



EaN

Numéro 174
du 10 au 23 mai 2023

Vers une nouvelle anthropologie philosophique

Numéro 174

Sinon, à quoi bon ?

La lecture de l'essai majeur de Dipesh Chakrabarty et de deux textes d'Achille Mbembé qui ouvre ce numéro d'*EaN* obéit à un déplacement radical des idées, des expériences. Elle nous invite à penser des relations entre des centres et des marges, à une réflexion concrète sur la place de l'humain dans le monde. Les évidences de nos conceptions de l'univers et la place qu'on y occupe s'y trouvent bouleversées avec urgence. Comme en regard, il semble nécessaire de lire l'essai que Benoît Berthelie consacre à l'importance de la pensée de Nietzsche pour concevoir l'écologie et les liens complexes avec notre environnement. C'est une autre manière de nous déplacer, de changer notre point de vue.

On lit souvent par complément, par addition, dans une durée. C'est ainsi que l'on pense mieux, que l'on nuance nos jugements, affine notre regard. C'est avec un certain enthousiasme que nous invitons à la lecture de *Stella Maris* de Cormac McCarthy qui se lit dans le pli du *Passager* paru il y a quelques semaines. Expérience assez radicale, plus abstraite, plus expérimentale d'une sorte « *d'anti-roman* » extraordinairement composé qui réinjecte dans la fiction une altérité qui pousse à se décaler. On lit comme des « *leçons* » ce texte qui vient presque contredire l'œuvre d'un « *grand romancier de l'ellipse* » et qui ajoute une strate passionnante à la lecture que l'on en fait.

Car les lectures, diverses, ne cessent d'enrichir la manière dont on lit ou aborde des corpus. Après avoir considéré les conditions de l'édition des inédits de Louis-Ferdinand Céline qui ont été adroitement distillés par Gallimard tout au long de l'année, nous

proposons ce week-end deux lectures littéraires et globales d'un ultime inédit et des volumes de Pléiade qui paraissent simultanément. Au-delà du « coup » commercial, *EaN* accueille ce week-end un texte d'Yves Pagès, fin connaisseur de l'œuvre, et une lecture libre et subjective de Maurice Mourier qui s'est plongé dans la « *machine à écrire célinienne* » avec une grande énergie.

Il faut dire que certains textes tombent bien et nous aident à réfléchir mieux. On pensera autrement, grâce à la lecture de *La Babylonie hellénistique*, les rapports entre les peuples en découvrant la réaction des Babyloniens après leur défaite face à Alexandre le Grand ou en lisant l'essai important de Bénédict Savoy sur les restitutions. On lira à l'aune de notre temps, de nos expériences contemporaines, un essai sur le *soap opera*, des livres de Günther Anders lus par Sonia Combe et Odile Hunoult, la Pléiade Steinbeck. On découvrira *Le bégaiement de l'histoire*, l'exposition des photographies de Thomas Demand au Jeu de Paume, *Roman géométrique de terroir*, le premier livre de l'écrivain autrichien méconnu Gert Jonke, le nouveau roman de Serge Airoldi ou encore la poésie roborative d'Aurélie Foglia. On se replongera aussi dans l'œuvre complexe et importante de Philippe Sollers, disparu il y a quelques jours, en relisant les articles que nous avons consacrés à ses textes récents. Notre journal lui rendra hommage.

On lit, on pense, comme on fait un pas de côté, avec la légèreté de l'enthousiasme, mais aussi avec une certaine inquiétude. On lit, on pense, pour rester vigilants, se savoir autre que soi-même. Sinon, à quoi bon ?

Hugo Pradelle, 10 mai 2023

Direction éditoriale Jeanne Bacharach, Pierre Benetti, Hugo Pradelle

Direction de la publication Santiago Artozqui

Réception des livres

Pierre Benetti — En attendant Nadeau. Librairie-Café Cariño, 21, rue du Chalet, 75010 Paris

Secrétariat de rédaction

Raphaël Czarny ; raphael.czarny.ean@gmail.com

Relations avec les éditeurs

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

Comité de rédaction

Philippe Artières, Santiago Artozqui, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Albert Bensoussan, Paul Bernard-Nouraud, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Feya Dervitsiotis, Christian Descamps, Cécile Dutheil de La Rochère, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Jean Lacoste, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, David Novarina, Sébastien Omont, Claire Paulian, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Roubourdin, Roger-Yves Roche, Tiphaine Samoyault, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

In memoriam

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

Édition Raphaël Czarny

À la Une : © CC BY-SA 2.0/Pascal Vuylsteker/Flicker

Contact info@en-attendant-nadeau.fr

Correction Thierry Laisney

Design graphique Delphine Presles

p. 4 Dipesh Chakrabarty

Après le changement climatique, penser l'histoire

Achille Mbembe

Brutalisme

et La communauté terrestre

par *Sonia Dayan-Herzbrun*

p. 7 Gert Jonke

Roman géométrique de terroir

par *Jean-Luc Tiesset*

p. 10 Aurélie Foglia

Lirisme

par *Sophie Ehksam*

p. 12 Benoît Berthelier

Le sens de la terre

par *Richard Figuié*

p. 15 Cyril Schaüblin

Désordres

par *Valentin Hiegel*

p. 17 Au Salon du livre d'expression populaire et de critique sociale

par *Sébastien Omont*

p. 20 Delphine Chedaleux

Du savon et des larmes

par *Pierre Tenne*

p. 22 Mita Munesuke

L'enfer du regard.

Une sociologie du vivre

jusqu'à consommation

Pierre Legendre

Leçons VIII. Le crime du

caporal Lortie Traité sur le Père

par *Philippe Artières*

p. 25 Gérard Pfister

Le Livre

par *Alain Roussel*

p. 27 John Steinbeck

Romans

par *Steven Sampson*

p. 31 Exposition**Thomas Demand**

par *Laurent Jenny*

p. 34 Deux blocs d'abîme

par *Yves Pagès*

p. 37 Céline

Romans 1932-1934

et Romans 1936-1947

par *Maurice Mourier*

p. 40 Christine**Rérat-Maintigneux**

Isabeau de Bavière,

reine la plus exécrée de France

par *Dominique Goy-Blanquet*

p. 43 Nancy Murzilli

Changer la vie

par nos fictions ordinaires

par *Marie-Jeanne Zenetti*

p. 45 Cormac McCarthy

Stella Maris

par *Sébastien Omont*

p. 47 La Babylonie hellénistique

par *Marc Lebiez*

p. 49 Bénédicte Savoy

Le long combat de l'Afrique

pour son art. Histoire

d'une défaite post-coloniale

par *Paul Bernard-Nouraud*

p. 51 Rym Khene**et Khalid Lyamlahy**

J'ai rencontré un cheval de mer

Khalid Lyamlahy

Évocation d'un mémorial à Venise

par *Catherine Mazauric*

p. 54 Philippe Beck

Idées de la nuit, Une autre clarté et Ryrkäipii

par *Armelle Cloarec*

p. 57 Mustapha El Miri, Delphine Mercier et Kamel Dorai

Comment l'Europe a sous-traité « l'encampement » des réfugiés syriens au Moyen-Orient

par *Elsa Grugeon*

p. 59 Serge Airoldi

L'épreuve

par *Norbert Czarny*

p. 61 Anne Marbrun

Casus Belli suivi de La nuit, ça va

par *Laurent Albarracin*

p. 63 Günther Anders

Le rêve des machines,

Dix thèses sur Tchernobyl

et L'émigré

par *Sonia Combe*

p. 67 Günther Anders

Vue de la Lune. Réflexions

sur les vols spatiaux

par *Odile Hunoult*

p. 70 David Thomas

Partout les autres

par *Quentin Margne*

p. 71 Llewelyn Powys**De l'ébène à l'ivoire**

par *Claude Grimal*

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](#).

Vers une nouvelle anthropologie philosophique

Issu du mouvement des Subaltern Studies qui, à partir des années 1970, s'est donné pour tâche de réécrire l'histoire de l'Inde du point de vue non pas des dominants mais des subalternes, Dipesh Chakrabarty était connu en France pour son seul ouvrage à avoir été (tardivement) traduit : Provincialiser l'Europe. Les concepts et les théories forgés par les penseurs occidentaux étaient, écrivait-il, à la fois indispensables et inadéquats pour rendre compte des expériences de la modernité politique dans les nations non occidentales. Il s'agissait donc de redonner un nouvel élan à la pensée à partir des marges. L'évidence du réchauffement climatique, l'éventualité de la disparition de l'espèce biologique Homo sapiens conduit désormais Chakrabarty à redéfinir la place de l'humain dans le cosmos et à repenser l'histoire ainsi que le rapport au politique dans ce nouveau livre qui fait entrer en conversation philosophes occidentaux et indiens, anthropologues, climatologues, biologistes, astrophysiciens et poètes bengalis, sans jamais s'écarter tout à fait du vécu le plus quotidien. Achille Mbembe s'interroge, quant à lui, sur les possibilités de renoncer aux conduites mortifères d'appropriation pour redevenir habitant de cette Terre aujourd'hui si menacée.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Dipesh Chakrabarty

Après le changement climatique, penser l'histoire

Trad. de l'anglais par Aude de Saint-Loup et Pierre-Emmanuel Dauzat

Préface de François Hartog

Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires »
400 p., 28 €

Achille Mbembe, *Brutalisme*

La Découverte, 256 p., 12 €

Achille Mbembe, *La communauté terrestre*

La Découverte, 208 p., 20 €

Ce qui rend particulièrement attachante l'écriture de Chakrabarty c'est qu'à une extrême érudition et à une réflexion d'une profondeur et d'une qualité rares, il n'hésite pas à joindre le « je » de l'expérience et de l'émotion subjectives. Il a vécu une quinzaine d'années en Australie, pour préparer son doctorat à Canberra puis enseigner à Melbourne, et

il a gardé des attaches dans ce pays. Or, en 2003 un feu de brousse a dévasté la région de Canberra, et détruit les lieux qu'il avait appris à aimer. Cet incendie « a coûté la vie à des hommes et à des quantités d'êtres non-humains, éviscéré des centaines de maisons et détruit la totalité des forêts et des parcs qui entourent Canberra ». Le sentiment de deuil qu'il a éprouvé alors l'a conduit à s'interroger sur les causes de ces événements tragiques. « J'ai introduit les nouvelles du changement climatique anthropique dans l'univers intellectuel humanocentrique qui était le mien. »

La menace d'une extinction de masse avec la modification de la géologie, de la chimie et de la biologie de la Terre, désignée sous le nom d'Anthropocène, fait que l'histoire doit être désormais pensée au pluriel. Il faut réunir des catégories conceptuelles naguère tenues pour séparées, et « mettre le temps géologique et le temps biologique de l'évolution en conversation avec le temps de l'histoire et de l'expérience humaines ». Ces trois histoires qui opèrent à des échelles et à des vitesses différentes doivent être conjointes.

VERS UNE NOUVELLE ANTHROPOLOGIE PHILOSOPHIQUE

Dans cette perspective, l'humain *Homo sapiens* n'est qu'une espèce parmi d'autres qui ont évolué avec elle. Dans le même temps, il ne faut jamais perdre de vue l'individu, « *qui continue de négocier son expérience phénoménologique et quotidienne de la vie, de la mort et du monde* ». Les théories de la globalisation qui ont été si utiles dans un passé récent mettaient l'humain et même l'histoire de l'expansion de l'Europe au centre de leurs récits. À l'ère du réchauffement climatique, elles ne suffisent plus à « *dégager le sens de la conjoncture planétaire dans laquelle se trouve aujourd'hui l'humanité* ».

Dipesh Chakrabarty conçoit la planète comme un ensemble de relations dynamiques « *comme l'État de G.W.F. Hegel ou le capital de Karl Marx* ». Cet ensemble constitue le système Terre, « *catégorie de la pensée humaniste* ». La planète est en effet la condition de l'existence humaine et elle est un lieu de souci existentiel pour ceux qui en écrivent l'histoire. Cependant, « *elle demeure profondément indifférente à cette existence* ». La planète Terre est aussi une planète parmi d'autres, comme le montre la science du réchauffement global. « *En vérité, notre réchauffement actuel est simplement un exemple de réchauffement planétaire.* » Il s'est également produit sur d'autres planètes. « *Il se trouve simplement que le réchauffement actuel de la Terre est avant tout un résultat d'actions humaines* » et d'abord la manifestation du capitalisme tardif qui détruit le projet politico-humain dans le monde entier. « *Le danger de rebarbarisation du monde que souligne Bruno Latour existe bel et bien* ». Néanmoins, les inégalités économiques ne sont pas l'unique cause du changement climatique. L'affirmer, c'est s'aveugler sur les processus propres au système Terre et leurs temporalités non humaines. En outre, si les pauvres consomment peu et produisent moins de gaz à effet de serre, à la différence des crises précédentes du capitalisme, « *il n'y a pas ici de canot de sauvetage pour les riches et les privilégiés* » : les incendies n'épargnent pas les quartiers riches de Californie, ni les autres « *coins de la planète où les riches aiment habiter* ».

Dans ces conditions, Dipesh Chakrabarty juge indispensable de reconfigurer le politique. Les humains ne peuvent renoncer à leurs exigences de justice, mais, dans ce second Anthropocène, celles-ci ne peuvent plus concerner les seuls humains, « *même si nous ne savons pas encore*

comment étendre ces préoccupations à l'univers des non-humains », qu'ils soient vivants ou non vivants. Du reste, ce ne sont pas les humains formés de « *substances gluantes et visqueuses* » qui constituent le gros de la vie, mais les petites formes de vie, microbiennes ou autres, qui sont au centre du drame de la vie, « *depuis la production du sol jusqu'aux rouages internes du corps humain* ». Chakrabarty ambitionne « *une nouvelle forme de cosmopolitisme* » supposant des relations stables et durables entre humains et non-humains.

C'est dans l'émotion très particulière du dégoût que s'éprouve l'expérience du corps humain imaginé comme intrinsèquement relié au non-humain et au non-vivant. Ici, Chakrabarty revendique le droit de « *parler en tant qu'indigène devenu ethnographe* ». Il évoque son enfance à Calcutta, et sa mère qui lui enseignait les bonnes valeurs de la démocratie égalitaire de l'Inde et lui exposait les injustices de l'intouchabilité. Cependant, lorsque tous les matins Lakshman, un employé *dalit* venait balayer la maison et laver les toilettes, sa mère se précipitait pour veiller à ce que ni lui-même ni son balai ne touchent rien, ni rideaux ni meubles. Elle manifestait alors un sentiment profondément brahmanique de son propre corps différent du corps *dalit*, toujours marqué par sa proximité avec les fèces et les animaux, comme un tampon entre la vie et la mort. Chakrabarty propose ici de mettre entre parenthèses une approche anthropocentrique qui porterait uniquement l'accent sur l'injustice entre humains, et de considérer le corps *dalit* comme un corps planétaire. Un corps non anthropocentrique, « *toujours humain avec des animaux vivants ou morts, et intégré au monde des microbes (du fait de sa relation avec le maniement des déchets)* ».

Mais le corps humain est aussi « *une chose glorieuse faite de poussière d'étoiles* », comme l'écrivait avant de se suicider, en 2016, Rohith Vemula, un jeune *dalit* doctorant à l'université d'Hyderabad. Cette complexité exprimée par une de ces voix subalternes que Chakrabarty sait faire entendre porte la marque du moment présent de l'histoire humaine : celui de la modernité. On n'est pas dans l'exotique. L'Europe n'a pas été la seule initiatrice de la modernité dont le projet a retrouvé « *une seconde vie – originale – entre les mains des modernisateurs anticoloniaux* », tels Nehru, Césaire ou Nyerere.

Seul un « *acte de foi* » permet d'envisager une nouvelle politique pour des humains qui ne sont

VERS UNE NOUVELLE ANTHROPOLOGIE PHILOSOPHIQUE

qu'« une espèce parmi tant d'autres dans l'histoire plus large de la vie », qui affronte de surcroît la sombre perspective d'une grande extinction. Les très grands penseurs auxquels Chakrabarty ne cesse de se référer au long de ce livre majeur ne lui fournissent pas de réponse, mais seulement quelques pistes dont il lui faut cependant s'écarter. Nous devons probablement nous préparer à la mort de cette civilisation consumériste et capitaliste, protéger les vies humaines et la biodiversité, mais en même temps « amorcer et poursuivre des processus de retrait de l'ordre actuel de la terre à dominante humaine ». En posant les bases d'un humanisme qui dépasse l'anthropocentrisme, Chakrabarty prolonge la vision de Tagore qui écrivait : « *Les vagues de mon flux sanguin dansent au rythme des vagues de la mer – mais les vagues de la mer ne sauraient me reconnaître* ». Tagore, dans son âme humaine, répondait aux invitations du planétaire.

« *En réalité, c'est le système nourricier de la Terre elle-même qui est atteint et, avec lui, peut-être la capacité des humains à faire histoire.* » Comme chez Chakrabarty, c'est l'état inquiétant de notre planète qui est le point de départ du brillant essai d'Achille Mbembe, *La communauté terrestre*, porté par le souci analogue de repenser l'humanité. *La communauté terrestre* est publié en même temps que reparait en édition de poche son essai précédent, *Brutalisme*. Par « brutalisme », Mbembe désignait la multiplicité des formes de destruction des humains, du vivant et des habitats, ce grand « fardeau de fer de notre époque », dont la vérité ultime est la destruction. « *La possibilité du néant refait surface, et avec elle, celle de la bête brute* », dont, dans l'Europe des Temps modernes, le Nègre avait été la manifestation, rabattant sur ce sujet inexistant sa propre part de ténèbres.

Dans son nouveau livre, qui fait écho au précédent, l'objectif d'Achille Mbembe reste de proposer, à l'écart des certitudes eurocentriques, « *une saisie intelligible des principales forces de transformation du vivant à l'âge de la planétarisation* », à partir de l'Afrique. « *L'Afrique est en effet l'une des régions du monde d'où auront émergé une théorie du vivant, une théorie de la parole et une théorie de l'ontogenèse dont nous n'avons pas suffisamment exploité toutes les possibilités* ». La cosmogonie des Dogons, telle qu'elle a pu être restituée par les anthropologues Germaine Dieterlen ou Geneviève Calame-



Une fenêtre de l'observatoire astronomique du Mont Stromlo, près de Canberra. Ce bâtiment, entouré de forêts de pins, fut l'un des premiers atteints lors des grands incendies de janvier 2003
© CC BY-SA 2.0/Pascal Vuylsteker/Flickr

Griaule, voit dans la Terre « *un morceau de placenta volé* », appartenant à l'univers dans son ensemble.

Ce corps vivant qu'est la Terre est inappropriable. Ce n'est pas une « *chose commune* », mais une communauté ambiguë. Nous n'en sommes que les habitants, voire de simples passants, dont le sort est lié à celui de l'ensemble de la création. S'esquisse alors une nouvelle conscience planétaire qui ne peut plus être saisie et mesurée par la seule conscience des peuples européens. Avec la combustion accélérée de la Terre, dont la pandémie de COVID a été une première manifestation, il n'y aura plus de dehors, plus de refuge. Les frontières vacillent : « *L'on passera progressivement du Tout-Monde au Tout planétaire* ».

À l'ère de l'Anthropocène et du techno-libertarisme, « *d'autres paradigmes de la libération du vivant sont plus que nécessaires* ». Pour imaginer d'autres façons d'habiter la Terre, de la partager, d'en prendre soin, de la réparer, Achille Mbembe propose de s'appuyer sur les métaphysiques africaines du lien, « *qui avaient développé une conscience vive de la multiplicité des formes du vivant* ». Il ne s'agit pas de restaurer ce qui a été perdu et qui reste irréparable, mais de « *redonner vie à ce qui, arraché à ses sources, a été soumis à la logique de la dispersion et de la dilacération* ». Face à la menace d'extinction de l'espèce humaine, ni Mbembe ni Chakrabarty ne réagissent par l'effroi ou le déni. Ils posent les bases d'un renouvellement de l'anthropologie ne puisant plus exclusivement son inspiration dans les philosophies occidentales, et qui pourrait servir de socle à une politique enfin planétaire.

La loufoquerie profonde de Gert Jonke

Après son Roman géométrique de terroir, écrit à vingt-deux ans, Gert Jonke (1946-2009) qui fut également dramaturge et poète publia une œuvre abondante et trop peu connue en France. C'est donc une heureuse initiative des éditions Les Monts Métallifères que de diffuser son premier roman, qui résiste bien au temps, dans une traduction française très réussie.

par Jean-Luc Tiesset

Gert Jonke

Roman géométrique de terroir

Trad. de l'allemand (Autriche)

par Uta Müller et Denis Denjean

Les Monts Métallifères, 168 p., 20 €

Roman géométrique de terroir fut publié pour la première fois en Autriche en 1969, alors que Thomas Bernhard commençait à se faire connaître, et qu'une nouvelle avant-garde artistique proche du mouvement Fluxus (l'actionnisme viennois) marchait dans les traces des dadaïstes pour réveiller le monde des arts et émanciper les esprits mal remis de la dictature nazie. Ce premier ouvrage de Gerd Jonke fut un grand succès, plusieurs fois réédité en allemand, mais la première traduction française a beaucoup tardé. Ce texte aurait pourtant pu trouver sa juste place dans notre pays, d'autant que la France faisait à l'époque figure de phare dans la littérature européenne : le [Nouveau Roman](#) venait de remettre en cause le contenu narratif du roman, l'Oulipo lui fixait de nouvelles règles, tandis que Beckett et Ionesco tiraient la littérature vers l'absurde et que la langue elle-même enfin, déjà passée au crible du calligramme et de la poésie concrète, allait bientôt trouver en Valère Novarina un nouveau magicien.

Plutôt que des chapitres, on peut voir dans ce roman une succession de séquences, toutes intitulées « La place du village », numérotées de 1 à 9, et séparées par des textes plus ou moins longs affublés chacun d'un titre spécifique : « Intermède », « Le pont », « La maison du forgeron », etc. (ils peuvent même se réduire à un poème, ou à une courte chanson populaire). La première des neuf séquences commence par décrire la place du village, très « géométriquement » comme il se

doit, et toutes les suivantes s'ouvrent à l'identique, sur la même remarque que cette place est vide, et sur la même question de savoir s'il est possible de la traverser. Les phrases se répètent d'une séquence à l'autre, obsédantes, avec des variantes plus ou moins importantes, des informations supplémentaires sur les lieux, les maisons, les habitants, que l'auteur distille au compte-gouttes et auxquelles peut s'ajouter un croquis ou une figure, numérotée comme dans un manuel scolaire.

L'histoire proprement dite se résume à peu de chose : le narrateur et son compagnon (ou sa compagne) observent la place du village et se demandent s'ils vont ou non prendre le risque de la traverser. Qu'est-ce qui les en empêche ? On l'ignore, car on ne sait rien d'eux sinon qu'ils restent cachés, redoutent d'être surpris par les habitants, et l'unique ressort de cette pseudo-action est de savoir s'ils vont se décider à traverser, et à quel moment. Dès le début, la situation est minutieusement décrite, banale, absurde, vaguement inquiétante :

« et ainsi nous avons observé que les gens assis sur les bancs ne pouvaient pas nous voir, parce que nous n'avons pas traversé la place du village,

oui, nous avons vu

que les autres ne nous voyaient pas. »

Si l'intrigue principale est pauvre, l'attention se porte moins sur ce que les personnages font que sur ce qu'ils voient et décrivent depuis leur cachette, sur le village qui, selon l'heure, se peuple et s'anime sous leurs yeux, et sur ses habitants au comportement surprenant. Les textes intercalés entre les neuf séquences ont naturellement tous

**LA LOUFOQUERIE PROFONDE
DE GERT JONKE**

un rapport avec le village et avec ce qui s'y passe : dans le texte « Intermède », par exemple, un artiste de rue (qu'on pourrait croire tout droit sorti d'un récit de Kafka) donne sur la place un spectacle qui s'achève en drame, sous les applaudissements de la foule. L'événement décisif toutefois, encore plus insolite que les autres, ne se produit qu'à la fin, quand le village subit une véritable attaque d'oiseaux à la Hitchcock contre laquelle les habitants se défendent en inondant les murs, augmentant ainsi les dégâts que les étranges volatiles, véritables harpies, ont causés à leurs maisons (« *sans aucune retenue ils trouent le mur avec frénésie, comme si c'était la chair d'une proie conquise de haute lutte* »). Le récit verse dans un fantastique délirant, et c'est alors que la voie se libère et que la traversée de la place devient possible.

Le caractère à la fois loufoque, satirique et profondément critique du roman se révèle surtout à travers les règles et les lois auxquelles les habitants sont tenus de se soumettre : quantité de préceptes absurdes sont ainsi édictés méthodiquement, dont l'inanité même prête à rire autant qu'elle ferait frémir si l'on devait les prendre au pied de la lettre : « *Pour des raisons de sécurité, il est dorénavant interdit de marcher sous les arbres, en forêt ou le long des allées, afin de protéger la population contre les hommes noirs qui se dissimulent dans l'ombre des arbres et peuvent parfois se confondre avec l'obscurité dans les allées.* » (« La nouvelle loi ») Ailleurs, un pont est surveillé par deux gardiens aux pouvoirs aussi ridicules qu'exorbitants (Kafka n'est encore une fois pas loin, malgré la différence de ton), ce qui conduit à cette conclusion cynique : « *Il existe même des gens qui souvent prétendent qu'on a instauré une bureaucratie aussi pointilleuse uniquement pour donner aux fonctionnaires la possibilité d'apprendre à mieux connaître le peuple, de s'occuper davantage du peuple et de donner en retour au peuple la possibilité d'apprendre à connaître les fonctionnaires et de s'occuper d'eux en connaissance de cause : Une mesure PUREMENT PÉDAGOGIQUE pour une meilleure COMPRÉHENSION entre les uns et les autres.* »

L'aspect grotesque et inquiétant de ces lois et règlements trouve son paroxysme dans le texte « La nouvelle loi », déjà cité, qui énumère obligations, interdictions et formulaires à remplir

pour avoir le droit de se promener en forêt. Qui eût cru alors que cette fable cesserait d'en être une quelques dizaines d'années plus tard, au plus fort de l'épidémie de covid ? Et ce n'est peut-être pas un hasard si ces documents, tous plus farfelus les uns que les autres, sont placardés sur les portes à coups de marteau comme le furent jadis les quatre-vingt-quinze thèses de Luther sur le portail de l'église de Wittemberg.

En mettant les rieurs de son côté, Gert Jonke multiplie les piques contre la société autrichienne des années 1960, son modèle patriarcal et autoritaire, et lui envoie sous couvert de moqueries des accusations dignes d'un réquisitoire à la [Thomas Bernhard](#). Son roman peut à bon droit revendiquer une telle parenté et s'inscrire dans une tradition qui allie l'ironie mordante à la satire sociale, d'autant plus vivace que le pays a été souvent et profondément malmené par l'Histoire, et ses habitants assujettis à l'une ou l'autre autorité. Si l'annexion au III^e Reich et l'embrigadement de la population a eu des conséquences durables, la plupart des critiques ont porté sur le comportement des citoyens, et l'originalité de ce roman « de terroir » est précisément de les laisser de côté. Mais c'est pour constater qu'en fin de compte les effets de l'autoritarisme sont partout identiques, dans les villages comme dans les villes.

Par-delà son aspect social, le roman de Gert Jonke n'en demeure pas moins un « roman expérimental », ne serait-ce que par sa forme qui associe divers procédés d'écriture et de typographie, mêle au corpus du texte des blancs ou des dessins, etc. Cette forme avant-gardiste entrerait-elle alors en contradiction avec le titre qui, loin d'innover, se réfère expressément au genre ancien du « roman de terroir », ce *Heimatroman* proche parent du roman régional ou paysan, né au XIX^e siècle et tout aussi présent dans la littérature germanique que dans la tradition française ? Si incohérence il y a, elle est évidemment voulue : le choix du titre n'est qu'une plaisanterie de l'auteur qui revendique ouvertement l'aspect parodique de son roman – ne serait-ce déjà que par l'ajout de l'adjectif « géométrique ». Car ce pastiche d'une forme populaire permet de relier aisément le jeune Gert Jonke aux autres écrivains et artistes contemporains, à tous ceux qui mélangent, caricaturent, « déconstruisent », empruntent et détournent des formes anciennes, et donc à tout ce qu'on appelle parfois, faute de mieux peut-être, le courant « postmoderne ».



**LA LOUFOQUERIE PROFONDE
DE GERT JONKE**

L'intérêt de rééditer un tel ouvrage, *a fortiori* de le traduire, semble évident : la littérature, comme tous les arts, se doit d'innover et de suivre son temps, même s'il arrive que le public interloqué crie au scandale. Aujourd'hui devant les œuvres de [Jeff Koons](#) comme hier devant les ready-made de Marcel Duchamp. Et que dire, pour rester dans l'Autriche de Gert Jonke, des manifestations de l'actionnisme ou du théâtre de Thomas Bernhard ? La critique sociale va très souvent de pair avec la mise en œuvre de nouvelles formes

artistiques, elle accepte ou recherche l'indignation du spectateur, comme a pu le faire aussi un autre écrivain autrichien, Peter Handke, dans *Outrage au public* (1966).

Le roman de Gert Jonke a donc un double intérêt : c'est d'abord un témoignage sur une époque, qui rapproche l'auteur de ses compatriotes Thomas Bernhard ou Elfriede Jelinek lorsqu'il s'agit de dénoncer une société mal guérie de ses dérives autoritaires. Mais c'est aussi, et peut-être surtout, une création originale qui situe d'emblée son auteur parmi les écrivains qui ont compté.

Des livres et nous

Les livres sont, comme chacun sait, bien autre chose que des parallélépipèdes de papier. Dans ce recueil poétique, ils prennent chair, ils font voile, bref ils prennent vie, emmenant avec eux le lecteur qui risque à son tour, comme affecté par un étrange syndrome, de devenir livre lui-même en écrivant. Joy Sorman l'a dit comme d'autres avant elle, « tout auteur est d'abord un lecteur », mais ici on est véritablement dans le corps, et pas seulement celui du texte. Aurélie Foglia capte les étapes de cette métamorphose et reconstitue l'écosystème de la lecture dans une langue qui parvient à conserver ce qui fait le sel de la lecture comme de la vie : une part d'inattendu.

par Sophie Ehrsam

Aurélie Foglia
Lirisme
 Corti, 278 p., 21 €

Si Rupī Kaur a pu contribuer à populariser l'image de la reliure d'un livre comme une colonne vertébrale (« *spine* » dans les deux cas en anglais), l'aspect corporel des livres prend ici d'autres dimensions. Comme aux enfants, aux dormeurs et aux personnes âgées, il leur faut leur couverture. On les ferme comme on ferme la bouche ou la porte. L'éditrice et critique australienne Carmen Callil (1938-2022), fondatrice des éditions Virago, a comparé les livres à des compagnons de voyage, à des jardins, a vu en eux des créations/créatures inséparables de l'être humain. Aurélie Foglia va plus loin, traquant sans relâche la nature insaisissable, protéiforme, du livre. Celui-ci est parfois un espace clos, chambre ou jardin, mais aussi un compagnon presque animal, quand il n'emporte pas le lecteur comme un véhicule, train ou bateau : « *certains soirs éteints / tu ne trouves pas / la force / de monter dans un livre* ». Les mots à l'encre noire sont des vols d'étourneaux, des ronces, des cendres, les pages des ciels pâles ou des étendues neigeuses. Le papier se souvient de mots tracés sur des peaux, les feuilles redeviennent du végétal, le fil des pages se confond avec celui de l'eau.

Les livres partent moins dans tous les sens qu'ils ne parlent à tous les sens : la vue est essentielle (« *lirisme* » contient l'*iris*), les livres affectent les

yeux jusqu'à l'aveuglement. Qu'on lise ou non à voix haute, « *les yeux les pages claquent de la / langue* », il y a des froissements de papier, « *les pages font un bruit de frein* », des frôlements qui rappellent aussi la nature tactile de la lecture. Ici, on ne s'extasie pas sur l'odeur des vieux volumes mais on perçoit les essences et tannins du bain de lecture, et le goût des livres s'accompagne de tous les sucres de la digestion. Le livre, dont la mort est ailleurs régulièrement prédite, semble rejoindre ici la liste des espèces ou ressources menacées (combien de temps la neige des pages peut-elle tenir ?) ; qu'est-ce donc qu'un livre ? « *autre chose qu'une chose / est un livre* », écrit Aurélie Foglia sous la plume de qui le livre confine au vivant ; « *c'est vrai les livres ne font pas / de bons animaux domestiques // pourtant nous léchaient avec / leur langue râpeuse [...] / rappelez-vous comme ils / jetaient leurs pattes leurs peaux / sur nous / comme ils s'insinuaient dans / nos intestins pour nous ronger // et maintenant // ils s'en vont du monde et de / nous* ».

