulaire, chaque chapitre étant consacré à une idée qu'il creuse, dont il paraît effectuer le tour, et dont en fin de compte il ne demeure rien, ou presque. C'est pourtant de ce « presque » que s'empare, au chapitre suivant, l'intelligence de l'auteur, pour trouver la force de rebondir. Ainsi, chaque chapitre, chaque cercle, chaque orbite (comment nommer ce mouvement, cette approche circulaire qui semble se fermer pour au contraire s'ouvrir ?), s'autorise de l'avance, même minime, du précédent. Ce qui pourrait donner le désir d'un graphisme, tant est grande la prégnance du mouvement de cette pensée, un dessin qui serait soit une série de cercles naissant les uns des autres, liés entre eux horizontalement, soit un seul petit cercle qui irait en tournant et en s'agrandissant sans fin.

À l'époque où a paru *La défaveur*, (Ad Solem, 2017), nous n'en avons rien dit à *En attendant Nadeau*. Le livre avait beaucoup surpris et déconcerté. Comment un critique littéraire d'une

telle renommée pouvait-il se présenter d'une manière si désavantageuse ? Quelques années plus tard, notre lecture s'est beaucoup transformée, profitant de la parution du deuxième livre : ils s'éclairent l'un l'autre tout en marquant leur différence, leur territoire. Dans les deux livres, l'auteur s'observe mais, dans *La défaveur*, la distance qu'il instaure entre lui et son autre est plus grande. Le traitement qu'il se réserve, qu'il réserve à cet autre que lui, cet autre qui est lui, est des plus fascinants. On pourrait avancer qu'il n'arrive pas à s'exprimer sur lui, qu'il multiplie les freins, les objections et les obstacles pour s'atteindre. « *Il me faut extraire de la gangue qui l'enserme, l'étouffe, la paralysie, une parole concevable.* »

C'est ainsi que, non seulement il parle de lui à la troisième personne : « *Je me souviens mal de ce petit garçon* », mais en se moquant de lui, en se traitant fort mal : « *Le malingre, c'est moi* ». Entre ses mains et sous nos yeux, son double devient une marionnette, un paltoquet souffrant, ridicule, écrasé par son propre regard et, pense-t-il, celui des autres. « *Étranger, étranger redoublé* » : s'ajoutait, en effet, au sentiment de différence qu'il éprouvait parmi les autres – parce que maladif, hypersensible, porté à l'intériorité – le fait d'être arménien.

Cependant, de cette position effacée, humiliée, il fait peu à peu une force, une victoire. La charge se retourne, le pamphlet contre lui se transforme : « *Au cœur de ce questionnement comme du chant qui l'accompagnait, coexistaient, non pas en harmonie mais dans une sorte d'urgence, d'alerte, la polyphonie de la joie et de la détresse, les voix mêlées d'une douloureuse lamentation et d'un cœur de louange.* » Et Patrick Kéchichian d'ajouter avec un humour présent tout au long de ce livre par ailleurs grave, voire dramatique, contribuant ainsi à la distance dont il était question plus haut : « *La messe n'était pas dite pour autant* ».

LE PARADOXE DE L'ÉCRIVAIN

Il ne nous est pas possible de donner une idée plus précise de la manière dont se déroule, dont se déploie le raisonnement au long des chapitres numérotés de I à XLVI. Mais relevons, pour terminer cette trop brève évocation, le chapitre XLIII, dont l'envolée lyrique surprend et enchante. Après avoir évoqué une mère qui n'apprécie que modérément les efforts de son fils pour s'extraire du manque d'argent, de la solitude, de sa condition d'exilé et de pauvre, il s'adresse pour finir à un personnage mythique, un symbole de mère, et l'on ne peut s'empêcher de penser à Marie, la mère de Jésus, et aux textes de Claudel sur le même sujet, la même grande figure du catholicisme.

« Je suis ta mère et j'ai le devoir de te le dire : la vie ordinaire, celle qui se répète chaque jour, jusqu'au dernier, est la seule qu'il y ait à vivre et à connaître... »

Je suis ta mère, je te le rappelle, ta malheureuse mère des douleurs...

Je suis ta mère, ta pauvre mère épuisée et mon angoisse s'accroît quand tu sembles te calmer...

Je suis ta mère défaite, spectatrice impuissante de tes désolantes frasques mentales...

Je suis ta mère, ta mère torturée, victime sacrifiée suspendue à ton vide, ce puits de noirceur au fond duquel tu folâtres et pérores...

Je suis ta mère attentive, disponible, et je n'en crois pas mes oreilles...

Je suis ta mère impuissante, douloureuse mais farouche...

Je suis ta mère à bout de souffle... »

Dans *L'écrivain, comme personne*, dont Jacques Darras relève avec justesse la virgule sur laquelle on bute et on réfléchit dès le titre, Patrick Kéchichian continue de s'analyser avec autant de scrupule, voire d'acharnement, de méchanceté et d'humour, de mettre en scène son âme en désordre, de pousser au vif, à la limite extrême, la chicane contre soi. Mais, cette fois, la distance entre celui qui écrit et celui dont il s'agit s'est considérablement réduite. « *Depuis l'enfance, je débordais d'écrits, de voix écrites* » : l'auteur dit « je ».

Si *La défaveur* avait pour sous-titre « Récit », *L'écrivain, comme personne* mentionne « Essai de fiction », ce qui semble revenir à peu près au même et traduire un désir de roman – une propension à remarquer de la part d'un homme dont la critique portait essentiellement sur la poésie. Mais, dans « Essai de fiction », il y a *essai*, qui évoque un texte plus réflexif que romanesque, et aussi l'idée d'une « tentative ». Le lecteur de ce livre, comme du précédent, peut se surprendre à le lire comme s'il s'agissait d'un thriller philosophique, d'une enquête passionnante où la vérité tarde à se dire, à se découvrir, et qu'on a hâte de débusquer enfin.

Trente brefs chapitres pour se raconter, non pas biographiquement, mais spirituellement et intellectuellement : ici, nous lisons l'histoire d'une intelligence et d'un savoir littéraire en formation, le raccourci, le résumé de son parcours : « *Dressant l'état des lieux, je constatai, à la fois surpris et rassuré, qu'un fil reliant fidèlement l'enfant que je fus à l'homme que je devins, au vieillard enfin qui me voit venir, une guirlande de deuil sous le bras.* » Comme si l'auteur souhaitait en finir avec les préliminaires, entrer dans le vif du sujet : se mettre à écrire vraiment, et autre chose que des articles, qu'il ne renie d'ailleurs pas.

Un des procédés réflexifs utilisés est la reconsidération, la réévaluation d'expressions courantes, qui vont de soi, comme « se faire un nom » ; « *Une certaine évidence, qui demeurerait cachée à l'œil jamais assez nu...* ». Le renversement : « *Interminablement étalée, conjuguée et détaillée, l'imposture devenait, pour ainsi dire, féconde* ». Les métaphores ou les simples images : « *Un petit bonhomme coincé dans son pré carré, assis à sa table avec ses feuilles et son crayon, comme le film muet déjà évoqué, avalait l'univers* ». Les définitions : « *La conscience étant le plus haut degré de l'intériorité* » ; « *Le singulier n'étant jamais que le premier pas du pluriel, son introduction* ». La détermination : « *L'injonction est claire : non, pas de belles paroles, aussi bien écrites que lues* ». Le dialogue avec le lecteur : « *Vous trouvez que j'enjolive, que j'idéalise trop les choses ?* » Une familiarité, un allant de l'écriture : « *Allez donc comprendre* ».

Et, surtout, le paradoxe, annoncé dès le titre, qui pourrait se traduire ainsi : « *Je ne suis personne et je suis une personne, je suis quelqu'un* », et la répétition : il nomme et renomme, sans cesse, sans fin et presque sans espoir, pour s'approcher de la



Patrick Kéchichian en 2022 © Jérôme Laurent

LE PARADOXE DE L'ÉCRIVAIN

plus grande justesse expressive, avec un luxe d'adjectifs et de synonymes, sans craindre la redondance, créant un effet hypnotique, pareil à une musique répétitive.

C'est dans le handicap que l'exilé Patrick Kéchichian trouve la force, non seulement de survivre, mais de se déployer : il doit faire admettre sa différence, la transformer en atout. Il est sauvé par ce qui devrait le détruire.

L'apprenti écrivain se fournit à lui-même la blessure (en traquant ses misères) et la guérison (en

trouvant leur remède), l'arme qui tue et le bouclier qui protège.

L'écrivain philosophe se construit dans l'oscillation perpétuelle, se fortifie, s'affirme, passe de l'humilité à l'orgueil le plus grand, trouve sa marge, existe dans sa souffrance et dans sa différence, l'exhibe, la magnifie, devient unique.

Écrivain, il l'est, quoi qu'il en dise, depuis toujours, depuis les livres que publiait [Denis Roche](#) dans la collection « Fiction & Cie », car son œuvre comporte de nombreux titres. Ce dernier livre en fournit une nouvelle et indiscutable preuve.

L'enjeu d'une simple virgule

À la toute dernière page de L'écrivain, comme personne, l'essai de Patrick Kéchichian (1951-2022) publié à titre posthume par l'éditrice Claire Paulhan, son épouse, nous lisons cette information apparemment anodine qui a tout de suite retenu notre attention : « S'il avait en effet renoncé à composer un essai sur la disparition de la Critique ». Sans chercher à apprendre pourquoi le projet évoqué ne fut pas entrepris, nous regrettons profondément qu'il ne se soit pas concrétisé. Si quelqu'un, à notre sens, avait la légitimité requise pour écrire un essai sur « la disparition de la Critique », c'était bien Patrick Kéchichian.

par Jacques Darras

Patrick Kéchichian

L'écrivain, comme personne. Essai de fiction

Préface de Didier Cahen

Claire Paulhan, 160 p., 18 €

Car non seulement poser le constat que « *la Critique* » avait disparu de l'espace littéraire constituait un diagnostic assez peu partagé autour de lui, mais en avancer les preuves et les raisons eût exigé de sa part une réelle prise de risque. Or Patrick Kéchichian avait sans conteste la fermeté d'esprit souhaitable et la gentillesse suffisamment désarmante pour accomplir l'un et l'autre objectif.

Comme maint autre poète de notre génération, nous guettions chaque semaine les commentaires critiques qu'il confiait aux pages littéraires du journal *Le Monde*. Il y avait là pour nous tous une fréquence rassurante, une sorte de rituel à la fois apprécié et craint qui, à mesure que se succédaient les semaines, avait fini par conférer au journaliste un statut quasi mythique, dont les bienfaits rejaillissaient sur le journal lui-même. Je ne saurais dire si les membres de la rédaction mesurèrent alors à quel point la qualité des partis pris du jeune critique dont ils avaient si justement promu la carrière en leur sein, de simple garçon d'étage à rédacteur littéraire, confortait la fidélité d'une bonne partie de leur lectorat.

Patrick avait cette particularité de traiter la poésie comme un art majeur, voire essentiel à la santé profonde de la littérature. Certes, il en vint aussi progressivement à parler du roman et à faire partager ses goûts en la matière à suffisamment de

personnes autour de lui pour mener quelques œuvres vers les prix littéraires nationaux les plus prestigieux. Mais son nom reste attaché, pour nous, à ses critiques de poésie.

Le contraste avec la critique d'aujourd'hui est flagrant. La poésie n'a plus droit de cité dans la presse quotidienne, sauf, disons-le avec netteté, par accident. Quelques « blogs » ou journaux numériques, dont le présent journal, laissent certes le soin aux poètes eux-mêmes de parler de leurs pairs, à leurs pairs, mais le genre « poésie » semble devenu totalement étranger aux intérêts financiers de la « grande » presse nationale. Laissons le temps faire son tri, semble être la philosophie courante, et conduisons au mieux le ceruciel poétique vers nos rubriques nécrologiques.

Or le temps poétique, c'est vrai, est celui de la longue durée, et se prononcer sur la qualité d'un recueil demande que le jugement s'engage à terme. C'est cela que Patrick Kéchichian savait et osait faire, juger au risque de l'injustice. Donc risquer de déplaire. Il maniait à cet égard une pratique subtile de l'équilibre, louant ici tel ouvrage avec générosité quitte à dévaluer le suivant du même auteur, pour mieux redistribuer sa « faveur ». « La défaveur » n'est-il pas le titre d'un de ses tout derniers essais (Ad Solem, 2017), [dont la lecture éclaire intelligemment le livre posthume](#) vers lequel nous nous acheminons ?

Ce qui nous frappe, en effet, dans le cas de l'écrivain Kéchichian c'est sa maturation dans le temps, sa lente prise de conscience de tout ce qui jouait en sa « défaveur », à commencer par ses origines familiales et nationales. Il se sera

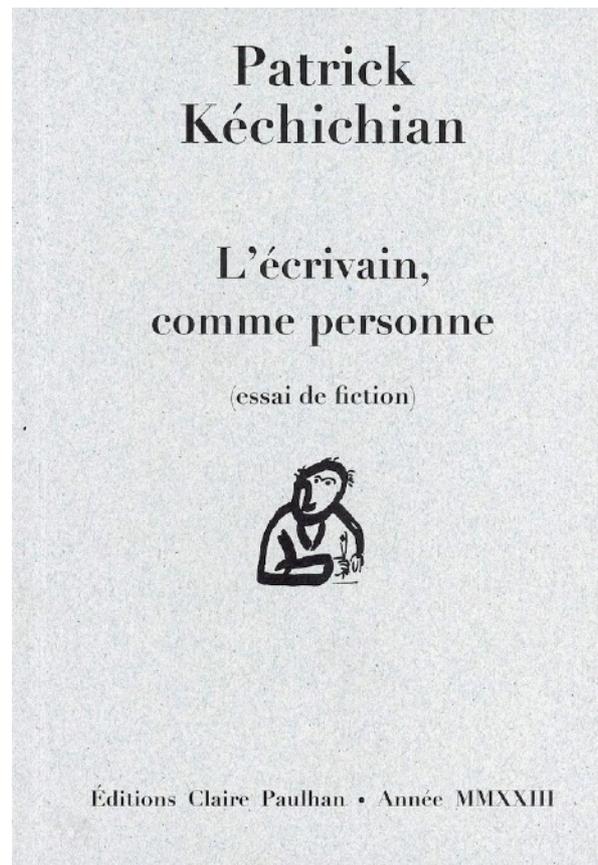
L'ENJEU D'UNE SIMPLE VIRGULE

presque agi dans son cas d'une réussite en une seule génération, une réussite à l'« américaine », quasiment, quoique s'étant déroulée exclusivement en Europe. Le jeune garçon timide mais souriant dont nous parle l'auteur de *L'écrivain, comme personne* est aussi celui que nous avons nous-même connu, lors de telle ou telle brève entrevue dans un café, où nous nous faisons notre propre agent littéraire ou, pour citer notre interlocuteur, « *gesticulions pour tenter d'attirer l'attention* ». À notre décharge, en l'occurrence, nous faisions alors défaut et agent et diffuseur. Patrick, quoique non dupe, écoutait patiemment sans jamais se départir de son sourire d'enfant, courtois et légèrement ironique.

Nous, poètes, sommes devenus aujourd'hui orphelins d'une telle écoute. Car, plus que jamais, le poème demande une lecture auditive aussi bien que visuelle. Ne serait-ce d'ailleurs pas l'audace de ses engagements qui aurait valu à notre ami critique la « défaveur » de ses collègues journalistes, voire des poètes eux-mêmes, refusant ses partis pris, à moins que le « genre » poésie ne se soit peu à peu évaporé dans une confuse « poétique généralisée » appliquée à la littérature.

C'est de cette désaffection que semble nous entretenir, en partie, son dernier essai. Indéniablement, le critique s'y montre écrivain – « l'écrivain » du titre. Il a cessé d'écrire sur les autres, devenant leur égal à force de les écouter avec « *une magnanimité, une indulgence obstinée, favorisées par un état de veille permanente, une attention constamment offerte à autrui, au premier venu* ». La façon dont le métier de critique littéraire se dépasse en celui d'auteur est d'ailleurs l'une des leçons originales de cet essai écrit dans une langue ou plutôt une prose qu'on qualifiera de classique. Car Patrick est délibérément passé à l'écriture de la prose, n'ayant pas, à notre connaissance du moins, franchi le pas vers le poème. Cette prose, dans notre jugement, est une prose française noble, très serrée, très attentive dans sa démarche et sa progression, avec quelquefois des emballements surprenants, de véritables bousculades de mots ou de concepts qu'on croirait inarrêtables.

Pour ce qui est d'interpréter le titre de l'essai, *L'écrivain, comme personne*, prenons nous-même un risque. La formulation s'avère manifestement plurivoque, en raison de la place de la virgule. Cette dernière absente, le sens eût consisté à réaf-



firmer la position incomparable de l'auteur. Rien à voir avec la modestie de Patrick Kéchichian ! Placée juste derrière « l'écrivain », la virgule permet qu'on considère celui-ci en tant que personne, ou en tant qu'il n'est personne. Cet usage suprêmement habile de la langue française, employant le même mot *personne* pour dire quelqu'un ou son inexistence, marque bien l'accès définitif de Patrick Kéchichian à la grâce de l'écriture.

Car le mot « grâce », lui aussi, est conjonction des sens, désignant aussi bien un don du ciel ou du travail qu'une conversion religieuse ou spirituelle. La conversion au catholicisme à laquelle Patrick fait référence, aussi discrète que constante dans son dernier ouvrage, n'a assurément rien de la foudroyante révélation vécue par Paul Claudel près de son pilier à Notre-Dame. On comprend en revanche qu'elle aura « sublimé » les faiblesses douloureusement ressenties dans l'enfance comme les mélancolies assumées par l'adolescence en une lumineuse justification. À partir de là, semble nous dire « l'écrivain », il a commencé de marcher au-dessus du vide, encordé à la phrase comme l'alpiniste au-dessus du sien. « *En somme, je suis quelqu'un pour la seule et unique raison que je (ne) suis personne. Une aporie n'est pas toujours un cul-de-sac, je peux vous le garantir. Vous me suivez ?* »

Le Goncourt est-il une fête ?

Arnaud Viviant est un homme doué de plusieurs professions, dont celle de critique. C'est un connaisseur fin, madré et amusé des mœurs du petit monde et du grand monde qui font notre vie littéraire, scandée par l'attribution annuelle de prix. Pour son plaisir et le nôtre, et son instruction et la nôtre, il s'est plongé dans l'histoire du prix Goncourt et de ses frères. Le fruit en est une réflexion enlevée qui ondoie autour de questions vieilles comme les prix eux-mêmes.

par Cécile Dutheil de la Rochère

Arnaud Viviant
Station Goncourt
 La Fabrique, 192 p., 14 €

Commençons, pour le louer, par trois défauts que cet ouvrage n'a pas.

1. Vache. Le milieu littéraire français, comme tous les milieux, n'est pas sans une forme de méchanceté et de perfidie qui serait un signe d'intelligence et d'esprit. Les prix littéraires étant un haut lieu de compétition, de vanité et de reconnaissance, ils auraient tout pour susciter chez celui qui en parle de l'intérieur de la malveillance. Arnaud Viviant évite l'écueil. De l'esprit, il en a, mais c'est autrement et ailleurs qu'il l'exerce.

2. Sérieux. Plus exactement, esprit de sérieux. Viviant a lu, et il a lu avec passion : des études universitaires, des journaux de seconds couteaux de l'acabit de Matthieu Galey et Jacques Brenner, des témoignages... De ces lectures, il ne fait rien d'accablant ni de pesant. Les citations et les extraits sont pourtant nombreux dans son livre et pourraient noyer son propos. Viviant n'est pas docte.

3. Guindé. Les prix littéraires vont avec un goût de la pompe très français qu'Arnaud Viviant n'a pas. Il appartient à une génération et une sensibilité qui se fichent de l'apparat, et il n'établit aucune hiérarchie entre les hommes et les femmes qui lui sont des références. [Despentes](#), [Bashung](#), Rousseau et d'autres font la ronde. L'architecture de son livre, divisée en deux faces, A et B, porte d'ailleurs les traces de son goût pour la musique dite pop ou rock. Mais Viviant est aussi psychanalyste et commence par quelques pages intuitives

lées « In(u)t(e)ro », un jeu de mots qui renvoie loin dans la vie avant la vie. L'essai se clôt également du côté de cet énigmatique inconscient.

Le livre est écrit à la première personne ; il comprend des souvenirs du temps où l'auteur débute, de rares anecdotes, des demi-aveux, des modes d'emploi parodiques de création de prix, peu de contorsions et une honnêteté en vertu de laquelle l'auteur rappelle que lui-même est membre des jurés du prix de Flore et du prix Décembre. Un éditeur ou une éditrice sèchement réaliste vous dirait que ces deux prix sont de l'ordre du prestige et ne pèsent rien en espèces sonnantes et trébuchantes – un peu comme un article dans *En attendant Nadeau*, nous a-t-on dit récemment (ainsi oscille la notion de valeur).

Station Goncourt comprend aussi des images, les prix littéraires étant successivement comparés aux courses hippiques, aux feuilles des arbres jaunissant en quelques semaines, à la cuisine et à la gastronomie. Cette variété donne lieu à un essai d'autant plus gai qu'Arnaud Viviant n'a pas de thèse à proprement parler. Il baguenaude au pays des prix avec savoir et gourmandise. Il a conscience, de même que nous qui le lisons, que les prix ne sont ni entièrement du côté du pur, ni entièrement du côté de l'impur. Il s'arrête un certain temps sur la personnalité de Maurice Nadeau dont la place dans ce paysage était à part, même s'il fit partie de plusieurs jurys.

Entraide, entregent, cooptation, coup de pouce... Tout se mêle, mais Viviant, comme [Nadeau](#) dont il cite avec largesse un entretien, va du côté du politique, esquissant au fil du livre une comparaison entre république et république des lettres, une réflexion sur la notion de vote et ce qu'elle emporte. Il arrive à certaines conclusions avec lesquelles



La gare de Goucourt, en Haute-Marne (vers 1910)

LE GONCOURT EST-IL UNE FÊTE ?

on peut ne pas être d'accord, mais relève des coïncidences frappantes. En France, note-t-il ainsi, 1945 est l'année où les femmes ont eu le droit de vote et celle où le Goncourt fut attribué pour la première fois à l'une d'elles, Elsa Triolet.

Jamais Viviant ne balaye les prix d'un revers de main sous prétexte (justifié) de corruption, justement parce que la politique l'intéresse, de même que la question de l'argent, au sens de survie pour certains. Le seul à avoir droit à une très longue note est un grand écrivain, Pierre Guyotat, dont *Éden, Éden, Éden* fut longtemps censuré. Quelques pages plus tôt, la réponse de Guyotat, à qui Viviant demanda ce qu'il allait faire de l'argent du prix Décembre, laisse pantois : « *Je vais m'acheter un lit, m'avait-il répondu de sa voix douce* », écrit Viviant. Les écrivains, comme les autres, sont rares à vivre avec autant d'abnégation, surtout vus sous l'angle des récompenses que la société leur offre.

S'il n'a pas de thèse, Viviant a néanmoins une idée à défendre, ce qu'il appelle le plaisir social. L'idée est présente dès les premières pages et il y revient plus loin en prenant des pincettes : « *En tout cas j'aimerais défendre ici l'intuition*

que... », écrit-il. Le plaisir social, qu'est-ce ? La camaraderie, la légèreté, les jeux de l'amitié. Les prix constituent « *sur un mode guilleret, sociable, agréable, mondain, coupe de champagne à la main et relations sociales en poche, la vitrine d'un fonctionnement démocratique et républicain* ».

Il touche là un élément très vrai et très vivant, et lui-même distille de la joie quand il traite du sujet des prix, déjà tant traité. Il ne s'agit que de littérature, ajoute-t-il. Cette déclaration nous a fait sourire parce qu'elle soulage et dédramatise ; elle tient à distance les approches trop académiques, cérébrales et/ou morales. Pourtant, quand il évoque sa brouille avec son ami de khâgne, le traducteur et écrivain Claro, à cause des liens qu'il (Viviant) entretient avec un écrivain-publicitaire connu d'un grand nombre, nous sommes du côté de Claro, peu indulgente.

La littérature, plus exactement la vie littéraire, est une fête, écrit Viviant entre les lignes. Pour qui s'interroge sur cette vie, qui tient à la fois de l'actualité et de l'histoire littéraire, c'est une raison suffisante de lire cette *Station Goncourt*. L'essai est fringant mais il s'achève sur une note plus secrète et un hasard extrêmement troublant.

Retour sur l'assassinat d'Angelo Garand

Le 30 mars 2017, Angelo Garand est abattu par le GIGN sur le terrain où vit sa famille ; en cavale, il s'y cache depuis qu'il a décidé de ne pas retourner en prison au terme d'une permission de sortie. Malgré la création du collectif « Justice pour Angelo », malgré un dépôt de plainte de sa famille, malgré la contre-enquête de l'anthropologue Didier Fassin qui contredisait la version de la gendarmerie, aucun procès public n'a eu lieu, l'affaire s'est conclue par un non-lieu. Six ans après les faits, Aurélie Garand, la sœur d'Angelo, livre un témoignage en forme de plaidoyer d'une force qui impressionne, tandis que, dans un essai sur les obstacles à la recherche, Fassin revient sur les difficultés juridiques rencontrées lors de son travail sur cette affaire.

par Philippe Artières

Aurélie Garand

« *Depuis qu'ils nous ont fait ça...* »

Éditions du bout de la ville, 112 p., 10 €

Didier Fassin

La recherche à l'épreuve du politique

Textuel, coll. « Petite encyclopédie critique »

80 p., 12,90 €

Il y a d'abord des mots vifs, ceux d'une sœur que l'emprisonnement puis la mort de Garand ont privée de son frère. Ce livre sonne non comme une plainte mais comme un cri de colère. Ces mots ne flottent pas, ils nous sont adressés, à nous les Gadjé, à nous qui, très majoritairement, n'appartenons pas à la famille des gens du voyage. Si de nombreux travaux ethnographiques ont été menés sur les « voyageurs », notamment par [Patrick Williams](#), la parole de ces femmes et de ces hommes est rare. Privée de la possibilité de parler, la famille ne fut entendue que lors de l'audience à la Cour de cassation ; Aurélie Garand s'est donc saisie de l'écriture sans aucune concession : elle a écrit un texte qui est tout à la fois un hommage à son frère Angelo, un récit d'histoire familiale, et une dénonciation de la violence d'État dont sa communauté est l'objet depuis 1912 et la mise en place de l'obligation de circuler avec un carnet anthropométrique individuel.

La puissance de ce court texte tient notamment à sa capacité de relier ces différents éléments. Si l'assassinat d'Angelo par un groupe du GIGN

n'en est pas le point de départ, il revient quasiment à chaque page, dans tous les brefs chapitres qui composent le livre, comme si cette vie interrompue par un acte d'une violence inouïe – l'homme de trente-sept ans, qui portait un simple Opinel, fut abattu d'une dizaine de balles dans une remise – cristallisait toutes les autres existences, celles d'Aurélie, de ses parents, de la vaste famille Garand qui vit en Touraine.

La vie d'Angelo que relate sa sœur est celle d'un empêchement permanent : ne pas pouvoir vivre libre, ne pas pouvoir aller à l'école sans être montré du doigt ou sans être renvoyé à la moindre incartade, ne pas pouvoir entrer dans un commerce sans qu'immédiatement des yeux inquiets se posent sur vous. Cette interdiction tacite d'aller et venir a fait du destin de cet homme une fuite sans fin. « *L'essentiel qu'il nous reste de lui, finalement, c'est sa voiture* », écrit Aurélie Garand, comme si c'était là une partie de lui, parce que, comme il lui disait « *Ce que tu ne comprends pas, ma sœur, c'est que dès qu'ils t'ont dans le collimateur, t'es mort, ils seront toujours après toi.* »

En lisant ces pages de rage d'Aurélie Garand, on comprend que ces lieux qu'occupent les Voyageurs dessinent aux yeux des représentants de l'État une carte des foyers suspects qui fait partie d'une vaste géographie de la dangerosité. Lorsque le collectif de défense se crée, il rejoint pour des manifestations et des actions celui de jeunes gens des quartiers tués par la police, constituant un front commun. Aurélie Garand ne nomme pas la prison « la zonzon » mais

RETOUR SUR L'ASSASSINAT D'ANGELO GARAND

« le chtar », et appelle la police « les schmitts », mais elle affirme son appartenance aux monde des réprouvés, à celles et ceux qui passent plus de temps dedans que dehors – tout passe par la case prison, encore et toujours – et qui un jour, même si « rien de tout ça ne mérite la peine de mort », sont retrouvés gisants sur le sol, abattus par les forces de l'ordre. Il n'y pas une once d'angélisme dans le discours de l'auteure, mais un constat simple : ce qui a conduit Angelo à la mort n'est pas « la faute à pas de chance » mais bien un long tunnel de misère, matérielle et psychologique.

Ce destin tragique produit par la stigmatisation dont sont victimes ces hommes mais aussi ces femmes – Aurélie Garand souligne que les femmes voyageuses sont aussi, selon d'autres modalités, l'objet d'une suspicion constante – semble s'intensifier ces dernières décennies. Évoquant ses enfants et ceux d'Angelo, l'auteure ne se fait pas d'illusions, mais son récit s'achève néanmoins sur une note d'optimisme : « ils ne sont pas près de se débarrasser de nous ». Le combat qu'elle a mené avec les siens et en lien avec d'autres luttes témoigne d'une volonté de résister qui est devenue publique, et qui ne va pas cesser.

L'anthropologue Didier Fassin avait, Aurélie Garand l'évoque, répondu favorablement à sa demande d'intervention lors d'une rencontre du collectif ; il avait envoyé un texte au propos général sur la militarisation des forces de l'ordre. Puis il avait décidé de produire une contre-enquête sur la mort d'Angelo, et ainsi de contribuer, à distance, comme chercheur, à éclairer les faits. Son livre paru en 2020, *Mort d'un voyageur. Une contre-enquête*, mettait en regard les différentes versions de la mort d'Angelo, et faisait apparaître une vérité qualifiée « d'ethnographique ». Mais le texte de Didier Fassin n'était accompagné d'aucun discours méthodologique ni de notes de bas de page permettant de connaître les sources mobilisées.

Dans *La recherche à l'épreuve du politique*, version reprise et développée d'une conférence donnée à l'université de Liège lors de la réception d'un doctorat honoris causa, Fassin revient sur les obstacles qui empêchent le travail en sciences sociales et d'abord au premier d'entre eux : le risque physique du terrain, les menaces, les emprisonnements, les assassinats dont sont victimes les chercheuses et chercheurs – leurs auteurs sont

souvent les autorités locales en lien avec les forces de l'ordre. Fassin n'a pas tort de dire que les sciences sociales ont encore une puissance de dérangement, et que, bien qu'elles se professionnalisent, on n'aime guère qu'un ethnologue ou un sociologue soit présent dans nombre de situations – Alban Bensa rappelait souvent qu'en Nouvelle-Calédonie sa présence était peu appréciée des Caldoches.

La dernière partie de ce nouveau livre porte sur d'autres obstacles, ne mettant en danger ni celles et ceux qui mènent des recherches, ni les acteurs de leur terrain ; des obstacles d'ordre juridique, et donc aussi politique. Didier Fassin décide de revenir sur l'affaire de l'assassinat d'Angelo – ce qui montre l'importance de cette recherche dans son parcours personnel. Il commence par expliquer comment, au fur et à mesure de l'écriture, sont apparues deux logiques qui permettent de l'expliquer : l'une, générale, est « sécuritaire ». Elle a conduit à mobiliser un groupe de gendarmes, formés et équipés « militairement » pour intervenir dans des situations de violence extrême (banditisme, terrorisme), afin d'interpeller un délinquant ordinaire en cavale – des groupes « qu'il faut bien utiliser dès lors qu'ils existent ». L'autre logique à l'œuvre est discriminatoire et le texte d'Aurélie Garand la documente encore davantage. Didier Fassin pointe ensuite les difficultés croissantes pour mener une enquête aujourd'hui : l'accès au dossier de l'assassinat d'Angelo Garand fut un chemin compliqué, tant en raison de la loi que de son interprétation par les magistrats – le problème étant le fameux délit de « violation du secret de l'instruction » qui menace chacun.e.

Didier Fassin souligne que cet accès dépend uniquement de la décision d'un.e magistrat.e, dénonçant en l'énonçant le caractère arbitraire de la procédure, mais surtout interrogeant le statut de la vérité ethnographique et sa perception politique. Soucieux de cette mise en cause, et par efficacité, l'anthropologue souligne que, dans ce contexte, il s'était interdit, s'agissant de son travail sur la mort d'Angelo, de répondre à des entretiens dans la presse, considérant que sa contre-enquête serait affaiblie par cette forme de réduction. On ne peut que l'approuver. L'enquête ethnographique n'est pas réductible à 10 000 signes, et sa puissance de vérité, qui fait mouche dans *Mort d'un voyageur*, serait largement amoindrie sur un autre support que le livre. Reste Angelo Garand, son assassinat par le GIGN, ces communautés endeuillées... Ces deux regards nous invitent à rester en alerte.

Familles irrégulières

« L'assistante sociale ne doit pas craindre de faire des contrôles dans les familles aux moments les plus susceptibles de lui apporter des révélations : aux heures des repas quand elle prévoit que rien ne sera préparé ; le soir très tard, particulièrement les jours de paye, quand elle a des doutes sur la sobriété des intéressés ; le matin de très bonne heure quand la mère est paresseuse. Une visite à l'improviste est beaucoup plus instructive qu'une visite annoncée. »
Lola Zappi lève à nouveaux frais un coin des archives peu exploré, des dossiers des années 1930 où se donne à voir ce qu'il reste dans les assiettes le soir, la maigreur de la petite, les enfants jouant si tard dehors, le linge sale en souffrance.

par Jean-François Laé

Lola Zappi

Les visages de l'État social.