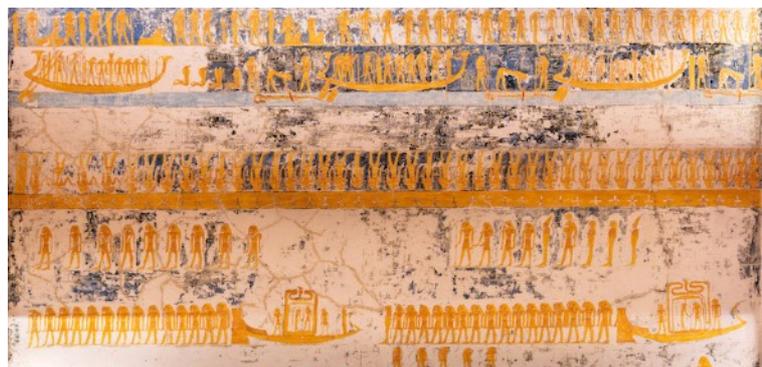
L'un des aspects remarquables de *Lirisme* est qu'il emporte le lecteur de la position de personne qui lit à celle de personne qui écrit. Si le livre le tient parfois captif, le lecteur est aussi un prédateur puisqu'il dévore les livres, fût-ce avec les yeux. Et si la personne qui lit choisit à son tour d'écrire un livre, passant de l'autre côté du miroir d'eau de la page, elle s'expose à la gestation et à l'accouchement pour donner naissance à un nouvel objet/sujet prêt à se faire dévorer, voire cannibaliser, par un autre lecteur. L'écriture, c'est la vie, et donc la mort. Si la vie est une maladie

DES LIVRES ET NOUS

mortelle, le livre est le syndrome d'une maladie textuellement transmissible. Le livre est herma-phrodite : il s'offre à l'œil du lecteur, à ses mains qui lui écartent les pages mais le pénètrent aussi : « un livre mais c'est / quelqu'un // qui [...] // à l'image d'un arbre vous / attend au détour derrière / un buisson sans // réserve ni répit vous pousse / à l'intérieur des mots vous / remontent dans le corps / d'autres vous descendent // maintenant qu'aucun dieu / ne vous viole plus il est le / seul ». Le livre emmène vers d'autres vies, « ici tu trouveras toujours les chaussures / d'un inconnu à ta peinture », bouleverse le temps : « appelle livre l'implosion / n'importe quand d'un / présent ».

Il fallait toute la souplesse que le vers seul donne à la phrase pour restituer cette relation du lisant et du lu, où l'objet devient sujet et vice versa. Un pavé de papier grand comme la main devient un monde où l'on s'immerge jusqu'à se perdre (« ce dédale qui tient / dans la main torse / d'un autre »), de minuscules traces noires révèlent quelque chose qui occupe tout l'espace mental. Telle est la lecture ; ensuite, à l'inverse, il faut recondenser toutes ces virtualités sur la page, composer à partir de tant d'éléments avalés un être neuf qui tiendra à son tour entre les mains. L'écriture est bien l'enfantement d'un livre, dont la lecture peut permettre à son tour l'enlèvement d'un enfant : « je suis née dedans // j'ai bu l'eau de ce bain / dans le ventre qu'on s'invente / une fois dehors // nos parents digéraient les livres / pour nous les versaient dans l'o / reille sur l'oreiller ».

Ce livre défend les livres, ces créations antédiluviennes à l'ère des consoles électroniques et autres supports numériques, et cette dame sans âge, la poésie : « c'est chant la poésie // n'a plus ses règles depuis / plus d'un siècle // rajeunissant d'être peut-être / à force d'être // moins répandue que les / mots en général ». C'est une écriture qui sait jouer des sonorités et déjouer les banalités : « quand un livre l'ouvre il peut le faire / dans la langue qui lèche la bouche / des métros [...] / alors ne dites pas que c'est une / habitation troglodyte datant du / dix-neuvième siècle ni une niche / pour nantis strictement interdite en / pratique aux non-initiés ». Aurélie Foglia envisage chaque chose selon des angles neufs (par instants, on pense à [Roland Dubillard](#)), chaque geste selon plusieurs perspectives, faire et défaire, peindre et dépeindre, ici lire et dé-lire : « peut-être ne savons-nous plus que délire ». Il y a tant de mots



Scène du « Livre du jour et de la nuit » au plafond du tombeau de Ramsès VI © CC BY-SA 4.0/Diego Delso/WikiCommons

qui sont à géométrie variable que l'autrice ne se prive pas d'en faire jouer toutes les acceptions.

Dans *Lirisme*, comme dans d'autres œuvres d'Aurélié Foglia, le sujet s'incorpore au monde ; on lit ainsi dans *Grand-Monde* : « je ne suis pas très je / dans mon bain d'arbre ». Comment dépeindre parle de perte après la destruction par autrui de créations picturales : « j'ai dans mon ventre / personne ne pourra me le retirer // ce poids sans pesanteur de vos élans / je vous entends presque / depuis le néant vécu éclater / en terre je ne peux presque plus dire / je ». La création (sens étymologique de *poiêsis*, la poésie) est cette interpénétration du monde et de la personne qui crée, sans faire l'impasse sur ce qui touche à la mort.

En cela comme par d'autres aspects, Aurélié Foglia rejoint une conception de la poésie contemporaine théorisée par [Pierre Vinclair](#) (d'ailleurs nommé dans les remerciements) dans *agir non agir* (Corti, 2020) : « Le poème n'est pas l'expression d'une subjectivité cultivant jalousement sa particularité, mais un réagencement sensible du collectif dont ma subjectivité fait partie. » Elle joue avec la langue, les langues, sans dédaigner des outils comme ceux de la traduction automatique, prélève des textes trouvés en ligne sur les vols d'étourneaux (« *murmurations* » en anglais), ne craignant pas d'ajouter des voix anonymes à la sienne en plus des évocations d'écrivains antérieurs. Les expressions détournées suivent le va-et-vient entre les choses, les mots et la personne qui lit ou écrit : « l'herbe est plus verte dans l'anthologie / que tu rumines ». Le flux toujours changeant des mots est indissociable de la vie, passée, présente et à venir : « écris-je le livre que j'aurais aimé lire ? / parce qu'il faut toujours en refaire comme / des générations ? ». *Lirisme*, plus abouti encore que les recueils précédents d'Aurélié Foglia, est un fabuleux moment de lecture et de poésie.

Zarathoustra, le terrestre en perspective

Dans Le gai savoir, le paragraphe précédant celui de l'insensé annonçant la mort de Dieu prévient par anticipation d'une des conséquences de cette disparition : non seulement la chaîne (ou le pont) reliant la terre au soleil a été rompue, mais, brisée, elle erre dans l'infini à la fois terrible et salvateur. Ce dés-astre devient la condition de l'apparition d'une Terre vraiment terrestre — non plus image corruptible de l'incorruptibilité, ni figura (terme médiéval si bien explicité par Erich Auerbach) d'une Terre nouvelle à l'avènement du Royaume de Dieu —, libérée des « arrière-mondes », résultat de la menée à bien d'une tâche : « ma tâche, écrit Nietzsche, la déshumanisation de la nature et la naturalisation de l'homme après qu'il aura acquis le pur concept de nature » (Fragments posthumes, 1881, 11, 211).

par Richard Figuiet

Benoît Bertheliet, *Le sens de la terre.*

Penser l'écologie avec Nietzsche

Seuil, 304 p., 24 €

Mais en quoi consiste, pour Nietzsche, le « *pur concept de nature* » ? Son lecteur entend les eaux s'écouler, il voit les montagnes, sur lesquelles il faut vivre, se dresser devant le soleil, il contemple la mer qui veut devenir « *sentier de lumière et lumière elle-même* », les paysages d'Engadine, la baie de Rapallo et Portofino, mais aussi les sites urbains, comme ceux de Nice ou de Turin. Par cette poétique terrestre, Zarathoustra-Nietzsche veut apprendre aux hommes à aimer la Terre en « *créateurs* ». Un autre visage de cette nature, composé de trains à vapeur et de cheminées d'usine, dessiné par un perspectivisme humain, trop humain, fruit d'un nihilisme négatif, fait signe (comme le dieu de l'oracle à Delphes, qui ne révèle pas, ne cache pas, mais indique) vers une surnature exactement contemporaine du Surhomme. Le nom de cette surnature ? Volonté de puissance, authentique, non malade, celle de la « *grande santé* », celle du corps retrouvé. « *Il faut que le surhomme vienne, sinon tout est perdu sur terre* », il est le « *le sens de la terre* ». « *Reste fidèle à la terre* », comme le commande à ses frères le « *danseur* », le « *régénéré* », suppose de vouloir que l'homme soit surmonté, exige de désirer la grande métamorphose de l'humain.

Les dires de Zarathoustra, la « fatalité » nietzschéenne, peuvent-ils nous aider à relever le défi écologique de cette première moitié du XXI^e siècle ? C'est la conviction d'un jeune philosophe, Benoît Bertheliet, dont il faut saluer le premier livre, réussite dans sa forme, malgré certaines redites, et dans son expression. Il est vrai que les versions les plus conscientes du discours écologiste nous enjoignent de redevenir « terrestres ». Après le démon de la perversité et celui de l'analogie, voici les méfaits du démon de l'abstraction qui nous a rendus idéalistes, désincorporés. Alors même que nous n'avons plus aucune idée de ce que peut être la matière, pas celle de la physique, que nous sautons comme des cabris pour crier, avec Spinoza : « le corps, le corps », dont nous n'avons plus non plus le moindre sens, nous nous croyons matérialistes – dans un « sens trivial », le sens de ceux « *qui ne savent toujours pas ce que c'est qu'une existence terrestre* » – et fiers d'avoir enfin échappé au spirituel éthéré. Cette situation dans laquelle nous a placés le « *capitalocène* » (variante plus précise de l'Anthropocène), c'est-à-dire ce système de poursuite à tout prix de la croissance, nous rend toujours plus « lourds », et le terme ici n'a plus rien de métaphorique, puisqu'il s'agit du poids de l'occupation terrestre de l'humanité. Lourdeur paradoxale, car, dans le même temps, conséquence de notre pseudo (à des yeux nietzschéens) légèreté, course jamais achevée vers notre émancipation chtonienne.

**ZARATHOUSTRA,
LE TERRESTRE EN PERSPECTIVE**

Benoît Berthelier n'est pas seul dans sa tentative d'établir Nietzsche en inspirateur de l'écologie. Il l'est certes un peu en France, mais pas chez nos voisins, notamment autour de la revue *Nietzsche Studien*. Il a pu également se sentir soutenu par une série de relectures très suggestives d'un autre des philosophes du soupçon. Elles tentent de déchiffrer dans l'œuvre de Marx, et à la suite d'auteurs comme André Gorz, Michael Löwy, ou John Bellamy Foster (en français : *Marx écologiste*, Amsterdam, 2011), ou, en un sens, Pierre Charbonnier, une source d'inspiration possible pour la pensée écologique. De ce mouvement, nommé parfois « écosocialisme » et de ses représentants les plus jeunes, la revue en ligne *Terrestres* s'est fait l'écho.

Mais si Marx semble offrir un ancrage philosophique solide aux analyses qui cherchent à rendre compte des logiques économiques à l'œuvre dans la destruction de la planète, en est-il de même pour Nietzsche ? Fidèle à la posture médicale d'une certaine philosophie, il nous fournit une généalogie de la situation présente : le dressage moral platonicien-chrétien a engendré le monde moderne structuré par la Science et la Production. Mais ce même monde, parvenu à un tel point de sublimation et de spiritualisation – la « véracité » de la science, le courage de l'industrie, etc. –, devient une menace pour la Vie. C'est donc un changement de régime (au sens diététique), un allègement du poids des absolus (la croissance, le développement...) qu'il faut promouvoir. C'est bien pourquoi, écartant assez vite la « grande politique » du solitaire de Sils-Maria comme « *inacceptable dans le cadre de la perspective d'une philosophie de l'environnement* », l'ouvrage de Benoît Berthelier se focalise sur la question de la puissance.

Remarquons qu'il s'agit également d'une des questions fondamentales du *Heidegger des années 1936-1941*, dans le sillage de laquelle il cherchera à élucider le sens de la *phusis* grecque hors du paradigme de la production. La « puissance » chez Nietzsche n'a que peu de rapports avec les développements politico-économiques du concept hobbesien de *potentia* auxquels Elias Canetti avait pensé « tordre le cou » en écrivant *Masse et puissance*. Elle n'est en rien le pendant spéculatif de la fameuse déclaration de Cecil Rhodes, contemporain du philosophe : « *l'expansion, tout est là, si je pouvais j'annexerais les*

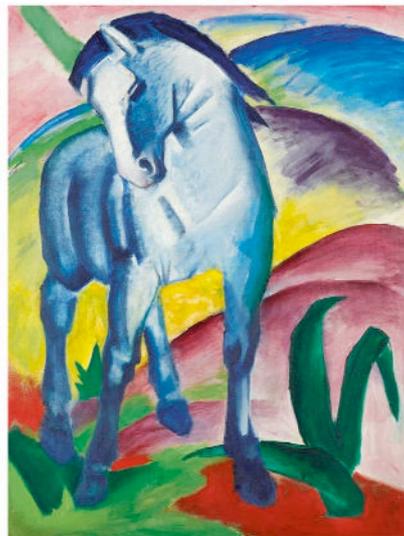
planètes ». Berthelier nous fait bien comprendre que l'on n'échappe pas à l'évaluation déterminée par le quantum d'énergie générée par la volonté de puissance (alias « nature ») et que tout le problème va résider dans le « type » de puissance, « *un type radicalement neuf, autre qu'humain* ». L'évaluation morale s'épuise dans le nihilisme ; il faut donc rechercher la « *bonne évaluation* », celle de la « *grande santé* », celle qui part du corps sensible, du bas, du glaiseux, tout ce qui fait « *le désespoir icarien* », écrit Bataille dans sa polémique avec Breton. Le Nietzsche de Berthelier promeut une écologie à la fois prophylactique et curative ; les mots du livre sont « thérapeutique » et « diététique », dépassant la réappropriation du sensible de Feuerbach, qui laisse jouer un « *différentiel de puissance* », une sorte de potentiomètre pulsionnel, dans un sens créateur, à force de multiplication des perspectives (regarder avec « *des centaines d'yeux* »), censé libérer des potentialités infinies de vie.

Que l'avenir de l'habitabilité de la Terre suppose une transformation de l'homme – à commencer par une redéfinition de ses besoins, à laquelle Marx peut sans doute nous aider, et, de proche en proche, de l'entier déploiement de sa vie économique – exige une réélaboration, non seulement théorique mais aussi pratique, de sa relation au vivant pour en finir avec un certain anthropocentrisme, apparaît comme un acquis de la pensée écologique. Mais, malgré la clarté du livre de Benoît Berthelier, on persiste à ne pas voir nettement l'apport éventuel de Nietzsche. Il peut certainement éviter que l'écologie devienne « une passion triste », une nouvelle religion, un totalitarisme vert, il nous avertit que la question écologique est à hauteur d'un changement de type d'homme, ou plus justement encore d'un changement de sensibilité, de *sensorium*, mais il échoue à déterminer précisément quel type (ou « style ») de puissance serait nécessaire pour échapper à l'enfer pour tous les vivants d'une Terre inhabitable – pire, il ne peut pas le déterminer étant donné l'imprévisibilité dansante de ses résultats. Si la mythique nietzschéenne offre une herméneutique critique du nihilisme destructeur, le projet de naturalisation de l'homme ouvre-t-il une voie vers la « *terrestralisation* », c'est-à-dire à une réincorporation de la sensibilité à « *ce sur quoi et ce de quoi nous vivons* » ? Est-il certain que nous ayons dépassé le Feuerbach des *Principes d'une philosophie de l'avenir* : « *un être qui respire est impensable sans l'air, un être qui voit, impensable sans la lumière* » ? La « *grande santé* », plutôt que « *l'heuristique de la peur* » de Hans

Benoît Berthelier

LE SENS DE LA TERRE

Penser l'écologie avec Nietzsche



L'ORDRE PHILOSOPHIQUE

SEUIL

**ZARATHOUSTRA,
LE TERRESTRE EN PERSPECTIVE**

Jonas, favorise-t-elle davantage une production du terrestre qui nous produise comme terrestres ?

Benoît Berthelier a peut-être tort, alors, d'ironiser sur le projet latourien d'une écologie « politique »

et « cartographique » (voir le dernier livre de Baptiste Morizot, *L'inexploré*, éd. Wildproject). Elle a le mérite de faire jouer ensemble descriptions scientifiques des processus naturels et usages du monde dans des pratiques humaines précises et localisées, en vue de réinscrire ces dernières au sein des pratiques d'autres êtres vivants qui ont fait de la planète ce qu'elle est.

La révolution à contretemps

Dans le Jura suisse des années 1870, Piotr Kropotkine se rend à la rencontre des anarchistes de la fabrique locale de montres tandis que la vie des ouvrières et de toute la municipalité se voit bouleversée par la conjonction du progrès technique et d'un contexte de crise économique. Cette histoire vraie est le point de départ de Désordres, long-métrage de Cyril Schaüblin, mais elle n'en est pas le sujet.

par Valentin Hiegel

***Désordres*. Film de Cyril Schaüblin
Sortie en salle le 12 avril 2023**

Devant un décor champêtre, des femmes de l'aristocratie russe posent pour la photo. Le cousin de l'une, Piotr Kropotkine, est parti dans le Jura suisse pour cartographier la région et rencontrer les anarchistes locaux. Le plan est presque fixe, à l'image de l'ensemble du film dont l'immobilisme densifie à l'extrême chaque scène.

De l'anarchisme, il faut retenir l'étymologie, *an-archè*, que l'on traduit habituellement par « absence de pouvoir » ou « absence de chef », mais qui peut tout aussi bien vouloir dire « absence de principe » ou « absence de commencement ». Cette dernière explication entre en résonance avec le titre français du film, « Désordres », qui, s'il ne permet pas de rendre le jeu de mots du titre original – *Unruhe*, qui renvoie autant à une « agitation » qu'au balancier, la pièce d'horlogerie que l'on verra montée à plusieurs reprises –, affiche le projet formel du film qui se veut une absence d'ordre.

L'ordre au cinéma est d'abord narratif : la fiction impose une intrigue composée d'un début, d'un milieu et d'une fin, elle suppose a priori un événement. Le synopsis du film suppose lui aussi un événement : un leader historique du mouvement anarchiste se rend à la rencontre d'ouvriers dans une usine qui tente de maintenir sa place au sein de la concurrence dans un contexte de crise économique. Le spectateur imagine d'emblée le théoricien russe haranguant la foule pour la pousser à la grève. Or, l'événement est relégué hors champ. Si grève il y a, elle a lieu à Baltimore et les anarchistes suisses ne font que collecter des fonds pour soutenir leurs camarades outre-Atlan-

tique, tandis que la figure héroïque que pourrait constituer Kropotkine est souvent à l'arrière-plan.

Désordres prend ainsi le parti de l'ordinaire, du temps de fonctionnement des institutions dans leur apparente normalité, ce que [Jacques Rancière](#) appelle, par opposition à la « politique » qui est constituée par l'irruption de l'événement, un temps de « police », cet ordinaire des ouvrières de la fabrique de montres que l'on observe à la tâche de très près, et assez longuement. Le dispositif proposé par le film est d'ailleurs intéressant : un contremaître fait le tour des postes pour chronométrer les employé.e.s à la tâche, la pose du balancier doit a priori se faire en une vingtaine de secondes, et le regard du spectateur se superpose à ce contrôle des corps, à mesure que la caméra oscille entre le dessus de l'épaule et la loupe à laquelle elle se substitue pour nous faire observer le mécanisme au plus près.

Le temps est au cœur du film, depuis la fabrique des montres jusqu'à l'obsession des autorités locales pour les indications horaires, qui ont quatre sources : l'heure de la municipalité, celle de la fabrique (dont le patron vante à plusieurs reprises la précision), celle de la gare et celle de l'église. Parmi les motifs récurrents du film, qui contribuent à son comique : les deux policiers, toujours les mêmes, dont le rôle semble se limiter à mettre à l'heure les horloges et s'assurer du paiement des impôts. Ainsi, le film opère un renversement salutaire : les horloges ne servent pas à mesurer le temps, mais bien à le produire. En ce sens, toute la vie sociale est le résultat de la production de valeur opérée dans la fabrique, toute la vie sociale est le produit de la structure capitaliste qui nous est donnée à voir.

Cependant, le temps du film est bien ponctué d'événements. Citons notamment l'organisation

LA RÉVOLUTION À CONTRETEMPS

conjointe de deux tombolas : celle de la municipalité pour financer la célébration d'une bataille clé de l'histoire nationale suisse, et celle de la fédération anarchiste pour aider les grévistes de Baltimore (tombolas dont la juxtaposition constitue l'un des moments les plus forts du film). Ou bien l'élection du directeur de l'usine au Grand conseil du canton de Berne, ou encore la réception d'un ambassadeur italien venu demander l'extradition d'un anarchiste réfugié en Suisse. Mais ces événements ne débouchent jamais sur une avancée du scénario, entendue au sens où telle cause entraînerait tel effet pour structurer finalement la progression du film.

Désordres est un film brillant en ce qu'il repose sur le présupposé que le rejet des événements permet de donner à voir le fonctionnement des institutions sociales. La scène d'élection est emblématique : rien ne se passe, l'élection du directeur est assurée, le plan est quasi fixe et ne donne à voir que les deux policiers devant l'urne, qui contrôlent que les citoyens, pour pouvoir exercer leur droit de vote, sont bien à jour dans le paiement de leurs impôts. Le non-événement que constitue l'élection devient ainsi le lieu d'interaction privilégié des institutions qui composent cette société : l'argent, matérialisé par la propriété privée, de l'usine en l'occurrence, et l'impôt constituent le moyen d'accès ou d'exclusion de la vie politique, entendue ici dans son sens le plus restreint.

De même, la juxtaposition des fuseaux horaires – et notamment l'avidité du directeur de l'usine à obtenir que l'heure de l'usine devienne l'heure de référence – donne à voir ce monde du XIX^e siècle européen où le capitalisme en pleine expansion est en passe de devenir hégémonique alors que subsistent des espaces alternatifs, comme l'atelier autogéré auquel la fabrique doit bien acheter des pièces, fût-ce au prix de compromis, par exemple lorsque les anarchistes refusent d'honorer une commande dédiée à un usage militaire. Mais même cette cohabitation est étrange, en témoigne l'échange entre le directeur et l'ambassadeur italien, où le premier conseille au second de lire la presse anarchiste, bien plus précise et visionnaire en ce qui concerne l'actualité internationale, ce



qui permet au directeur de réaliser de bons investissements.

Le hors-temps du film constitue ainsi le lieu d'expression de profonds changements structurels en même temps que la figuration de l'attente d'un soulèvement qui n'arrive pas. Le dernier plan parachève en ce sens la radicalité formelle du film de Cyril Schäublin : alors que Kropotkine et l'héroïne, Joséphine, sont partis dans la forêt, les ouvriers évoquent l'idée d'une intrigue amoureuse, avant que le film ne se termine sur le plan fixe d'une montre suspendue à un arbre. *Désordres* est un film anarchiste, moins parce qu'il aide à diffuser des idées anarchistes, bien que celles-ci soient par moments explicitées, que parce que sa proposition formelle est à rebours de toute une conception du monde et du cinéma dont il offre une critique extrêmement forte.

Passages d'informations sensibles

Comme tous les 1^{er} mai hors épidémie depuis 2002, le Salon du livre d'expression populaire et de critique sociale s'est tenu à Arras, sur les places du centre-ville. L'occasion, cette année où l'expression populaire et la critique sociale sont fortes mais ignorées par le pouvoir, de faire le point sur une réflexion sociale qui s'exprime dans des genres très différents. Deux axes ressortent : la volonté de donner une place dans les livres à ceux qui en sont trop souvent absents, et la nécessité de trouver de nouvelles formes démocratiques à même de servir l'intérêt général, notamment en termes de lien social et d'environnement. Compte rendu de quelques tables rondes.

par Sébastien Omont

Organisé par l'association Colères du présent, ancré dans la région et ouvert sur le monde, le salon se décline sous forme de tables rondes et de séances de dédicace, mais aussi de musiques – rap et rock –, de lectures poétiques, de jeux, d'ateliers de dessin, de stands d'associations et d'éditeurs. La foule est plus ou moins dense au long de cette journée de défilé et de vacances scolaires, mais toujours joyeuse et intéressée.

Des tables rondes, auxquelles on n'a pas pu assister faute de temps, traitaient du « polar, miroir déformant de la société », de « dystopie et *climate fiction* », du « travestissement, une arme d'expression populaire », des « lanceurs d'alerte : quel impact face à la désinformation ? », des « masculinités non toxiques », de « libérer la parole » pour dire les violences.

« *Rendre visibles les invisibles* »

« Justice et réinsertion : où est l'humanité ? » réunit Claire Raphaël, ingénieure dans la police scientifique et poète, autrice de romans noirs, ainsi qu'Anne Royant et Sylvain Dorange, qui ont dessiné, sur un scénario de Fabrice Rinaudo, *Prison*, description réaliste de l'univers carcéral en bande dessinée. Les deux auteurs soulignent l'absurdité régnant dans ce milieu qui ne répare pas les gens. On a pu, par exemple, donner comme travail à des délinquants sexuels d'« emboîter des sex-toys ». Les deux dessinateurs ont cherché à rendre aussi justement que possible les lieux, grâce à un travail qu'ils assimilent à celui d'historien, puis d'accésoriste et de metteur en scène. Ils ont suivi les indications du scénariste qui, en tant qu'avocat, leur a conseillé de rendre les décors « plus sales, plus sombres » pour qu'ils correspondent aux

lieux réels. Leur but a été de mettre le dessin au service du scénario, par son aspect documentaire mais aussi en faisant passer les sentiments par un aspect « médiéval » et presque fantastique, avec une figure allégorique, « l'ogresse ». Par leurs bandes dessinées, ils veulent effectuer « *un passage d'informations sensibles* »

Avec son roman *S'ils n'étaient pas si fous*, Claire Raphaël a aussi voulu « rendre visibles des invisibles », les malades mentaux. Elle a écrit contre les fictions qui assimilent à la monstruosité la maladie mentale, alors qu'on estime que 10 % des gens environ y sont confrontés à un moment ou à un autre. Pendant longtemps, les malades mentaux ont subi une double peine : non seulement ils étaient malades mais leur pathologie était honteuse. Le tabou familial retardait souvent le diagnostic. Aujourd'hui, il y a une évolution, la maladie mentale est devenue dicible, même si on écrit davantage sur la dépression que sur la schizophrénie. Claire Raphaël n'a pas vraiment choisi le polar au départ mais, les lecteurs de romans noirs étant prêts à affronter des sujets durs, c'est un bon moyen d'écrire du roman social.

« *Infuser un message sur le vivre ensemble* »

En consacrant une table ronde spécifique aux mangas, le Salon du livre d'expression populaire a souhaité également mettre en lumière les genres souvent laissés de côté. Ancestral Z avec *Dofus* et Sourya avec *Talli* sont deux auteurs français qui ont choisi la fantasy, pour la tirer du côté comique en ce qui concerne le premier et du récit initiatique pour le second, dont l'héroïne est inspirée, entre autres, d'Elizabeth Bennet dans *Orgueil et préjugés* de Jane Austen. La discussion peine un peu à

PASSAGES D'INFORMATIONS SENSIBLES

justifier le titre de la table ronde, « Manga et critique sociale : une association de bienfaiteurs », mais les deux auteurs tombent d'accord sur le fait que, le manga mettant souvent en scène un groupe de personnages, il peut « *infuser un message sur le vivre ensemble* ». On trouve une critique de la société dans *L'Attaque des Titans*, par exemple, mais la représentation de la femme dans le manga japonais en général peut encore s'améliorer.

« La question du travail permettra de sortir du vote d'extrême droite »

« Liberté, (in)égalité, (in)visibilité » s'attaque aux inégalités de genre. Dans *Les femmes du lien*, mélange de roman-photo, BD et documentaire, Vincent Jarousseau a suivi huit femmes exerçant des métiers peu valorisés – assistante maternelle, aide à domicile, aide-soignante, éducatrice spécialisée... – mais essentiels au lien social. Ces huit protagonistes, Vincent Jarousseau les considère comme des « co-aatrices ». Elles ont été présentes lors des rencontres autour du livre, qui a constitué pour elles, mais aussi pour d'autres femmes exerçant les mêmes métiers, une reconnaissance. Il souligne que, si la question des salaires est importante, celle des modes d'organisation l'est tout autant. Lorsque les aides à domicile peuvent, dans une certaine mesure, autogérer leur travail, leur estime de soi est bien meilleure.

Mathilde Larrère, historienne des mouvements révolutionnaires et des luttes féministes, souligne que, dès les années 1970, des voix se sont élevées pour demander au mouvement féministe de mieux prendre en compte les situations particulières de certaines femmes. Elle pense au collectif des femmes noires ou aux lesbiennes. Elle estime que les féministes aujourd'hui ne soutiennent pas assez les luttes sociales des femmes, par exemple celle des femmes de chambre du groupe Accor aux Batignolles.

Un membre du public souligne que ces femmes de chambre ont dû se battre pendant près de deux ans avant d'obtenir satisfaction, et il déplore que la convergence des luttes entre classes populaires blanches et racisées ne se fasse pas. Il rappelle l'ampleur du vote Rassemblement national dans les Hauts-de-France et témoigne de manifestations de racisme au quotidien. Vincent Jarousseau estime que beaucoup de membres des classes populaires se tiennent très loin de la politique. Il pense que le vote pour l'extrême droite est dû à l'individualisation des rapports sociaux et à l'organisation

du travail, et qu'il ne pourra être réduit que par une amélioration des conditions de travail.

« On a fait ce qu'on avait à faire »

Morts avant la retraite est un livre collectif : douze histoires racontées par douze journalistes. Douze vies de personnes parmi les plus pauvres, mortes avant d'atteindre l'âge de la retraite. Rachid Laïreche, qui a coordonné le livre, souligne qu'il ne s'agissait pas de redonner des chiffres déjà connus (un quart des 10 % de Français les plus pauvres meurent avant d'arriver à la retraite), mais de prendre le temps de raconter des vies – et pas seulement leur fin – à partir des témoignages de leurs enfants : c'est un livre de générations. Les personnes évoquées par Rachid Laïreche et deux de ses coauteurs, Pierre Carrey et Romain Boulho, sont bouleversantes : Renée, figure de la lutte des ouvriers de Samsonite, aux mains bleues car, dans un emploi précédent, elle cousait des poches de jean pour Levi's ; Guy, mort d'un cancer comme de nombreux ouvriers de l'usine polluante Meta-leurop ; Mémène, grand-mère de Romain Boulho, toujours en vie à 92 ans, mais dont trois des enfants sont morts entre 60 et 61 ans ; Brigitte, caissière ayant élevé seule son fils.

Un de leurs dénominateurs communs est qu'ils attendaient la retraite « *comme un eldorado* », économisant, se privant dans cette perspective. Renée, sur le lit d'hôpital où l'avait conduite son cancer, disait à sa sœur : « *Prépare mes papiers pour ma retraite* ». À son fils qui la pressait de le rejoindre à Montpellier pour y avoir une vie plus agréable, Brigitte répondait : « *Je bosse jusqu'à la retraite, je viens après* ». Ces gens ne se mettaient pas en colère contre leurs conditions de vie difficiles et injustes, ils les acceptaient comme normales. Mais la colère, la révolte existe chez leurs enfants, conscients qu'au bout de trente-cinq ans de travail pénible, « *ce n'est pas la faute à pas de chance* ».

Rachid Laïreche souligne que ce livre a été fait, en moins d'un mois, avec « *l'énergie de l'espoir* », en mettant l'accent sur le lien entre « *les vivants et leurs disparus* ». Comme dans le cas de Rudy qui, ayant repris la ferme d'Arnaud mort écrasé sous son tracteur, se sent investi de la mission de poursuivre l'œuvre d'un « *paysan humaniste* ». Les auteurs, journalistes souvent amenés à parler des puissants, ont voulu pour une fois raconter les vies de personnes à l'opposé. Quand, lors des rencontres en librairie, les familles des protagonistes du livre arrivent, bien habillées, fières, les auteurs se disent : « *On a gagné. On a fait ce qu'on avait à faire* ».

PASSAGES D'INFORMATIONS SENSIBLES**« On ne sait pas être décroissant dans le capitalisme »**

« Sortir de l'abus économique : quels outils ? quelle perspective ? » occasionne les plus vifs débats. L'économiste Serge Latouche, dans un livre d'entretiens avec Simone Lanza, *Penser un nouveau monde*, prône la décroissance, sous forme d'« *abondance frugale* » qui permettrait de sortir de « *la langue de bois du développement durable* ». Pour lui, les trente glorieuses n'ont été qu'une parenthèse dans la sauvagerie du capital, pendant laquelle on a fait croire que la croissance résolvait tous les problèmes, jusqu'à la contre-révolution ultralibérale de Thatcher et Reagan. Le libéralisme libertarien a colonisé les imaginaires, en faisant croire qu'on peut « jouir sans entraves », qu'il n'y a pas de limites aux ressources, alors que la croissance repose sur l'illimitation de la consommation et des déchets. Chaque année, le désert progresse de 17 à 18 millions d'hectares, pendant qu'on déboise 16 à 17 millions d'hectares de forêt tropicale.

Ludivine Bantigny, historienne, autrice de *L'ensauvagement du capital* et de *Que faire ?*, n'est pas d'accord avec l'idée que les trente glorieuses ont été une parenthèse. Selon elle, le capital a toujours été « ensauvagé », et la croissance de cette période s'est construite sur une exploitation du Sud et une « *recolonisation par la dette* », selon les termes de Thomas Sankara. Si, en mai 1968, 7,5 millions de travailleurs se sont mis en grève en France, c'est qu'ils subissaient bien des rapports d'exploitation. Ludivine Bantigny rappelle que « jouir sans entraves » est au départ un slogan situationniste qui évoque une vie heureuse, à l'opposé du « métro-boulot-dodo ».