Assistants sociaux et familles populaires durant l'entre-deux-guerres

Les Presses de Sciences Po, 368 p., 27 €

Depuis peu accessible, le fonds (Olga Spitzer) sur lequel s'appuie Lola Zappi rassemble 8 000 classeurs des élèves candidates au métier d'assistante sociale. Nous voici au sommet de l'enquête sociale à domicile de l'entre-deux-guerres : on y retrouve le regard expert des dessous de lit appris au sein des écoles des surintendantes, le soin apporté à la composition du généreux dossier qui permettra au juge d'attraper le gamin « en danger ». En contrepoint, une cartographie des services publics ou privés dans la région parisienne, de Maison-Blanche à La Chapelle, de Drancy à Châtillon, accompagnés par les institutions de placement d'enfants du Bon Pasteur de Charenton, le palais de la Femme dans le XI^e arrondissement, la fondation Vallée à Gentilly, l'institut départemental d'Asnières.

Certes, l'histoire de l'enquête sociale à domicile n'est pas nouvelle. Ce terrain a été labouré par nombre d'auteurs, Roger-Henri Guerrand et Antoine Savoye pour la fin du XIX^e siècle, Mathias Gardet et Yvonne Knibiehler pour le milieu du XX^e siècle, Véronique Blanchard pour la sexualité des « mauvaises filles » ou des « mauvais garçons » des années 1950. Et pourtant, on n'en finit pas de découvrir de nouveaux fonds. Sur les

8 000 classeurs du fonds Spitzer, Lola Zappi choisit 300 dossiers rédigés entre 1930 et 1940 découlant d'une demande de « correction paternelle », d'un délit simple (souvent des vols), ou de propositions de déchéance paternelle provoquées par les maltraitances supposées subies par les enfants.

Mais avant d'en arriver là, des investigations s'imposent. Ce sera la mission de l'assistante sociale, ombre fouinant dans les flaques du privé, relevant le moindre indice d'un dérèglement qui touche la famille ouvrière pauvre, la santé, ses ressources, ses dépenses. Les dépenses ? La passion du budget et du « reste à vivre » est une vieille histoire et exige du doigté, comme le rapporte l'une d'elles : « *ce point est en général délicat, les bénéficiaires ne tenant à révéler les ressources supplémentaires dont ils jouissent. [...]* La difficulté est de savoir discerner ce qui est vrai, ce qui est faux ». D'où le remarquable foisonnement de descriptions qui donne le ton de l'ouvrage.

Car les mémoires de stage répondent aux instructions distribuées pour déplier les figures bruyantes : l'alcoolisme des pères, « l'inconduite » des mères, la faiblesse morale des autres. Les portraits se suivent et se ressemblent comme dans un moule à pâtisserie. Des traits communs sont prêtés aux familles populaires, comme la description de leurs enfants qui, par imitation, seraient encouragés sur la voie du délit. En 1937, tout est dit dans un article intitulé « Milieu familial et milieu social de l'enfant délinquant », dont le titre brille par sa

FAMILLES IRRÉGULIÈRES

certitude : « *il faut constater que la majorité des délinquants mineurs ont un milieu familial défectueux. Ces conditions du milieu ont une importance très grande dans le développement – physique, mental, moral – de l'enfant* ». Dans l'esprit des assistantes du SSE (Service social de l'enfance), la meilleure manière de prévenir le crime est donc de séparer l'enfant de sa famille « défectueuse ».

À Paris, entre 1920 et 1940, environ 40 000 enfants seront pris en charge par ces nouveaux services sociaux. On ne sait trop combien seront placés en famille d'accueil ou dans un centre de rééducation, combien seront concernés par un retrait de l'autorité parentale, combien résisteront ou protesteront, écriront pour s'indigner de ces incursions au domicile. Comme dans cet extrait de lettre : « *j'espère que cette affaire est terminée car vraiment c'est intenable. Nous ne dormons plus, ne mangeons plus et sommes dans un état affreux. Pour qui nous fait-on passer ? Toutes ces enquêtes chez les voisins, où mon mari travaille, nous font un tort considérable. Je vous en supplie arrêtez-vous, ne nous persécutez pas plus longtemps, nous ne méritons pas cette infamie [...] Vous ne savez pas à qui vous avez affaires évidemment, sachez donc que ma famille est estimable et honorable. J'ai été élevée dignement et chrétiennement [...] Je vous en supplie, arrêtez tout cela, nous ne sommes pas chez des familles de romanichels, chiffonniers ou autre* ». Les points de résistance sont nombreux. Les familles ouvrières se demandent de quoi il retourne. Le livre de Lola Zappi lève le voile, encore timidement, tant il manque des maillons d'archives, notamment ceux qui tracent les familles d'accueil dont on ne sait presque rien, si ce n'est quelques témoignage cinquante ans après.

Avec élan, ces nouvelles professionnelles retransmettent au tribunal le moindre bruit de sévices dans les faubourgs, scrutent les sorties de prison, répondent aux claquements du signallement pénal en enquêtant sur les écarts mineurs. Faire que ces enfants des classes populaires ne connaissent pas la pauvreté, les faire basculer d'un milieu pathogène à un milieu éducatif plus sain, planter l'État-providence dans les habitudes ouvrières, il y a là un continuum « *afin que ces filles et garçons sachent lire et écrire. Qu'ils sachent travailler, coudre, souder, et qu'ils obtiennent un CAP* ». En région parisienne, les familles ouvrières croiseront un jour ou l'autre une

infirmière-visiteuse dans l'usine, une assistante sociale à l'école ou encore une enquêtrice d'une caisse de compensation (prédécesseur de la Caisse d'allocations familiales). Parce que la crise économique frappe dure dès 1931, que des familles ouvrières décrochent du salariat pour se retrouver aux œuvres sociales, alors, le placement d'un de leurs enfants devient une réponse.

Le placement en institution est une grande faucheuse de l'entre-deux guerres. Dans les situations de désespoir, lorsque le mari s'en va, lorsque le travail ou le logement est perdu, on écrit au commissaire de police, aux gendarmes, à l'assistante sociale, au tribunal, au maire. Dans ces lettres, les familles décrivent leur situation dans une équation insoluble. Le placement de l'enfant est la réponse immédiate des institutions, un placement familial rural ou un placement « à gages » dans l'agriculture, notamment pour les enfants de la ville de Paris. Que savons-nous de ces pensions chez des nourriciers ou à gages chez des cultivateurs ? Quelle trace avons-nous de ces lieux nourriciers si particuliers ? C'est une autre histoire !

Car il nous manque le dernier maillon de la chaîne, les plis narratifs des familles, les corpuscules qui résistent à ces regards, le choc des mots en retour, les lettres envoyées qui gisent encore dans les dossiers. Parions que cela viendra très vite. Car l'enfant placé sans autre forme de procès était et reste un problème. Que dire de ce métier qui marche ainsi dans les basses eaux des relations économiques, affectives et morales, pour en extraire un jugement avant le jugement ? Le territoire est encore en friche.

C'est ainsi que le seuil de certains domiciles est sans cesse franchi, par une immixtion de l'enclos familial, au nom de l'intérêt général ou de l'intérêt de l'enfant qui ligotent l'affectif, la sphère personnelle au social. Une fois le livre refermé, on s'interroge. Les temps et les espaces de l'enquête sociale ne bougent guère, organisés autour de choses matérielles : l'assiette, le lit, le linge, l'eau, le budget, qui façonnent des visions ; autour d'affects : les gestes, les mots, les attentions qui fondent des certitudes. Mais qu'en est-il de la mémoire vivante et au présent, de la mémoire des êtres parlants et actifs, de ceux qui ont été façonnés par ces ruptures imprévisibles et catastrophiques ? Cette histoire bourbeuse d'un siècle n'a-t-elle pas des effets dans le présent ?

L'Allemagne en rouge et noir

Bernhard Schlink compte parmi les auteurs allemands contemporains les plus connus en France depuis la publication du Liseur (1995), dont le succès ne s'est jamais démenti. L'imbrication étroite du destin individuel et de l'histoire allemande, la relation forte et parfois difficile entre deux êtres appartenant à des générations différentes, sont des thèmes récurrents dans l'œuvre de Schlink qui se retrouvent aussi dans son roman La petite-fille. Tout commence par la mort brutale de la compagne du héros, et ce deuil inattendu fait resurgir un passé mal vécu qui vient réclamer des comptes et jeter la suspicion sur toute une vie. Les personnages des neuf nouvelles de Couleurs de l'adieu, dont la publication en format de poche coïncide avec la parution de ce nouveau roman, sont eux aussi susceptibles de mauvaise foi ou d'aveuglement devant leurs mensonges et leurs trahisons refoulées. L'une d'entre elles, « Pique-nique avec Anna », fait du narrateur une sorte de pygmalion mal récompensé par sa protégée, et pourrait presque passer pour une ébauche de La petite-fille, en plus noir.

par Jean-Luc Tiesset

Bernhard Schlink

La petite-fille

Trad. de l'allemand par Bernard Lortholary
Gallimard, 352 p., 23 €

Bernhard Schlink

Couleurs de l'adieu

Trad. de l'allemand par Bernard Lortholary
Gallimard, coll. « Folio », 304 p., 8,70 €

Lorsque Kaspar Wettner découvre, au soir d'une journée ordinaire, sa femme, Birgit, noyée dans la baignoire, la réaction d'effroi ou de chagrin à laquelle on s'attendrait le cède à une étrange forme de déni ou d'incrédulité devant l'irréparable, « *comme si sur le moment elle était bien morte, mais pas pour longtemps, pas pour toujours* ». Au lieu des larmes qui viendront plus tard, un flot de souvenirs mêlés de regrets monte en lui devant le corps de celle qui, malgré l'amour et les longues années de vie commune, lui apparaît soudain figée dans une identité étrangère, à jamais marquée par sa jeunesse passée dans la partie communiste de l'Allemagne d'où il l'avait fait évader en 1965. Mais Kaspar n'est pas au bout de ses surprises quand vient le moment

de trier les papiers, d'examiner l'ordinateur de son épouse : il lui découvre une autre vie où lui ne tient aucune place, un enfant qu'elle a mis au monde et abandonné en RDA, et un projet bien avancé de roman autobiographique qui traiterait « *de la vie comme d'une fuite* », déjà remarqué par un éditeur.

Est-ce parce qu'elle a été incapable de rechercher son enfant comme elle fut incapable d'achever son œuvre que Birgit a décidé de mettre fin à ses jours ? Sachant désormais ce que sa femme lui a caché, Kaspar s'estime légitime pour mener à bien la tâche devant laquelle elle a reculé : retrouver l'enfant abandonné, et sauver de l'oubli le livre inachevé. Mais l'un va-t-il sans l'autre, l'abandon de l'écriture ne reproduit-il pas l'abandon de l'enfant ? En se substituant à sa femme, Kaspar prend à cœur de réparer sa faute par-delà la mort.

La vie de Birgit et de Kaspar est intimement liée à l'histoire des deux républiques sœurs et néanmoins ennemies issues de la Seconde Guerre mondiale, « unifiées » en 1990. Elle vivait en RDA et lui à l'Ouest quand ils se sont connus lors d'une rencontre de la jeunesse européenne organisée à Berlin-Est en 1964 : le jeune Bernhard

L'ALLEMAGNE EN ROUGE ET NOIR

Schlink y était aussi, gage de plus s'il en fallait de la vérité historique du roman. Mais un demi-siècle plus tard, quand sa femme meurt, le libraire Kaspar Wettner ne se doute pas de ce qui l'attend en commençant son enquête dans l'ancienne RDA, où il retrouve d'abord sans trop de peine le véritable père de l'enfant qu'il recherche, qui contre toute attente l'a jadis recueilli, adopté et élevé avec sa femme.

Cet enfant est une fille, Svenja, qui, comme sa véritable mère qu'elle n'a jamais connue, a été dans son enfance communiste une pionnière exemplaire, avant de sombrer dans la drogue, traîner dans des squats, et finir ses années d'adolescence à Torgau, parmi les « asociaux » parqués dans un centre de redressement bien réel et de sinistre mémoire qui ne fut fermé qu'en novembre 1989 : un témoignage supplémentaire de ce que fut la vie de l'autre côté du mur de Berlin, mais, quand les traces de Svenja conduisent Kaspar jusqu'à une communauté néonazie, le champ d'investigation du roman s'étend progressivement à une Allemagne contemporaine hantée par l'ensemble de son passé, et où l'on n'est en outre pas vraiment certain que la réunification des terres et des esprits est achevée.

Car Svenja vit désormais avec son mari et sa fille dans un « *village national libéré* » du Mecklembourg. On se doit de remarquer ici que les noms des personnages principaux ont été habilement choisis par l'auteur : si Kaspar Wettner fait songer au plus célèbre des orphelins du XIX^e siècle, Kaspar Hauser, le « pauvre Gaspard », ou encore au roi mage apportant l'encens à Bethléem, Svenja a donné quant à elle à sa propre fille le nom d'une valkyrie, Sigrun. Un joli prénom emprunté au panthéon germanique, si facile à porter dans une communauté rurale adepte d'une mythologie douteuse ! Kaspar a pourtant tôt fait de voir dans la fringante jeune fille un cadeau inespéré, comme si quelque chose de sa femme lui était rendu d'outre-tombe. Mais, pour gagner sa confiance, il lui faut d'abord subir les vieilles lunes des néonazis et les pires propos négationnistes. Pour parachever le tableau, il ne lui restera plus qu'à faire un peu plus tard connaissance avec la violence des nationalistes autonomes berlinois.

Le lecteur avait longuement exploré les relations entre le jeune Michaël Berg et une femme plus âgée détenue pour ses crimes commis sous le III^e Reich. Dans le couple formé par Kaspar et Si-

grun, c'est cette fois la jeune fille qui voue une admiration sans faille à Irma Grese, surnommée « la hyène d'Auschwitz » ou « la bête de Belsen » et pendue en 1945. Mais c'est pourtant cette même Sigrun, la petite-fille de sa femme, dont il ignorait jusqu'à l'existence, qui va changer la vie de Kaspar et finir par l'appeler « Grand-père ».

Enchanté par cette petite-fille tombée du ciel, il fait tout pour l'arracher à son milieu et rectifier son jugement, pour la conduire pas à pas vers une vie d'adolescente de son siècle, loin de l'étude des runes, du portrait de Rudolf Hess et du village *völkisch*. Lorsqu'elle est chez lui, car il a réussi à obtenir en y mettant le prix qu'elle lui rende visite à Berlin pendant les vacances, il lui raconte le soir d'autres histoires que celle du Reich millénaire. Il lui lit *Guerre et Paix*, la laisse progressivement explorer d'autres livres qu'il place à portée de sa main. Il lui montre des paysages ouverts, lumineux. Mais surtout il la conduit au concert, lui fait découvrir la musique qu'elle apprend vite à aimer, puis à jouer avec talent. Une langue sans mots, qui parle directement au cœur.

Schlink dépeint ainsi le parcours d'une jeune fille déchirée entre des parents qu'elle aime et un grand-père inattendu dont elle se méfie encore, tout en sachant ce qu'il peut lui apporter. Il montre ses progrès, ses rechutes. Inversement, Kaspar découvre un univers pétri de l'idéologie raciste et nationaliste la plus rétrograde, mais où l'on sait aussi travailler, protéger la nature et aimer ses enfants. Emporté par l'ambiance d'une fête au village, il se prend à se demander : « *pourquoi les gens de droite ne pourraient-ils pas être tout aussi méditatifs, rêveurs et mélancoliques que nous ?* » Mais, se souvenant que le gouverneur nazi Hans Frank était aussi un être cultivé capable de jouer Chopin au piano dans son château de Cracovie, il revient vite à la réalité et reprend ses distances. À faire ainsi la part des choses, à ne pas condamner en bloc et sans nuance, l'auteur s'expose sans doute au risque d'être jugé trop indulgent, mais ce serait là un mauvais procès. Comment un homme formé au métier de juriste et élevé dans les principes de la religion protestante ne mettrait-il pas un peu d'équité dans son jugement, sans pour autant transiger sur ses valeurs républicaines ?

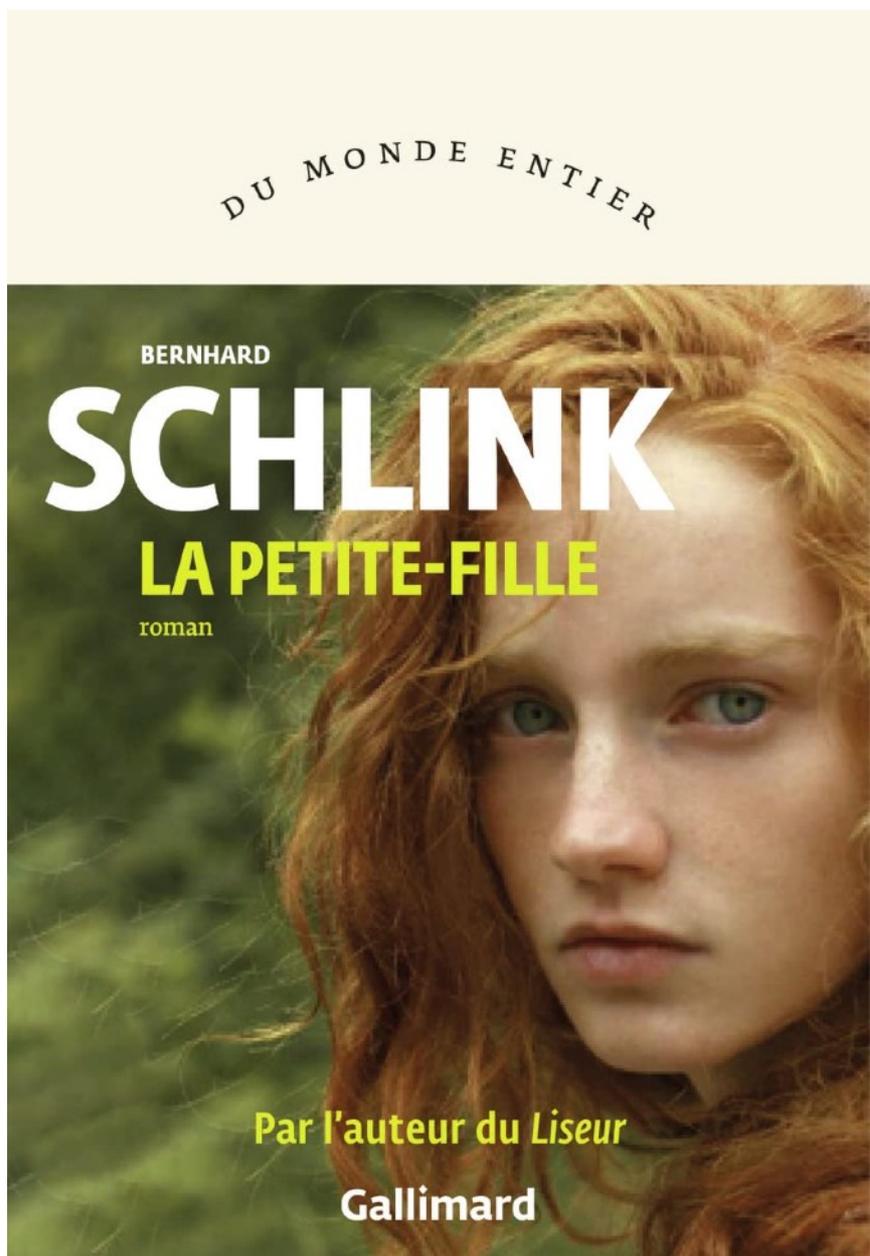
Dans *La petite-fille* (comme dans bien des nouvelles de *Couleurs de l'adieu*), les personnages ne réagissent convenablement qu'après coup, quand il devient difficile ou impossible de

L'ALLEMAGNE EN ROUGE ET NOIR

remédier à ce qui n'a pas été dit ou fait à temps : « *Malheur à ce qu'on cache, malheur à ce qu'on tait* », écrit Birgit dans son autobiographie inachevée. Elle ne peut en effet qu'être atterrée quand tout ce qu'elle a occulté se rappelle à son souvenir, toujours au plus mauvais moment. Alors, comme c'est souvent le cas dans les romans de Bernhard Schlink, le lien entre les êtres se fragilise tandis que les générations qui se succèdent s'arriment difficilement les unes aux autres.

Il est vrai que l'auteur observe une Allemagne où trois ou quatre de ces générations se sont embrouillées dans une histoire singulière, qui oblige à changer de vie et à composer avec un passé difficile. Beaucoup le trouvent lourd à assumer, mais certains en sont fiers et en éprouvent la nostalgie. Le roman de Christa Wolf *Le ciel partagé* (1963) attestait déjà que le passé nazi, même s'il reste pesant, n'est pas seul à fracturer l'image de soi, du pays, de la société : la division de l'Allemagne en deux États dont l'un s'est effacé d'un coup en 1989, puis la montée des extrémismes de droite et de gauche, ont, chacune en son temps, contribué à enfoncer le clou. Ainsi se côtoient dans les textes de Bernhard Schlink des êtres qui ont grandi dans des réalités très différentes, et qui ne parviennent plus à vivre simplement et naturellement leur amitié ou leur amour. Birgit, la femme de Kaspar née en RDA, est la parfaite incarnation de ces personnages qui ne trouvent leur place nulle part. Les circonstances politiques et historiques y sont pour beaucoup, sans toutefois les exonérer de leur responsabilité personnelle.

Restent la mélancolie, la tristesse, le désarroi, avec lesquels ils ne vivent qu'en trichant, avec eux-mêmes comme avec les autres. « *Peut-être ne peut-on parfois se libérer qu'en trahissant ceux à qui l'on doit fidélité* », s'interroge un personnage de la nouvelle « *Musique d'une fratrie* ». Lorsque Birgit écrit : « *Mes vies non vécues sont miennes comme celle que j'ai vécue* », elle sait qu'elle ouvre un abîme où elle se perdra, entre les regrets inutiles, le sentiment de gâchis et le fier désir d'assumer tous ses actes. Beaucoup des personnages imaginés par Schlink partagent cette amertume teintée de lucidité, ce mélange d'accablement et de volonté de vivre qui s'exprime finement sous la plume d'un auteur toujours admirablement traduit en français par Bernard Lortholary.



C'est une société apaisée et satisfaite de vivre libre dans un pays démocratique qui passe ici sous la loupe de Bernhard Schlink, mais il y traque les fantômes des temps anciens qui errent encore ici ou là, et met en lumière les traumatismes mal guéris dont peuvent toujours hériter ceux qui suivent. Le roman comme les nouvelles ne sont pourtant pas seulement des témoignages sociologiques. Parce que leur ancrage dans l'histoire est difficile, les personnages révèlent encore mieux les faiblesses, les doutes et les questions sans réponse qui sont celles de tous les humains : un faux pas, une erreur ou une injustice commises par lâcheté ou par indifférence peuvent avoir des conséquences indélébiles et revenir en boomerang des années plus tard.

« Toute matière est cendre des ancêtres »

« La terre n'a-t-elle pas le triste privilège de ne faire que comprendre le mal dans toute sa force, mais sans l'éradiquer, et n'est-ce pas là la raison pour laquelle le mal atteint sur terre son plus haut degré ? La terre est une île isolée. » Ajoutons : une île où les Robinsons s'entretiennent. Où cependant, pour Fiodorov, la cendre des ancêtres fertilise aussi la mémoire et la vie : l'histoire est alors indissociablement profane et sacrée.

par Christian Mouze

Nikolaï Fiodorov

Philosophie de l'œuvre commune

Sous la direction de Françoise Lesourd

Trad. du russe par Gérard Conio,

Régis Gayraud, Luba Jurgenson

et Françoise Lesourd

Postface de Svetlana Semionova

Éditions des Syrtes, 804 p., 30 €

Nikolaï Fiodorov (1829-1903) pratique une spéculation qu'il voudrait inséparable de l'action, et dont le but serait de remplacer le désordre du progrès par l'œuvre commune, cause commune, celle des hommes d'une génération comme celle de leurs pères : « *tant qu'il n'y a pas d'œuvre commune, il y aura toujours de l'intolérance* », celle-ci étant trop souvent le fruit gâté d'une idéologie.

Dans son « œuvre commune » (hormis quelques fragments disséminés, elle n'avait jamais été traduite en français), Fiodorov inclut la mort qui ne saurait être un point de rupture, mais au contraire le lien retrouvé, chaque fois retissé, des hommes qui auraient pu se séparer (hostilités individuelles ou civilisations concurrentes) en constructions adverses. La mort est ainsi le rappel de la vie à son unité, la vie terrestre s'étant faite trop souvent, sous un certain rapport, privation de cette unité, alors qu'elle aurait dû devenir sa recherche.

Chacun s'isole, fût-ce en se liant sinon en se ligotant provisoirement aux autres (alliances ou bien conflits) pour sa propre survie individuelle au sein de la collectivité. Un tel isolement n'aboutissant jamais qu'à des fossés, ténèbres et abîmes. Mais la querelle avec l'autre n'est que trop

souvent l'image d'une querelle plus profonde avec soi-même. La mort vue par l'individu replié, clos sur son moi tel une fleur nocturne, est avant tout pour Fiodorov l'ignorance ou le mépris du premier lien : celui qui unit l'être humain à ses pères et qu'il ne lui arrive que trop rarement, dans les conditions qu'il s'est faites, de pressentir.

C'est qu'aujourd'hui l'homme, « *usé jusqu'à la corde* », est d'abord oublieux, voire dans le refus, avec une vie séparée où il travaille à s'éloigner tant des autres que de son propre être. Il ne se rappelle plus, n'a plus de direction, ni un *je* immuable. Il survit à sa vie. Il s'isole dans la résolution tâtonnante et brouillonne de ses questions. Il ne gagne alors qu'en ignorance. Il oublie, gomme sa dette envers les pères comme envers la nature et aborde la mort divisé d'avec soi. Alors qu'il lui fallait « *propager la lumière de la conscience* », il n'aura connu que la cécité. Personne, depuis beau temps, pour déposer une terre humide sur ses yeux qu'il a lui-même rendus aveugles, et pour souffler dessus.

« *À l'évidence, notre temps demande un changement radical, autant dans les regards qu'on porte sur les faits que dans les faits eux-mêmes, et les mots utilisés jadis pour se définir soi-même et définir le monde, se sont trouvés usés, galvaudés.* » Même le progrès, auquel l'homme s'est confié dans son « *éternel infantilisme* », ne répond plus. Tout est séparé, disloqué, parti en dérives adverses. L'homme n'a plus le nom d'homme qui lui siérait. Il n'a plus de pères. Il sait beaucoup de choses, cependant il ne connaît plus. Et se reconnaît encore moins. Il n'échafaude et ne pratique que des correctifs. Et pourtant il lui faut retrouver l'œuvre (ou encore la cause) commune, abandonner le progrès et ses

« **TOUTE MATIÈRE EST CENDRE
DES ANCÊTRES** »

multiples enfermements comme ses multiples enferrures qui brisent l'unité de la vie, afin de restaurer l'activité cognitive en sa plénitude : connaissance de soi et connaissance de la nature allant ensemble. Cette résurrection de la vie, pour Fiodorov, appelle tout naturellement celle des ancêtres.

« *N'est digne ni de la vie ni de la liberté celui qui n'a pas rendu la vie à ceux de qui il l'a reçue.* » Fiodorov lie logiquement le mariage à la mort elle-même : le mariage, étant « *le pressentiment de la mort et le début de celle-ci* », appelle et suscite de nouveaux participants à l'œuvre de vie. En mettant l'accent sur l'action nécessaire, Fiodorov parle de rendre à la vie, et plus précisément de ressuscitation plutôt que de résurrection : celle-ci vient comme un don, un fruit qui se détacherait de l'arbre, quand la ressuscitation tient d'une volonté et d'un effort.

C'est que l'œuvre des ancêtres est toujours à l'œuvre, si l'on peut dire, et demande à être prolongée et conduite : « *nos pères non pas morts mais vivants* ». Elle demeure cette cause commune à travers la division des âges et des temps. Aussi, il n'est pas étonnant que sur la fin de l'URSS, au début des années 1980, Fiodorov ait pu resurgir (en choix seulement, mais tout de même resurgir) dans une édition soviétique (1982), l'URSS étant alors à bout de souffle idéologique, et Lénine tout près de son jugement dernier, qu'en russe on appelle le jugement terrible – le communisme n'étant plus qu'un vagabond qui a oublié le nom de sa famille (l'humanité) pour avoir perdu très vite la simple mémoire de l'humain. Cette mémoire pourtant retrouvée et reconduite par le fils naturel d'un prince : Nikolaï Fiodorov. Alors qu'autour de lui toute la vieille Russie était déjà comptée comme descendue dans la fosse, il a voulu rechercher les morts pour la réveiller.

À Moscou, au musée Roumiantsev (aujourd'hui Bibliothèque nationale de Russie), Fiodorov restait enfermé la plupart du temps dans la salle de lecture où il exerçait la fonction de préposé.

Ses sorties hors des livres étaient rares. Mais son œil n'était pas usé par la solitude ni n'acceptait la taie de la résignation, de même que son retirement même ne signifiait nullement un désintéret pour le monde et la vie, loin s'en faut : « *peut-on concevoir quelque chose de plus absurde qu'une*

tentative de découvrir la liberté en restant dans son cabinet de travail ; imaginez de fabriquer des bottes en pensée, et cela donnera l'illusion de bottes, et non des bottes ; sans action, sans libération, la liberté, restant un simple savoir, sera une fiction ».

Étonnante remarque qui rapproche Fiodorov de Dmitri Pissarev (1840-1868), penseur matérialiste et démocrate révolutionnaire, pour qui une paire de bottes valait mieux que Shakespeare. Étonnante, mais pas tant que ça. Fiodorov faisait partie de ces hommes qui font brèche à toutes les clôtures et n'apportent avec eux rien d'artificiel ni de faux mais préviennent et prophétisent, c'est-à-dire dégagent les filons d'une vérité nouvelle et concrète : « *la régulation du processus terrestre, elle, est bien le début de l'œuvre commune qui nous a été confiée par nos pères, qui résoudra les contradictions, qui éliminera les causes d'hostilité et mettra dans la joie ceux qui étaient auparavant dans l'inquiétude* ».

Il s'agit pour cet homme de la fin d'un XIX^e siècle alors en pleine vitesse d'industrialisation (même dans l'Empire russe semi-féodal) de passer de la consommation du monde à sa recomposition et à son sauvetage. Revenir du chaos à un cosmos où la pensée et l'existence se comprennent. Où la mort pourra en quelque sorte signer et sceller cette compréhension. « *Tant que n'existent pas ces chemins de la conscience et ces conducteurs de l'action, sans même parler des bouleversements et des séismes périodiques, le monde présentera un ordre étrange, pervers, qu'il serait plus juste de nommer désordre. La nature indifférente, insensible, inconsciente continuera à briller de sa beauté éternelle, la personne, elle, reconnaissant la magnificence de l'incorruptibilité, se sentira non seulement exclue mais cause d'exclusion. Un être dans lequel il n'y a aucune forme d'exclusion, qu'elle soit subie ou provoquée, pourrait-il être le créateur d'un monde de ce genre, qui n'est pas un cosmos mais un chaos ?* »

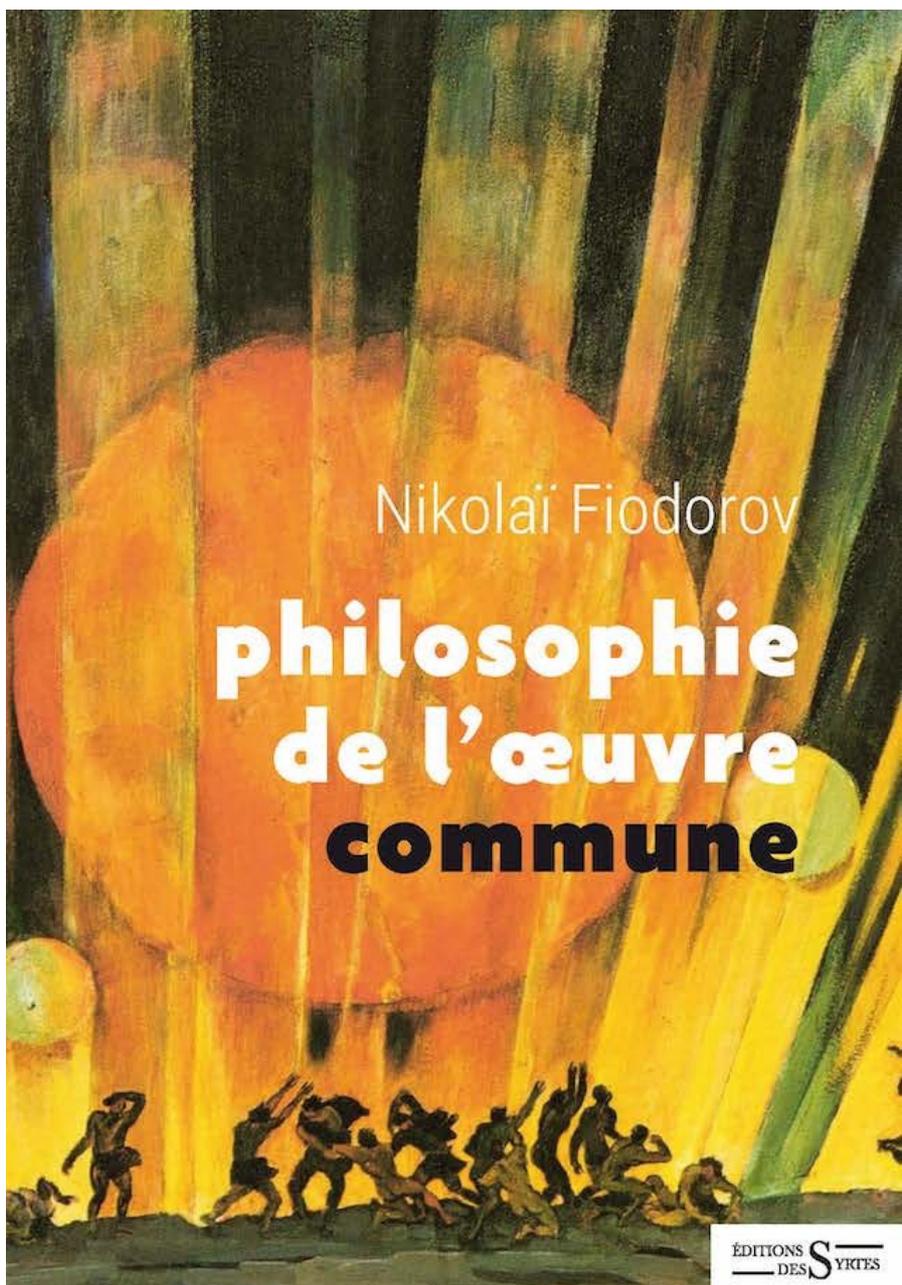
Fiodorov en appelle à un renversement de l'ordre du monde. Il exige que la science « *cesse d'être inféodée à la classe manufacturière et marchande ; l'industrie acquerra ses lettres de noblesse en obtenant le statut de servante de la science* ». Toute l'Histoire est autant l'histoire intérieure des consciences et leurs conflits : dans sa bibliothèque, Fiodorov veillait l'une et les autres. Et même chez lui la nuit où, dit-on, il n'avait qu'une planche de bois pour dormir et des livres pour oreillers.