Comment sortir de l'abus économique, alors ? Serge Latouche pense qu'il faut « désintoxiquer » les imaginaires, grâce à une contre-pédagogie, puisque la pédagogie de la croissance se trouve imposée jusque dans les programmes scolaires. Il rappelle que, pour Aristote, la *paideia*, la formation du citoyen, était essentielle. Il ne croit pas à la prise de pouvoir, puisque « *tous les révolutionnaires se sont fait prendre par le pouvoir* », mais plus à l'instauration de rapports de force, comme pendant la guerre de l'eau de Cochabamba en Bolivie, ou lors de l'insurrection au Chiapas, ayant débuté en 1994 par l'annonce du sous-commandant Marcos que les zapatistes ne voulaient pas prendre le pouvoir.

Pour Ludivine Bantigny, au contraire, ne pas poser la question du pouvoir est délétère. Au Chiapas, les zapatistes ont des armes et, dans les zones qu'ils contrôlent, ils exercent le pouvoir. Non sous une forme étatique, mais par la démocratie directe. Elle estime aussi qu'il faut poser la question du capitalisme car « *on ne sait pas être décroissant dans le capitalisme* ». Et s'il faut jouer du vote de la démocratie représentative, il faut également développer le communalisme, la fédération de territoires autonomes, les coopératives, ou la sécurité sociale salariale selon les idées de Bernard Friot et Réseau Salarial ou de Laura Petersell et Kévin Certenais. En s'inspirant de ce qui a été mis en place au Chiapas, au Rojava, ou pendant la Commune de Paris. La pédagogie lui semble insuffisante car la fonction publique et la sécurité sociale, systèmes que veulent étendre les auteurs qu'elle vient de citer, subissent des attaques massives. Elle rappelle que François Hollande et Bernard Cazeneuve en 2012 et 2013, puis Emmanuel Macron et Gérard Collomb en 2018, ont engagé des moyens policiers considérables pour détruire « les cabanes en bois » de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes. Le « déjà-là » ne pourra pas s'étendre librement parce qu'il est et sera féroce combattue par le capitalisme.

À lire :

Sylvain Dorange, Fabrice Rinaudo et Anne Royant, Prison. La Boîte à Bulles, 80 p., 18 €

Claire Raphaël, S'ils n'étaient pas si fous. Le Rouergue, 288 p., 22 €

Ancestral Z et Tot, Dofus. 29 tomes. Ankama, chaque tome : 192 ou 224 p., 6,95 €

Sourya, Talli, fille de la lune. 3 tomes. Ankama, tome 1 : 168 p., 5 € ; tomes 2 : 192 p., 9,95 € ; tome 3 : 216 p., 9,95 €

Vincent Jarousseau, Les femmes du lien. Les Arènes, 224 p., 24,90 €

Mathilde Larrère, Guns and Roses. Les objets des luttes féministes. Éditions du Détour, 240 p., 19,90 €

Rachid Laïreche (dir.), Morts avant la retraite. Les Arènes, 224 p., 20 €

Ludivine Bantigny, L'ensauvagement du capital. Seuil, 72 p., 4,50 €

Ludivine Bantigny, Que faire ? 10/18, 112 p., 6 €

Serge Latouche et Simone Lanza, Penser un nouveau monde. Pédagogie et décroissance. Rivages, 128 p., 7,70 €

L'art du soap

Il y a des livres qui tombent bien. C'est grâce à leur auteur ou à leur autrice, bien sûr, mais c'est aussi par un certain enchaînement de beaucoup d'autres choses. Ainsi, il n'y avait pas de livre consacré aux soap operas en français. Ce genre de format, qui se décline de plus en plus à la télévision française à la suite du succès durable et massif de *Plus belle la vie*, connaît pourtant un essor important. Du savon et des larmes tombe bien.

par Pierre Tenne

Delphine Chedaleux

Du savon et des larmes.

Le soap opera, une subculture féminine

Amsterdam, coll. « Les prairies ordinaires »

250 p., 18 €

Pour une part, le livre s'installe dans une sorte de mode. Les éditions Amsterdam, la « subculture » du titre, tout cela montre un ancrage dans les fameuses *cultural studies*. On en retrouve le lexique, les références classiques ou non, un certain positionnement de la réflexion. Le choix même du sujet est significatif de ce genre de point de vue qu'on trouve essentiellement dans ces études-là. Dans cette perspective, Delphine Chedaleux exemplifie ce que cette approche a de plus fécond lorsqu'elle parvient à concilier toutes ses ambitions autour d'un sujet effectivement minoré et invisibilisé sur le long terme.

L'histoire du *soap* permet de rappeler sa triple généalogie. Enfant des romances en feuilleton, de la publicité, de la radio et de la télé, c'est dès l'origine un produit presque archétypal de l'industrie culturelle telle que l'idéalisait Adorno et Horkheimer. Le mépris qui l'entoure comme forme artistique et culturelle, transparent jusque dans son nom, est lié à sa dimension mercantile : il s'agit de vendre bien des choses aux femmes que le *soap* cible comme public de prédilection (l'ancienne « ménagère de moins de cinquante ans »).

L'un des intérêts majeurs du travail de Delphine Chedaleux réside dans sa capacité à présenter la fabrique des *soaps* comme production collective entre les productrices et les téléspectatrices, pour faire émerger un espace culturel d'autant plus

remarquable qu'on ne l'évoque presque jamais sérieusement. Les pages les plus captivantes sont peut-être moins celles retraçant l'histoire du genre, depuis Irna Phillips, que celles qui s'attachent à montrer l'insertion des personnages, des intrigues, des rebondissements, dans le quotidien vécu des familles. La complexité au très long cours (72 ans de diffusion, dont 15 à la radio, pour le plus long *soap*, *Haine et passion*) du format implique en effet une virtuosité de la réception littéralement sans pareille, impliquant une transmission générationnelle du *soap* familial dont les femmes ont la responsabilité. En France, on a étudié l'importance de *Plus belle la vie* (France 3, 2004-2022) dans les liens familiaux à distance : l'enfant parti du foyer pour ses études regarde les épisodes comme matériau de discussion, comme lien à distance avec sa famille.

Cette virtuosité de la réception implique une exigence active des téléspectatrices vis-à-vis du *soap*, qui explique que le conservatisme récurrent de ces séries (*Dallas* et la célébration cynique de l'argent, l'éternel standard du mariage hétérosexuel blanc) soit mâtiné constamment d'ouvertures pionnières vers les minorités et une complexité nuancée des rapports sociaux, que le format feuilleton masque souvent derrière une gestion outrancière de l'intrigue, du jeu et du montage. Sue Ellen, interprétée par Linda Gray dans *Dallas* (CBS, 1978-1991), est ainsi un personnage de femmes cynique, brutale, alcoolique, mais qui suscite un attachement profond des fans de la série en raison de sa capacité à incarner une féminité opprimée mais forte. Ce paradoxe, récurrent dans les *soaps*, peut être comparé à l'apparition précoce de couples homosexuels, de mariages mixtes dans de nombreux *soaps*, souvent aux prix d'acrobaties scénaristiques qu'on déconseillerait de reproduire chez soi – un cerveau



L'ART DU SOAP

transplanté dans le crâne d'un donneur de l'autre sexe permet de transformer un amour hétérosexuel en couple homosexuel montré à l'écran.

Au-delà de la culture interne au *soap opera*, dont le livre permet de saisir l'importance massive, Delphine Chedaleux interroge l'extension des pratiques culturelles issues du *soap* et aujourd'hui entièrement banalisées mais aussi virilisées. La virtuosité évoquée précédemment, méprisée dans le cas des *soap operas*, perçus comme des formes féminines et mineures, se retrouve valorisées lorsqu'elle est appliquée selon des codes masculins face à des séries comme *Game of*

Thrones ou *Breaking Bad*. L'essor des séries télévisées et leur légitimité sociale vieille d'à peine vingt ans ont été le fruit de l'expérimentation technique et artistique permise par des décennies de *soap*, dont de nombreuses dimensions ont été transplantées dans les productions de HBO, Canal + ou Netflix. Le déni d'antériorité dont sont victimes les *soap operas* n'est ici que le reflet de celui subi par les femmes, qu'elles soient productrices, téléspectatrices, actrices ou réalisatrices. Pour autant, c'est notamment grâce à elles et à lui – le *soap opera* – que peuvent triompher *Le Bureau des légendes*, *The Sopranos*, *Peaky Blinders*, *Chernobyl* ou *En thérapie*. Que cela soit encore dérangent montre toute la nécessité historique et politique de *Du savon et des larmes*.

Sociologie d'un passage à l'acte

Entre la mi-octobre et la mi-novembre 1968, le jeune Nagayama Norio (N. N.), dix-neuf ans, assassine quatre personnes à Tokyo. L'affaire fait grand bruit en raison de la violence des crimes et de l'âge du meurtrier. Dès 1969, elle inspire un premier film qui suscite un genre, celui de films centrés sur des adolescents criminels. En 1973, le sociologue Mita Munesuke (1937-2022) publie un long article conjuguant avec audace l'analyse du cas N. N. avec des données quantitatives, mais aussi avec la lecture du cas Genet produit par Sartre. C'est cet article de sociologie devenu un classique au Japon que publient en français les éditions du CNRS, une traduction qui coïncide avec la disparition de Pierre Legendre, auteur d'une fameuse étude sur une autre figure criminelle, celle du caporal Lortie.

par Philippe Artières

Mita Munesuke

L'enfer du regard. Une sociologie du vivre jusqu'à consommation

Trad. du japonais par Kazuhido Yatabe et Claire-Akiko Brisset
CNRS Éditions, 160 p., 22 €

Pierre Legendre

*Leçons VIII. Le crime du caporal Lortie
Traité sur le Père*
Fayard, 192 p., 18 €

Commençons par un aveu : nous ne connaissons ni Nagayama Norio ni Mita Munesuke. Du Japon des années 68, on avait en tête les images des étudiants de la Zengakuren casqués et armés de lances, affrontant violemment les forces de l'ordre, pas ce fait divers : un jeune homme, abandonné par sa famille, venu seul en 1965 s'installer à Tokyo, qui, trois ans plus tard, tue quatre personnes au pistolet.

Or Norio Nagayama est très célèbre ; comme le soulignent dans leur avant-propos les traducteurs, Kazuhido Yatabe et Claire-Akiko Brisset, la réception contemporaine au Japon de l'affaire fut considérable, en particulier chez les intellectuels et artistes — le cinéaste Shindo Kaneto réalise dès 1970 une biographie documentaire de l'assassin, couronnée au festival du film de Moscou en 1971 ; le poète, dramaturge et cinéaste Terayama Shuji, ou encore le romancier Nakagami

Kenji, s'inspirent également de ce fait divers. Surtout à partir de son emprisonnement et jusqu'à son exécution en 1997, Norio Nagayama se met à écrire, et ses romans connaissent un succès populaire important en dépit du rejet des milieux littéraires académiques. En 1971, il publie *Le goût de l'ignorance (Muchi no Namida)*, suivi de huit autres publications jamais traduites à ce jour en français.

Le sociologue Mita Munesuke est, au début des années 1970, un chercheur très reconnu parmi ses pairs. Mais la publication de son article « L'enfer du regard » consacré à N. N. fait de lui un véritable « auteur ». Il inscrit sa démarche dans celle de *Saint-Genet, comédien et martyr*, publié par Jean-Paul Sartre en 1952. Si l'un est voleur, l'autre meurtrier « en série », qu'importe pour le sociologue, l'essentiel est qu'ils sont l'un et l'autre pris dans des déterminants sociaux et historiques qui leur assignent soudain une place, une identité dans le « regard » des autres.

Si Mita Munesuke compare N. N. à Jean Genet, c'est que le jeune mineur (selon la loi japonaise) n'est pas seulement un criminel, il est aussi un auteur : son journal de prison est publié dès 1971 et bouleverse le sociologue qui interroge sa démarche consistant à articuler « *la signification existentielle des faits statistiques* » et « *le sens statistique des faits existentiels* ». L'interrogation est formulée en un énoncé des plus brefs : « *les individus vivent* ». Le chercheur opte pour une forme d'empathie, notamment en adoptant un

SOCIOLOGIE D'UN PASSAGE À L'ACTE

style tranchant, pour mieux en sortir et proposer une sociologie critique de la société japonaise.

Le phénomène massif qui est le point de départ de l'étude est l'arrivée chaque année en ce milieu des années 1960 dans la région de Tokyo d'une centaine de milliers d'adolescents à la fin de leurs études secondaires. Monter à la capitale constitue une entreprise de libération, au point que le lieu natal devient l'objet d'une profonde haine (qui s'incarne dans le blé cuit), une haine que ces adolescents développent pour eux-mêmes. Ils constituent « *une force vive fraîche* » (« *des œufs d'or* ») pour Tokyo – ils travaillent activement – mais ils sont méprisés et aucune place ne leur est faite dans cette société urbaine. Ils sont du « *bétail désireux de bien faire* » ; insatisfaits, ils changent régulièrement d'emploi et deviennent ce que Mita Munesuke nomme des « *chômeurs existentiels* ».

Les enquêtes statistiques montrent une instabilité professionnelle liée surtout à « *un cadre professionnel médiocre* ». C'est l'environnement, l'atmosphère, jamais à la hauteur de leurs attentes, qui amène ces jeunes migrants de province à démissionner. Ces décisions ne sont pas prises à la légère : l'attitude des employeurs, plus précisément leur regard, est la raison de ce mal-être. C'est « *l'enfer du regard* », l'impression d'être vu sans cesse comme « *un Tokyoïte boueux* ». N. N. ressent un fort sentiment de discrimination, d'autant qu'il porte une cicatrice au visage. Il subit un regard qui essentialise, qui anticipe le destin entier d'une personne en fonction de son apparence extérieure, qu'il s'agisse d'une extériorité concrète (une blessure au visage) ou d'une extériorité abstraite (un curriculum vitae). N. N. devient ainsi un pur Être-pour-Autruï en tant que « *blessure au visage* », en tant que natif d'Abashiri. » N. N. « *pue* » la misère (chez Sartre, Genet est un excrément), et c'est dans ce piège de la colère qu'il tombe en octobre 1968, « *la négativité constituant une condition indispensable du dépassement* ». N. N. ne peut faire autrement. La thèse est radicale, on en conviendra, même si la référence à Sartre et à un certain nombre de formules existentialistes peut sembler un peu datée.

Si l'on comprend que les éditeurs aient souhaité publié un autre article du même auteur, « *Le chant de la nouvelle nostalgie* », pour contextualiser cette étude sur l'évolution de la société nipponne, notamment la nucléarisation de la famille

et l'exode urbain massif, et pour montrer l'originalité du premier, ce second texte a tendance à neutraliser le caractère si singulier du maître article, qui ne repose pas uniquement sur sa thèse, la « *désaffiliation* » (pour reprendre le concept plus tardif du sociologue Robert Castel) de ces jeunes « *lycéens* » provinciaux à Tokyo. De ce point de vue, l'appareil critique aurait pu être plus léger (même si notre méconnaissance des sciences sociales japonaises est immense) tant cette multiplication de commentaires recouvre une écriture saillante. On peut également émettre des réserves sur la postface, qui ajoute une nouvelle couche en lançant aux lecteurs et lectrices l'hypothèse selon laquelle on pourrait lire l'affaire A. (en 1997, Seito Sakakibara, âgé de quatorze ans, avait attaqué plusieurs enfants et en avait tué deux, dans la ville de Kobe) à la lumière de son étude sur N. N. Mais le sociologue nous laisse sur notre faim, en se gardant de nous livrer ses analyses, insistant surtout sur le fait que c'est à cette date que l'exécution de N. N. a eu lieu.

Que faire donc de ce texte qui est déjà une tentative d'appropriation par la sociologie de l'analyse de Sartre sur Genet ? On notera que la publication de Munesuke est quasi contemporaine de celle de Foucault sur Pierre Rivière. Il serait ainsi tentant de suivre cette piste monographique. Qu'est-ce qu'un crime, socialement ? La question n'est pas nouvelle et reste ouverte. Certains, depuis, ont défendu la thèse d'après laquelle les crimes sont des révélateurs sociaux ; d'autres, à l'opposé du sociologue japonais, ont souhaité les inscrire dans l'inconscient de nos sociétés.

Pensons, par exemple, à l'étude publiée en 1989 sur le caporal Lortie par Pierre Legendre, disparu le 2 mars 2023, et dont les travaux ont aussi été largement oubliés. Le 8 mai 1984, un jeune caporal de l'armée canadienne, Denis Lortie, fait irruption dans le bâtiment de l'Assemblée nationale du Québec, avec l'intention de tuer le chef du gouvernement québécois, René Lévesque, et d'autres membres du Parti québécois : trois morts, treize blessés. Legendre en fait une lecture psychanalytique ; pour lui, l'individu occidental naît deux fois, biologiquement d'abord, puis une seconde fois dans l'ordre institutionnel, quand s'enclenche le travail complexe de « *l'institution du vivant* ». Le principe de paternité est un des pivots essentiels de cet ordre institutionnel, « *la construction institutionnelle du principe de Raison* ». Dans le cas de Denis Lortie, le mécanisme de reproduction du vivant parlant n'a pas fonctionné correctement et a débouché sur la

MITA MUNESUKE

L'ENFER DU REGARD

UNE SOCIOLOGIE DU VIVRE
JUSQU'À CONSOMMATION

ま
な
ざ
し
の
地
獄



CNRS ÉDITIONS

SOCIOLOGIE D'UN PASSAGE À L'ACTE

perversion de la paternité – le père de Denis Lortie étant tyrannique et incestueux. Pour Pierre Legendre, les origines de la folie du caporal Lortie sont mises en acte dans l'attentat de 1984.

La relecture de Legendre à partir de Munesuke, et dans une moindre mesure du cas Rivière par Foucault, donne envie de proposer une autre

voie. Elle pourrait partir du cas de Thierry Paulin, le « tueur de vieilles dames » qui a fait l'objet du film *J'ai pas sommeil* de Claire Denis (1994), comme le « *parricide aux yeux roux* » normand, comme le lycéen japonais. Il s'agirait d'articuler à la fois une approche quantitative, l'analyse biographique et en même temps l'ensemble des images et des sensibilités qu'il concentre. La publication de cet article est, on le voit, stimulante et bienvenue.

Le moindre mot et le presque rien des choses

Éditeur, traducteur et surtout poète, Gérard Pfister vient de publier *Le Livre, troisième et dernier tome de sa trilogie (après Ce qui n'a pas de nom et Hautes Huttes)*. L'ensemble forme une remarquable unité où chaque écrit possède à la fois sa tonalité propre et entre en résonance avec les autres, dans une perspective ouverte sur le temps et l'espace.

par Alain Roussel

Gérard Pfister

Le Livre, suivi de *L'expérience des mots*
Arfuyen, 230 p., 17 €

Écrire un article sur cette poésie, ce qui implique inévitablement d'utiliser des concepts et des raisonnements, est d'autant moins facile qu'elle relève surtout d'une expérience immédiate qui cherche, par un autre usage du langage, à éveiller les sens à cette « parfaite singularité » du réel que trop souvent, par leur abstraction, les mots nous cachent. Grand connaisseur des mystiques rhénans et des courants qui découlent de la théologie négative – sans oublier les spiritualités orientales –, Gérard Pfister ne pouvait qu'adopter une poésie qui se méfie du discours et cherche à le réduire pour rendre au silence – dans le secret des mots – toute sa dimension. L'important est « de ne pas céder à la trop facile séduction du concept », afin de rendre à la poésie son pouvoir d'incantation et d'éveil des sensations, leur mise à nu et à vif, que le langage usuel a trop tendance à anesthésier. Il ne suffit pas de nommer un arbre « arbre » ou une pierre « pierre » pour établir un contact réel avec le monde.

Gérard Pfister s'est longuement interrogé, notamment dans *L'expérience des mots*, l'ajout à son livre, sur cet improbable dialogue entre les mots et les choses. Ainsi la nature se laisse-t-elle approcher, mais non saisir dans ce qu'elle est véritablement : elle ne trouve son être qu'en elle-même. Il y a cette part d'irréductible qui, par ailleurs, est aussi en nous, pour peu que nous prenions le temps de nous plonger dans nos ténèbres intérieures. Quant au langage, nous croyons, dans notre vanité, qu'il nous obéit, qu'il nous « donne prise sur le réel », alors que bien souvent il n'en fait qu'à sa tête, créant son propre univers d'images dans lequel il nous invite à vivre et à penser : « *les mots nous échappent,*

comme les choses que nous pensions pouvoir saisir, et nous nous retrouvons étrangers au monde et à nous-mêmes, livrés au pouvoir aliénant du langage ».

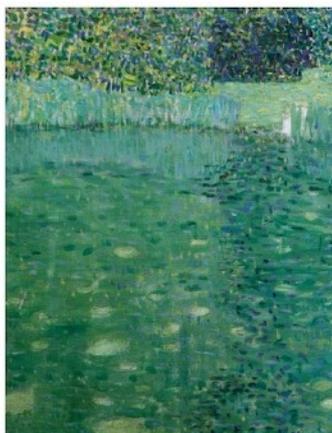
Qu'on ne s'y méprenne pas, si ce poète se méfie du discours et de ses tours de passe-passe rhétoriques, il aime passionnément les mots, malgré le piètre usage que nous en faisons et les tristes oripeaux idéologiques dont on les habille pour notre propre aliénation. Il sait que leur matière est riche de « possibilités affectives, sensorielles, spirituelles, pour qui sait habilement la mettre en valeur, sans complaisance ni faiblesse ». Pourquoi écrit-on, sinon pour « adoucir le cours du temps », disait Borges. Cet extrait d'une citation célèbre, Gérard Pfister pourrait le faire sien. Dans le déroulement des mots au fil du poème, le temps s'écoule. Il appartient à l'auteur de le rendre « habitable », de l'appriivoiser en l'organisant selon une méthode adaptée de la musique, telle est l'ambition de ce long poème – *Le Livre* –, composé de tercets qui se répercutent les uns dans les autres, succession d'instantanés sans cesse renouvelés qui laissent au lecteur l'impression troublante, osons l'oxymore, d'une éternité éphémère, d'une évanescence éternelle.

Écrivant *Le Livre*, Pfister en est d'abord l'écouyant. Il ne fait que transcrire sur la page un chant intérieur qui se déploie en épousant les courbes du temps, à la fois cyclique et linéaire, tout en spirale dont nous, lecteurs, nous épousons le mouvement. Nous voici tel l'oiseau, volant avec les mots à travers le silence, nous élevant et descendant au gré des courants aériens que le souffle module avec douceur, nous abandonnant à une sorte d'ivresse que nous pouvons retrouver à n'importe quel moment, chaque fois que nous ouvrons le livre. C'est une joie de l'être qui s'éveille en nous, et c'est en cela que l'auteur peut parler d'expérience et qu'il ne s'agit pas d'un jeu littéraire.

Gérard Pfister

Le Livre

suivi de
L'expérience des mots



Arfuyen

LE MOINDRE MOT ET LE PRESQUE RIEN DES CHOSES

Au commencement du livre, les mots sont dans les mots, le monde est dans le monde. Mais toute l'ambition du poète est de les faire se rencontrer, de les faire vibrer d'un même accord. La beauté qui se joue là n'est pas de l'ordre du grandiose, mais des petites choses que nous finissons par ne plus voir : « *La plus pauvre / la plus dédaignée // sur le bord du chemin* », et pour cela quelques mots, parmi les plus simples, suffisent, ceux qui s'effacent pour rendre à la perception une sorte de pureté originelle. Les mots doivent éveiller à la vision, puis disparaître : c'est ainsi que se révèle l'autre livre dont celui-ci n'était que la promesse, le livre de l'espace, le livre du réel :

193

Que le livre

ne soit

que l'orée du silence

194

Quand ensemble

les mots le monde

se taisent

195

Quand soudain

sous nos yeux

le réel apparaît

196

*L'apparence
est seule rencontre*

seule révélation

Il est impossible de rendre compte, à l'aide d'un trop court extrait, de cette poésie où les tercets se répondent et relancent l'écho qui parfois nous revient en boucle, une poésie tout en vibration où le silence résonne et nous donne le vertige, nous aspire hors de nous-mêmes. Mais *Le Livre* est aussi une méditation sur le temps, l'espace, la vie, la mort, le bonheur... Et, même si ce n'est pas la volonté de l'auteur, on peut le recevoir comme une leçon de sagesse.

Steinbeck enfin en Pléiade

Le volume Romans constitue l'entrée de John Steinbeck (1902-1968) dans la Pléiade. Il comporte trois livres de la prétendue « trilogie du travail », publiés entre 1936 et 1939 : En un combat douteux, Des souris et des hommes et Les raisins de la colère, auxquels s'ajoute À l'est d'Éden (1952). Pour éclairer ce dernier ouvrage, les éditions Seghers publient le journal de bord tenu par l'auteur : Les lettres d'À l'est d'Éden. Journal d'un roman.

par Steven Sampson

John Steinbeck

Romans

Édition publiée sous la direction
de Marie-Christine Lemardeley Cunci,
avec la collaboration de Jakuta Alikavazovic,
Marc Amfreville, Alice Béja
et Nathalie Cochoy
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Jean-Claude Bonnardot,
Maurice-Edgar Coindreau,
Edmond Michel-Tyl et Charles Recoursé
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
1 664 p., 66 €

John Steinbeck

Les lettres d'À l'est d'Éden.

Journal d'un roman

Trad. de l'anglais (États-Unis)
et postfacé par Pierre Guglielmina
Seghers, 320 p., 21 €

Dernier écrivain masculin né aux États-Unis à s'être vu décerner le prix Nobel (1962) sans jouer de la guitare, John Steinbeck entre dans la Pléiade. Il était temps : Faulkner (1977) et Hemingway (1966) l'avaient précédé de loin, alors qu'à Stockholm leurs apothéoses respectives étaient rapprochées (1949 et 1954).

Comment expliquer ce retard ? Cela tient à deux raisons : d'abord, la « trilogie du travail » traite de phénomènes économiques propres à son époque – grèves d'ouvriers agricoles ; exode massif des fermiers chassés par la sécheresse et les tempêtes de poussière du Dust Bowl (« bassin de poussière ») de l'Oklahoma, du Kansas, de l'Arkansas, et du Texas dans les années 1930 ; précarité du travail agricole saisonnier en Californie. Steinbeck s'étant appuyé sur une re-

cherche prodigieuse pour développer ses intrigues, aujourd'hui l'« effet de réel » ainsi produit pourrait paraître dépassé. Une seconde hypothèse – plus spéculative – pour expliquer la réticence hexagonale à l'endroit de Steinbeck : dans un pays voué à la laïcité, une écriture imprégnée d'allusions bibliques peut en repousser certains (s'ils manquent de l'ouverture d'esprit d'un [Maurice Nadeau](#)).

Aux États-Unis, personne ne s'offusque de l'omniprésence de la Bible. D'après le site goodreads, parmi les cent livres qu'on trouve le plus souvent dans les programmes des lycées américains, on en compte trois de Steinbeck : *Des souris et des hommes* (#7), *Les raisins de la colère* (#26) et *La perle* (#45). Seul Shakespeare y est davantage représenté.

Steinbeck mérite-t-il un tel honneur ? Ses enjeux romanesques ne sont plus d'actualité : aujourd'hui, il y a un consensus en faveur du droit de grève, et la souffrance des « Okies », les paysans de l'Oklahoma partis chercher des emplois à l'Ouest, séduits par la promesse factice de meilleures conditions économiques, est reconnue. Considéré comme mainstream, Steinbeck a gagné la bataille idéologique, grâce en partie à des adaptations cinématographiques. *Des souris et des hommes* a été mis en scène en 1939 avec Burgess Meredith et Lon Chaney Jr., puis adapté de nouveau en 1992 avec John Malkovich remplaçant Chaney dans le rôle de Lennie, le géant naïf incapable de maîtriser sa force brute. *Les raisins de la colère*, version 1940, est magnifique, tourné en noir et blanc par John Ford, avec le jeune Henry Fonda dans le rôle de Tom Joad. Et puis il y a le célèbre *À l'est d'Éden* (1955) d'Elia Kazan, premier film avec James Dean à l'affiche.

STEINBECK ENFIN EN PLÉIADE

En un combat douteux (1936), roman par lequel ce volume débute, est le moins connu. S'inspirant de plusieurs grèves dans le milieu des ouvriers agricoles de Californie affectés par la concentration des terres, il a été salué par la critique de l'époque comme le meilleur roman de grève. Gide l'a qualifié de « beau livre atroce », ajoutant : « ce que Steinbeck montre admirablement (sans pour autant rien démontrer), c'est comment sont amenés et contraints à la perfidie, à l'injustice, à la cruauté résolue, ceux à qui tous les autres moyens de luttés sont refusés ». En effet, l'intrigue évite tout manichéisme : Steinbeck affirmait sa visée métaphorique, comme l'explique Marie-Christine Lemardeley Cunci, dans son excellente introduction à ce volume de la Pléiade.

Des souris et des hommes (1937) est le roman le plus touchant de l'ensemble, le rapport entre Lennie Small et son protecteur, George Milton, fait pleurer. Ce duo inséparable de travailleurs saisonniers se fait chasser ranch après ranch, systématiquement virés à cause de la maladresse de Lennie, homme arriéré et mutique, dont la force surhumaine cohabite mal avec son besoin d'appréhender l'univers par le biais du toucher. Il affectionne les souris, il en garde toujours une dans sa poche en guise de talisman, écrasant la pauvre bête sans s'en rendre compte. Lorsqu'il s'approche des femmes, ce comportement crée des ennuis, ses mains sont attirées par leurs jupes et leurs cheveux, avec des conséquences parfois tragiques...

L'homme est-il une souris pour l'homme ? Steinbeck réduit l'existence humaine à son plus petit dénominateur commun, dont la jalousie, la rivalité masculine, la soif d'argent, la faim, le désir sexuel. Ce plat primitif s'offre cru, sans la moindre médiation du narrateur, à travers des dialogues inspirés de dialectes locaux, appris par l'auteur lors des entretiens qu'il a menés au préalable, ou pendant son apprentissage de jeunesse : il passait ses étés à travailler dans des ranchs à proximité de la maison familiale à Salinas, dans le comté de Monterey en Californie.

L'amitié entre l'homme rusé et le gentil géant s'enracine dans la solitude, résumée par George : « *Les types comme nous, qui travaillent dans les ranchs, y a pas plus seul au monde. Ils ont pas de famille. Ils ont pas d'argent, et puis ils vont en ville et ils dépensent tout...et pas plus tôt fini, les*

v'là à s'échiner dans un autre ranch. Ils ont pas d'avenir devant eux. »

Steinbeck fut accusé d'antiaméricanisme lors de la publication d'*En un combat douteux*, et de communisme après *Les raisins de la colère*, mais, comme le remarque Marie-Christine Lemardeley Cunci, ses œuvres « subvertissent le rêve américain autant qu'elles l'exaltent », parce que, dans la plupart de ses romans, ses personnages expriment l'espoir de « posséder un lopin de terre ». C'est le cas dans *Des souris et des hommes*, où George et Lennie nourrissent le rêve d'amasser assez d'argent pour acheter leur propre ferme. Lemardeley Cunci soutient que Steinbeck est révolutionnaire au sens américain du terme, attaché à la Déclaration d'indépendance de 1776, révolution réinterprétée par le président Roosevelt dans un discours de 1936, où il affirme que les grands propriétaires terriens et les industriels ont récréé une économie féodale, et où il plaide pour le soulèvement de l'homme ordinaire, pour que ce dernier puisse fonder sa propre entreprise : la *start-up nation*.

Ce retour à l'idéal agraire jeffersonien, transformé en éloge de la terre, confère un aspect mystique à l'œuvre. Dans sa Notice pour *Des souris et des hommes*, [Jakuta Alikavazovic](#) met en garde contre une lecture étroitement réaliste du roman, malgré l'abondance d'éléments allant dans ce sens, parmi lesquels la topographie, le fonctionnement de l'exploitation agricole et le fait que l'auteur semble « transcrire » le langage pittoresque de ses personnages. Alikavazovic préfère évoquer un réalisme « ambigu, voire ambivalent », citant notamment la source du titre, un vers de Robert Burns (1785), pionnier du romantisme, où le poète écossais, lui-même fermier désargenté, s'adresse à une souris dont le nid vient d'être retourné par sa charrue. *Des souris et des hommes* a donc pour horizon des références littéraires et des menaces existentielles.

Les raisins de la colère (1939) est long – presque six cents pages dans la Pléiade – et moins captivant que le livre précédent, bien qu'il ait été lauréat du prix Pulitzer et du National Book Award. On a pris autant de plaisir à lire la Notice, signée Marc Amfreville, où ce dernier rejoint Alikavazovic en soulignant l'ambivalence réaliste/mythique. Côté réaliste, Amfreville note l'attention portée aux fourmis et aux automobiles, exemples d'un « réalisme symbolique ». La célébration de l'idiome populaire permettrait d'inscrire Steinbeck dans la lignée de Mark Twain. Mais l'auteur

STEINBECK ENFIN EN PLÉIADE

aurait échoué dans son projet moderniste : ses collages sont moins radicaux que ceux de Dos Passos, et son ancrage sociogéographique moins sophistiqué que celui de Faulkner.

Marc Amfreville estime que le traitement du thème de l'exode constitue une « *confirmation originale* » des thèses freudiennes – la *Nachträglichkeit* – sur le trauma : le premier choc pour la famille Joad serait le départ forcé de l'Oklahoma, le second serait l'arrivée en Californie. Pour Amfreville, les échos bibliques ont un caractère « inversé » et ironique : les Okies n'étaient pas des esclaves ; ils ont été chassés de leurs fermes, contrairement aux Hébreux ; Dieu ne pourvoit pas à leurs besoins pendant la traversée du désert ; la Californie est loin d'être la Terre promise, etc.

À *l'est d'Éden* (1952) fut considéré par l'auteur comme étant son chef-d'œuvre : « *Je pense que tout ce que j'ai écrit a été, dans un sens, une pratique pour ce livre.* » Pourtant, le style et la structure font penser aux *Raisins de la colère*, dans la mesure où on a encore affaire à une alternance entre des chapitres composés de dialogues et des chapitres – « intercalaires » – voués à d'expansives descriptions du paysage :

« *La vallée de la Salinas est en Californie du Nord. C'est un long sillon à fond plat entre deux chaînes de montagnes. La rivière y déroule ses méandres jusqu'à se jeter dans la baie de Monterey.* »

Je me rappelle les noms que je donnais, enfant, aux plantes et aux fleurs secrètes de la vallée, la cachette de chacun de ses crapauds et l'heure où s'éveillent ses oiseaux en été. Je me rappelle ses saisons et ses arbres, ses gens et leur démarche ; je me rappelle même leurs odeurs. La mémoire olfactive est très riche.

Je me rappelle les monts Gabilan qui dominaient la vallée à l'est, des monts clairs et gais, pleins de soleil et de charmes, des monts fascinants dont on avait envie de gravir les agréables contreforts comme on désire grimper sur les genoux d'une mère chérie. »

Le « je me rappelle » de Steinbeck anticipe le « je me souviens » de *Perec*, avec le même attachement au lieu, rural ici. La terre est anthropomorphisée, le narrateur se languit d'un paradis

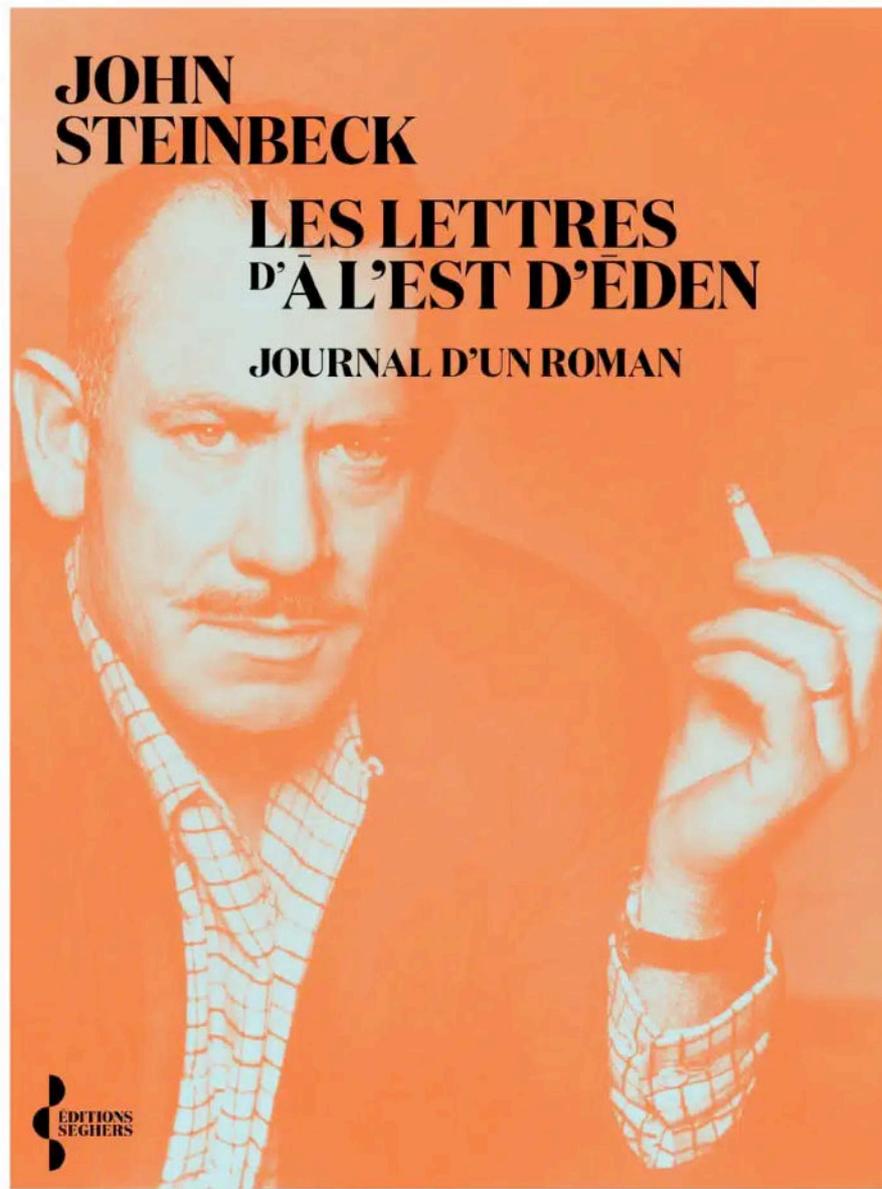
perdu associé à la figure maternelle. Le titre s'inspire d'un passage de la Genèse, l'histoire d'un double exil – d'abord des parents, ensuite de leurs fils aîné : « *Caïn s'éloigna de la face de l'Éternel, et habita dans la terre de Nod, à l'est d'Éden.* »

Comme le remarque Nathalie Cochoy dans sa Notice, la jalousie fratricide se décline ici sur deux générations, répétition qui rappelle pour nous *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë. Steinbeck raconte l'histoire des Trask et des Hamilton, propriétaires des ranchs dans la vallée de la Salinas. La portée de l'intrigue dépasse le cadre local, d'où l'abandon du titre provisoire, « Ma vallée ». Dans le Journal publié aux éditions Seghers – constitué des lettres adressées à son éditeur, Pat Covici –, l'auteur affirme que le meurtre fratricide biblique serait un récit fondateur : « *L'histoire est très courte mais, avec ses implications elle a exercé sur les gens une influence plus forte que n'importe quelle autre, mis à part sans doute celle de l'Arbre de Vie et du péché originel. [...] Du péché d'Ève sont nés l'amour et la mort. Caïn a inventé le meurtre et il est puni par la vie en étant protégé. La marque sur lui n'est pas infligée pour le punir, mais pour le protéger. [...] Je suggère donc pour mon titre : Le Signe de Caïn.* »

Dans une lettre écrite un mois plus tard, Steinbeck annonce que « À l'est d'Éden » s'impose comme titre et il se lance dans l'exégèse d'un autre verset de Genèse, 4 : « *Dieu dit à Caïn : "Pourquoi es-tu irrité, et pourquoi ton visage est-il abattu ? Certes, si tu t'améliores, tu seras pardonné. Mais si tu ne t'améliores pas, le péché est tapi à la porte et il aspire à t'atteindre, mais toi, tu peux le dominer."* »

Steinbeck se réjouit d'avoir découvert une traduction alternative du verbe hébreu *timshol* (régner, gouverner, dominer) – « *il se peut que tu règues sur lui* » – qui ouvre la possibilité du libre arbitre, conforme à sa vision du destin de Cal Trask, l'avatar de Caïn. Le dernier mot prononcé par son père, Adam Trask, sur son lit de mort à la fin du texte sera en hébreu (translittéré incorrectement) : « *Timshel !* »

L'intertexte hébraïque interpella la critique française. Nathalie Cochoy voit dans ce roman une version sécularisée de la Bible, où les références bibliques témoignent de « *la possibilité donnée à l'homme de se soustraire à la force oraculaire des mythes afin de créer lui-même sa propre*



STEINBECK ENFIN EN PLÉIADE

histoire ». John Steinbeck, existentialiste ? Pour Cochoy, ces références le situent dans la tradition américaine de « l'écriture de l'espace » ; en Amérique, l'histoire individuelle naît à partir de l'« incommensurable » relation de l'homme à la terre, et la déchéance d'Adam Trask serait liée à « la matérialité sensible de la terre américaine ». Alors les Hébreux ? N'étaient-ils pas, eux aussi, attachés à la Terre ? Où est la spécificité des États-Unis ?

Quant à Pierre Guglielmina, dans sa postface à sa traduction du Journal, il avance que ce dernier serait animé par un « *entretien de la Trinité catholique et du judaïsme* », s'appuyant sur une lettre où l'auteur avoue qu'il se divise en trois personnes : « *L'une spécule, l'autre critique et la troisième essaie d'établir les corrélations.* »

À ces gloses franco-françaises (y a-t-il plus attaché à la terre qu'un Gaulois ?), votre chroniqueur préfère l'introduction de David Wyatt à l'édition Penguin Books : « *Du fait d'exposer si explicitement ses précédents, Steinbeck démontre comment l'origine d'une histoire se trouve dans d'autres histoires, auxquelles elle est redevable.* » Wyatt dit que Steinbeck voyait le récit de Caïn et Abel comme le « père » de toute histoire, remplaçant le péché originel. Il cite l'auteur : « *La plus grande terreur que peut avoir un enfant, c'est de sentir qu'il n'est pas aimé ; l'enfer qu'il craint, c'est le rejet.* » La Bible serait, selon cette lecture, « *un livre sur le mystère des enfants préférés* ».

Aujourd'hui, dans un pays gouverné par un Fils – surnommé « Jupiter » sans être passé par la paternité –, un Fils conspué par son peuple, cette lecture résonne.

Le blanchiment de l'histoire

Thomas Demand est un photographe allemand qui a étudié à la Kunstakademie de Düsseldorf, où se sont formés nombre d'artistes importants comme Thomas Struth, Thomas Ruff ou Andreas Gursky. À la différence de ses aînés, Thomas Demand, né en 1964, a commencé par étudier la sculpture, ce qui l'a conduit à élaborer une œuvre originale mariant maquettisme et photographie. Il a également réalisé des vidéos à partir de maquettes. Le musée du Jeu de paume présente une large rétrospective de ses œuvres courant sur près de trente ans, de 1994 à 2021, accompagnée d'un catalogue préfacé par Douglas Fogle et intitulé Le bégaïement de l'histoire.

par Laurent Jenny

Exposition Thomas Demand
Le bégaïement de l'histoire
Musée du Jeu de Paume, Paris
Jusqu'au 28 mai 2023

Pour bien voir la rétrospective des photos de Thomas Demand au musée du Jeu de paume, il vaut mieux ne rien savoir de son œuvre (ou, comme c'était mon cas, avoir *oublié* qu'on avait déjà vu ses images et même lu des commentaires à son propos, oubli qui n'est peut-être pas sans rapport avec la nature de ces images). Et de même, on a tout intérêt à regarder ses grands formats sur plexiglas sans se pencher tout de suite sur les cartels explicatifs qui les accompagnent. On a plus de chances alors d'observer sur soi-même les effets que produisent ces images. Un coin de baignoire encore remplie d'eau savonneuse dans l'angle d'une salle de bain. Une chambre d'hôtel sans fenêtre, au lit impeccablement fait sous un éclairage artificiel. Une boutique de photocopieuses aux couvercles levés, vide de tout usager. Une salle de contrôle aux écrans éteints et aux pupitres surchargés de voyants et de manettes inertes. De longues tables scandées par des piles vierges de papiers jaunes, des téléphones de bureau et des chemises de carton fuchsia apparemment dénuées de contenu. Un angle de pièce laissant voir un lit encombré de cartons vides ainsi qu'une table avec une machine à écrire blanche, une tasse à café jaune et des papiers épars. Une sorte de table de conférence comportant trois sièges, trois tas de papier blanc et trois verres, chacun rempli d'un liquide

différemment coloré, sur fond d'un décor fait d'une série de bandes de couleurs verticales très saturées qui vont du carmin au vert pomme.

Les intérieurs de Demand ont un aspect absolument neuf. Ils ne comportent pas d'ouverture, sont dénués de toute poussière et baignés d'une lumière artificielle partout égale. On y trouve peu d'ombres et on n'y décèle aucune profondeur de champ, tous les plans étant d'une égale et parfaite netteté. On devine qu'ils sont également insonores (un coin de plafond, étrangement matelassé, d'où pendent des micros, se révèle appartenir à une « chambre anéchoïque », destinée à exclure tout bruit extérieur). Ces lieux produisent un effet d'obturation totale, comme si tout dehors était désormais hors d'atteinte. Ils apparaissent aussi complètement inhabitables. Ce n'est pas qu'ils auraient été « désertés » par des humains, c'est qu'aucun être humain ne pourrait y entrer et y survivre dans l'univers d'objets impeccables, vierges et clos qui les emplit. Autant vouloir habiter un monde d'idées platoniciennes, dormir dans une idée de lit, travailler dans une idée de bureau, de lampe ou de téléphone. La précision n'est donc pas ici du même ordre que celle de la peinture hyperréaliste, tout aussi figée mais qui ne se refuse pas au détail et au particulier. Demand ne fait pas des photos hyperréalistes. Il nous offre une visualisation précise d'abstractions vivement colorées.

Que ces espaces soient à la fois idéels et inutilisables, on s'en aperçoit peu à peu en repérant des détails intrigants : les prises électriques sont aveugles, les lettres éparses sur le sol jetées par la

LE BLANCHIMENT DE L'HISTOIRE

fente d'une porte ne comportent ni nom de destinataire ni adresse, la machine à écrire n'a pas de marques de lettres sur ses touches, les nombreux papiers et dossiers sont toujours vierges d'inscription, les oreillers ont des plis plus cassants que s'ils étaient vraiment en coton, la surface d'eau sale de la baignoire a quelque chose de statique et d'opaque. Et une première clé de l'énigme nous est tout de suite livrée par les panneaux de présentation de l'exposition. Nous n'avons pas affaire à des photographies d'objets et de décors réels mais de maquettes en papier et carton, ce qui éloigne ce que nous voyons d'un degré supplémentaire de réalité : il ne s'agit pas d'« idées » de choses du monde mais d'idées de reproductions en papier de choses du monde. Et, en une sorte d'injonction esthétique contradictoire, Demand pousse très loin le jeu du trompe-l'œil et du détrompe-l'œil, de la perfection illusionniste de ses images et de la discrète dénonciation de leur caractère artificiel et fabriqué. Il prend au jeu le spectateur, le forçant simultanément à chercher dans l'image des traces d'artifice (une découpe un peu moins nette, un contour de savon trop raide, la trace d'une fente d'assemblage de plans) et à lui faire admettre le caractère absolument convaincant de ses décors (la lumière neutre et uniforme qui les « néonise » n'est pas pour rien dans cette impression de netteté intemporelle). Il force ainsi le regard à une oscillation dont on ne se déprend pas aisément.

Puis vient un second moment d'étonnement et de sidération lorsqu'on se penche plus précisément sur les cartels explicatifs de ces grandes images sur plexiglas. C'est que nombre des lieux représentés qui nous paraissaient d'une neutralité utopique et totalement inventée ont en réalité une « histoire ». Ils ont, pour beaucoup, été inspirés par des photos de presse, puis transposés en trois dimensions. Et ces lieux ont été souvent le cadre d'événements inquiétants ou violents. La chambre d'hôtel anonyme dont on nous montre lit, murs, porte et plafond est celle qui a tenu lieu de planque à [Edward Snowden](#), à Cheremetievo, dans la zone de transit de Moscou, dans son errance après la révélation qu'il fit des informations top-secret de la National Security Agency. La baignoire à l'eau sale est celle d'une chambre de l'hôtel Beau Rivage à Genève où l'on retrouva le corps sans vie d'Uwe Barschel, homme politique allemand soupçonné de chantage sexuel. La salle de contrôle déserte est celle de la centrale de Fukushima après la catastrophe dont elle a été le

théâtre. Et telle pièce aux meubles brisées et aux fenêtres sorties de leurs gonds est inspirée de celle du QG de Hitler à Rastenburg, après l'échec de l'attentat à la bombe perpétré contre lui en juillet 1944. Par « histoire », il faut donc entendre souvent les petites histoires ou faits divers liés à la grande Histoire, tels que les médias en fournissent indistinctement l'illustration.

Dans un texte fameux, Walter Benjamin voyait dans les photographies parisiennes d'[Eugène Atget](#) autant de scènes de crime possibles. Mais c'était à la faveur de l'inquiétante étrangeté surréaliste qui se dégageait des décors désertés, pittoresques et souvent décatiés qu'offrait alors la capitale. On pourrait dire que le travail de Demand vise exactement au contraire : non pas à suggérer la violence dont les lieux ont pu être les témoins, mais à l'effacer. Tant qu'à invoquer « l'histoire » (dans l'ambiguïté du terme entre minuscule et majuscule), plutôt que d'intituler la rétrospective de Demand « bégaiement de l'histoire », on aurait peut-être été plus inspiré de la présenter comme le « blanchiment de l'histoire ». Et ce « blanchiment » serait moins convaincant, il serait purement « théorique », et somme toute anecdotique, s'il trouvait sa clé seulement dans les explications tout extérieures qui nous sont données ici ou là de l'origine des images. Son efficace repose sur autre chose : c'est qu'il s'exerce depuis le dedans de l'image et par un travail sur leur purification plastique. L'inquiétude du regard vient de la fêlure entre l'effacement rigoureux de toute imperfection humaine et les indices d'une fabrication fallacieuse de la réalité. Par une sorte de paradoxe absolu, Demand en vient donc à nous montrer un effacement de traces dont il se fait lui-même l'opérateur. Et, malgré les tentatives de quelques commentaires pour en moraliser ou en politiser l'intention comme appels à des « prises de conscience », il n'est pas aisé d'arraisonner ce mouvement.

Pour ma part, il me semble que l'exercice répété d'un saut hors de l'histoire (petite ou grande, personnelle ou collective) a projeté Demand dans une dimension ontologique propre – celle de purs simulacres poussés à leur perfection par la transfiguration photographique qu'il leur offre. Et il a décidé d'en projeter l'éclairage sur de nombreux aspects de la réalité. Car ses œuvres ne se limitent pas à ce qu'on pourrait appeler, par analogie avec les Beaux-Arts, de la « photographie d'Histoire ». Demand s'est aussi risqué à de monumentales « photographies de paysages ». Sa *Clairière* (2003) a nécessité la fabrication

● JEU DE

PAUME



Thomas Demand

Le bégaiement de l'histoire

LE BLANCHIMENT DE L'HISTOIRE

de 260 000 feuilles d'arbre et mesure près de 2 x 5 m. La reconstitution panoramique (2 x 4,4 m) d'une *Grotte* naturelle (2006) a requis plusieurs tonnes de carton et c'est aussi la seule maquette que Demand n'a pas détruite après usage. Enfin, son *Étang* (2 x 4 m, 2020) fait clairement allusion aux *Nymphéas* de Monet. Mais le traitement que Demand inflige à la nature participe d'un même geste de purification par le simulacre que sa « photographie d'histoire ». Cette fois, ce n'est pas l'histoire humaine qu'il s'agit de « blanchir », en en éradiquant toute présence, mais la vie naturelle, que le processus de re-fabrication de Demand débarrasse de ses moisissures et de son caractère essentiellement périssable pour en donner une version dévitalisée, comme cryogénisée par le revêtement de plexiglas, et d'allure quasi éternelle.

Cependant, à côté de ces « grands genres » représentatifs, Demand à partir de 2008, a pratiqué une photographie de taille plus modeste et comparable au « petit genre » de la nature morte. Ce sont les *Dailies*, inspirés par des clichés au téléphone portable de détails insignifiants cueillis dans la rue ou au gré de ses déplacements. Un gobelet en carton coincé dans un grillage, une laisse de chien nouée autour d'un poteau, un cendrier criblé de mégots... Ici, ce ne sont plus des « histoires » qui ont été effacées mais d'infimes anecdotes dont les photos sont les indices muets. Il est remarquable de

constater que, quelles que soient les variations d'ampleur du sujet et la période où Demand les a réalisées, toutes ses photographies sont baignées du même vide, de la même lumière neutre et irréaliste. Tout se passe comme si, dans son œuvre non plus, malgré les décennies, le temps ne passait pas, définitivement cloué au même projet par un dispositif toujours semblable et d'une redoutable efficacité pour arracher toute particularité à elle-même et la projeter sur le même plan idéal et mort.

De véritable tournant dans son œuvre, on n'en observe qu'un, ces dernières années. Et il est d'ordre réflexif. Dans sa série *Model Studies* (2020), Demand s'est penché sur des gestes « frères » du sien, à savoir les travaux préparatoires en papier d'architectes ou de couturiers. Et il a photographié des matériaux analogues à ceux qui lui servent à construire son propre univers visible. Mais, au lieu de les engager dans des simulacres de scènes réelles, il les a laissés dans leur état de matériaux et de projets, comme un magasin de formes colorées et abstraites qui valent pour elles-mêmes. Pour finir, c'est peut-être la photo *Atelier* qui livre l'allégorie la plus claire de son travail. Elle s'inspire d'une photo de l'atelier de Matisse, le sol jonché de chutes de papier de couleur évidées par les découpages qu'y a pratiqués l'artiste. Ce qu'il nous montre ainsi, c'est une sorte de négatif fantomatique d'une œuvre de papier qui brille autant par son absence que par sa présence photographique.

Deux blocs d'abîme

Il y a un an, En attendant Nadeau s'interrogeait sur « l'étrange objet éditorial » que constituait Guerre, le premier des « manuscrits retrouvés » de Louis-Ferdinand Céline à être publié. Cette réflexion s'est poursuivie avec la lecture de Londres cet automne : Philippe Roussin soulignait que sa « vocation naturelle aurait été de paraître dans les Cahiers de la NRF, collection d'archives, de documents littéraires et d'inédits ». Aujourd'hui, l'écrivain et éditeur Yves Pagès expose pour En attendant Nadeau les raisons pour lesquelles ces deux textes renouvellent la lecture de l'œuvre célinienne.

par Yves Pagès

Tout juste sorti en librairie, un nouveau texte inachevé de Céline – *La volonté du Roi Krogold*, revisitant des légendes médiévales –, dont quelques extraits avaient déjà essaimé dans *Mort à crédit*, puis dans deux autres œuvres récemment exhumées, *Guerre* et *Londres*, montre comment ces trois matrices d'écriture ont été conçues dans une même période, difficile à dater précisément, mais, sans nul doute désormais, comprise entre la sortie de *Voyage au bout de la nuit* et le parachèvement du roman suivant, soit 1933-1936. Étrangement, lors de la publication de *Guerre*, les polémiques se sont concentrées sur sa datation ou sur son appareil critique, comme si la génétique des textes, telle préface obligée d'un ayant-droit ou un glossaire expéditif, primaient sur les enjeux imaginaires d'un copieux manuscrit – délaissé par l'auteur sans revisitation finale, il est vrai, mais de forte cohérence interne. L'arrivée de *Londres*, six mois plus tard, n'a pas totalement éteint ces polémiques annexes et a renforcé d'autant la méfiance a priori des critiques « de gauche » envers le sexisme foncier de cet écrivain pré-fasciste puisque entaché d'avance par ses positions pamphlétaires ultérieures – incontestablement empreintes d'un racisme biologique surenchérisant sur les mesures antisémites de la révolution nationale vichyste.

Rappelons d'emblée que, hors leurs circonstances anecdotiques sans intérêt, le surgissement de ces deux manuscrits initiaux ajoute à l'histoire passionnante des fabriques d'écriture des grands monstres littéraires. Et dans ce cas précis, les deux œuvres ne jouent pas le même rôle. Si *Guerre* semble un isolat détaché du premier tiers de *Voyage au bout de la nuit*, il s'agit d'une pièce

manquante traumatique rajustée après coup, selon une visée autobiographique qui remet le couteau dans la même plaie : la scène primitive d'une mort évitée de peu par le soldat Destouches en mission au-delà des lignes de front, blessure suivie d'un séjour dans un hôpital de campagne, entre convalescence et menace d'un retour au combat. Quant à *Londres*, c'est un galop d'essai inaugurant le terrain d'aventures d'une bohème londonienne – transposé, lui aussi, à partir d'un épisode vécu durant le séjour outre-Manche du réformé Destouches entre 1915 et 1916 – et qui donnera lieu, quelques années plus tard, à l'énorme *Guignol's Band*, repris de fond en comble au début des années 1940 selon un axe narratif très différent. Ainsi *Guerre* comble-t-il au plus intime un trou de mémoire, tandis que *Londres* cartographie le hors-champ exotique d'une nostalgie ayant changé de nature une fois l'ouvrage remanié durant l'Occupation.

On gagnerait à envisager ces deux manuscrits sauvés de l'oubli comme un continuum romanesque, certes inabouti mais habité par quelques points communs saillants. Le plus évident, c'est que leur crudité même, en partie liée à un usage débridé d'une sur-oralité au style indirect libre, les aurait voués à une censure immédiate dans les années 1930 : dans *Guerre*, les chapitres concernant l'infirmière Mlle Lespinasse, branleuse de troupes blessés, moribonds ou déjà trépassés, auraient été blanchis ; dans *Londres*, il aurait fallu caviarder la moitié du volume donnant à voir les rapports sexuels liés aux ébats tarifés de la prostitution, et à ses dégâts collatéraux : tabassages, viols et avortements. Et nul doute que Céline en avait quelque idée, à l'heure de laisser ces projets en jachère,

DEUX BLOCS D'ABÎME

surtout après les coupes partielles de *Mort à crédit* qui allaient durablement l'échauder.

Un autre point de convergence de ce cycle rétrospectif – issu d'un triptyque de 1912 à 1917 aux jointures assumées : *Londres* comme séquelle de *Guerre*, et le futur *Casse-pipe* programmé comme préquelle – tient à une humeur latente qui le parcourt de bout en bout : la peur panique d'être renvoyé au front. Dans *Guerre*, cette crainte est obsédante chez l'alité Ferdinand, soigné dans une ville de garnison justement nommée Peur-sur-la-Lys, avant d'être finalement décoré, tandis que son compagnon de chambrée, le proxénète Bébert, alias Cascade – ayant rapatrié sur place sa « gagnouse » Angèle depuis Pigalle –, finira, lui, devant un peloton d'exécution. D'où ce constat sans appel : « *Ils me faisaient chier les autres dans la tôle avec leurs faits d'armes. Au moment qu'on a appris qu'il avait été fusillé pour finir, Cascade, ils se sont mis tous à débloquent à propos de leurs bravoures.* » C'est le fatidique dilemme du livre entier : soit on est passé par les armes, soit on reçoit une médaille. De fait, tout blessé ou commotionné pouvait alors être qualifié de simulateur, de déserteur, d'auto-mutilé, et passait par la torpille électrique du docteur Vincent avant d'être renvoyé sur le champ de bataille.

Ainsi Céline déconstruit-il de manière radicale le pseudo code d'honneur de la Grande Guerre : une loterie barbare, et cela avec une virulence subversive portée à son comble émotif. D'ailleurs, cette épée de Damoclès belliciste est tout aussi palpable chez ses acolytes de la pension Leicester : « *Ils étaient bien heureux les petits potes personnellement de pas être rappelés au guignol, d'être en sursis encore, les derniers macs à Londres.* » Au sein du deuxième volume inédit, la pression belliciste n'est pas moins présente, s'incarnant dans les mésaventures d'une bande de « souteneurs » français planqués outre-Manche et soucieux de semer les sergents recruteurs de Scotland Yard pour échapper à leur foutu devoir patriotique. Ainsi les deux romans cultivent-ils un même esprit réfractaire, celui de l'étudiant en médecine Princharde du *Voyage*, adepte de la « reprise individuelle » anarchiste, qui avait conclu sa harangue anti-guerre d'un adage fétiche : « *Alors vivent les fous et les lâches !* », anti-héros exemplaire promis lui aussi à « disparaître », autrement dit à être passé par les armes.

Jonction fictionnelle oblige entre *Guerre* et *Londres*, voilà le narrateur de la saga londonienne

dans la peau d'un souteneur, vivant au crochet de la prostituée Angèle qui profite des largesses du major Purcell, rentré au pays après sa mission à Peur-sur-Lys. D'où une foulitude de scènes mettant aux prises une vingtaine de racoleuses, quelques macs pathétiques, un caïd en chef, Cantaloup, et l'indic Bijou. Certains trouveront d'un graveleux répétitif certains épisodes. Reste qu'il s'agit aussi d'un tableau clinique du milieu prostitutionnel, de ses modes de domination, qui ne cache rien des souffrances des premières concernées, ni de leur sourde stratégie d'émancipation face à leurs mâles profiteurs aux mœurs abjectes. On repense ici à l'ambivalence du tableau psychopathologique que dressait Céline des banlieusards dans *Voyage au bout de la nuit*, peu ragoutant mais bouleversant, jamais l'un sans l'autre.

S'il paraissait évident que *Guignol's Band* puisait sa source chorégraphique et musicale dans *L'Opéra du gueux* de John Gay (réactualisé en 1928 par Brecht sous le titre *L'Opéra de quat'sous*), en plongeant le narrateur rescapé du front au sein d'un panorama ethnique disparate, à l'image de l'East End d'alors où affluaient tant de Juifs ayant fui les pogroms européens, sans oublier une flopée de « métèques » et d'excentriques hindouistes ou asiatiques, Céline le faisait à mots couverts sans trop s'attarder sur leur origine, d'autant qu'il venait dans plusieurs pamphlets de vitupérer le métissage mondial organisé par les « Sémites ». Alors qu'ici, avec *Londres*, il fait un sort explicitement bienveillant au docteur Yugenbitz, médecin au London Hospital et juif socialiste expatrié de Russie pour des raisons politico-ethniques, personnage crucial pratiquant des avortements clandestins. Le narrateur va même jusqu'à confier que ce médecin des pauvres lui aurait insufflé une vocation médicale, curieuse dette avouée envers l'un de ces « youpins » qu'il conspuera bientôt sur tous les tons. Comme quoi la première version de ce livre se situe bien sur la ligne de crête d'un basculement xénophobe et d'une nostalgie pour le gai savoir d'un séjour dans la capitale d'essence cosmopolite.

L'énorme premier jet romanesque de *Londres* met aussi en scène un certain Borokrom, un des rares « amis » du narrateur, qui réapparaîtra dans *Guignol's Band*, mais sous la forme édulcorée d'un infatigable pianiste obèse. Or, il a, dans sa version initiale, une autre densité, dépliée sur plusieurs dizaines de pages, mettant au jour les aléas de ses ancrages politiques, celle d'un anarchiste désillusionné. Au fil de l'exposition du



*Louis Destouches au 12^e régiment de cuirassiers,
au quartier de cavalerie de Rambouillet, vers 1913.
Collection VRC*

DEUX BLOCS D'ABÎME

passé tumultueux de Borokrom, Céline exprime en sourdine un vrai compagnonnage avec ce lutteur acharné contre la tyrannie, qui a jeté une de ses « bombes à l'égout » pour ne pas blesser des civils juifs à Kiev, qui a « adhéré à bien des partis, tous révolutionnaires, pourri en prison, tant de fois » et qui, ne voulant plus « adhérer à rien », a rejoint Londres pendant la guerre. Dorénavant, le voilà qui continue, « tout seul [à] s'époumoner » pour la bonne cause à Trafalgar Square, non sans « engueuler les socialistes », préférant Bakounine à Marx tout en se documentant sur les grèves et soulèvements en cours. Et c'est sans doute le seul endroit dans l'œuvre célinienne, avec le premier chapitre du *Voyage*, où l'auteur donne à ses propres désillusions un ancrage explicitement libertaire : « Je me suis fourvoyé comme les autres. À présent abruti par les réalités j'aboie comme les autres pour faire du bruit Ferdinand, rien que pour faire du bruit, pour avoir moins peur. [...] Je monte sur les estrades, avec les autres, roter mon néant. Je gueule au vainqueur mais je n'y crois pas, lui non plus. Toute opinion n'est qu'une entorse un peu douloureuse qui fait hurler quand on force ».

Ici s'exprime avec une verve inextinguible la voix ventriloquée du jeune Destouches aux prises

avec sa déception précoce envers tout idéalisme, truqué d'avance ou voué à quelque effet pervers. Et Londres aura donc, parmi d'autres intérêts, celui d'avoir exhumé le creuset du scepticisme misanthropique de Céline – lui qui a découvert auprès de Borokrom les « classes sociales » et un prolétariat apatride surexploité, au moment même où la boucherie de 14-18 signait la trahison des gauches de l'Union sacrée, promettant la Victoire en chantant au terme d'une « guerre juste », en enterrant d'autant les « lendemains qui chantent » révolutionnaires. Si l'on sait à quelles extrémités – racistes et antisémites – a pu conduire cette forme de dépit anti-politique, il serait trompeur d'en nier la source complexe, issu de paradoxaux motifs d'amertumes soudain associées fictionnellement à une confrérie haute en couleur de sans-patrie. Qu'on n'aille pas y voir une façon d'atténuer la « tache de sang intellectuelle » des écrits propagandistes xénophobes de Céline. Cette dérive garde évidemment sa part de mystère insondable, mais sans abolir la figure de l'enchanteur désenchanté Borokrom qui, au milieu des pros-crits, gueux et catins d'un Londres magnifié par la fiction, préserve un parfum de subversion anti-patriotique et de désertion des normes sociales.