« **TOUTE MATIÈRE EST CENDRE
DES ANCÊTRES** »

Il veillait sur l'héritage que l'homme, fauteur de tromperie, et trop occupé à travailler à son enfer technique et scientifique, de surcroît politique, dénature. Il veillait et prévenait : « *Ainsi le monde touche à sa fin et par son activité l'homme contribue même à en approcher la fin car la civilisation, qui exploite mais ne reconstitue pas, ne peut pas avoir d'autre résultat que l'accélération de la fin.* » L'avenir que Fiodorov redoutait, cet avenir pour ainsi dire déjà là, peut-il encore se rendre à son conseil ? C'est bien aujourd'hui qu'il faut l'entendre : « *Si le concept de peuple, ou plus généralement de nation, ne se laisse pas définir, cela montre que ce dont les peuples ont besoin, ce n'est pas de séparation mais d'union.* » Mais, aujourd'hui, qui veut entendre ?

Nikolaï Fiodorov aura amplement justifié « *l'anormalité de la situation du philosophe – celle d'un être exclusivement pensant* » auquel il prête un dynamisme *sui generis*, car pour lui « *l'idée en général n'est pas subjective, elle n'est pas non plus objective, elle est projective. C'est le bien suprême, comme la liberté qui constitue le projet* ». Ainsi nous fut rappelé dès 1982, via l'URSS vacillante, Nikolaï Fiodorov qui venait rendre la vie à cette même Terre de laquelle il l'avait reçue. Cette Terre qui pour lui oblige l'Homme, mais paraît obliger très peu les dirigeants des nations.

Laissons-lui le dernier mot, qu'aucun de ces dirigeants ne saurait bien sûr composer ni même lire ou rencontrer dans les dédales du temps et de sa pensée : « *Quand le monde entier, abandonné à son aveuglement à la suite de la chute de l'homme, sera dirigé par la conscience, alors tout sera spirituel en restant corporel, tout sera cieus en restant terres.* » Aussi Fiodorov voit-il que « *l'homme ne différera pas de ce qu'il est aujourd'hui, il sera alors davantage lui-même que maintenant ; tout ce que l'homme est aujourd'hui passivement, il le sera activement ; ce qui existe en lui au moment présent en pensée, ou seulement dans des aspirations confuses, projectivement, sera alors en lui réellement, effectivement, et les ailes de l'âme deviendront alors des ailes corporelles* ».



Passer à une telle spiritualisation du monde ne peut que faire sourire ceux qui ont perdu l'esprit même du sourire, ceux pour qui aujourd'hui plus crûment, car ils y travaillent avec une consternante constance, « *l'histoire comme fait est extermination mutuelle* » et « *perte du sentiment de parenté entre les hommes* ». Seule l'écriture de livres comme *Philosophie de l'œuvre commune*, une écriture que Fiodorov voulait simple, accessible à tous, restaurerait-elle la vie ? Et la restaurerait-elle dans cette existence d'aujourd'hui où il semblerait y avoir davantage de victimes que de morts naturelles ? Où l'on s'arrange de tout au point que la guerre et la paix, sur cette curieuse route d'Emmaüs, devisent même ensemble.

Alors, Fiodorov rappelle et ouvre.

Résistance des images

Annie Le Brun a développé ces dernières années, avec une vigilance aussi sensible que déployée en raison, une critique aiguë du règne de l'image sous lequel nous vivons. Ceci tuera cela (Stock, 2021), coécrit avec Juri Armanda, proposait ainsi une analyse du statut de l'image au XXI^e siècle, écrasée par des logiques quantitative, virale et distributive, devenue meilleure alliée du capital et de sa retorse stratégie de surveillance et de récompense. Annie Le Brun est revenue à plusieurs reprises, notamment dans l'entretien qu'elle a accordé à EaN, sur la « prison » invisible que ces images forment autour de nous, sur la sidération et la suspension critique qu'elles instaurent, tant par la saturation que par leur constant recours au grandiose et au spectaculaire.

par Pauline Hachette

Annie Le Brun

La vitesse de l'ombre

Flammarion, 128 p., 23,90 €

Cet arrière-plan est essentiel pour saisir de quelle façon *La vitesse de l'ombre* se présente comme une voie d'évasion, une expérience à l'exact opposé de la privation de relation esthétique à laquelle condamnent les milliards d'« images sans ombre qui n'ouvrent sur rien et se referment sur tout » de l'univers marchandisé. À l'heure où une nouvelle source d'inflation iconique se profile à partir des productions de nombreux générateurs d'images par IA, cette critique résonne peut-être encore plus fortement et ce livre, qui renverse ce régime de l'image en temps capitaliste, s'avère plus impérieux.

Aux images distribuées qui nous chassent et nous « ciblent », comme le marketing le confesse aisément, *La vitesse de l'ombre* oppose en effet des images qui filent et se dérobent à toute velléité d'appropriation, nous renvoyant à l'énigme de leur effet et arrêtant enfin le glissement incessant de notre regard sur les images-surfaces qui nous entourent. La vitesse de l'ombre, c'est celle qui va « à contre-courant du continu flux d'images avec lequel se confond désormais l'apparition-marchandisation de presque toutes » les images, celle qui « entraîne ailleurs pour approfondir la perspective vers l'infini qui nous habite », comme l'autrice l'explique dans l'entretien

qu'elle a accordé à *EaN*. Et la perspective est en effet un axe récurrent des réflexions déployées autour de ces images choisies pour leur « étrange liberté de mouvement », interne à chacune, pour leur tendance à déborder le cadre que pointe admirablement Annie Le Brun et qui se nourrit aussi de constellation selon laquelle elles sont assemblées.

La vitesse de l'ombre nous donne à voir des images aimées et persistantes, s'accordant selon un principe d'émergence libre, qui suit et laisse affleurer leurs circulations et associations inconscientes. Cet art du laisser advenir prélude à un art de l'élucidation, qui, tout en rappelant une attitude de réception et d'interprétation parente de celle du surréalisme, s'ancre dans une écriture dont la capacité à réveiller l'imagination devant l'image et à nous rappeler que le rapport entre ces deux fonctions – voir et imaginer – n'a aucune évidence est tout à fait singulière.

Cinq constellations organisent donc des relations entre des peintures ou des photographies, éloignées parfois de plusieurs siècles. Si les titres des sections peuvent donner une idée du principe qui émerge de leur association, et qui n'y préside pas, c'est dans le discours qui suit patiemment la trame de ces liens que se manifeste pleinement l'épaisseur de ceux-ci.

Ainsi de la première section, « Blanc sur blanc », qui donne à voir, phrase après phrase, *la blancheur* par sa lecture conjointe de l'ascension du

RÉSISTANCE DES IMAGES

cycliste sur les lignes d'une portée d'« avoir l'apprenti dans le soleil » (Marcel Duchamp) et de la traversée affolante du *Jockey perdu* de Magritte au milieu d'une forêt à la neige abstraite. Le mutisme des images se défait petit à petit, à mesure que le langage circonscrit la puissance de l'effet de cette blancheur sur le regardeur, et à que se placent au gré des phrases, comme des échos, d'autres images – les chutes et descentes de Duchamp, d'autres *Jockeys perdus* de Magritte – ou encore des vers d'Apollinaire délinéant peu à peu la puissance unique des images initiales. Épiphanie du regard pour le lecteur.

Mais ce regard, dont le lecteur fait une expérience renouvelée, est également au cœur de plusieurs des images regardées. « Trois barricades mystérieuses » rassemblent ainsi deux portraits photographiques, de Jarry lycéen et de Roussel enfant, et un autoportrait de Parmigianino dans le reflet d'une boule convexe, dont la virtuosité se trouve soudain déplacée en « *un rêve [qui se serait] engouffré dans l'image* », répondant à « *ce qu'en attendaient le regard de Roussel enfant ou la "sombre largeur" des yeux de Jarry* ». La fascinante constellation « Un regard sans alternative » accompagne, quant à elle, avec autant de délicatesse que de ténacité, ces intrigants regards de profil qui ne regardent rien, celui de « Bibi à Marseille » devant les paquebots (Jacques-Henri Lartigue), celui de Juliette sur une gravure accompagnant *La nouvelle Justine* de Sade ou encore celui du chef-d'œuvre de la Renaissance, *Deux dames vénitiennes* de Carpaccio, et le mystérieux hors-champ qu'on suppose à leur regard et qui a suscité bien des hypothèses. C'est en passant par d'autres images d'image absente, ou encore par des hypothèses qui ne suffisent pas, mais aussi par le regard de face cette fois, « *implacable et muet* » du dessin de Picasso, *Environnement vaginal* (1902), que l'assemblage rend soudain évidente la profondeur du désir à laquelle ces regards de rien nous reconduisent.

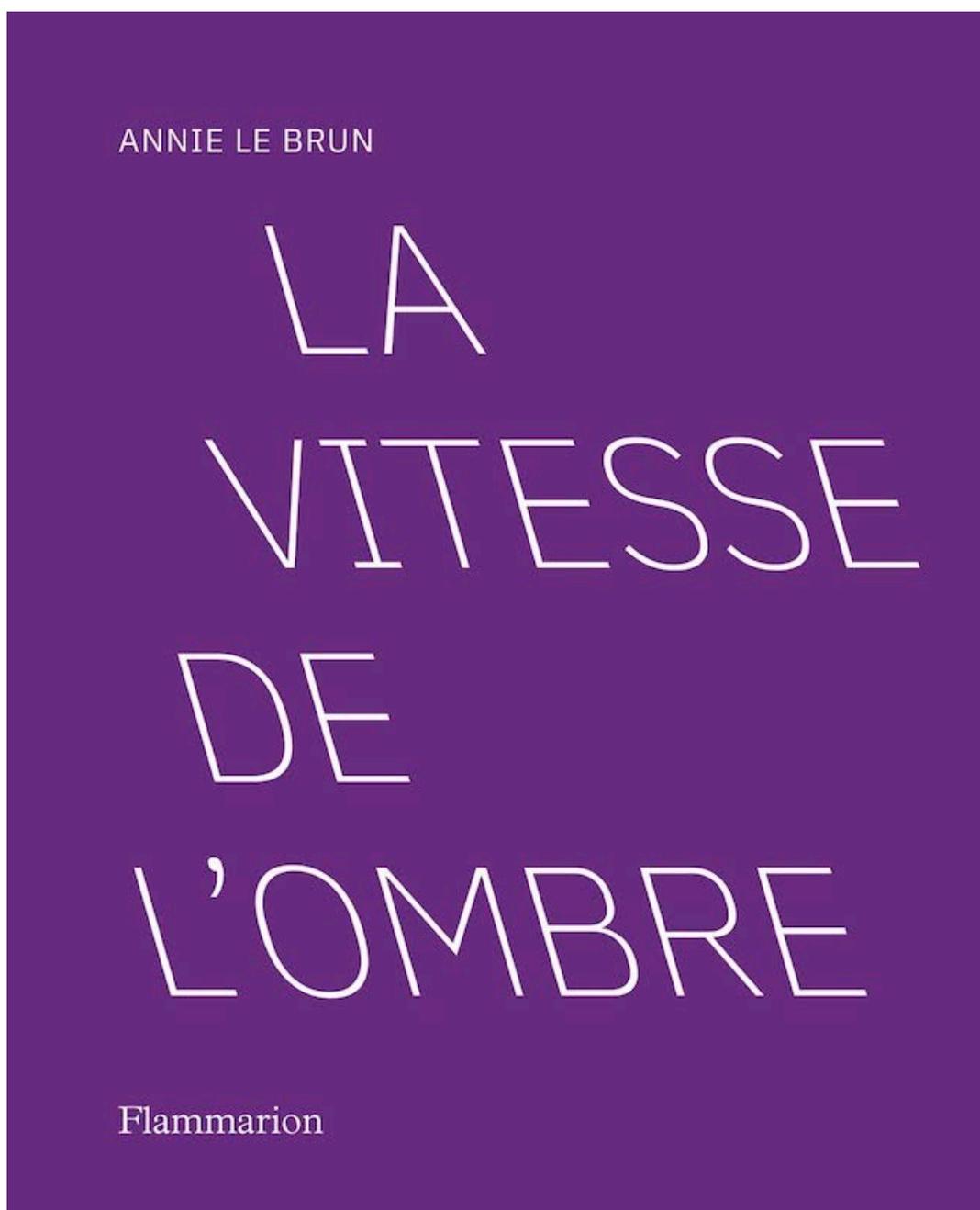
Les dessillements intérieurs qu'enclenchent ces associations d'images chez le lecteur tiennent, d'une part, à l'art de la mise en constellation qu'Annie Le Brun met en œuvre, en les amenant à une « *émulation réciproque* » où elles « *se soutiennent, se renforcent, s'imposent l'une l'autre* ». Elle commente admirablement elle-même, en des termes consonant avec ceux de Benjamin sur les passages, l'interstice essentiel dans lequel souffle le désir de sens, entre ces images. Comme chez

Warburg, c'est la mise à distance autant que le rapprochement qui fait émerger le « *désir d'un autre espace* » propre à ces images. Si un trait les lie, les « *revies* » qui leur sont offertes dans les lieux mentaux où elles s'inscrivent ici sont permises par les distances que le langage sait maintenir.

L'autre élément qui précipite cette puissance des images en nous est la langue qui tisse ces liens. Il y a dans l'écriture d'élucidation d'Annie Le Brun, dans sa capacité d'enquête, sa progression scrupuleuse qui ne perd pas un instant son enracinement dans le magma des affects et la sensibilité de la chair, une capacité particulière à conduire le regard, et à le doter d'intensité et de densité. Mue par le courant imaginaire qui circule entre un être et ces images, c'est avec une patience tout en tension, qui rappelle parfois les lectures d'images de Daniel Arasse, que se fait la conquête sur le sens, tirée autant par le fil de l'histoire des techniques picturales que par celui d'une tradition de représentation, ou de la logique d'un œuvre.

Le livre permet ainsi de réaliser que la sensibilité qui s'éveille dans cette lecture ne serait pas la même face à des mots ou des images seules. Elle tient rigoureusement aux va-et-vient entre phrases et images, au regard parlé qui déroule, attentivement, le lien entre sensibilité et compréhension. Certains mots – érotisme, ténèbres, désir – qui peuvent sembler parfois trop larges ou abstraits et peinent à trouver le chemin vers un sensible vif en nous retrouvent ainsi, dans ce capitonage serré aux images tout au long de ces pages, une puissance inédite, notamment s'agissant de la place du désir dans la critique.

Le vertige qu'éveille le commentaire de la *Chasse nocturne* d'Uccello et la réflexion sur l'ambiguïté des cibles qu'il fait naître en passant par Picabia mais aussi par la course haletante d'Actéon vers l'inconnu de son propre désir, en est un exemple. *La chasse au renard* de Toyen, qui vient leur faire écho, semble frissonner véritablement sur la page. Cette mise en circulation du désir des images culmine peut-être dans les « *Paysages à clefs* » et la lecture conjointe de l'*Antea* à la zibeline de Parmigianino et du tableau *Les affinités électives* de Toyen et le mystère fascinant exercé par cette bête bleue indéfinissable, tenant dans sa gueule une hermine sur un sofa lie-de-vin dont elle partage en partie le capitonage. De ces « *deux petits carnivores vivant de la même vie inquiétante* », l'un réel à s'y



ANNIE LE BRUN

LA
VITESSE
DE
L'OMBRE

Flammarion

RÉSISTANCE DES IMAGES

méprendre et privé de vie, l'autre irréel mais qui « paraît animé d'une sidérante intensité de vie », des échos que ces tableaux trouvent dans *L'origine du monde* et dans le cache-paysage qu'en fait André Masson (*Terre érotique*), auquel s'associent la *Source de la Loue* de Courbet et quelques lignes d'Orlando évoquant la force de l'envie sauvage « de suivre les oiseaux jusqu'au bout du monde », Annie Le Brun tire les phrases les plus puissamment sensibles qui soient, sur la manière dont l'image perturbe le tableau censé la contenir, sur le désir comme « inventeur de forme » et sur la façon dont ces images aux « retombées imprévisibles » nous reconduisent « vers notre propre étrangeté ».