Céline un peu moins opaque

Il convient de féliciter les éditeurs de ces deux monuments critiques, rendus indispensables par la redécouverte de manuscrits (ou de la totalité des manuscrits, on ne peut être affirmatif sur ce point) abandonnés par Céline en France quand il fuit son pays le 17 juin 1944, onze jours après le débarquement de l'armada alliée qui va bouter les nazis hors de leur conquête et bientôt sonner pour les « collabos » dont il était le plus illustre l'heure des comptes. Ce trésor a été retrouvé en 2021-2022.

par Maurice Mourier

Céline, *Romans 1932-1934*
Édition établie par Henri Godard
avec Pascal Fouché et Régis Tettamanzi
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
1 552 p., 70,50 €

Céline, *Romans 1936-1947*
Édition établie par Henri Godard
avec Pascal Fouché
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
1 956 p., 78,50 €

Frédéric Vitoux
Album Louis-Ferdinand Céline
Gallimard, 256 p., 221 illustrations, offert
pour l'achat de trois volumes de la Pléiade

De quels manuscrits s'agit-il ? Dans le volume 1932-1934, consacré essentiellement à *Voyage au bout de la nuit*, de l'étrange fantaisie médiévale *La volonté du roi Krogold*, dont une ébauche, également reprise et commentée par Régis Tettamanzi, s'appelle *La légende du roi René*, et de deux autres longs textes, l'un, *Guerre*, dont le titre est celui donné par les éditeurs Pascal Fouché et Henri Godard, l'autre, *Londres*, titre choisi par l'auteur.

Un travail d'une érudition impeccable accompagne ces inédits et mérite qu'on s'y attarde. Il démontre que, dès la sortie triomphale de *Voyage au bout de la nuit*, le 20 octobre 1932, la machine à écrire célinienne – un sacré moteur à explosion qui connaîtra des ratés mais fonctionnera néanmoins jusqu'à l'épuisement et à la mort du forcené littéraire le 1^{er} juillet 1961, à soixante-sept ans – s'est mise en branle sur un schéma plus directement autobiographique en substituant aux aven-

tures de Bardamu ce qu'Henri Godard nomme « un cycle de Ferdinand ».

Ce cycle comporte trois volets : *Enfance* (ce sera *Mort à crédit*), *Guerre* (qui s'épanouira en *Casse-pipe*), *Londres* (matrice de *Guignol's Band*). Ce sont là de ma part des simplifications, les très copieuses et vraiment passionnantes Notices prennent toutes les précautions nécessaires pour nuancer ces découvertes. Mais, aux yeux du lecteur moyen que je suis, une conclusion s'impose : Céline n'a jamais raconté (enjôlé, noirci, supplémenté en délire), d'un bout à l'autre de sa carrière, ou de son fiasco, que sa propre histoire. Son imagination échevelée (démence ou, en tout cas, plus encline à s'appuyer sur le mensonge que sur la vérité), il ne l'a exercée qu'à partir d'expériences vécues, dans la réalité ou le fantasme, toutes autocentrées, autarciques jusqu'à la suffocation, prodigieusement égotistes.

Sauf quand il s'essaye à une évasion dans l'imaginaire enfantin des contes, ce que *Krogold*, une merveilleuse fresque de trahison, de violence et d'amour, illustre à plaisir, tout en étant, lu aujourd'hui, à la fois un hapax à l'intérieur de ce volume et un échec littéraire patent, que le spécialiste de Céline ne saurait cependant négliger puisque l'auteur lui-même attachait à cette suite d'épisodes pleins de bruit et de fureur (en stuc) assez d'importance pour glisser des fragments du manuscrit refusé par Denoël dans certaines de ses œuvres publiées (*Mort à crédit*, notamment). Aberration ? Certes, mais aussi manifestation d'un goût pour la fantasmagorie qui a un caractère assez ingénu (Céline se souvient parfois avec émotion de Méliès, et le théâtre, le ballet surtout, pour lequel il écrira, font partie de ses passions les moins impures).

CÉLINE UN PEU MOINS OPAQUE

Quant aux deux gros morceaux inédits, *Guerre*, qui commence *ex abrupto* par un récit halluciné de la blessure reçue le 27 octobre 1914 en mission héroïque qui lui vaudra la croix de guerre et la réforme définitive le 16 décembre 1915, et *Londres* où, tout de suite après la réforme, il occupe des fonctions au consulat de France et profite, pendant un an, d'une expérience extatique pour lui (celle du bonheur d'exister loin du front dans le milieu des souteneurs de Soho), on ne saurait dire qu'ils apportent au lecteur de révélation esthétique bouleversante.

Il y a dans ces deux lots d'inédits des passages d'un comique grinçant assez enlevés, mais aucun sentiment de nouveauté absolue ne submerge le lecteur sur le seul plan qui compte, celui de l'écriture. Rien de comparable au choc indiscutable produit par le *Voyage*, où s'inaugurait une vibration poétique de la phrase, une construction rythmique et mélodique des séquences sans exemple dans les romans du temps depuis la mort de Proust, [Bernanos](#) excepté.

En revanche, la richesse de la présentation et des commentaires de ces textes permet, en particulier, de se faire une idée enfin claire de la dérive amorcée par l'œuvre entière en direction d'un délire – mi-spontané mi-volontaire – préparé par *L'Église*, publié en 1933, qui s'étalera dans les trois pamphlets venimeux écrits à partir de l'été 1937.

Pourtant, c'est dans le second volume, consacré à la production romanesque 1936-1947, que se révèle, grâce à une Notice magistrale d'Henri Godard, la genèse de l'antisémitisme répugnant qui interdira pour toujours de lire Céline avec la confiance et la sympathie indissociables du véritable plaisir de la lecture. Cet énorme pavé de près de deux mille pages s'ouvre en effet par *Mort à crédit*, publié en mai 1936, l'année entre toutes mythique et glorieuse du Front populaire. Ce livre constitue sans doute, Henri Godard le pense et il a pour cela d'excellentes raisons, le chef-d'œuvre de Céline. Un texte, en tout cas, porté par la puissance émotionnelle du retour sur sa propre enfance, dont il chérit le souvenir en dépit de la couleur sombre dont il l'affuble à travers le système de dépréciation délirante du réel qu'il s'est inventé. *Mort à crédit* hausse en effet jusqu'à une sorte de perfection les nouveautés esthétiques en germe dans l'écriture du *Voyage*.

Les trois points de suspension seront désormais pour l'auteur le moyen privilégié de la scansion du texte. L'emploi de l'octosyllabe se souvient de Villon et par ailleurs mime un état permanent d'essoufflement, de hâte et en même temps d'impossibilité de dire le caractère brûlant, ou obscène, ou désordonné, du monologue intérieur. L'orchestration des scènes, souvent sulfureuses, quand elles ne tendent pas à un burlesque aussi désespérant que celui de Harry Langdon, obéit à un principe d'accumulation des images et des affects, d'accélération des mouvements, de distorsion des attitudes et des gestes, qui me semble devoir beaucoup à certain cinéma comique français précurseur de la *slapstick comedy* américaine, délibérément nonsensique et agressif, qu'on trouve, par exemple, au temps de l'enfance et de l'adolescence de Céline, chez l'inénarrable Jean Durand.

Ainsi s'organisent et se défont sous nos yeux des séquences – celles du passage des Bérézinas, des tentatives funestes de sorties banlieusardes, de voyage en bateau vers l'Angleterre – une croisière des vomissements – avec une logique en roue libre dans l'autodestruction conduite à son acmé de folie textuelle. Le grand Céline est là, dans cet excès, qui court le risque néanmoins d'être fatigant à la longue. Et de lasser le public, qui fit à *Mort à crédit* un accueil mitigé.

Or tout vient de cet accueil. De cette désaffection relative, si tôt après les louanges unanimes à la prose dans l'ensemble fluide, en tout cas plus sage et surtout d'un humanisme trompeur, du *Voyage*. Ce n'est pas que *Mort à crédit* manque d'îlots de tendresse, où le pessimisme foncier de l'auteur se donne des vacances. Mais enfin, en visitant ce monument empli d'ordures langagières, brutal, en tout cas peu amène, où le père de l'enfant incarne un antisémitisme primitif, où seul le personnage de la grand-mère maternelle (Caroline dans le roman, mais l'auteur retiendra son prénom réel, Céline, pour en faire son pseudonyme définitif) est entièrement valorisé alors que les mâles sont tous des salopards ou des minables, les femelles des harpies ou des putes, on demeure éberlué devant l'absence d'empathie d'un récit aussi boueux et globalement négatif que celui de Sade.

Oui, tout vient de là, et ce n'est pas une excuse. L'échec relatif de *Mort à crédit* déclenche aussitôt, à l'été 1937 même qui le suit, une sorte de crise éructante et vengeresse sans aucune

CÉLINE UN PEU MOINS OPAQUE

grandeur, qui donnera *Bagatelles pour un massacre* (décembre 1937), puis *L'école des cadavres* (novembre 1938) et *Les beaux draps*, écrit dès le retour de l'exode, publié en février 1941. Trois brûlots abjects dont Céline se plaint, auprès de l'Institut d'étude des questions juives (sic) en octobre de la même année, qu'ils ne soient pas intégrés à la fameuse exposition « Le Juif et la France » ouverte au palais Berlitz, sur les Grands Boulevards à Paris (et qui attirera les foules).

Il a suffi que sa vanité d'auteur à succès soit un peu chahutée par l'accueil plutôt tiède fait par la presse et le public à *Mort à crédit*, effectivement son chef-d'œuvre, pour que quelque chose se dégingue en sa mécanique mentale (ou peut-être retrouve ses marques) et fasse jaillir de son cerveau pourri de bile amère toute l'ignominie dont il était porteur. Beaucoup plus grave encore : si ces accès avaient été réexaminés par lui lors de sa honteuse épopée d'après le 6 juin à l'aube vers Sigmaringen ; si, ayant échappé par miracle à la mise à mort qu'il redoutait à juste titre, une fois revenu en France clopin-clopant en juillet 1951, il avait une seule fois, au cours des dix ans de retraite humiliée qui suivent, consenti à reconnaître ses fautes, on pourrait peut-être – en signalant d'ailleurs que, voisin d'un résistant authentique (Robert Champfleury, qui témoignera en sa faveur) à Montmartre à partir de 1941, il ne l'a pas dénoncé – considérer ces horribles écarts comme une suspicion de paranoïa de type dalinien.

Mais la visite, après la guerre, chez lui à Meudon, de son admirateur américain Milton Hindus, un universitaire juif, qui rentrera aux États-Unis écoeuré, met pour toujours les pendules à l'heure : Céline n'aura pas un mot de contrition, jouera constamment auprès de son visiteur le rôle exorbitant de la victime innocente des « épurateurs », semblera ignorer jusqu'au bout les réalités de la solution finale. Était-il idiot à ce point ? Non, mais crapuleux, oui. C'est un des mérites les plus éclatants d'Henri Godard et de ses collègues, mais surtout celui de Frédéric Vitoux, auteur d'un des meilleurs Albums de la Pléiade, riche d'une iconographie sensationnelle commentée sans fadeur, de ne pas s'escrimer à fourrer les cadavres céliniens sous le tapis.

« Céline est aussi bourré de mensonges qu'un furoncle de pus », note le lucide Milton Hindus (cité par Frédéric Vitoux) dans son livre *L.-F.*



Céline, en 1936. Photographie d'Éric Schaal. Deutsche Nationalbibliothek. Succession Éric Schaal / Droits réservés

Céline tel que je l'ai vu (1969). Le reste du volume 1936-1947 de la Pléiade est occupé par *Casse-pipe*, avec nombre de scènes drolatiques retrouvées de ce *Gaîtés de l'escadron* en pantalonnade sinistre, puis par les différents morceaux de *Guignol's Band*, ou le cauchemar du Londres proxénète changé en conte de fées. Je préfère pour ma part les romans de la dernière manière, celle de l'asphyxie progressive dont Maurice Nadeau avait repéré jadis, avec sa pénétration coutumière, la frénésie pathétique et la paradoxale force littéraire. *D'un château l'autre*, *Nord* et *Rigodon* figurent inchangés dans les deux autres tomes de la Pléiade voués au « monstre » comme disait Nimier, en lui faisant beaucoup d'honneur.

La méchante reine

Au palmarès des reines les plus haïes en France, deux étrangères se disputaient jadis la première place, Isabeau de Bavière et Catherine de Médicis, coupables respectivement du traité de Troyes qui livra le royaume aux Anglais et du massacre des protestants à la Saint-Barthélemy. Plusieurs historiens, dont Denis Crouzet, ont rouvert le dossier de Catherine au cours des dernières décennies, soulignant les effets de la misogynie et du « monstre Opinion ». C'est maintenant au tour d'Isabeau.

par Dominique Goy-Blanquet

Christine Rérat-Maintigneux

Isabeau de Bavière, reine la plus exécrée de France

Fayard, 208 p., 21,50 €

Christine Rérat-Maintigneux reprend en partie un mémoire soutenu en 1997 sous la direction d'Alain Corbin. Son ouvrage, souligne Corbin en préface, s'attache moins à réhabiliter la traîtresse qu'à retracer l'histoire de cette exécution à travers les siècles dans la littérature dramatique ou romanesque, l'iconographie, et les manuels scolaires. Réputée comme collectionneuse et protectrice des arts, célébrée par Christine de Pizan dans *La Cité des dames* et dans *L'Espître Othea*, Isabeau (vers 1370-1435) apparaît aussi dans plusieurs superbes miniatures illustrant les *Chroniques* de Froissart. Le livre fait une large place aux descriptions des sculptures, effigies, gravures et tableaux représentant la reine, assorties de quelques reproductions un peu grisâtres, qui donnent envie d'aller les voir de plus près sur les sites de la BnF ou des musées. D'après les enluminures, son arrivée à Paris fut l'occasion de fêtes somptueuses, une simple barque la conduisit à sa dernière demeure. Simple mesure de sécurité comme le pense l'autrice ? Peut-être. Selon la légende d'un tableau exposé au salon de 1822 : « Cette Reine de France mourut à Paris au pouvoir des Anglais, auxquels elle avait livré la France, au détriment de son fils Charles VII. Justement méprisée et oubliée, on ne lui fit point de funérailles : son corps fut remis à un batelier pour le transporter par la Seine à l'Abbaye de Saint-Denis. »

Isabeau est née Elizabeth Wittelsbach, un nom qui rappellera des souvenirs aux amoureux de Sissi l'impératrice. Les accès de folie de son époux Charles VI la font régente à vingt-deux ans, vacillant entre les camps rivaux Armagnacs et Bourguignons. Bientôt on lui reproche son train de vie dispendieux, les largesses dispensées à son entourage, ses liens avec son beau-frère Louis d'Orléans. Liens qui inspireront une longue série de fables sur la possible bâtardise de Charles VII, et feront également de [Jeanne d'Arc](#) sa demi-sœur. Christine Rérat-Maintigneux persiste à croire, comme tous ses confrères historiens, que l'ascendance royale de Jeanne est une invention de Pierre Caze, en 1802, alors que Jeanne l'affirme elle-même dans le *Henry VI* de [Shakespeare](#), où Caze l'a trouvée. Les termes du traité scellent les noces d'Henry V à la princesse Catherine et le désignent comme héritier du trône. Le dauphin fut déchu de son héritage, déclaré illégitime non par un doute sur sa naissance, mais parce qu'il était accusé d'avoir commandité l'assassinat de Jean sans Peur. C'est par ce trou, aurait dit François I^{er} quand on lui montra le crâne transpercé du duc, que les Anglais sont entrés en France. Mais, ironie du sort, c'est sans doute la jeune Catherine qui a transmis à Henry VI la démence de son propre père.

Isabeau a mis au monde douze enfants, dont quatre fils qui porteront successivement le titre de dauphin, et deux filles qui seront reines d'Angleterre. Si les témoignages contemporains rapportent des rumeurs hostiles sur ses mœurs, c'est plus tard, à l'aube de la Renaissance, que son rôle politique devient l'objet de critiques sévères, la plus grave étant d'avoir déshérité son fils. Son nom varie dans les écrits de l'époque, Ysabeau,

LA MÉCHANTE REINE

Ysabel, variantes qui laissent à l'autrice « *une impression de dénigrement* », mais qui sont monnaie courante aussi longtemps que l'orthographe reste instable, et que les noms sont transposés dans la langue du pays où ils voyagent. Ainsi, Élisabeth de Valois devient Isabel en Espagne lorsqu'elle épouse Philippe II.

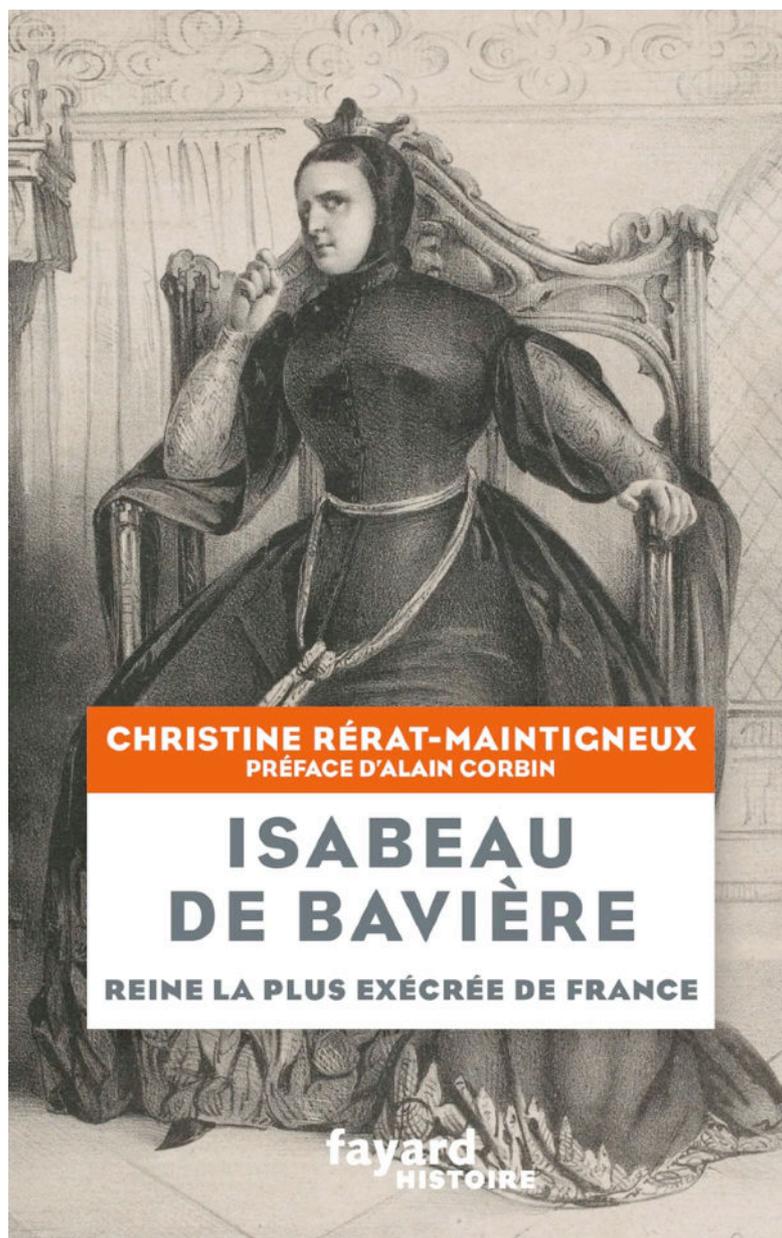
Charles VI, pendant une brève convalescence, avait nommé son épouse tutrice du dauphin, tandis que Gerson la plaçait au sein du conseil créé pour mettre fin au Grand Schisme d'Occident. Rérat-Maintigneux se réfère aux travaux de divers historiens anglophones qui la montrent agissant souvent en médiatrice entre les factions, négociant des alliances et des mariages pour ses enfants. Elle souligne aussi les brutalités endurées pendant les accès de démence du roi, frénésie due à un excès de bile jaune selon les chroniqueurs de l'époque, souvent édulcorés dans les récits plus tardifs. Lors de sa première crise, dans la forêt de Mans, il a tué quatre hommes de son escorte et en a blessé plusieurs autres, mais l'accent violent est mis sur l'homme en haillons qui lui barre la route. Pendant ces crises, Isabeau se réfugie à l'hôtel Barbette, domicile de Louis d'Orléans, et source de nombreux fantasmes. Le dégoût et l'oubli ont dû succéder à son premier mouvement de pitié, estime Rérat-Maintigneux. Selon elle, un autre épisode a pu jouer un rôle crucial dans la rancune d'Isabeau envers son fils. Parce qu'il l'estime sous influence bourguignonne, le Dauphin accepte qu'elle soit exilée à l'abbaye de Marmoutier et privée de ses biens. C'est Jean de Bourgogne qui la délivre, l'installe à Troyes, et l'entretient de ses deniers.

On passe rapidement sur les textes médiévaux et ceux de la Renaissance, pour arriver au XIX^e siècle, domaine de spécialité de l'autrice et de son directeur de recherche. Tel un virus, des griefs posthumes circulent, repris et enflés à chaque relai, chaque génération. Mère dénaturée, mauvaise épouse, sorcière, le dossier à charge s'alourdit dans le contexte des guerres de religion. Pendant la Révolution, Isabeau resurgit en filigrane des crimes imputés à Marie-Antoinette, puis « *modélée des fantasmes érotiques* » du marquis de Sade qui lui consacre son dernier écrit, où il dénonce par le menu les nombreux vices de la reine. Dans la fièvre antimonarchiste de la Terreur, les tombeaux de l'abbaye de Saint-Denis sont saccagés, les statues de la reine et de

son époux sont mises en pièces, raconte un religieux témoin du pillage des cercueils.

Deux ans plus tard, le peintre Alexandre Lenoir ouvre un musée des Monuments français dont trois salles sont consacrées à une « *mise en scène théâtralement nostalgique* », luxueusement décorée, de la période médiévale. Ici commence la réinvention du Moyen Âge. Lorsque Louis XVIII ferme le musée, Charles et Isabeau retournent à Saint-Denis. L'engouement se prolonge dans une foule d'œuvres dramatiques, romanesques, picturales. D'après les descriptions, les peintres la traitent plutôt bien, autrement mieux que sa représentation dans *Perinet Leclerc* par Mademoiselle Georges qui l'impose durablement comme « *la terrible, la rugissante, la fulgurante Isabeau, ce monstre adoré* » (*Le Temps*). En dépit du succès de ce drame historique, où, soit dit en passant, [Juliette Drouet](#) tenait le second rôle féminin, le personnage reste peu élaboré d'une pièce à l'autre, sans commune mesure avec Lady Macbeth. Gautier, Dumas, Delacroix, Guizot, Michélet, Balzac, parmi d'autres, lui opposent une figure féminine consolatrice, Odette de Champdivers, tendre maîtresse du roi. Par souci des convenances, une gravure du manuel d'histoire de Lavis se métamorphose en vieille nourrice, substitut de la mère indigne.

La défaite de Sedan réactualise le honteux traité de Troyes, avec les Prussiens dans le rôle des Anglais, et alimente l'esprit de revanche. Cette fois, c'est l'homme héroïque, Thiers, qu'on dresse face à la traîtresse allemande. Lorsque la III^e République rend l'enseignement laïque et obligatoire, la condamnation est sans appel. Alors qu'elle n'a ni reconnu ni proclamé l'illégitimité de son fils, 83 % des manuels scolaires lui reprochent d'avoir livré la France aux Anglais. En fait, le traité n'a jamais été appliqué, car Henry V a précédé Charles VI dans la mort de quelques mois. La statuaire met face à face « *la honte et l'honneur* », Isabeau et Jeanne d'Arc. « *L'arbre Isabeau recouvre la forêt des désordres et compromissions du temps.* » Modèle d'élégance et de dévergondage, dépensière, gaupe, truie couronnée, sur scène et dans les romans Isabeau incarne le goût des plaisirs, les intrigues amoureuses, la trahison, en somme « *la beauté au service du mal* ». En 1938, le journal *Gringoire*, qui tire à plus de six cent mille exemplaires, publie en feuilleton *Isabeau de Bavière*, le roman xénophobe et misogynne de Paul Morand, qui a pu inspirer le défaitisme de Paul Reynaud. Dans *L'Action française*, Charles Maurras met en garde contre « *le*



LA MÉCHANTE REINE

poison britannique », l'ennemi héréditaire n'a pas changé depuis Azincourt. Dans une feuille clandestine, *Le Français*, la reine maudite sert à dénoncer la veulerie du gouvernement de Pétain. À la Libération, l'amie conspuée des Anglais par Vichy devient Isabeau la collabo. À partir de 1945, la légende noire persiste, mais l'image commence à s'éroder. La reconstruction de l'Europe passe par l'apaisement de la narration historique, Isabeau devient un détail démodé et inutile, qu'on croise encore parfois dans des feuilletons télévisés. Au cours des années 1980, la refonte des programmes scolaires opère une contraction si forte que le règne de Charles VI n'y a plus sa place.

Au fond, conclut l'ouvrage, Isabeau avait abrité les Valois, en concentrant sur sa personne tous les reproches et accusations qui auraient entaché la monarchie, un roi fou, une guerre civile, un prince assassin, la défaite, le traité scélérat. La victime de maltraitance est devenue bourreau. Aujourd'hui, il arrive encore qu'on l'exhume pour la remettre au service d'une cause politique, notamment à l'extrême droite contre les partisans de l'Union européenne. Diagnostic final sur ces « mille nuances de déshonneur », son adhésion au traité de Troyes, faute autant symbolique que politique, a permis de la figer dans une posture négative aux multiples combinaisons ultérieures, car, ce faisant, « elle brise ce que la nature comme la tradition confie à toute génitrice, défendre ses petits ». Pire, « elle a commis une rupture anthropologique de la maternité ». Artistes, romanciers, historiens, chassez le naturel...

La fiction en pratique

Combien sont les livres de théorie littéraire qui prennent au sérieux la question de l'écriture au point d'inventer une forme qui leur est propre ? Si *Changer la vie par nos fictions ordinaires*, de Nancy Murzilli, se lit comme un roman, c'est que son plaidoyer théorique en faveur de la fiction ménage à ses lecteurs et lectrices l'espace d'un investissement tout à la fois intellectuel, affectif et ludique.

par Marie-Jeanne Zenetti

Nancy Murzilli

Changer la vie par nos fictions ordinaires
Premier Parallèle, 200 p., 18 €

Théoricienne de la fiction et philosophe, Nancy Murzilli ne sépare pas les interrogations qui animent ses recherches des pratiques, des enjeux et des problèmes de la vie ordinaire. Les aléas de l'amour et de la vie de couple, la délicate conciliation des activités professionnelles et privées, les amitiés qui s'étiolent, les proches qui disparaissent, le désir de faire communauté ou de cultiver son jardin : autant de questions que son essai aborde sans pesanteur, parce que ce sont elles qui donnent sens à l'existence.

Pour les penser, l'autrice dispose d'un fabuleux sésame : la fiction, qu'elle définit comme l'ensemble des productions de l'imagination. Nancy Murzilli déplace ainsi les débats contemporains sur la fiction : s'écartant d'une approche de la notion en termes de représentation ou de désengagement assertif, elle choisit d'étudier la fiction dans son rapport à l'action plutôt que sous l'angle de son lien au réel. Les fictions, écrit-elle, sont avant tout « *des plans pour le futur* ». « *Si la fiction construit le réel, elle n'a pas à être évaluée à l'aune d'un réel ou d'une vérité qui lui serait préalable.* »

Cette réflexion sur les usages de la fiction est largement influencée par l'esthétique pragmatiste et par la philosophie du langage ordinaire, de [Dewey](#) à [Wittgenstein](#), Austin et Searle. Ce qui, dans la fiction, intéresse au premier chef Nancy Murzilli, c'est sa performativité : sa capacité à faire advenir ce qu'elle énonce et ainsi à « *changer la vie* ». Fictionner, explique-t-elle, est un jeu qui se pratique à plusieurs. Il contient en puissance le pouvoir de réinventer l'existant et de

transformer l'avenir. Fictionner, c'est aussi produire des récits qui excèdent très largement le cadre restreint des productions esthétiques : c'est parler aux fantômes ou à son tigre en peluche, jeter ou conjurer un sort, réécrire son histoire familiale ou son roman d'amour, coopérer avec d'autres dans le cadre d'un jeu de rôle.

L'écriture théorique devient alors l'occasion de se ressaisir de certaines expériences de pensée ordinaires et d'en proposer de nouvelles aux lecteurs et lectrices en détournant malicieusement la forme du manuel pratique. « *Exerçons-nous à lire notre avenir amoureux* », à communiquer avec les morts ou à « *rééquilibrer le jeu de forces entre ennemis* », suggère ainsi Nancy Murzilli dans les travaux pratiques qu'elle propose à la fin de chaque chapitre. À charge pour chacun et chacune de prolonger sa réflexion en la tissant à sa propre existence.

Tisser la théorie et l'expérience, c'est aussi ce que met en œuvre la forme de ce livre, qui inclut des anecdotes tirées de la vie de l'autrice. Dans ce dispositif théorique et ludique, la lecture du tarot occupe une place centrale. Depuis une vingtaine d'années, raconte Nancy Murzilli, elle est l'occasion d'échanges avec sa mère. À partir de cette expérience de pensée partagée, *Changer la vie par nos fictions ordinaires* formule une hypothèse : la fiction peut être envisagée sur le modèle des pratiques divinatoires, en tant qu'elle permet de se projeter dans de nouveaux possibles.

Dans le tarot comme dans cet essai de théorie littéraire, on ne lit jamais l'avenir qu'avec l'aide du passé. La divination suppose, en amont du tirage, de « *charger* » les arcanes grâce auxquels on entend répondre aux questions que se pose le consultant ou la consultante. Charger les arcanes signifie y déposer un peu de son histoire et de son savoir, de les investir, d'y superposer des



LA FICTION EN PRATIQUE

souvenirs et des références pour inviter leurs symboles dans sa vie. Nancy Murzilli, de la même manière, charge les questions théoriques qu'elle pose sur la table d'écriture avec ses expériences, les discussions qui l'ont nourrie, les œuvres qu'elle a vues ou lues, les souvenirs et les rêves qui l'habitent, les morts qui lui font signe, en même temps qu'elle invite la fiction dans sa vie. Et c'est parce que le tarot est pour elle tellement chargé de sens et d'affects – elle ne lui doit rien de moins que sa rencontre avec le grand amour – qu'il sert si bien sa réflexion sur les pratiques fictionnelles.

Changer la vie par nos fictions ordinaires ne construit donc pas seulement une proposition théorique et un manuel d'expériences de pensée. Si l'essai a souvent le charme de la fiction, c'est aussi que, comme elle, il construit un personnage. Ce personnage est celui d'une théoricienne à la fois inquiète de l'état du monde et résolument confiante dans les pouvoirs de la fiction, lectrice de sciences humaines et sociales et fascinée par l'ésotérisme, fervente défenseuse de l'amour romantique et des recettes du *storytelling* d'entreprise appliquées à la vie de couple. C'est celui d'une joueuse alerte dont le plaisir à manier les mots, les possibles, l'humour, les références savantes comme les lectures d'enfance, est manifeste et communicatif. C'est enfin celui d'une chercheuse dont le travail gravite sans cesse au-

Cartes de la Suite des Coupes du Tarot – associées à l'imagination et aux émotions
© CC4.0/Number5555/WikiCommons

tour d'une même question : celle du lien que les fictions permettent de tisser avec autrui.

Ce n'est pas la moindre des audaces de ce livre que de placer l'amour au cœur d'un ouvrage de théorie littéraire. Amis et compagnons, mère, fils, frère ou voisins, doudous et défunts sont convoqués tour à tour pour tenter de cerner ce que ces relations doivent à l'exercice de l'imagination. De là peut-être le recours insistant à ce « nous » qui, dès le titre, revient sans cesse sous la plume de Nancy Murzilli, comme pour lancer un pont entre le « je » de l'anecdote autobiographique et le « vous » auquel s'adressent ses exercices.

Ce « nous » à géométrie variable pose la question de son extension – de celles et de ceux qu'elle inclut, de celles et de ceux qu'elle échoue peut-être à inclure. Des lecteurs, des lectrices pourraient ne pas se reconnaître dans toutes les expériences de pensée dont la théoricienne présuppose qu'elles sont des fictions partagées, dans les enjeux et les préoccupations qu'elles recouvrent. Il n'en reste pas moins qu'un tel dispositif donne envie de se prêter au jeu. Il donne envie de croire, le temps de la lecture au moins, en la force divinatoire des fictions que chacun, chacune se raconte – quitte à suspendre provisoirement la question des conditions concrètes qui permettent ou non aux possibles de s'actualiser dans le réel.

Aux limites de la fiction

Paraissant quelques semaines après Le passager, Stella Maris raconte la même histoire, mais de manière complètement différente. C'est donc un roman complètement différent. Là où, à l'intérieur du cadre romanesque, Le passager manifestait une très grande liberté, Stella Maris apparaît presque comme un anti-roman, puisqu'il est constitué uniquement des dialogues entre l'héroïne, internée dans une institution psychiatrique, et son thérapeute. Comme ces conversations portent souvent sur la nature du monde et des mathématiques, le livre n'est pas loin de l'essai métaphysique. Pourtant, Cormac McCarthy a bien écrit un roman, c'est-à-dire un livre qui émeut et fait réfléchir au moyen de l'histoire de personnages fictifs (en l'occurrence, un seul, mais quel personnage !). Stella Maris fait réfléchir si profondément, sa composition est si subtile qu'il émeut profondément, mais il nous fait aussi vaciller au bord de gouffres existentiels et littéraires, sous des espaces noirs où ne brillent que quelques balises, telle Stella Maris, autre nom de l'étoile Polaire.

par Sébastien Omont

Cormac McCarthy, *Stella Maris*
Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Paule Guivarch
L'Olivier, 256 p., 21,50 €

Un frontispice donne quelques éléments de contexte : une note tapée à la machine, avec une date, 1972, et un lieu, l'« établissement de santé laïc destiné aux patients atteints de troubles mentaux » Stella Maris, à Black River Falls, Wisconsin. La note décrit « une jeune Juive/Blanche de vingt ans. Charmante, éventuellement anorexique. Visiblement arrivée dans l'établissement il y a six jours, en bus et sans bagages. [...] La patiente prépare un doctorat de mathématiques à l'université de Chicago et a été diagnostiquée schizophrène paranoïde avec une très ancienne étiologie d'hallucinations visuelles et auditives ». Du soignant, on ne disposera que de quelques lambeaux biographiques, insuffisants pour faire de lui un personnage. Il n'est qu'un élément dialectique permettant à Alicia Western de réfléchir sur qui elle est, et de parler de sa vision du monde.

Avec ce dispositif radical – il n'y a même aucun verbe introducteur de paroles –, Cormac McCarthy rôde aux limites du roman. Des personnes

réelles s'y glissent, essentiellement des physiciens et des mathématiciens, dont Alexandre Grothendieck, qui partage beaucoup de traits avec l'héroïne, ou le pilote de Formule 1 Jochen Rindt, champion du monde à titre posthume en 1970, ami de Bobby, le frère d'Alicia, qui partage avec lui un accident en miroir. Ces êtres réels sapent la fragile nature fictionnelle du livre, de même que les hallucinations d'Alicia (qu'elle appelle des « personnages ») menacent la conception habituelle de la réalité. Pour qui a lu *Le passager*, presque tous les faits rapportés dans *Stella Maris* sont déjà connus et, leurs dates de publication respectives invitant à lire les deux romans dans cet ordre, la force dramatique tend alors vers zéro. L'intérêt du livre est ailleurs.

Pour Alicia, enfant précoce, mathématicienne géniale, logicienne fulgurante adepte des raccourcis et des chemins de traverse, le monde est fondamentalement menaçant : il « n'a rien créé de vivant qu'il n'ait l'intention de détruire ». Un rêve représente cette intuition. Par un judas, Alicia regarde un portail et derrière ce portail se tient une présence terrifiante qu'elle appelle « l'Archatron ». Alors, la jeune fille doit chercher le moyen de tenir à distance l'« horreur à peine contenue sous la surface du monde ». Ces boussoles dans les ténèbres, déjà évoquées dans *Le*

AUX LIMITES DE LA FICTION

passager, sont développées ici. La musique, à travers un violon Amati à l'achat duquel Alicia a consacré l'héritage de son grand-père, « *la plus belle chose [qu'elle ait] jamais vue* ». Les mathématiques, vrai champ pour l'intelligence, alors que celle du verbe reste limitée : « *les mots sont des choses qu'on fabrique. Pas les mathématiques* ». Et l'amour pour son frère, évident, absolu. Mais, bien que lui aussi amoureux, Bobby garde un pied dans la vie ordinaire : il n'a pas voulu franchir le tabou de l'inceste. Même les mathématiques se révèlent finalement friables. Dans la thèse d'Alicia, « *l'analyse était passée du formel au structurel et de là remettait la discipline elle-même en question* ». À vingt ans, elle abandonne les mathématiques, peut-être comme Rimbaud a abandonné la poésie : parce qu'elles ne pouvaient contrebalancer l'horreur du monde.

Peu à peu, on découvre ce qu'est vraiment *Stella Maris* et sa réussite devient évidente à la fin : on a suivi le cheminement intellectuel et émotionnel qui a conduit Alicia à l'issue choisie dans les premières pages du *Passager*. Ce cheminement est magnifique car Alicia l'est elle-même, terriblement fragile parce que terriblement forte. Ses failles se comprennent et se justifient clairement dans les dernières pages, par accumulation.

Le chemin du lecteur n'est pas que pavé de roses. Faire parler sur 250 pages un personnage génial est une gageure. Quand elle expose la nature du monde, Alicia donne parfois des leçons. C'est qu'alors la nécessité d'expliquer fait écrire à contre-emploi le romancier de l'ellipse, de la condensation allusive. Par instants, *Stella Maris* montre *a contrario* comment McCarthy touche juste dans ses autres livres. Mais ce roman illustre aussi ce qui fait sa force : le sens de la formule et du tac au tac dans le dialogue, un humour tordu vers l'absurde, la connotation écrasant la dénotation pour donner le sens réel de ce qui s'est dit. Comme ici, où le psychologue s'intéresse aux hallucinations de la jeune femme : « *Que sont devenus vos familiers quand vous êtes entrée à l'université ? – Ils se sont pointés deux semaines plus tard. Ils sont venus en bus. – Vous croyez vraiment qu'ils sont venus en bus ? – Est-ce que je crois vraiment qu'ils sont venus en bus.* »

Une vision globalement pessimiste du monde n'empêche pas le surgissement de la beauté. Lors d'une promenade sur la plage, à la vue d'une lune double, Alicia estime qu'au lieu d'être considé-



L'étoile Polaire (Alpha Ursae Minoris, la plus brillante de la constellation de la Petite Ourse), aussi connue sous le nom de *Stella Maris*
© CCo/DSS-Giuseppe Donatiello/WikiCommons

rées comme peu fiables et trompeuses « *les choses composées de lumière [...] ont besoin qu'on les protège* », de même que ses hallucinations. Ou quand elle découvre les mathématiques dans le bureau de son père : « *J'adorais les équations. J'adorais les grands symboles sigma avec les indices de sommation. J'adorais le récit qui se déroulait sous mes yeux. Mon père est entré et m'a trouvée là et j'ai pensé que j'allais me faire gronder et je me suis levée d'un bond mais il m'a prise par la main et m'a reconduite à la chaise et m'y a installée et a examiné le problème avec moi. Ses explications étaient claires. Simples. Mais ça allait plus loin. Elles étaient remplies de métaphores* ».

Stella Maris est un roman-limite. Prenant des risques pour interroger les limites de ce qu'on nomme la folie et qui, dans le cas d'Alicia, n'est peut-être qu'une armure contre l'angoisse cosmologique, le corollaire d'une trop grande lucidité. Les limites des mathématiques aussi ; paradoxalement, comme elles n'ont elles-mêmes pas de limites, elle ne peuvent servir à expliquer le monde.

Sans le dire, *Stella Maris* met aussi en question les limites de la littérature. À propos des mathématiques, Alicia affirme : « *Je pense qu'elles sont de la pure magie si on ne les comprend pas. À mesure qu'on en apprend davantage, elles deviennent moins magiques. Et puis à mesure qu'on se rend compte de façon évidente qu'on ne les comprendra jamais totalement elles redeviennent magiques* ». On pourrait en dire autant de la littérature et de *Stella Maris*. Avec ce roman, Cormac McCarthy prouve encore une fois qu'il est un grand écrivain, poussant la littérature au point où l'on entrevoit ce dont nous protégeons les murs de la fiction : à mesure qu'on tente d'expliquer le monde, il s'éloigne, il n'a ni limites, ni ordre. Et la littérature est donc à la fois le vertige et l'étoile dans le ciel grâce à laquelle, en levant les yeux vers elle, on peut le maîtriser : *Stella Maris*.

Le point de vue des Babyloniens

Il est convenu de dire que l'histoire est toujours écrite par les vainqueurs. La vérité est qu'on ne se donne pas la peine de lire ce qu'ont écrit les autres. La défaite des Babyloniens face à Alexandre le Grand est exemplaire de ces situations, moins rares qu'on ne voudrait, de brillante civilisation qui s'agenouille devant un envahisseur décidé à faire partager les bienfaits de sa propre civilisation, dont un des traits est de se donner une perspective universalisatrice.

par Marc Lebiez

La Babylonie hellénistique

Textes traduits et commentés

par Laetitia Graslin-Thomé, Philippe Clancier
et Julien Monerie

Les Belles Lettres, 336 p., 35 €

Depuis les premiers livres de la Bible jusqu'aux grosses productions cinématographiques, le nom de Babylone est celui d'une puissance monstrueuse et maléfique. On ne sait d'ailleurs pas bien ce qui justifie, ou du moins expliquerait, une image aussi négative. Sans doute la rivalité envieuse que suscite la trop grande ville. Était-il donc si mal d'avoir voulu construire une gigantesque ziggurat qu'il ait fallu détruire la langue unique alors commune à toute l'humanité ? Il y eut certes la captivité d'Israël en Babylonie mais il ne semble pas que cela se soit passé dans des conditions infernales et c'est Cyrus, le maître de la Mésopotamie à ce moment, qui, en 539, favorisa le retour des Hébreux sous la direction de Zorobabel. Cela n'explique pas que l'Apocalypse de Jean nomme « Babylone » la bête à sept têtes qui incarne la « grande prostituée », la « mère des impudiques et de toutes les abominations de la terre ». Ses lecteurs ont compris que cette image de la dépravation caractérisait une Rome non encore chrétienne. Mais pourquoi la métropole mésopotamienne devait-elle porter ce poids ? On comprend que, se souvenant de la déportation d'Israël, les rastafaris fassent de Babylone une personnification de l'esclavage. Mais on peine à croire que les vedettes du cinéma hollywoodien soient prisonnières d'une servitude « babylonienne » comme le prétend un film récent.

S'il est un conquérant respectueux du vaincu, c'est justement Alexandre, qui prit le titre de roi d'Asie, fit restaurer les temples de Babylone

conquise, et décida d'en faire sa capitale avant d'y mourir de maladie. Lors des noces de Suse, il incita des milliers de ses officiers et soldats à épouser des Asiatiques, dans une perspective de fusion des peuples dans un empire à visée universelle. Le grand philosophe hégélien Alexandre Kojève voyait là un acte politique hautement significatif de la « marche à l'universel » entreprise par un roi qui avait eu pour maître Aristote.

Le livre que publient aujourd'hui Les Belles Lettres est précieux par son originalité même. Les études ne manquent pas sur les cultures sumérienne et akkadienne ; [une chaire du Collège de France](#) leur est consacrée. Mais il s'agit là du millénaire et demi durant lequel on peut parler d'un empire babylonien. Le rayonnement de Babylone était alors si considérable que son nom finit par s'appliquer à toute ville grande et magnifique. Déjà, au V^e siècle, Hérodote pouvait raconter les malheurs qu'elle avait connus. Au siècle suivant, la conquête alexandrine en accomplit l'ultime déclin – et les périodes de décadence intéressent moins que celles de grandeur.

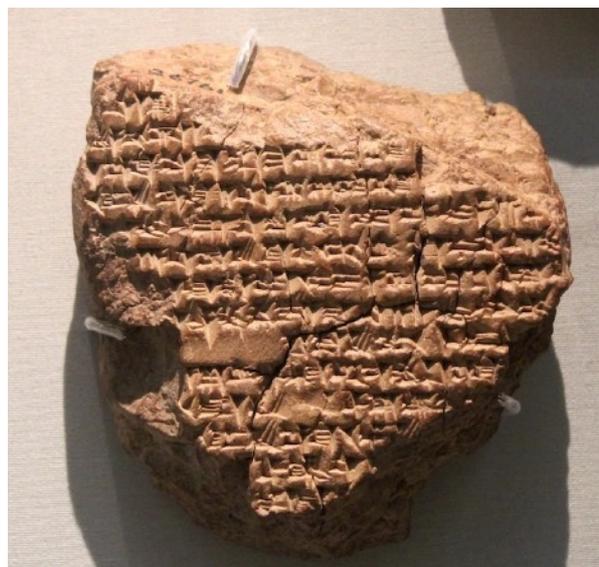
Or c'est précisément à une telle période que s'attache ce livre, celle qui court de la victoire d'Alexandre à Gaugamèles, le 1^{er} octobre 331, jusqu'à la disparition d'Antiochos VII en 129. Ces deux siècles ne sont certes pas les plus brillants pour Babylone, non plus que pour la Grèce, et pourtant ils sont marqués par une tentative à laquelle nous pouvons être sensibles, celle de constituer un empire fondé sur l'union de peuples disparates et la fusion de leurs cultures sur la base de l'hellénisme. Pour le Proche-Orient, ce fut l'œuvre de la dynastie séleucide, tandis que quelque chose d'analogue se passait dans l'Égypte des Lagides, qu'illustrent bien les fondations du musée et de la bibliothèque d'Alexandrie.

LE POINT DE VUE DES BABYLONIENS

Telle fut l'ambition d'Alexandre, reprise par ses héritiers politiques : helléniser l'Orient en en rebâtissant les temples, en fondant nombre de cités munies d'institutions politiques conçues sur le modèle grec. Or nous disposons de textes babyloniens, écrits en cunéiforme et parfois transcrits en alphabet grec, qui nous montrent comment fut perçue l'arrivée de ces Gréco-Macédoniens si assurés de la primauté de leur culture et cependant respectueux de celle du pays où ils arrivaient. Nous est donc proposée aujourd'hui une sélection de textes provenant de la Babylonie hellénistique, présentés dans une trentaine de chapitres thématiques, à chaque fois accompagnés d'extraits d'auteurs grecs racontant les mêmes épisodes ainsi que de commentaires élaborés par les signataires de l'ouvrage et d'une bibliographie savante. Cette pluralité des points de vue fait tout l'intérêt de l'entreprise.

Celle-ci est rendue possible par le fait que nous sont parvenus un grand nombre de textes mésopotamiens écrits en cunéiforme. Une richesse particulière de cette région attachée de longue date à l'écriture est sa pluralité linguistique. À « *la fin du IV^e millénaire, deux langues étaient écrites dans la région : le sumérien et l'akkadien* ». Quand le sumérien cessa d'être parlé, il resta une langue de culture jusqu'à l'époque hellénistique. Puis vint l'usage de l'araméen dont « *la langue et l'écriture alphabétique supplantèrent l'akkadien et l'écriture cunéiforme* ». Dès lors, l'akkadien, comme auparavant le sumérien, survécut comme langue de culture utilisée dans les milieux liés aux temples. Et ces trois langues ne sont pas les seules en usage dans la région et l'on peut penser que cette « *diversité linguistique [...] inspira l'histoire biblique de la tour de Babel* ».

Relevant de familles linguistiques dénuées de parenté, ces langues ne sont pas écrites de la même manière, et la différence ne porte pas seulement sur la transcription ou non des voyelles. Une question qui peut paraître anecdotique a une grande importance pour les historiens, celle du support. Il était d'usage courant que le cunéiforme fût gravé sur des tablettes d'argile, lesquelles résistent bien aux conditions climatiques de la Mésopotamie. Grâce à quoi les assyriologues disposent de « *centaines de milliers de documents écrits* ». L'araméen, en revanche, s'écrit à l'aide d'un alphabet sur des supports souples et périssables, si bien que la grande masse des textes écrits dans ces conditions a disparu, et il en va de même pour le grec



Tablette cunéiforme mentionnant la bataille de Gaugamèles et l'entrée d'Alexandre dans Babylone, conservée au British Museum
© CC BY-SA 4.0/Zunkir/WikiCommons

utilisé après la conquête macédonienne. Conséquence de cette différence qu'on serait tenté de dire purement technique, la majorité des textes mésopotamiens qui nous sont parvenus étaient écrits en cunéiforme, et donc en suméro-akkadien, langue des prêtres et de certains intellectuels cultivés. Or ce sont précisément les milieux les plus favorables à un conquérant qui se proposait de restaurer les grands temples et manifestait de diverses manières son intérêt pour la brillante culture babylonienne.

Les études assyriologiques ont longtemps dédaigné l'époque hellénistique, si pauvre en documents écrits au regard de ceux des époques antérieures, tellement plus brillantes. Ceux-ci n'ont véritablement intéressé les savants que très récemment, il n'y a guère plus d'un demi-siècle. Le livre qui paraît maintenant présente donc aussi cette vertu de donner une idée de l'état actuel de la recherche sur un sujet qui n'est généralement connu que de nom – Babylone, certes, mais aussi le Proche-Orient hellénistique des Lagides et des Séleucides.

Habités comme nous le sommes aux délires des propagandistes modernes, nous pourrions nous attendre à ce que les points de vue des Babyloniens et des Grecs s'opposassent. Or ce n'est pas le cas. S'agissant aussi bien de la pénétration des institutions grecques que des considérations religieuses ou savantes, nous voyons plutôt une curiosité mutuelle et bienveillante, susceptible de confirmer que l'ambition alexandrine de fusion des peuples dans un empire commun n'était ni un vain mot ni une totale illusion.

Les musées mentent aussi

Avant que son nom, associé à celui de [Felwine Sarr](#), ne fasse frémir la plupart des conservateurs des musées de France, Bénédicte Savoy était une spécialiste reconnue des « saisies révolutionnaires » effectuées par les troupes françaises en Allemagne à la fin du XVIII^e siècle. Le fait que son dernier ouvrage ait été rédigé en allemand et publié à Munich deux ans avant d'être rendu accessible au public français dit quelque chose non seulement de son cheminement intellectuel personnel, mais de l'évolution de l'histoire de l'art sur ces sujets.

par Paul Bernard-Nouraud

Bénédicte Savoy

Le long combat de l'Afrique pour son art.

Histoire d'une défaite post-coloniale

Seuil, 304 p., 23 €

Lorsque, il y a une vingtaine d'années, Bénédicte Savoy présentait sa traduction française des *Descriptions de tableaux* de Friedrich Schlegel (parue en 2001 aux éditions de l'École des beaux-arts), sa position n'était pas encore aussi critique qu'elle l'est devenue par la suite. Résidant à Paris entre 1802 et 1804, Schlegel, écrit-elle, « *fait l'expérience époustouflante et unique du musée Napoléon* » où sont effectivement réunis, pour quelques années encore, tous les chefs-d'œuvre de l'Europe occupée, libérés des mains des tyrans afin de pouvoir être librement admirés dans la seule patrie libre du continent, suivant la rhétorique de la révolution française, elle-même inspirée par les thèses du père – allemand de naissance et italien d'adoption – de l'histoire de l'art, Johann Joachim Winckelmann.

L'épisode est connu et a été abondamment étudié, par l'intéressée elle-même, dans sa thèse sur le patrimoine annexé publiée en 2003 par la Maison des Sciences de l'Homme, par Dominique Poulot, comme, plus récemment, par [Krzysztof Pomian](#), et cela jusque dans ses ultimes conséquences : les restitutions à partir de 1814-1815, et le développement subséquent de musées nationaux sur le modèle plus ou moins avoué du Louvre qui avait préalablement spolié les œuvres qu'ils entreprirent ainsi de rassembler. L'histoire que retrace Bénédicte Savoy dans *Le long com-*

bat de l'Afrique pour son art est en revanche celle « d'une défaite post-coloniale » quasiment oubliée. Les demandes de restitution des biens culturels africains, soutient l'historienne de l'art, ne sont pas un fait nouveau. Des intellectuels, des gouvernements, et même des dirigeants d'organisations internationales, les formulaient déjà dans les années 1960-1970, et pas uniquement auprès de leurs anciennes tutelles coloniales.

Le cas le plus inattendu qu'examine Bénédicte Savoy est sans doute, à cet égard, celui du Nigeria, qui s'adresse en ce sens aux musées de la République fédérale d'Allemagne dès 1972. Leurs représentants ont alors beau jeu d'opposer qu'au contraire de leurs homologues européens, leurs musées n'ont pas mal acquis leurs collections ; ce que le dépouillement des archives infirme, prouvant au passage qu'ils le savaient déjà puisque ce sont eux qui constituèrent lesdites archives. « *Au milieu des années 1970, les choses sont claires, conclut Savoy : en matière de provenance, les musées mentent aussi.* » Comme sont clairs « *les schémas institutionnels* » qui contribuent à l'élaboration de ce mensonge, lequel permet, en bout de chaîne, d'alimenter « *l'amnésie coloniale* » autour de ces enjeux.

Compte tenu des antécédents de carrière d'un certain nombre de responsables des institutions muséales allemandes de l'époque, souligne Bénédicte Savoy, « *on peut légitimement se demander si l'attitude hostile des Musées de Berlin-Ouest à l'égard de la première demande du Nigeria n'est pas déterminée aussi par la pensée raciste de l'ère nazie* ». Ce qui est certain, c'est que l'esprit de corps régnant est suffisamment

LES MUSÉES MENTENT AUSSI

puissant pour réduire au silence les tentatives – pourtant bruyantes – du seul de leur collègue qui prenne à ce moment-là la défense des restitutions, « *Herbert Ganslmayr, jeune africaniste et nouveau directeur du musée d’Outre-mer (Übersee-Museum) de Brême* ».

En dépit de l’écho que les prises de position de Ganslmayr rencontrent dans la presse, voire chez quelques responsables politiques, la résistance des conservateurs est plus forte et leur discours mieux rodé. Leur thème favori est celui de l’exagération : l’un impute ces demandes au « *sentiment parfois exagéré de leur propre dignité* » dont font montre les requérants en question ; un autre estime qu’« *en exagérant le “vol” et le pillage pendant l’époque coloniale et l’occupation* » on tronque l’histoire et on trompe l’opinion. Dans tous les cas, l’intégrité des collections muséales est en péril – un péril qu’il s’agit précisément d’exagérer, y compris en déformant les propos du directeur général de l’UNESCO, Amadou-Mahtar M’Bow, lorsqu’il suggère en 1978 de faire preuve sur ce dossier de lucidité historique et de discernement patrimonial.

Au cours des deux décennies suivantes, analyse Savoy, les adversaires des restitutions trouvent un renfort inattendu dans les mesures d’ajustement structurel imposées aux économies des pays africains qui savent durablement leurs capacités à maintenir les véritables politiques culturelles qui avaient été jusque-là le fer de lance de leur développement national et international dans le sillage des indépendances. Cette « *chape de silence* » fit étonnamment office de conservatoire de l’argumentaire anti-restitutions, comme si une mémoire en avait vaincu une autre. Les schémas d’autrefois ressurgissent en effet aujourd’hui quasiment à l’identique : toutes les œuvres d’art africain n’ont pas été acquises par les armes (argument de la complexité historique), les nations qui les réclament ne sont plus celles qui les ont produites (argument de la légitimité politique), les musées d’Europe qui les ont conservées avec tant de soin jusqu’à présent seront vidés de leur substance (argument de la compétence scientifique), sans rien dire de l’argument juridique consistant à opposer le principe d’inaliénabilité des collections à l’aliénation des cultures qui ont été privées de leurs œuvres.

Or, cette rhétorique, où « *le motif du bon gardien [...] alterne avec celui du parfait tuteur* », avait

été battue en brèche par Chris Marker, Alain Renais et Ghislain Cloquet dans *Les statues meurent aussi* dès 1953 (bien que le film ne reçût qu’en 1964 son autorisation de diffusion, et encore dans une version remaniée). Au Royaume-Uni, elle l’avait été en 1971, lorsque, filmant les réserves du British Museum pour *You Hide Me*, Nii Kwate Owoo avait découvert, effaré, l’état de conservation déplorable dans lequel les œuvres en question étaient maintenues, sans rien dire de leur valorisation. Entre ces deux dates, le poète sénégalais Paulin Joachim publia en septembre 1965 dans *Bingo*, le mensuel dakarois francophone qu’il dirigeait, un éditorial au titre sans équivoque : « *Rendez-nous l’art nègre* ». Le texte suscita aussitôt l’inquiétude des collectionneurs français, qui s’en ouvrirent à leurs amis conservateurs (en ce cas aussi, les archives se retournent contre leurs auteurs).

Il faut dire que Paulin Joachim y pastiche leur discours avec une ironie sagace. « *Nous avons pillé pour préserver les productions artistiques du monde noir contre les vers et les termites, contre la fumée des cases. Les Africains nous doivent au contraire une gratitude infinie pour le travail que nous avons entrepris. Ils nous doivent la survie de leur art traditionnel qui illustre aujourd’hui, aux yeux de tout le monde, leur génie longtemps contesté.* » Mais le poète anticipe aussi bien les résistances que les alliances lorsqu’il ajoute que « *la récupération légitime de nos arts plastiques pourra bouter le feu à ce mensonge historique et nous donner un peu de l’orgueil de la Grèce, mère des Arts, elle aussi spoliée* ». De fait, le premier pays européen à s’être associé aux demandes africaines en la matière fut la Grèce.

C’est à Winckelmann que l’on doit en Europe d’avoir imaginé pour elle un berceau artistique commun à un moment, le XVIII^e siècle, où celle-ci découvrait combien le monde recelait de cultures différentes et d’arts étrangers. La Grèce fut ce berceau, et la liberté la condition politique de son essor artistique, assurait Winckelmann. Les révolutionnaires français imaginèrent à sa suite qu’en « libérant » les chefs-d’œuvre de l’Europe, ils lui rendaient cette liberté. Sur ce chapitre, le mot de « révolution » conservait encore son ancienne signification, celle de la restauration d’un ordre originel, d’un certain ordre du monde, bouleversé par les despotes. Paradoxalement, la restitution pourrait aujourd’hui constituer une restauration de cet ordre, pour ne pas dire qu’elle parachèverait l’esprit du processus enclenché lors de la Révolution.

Matières à mémoire

En un format ramassé à glisser dans sa poche ou à porter contre son cœur, Rym Khene, photographe et chercheuse en littérature, et Khalid Lyamlahy, enseignant-chercheur à Chicago, critique littéraire – il collabore à En attendant Nadeau –, traducteur et écrivain, offrent un petit traité pratique d’élargissement de nos paysages intérieurs. « Greff[ant] des bouts de trajectoires arrachés à la résignation », Khalid Lyamlahy poursuit l’exploration des matières mémorielles de l’exil dans un roman tout en questionnements, élaboré autour de la noyade à Venise, en janvier 2017, d’un jeune réfugié gambien qui aurait dû avoir la vie devant lui.

par Catherine Mazauric

Rym Khene et Khalid Lyamlahy
J’ai rencontré un cheval de mer
 La Place, 48 p., 12 €

Khalid Lyamlahy
Évocation d’un mémorial à Venise
 Présence Africaine, 172 p., 12 €

Bribes de vies minuscules, virgules d’existence, « traces de l’océan » et ciels rencontrés sous les pas : mots et images composent, dans *J’ai rencontré un cheval de mer*, des formes de vie prêtes à germer au gré des « trottoirs de l’exil », des hasards du regard ou de nos déambulations quotidiennes dans des villes insituées. En regard de proses serrées comme un poing ou d’une page blanche, les photographies de [Rym Khene](#) tendent à nos mémoires le miroir de leurs déflagrations silencieuses. « *Regarde où tu marches !* » C’est ce que nous faisons, enfants, et puis nous avons oublié, et nous marchons désormais droit devant, sans prêter attention aux rebuts sous nos pas de la vie ordinaire. Nous baissons à nouveau les yeux : et voilà qu’à petite échelle se réanime la forme d’une ville.

Le poème répond à l’énigme matérielle que propose la photo en noir et blanc : brins de raphia contorsionnés sur un dallage, reliefs de papier déchiré, reliquat végétal vibrant au ras d’un bitume. D’un bout de plastique, d’un entrelacs de tuyaux, naît une tératologie sans effroi ni métaphore. Comme autant de germinations adventices entre deux pavés disjoints, la poésie se glisse et surgit entre images et mots. Tapiée entre les

formes, l’impulsion d’une phrase la propulse à notre rencontre.

Une étrange violence, salvatrice, émane de ces rencontres entre matières animées : « *Sur le terrain de mes guerres intérieures, je compte les artères arrachées, les aortes éventrées, les veines déviées de leurs trajectoires. Je cours pour échapper aux obus, prie pour quitter un fragment et renaître dans le suivant.* » Poète et photographe mènent leur affaire à la manière d’une guérilla jardinière (cet activisme urbain consistant à semer n’importe où, au moyen de bombes à graines, des plantes sauvages), au rythme dégingandé – marelle erratique entre photos, textes et pages blanches – d’une conversation désarticulée et pourtant sourdement accordée.

Cette poétique du tâtonnement apparie les incertitudes du *je* (« *Ma mémoire est un chantier* ») à ce qui taraude chacun : « *Je vide mon âme sur les pavés* », à nous de faire de même. La proposition renverse en quelque sorte la vision retracée dans les premières pages des « Pratiques d’espace » (troisième partie de *L’invention du quotidien*) par Michel de Certeau, quand les « *pratiquants ordinaires de la ville* » ne peuvent accéder qu’à une « *connaissance aveugle* » de cette dernière, écrivant de leurs pas un texte urbain qu’ils ne sont pourtant pas (encore) en mesure de lire. La danse d’apparence désordonnée de l’hippocampe fournit une clé de déchiffrement, *bottom up*, de ce qui demeurerait, pour les marcheurs urbains, en deçà des seuils de visibilité. En leur énonciation conjointe, texte et image font voir ensemble et donnent naissance dans l’interstice à d’infimes

MATIÈRES À MÉMOIRE

mais vigoureuses vibrations du sens : « *Chaque brouillon est une épave flétrie qui vient renaître sur le bitume.* »

Khalid Lyamlahy est aussi l'auteur d'un roman qui paraît aux éditions Présence Africaine, tout comme son premier (*Un roman étranger*, 2017). Le narrateur du premier roman était un étranger exilé dans une capitale européenne, aux prises avec le renouvellement de son titre de séjour. Celui du deuxième, voyageant désormais nanti de tous les titres requis, se souvient de ces épineux déboires. Mais l'attention s'est déportée vers autrui. *Évocation d'un mémorial à Venise* relate par morceaux discontinus la quête d'un jeune écrivain arrivé à Venise sur les traces de Pateh Sabally, un réfugié gambien âgé d'une vingtaine d'années qui, le 22 janvier 2017, mourut noyé dans les eaux glacées du Grand Canal, sous les yeux d'une centaine de badauds et touristes. Aucun ne s'était porté à son secours. Quelques bouées ou gilets de sauvetage furent jetés à l'eau à proximité du jeune homme, qui ne s'en saisit pas, peut-être déjà trop affaibli pour le faire, ou par volonté d'en finir. Débarqué en Sicile deux ans plus tôt, arrivé en train depuis Milan quelques jours auparavant, il était détenteur d'un titre de séjour de réfugié, qu'on retrouva intact dans une pochette plastifiée qu'il conservait sur lui.

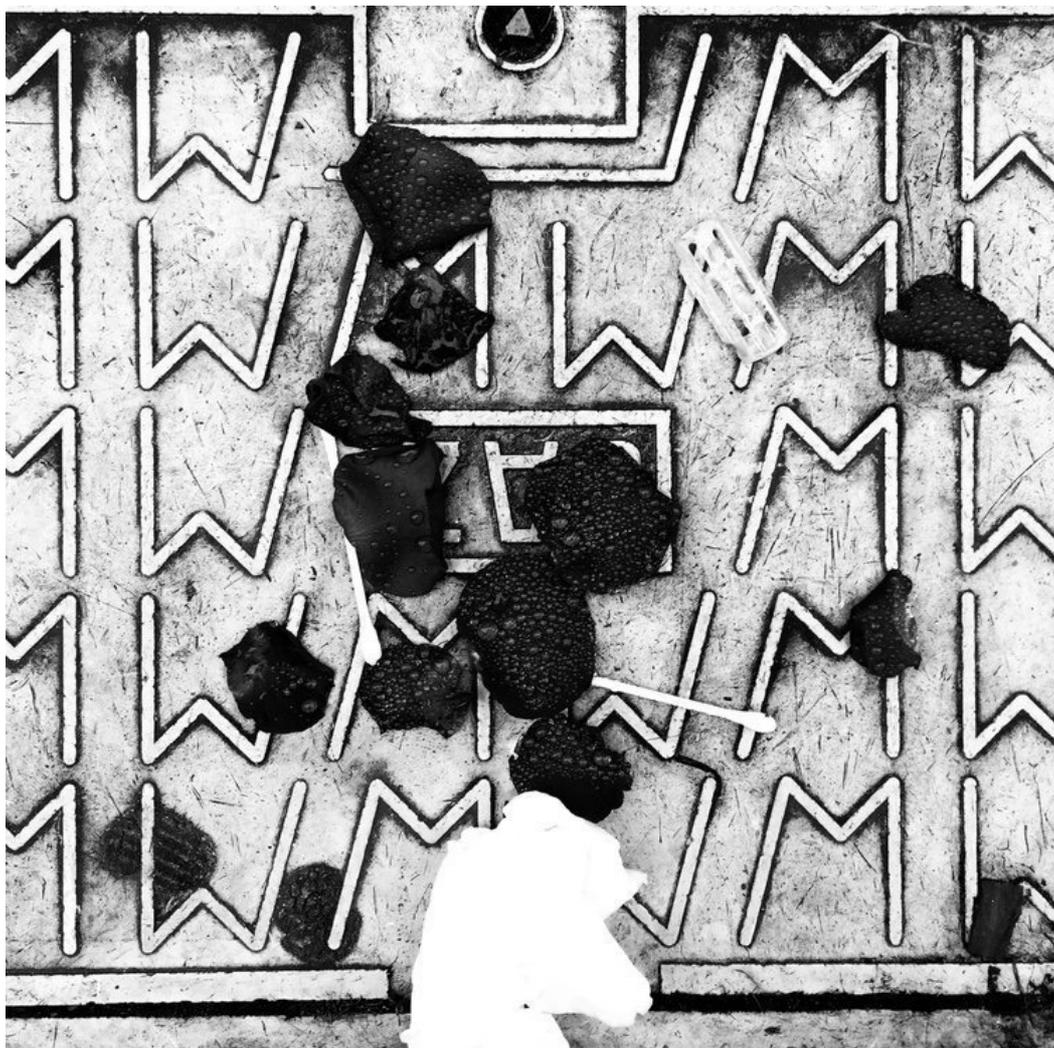
Il s'agit d'un fait réel, relaté à l'époque par de nombreux journaux et médias. Plusieurs articles et reportages rapportèrent notamment les clamours accompagnant la noyade, parmi lesquelles des exclamations exaspérées, des commentaires cyniques et des insultes racistes. On ne sait en définitive ce qui fit le plus scandale : la mort d'un jeune homme, ou cette vindicative indifférence des témoins présents, qui fit écrire à Hamidou Anne dans *L'Afrique des idées*, sous le titre « À quoi bon sauver un simple migrant ? », que pourtant « *ces Vénitiens et ces touristes auraient plongé pour sauver n'importe quoi, même un appareil photo* ».