Il n'est pas si facile de faire vibrer, et de s'en s'affoler parfois même, le désir *de* et *dans* l'image, de rendre tangible qu'il constitue l'antithèse absolue de la sexualisation marchande d'une image plaisir, réflexe et sans imagination, de la pauvreté des chairs et des objets glacés qu'elle véhicule comme horizon. En y parvenant, *La vitesse de l'ombre* fait partager la capacité de résistance de certaines images mais aussi l'importance de leur transmission. C'est ensemble qu'elles offrent un point de *résistance*, aussi bien physique que politique, sur lequel on peut s'appuyer comme la pale de l'aviron sur l'eau, et éprouver la sensation qui s'ensuit, la rencontre avec un remous – un trouble, un tumulte d'eau – puis la projection sur un élément porteur, c'est-à-dire un monde qui retrouve consistance.

Entretien avec Annie Le Brun

« Si nous nous encombrons encore de bagages, c'est sans doute qu'ils contiennent les voyages que nous n'avons pas faits. Celui-ci, je l'ai commencé sans savoir où j'allais et je l'ai poursuivi jusqu'à m'apercevoir que chacune de ses étapes dessinait en filigrane un appel à l'insurrection lyrique. » *La vitesse de l'ombre, dernier ouvrage d'Annie Le Brun, conte ce voyage à travers peintures et photographies, librement réunies en fonction d'un même mystère suggéré par le regard ou la pose du personnage représenté, la composition de la scène, les lignes de fuite du paysage.*

propos recueillis par Eugénie Bourlet

Annie Le Brun, *La vitesse de l'ombre*
Flammarion, 128 p., 23,90 €

Qu'elle évoque des œuvres de la Renaissance italienne ou de Duchamp, des toiles surréalistes de Magritte et de Picabia ou une photo d'Alfred Jarry, Annie Le Brun souligne combien l'expression et le cadre débordent chaque fois l'espace de l'image, résistent à la froideur de l'analyse des historiens de l'art comme à l'enthousiasme naïf au fil du temps. Celle qui a croisé [le chemin des surréalistes](#) dans les années 1960 pour ne plus le quitter s'est faite au cours des dernières décennies la contemptrice des dérives par lesquelles l'art est tombé dans le régime capitaliste. *La vitesse de l'ombre*, comme *Ce qui n'a pas de prix* (Stock, 2018) ou *Ceci tuera cela* (Stock, 2021), a pour origine ce rejet viscéral de ce rapport à l'image dévoyé par le règne de l'argent et l'avènement du numérique.

Critique littéraire et artistique, commissaire d'exposition (elle a dirigé des rétrospectives sur Sade et sur Toyen, artiste surréaliste qu'elle a bien connue), Annie Le Brun n'a jamais cessé d'explorer, [de plus en plus en sentinelle](#), les émotions premières que suscitent la poésie du langage et l'ineffable des images. Dans *La vitesse de l'ombre*, texte où jaillit de nouveau sa critique engagée et passionnée, on lirait presque la défense d'un mode d'existence à part entière attentif à l'énigme de nos sentiments. *EaN* l'a interrogée sur ce livre et sur sa démarche.

Vous décrivez votre rencontre avec les images qui parcourent *La vitesse de l'ombre* comme

hors de contrôle, intrigante, fascinante. Que dire de votre rapport à ces images ? Qu'ont-elles à voir avec l'énigme du désir ?

J'ai follement aimé les images et c'est sans doute pourquoi je suis particulièrement sensible à la façon dont Internet les a prises en otage pour en faire une intarissable source de profit en même temps qu'un formidable instrument de contrôle, c'est-à-dire l'agent privilégié du capital. À la suite de cet inquiétant constat fait avec Juri Armada dans *Ceci tuera cela* où nous montrons comment l'apparition des images est devenue techniquement indissociable de leur immédiate marchandisation, difficile de ne pas se demander s'il en est encore qui échappent à cette exploitation sans précédent. Tel est le propos de ce livre qui est autant une quête qu'une enquête.

Y réfléchissant, je me suis soudain souvenue d'images qui m'avaient accompagnée ma vie durant, sans que je susse pourquoi. En fait, elles s'étaient imposées à moi par leur force d'énigme et le fait de les interroger m'a fait voir qu'elles y puisaient une étrange liberté de mouvement. Comme si la part d'ombre dont elles étaient porteuses les faisait dévier à contre-courant du continu flux d'images avec lequel se confond désormais l'apparition-marchandisation de presque toutes. D'où l'idée d'une vitesse de l'ombre qui, à l'inverse, entraîne ailleurs pour approfondir la perspective vers l'infini qui nous habite.

S'il y a une analogie avec l'énigme du désir, elle passe par ce changement d'échelle susceptible d'ouvrir en chacun les horizons insoupçonnés de notre nuit commune.

ENTRETIEN AVEC ANNIE LE BRUN

Vous écrivez que vous devez aux images de vous « avoir emportée au-delà des mots pour [vous] ramener dans la profondeur des mots. Plus exactement, à cette profondeur où ne conduisent pas les mots mais dont ils se nourrissent sans cesse ». Il y a selon vous un dialogue fécond entre les arts visuels et la littérature. Sauver notre rapport sensible, charnel, intime, aux images permettrait-il de sauver un même rapport au langage, et inversement ?

Oui, d'autant que, contrairement à ce qu'on pourrait croire, il ne s'agit pas là d'une question artistique mais d'une question de respiration. Jusqu'à présent, l'air dont nous vivions était déterminé par cet échange, les images prolongeant et relançant constamment ce que les mots induisent et inversement. On pourrait parler d'une alchimie, opérant la transmutation des mots en images et des images en mots. Jusqu'à ce qu'en résulte même l'ouverture d'un espace *tout autre*. Espace ni subjectif ni objectif que j'ai été amenée à définir, il y a déjà longtemps, comme *espace inobjectif*, tel le lieu mental où vient prendre forme tout ce qui nous importe.

C'est autant cette alchimie que l'éventuel surgissement de cet espace qui sont aujourd'hui gravement menacés par le numérique, depuis que l'image y est asservie au nombre, c'est-à-dire depuis qu'elle n'existe plus par son contenu mais par le nombre de fois qu'elle est visualisée. Sans parler du fait que, techniquement, l'image est réduite à n'être plus qu'un élément numérisé, tandis que parallèlement le mot est réduit à l'état de signe. La conséquence en est le formatage des images qui induit un formatage grandissant des mentalités à travers une sensibilité de plus en plus dématérialisée sinon dévitalisée. Tant et si bien que tout ce que la grande aventure artistique nous avait révélé siècle après siècle est en train d'être neutralisé.

Dans La vitesse de l'ombre, vous liez l'érotisme au désir de paysage, unis dans un même désir d'être. Votre vision de la nature est-elle romantique, permettant un jaillissement existentiel, l'expression de sentiments et de passions ?

Le désir est projection vers l'autre. Le monde ne semble-t-il pas plus grand quand on est amoureux ? C'est en ce sens que Stendhal affirme que « la beauté est une promesse de bonheur ». On peut y voir quelque chose de romantique, mais

c'est d'abord une constatation. L'espace devient alors tout autre. À cet égard, on pourrait même reprocher au romantisme d'avoir refoulé la dimension érotique que prend alors le paysage. Car la nature s'y révèle soudain comme lieu de toutes les métamorphoses, où notre imaginaire se trouve libre de retourner à sa luxuriance première. Précisément ce qu'empêche et nie l'actuelle marchandisation de l'érotisme, enfermant chacun dans une prison d'images exclusivement construite sur la parcellisation des désirs et des corps.

« Dans militantisme, il y a militaire », dites-vous. D'où vous vient cette force de résistance à un engagement ou à une mise en commun hors du terreau de l'art ? Cela ne vous a jamais tenté ?

Si, et mon attirance première pour le surréalisme vient de là, du fait que ce fut une aventure collective qui ne s'est nullement affirmée au détriment des individualités. Son rayonnement exceptionnel est lié au fait qu'il a rendu possible un espace où la liberté de chacun aura exalté celle des autres. Pour preuve, la diversité des êtres qui en ont été les acteurs. En réalité, il ne s'agit pas d'art mais d'une attitude devant la vie. Mon énergie n'a pas d'autre origine que ce désir profond de vivre autrement. Tout change à partir du moment où, pour reprendre les mots de Troxler, l'ancien élève de Hegel et de Schelling, on est persuadé – et combien de fois les images nous y ont aidés ! – qu'« il y a un autre monde » mais qu'« il est dans celui-ci ». Ce qui est sans doute une des plus justes affirmations de la conscience poétique et de ses pouvoirs. Peut-être suffirait-il que le regard change pour « changer la vie ».

Diriez-vous que, comme lorsque vous évoquez Sade, il vous paraît souhaitable d'« offenser la philosophie plutôt que de penser en philosophie » ?

Toutes proportions gardées, c'est ce genre de démarche qu'il me paraît aujourd'hui important de privilégier, pour sauver nos vies de l'emprise du nombre, c'est-à-dire d'une rationalité de plus en plus assujettie à la dynamique du capital. Le fait est que, ramenant le corps dans la pensée comme personne ne l'a jamais fait, Sade a incontestablement réussi à inquiéter la philosophie dans ses fondements. Son héroïne Juliette est claire à cet égard : « On déclame contre les passions, sans songer que c'est à leur flambeau que la raison allume le sien ». Et c'est ce qu'on ne lui pardonne pas. Car, à l'inverse des autres penseurs



Annie Le Brun © Jean-Luc Bertini

ENTRETIEN AVEC ANNIE LE BRUN

qui, dans le meilleur des cas, se sont efforcés de penser « le boudoir », Sade met littéralement la philosophie dans « le boudoir ». Un renversement de perspective sans précédent.

Notre malaise grandissant devant l'état du monde incite à regarder ailleurs et autrement. De l'ampleur de ce changement dépend le peu de liberté qui nous reste, surtout depuis que, grâce au méta-verse, le capital réalise son rêve jusqu'ici impensable d'un imaginaire où tout se paye. D'où l'ur-

gence de nous donner tous les moyens de le contrer, en commençant par recourir à ce qui a été systématiquement négligé, je pense aux instruments de haute précision de l'intuition sensible, susceptibles de pallier justement les inquiétantes impasses de la rationalité dominante, la philosophie dût-elle en être « offusquée ».

C'est désormais à chacun de reprendre ce que ce monde lui dérobe. Il est grand temps de « *repassionner la vie* ».

Secte, mensonges et misogynie

La fureur de vivre, récit de Lauren Hough, ressemble au Livre de Job, par sa litanie de tribulations ainsi que par le stoïcisme de la narratrice. Son éducation religieuse y est pour beaucoup, elle a passé son enfance dans une secte évangélique qui l'a menée dans de nombreux pays, et a vécu dans des conditions miséreuses. Ayant grandi dans ce milieu, Hough porte un regard décalé sur le monde : ses phrases sont des claques, ses observations sont violentes et tendres. C'est un livre enragé, raconté par une narratrice apaisée.

par Steven Sampson

**Lauren Hough, *La fureur de vivre*
Préface de Cate Blanchett
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Marie Chuvin et Laure Jouanneau-Lopez
Éditions du Portrait, 336 p., 24,90 €**

Richard Isay (1934-2012), psychanalyste gay et figure primordiale en ce qui concerne l'acceptation de l'homosexualité dans le milieu freudien, prétendait qu'aux États-Unis l'homophobie cachait quelque chose de fondamental : la peur de l'efféminé. Dans le texte bouleversant de Lauren Hough, le lesbianisme de la narratrice sert de paratonnerre à de telles angoisses, comme si, aux yeux de son entourage, une femme amoureuse d'autres femmes concentrait toute l'horreur de l'altérité. Hough vit un martyr, sa seule existence est un affront aux valeurs de l'Amérique, pays qui, faute d'être macho, est andro-autistique, conspuant la féminité. L'autrice illustre la formule de [Nietzsche](#) : « *Ce qui ne me tue pas me rend plus fort.* » Hough est une survivante, son supplice nourrit sa distance.

Tout commence avec la secte, fondée par un certain David Berg, qui en 1968, à Huntington Beach (Californie), s'est mis à prêcher la bonne parole aux hippies dans un petit café sur la plage, « Les Jeunes pour le Christ ». Berg se servait de ses ados comme d'appâts, ils chantaient en offrant du café, des beignets rassis et un abri. L'évangile de Berg faisait de Jésus un hippie aux cheveux longs et le plus grand radical de l'histoire du monde. C'était un message d'amour inconditionnel, les adeptes trouveraient un sens à leur vie pourvu qu'ils abandonnent « tout », voire leurs biens et leur entourage. En 1971, environ cent cinquante disciples de Berg ont emménagé

dans un ranch, près de Dallas, « la Clinique des Âmes du Texas ». On y vivait en communauté, sans sexe et sans drogue. Pendant que les adeptes gelaient dans leurs cabanes, Berg s'est trouvé un appartement sympathique à Dallas ; il a remplacé sa femme par sa secrétaire, en lui ajoutant deux ou trois maîtresses. Les Enfants de Dieu envoyaient des équipes de missionnaires dans les écoles et les facs, aux arrêts de bus, et aux carrefours stratégiques comme les places situées devant les Nations unies ou la Maison-Blanche. Le magazine *Time* les surnommait « Fous de Jésus ». Lorsqu'ils ont quitté le ranch, Berg avait réuni 1 400 fidèles, dont les parents de Lauren Hough.

Lors de la naissance de cette dernière, en 1977, il y avait 130 communautés dans le monde, et la secte s'appelait « Famille d'Amour ». Si elle est connue aujourd'hui, c'est en partie grâce à Jeremy Spencer de Fleetwood Mac, à Rose McGowan, ainsi qu'à River et Joaquin Phoenix, qui en furent tous membres. Sinon, la secte s'est fait connaître par sa Loi d'Amour : « *Rien de ce qui est fait avec amour ne peut être mauvais [...] Sortir en boîte et attirer des hommes riches dans son lit, ce n'est pas de la prostitution puisque c'est pour leur parler de Jésus. Quelqu'un veut coucher avec toi ou ton mari ? Nous ne sommes qu'une seule grande famille après tout. L'inceste ? Une invention du diable en personne pour que tu aies honte. Souviens-toi : l'unique loi de Dieu, c'est l'affection* » Les disciples étaient totalement dépendants, ils ne travaillaient pas, ils avaient des enfants et ils vivaient à l'étranger. La famille Hough vivait dans des campings au Chili et en Argentine, à Buenos Aires, dans un bus transformé en mobile home, à Mendoza, dans une ferme avec des chèvres. Lorsqu'elle avait sept ans, les parents de Lauren ont quitté la secte, puis sa mère y est retournée deux ans plus tard.

SECTE, MENSONGE ET MISOGYNIE

Entre-temps, la Famille s'est métamorphosée : elle s'est élargie à 10 000 membres qui habitaient des maisons dans lesquelles on entassait les gens : à Dallas, Hough dormait dans une chambre avec quinze autres gamins. Il y avait une réglementation quasi militaire qui affectait tous les domaines : du nombre de PQ à utiliser jusqu'à la réponse qu'on doit donner à un compliment (pas « merci » mais « louons le Seigneur »).

Facile à comprendre dès lors que, une fois adulte, Hough ait choisi d'intégrer l'armée de l'air américaine : son ambiance lui était familière. Son regard décalé transforme même les situations banales en un récit piquant : « *J'avais vingt-trois ans et j'étais caporale, responsable des sauvetages au combat. Ça a l'air cool, comme boulot. On m'imagine toujours en train de sauter d'un hélico, de riposter face à l'ennemi ou de sauver un pilote. Dans les faits, je lisais, je jouais énormément au solitaire et, une fois par semaine, je m'asseyais dans un coin de la salle de réu pour faire défiler un PowerPoint.* »

Hough réussit à démystifier les forces armées, idéalisées dans la culture populaire (voir Tom Cruise et *Top Gun*). Elle dresse le portrait d'une institution absurde, inutile, inefficace et sadique dans la lignée de *Catch 22* et de *M*A*S*H*. On est en 1999, Clinton a fait passer six ans plus tôt une directive interdisant le harcèlement et la discrimination envers le personnel militaire, à condition que celui-ci reste « au placard » (« *Don't Ask, Don't Tell* »). Cela n'empêche pas Hough de subir un harcèlement épouvantable, comme si, à l'instar de Job, son destin était d'encaisser toutes les indignités.

L'étincelle – au sens propre – qui aboutira à son procès aura lieu un soir d'été en Caroline du Sud, quand un individu incendie sa voiture. Hough imagine que le malfaiteur est la même personne qui, un mois avant, avait tracé les mots « MEURS SALE GOUINE » dans la poussière de sa voiture de location. Mais dans l'univers absurde – et misogyne – de l'armée de l'air américaine, elle finira par se faire accuser elle-même du crime.