Quatre ans plus tard, le narrateur du roman de Khalid Lyamlahy arrive à son tour à Venise en poursuivant la mémoire d'un jeune homme qu'il se refuse à oublier en l'ensevelissant sous des récits convenus. Aux prises cette fois avec la « *matière ondoyante et instable du récit* », il conduit avec humilité une double entreprise. En premier lieu, non seulement donner à voir ce qui a été effacé, rendre visible ce que le flot continu

des images a, en l'absorbant aussitôt, invisibilisé, mais aussi offrir une trace pérenne à ce qui n'était pas parvenu jusqu'à présent à s'imprimer dans nos mémoires. Puis, ce faisant, interroger la position du témoin, institué comme tel, où qu'il soit, par l'évènement. Or, témoins de cette sorte, nous le sommes toutes et tous : « *Combien de temps faut-il pour s'éteindre comme un vulgaire reflet dans les eaux d'une cité millénaire ? Avec les récits des réfugiés, on pourrait composer une sorte de dictionnaire de la défaite collective.* » Une dépêche du 12 avril 2023 nous apprend que « *selon les Nations unies, le premier trimestre de l'année 2023 a été le plus meurtrier pour les migrants traversant la Méditerranée depuis 2017 avec 441 vies perdues* », un nombre bien sûr en deçà du bilan effectif. La même dépêche rappelle que « *plus de 20 000 décès ont été enregistrés sur cette route depuis 2014* » et que « *cette crise humanitaire persistante* » en est venue à être « *normalisée* » dans les consciences.

Alors qu'il est impossible – et le narrateur ne s'y essaie pas – de reconstituer l'histoire de Pateh Sabally, celle de sa mort à Venise forme scrupule dans le flot anesthésiant des nouvelles, une « *bulle de silence dans le vacarme* » de la litanie matinale des naufrages. Le *scrupulus*, c'est ce petit caillou qu'un mollusque, irrité par sa présence, va enrober de nacre : « *Chaque fragment* », écrit Khalid Lyamlahy, « *a pour ambition d'opposer aux discours creux l'énergie de l'évocation.* » Il a l'intelligence, sans méconnaître pour autant l'« *imaginaire vénitien de la mort* », de ne pas s'arrêter plus qu'il ne faut aux prestiges de « *l'immense bibliothèque vénitienne* », confessant d'ailleurs n'être jamais allé lui-même à Venise, et avoir basé son travail sur un repérage à partir de cartes et d'images. La documentation produite par le narrateur intègre plutôt le site InfoMigrants, les vidéos retraçant l'hommage à Pateh Sabally rendu quelques jours plus tard par un groupe d'Africains et la mairie de la cité, le travail de [Cristina Cattaneo](#), la légiste identifiant les corps des hommes et femmes noyés.e.s au large de l'Italie.

« *Entre les failles du récit* » s'installe l'image, réelle et provisoirement rassérénante, de ces réfugiés gambiens au Sénégal revenant au pays en « *traversant le fleuve Gambie fin janvier 2017 après la fuite de l'autocrate* » Yaya Jammeh (qui quitta le pouvoir la veille du décès de Pateh Sabally). Le roman ne rappelle pas en revanche que, sous le titre « *Barca Nostra* », un artiste suisse exposa lors de la Biennale vénitienne de 2020



« J'ai rencontré un cheval de mer »

© Rym Khene

MATIÈRES À MÉMOIRE

l'épave du *Barcone*, chalutier d'une vingtaine de mètres de long qui en 2015, entre les côtes libyennes et Lampedusa, fit naufrage avec environ neuf cents personnes à son bord, dont seule une poignée survécut.

« À la cacophonie de la mémoire, j'oppose les déchets de l'écriture » : l'inachèvement assumé du geste est à la mesure de la nécessité qui l'appelle. Loin de toute ambition monumentale, il convient de s'en tenir à ce qui reste, si modeste et épars que ce soit, pour en faire le recueil tout en actant l'« inexorable effritement » et le « processus de dislocation » à l'œuvre dans les mémoires individuelles et collectives. De même que le petit livre composé avec Rym Khene, le roman assume l'éclatement de sa texture fragmentaire. Dans les deux ouvrages, cependant, ces fragments sont plus appareillés que dépareillés, le récit allant quelque part d'un trot somme toute décidé. Composé de trois parties, « Les eaux », « Les cris » et « Les mots », le roman, imprégné de la certitude

qu'« aucune forme d'écriture [ne] peut accueillir ton drame », travaille à forger « le nous de cette expérience commune », afin d'« ouvrir les yeux sur ce qui vient ».

Une forme de volontarisme fictionnel sert de truchement à cette ambition dans la troisième partie, celle des « mots » : l'esquisse d'une idylle avec une jeune femme nommée Alma, celle d'un tableau mémoriel par un « vieux peintre » de légende rencontré sur une place Saint-Marc déserte, allégories plus romanesques et peut-être plus dispensables d'un deuil partagé. Les deux livres ont aussi en commun l'inquiétude d'une mémoire qui ne recherche pas la consolation : « Combien de crimes ai-je observés de loin avec la lâcheté des impuissants ? Au bout de mon indifférence, j'ai vidé mon cœur sur les pavés et mis des jours à séparer ma honte et mes refus. » Ce fragment emprunté à *J'ai rencontré un cheval de mer* pourrait servir de proème à l'Évocation d'un mémorial à Venise.

Le poème de nos jours

Pour le printemps, paraissent trois livres de Philippe Beck. De cette écriture, on retiendra plusieurs traits, et l'unité : vers et prose, réflexion-incubation des événements, écriture de lettré partageur, lignes hypersensibles. Surtout : « Art mnémonique d'Inquiet ».

par Armelle Cloarec

Philippe Beck

Idées de la nuit suivi de *L'homme-balai*

Le Bruit du temps, 184 p., 18 €

Philippe Beck

Une autre clarté. Entretiens 1997-2022

Le Bruit du temps, 496 p., 22 €

Philippe Beck

Ryrkaïpii

Flammarion, coll. « Poésie », 296 p., 20 €

Avec, en couverture, un tableau, *Séléné et Endymion*, et le beau cachet rond des éditions Le Bruit du temps, on trouve dans *Idées de la nuit* presque deux livres. *L'homme-balai*, à lire absolument, est un journal (très peu intime) du confinement. « À partir d'aujourd'hui, je tenterai de comprendre le sens de notre expérience », écrit Philippe Beck. [La situation](#) (être assigné à résidence, dans des conditions inégales, en raison de l'air empoisonné) appelle un regard aiguë et non abusé.

L'expérience est vite peuplée de livres. Deux premières pages : on passe de la chambre de Pascal aux fenêtres de Baudelaire. Elle est expérience de langue : « *l'air libre devient enfin une idée* ». L'expérience est sensible : le silence domine, « *comme si chaque appartement malgré tout attendait de nouveaux locataires* ». Attendait une habitation nouvelle ? Sans doute. Et plus sérieuse que l'annonce « d'un monde d'après ». Mais c'est aller plus vite que la musique... Dès le début, pourtant, troisième texte, l'ouverture est là : « *l'apparition du besoin d'agir autrement, dedans et dehors, est un possible réel* ».

L'extérieur s'invite : avec les nouvelles et l'avidité générale de savoir, qui pourrait s'émousser : « *les âmes relativement confinées [...] par un surplace risquent leur peau et la peau du commun* ». Après une remise à l'endroit – lumineuse

– de ce qu'est l'information, Philippe Beck le voit : « *le confinement aggrave la possibilité de manquer le réel* ». On pourrait paraphraser : se manquer soi-même ; pour chacun, manquer le poème possible de ces jours. Rien à voir ; non, rien à voir avec l'intention d'ajouter un peu de poésie au monde, comme certains « praticiens du poème » se proposent de le faire : « *le monde sait qu'il en manque au moins* ». Tout comme il sait sans doute combien « *le manque de naturel vivant affecte l'existence commune* ».

Le souci du commun est constant dans ce texte, qui passe sa navette de tapissier à « chacun », et inspire par exemple la question : « *À quelles conditions le foyer est-il une sphère pré-politique ?* » Ou : « *Quand la vie qui est faite à un nombre d'hommes a-t-elle détruit le travail de l'imaginaire, qui, non seulement empêche de devenir fou, mais peut donner sens à ce qu'Aristote appelait "l'invraisemblable nécessaire" ?* » L'imaginaire et l'imagination sont ici des mots clefs. Ils ouvrent. Et Philippe Beck affirme, déplaçant Mandelstam : « *l'imagination est une cigale. Elle ne parle que du monde et de son destin.* »

On suit le calendrier qu'on a soi-même vécu : la distinction des activités indispensables et celles qui ne le sont pas, « *le tri des uns et des autres* » ; alors qu'à rebours du théâtre social, du contresens de la figuration, on devrait « *donner le premier rôle à chacun* ».

Les applaudissements aux soignants sont « *paroles des mains* », comme les mots « *sont des mains retrouvées autrement* ». On lit un très beau texte sur les masques. On rit (jaune, comme sur le moment) à l'évocation des porte-paroles du gouvernement, pour le bilan quotidien : devant le visage, « *dont les yeux ne brillent pas* », et les éléments de langage : doctrine d'usage des masques, filets de sécurité, déroulé, pic, plateau, boussole... On respire à observer la « *distanciation sociale* » : depuis la distanciation de Brecht

LE POÈME DE NOS JOURS

jusqu'à « *l'écart devenu société et non plus uniquement le fondement du lien entre les êtres* ». Et c'est bien là un tour de Beck : rendre un égarement à son point de départ, une justesse, qu'il trahit. Une remise à l'endroit, après le mouvement de marcher sur la tête que symbolise l'homme-balai, repris de Swift. La remise à l'endroit est question de poésie ; réponse, comme à la comptabilité des morts, d'une phrase-énigme de Novalis. Et grandeur. Ainsi, « *chaque être est Thémistocle... Son nez mesure les forces en présence... et ce n'est pas une autre histoire* ». Dans les villes désertes, bientôt entre l'animal, « *le même et l'autre de l'humanité* ».

Mais le coup de semonce de cette expérience commune menace de ne rien semer : « *nous risquons de passer au-dessus du passage, d'ignorer les ponts que dessine un monde où tout se donne et se reprend, les colombes pascales, les portes et les toits qui attendent nos pensées...* ». Et la pensée politique se relance, interroge « *les symptômes d'époques* », ainsi, la lecture faible que la nôtre fait des défaites et des victoires ; ainsi, la compréhension de « *la guerre froide entre la Filiale Humaniste et la Filiale Antihumaniste* », avec « *trois types d'écrivains-symptômes* ». Feront rire le lecteur les Empédocles pâlots, prêts à se jeter dans l'Etna, et qui « *laissent leur points de suspension comme des sandales au bord du volcan* ». Dans la grande étendue des tons, la tendresse aura le dernier mot et le remerciement au dehors qui attend d'être, libéré, lui aussi : « *Il y a le non encore noté des lauriers coupés, le visitable, et j'ai presque envie de répéter cet / "Il y a" comme la formule d'un poème londonien, de transistor à transistor, un logiciel de / traduction intégré à l'œil qui écoute.* » La menace – plus que dans l'air – accentue un état de veille, où se relancent et se repoussent pensée politique et poésie.

Dans *Idées de la nuit*, ensemble de 51 textes courts, l'enjeu est donné d'emblée : « *Tant que domine l'ordre de l'époque, qui repousse l'autre clarté alors dans l'espace de / pensée le réel, ensemble d'apparitions qui s'imposent, risque d'être manqué [...]; et c'est la / Nuit qui, en maître absolu, règne sur le pensable* ».

Plus loin. « *La nuit absolue [...] désigne l'infini du pensable qui a sacrifié l'apparaître* ». En outre, « *le monde multiplie les voiles : la Nature vit de crypter [...] et la société des hommes [...]*

fait comme la Nature ». « *L'autre clarté* » est « *celle que des poèmes espacés appellent de leurs vœux* ». Elle vient d'un poème de Hölderlin, « *Fête de la paix* ». On citera les vers, pour éclairer le lecteur, malgré le risque des bords déchiquetés :

Un Sage pourrait m'éclaircir bien des points,

mais,

Là où un Dieu par surcroît paraît

Règne une autre clarté.

Philippe Beck ne les cite pas en entier. Et, sauf deux occurrences significatives, « Dieu » ne figure pas dans le livre. Seul est nommé « *le Soleil qui n'a pas commencé* », « *il est le vieux dieu fraternel et noble, nous dispensant miraculeusement, comme au monde autour de nous, la force de son esprit* ». Ici, c'est Hölderlin qui parle. Philippe Beck l'a mis à l'abri. Ou plutôt, nous a mis à l'abri : si « *l'autre clarté est chassée dans l'ordre de l'époque, est comme un voile voilé...* », sans doute ne faut-il pas en rajouter. Avec des mots qui l'éloignent ?

L'affaire n'est pas abstraite. Les conséquences sont mortelles : « *avant le conflit qui déchire les corps, il y a la guerre quant à la lumière* ». L'affaire n'est pas non plus visite attardée de « *la Grotte Platonique* ». Que le lecteur ne se détourne pas : dans *Idées de la nuit*, les phénomènes pleuvent et le demi-jour de la poésie – ici toujours présente – éclaire, oriente, accommode. Le très proche est là : avec les rêves, qui sont « *les signes de la présence du jour dans la nuit* » ou avec le soleil, « *qu'on commande à l'enfant de tracer à l'angle impassible de sa feuille blanche* », avec l'été ou encore ce qu'est flâner.

Un second livre paraît au Bruit du temps : *Une autre clarté*, qui rassemble des textes d'entretiens de 1997 à 2022. On ne peut ici que conseiller au lecteur d'aller voir ce panoramique, où passent, de *Garde-manche hypocrite* à *Traité des Sirènes*, livres de Beck, références à d'autres livres inspirants – table ouverte ; questions d'époque : de poésie ; invention d'un autre rapport poésie/prose ; heure de l'impersonnel, inhumanité, « *jeu des destructions organisées* »... Ce livre est le nôtre. Devant ce qui a lieu, devant les inventions du « *génie du mal* », « *que fait la poésie dans le jeu ? Problème. Elle ne distribue pas les cartes, mais une partie des cartes sont des poèmes* ».

LE POÈME DE NOS JOURS

À côté des grandes différences entre les voix qui s'entrelient, on remarque la ligne égale de celle de Beck ; dans le propos, l'écoute du « *battement du vrai* » ; dans la reprise des mêmes thèmes, le but : « *non pas dire toujours la même chose de différentes façons, mais [...] dire différentes choses en précisant toujours mieux l'unique façon qui compte* ».

Huitième livre de Philippe Beck aux éditions Flammarion, le dernier en date a un titre étrange : *Rykaïpii*. Dommage qu'on n'ait pas eu ce livre pendant le confinement : avec ses cent poèmes, on aurait eu cent jours d'évasion. Le chiffre évoque une anthologie, un florilège du réel. La quatrième de couverture donne le prétexte : « *En décembre 2019, écrit Philippe Beck, un article consacré aux ours blancs qui approchaient inhabituellement du village de Ryrkaïpii [...] m'a fait écrire une hilarotragédie sensuelle. Jusqu'au printemps 2020, l'ours en est devenu le héros* ».

Le lecteur doit être prévenu : il ne va pas lire un poème écologique. Et l'ours est un héros parmi une multitude d'autres car le générique est hallucinant. On entre dans une superproduction – poétique, s'entend. Elle est pleine d'animaux littéraires, réels et peints : de « *l'âne dithyrambique* » à celui de Balaam ; pleine de personnages réels ou de contes, Bimbamboulor et Tom-Tit-Tot ; allégoriques (le Regardé, l'Absent-qui-regarde, mais aussi Maquette d'Avion et Fournure Pirckheimer) ; de noms célèbres et d'hommes de science ; de guerriers, de mannequins de paille, et de dieux anciens... Et si l'on cherche parfois à mettre un visage sur un nom inconnu, on trouve, comme pour Sheela-na-gig, une chanson de P. J. Harvey ou – étrange circulation – sur Google Books, la phrase où se trouvait ce nom que l'on cherchait. Mais il faut cesser de trop penser les noms comme des renvois, des re-présentations, quand la vie est tout autre :

« *Vivre sans rien représenter ni copier*

Pour savoir, c'est la magie.

Magiquement, Vivant

N'est pas enfermé dans une forme :

Il s'écoule comme fleuve étrange. »

Le livre est ce fleuve. Il « *est plein de questions : non désertées [...] / Elles ne sont pas calmées et rayonnent d'un même centre* ».



© Flammarion/Poésie

Le livre, un courant alternatif : tragi-comique, lyrique-froid, action de « *démêler des fils et d'en relier d'autres* »... hésitation entre la musique et les lettres, oscillation où « *le drap Suzanne* » pourrait être aussi bien un nom commercial que l'étoffe d'un tableau de Rembrandt ; va-et-vient entre la présence de la terre et du ciel et les inventions techniques (neurones-miroirs ou Outil d'Accès à Distance)... Le livre a bientôt rapport à « *la barbarie inévitable, synthétique, enfantine* » qu'évoque Baudelaire à propos de la peinture (Philippe Beck cite l'expression dès le début). Elle vient du besoin de « *voir les choses grandement* » et concerne la tension entre la vision d'ensemble – ce qui veut être gardé par la mémoire – et les détails, toujours prêts à l'émeute. *Rykaïpii* travaille cette tension.

Pour finir : au reproche d'obscurité qu'a déjà attiré sa poésie, Philippe Beck a plus d'une fois répondu. On pourrait envoyer Mallarmé ajouter : « *Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous* », sinon, on ne reconnaîtrait pas l'obscur aussi jalousement, en le trouvant si vite en dehors de soi ; et, poursuit Mallarmé, on ne renverrait pas au poète un « *Comprends pas ! – l'innocent annonçât-il se moucher* ». Ne pas comprendre est aussi dans l'ordre. L'obscur est l'autre, l'indispensable, du lumineux. Il est aussi l'allié du simple. Et il n'est rien de plus simple et de plus savant que ces vers-ci :

« *Les trois choses dont l'existence*

est imperceptible sont unies

d'un lien banal et secret :

la musique qui ne résonne pas,

l'urbanité qui ne prend pas forme

et le deuil déshabillé. »

Les exilés de Syrie comme « monnaie d'échange »

En 2016, l'Union européenne et la Turquie signent un « accord migratoire », renouvelé en 2021. En échange d'importants fonds européens, Ankara s'engage à freiner, en coopération avec Frontex, les migrations vers le territoire européen et à accueillir tous les réfugiés refoulés de Grèce. De la même manière, la communauté internationale finance le Liban et la Jordanie pour le maintien des réfugiés sur place. Ce sont actuellement les possibles retours forcés des réfugiés syriens de Turquie ou du Liban vers la Syrie qui inquiètent les ONG, le HCR (Haut Commissariat pour les réfugiés) et les organisations de défense des droits humains. Réunissant deux sociologues, Mustapha El Miri et Delphine Mercier, et un géographe, Kamel Dorai, spécialistes des questions migratoires en lien avec les marchés du travail et l'habitat, Comment l'Europe a sous-traité « l'encampement » des réfugiés syriens au Moyen-Orient se concentre sur la situation de ces millions d'exilés syriens, réfugiés en Jordanie et au Liban depuis 2011, devenus une « monnaie d'échange » dans le « jeu géopolitique euro-méditerranéen ».

par Elsa Grugeon

Mustapha El Miri, Delphine Mercier et Kamel Dorai, *Comment l'Europe a sous-traité « l'encampement » des réfugiés syriens au Moyen-Orient* Le Bord de l'eau, 192 p., 14 €

Quelles sont les perspectives de ces exilés dans des pays où ils se trouvent marginalisés et maintenus dans une grande précarité et dépendance, en raison notamment des politiques d'accueil de ces pays, non signataires de la convention de Genève et devenus « *garde-frontières de l'Europe* » ? Ce livre offre un tableau synthétique de la situation des exilés syriens au Liban et en Jordanie. Il ne se concentre pas uniquement sur « l'encampement », largement traité par les sciences sociales, mais plus globalement sur l'articulation formel/informel et sur l'instabilité durable dans laquelle se retrouve les exilés syriens installés dans les pays voisins.

Mustapha El Miri, Delphine Mercier et Kamel Dorai donnent ainsi à voir une réalité bien souvent occultée par les médias occidentaux : les pays voisins de la Syrie, tels que la Turquie, le Liban ou la Jordanie, constituent les premiers

pays vers lesquels se dirigent les réfugiés syriens. Compte tenu des difficultés qu'il y a à demander l'asile en Europe, nombreux sont les exilés syriens qui s'installent dans les pays frontaliers de la Syrie. « *Le Liban et la Jordanie peuplés respectivement de 6 millions et de 10 millions d'habitants ont accueilli avec la Turquie plus de 5 millions de réfugiés syriens.* » Cela permet aux chercheur.e.s de relativiser « *la part prise par la France et l'UE* ». « *La capacité d'accueil est variable et n'est pas fonction de la richesse des pays ou du nombre réel de réfugiés.* »

Les auteur.e.s partent d'un paradoxe : « *à l'inverse de ce qui se passe dans les pays "riches", la présence des réfugiés au Moyen-Orient, principalement en Turquie, Jordanie, et au Liban est largement supérieure à leur présence dans le débat public* ». Ce dernier constitue le point de départ de leurs réflexions et de leurs recherches en Jordanie et au Liban. Ils invitent à décentrer les regards, des médias occidentaux notamment, trop tournés vers la construction et l'alimentation d'un « problème migratoire » en Europe. Pour cela, ils s'orientent vers une meilleure compréhension du quotidien des réfugiés dans ces deux pays, de leur situation politique et économique ainsi que de leurs perspectives.

**LES EXILÉS DE SYRIE
COMME « MONNAIE D'ÉCHANGE »**

Comme l'indique le titre de l'ouvrage, Mustapha El Miri, Delphine Mercier et Kamel Dorai pointent du doigt la responsabilité de l'Union européenne dans le sort réservé aux exilés syriens dans la région moyen-orientale. Ces terrains en Jordanie et en Syrie donnent à voir en filigrane les politiques de l'Union européenne en matière d'asile et notamment ses stratégies d'externalisation. L'échelle locale privilégiée ici est toujours contrebalancée par des mises en perspective et un postulat fort qui est celui de la nécessité de s'interroger sur la responsabilité internationale. « *Plusieurs gouvernements européens se sont lancés dans une opération de financement, de sous-traitance du contrôle des frontières européennes externalisées jusqu'au Moyen-Orient, par les pays voisins de la Syrie, le Liban, la Jordanie, et la Turquie.* »

Dans cette perspective, le premier chapitre, assez technique, dû à Delphine Mercier, dresse un tableau de la gestion de l'asile en France ; elle reconstruit le parcours, tortueux et difficile, du demandeur d'asile, permettant au lecteur de s'y retrouver dans la diversité des acronymes des institutions par lesquelles le réfugié doit passer. Elle pointe surtout du doigt les défaillances de ce système, notamment à travers les épisodes liés aux réinstallations depuis la Grèce ou l'Italie. La réinstallation ici décrite consiste à accueillir en France des réfugiés particulièrement vulnérables arrivés en Grèce ou en Italie en fonction de critères précis. S'il est difficile de faire immédiatement le lien avec les six autres chapitres, on comprend pourtant en creux la nécessité de penser ensemble la situation des exilés au Moyen-Orient et l'échec de l'Europe à prendre sa part dans l'accueil de ces déplacés forcés et son entêtement dans une « *forme de distanciation déresponsabilisante* ».

Cet ouvrage s'inscrit dans un champ de recherches dynamique portant sur les bouleversements démographiques des régions moyen-orientales, marquées par les mouvements de réfugiés palestiniens et irakiens, mais aussi par des migrations de travail venues des pays de la zone, mais également d'Asie du Sud et d'Afrique subsaharienne notamment. Les auteur.e.s invitent les sciences sociales à prendre davantage en charge la « *question du travail, essentielle dans le parcours des réfugiés* » et à s'interroger sur l'insertion des réfugiés dans le marché du travail.

Mustapha El Miri, Delphine Mercier et Kamel Dorai analysent les politiques d'accueil de la Jor-



© Pauline Piraud-Fournet/Éditions Le Bord de l'eau

danie et du Liban, leurs similitudes et leurs différences liées à leur histoire. Le Liban, par exemple, refuse la création de nouveaux camps, contrairement à la Jordanie, connue pour ces deux camps gigantesques que sont Zaatari et Azraq. Les exilés syriens louent, souvent à des prix très élevés, des logements dans les camps palestiniens déjà existants. Ce livre témoigne ainsi de la nécessité d'adopter une approche diachronique. D'une part, l'accueil des Syriens se comprend mieux si l'on regarde les modalités de l'accueil des réfugiés palestiniens dans les années 1950, puis irakiens à partir des années 2000. D'autre part, la migration syrienne dans ces pays ne date pas du début du conflit syrien. Il existait des « *réseaux transnationaux bien établis* », des « *mobilités transfrontalières* » et un accès au marché du travail relativement libre, mais désormais « *le statut de réfugié reconfigure les positionnements de ces derniers* », largement déclassés. Les deux pays soulignent que « *l'accueil ne peut et ne doit être que provisoire* ». Les auteur.e.s passent ainsi en revue les mesures qui contribuent à la relégation de ces populations à la marge. L'instabilité se trouve accentuée par « *la dépendance vis-à-vis de l'aide internationale et la pression administrative qui poussent [les réfugiés syriens] dans la clandestinité et l'informel* ».

L'ouvrage donne finalement un aperçu succinct et nécessaire des modalités de gestion de crise de la Jordanie et du Liban, mais on regrette que certaines des questions annoncées en introduction, comme le rapport avec les sociétés d'accueil, ne soient pas plus approfondies. En outre, quelques notes de terrain retranscrivent des expériences individuelles d'exilés syriens dans ces sociétés, illustrées par de beaux dessins de Pauline Piraud-Fournet ; mais il semble plus que jamais nécessaire d'articuler davantage les mises au point théoriques à des vécus concrets.

Portrait d'un superbe perdant

Les livres parfois se font signe et, d'Il n'y aura pas de sang versé à L'épreuve, de Serge Airoidi, des relayeuses inventées au marathonien dont l'existence est attestée, on peut tirer un fil, sans doute celui du style qui emballe. Carlo Airoidi, héros du récit écrit par son improbable descendant, a tout fait pour courir l'épreuve reine des premiers jeux Olympiques modernes en 1896. Il travaillait comme ouvrier dans une fabrique d'emballage de chocolat. Il aurait pu (et dû) devenir le premier athlète couronné dans la course d'Athènes. Mais Serge Airoidi aime les héros qui n'ont pas réussi.

par Norbert Czarny

Serge Airoidi
L'épreuve
 Inculte, 192 p., 19,90 €

Il y a deux ans, un autre héros avait enchanté la rentrée, Mike Brant. Loin du beau gosse frivole, on découvrait un mélancolique dépassé par un succès qui ne correspondait pas à l'homme qu'il avait été. Carlo Airoidi, lui, n'est pas atteint par l'acédie. C'est un « battant » à l'allure de lutteur de foire, issu d'une famille paysanne de la Brianza, en Lombardie. Il grandit non loin de Côme, lac n'ayant rien à voir avec celui qu'on se figure quand on lit *La Chartreuse de Parme*, rien non plus avec la richesse attachée à cette région de Lombardie. Le nanti regarde de haut celui dont les chaussures sont abîmées, ou le paysan qui troque son chapeau « *tout cabossé et empoussiéré* » des champs contre une « *coiffure noire en peau de lièvre* » pour se rendre à la ville. 'Nunziata, la mère de Carlo, est native du Frioul ; c'est une femme au regard gris vert qui a pris sa place dans cette campagne lombarde. D'un accent l'autre, on est d'abord l'étrangère.

Carlo quitte la terre et commence assez tôt à travailler à l'usine. Mais, très vite, le goût de la course lui vient. Il ne marche pas, « *il court dans son propre labyrinthe morphologique* ». Ses deux jambes sont son unique moyen de transport ; un élan le mènera au marathon. Il aura même concouru contre Buffalo Bill, le héros devenu sur le tard phénomène de foire, quand l'épopée se transforme en Wild West Show, spectacle pathétique, en tournée pour continuer de vivre.

Airoidi enchaîne les compétitions, remporte un difficile Turin-Barcelone : « *Les jours défilent avec les douleurs qui abîment les muscles, les carcasses, les âmes.* » Il s'y montre magnanime avec Louis Ortègue, son principal concurrent, et connaît sans doute la victoire qu'il ne fallait pas remporter. Nous éviterons de dévoiler pour quelle raison.

Il remporte d'autres compétitions, mais la plus belle aventure est sans doute ce long voyage à pied entre Milan et la capitale grecque : « *Il veut avaler toute la gloire à venir, vomir tous les échecs du passé, être un homme nouveau, un tesson de verre, une braise, encore* ».

Jour après jour, en ces premiers mois de 1896, il affronte les chemins défoncés et boueux, les chiens féraux, la bora qui souffle sur la côte entre Trieste et la Dalmatie, il subit les blessures, se soigne avec des onguents ou des herbes comme on en propose dans les recoins des Balkans et arrive jusqu'au palais du roi de Grèce, un souverain danois qui se veut plus nationaliste que le plus humble de ses sujets. Après, c'est une autre histoire et elle ne se termine pas trop bien. Il ne court pas à Athènes et il devient amer ; les proches l'évitent : « *La vie de Carlo était une outre percée que plus personne ne conduisait au puits* ». Diabétique, il se détruit et meurt, en 1929.

Serge Airoidi ne quitte jamais son personnage. C'est comme s'il braquait une caméra sur cet « ancêtre » déterminé, sacrifiant tout pour la couronne de laurier. On le voit en cette année cruciale du long périple, on le voit avant et après,



Un jeune coureur à pied à Arles (2010)

© Jean-Luc Bertini

PORTRAIT D'UN SUPERBE PERDANT

dans cette Italie fin de siècle, qui subira la défaite d'Adoua, première bataille d'une longue guerre contre l'Éthiopie. Une Italie incarnée par Crispi, le traître qui avait beaucoup promis, et par la famille Sanminiatielli qui vient en aide à Carlo. Donato, le fils de Fabio, reçoit le marathonien à Raguse, qui s'appelle aussi Gravosa. Au XX^e siècle, la ville deviendra Dubrovnik. Tout autour, avec le réveil des nationalismes dans les Balkans, le chaos s'installe et Donato le sent : « *J'ai peur de ce qui va se passer Carlo. Je redoute de nouveaux drames. Des flammes, du sang en abondance, des tragédies innombrables. Abominables. Et partout autour de nous, c'est le même chant guerrier qui monte. Un jour, une force nous anéantira. Nous finirons à la fosse.* » Plus tard, en 1919, Carlo lira les journaux à propos de l'occupation de Fiume par l'extravagant D'Annunzio et ses compagnons dont certains portent déjà la chemise noire : « *bolchevisme de droite* », comme le qualifie Albert Londres.

Pourtant, de la politique, des remous, flux et reflux, Carlo Airoidi n'a que faire. C'est tout juste s'il s'intéresse à ce qui se passe dans l'usine. L'essentiel reste la compétition et plus encore cette ferveur qui le porte. Le mouvement du récit est inscrit dans cet élan. Le narrateur écrit ce qui se répète, ce qui recommence chaque matin, il écrit la monotonie de l'épreuve que s'inflige son héros, et son écriture n'est jamais monotone, au

contraire : elle est faite de dyastole/systole, elle est rythme ininterrompu.

Quelque chose, sans doute la thématique de la course, nous rappelle Zátopak, le héros raconté par [Echenoz](#) dans *Courir*. Outre le goût pour la course qu'ils partagent, ils subissent l'échec. Pour Carlo, c'est synonyme de solitude. Chez Zátopak, l'échec n'est pas sportif mais « politique » : les apparatchiks en place après le Printemps de Prague lui règlent son compte. Le vrai point commun est l'absence de style. Du coureur, le narrateur écrit ainsi : « *Ses bras arrachent loin devant le buste des masses d'air pour propulser son volume vers l'avenir [...] Il arrache, conquiert, perfore le vide devant lui* ». On relira les pages que consacre Echenoz à son héros.