En fait, loin d'être une exception, les règles de la secte semblent gouverner l'Amérique entière. Contre toute attente, Hough avait réussi à sortir de la Famille sans perdre sa virginité, mais la brutalité de l'armée a eu raison de sa pudeur, la rendant cynique et insensible. Au début de son service mi-



Lauren Hough © Karl Poss IV

litaire, elle ne savait pas qu'elle était lesbienne, malgré l'intuition d'une « *sergente-chef de la Marine haute en couleur, qui ressemblait à Sam Shepard version butch* », dont Hough a fait connaissance au cours de vietnamien du Centre des langues étrangères. C'est la sergente-chef qui a expliqué à la narratrice, incrédule, que cette dernière était enceinte lorsqu'elle a quitté le cours pour aller vomir dans les chiottes d'un vieux bâtiment datant de la Seconde Guerre mondiale. La grossesse provenait d'un viol commis six semaines plus tôt par un marin de Long Beach après une fête sur la plage. Hough n'avait que dix-neuf ans. Y réfléchissant, elle adopte un ton désabusé : « *la Famille, tout bien considéré, n'était pas si radicale. Et si ça n'avait pas été ce type, ça aurait été un autre connard dans un autre endroit.* »

La sergente-chef conduit Hough dans une clinique ; deux heures plus tard, sa nouvelle amie l'attend à la sortie, pour lui offrir un repas McDo. C'est la première fois qu'elle passe la nuit – même si c'est une nuit chaste – avec une lesbienne. Suit une période provisoire marquée par une hétérosexualité frénétique : « *Finalement, le Système avait réussi là où la Famille avait échoué. Il m'avait rendu docile. J'étais partante pour le premier venu qui voulait baiser. Bien sûr. Pourquoi pas. Au moins, c'était mon choix.* » En général, cela se faisait avec des Marines dont les quartiers étaient juste à côté, la plupart du temps sur la plage ou dans une voiture.

Le rêve américain ? Lauren Hough en propose un autre éclairage.

Silvia Baron Supervielle, une écriture nomade

Elle porte un nom illustre qu'elle partage avec son cousin Jules Supervielle, le poète franco-uruguayen mort à Paris en 1960. Silvia Baron Supervielle aussi est uruguayenne, par sa mère, mais elle naît à Buenos Aires, la ville d'en face : entre les deux, ce flot limoneux et bouillonnant du Río de la Plata, cet « or des tigres » dont parlait Borges, et qu'elle transforme, dans son premier récit, en L'or de l'incertitude (Corti, 1990).

par Albert Bensoussan

Silvia Baron Supervielle

La langue de là-bas

Seuil, 192 p., 19 €

Martine Sagaert et André-Alain Morello (dir.)

Silvia Baron Supervielle ou le voyage d'écrire

Honoré Champion, 300 p., 58 €

Incertaine quant à son lieu d'ancrage, Silvia Baron Supervielle, qui vit à Paris depuis un demi-siècle, n'en finit pas de s'interroger sur sa demeure, depuis son premier recueil poétique, *Les fenêtres* (1977). Partagée entre ces trois villes, Montevideo, Buenos Aires et Paris, elle décide et voit bien qu'elle est *nulle part* – ce qui est d'ailleurs le sens de l'utopie. Sauf devant son cahier d'écriture. Et voici que, tant d'années après avoir entrepris ce que ses exégètes Martine Sagaert et André-Alain Morello ont appelé *Le voyage d'écrire*, celle qui fut à la fois, et pour la meilleure part, poète, romancière et traductrice (notamment de Marguerite Yourcenar, en espagnol, et d'Alejandra Pizarnik, en français), entend nous livrer une sorte de testament littéraire qu'elle intitule *La langue de là-bas* (Seuil, 2023), sans préciser, a priori, la nature de cette langue et ce lieu de là-bas.

Initialement ancrée dans la mégapole argentine, elle ne cesse de contempler ce qu'elle nomme *La rive orientale* (Seuil, 2001) et la ville de Raquel, sa mère, de ce pays qui naquit de « *l'expédition des trente-trois Orientaux* » – évoquée par Borges dans ses *Fictions* : Montevideo, cité mythique qui fut aussi celle de [Lautre A MontEvi-deo](#).

Un nomadisme littéraire lui fait suivre le cours de la Seine, retraverser l'Atlantique et parcourir cette avenue côtière argentine – la *Costanera* – d'où elle contemple le rivage d'en face où était sa génitrice, cet Uruguay matriciel dont elle ne se sépare pas plus que de la photo de Raquel, qui la quitta sans la trahir et mourut alors que Silvia n'avait que deux ans. Aussi est-ce pour elle et pour ce retour aux sources qu'elle écrit. Et l'on citera ce si beau tercet de son livre de poèmes *Un autre loin* :

Je suis arrivée loin et je me trouve près

De ton visage ignoré changeant

Et j'ai peur de te perdre encore une fois.

Toute son œuvre tient en ce bouquet de trois fleurs : la mère, la langue et le lieu. « *J'écris un seul livre* », que ne l'a-t-elle répété ! Et ce livre ici, dans son ressassement, ne cesse de le dire, en accédant au sublime et à l'émotion, dans d'innombrables variations que son compatriote Juan Carlos Mondragón n'hésite pas à comparer aux *Variations Diabelli* de Beethoven, bien qu'à nos yeux, dans la sobriété du style, la retenue, le discret panache et un magnifique équilibre des mots, on puisse les rapprocher plutôt des *Variations Goldberg* de Bach, de sinueuse facture où le serpent se mord la queue et la fin a le premier et dernier mot. Les mots, justement, voilà la grande découverte de celle qui parlait espagnol à Buenos Aires et qui, à l'instar d'Héctor Bianciotti, sitôt rendue à Paris, s'empare de la langue française en parfaite étrangeté : « *En France, j'ai découvert que j'étais capable d'écrire dans une langue étrangère, puisque j'étais étrangère moi-même.* »

**SILVIA BARON SUPERVIELLE,
UNE ÉCRITURE NOMADE**

Formulation paradoxale, mais qui s'en étonnerait de la part d'une admiratrice, et aussi traductrice, de Borges, grand maître ès paradoxes ? Et ce français qu'elle pratique à merveille, pourquoi le qualifie-t-elle de « *langue de là-bas* », le renvoyant ainsi à ce rivage lointain où ses ancêtres, béarnais et basques, avaient atterri en franchissant ce que les Sud-Américains appellent *El Charco* – la mare –, autrement dit l'océan Atlantique ? Citons l'un des plus beaux moments de ce récit, qui, à la façon d'une mandorle, le contient tout entier, tout frémissant de vie en sacrement lumineux : « *De la fenêtre de mon appartement, je rejoins Buenos Aires et Montevideo à une vitesse étonnante. La Seine qui m'y mène maintient le rythme de ses ondes sombres. Je crois que je ne peux pas quitter cette île parce que ses eaux me reconduisent à celles de là-bas. Il se peut que j'en sois partie afin de m'en souvenir. Il m'a été nécessaire de franchir la mer, de m'asseoir à une table, de tourner la tête vers la fenêtre et de me laisser enlever par mes premiers rivages. Mais je n'ai pas besoin de les voir pour que mes yeux entament le voyage de retour. Du véritable retour.* »

Il fut un temps où l'Uruguay parlait français pour ses deux tiers, pays des grands Jules, Laforgue et Supervielle, et Silvia, qui juge que « *la culture française était un moyen d'apprendre à être différent* », possédait déjà cet idiome importé d'Europe au bout de la langue. Ce qui ne l'empêche pas d'affirmer : « *Je ne connais pas au juste la mienne* ». Et c'est que dans ce pays d'immigration, tous, écrit-elle « *ont une seconde langue* » qui communique « *la nostalgie d'une autre partie du monde, d'une géographie et d'une langue abandonnées* ».

Nostalgie, ce mot clé qui définit si bien la *República Oriental del Uruguay*, elle lui consacre tout un chapitre, analysant cette souffrance physique et morale du désir de retour, et l'illustrant par le chant du tango – qui est autant d'Uruguay que d'Argentine –, propre aux « *émigrants qui passent leur vie loin de chez eux* » :

*Nostalgie des choses qui ne sont plus,
sable que la vie a emporté,
tristesse des quartiers qui ont changé
et amertume du rêve disparu.*

Elle cite là les vers d'Homero Manzi, mais n'oublie pas l'illustre Charles Gardes, ce Toulousain que l'histoire a immortalisé sous le nom de Carlos Gardel, maître du « *tango sévère et triste... tango d'amour et de mort* », dixit Borges dont Silvia Baron Supervielle traduisit les quatre conférences réunies sous le titre de *Tango* (Galimard, 2018).

Que reste-t-il alors de l'espagnol sous cette plume française ? Elle nous l'explique dans l'une des phrases les plus émouvantes – pathétiques ? – de ce livre : « *Plus que ma langue, l'espagnol est la langue de Raquel et pourtant je n'ai jamais entendu sa voix. J'ai toujours vécu dans un rêve qui me tire vers l'ailleurs et j'aspire à être une étrangère à part entière après ma mort.* »

C'est aussi pourquoi cet ouvrage est en quelque sorte testamentaire. Bien que Silvia Baron Supervielle ait encore beaucoup à nous dire, dût-elle, pour notre bonheur, se répéter une fois encore et « *tenter de traduire le désir* ». Dans sa réflexion sur la nature de cette langue qu'elle entend parler et dans laquelle elle écrit, on retiendra de fulgurantes intuitions. « *Je reste au bord des langues* », énonce-t-elle en formulant, peut-être, l'essence de son style tout de retenue, de prudence, fait d'heureuse incertitude et si riche de projections. « *En vérité*, dit-elle encore, *un écrivain n'a pas de langue* », ce qui prend sous sa plume un accent proustien, le scribe se forgeant un langage comme le violoniste fait jaillir des cordes une improvisation. Et elle livre une explication des plus éclairantes sur ce qui fait le style de tout écrivain venu d'ailleurs – encore que l'ailleurs soit, de fait, le terreau de l'écriture la plus authentique : « *Parce que je suis venue de loin sur la mer, la langue française m'offre la possibilité de créer des espaces sur les blancs. Je découvre des écarts entre les mots et moi. Avec une langue moins familière que la sienne, un écrivain a l'impression sinon de se connaître, du moins de se transformer.* »

Peut-être livrera-t-on un jour cette magnifique intuition d'une écriture « autre » comme sujet de composition française aux candidats au baccalauréat, sans que ceux-ci clouent son auteure au pilori comme naguère une autre Silvia (Sylvie Germain). Toute l'œuvre de Baron Supervielle brille des mille feux d'une belle intelligence et de l'insolite perception d'une étrangeté qui n'est, en définitive, que la marque d'un style singulier dont on retiendra, pour finir, la superbe métaphore conclusive : « *un souffle sans attaches qui est le miroir du monde* ».

Édition : une dangereuse concentration

Un essai, par définition, répond à des questions d'actualité. Il en est certains qui restent à jamais d'actualité. Leur réédition, non seulement confirme ce qui fut déjà démontré, mais l'amplifie. La trahison des éditeurs, publié en 2011, 2017 puis 2023, est de ceux-là. Le livre n'a pas pris une ride, ou plutôt si, entre-temps les rides se sont accentuées. Il est sain que les choses soient dites, même si elles laissent peu d'espoir.

par Sonia Combe

Thierry Discepolo

La trahison des éditeurs

Troisième édition revue et actualisée

Agone, coll. « Contre-feux », 360 p., 20 €

On connaît le rôle des médias dans l'« *éternel combat pour le contrôle des esprits* », aux côtés de la publicité, du marketing, de l'industrie cinématographique... On connaît moins bien, rappelle Thierry Discepolo, celui de l'édition, même si, finalement, la presse, lorsqu'elle est encore un tant soit peu indépendante, se fait l'écho d'inquiétantes et incessantes concentrations, un phénomène source de profits et de réduction de la diversité de la pensée.

Certes, des études ont depuis longtemps pris l'édition pour objet de recherche. On pense au livre retentissant de l'éditeur américain André Schiffrin, *L'édition sans éditeurs* (La Fabrique, 1999), les États-Unis ayant montré la voie à laquelle nous allions emboîter le pas « par nécessité », bien sûr, comme on dit dans ces cas-là. On pense aussi [aux travaux de l'universitaire Jean-Yves Mollier](#), notamment à son dernier livre, *Brève histoire de la concentration dans le monde du livre* (Libertalia, 2022), à des articles parus dans la très sérieuse revue *Actes de la recherche en sciences sociales*, ou encore au travail de Sophie Noël, *L'édition indépendante critique. Engagements politiques et intellectuels*, publié aux Presses de l'ENSSIB en 2012 et réédité en 2022.

Mais le mode de récit académique, et plus encore la distribution de ces livres, font qu'ils atteignent difficilement le grand public. On remarquera que les travaux critiques sortent à chaque fois dans des maisons d'édition indépendantes, qui ont de

la bonne volonté mais peu de moyens (les presses universitaires en étant presque totalement dépourvues), d'où leur faible retentissement. Vous ne trouverez dans aucune librairie une pile d'un de ces titres comme en font de plus en plus les libraires. Non qu'ils aiment spécialement les livres ainsi disposés, la plupart du temps ils ne les ont pas lus, mais parce qu'ils se vendent et se vendront davantage de cette façon. Une pratique détestable qui relève presque de la vente forcée, à tout le moins du lavage de cerveau, du bourrage de crâne et de l'abus du paysage visuel.

Le constat dressé par Discepolo n'est guère encourageant. La stratégie de communication se substitue de plus en plus à une ligne éditoriale, et ceux qui essaient de s'y tenir finissent souvent par baisser les bras. Il y a bien sûr les « grands », demeurés indépendants : ainsi de Gallimard, dont on dira qu'il reste sagement indépendant avec sa production prudente ; autre exemple, Albin Michel, qui publie le pire et le meilleur (et oui, cela arrive, rarement, mais cela arrive) pour maintenir un catalogue historique ; le pire, bien sûr, rapportant plus gros.

Thierry Discepolo a passé tous ces grands et moins grands au crible de sa critique – sans compter cet éditeur jadis indépendant, La Découverte, qui s'est rendu aux lois du marché et en est fier, semble-t-il. On a parfois l'impression de lire une succession de « cartons » (comme on disait autrefois) réalisés à leur encontre, mais force est d'admettre que les arguments suivent et sont convaincants. (Je dois dire quand même que qualifier d'« *hostie cathartique* » *Indignez-vous !* de Stéphane Hessel, publié par les éditions Indigène, m'est un peu resté en travers de la gorge. Agone ne l'aurait-il pas publié s'il lui avait été proposé ?)



© CC BY 2.0/jlgb/Flickr

ÉDITION : UNE DANGEREUSE CONCENTRATION

Nul n'est donc épargné, et certainement pas ces universitaires pris en flagrant délit d'indulgence ; mais, après tout, Discepolo n'a pas pris la plume pour tresser des couronnes. On n'insistera pas trop sur la critique de l'édition, largement reconnue « vite faite mal faite », de *Guerre* de Céline (Gallimard, 2022), mais il n'échappera pas à Discepolo qu'une fois devenu auteur de la maison l'historien universitaire-éditeur, « *diacre de la religion littéraire* », a tendance à « *donner l'absolution à son auteur* ». Si l'on ne pouvait déceler dans *Guerre* l'antisémitisme qui allait devenir la marque de fabrique de Céline, il n'en était pas de même dans *Londres*.

Discepolo, donc, dérange. On se souvient que, lors de la première édition du présent essai, le journaliste Pierre Assouline n'avait pas trouvé d'autre expression que « *manichéisme primaire* » pour le qualifier. Incapable de riposter autrement que par des accusations insultantes, Assouline se ridiculisa lors d'un débat fameux grâce auquel il passera sans doute à la postérité, en recevant ce sobriquet qui lui est désormais attaché de « *chien de garde de l'édition* ». Mis bout à bout, les coups d'encensoir des « chiens de garde de l'édition » laissent sans voix. Ainsi, la *biographie par Amos Reichman* de Jacques Schiffrin, éditeur à l'origine de la Pléiade, « remercié » en 1940 par Gaston Gallimard dans les conditions qu'on sait ou qu'on de-

vine, fut naturellement vertement réfutée par ce même « critique à gages », entre-temps devenu auteur de la maison. Parfois, c'est tellement gros qu'on a peine à y croire, et pourtant les hagiographes existent. Selon Jean-Yves Mollier, cela s'appelle « *l'habitus de servilité* ». On ne saurait mieux dire.

En poursuivant la lecture de *La trahison des éditeurs*, on finit par être un peu – très – déprimé. La chronologie 1826-2022 des créations, fusions et rachats des éditeurs et diffuseurs-distributeurs, avec accélération depuis la dernière édition de *La trahison des éditeurs* en 2017, est même étourdissante. La façon dont les petits courageux se font bien vite croquer par les grands est désespérante. De même que le turnover entre édition, université et médias de ceux et celles qui décident de ce que nous aimons lire. On appréciera, en fin de parcours, cette note positive évoquant les « petites » maisons d'édition qui restent indépendantes et ne se font pas croquer. Car elles existent (la preuve : Agone), mais il s'en crée d'autres. Paru en 2012 et réactualisé en 2021, le livre (mentionné plus haut) de Sophie Noël sur l'édition indépendante qui tient le coup contre vents et marées est à lire dans la foulée.

En bref, Thierry Discepolo récidive avec un livre un peu méchant, bien vu, et juste sur le fond.

Tout de ce qui reste

Qu'est-ce que les déchets disent d'une société, ou plutôt d'une ville-monde, Bombay, qui donne son titre au roman de Marie Saglio ? Son envers ou son centre ? La petite histoire ou la grande ? Le destin des choses ou celui des êtres, en décalque ?

par Alexandra Galitzine-Loumpet

Marie Saglio, *Bombay*
Serge Safran, 416 p., 21,90 €

C'est que le mot français « déchet », étymologiquement, relie la quantité perdue d'un produit à la déchéance d'un individu. Il est, comme le rappelle le philosophe François Dagognet (*Des détritus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique*, Les Empêcheurs de tourner en rond, 1998), l'excédentaire dont il s'agit d'éliminer le surplus. Infime (papier gras ou carcasse sanglante de chien errant), ou au contraire monstrueux à la mesure des déjections du ventre insatiable de la mégalopole, le déchet offre l'opportunité de se déclinier à plusieurs échelles.

Il est d'abord souillure sociale qui atteint ceux qui vivent dans les immondices et corruption de ceux qui en tirent profit de l'extérieur, abjection de l'épuration politique. Il est ensuite, dans l'intime, scories des secrets de famille, traces des désirs refoulés et des traumas, vestiges abandonnés ou chéris – fantômes. Ces déclinaisons, nouées serrées, circonscrivent ce qui résiste à leur amoncellement sans fin, des inégalités structurelles de naissance, de caste et de rang social jusqu'aux crabes qui ressurgissent à chaque grande pluie – tous ces restes composant la toile d'araignée géante qui relie de multiples figures et lieux de la Bombay contemporaine, ses quartiers coloniaux, ses gratte-ciels et son abattoir, la vieille dame gourou aveugle, le jeune Indien transnational, le Vigilant, le Kannada de Gandapur, l'immense aire de la décharge. Enfin, parce que le déchet est porteur d'économies symboliques et tangibles enchevêtrées, il laisse ouverte la porte à deux possibilités majeures, l'élimination ou le recyclage, c'est-à-dire la grande roue de la renaissance. Il est en cela porteur d'une poétique propre, mais également d'une puissance politique agissant par rebonds, questionnant ce qui paraît le mieux établi ou le plus clinquant en apparence.

Qui donc est en définitive le plus « souillé », le plus ontologiquement impur, dans cette société si complexe et globalisée ? La réponse est plurielle, mais elle porte toujours sur les multiples violences sociales faites aux êtres par l'exclusion, la compromission, les idéologies nationalistes et racistes, le mépris, le viol, le capitalisme débridé. Cette inversion possible est portée au fur et à mesure du déploiement narratif par une perspective postcoloniale : la décharge, ce monde doublement périphérique, devient le bouillant intestin de la Cité ; les subalternes et autres parias sociaux, les figures centrales ; la possibilité de transgression des positions sociales assignées, pour certains seulement mais quand même, le sujet du roman – un espoir, finalement.

La métaphore filée du rebut, en creux de sa fonction première, agit tout au long du roman. En creux apparaît Shiv, *indian-brit* déraciné de retour au pays, en proie au doute et à sa désapprobation. Il est porteur d'une particularité physique à la main droite dont le pendant se trouve chez son double négatif, Mukut, Vigilant issu du même village (« *six doigts de son pied, quatre de ta main* ») – tous deux constituant la paire marquée de plusieurs centaines d'années de solitude et de consanguinité de caste.

Shiv prend consistance peu à peu, au gré de ses confrontations avec une multiplicité de personnages, à la présence ou l'absence agissante. Des figures féminines fortes : la lumineuse figure-pivot de celle qui guide, Shantji (« Paix »), impuissante au soir de sa vie, Manju et son terrible trauma, que Shiv apprend incidemment de gens de la décharge, Laleh qui a arrêté de se battre, Serafina l'innocente et son panthéon syncrétique. Des figures masculines plus énigmatiques, telles celles du Kannada et surtout de Hari, le spécialiste des déchets en plastique et l'ami d'enfance, séparé par la position sociale. Et puis tous « *les ennuyés, les déplacés, les affectés, les exilés – devenus des déchargés* », les *slum dwellers* et « *hommes de suie* » de Gandapur.

TOUT DE CE QUI RESTE

« C'est une histoire de migration. Tu es un local ou tu es un migrant », dit Shiv à son ami Lénine, parsi marxiste et gay. En arrière-plan, omniprésents et maléfiques, les « Don » mafieux, les fonctionnaires véreux – dont les descriptions rappellent l'ironique *Les après-midis d'un fonctionnaire très déjanté* d'Upamanyu Chatterjee ; les fanatiques Vigilants anti-musulmans, anti tout ce qui n'est pas hindou. Et, corps central, l'implacable « déesse en colère » de l'immense cité aux multiples langues – dont le *bombaiya*. Un Bombay « tout-monde » à la *Glissant* apparaît, indescriptible, reliant en permanence gestes, mots, nourritures, statuts, rites, horreurs et odeurs, violence et douceur qui évoque le *Seigneur de Bombay* de Vikram Chandra ou *Bombay Maximum City* de Sukhetu Mehta.

D'autres références affleurent : *Aucun dieu en vue* d'Altaf Tyrewala, *Fleur de nuit* de Shani Mooto pour la terrible histoire des immigrés indiens dans les Caraïbes, *Les sombres feux du passé* de Chang Rae Lee sur la puissance du trauma.

Et le grand feu de la décharge, au sol gorgé de méthane et de dioxine, dévore tout, les vies terrifiées, les passés – et laisse les hontes et les destins.

Faire vivre ces mondes, dans ce roman-fable, à travers une écriture servie par une évidente qualité littéraire et dans leurs emboitements ultimes, ne permet pas d'esquiver une interrogation sur la position de l'auteure – peut-on se mettre à la place de l'autre et jusqu'à quel point pour des lectrices et lecteurs qui, en majorité, ne connaissent l'Inde que par la littérature ou le cinéma, plus fascinés par le Bombay du Raj que par ses immenses dépotoirs ? C'est là que l'anthropologie, métier premier de Marie Saglio, et plus encore de longues recherches sur les *meagaslums*, inspirent l'écriture fictionnelle et parfois la débordent, c'est-à-dire l'emplissent d'un savoir impossible à trouver dans des récits un peu rapides, nourris de sources de seconde main.

L'expérience de l'anthropologue, celle ou celui qui revient souvent, c'est d'être accueilli dans un

Bombay

Marie SAGLIO



serge safran
éditeur

ROMAN

monde qui n'est pas le sien originellement, d'y trouver une place étrange, intermédiaire, d'adopté. C'est d'être affecté. On ne sort jamais indemne de l'expérience d'une altérité devenant familière à travers d'innombrables apprentissages. Et l'on y apprend aussi, comme le rapportent magnifiquement les remerciements de la postface, tout ce qui reste au sens le plus intime, tout ce qui oblige envers celles et ceux qui ont eu ce geste en lui-même inouï, véritablement sans égal, de laisser entrer l'étranger qui vient. De telles dettes sont incommensurables, longtemps elles furent indicibles – elles appellent au passage vers une autre graphie. C'est, en plus de tout le reste, en quoi ce roman est saisissant.

Un savant indiscipliné

Traditionnellement, les sciences humaines et sociales se questionnent beaucoup sur leurs découpages et la porosité de leurs champs d'investigation. André Leroi-Gourhan (1911-1986) est, en France, la figure historique du dépassement de ces frontières. Atypique, voire unique par son profil de savant « in-discipliné », il est passé de l'ethnologie à la préhistoire, du musée à l'archéologie de terrain, des Aïnous du Japon au site magdalénien de Pincevent (Seine-et-Marne) en passant par Arcy-sur-Cure (Yonne). Quelques années après la monumentale biographie publiée par Philippe Soulier (CNRS, 2018), le livre de Nathan Schlanger s'attache à l'histoire de la constitution progressive d'une notion et d'un savoir, la technologie, qu'André Leroi-Gourhan définissait comme l'étude de l'homme « inscrit dans son activité matériellement créatrice » et dont il décrivait ainsi l'objectif dans une note de cours de 1950 : « La technologie conduit vers la même compréhension de l'homme que la sociologie, mais par d'autres voies. Ce sont exactement les itinéraires des deux versants opposés de la même montagne ».

par **Thierry Bonnot**

Nathan Schlanger
L'invention de la technologie.
Une histoire intellectuelle
avec André Leroi-Gourhan
 PUF, 432 p., 26 €

À l'étranger surtout, Leroi-Gourhan est essentiellement connu comme un spécialiste de l'art pariétal paléolithique et comme le précurseur de méthodes de fouilles des sols d'habitats préhistoriques, c'est-à-dire à la fois comme un théoricien et un praticien. L'un des objectifs, pleinement atteint, du livre de Nathan Schlanger est de sortir de cette vision segmentée de l'homme et de l'œuvre. Le parti pris original de cet ouvrage très dense est de suivre le chercheur dans son parcours à travers la construction de son savoir, sans en escamoter les tâtonnements voire les contradictions.

Au-delà de l'hommage et de l'empathie compréhensible pour son sujet, Nathan Schlanger ne dissimule rien des « écarts, digressions et contre-sens » de son parcours scientifique. Celui-ci est un « mélange quelque peu kaléidoscopique d'ho-

rizons, de cadres d'analyse et de cadres de référence », qui peut donner parfois l'impression d'un « brassage » désordonné de notions en apparence « incompatibles ou même contradictoires ». Pour faire le tri dans cette profusion, l'auteur s'est attelé à mettre en contexte non seulement les publications mais aussi les différents concepts utilisés par André Leroi-Gourhan au fil de sa carrière (chaîne opératoire, tendance et fait, milieu, comportement), patiemment replacés dans leur généalogie et dans la situation intellectuelle de l'époque où le savant les a mobilisés.

L'enquête se concentre sur une période charnière, qui voit passer Leroi-Gourhan de l'ethnologie à l'archéologie préhistorique, entre 1945 et le milieu des années 1960. Ce qui se produit alors n'est pas un simple changement de discipline, c'est une mutation intellectuelle profonde qui connaît son « *annus mirabilis* » en 1950. Très précisément, le « moment eurêka » se produit dans l'après-midi du jeudi 2 novembre 1950, à l'occasion d'une communication à la semaine internationale de synthèse organisée par Henri Berr sur la mentalité préhistorique. À l'occasion de cette conférence, publiée deux ans plus tard dans le numéro 30 de la *Revue de synthèse* (sous

UN SAVANT INDISCIPLINÉ

le titre « *Homo faber... Homo sapiens* »), Leroi-Gourhan prend ses distances avec son inspiration bergsonienne concernant l'*Homo faber*, présenté dans *L'évolution créatrice* (1907) comme une entité biologique distincte de l'*Homo sapiens*.

Alors qu'il avait dans un premier temps, notamment dans la première édition de *L'homme et la matière* (1943), adhéré à cette dichotomie tranchée entre les deux *homines*, Leroi-Gourhan commence dans cette conférence à chercher la continuité entre *faber* et *sapiens*, au prix d'un véritable « revirement » qui fait même s'interroger l'auteur sur son amnésie ou sa mauvaise foi. Se serait-il trompé sur l'*Homo faber* ? Difficile de l'affirmer ainsi rétrospectivement, mais la façon de prendre au sérieux cette apparente erreur initiale illustre la pertinence de la méthode de Nathan Schlanger, qui nous permet de comprendre comment Leroi-Gourhan est parvenu à s'en affranchir en repensant sa technologie.

Une foule de personnages (intellectuels, universitaires, scientifiques et administrateurs) traverse le livre. Avouons que, par moments, on s'y perd un peu, même si chaque évocation a sa raison d'être dans la compréhension d'un parcours tout sauf linéaire. Tout exceptionnelle qu'elle soit, la figure savante d'André Leroi-Gourhan ne peut se comprendre sans la multiplicité des rencontres et des échanges qui ont irrigué cette pensée singulière. Preuve, s'il en était besoin, du caractère nécessairement collectif de la recherche et même de tout travail intellectuel. Nathan Schlanger s'attache donc à inventorier de façon extrêmement précise l'ensemble des influences de Leroi-Gourhan, pas toutes explicitement admises par l'intéressé.

C'est un travail de fourmi, que l'auteur décrit lui-même comme la « *traque du braconnier* », ou une « *fouille archéologique* » qui présente bien des analogies avec l'œuvre de son personnage. Même s'il rechignait à s'inscrire dans une quelconque lignée ou courant de pensée, réfutant toute appartenance à une école intellectuelle, Leroi-Gourhan s'est nourri manifestement des héritages de Marcel Mauss (1), dont il suivit les cours, de Paul Rivet pour le versant muséal, du philosophe et historien Henri Berr, mais aussi du dialogue avec des chercheurs moins connus, tels Édouard Leroy et Jean Przyluski. L'importance d'Henri Bergson et de Pierre Teilhard de Chardin est également soulignée, du point de vue philosophique et religieux qui innerve l'œuvre savante.

Il a donc fallu à Nathan Schlanger mener une enquête digne d'un détective, se fondant sur des archives peu exploitées jusqu'alors, comme les notes de cours rédigées par Leroi-Gourhan pour son enseignement d'ethnologie à l'université de Lyon, sa correspondance (2), les brouillons de ses conférences ou encore la simple comparaison des publications, qui restitue toute leur portée scientifique à certaines modifications de détail. Ainsi de la sentence affirmant que sur la préhistoire « *on n'a rien : des silex taillés* », présente dans l'édition de 1943 de *L'homme et la matière*, est-elle éliminée des suivantes. Car entre-temps, la taille du silex avait pris un poids considérable dans le travail d'André Leroi-Gourhan, peu à peu convaincu de la valeur documentaire de ces outils de pierre pour envisager la chaîne opératoire, l'un des « mots clés » de l'œuvre. Ils n'étaient « rien » et sont devenus l'un des piliers théoriques de son édifice scientifique.

Les silex font l'objet, à partir de 1950, d'une « *nouvelle intelligibilité* » et lui permettent de renouveler sa pensée technologique, en associant l'idée de progrès technique à celle d'économie des matières premières : le tailleur de silex obtient des longueurs de tranchant toujours plus importantes avec la même quantité de matière. Il envisage dès lors une continuité entre les acteurs et les produits techniques sur la longue durée, « *un récit cumulatif continu de l'outil en silex au poste de télévision puis à la machine à calculer* ». Sa perspective devient de plus en plus préhistorienne, jusqu'au sommet de l'élection à la chaire « Préhistoire » du Collège de France en 1969.

À l'issue de cette passionnante exploration, restent ouvertes de nombreuses pistes juste défrichées. Certaines questions très actuelles sont en germination dans l'œuvre, comme cette crainte du dépassement de l'homme par la machine (« *nos techniques nous dépassent peu à peu et risquent de nous engloutir* »), déjà acté pour les activités de production et que le préhistorien envisageait également possible sur le plan cérébral : il ne parle pas, en 1965, d'intelligence artificielle, mais de « *surpassement de la boîte crânienne* ». Le récit minutieux de Nathan Schlanger nous donne accès à la fois aux pratiques matérielles du chercheur Leroi-Gourhan, aux ficelles de sa méthode documentaire fondée sur la production et l'usage de fiches, et à la portée universelle de ce travail quotidien.

La force de la pensée conceptuelle d'André Leroi-Gourhan sur l'homme et son évolution n'est



Nathan Schlanger

L'INVENTION DE LA TECHNOLOGIE

Une histoire intellectuelle
avec André Leroi-Gourhan

UN SAVANT INDISCIPLINÉ

pas indépendante de son travail opiniâtre, en laboratoire, dans les réserves des musées ou sur un chantier de fouilles. L'ouvrage est bâti sur ce rapport d'échelles et cette circulation entre différents niveaux de pratique et d'abstraction. C'est une façon très efficace de faire l'histoire des sciences humaines et sociales, ici l'histoire de la construction progressive d'une notion, la technologie, qui fait partie de ces mots aux sens multiples, souvent trop superficiellement définis et trop vite mobilisés, sans qu'on prenne en compte toute leur portée.

1. Dont Nathan Schlanger a édité les textes consacrés aux techniques, en les éclairant d'une remarquable introduction critique : Marcel Mauss, *Techniques, technologie et civilisation*, PUF, 2012.
2. À cet égard les lettres à Jean Buhot, spécialiste d'art japonais, fournissent de nombreux éléments sur les cogitations et les doutes du jeune Leroi-Gourhan, en mission chez les Aïnous du Japon pour le musée de l'Homme en 1938-1939.