Si Carlo n'a pas de style, Serge Airoidi n'en manque pas. Qui en douterait pourrait lire son superbe *Rose Hanoi*, paru en 2017 aux éditions Arléa, mais ce qu'il met sous la plume imaginaire de Carlo donne une autre preuve, très contemporaine, quand le « pitch » ou le « sujet » est roi : « *L'histoire est écrite depuis longtemps, elle est consommée, mais le style, les enfants, c'est vous qui lui donnerez toute sa dimension et c'est le style qui fera de vous des hommes de tenue et d'exception.* »

Le style, c'est un peu le chapeau du dimanche. Il accompagne un costume en velours noir côtelé. Serge Airoidi a de l'élégance.

Le dur désir

Écrits il y a plus de trente ans dans une sorte de fièvre amoureuse consécutive à une séparation, édités alors (en 1991 et 1994) par Pierre Peuchmaurd aux confidentielles éditions Myrddin, les poèmes d'amour fou d'Anne Marbrun reparaissent aujourd'hui, à l'enseigne de L'Oie de Cravan. L'autrice a peu publié et elle est sans doute méconnue par les lecteurs de poésie. La raison en est peut-être que, contrairement à tant de poètes qui font carrière, elle n'aura écrit des poèmes que sous le coup de la passion. André Breton préconisait « qu'on se taise quand on cesse de ressentir ». Nul doute qu'Anne Marbrun aura fait sien ce principe moral de subordination de la poésie au désir, et spécialement au désir amoureux.

par Laurent Albarracin

Anne Marbrun

Casus Belli suivi de *La nuit, ça va*
L'Oie de Cravan, 72 p., 14 €

Le livre est poignant, bouleversant. Il l'est parce qu'il évoque une rupture amoureuse, un amour trahi par l'aimé s'en allant, et un amour toutefois intact chez l'amoureuse abandonnée. Mais il l'est surtout, poignant et extrêmement émouvant, parce qu'Anne Marbrun ne raconte pas cette rupture frontalement, mais seulement à demi-mot. Demi-mots pourtant les plus beaux et les plus entiers qui soient puisque ce sont ceux de la lyrique amoureuse, des mots agrandis par l'amour qui les porte et devenus métaphoriques de tout autre chose qu'eux-mêmes. L'amour se dit à mots couverts, allusifs, mais tout semble faire allusion à cette puissance – comme déçue et aiguisée – de l'amour. Ce sont toutes les choses, vues ou imaginées, qui semblent exprimer un amour disparaissant et renaissant dans sa version absente.

Tout se passe comme si le souffle de la déflagration liée à la rupture amoureuse avait créé un vide qui aspire et inspire à nouveau l'amour. Car celui-ci perdure quelle que soit la souffrance. Nulle protestation, pas une once d'amertume ne préside à ces poèmes de l'amour trahi ; on est à mille lieues de la position victimaire, mais bien plutôt dans une sorte d'allégeance continuée à l'aimé, même si c'est la douleur qui est devenue la couleur dominante de l'amour. Il semble même, étrangement ou logiquement peut-être,

que la souffrance semble s'accompagner d'une sorte de recrudescence du sentiment poétique des choses, comme si le déchirement intérieur que l'amoureuse ressent la laissait pantelante et aux aguets, dans une sorte d'affût poétique, de guet lyrique si l'on peut dire, qui lui fait voir le monde extrêmement tendu et vibrant. Sous la cendre de ce qui s'éteint d'une histoire commune et qui semble recouvrir le monde d'une grise mélancolie, continue de brûler la braise d'un amour gardé en réserve et qui ne demande qu'à se rallumer.

Dans l'un des poèmes en prose du recueil intitulé significativement « Même », comme pour dire le quoi qu'il en coûte de cette passion amoureuse, l'auteure dit l'inconditionnalité de son amour : « *Même si à la fin tu disais pousse-toi, je n'y vois rien. Même alors, je t'aimerais.* ». Pour autant, le propos des poèmes n'est pas que de soumission. Il est même parfois cruel et caustique. Le ton est à la fois mélancolique et ironique, échevelé et distancié. Il peut sembler surprenant que la révolte et la nostalgie, la rage et l'humour, la colère et la raillerie fassent ici bon ménage. Que le désespoir et la dérision, voire le sarcasme, trouvent leur place ensemble au sein de poèmes amoureux.

C'est que, en poésie comme ailleurs, l'humour est la politesse du désespoir. Cet humour transparaît dans des titres largement ironiques ; mais, plus généralement, tout au long d'une écriture dont le caractère automatique, dans l'association libre de ses images, cache mal une blessure à laquelle la poète semble vouloir se ressourcer en



© Jean-Luc Bertini

LE DUR DÉSIR

permanence. Derrière la gratuité apparente des images, se tient en effet un être blessé tout prêt à en découdre avec tout, qui s'expose à tous les dangers excitants du langage, dans une sorte de va-tout passionnel, une sorte de « rien ne va plus » ou de *tabula rasa* où l'auteure considère à nouveaux frais le monde, une fois son amour envolé. Car, son amour parti, c'est le monde entier qui est vacant et rendu à son absurdité folle, à ce non-sens ou ce *nonsense* où les images les plus extravagantes n'arrivent pas à la cheville du désespoir inédit par lequel et dans lequel le monde s'abîme.

« À part les frondaisons, les haruspices, les colin-maillards, je ne connais rien de très poétique. J'ai essayé de regarder les fleuves au coucher du soleil. Ils étaient couverts de petits cadavres, de sauvagines. J'ai débordé de reconnaissance, j'ai

trouvé que c'était bien, enfin presque. J'ai collectionné les mouches. Il en fallait beaucoup, je n'avais pas le temps. J'ai eu des langueurs, des désespoirs. Parfois même, j'ai aperçu des ombres suspectes, flottant sur le moisi de souterrains merveilleusement énigmatiques. J'ai frissonné en effleurant les barreaux. Ta main, peut-être, ectoplasme aux yeux de soie qui pleurait dans mon cou. J'ai soulevé le grand drapeau de la mappemonde, j'ai vu des cafards écartelés entre les continents. Ce n'était pas assez. Il aurait fallu, je ne sais pas, un peu de brume, des roses bleues. »

En explorant ses gouffres intérieurs, en se mettant au diapason de sa propre douleur, Anne Marbrun, en poète accomplie et rare, semble trouver la force qui lui fait dresser les choses à la hauteur de son désir.

Günther Anders, un pessimiste prophétique ?

Ce n'est qu'en 1956 que sera publiée l'œuvre fondatrice de la pensée de Günther Anders, né Stern (1902-1992), connu jusque-là, inhabituel retour des choses, comme le premier mari de Hannah Arendt.

Selon L'obsolescence de l'homme. Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle, réédité en 2002 par l'Encyclopédie des nuisances, c'est la technique qui déciderait désormais de nos existences. Nous ne maîtriserions plus rien. Autant dire que nous expérimentons désormais au quotidien cette autonomisation de la technique dont Anders nous avait avertis. Mais le lire aujourd'hui, alors que la menace d'une guerre nucléaire est peut-être plus proche que celle du « globocide », nous conduit à nous demander si nous devons continuer à faire l'autruche. Tous ces textes sont, à l'exception d'un seul, des rééditions, le plus souvent consultables en ligne. Leur lecture dans d'élégants imprimés est, ô combien, préférable.

par Sonia Combe

Günther Anders

Le rêve des machines

Trad. de l'anglais et de l'allemand

par Benoit Reverte

Allia, 144 p., 13 €

Günther Anders

Dix thèses sur Tchernobyl

Édition établie, introduite et commentée

par Bruno Villalba

Trad. de l'allemand par Christophe David

PUF, 112 p., 9 €

Günther Anders

L'émigré

Trad. de l'allemand par Armand Croissant

Allia, 64 p., 7 €

Le rêve des machines est composé de deux lettres adressées au pilote-espion américain Francis Gary Powers, qui se trouvait alors dans la prison de la Loubianka, à Moscou, après avoir été capturé par la défense aérienne soviétique. Lorsqu'Anders lui envoie sa première lettre, l'espion attend sa condamnation, intervenue à l'été 1960. Powers n'effectuera pas la peine prononcée (dix ans de prison), il sera échangé contre l'espion soviétique Rudolf Abel (William Fisher) un peu moins de deux ans plus tard, en février 1962.

Anders entend ici réitérer l'expérience de sa correspondance avec Claude Eatherly, le pilote américain qui avait donné le « feu vert météo » pour larguer la bombe sur Hiroshima et ne s'en était jamais remis. Anders avait vu en lui un anti-Eichmann. Il pensait qu'à l'instar d'Eatherly, Powers avait exprimé de vrais remords lors de son procès. À ses yeux, il représentait une « figure exemplaire de la condition de l'homme contemporain, théorisée, dit son préfacier, sous l'expression “décalage prométhéen” ». Le développement des systèmes techniques avait connu, selon lui, « une réussite si fantastique que l'homme qui utilise des instruments aux effets démesurés n'est plus capable de se représenter, ni d'éprouver, ni d'imaginer, même après coup les conséquences de ses actes ».

Écrite un 6 août, « jour de mort d'Hiroshima », cette première lettre a été envoyée, mais il n'est pas certain en revanche que Powers l'ait reçue et lue. Quoi qu'il en soit, il ne semble pas que l'espion-pilote ait eu l'envergure d'un Eatherly. Il ne répondra jamais à Anders (ce qu'il aurait pu faire après sa libération). La seconde lettre, écrite trois semaines plus tard, restera dans les archives de Günther Anders, conservées à la Bibliothèque nationale d'Autriche. Elle n'a apparemment jamais été expédiée. Dans cet écrit inédit, Anders développe un parallèle avec Eatherly qui, en eût-il eu connaissance, n'aurait guère ému Powers –

**GÜNTHER ANDERS,
UN PESSIMISTE PROPHÉTIQUE**

d'autant que, comme le lui concède Anders, il n'a pas, lui, 200 000 morts sur la conscience. Et pourtant, dit-il, Eatherly « *tira simplement sur un levier, il ne savait simplement rien, il était l'incarnation de l'ignorance* ». Powers comme Eatherly auraient été réduits à l'état d'instruments dont ils ne maîtrisaient pas la portée.

Anders n'avait pas encore anticipé la généralisation de l'usage des drones à partir desquels tuer est un jeu d'enfant. Ou presque. Dans *Le Monde* du 18 avril dernier, on pouvait lire [le portrait de Skyba](#), le soldat ukrainien expert en drones tueurs : « *À 23 ans, il a déjà rempli l'équivalent d'un cimetière et plusieurs hôpitaux russes [...] Pour Le Monde, tout en pouffant de rire, il déclare : le vrai chiffre est bien supérieur. [...] Il était parfaitement détendu, prompt à la plaisanterie* », note, apparemment sans s'émouvoir lui non plus, le journaliste. Poursuivant le raisonnement d'Anders, on pourrait dire de ces nouvelles armes ce qu'il dit de la bombe. Dès lors qu'elle existait, elle devait servir. Deux semaines après qu'on a achevé de la confectionner, la bombe est « testée » sur Hiroshima, alors que le Japon a déjà fait savoir qu'il était prêt à capituler... « *Mais la bombe était là. Et comme le triomphe des appareils tient au principe "existence oblige" – autrement dit, ils nous forcent, par leur simple existence, à reconnaître ce qu'ils peuvent comme un devoir –, la bombe prétend au droit, de son point de vue légitime, pour ne pas dire moral, à être utilisée.* » On aimerait penser qu'il force un peu la note. Ce n'est pas certain.

Hanté par l'idée de la destruction de l'humanité, Anders assistera à ce qu'il avait prévu : une catastrophe nucléaire, celle de Tchernobyl, en avril 1986. L'occasion pour lui d'écrire ses *Dix thèses sur Tchernobyl*. Mais un retour en arrière s'impose. Car à peine le monde – si ce n'est tout le monde, certainement les victimes (comme lui) désignées de l'idéologie nazie – avait-il appris la mise à mort industrielle des Juifs et des Tziganes que la double explosion atomique de Hiroshima, le 6 août 1945, et de Nagasaki, trois jours plus tard, le plonge plus profondément encore dans la stupeur. La bombe atomique a une puissance incomparablement plus grande que les chambres à gaz dès lors qu'elle peut viser l'humanité entière et non « seulement » une part de l'humanité. Une puissance totale. Resté muet devant l'événement, Anders ne peut se défaire de cette « stupeur » que

quelques années plus tard. Elle transformera, dit son préfacier, Bruno Villalba, « *sa perception philosophique, notamment sa relation à la technique* ». Toute son œuvre en découlera.

En juin 1986, Anders publie une « Adresse amicale au sixième congrès international des médecins pour l'empêchement d'une guerre nucléaire », intitulée « Dix thèses sur Tchernobyl ». La catastrophe qui vient d'avoir lieu confirme ses prédictions. L'adresse ne laisse guère d'espoir : « *Chers contemporains du temps de la fin* ». Anders rappelle sa série de « thèses » entamée en 1957. La première était intitulée « Hiroshima est partout ». En 1986, dit-il, on pourrait intituler la dixième : « Tchernobyl est partout ». Ces dix « thèses » seraient « *une forme d'inventaire articulé de sa philosophie de l'existence* ». Qu'on en juge : la première signale l'invisibilité du danger ; dans la seconde, Anders revendique le nom de « *semateur de panique* » qui lui a été attribué, renchérit même en admettant être « *un semateur de panique professionnel* » ; la troisième reconnaît l'émotion qui le guide, elle n'hésite pas à juger « *froids et bêtes* » ceux qui qualifient son émotion d'irrationnelle ; dans la quatrième, Anders dénonce le mensonge de la distinction entre l'usage pacifique et l'usage guerrier du nucléaire – un missile, tout comme une centrale qui explose, apporte la mort ; la cinquième affirme l'impossibilité de soigner les victimes du nucléaire ; dans la sixième, il répond à l'accusation d'être un « *ennemi du progrès* » (« *ce n'est plus au mode de production que nous sommes opposés, mais à l'existence des produits eux-mêmes* ») ; la septième thèse conteste celle de l'épuisement des réserves de la Terre, notamment du pétrole ; dans la huitième, il désigne « *les véritables terroristes d'aujourd'hui [qui] sont ceux qui font continuellement peur au monde en menaçant de le détruire* » ; la neuvième thèse retourne une phrase de Clausewitz – la paix serait la continuation de la guerre par d'autres moyens ; dans la dixième, il entrevoit la possibilité, découlant des thèses précédentes, d'un « *immense Hiroshima* ».

Son style est direct, car « *le temps presse* ». Dans son essai, qui accompagne la présentation des dix thèses, Bruno Villalba retrace la relation de Günther Anders avec ses contemporains, qu'il s'agisse de [Hannah Arendt](#), qui le suit sur son terrain, mais sans le promouvoir – sans doute va-t-il trop loin pour elle, engagée dans d'autres causes –, d'[Ernst Bloch](#), dont il conteste le « principe Espérance », de Karl Jaspers, dont

**GÜNTHER ANDERS,
UN PESSIMISTE PROPHÉTIQUE**

Anders était proche et qui voit une possibilité de réguler l'usage de l'arme atomique, ou encore de Hans Jonas, à qui il reproche d'être resté aveugle « *face à l'apocalypse* ». Aucun d'eux n'aurait eu sa clairvoyance. Au sein de ses contemporains, Anders longtemps cria dans le désert.

À juste titre, Villalba effleure un rapprochement avec la situation ouverte par l'invasion de l'Ukraine en février 2022 par le pays détenteur de la plus puissante arme atomique, évoquant la difficulté d'une réponse diplomatique en cas de menace. Agir en politique à l'heure de la bombe ? C'est bien là la question. Une guerre nucléaire ciblant les centrales nucléaires n'est plus la vision catastrophiste d'un « ennemi du progrès ». Elle pourrait être d'actualité. Bruno Villalba n'en tire cependant pas la conclusion qui consisterait à appeler à redoubler d'efforts diplomatiques : aucune guerre, même la pire qui soit dans toute l'histoire de l'humanité, n'a trouvé fin sans un compromis, dont on nous serine aujourd'hui l'impossibilité. Anders n'est plus là pour interroger : quel en sera le prix ?

Le dernier texte republié par Allia, *L'émigré*, quitte le terrain apocalyptique. Il fait partie des textes fondamentaux sur la perte de la langue maternelle, ce qui se produit pour Anders, puisque, Juif allemand, il quitta l'Allemagne et sa langue dès 1933. L'émigré peut-il raconter sa *vita*, demande-t-il, quand il a plusieurs *vitae* ? Le fait que sa vie « singulière » ait été scindée et que, par conséquent, il ait eu plusieurs vies complique sérieusement le travail de la mémoire, « *pour ne pas dire* [qu'il] *le rend impossible* ». Émigré, Anders l'aura été pour toujours à l'âge de trente et un ans, lorsqu'il quitta Berlin à la suite de Bertolt Brecht, qui fut son ami (la notice Wikipédia consacrée à Anders dit que Brecht avait été arrêté. Faux : opéré d'une appendicite en février 1933, Brecht quitta l'hôpital sans faire ses adieux à quiconque après l'incendie du Reichstag et gagna Prague).

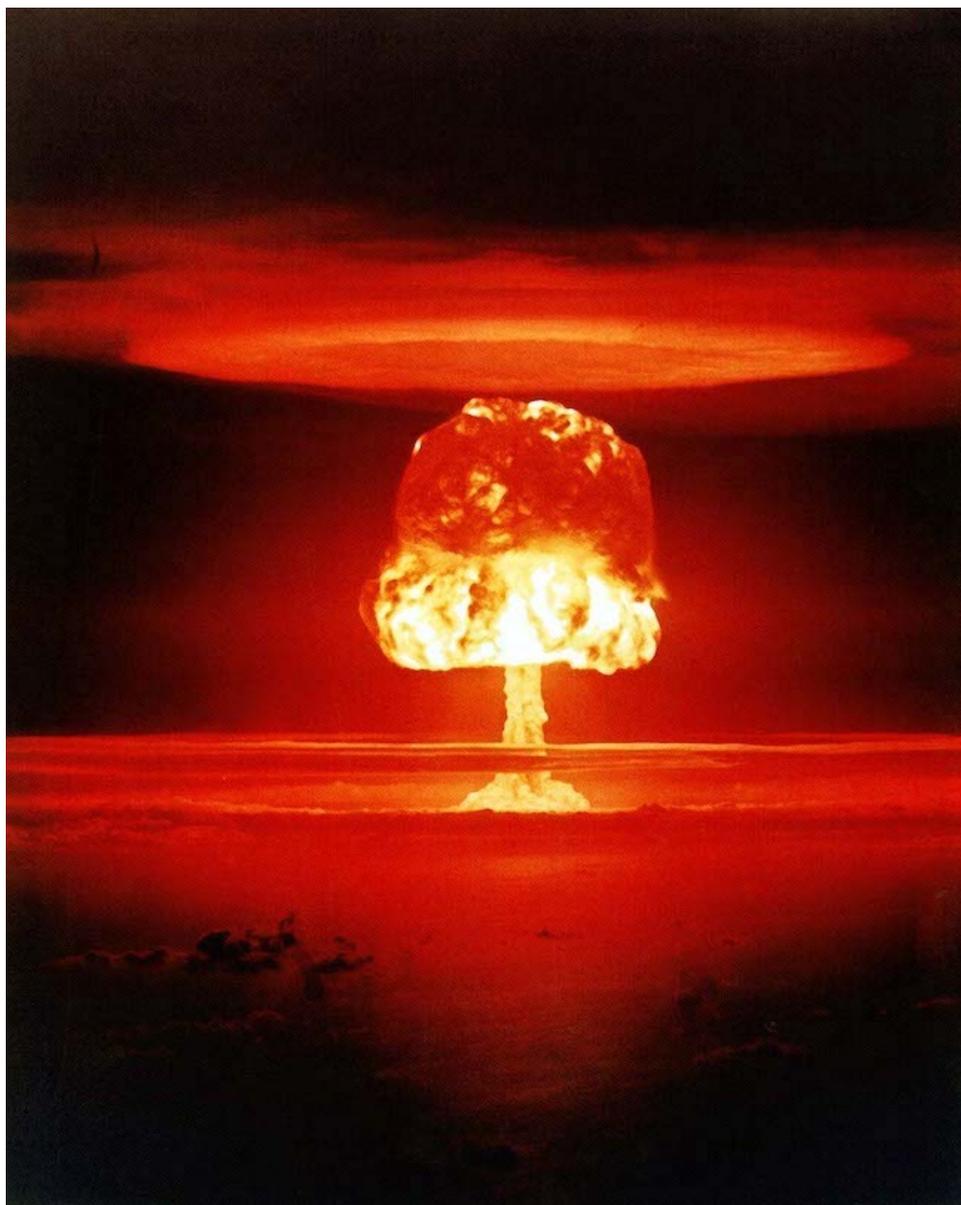
Dans le chapitre si justement intitulé « Le balbutiement comme forme d'existence », à propos des effets sur les manières de parler de l'émigré, « *ballotté d'un pays à l'autre* » et d'une langue à l'autre, Anders évoque ce que tout exilé expérimente en tentant de s'approprier la langue du pays d'accueil (ou de celui où il a pu échouer, comme il serait plus juste de dire) : un appauvris-

sement du niveau d'expression auquel des intellectuels comme Thomas Mann, ou Brecht, dit-il, se refusent, n'acceptant pas de « *baragouiner* ». Un problème que n'avaient pas « *les bienheureux propriétaires de la langue universelle* », à savoir les musiciens, qui se sentent pratiquement chez eux partout. Ces derniers, pensons à Kurt Weill, par exemple, cesseront pour la plupart d'être des « émigrés », contrairement à ceux qu'Anders appelle les « *plumitifs attachés à leur dialecte provincial* ». Tant pis pour la langue de Goethe. Mais pire encore : tandis que l'émigré passe dououreusement d'une langue à l'autre, sa propre langue commence à se détériorer [1].

Chassé d'un monde à l'autre, à peine arrivé sur un nouveau sol, l'émigré, dit Anders, doit effacer le souvenir du précédent pour être en mesure de remplir sa vie d'un contenu nouveau. De fait, il n'existe que parce qu'il a été la cible de persécutions : « *on est à mes trousses – donc je suis* ». Il n'y a que pour le persécuteur que l'émigré existe encore, dans sa volonté de le détruire. Hors de son atteinte, « *nous devînmes de l'air* ». D'où cette vague de suicides résultant de l'émigration : « *l'absence de monde et la disette des relations sociales avaient en fait déjà consommé ceux qui se pendirent ou se jetèrent sous un train* ». Pour les plus solides, le désir que leur existence soit reconnue les encourage à se hâter de se transformer en « immigrants ».

Anders rejoint Brecht : ce dernier ne cesse de dire au cours de son exil américain qu'il n'est pas un « immigrant », mais un « émigré », signalant ainsi qu'il n'a aucune intention de faire des États-Unis son pays. Il n'y est que de passage. Brecht, cependant, reste allemand, tandis qu'il ne reste plus à Anders que la langue comme patrie. Cette différence de rapport au pays d'origine entre les deux hommes souligne la spécificité de l'exil des Juifs allemands. Dans sa typologie des émigrés, c'est de Brecht et de ses semblables que parle Anders, lorsqu'il évoque ceux qui ne se sentaient plus appartenir à un pays, mais à une communauté de destin « *sans que l'on puisse dire avec certitude si leur politisation fut la cause de l'entêtement avec lequel ils s'évertuèrent à demeurer des étrangers* ».

Nous ne savons pas si la discussion s'est poursuivie après la guerre : Brecht rejoindra finalement la terre est-allemande, tandis qu'Anders refusera la chaire proposée par l'entremise d'Ernst Bloch en RDA – il reprochera à ce dernier ce qu'il appelle « *sa manie de l'espérance* ».



**GÜNTHER ANDERS,
UN PESSIMISTE PROPHÉTIQUE**

Mais il fait partie du nombre dérisoire d'émigrés germanophones qui rentrèrent en Europe après la guerre. Renonçant à trancher entre les deux Allemagnes, il choisira plus ou moins l'Autriche, et, incapable cependant de s'établir définitivement en un seul lieu, il ne cessera de faire le va-et-vient entre l'Europe et le Nouveau Monde.

Dans l'interview accordée en mars 1985 à Fritz Raddatz de l'hebdomadaire *Die Zeit*, Anders parle encore de Bloch, disparu en 1977, estimant que l'auteur du *Principe Espérance* avait refusé de prendre acte de la situation nucléaire. « *J'ai essayé maintes fois – il faut dire que nous étions intimes – de lui faire comprendre que la disparition totale du monde était une éventualité incontestable, que la vraie révolution, c'était une hu-*

Nuage atomique résultant de l'essai nucléaire Romeo, sur l'atoll de Bikini (27 March 1954). United States Department of Energy/WikiCommons

manité capable de se détruire elle-même et qu'au regard de cet énorme changement de situation, non seulement pour l'homme, mais aussi pour toute vie, les distinctions que nous autres marxistes avions établies entre les systèmes de domination, et même entre les classes sociales, devenaient secondaires. »

L'un avait choisi l'espoir, l'autre le désespoir. Que pouvait-on attendre de celui qui écrivit aussi *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ?*

1. **Pour les germanophones : cet ensemble de textes, publié sous le titre « Der Emigrant », se trouve en ligne sur le site de la revue [Merkur-Zeitschrift](#), juillet 1962.**

La Lune n'est pas un objectif

Visionnaire, le philosophe Günther Anders (1902-1992) ?

Son originalité peut être mise en parallèle avec la marginalité de son parcours : il n'intégrera jamais l'université (à l'inverse d'Einstein), privilégiant l'urgence de ses engagements sur la recherche d'une carrière. La praxis avant la théorie : ses tribulations biographiques et ses engagements, contre le nucléaire, contre la guerre du Vietnam, fécondent sa réflexion théorique et garantissent l'efficacité de son travail philosophique, qu'il définit comme une philosophie de la technique, plus précisément une « anthropologie philosophique à l'époque de la technique », plus précisément encore à « l'époque de l'autodestruction du monde rendue possible par les moyens NBC » – Nucléaires Biologiques Chimiques.

par Odile Hunoult

Günther Anders

Vue de la Lune. Réflexions sur les vols spatiaux

Trad. de l'allemand par Annika Ellenberger,

Perrine Wilhelm et Christophe David

Préface d'Alexandre Chollier

Héros-Limite, coll. « géographie(s) »

224 p., 24 €

Tous les thèmes et les réflexions de *Vue de la Lune*, publié treize ans après le premier tome de son œuvre majeure, *L'obsolescence de l'homme*, et dix ans avant le second, en sont l'illustration par une expérience précise universellement connue. « *Je suis toujours parti des faits empiriques* », écrit Anders – « [les raisonnements développés ici] relèvent d'une "philosophie de l'occasion" parce que je suis parti d'expériences précises », écrit-il dans la préface du deuxième tome de *L'obsolescence de l'homme*.

L'occasion, pour *Vue de la Lune*, c'est dans sa première partie, écrite en 1962, la mise en orbite d'hommes dans l'espace, et dans la seconde, datée de 1969, l'alunissage d'Apollo 11. Événements « historiques ». Leur « historicité » fera du reste l'objet de réflexions sarcastiques qui sont la marque d'Anders. À partir d'un fait politique : après le débarquement raté de la baie des Cochons en 1961, la décision prise par J. F. Kennedy que le prochain challenge, « *race* », offert en pâture au rêve de ses « *fellows* », les citoyens des

États-Unis, sera d'envoyer des hommes sur la Lune – et, à partir des faits techniques qui en découlent, les exploits des cosmonautes et leur retransmission télévisée, Anders reconstitue notre monde occidental dans tous ses rouages imbriqués, techniques, politiques, économiques, sociaux, psychologiques, linguistiques, moraux, religieux et philosophiques. C'est minutieux et magistral.

« *Ô Corneille Agrippa, l'odeur d'un petit chien m'eût suffi / Pour décrire exactement tes concitoyens de Cologne* » (Apollinaire, « Cortège »). C'est, pour employer une métaphore médicale, la description organe par organe des maladies provoquées dans tous les domaines par le développement de la technique, y compris le domaine de la pensée, jusque dans les concepts de l'espace et du temps. Les maladies : disons, pour rester neutre, les modifications – mais la maladie est une modification. Comme les organes fonctionnent entre eux, le travail d'Anders, qui se fait une gloire de ne pas bâtir un système, est d'une redoutable cohérence. « *Je dirai que mes recherches ne sont pas dénuées de "systématicité". La cohérence de l'ensemble n'était certes pas prévue : c'est plutôt d'une "systématicité après-coup" qu'il s'agit.* »

Le stupéfiant, c'est que, cinquante ans après, il soit difficile d'objecter quelque chose à ses théories, à la lumière même des développements ultérieurs de la technique. Qu'on en juge : « *Rien ne*

LA LUNE N'EST PAS UN OBJECTIF

nous aliène à nous-mêmes et ne nous aliène le monde plus désastreusement que de passer notre vie, désormais presque constamment, en compagnie de ces être faussement intimes, de ces esclaves fantômes que nous faisons entrer dans notre salon d'une main engourdie par le sommeil – car l'alternance du sommeil et de la veille a cédé la place à l'alternance du sommeil et de la radio – pour écouter les émissions au cours desquelles, premiers fragments du monde que nous rencontrons, ils nous parlent, nous regardent, nous chantent des chansons, nous encouragent, nous consolent [...] et, nous détendant ou nous stimulant, nous donnent le la d'une journée qui ne sera pas la nôtre. Rien ne rend l'auto-aliénation plus définitive que de continuer la journée sous l'égide de ces apparents amis : car ensuite, même si l'occasion se présente d'entrer en relation avec des personnes véritables, nous préférons rester en compagnie de nos portable chums, nos copains portatifs, puisque nous ne les ressentons plus comme des ersatz d'hommes mais comme de véritables amis ». Günther Anders écrit ce texte en 1956 dans le premier tome de *L'obsolescence de l'homme*. La radio, c'est le seul mot ici qui pourrait renvoyer ce texte au passé.

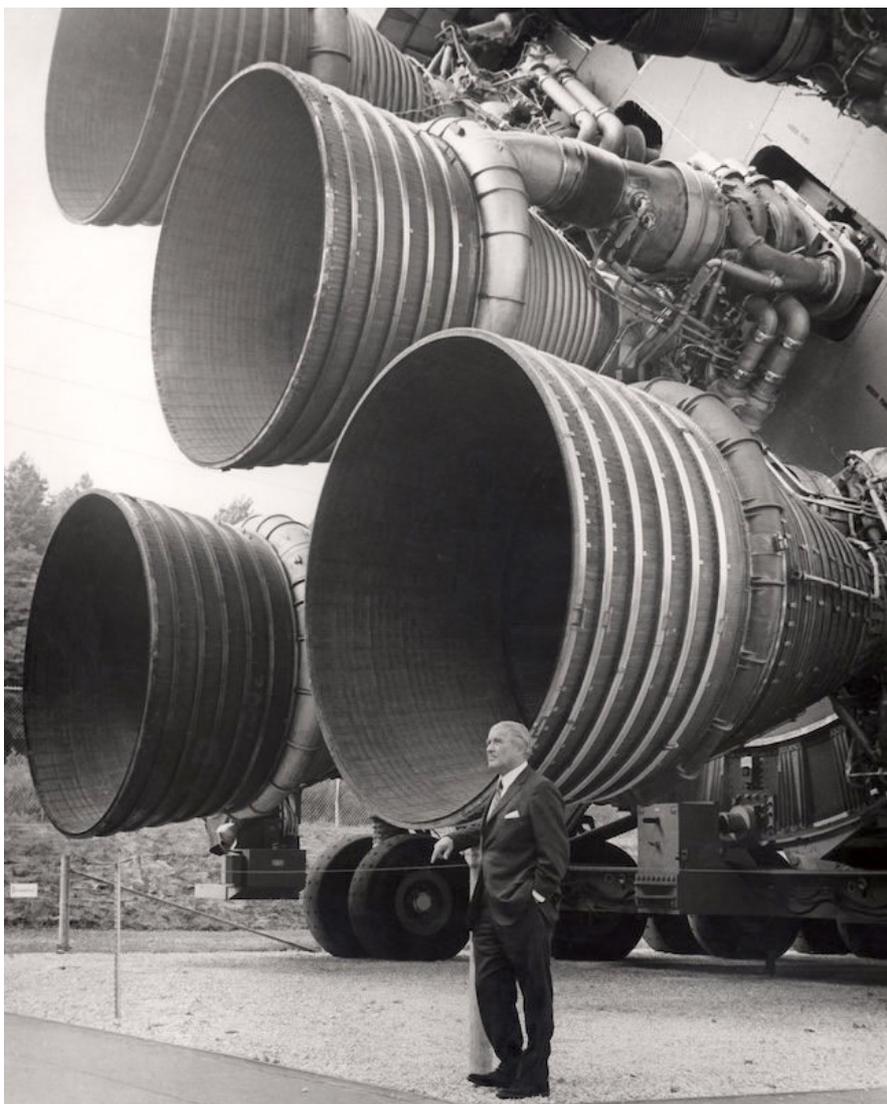
Oui, Anders est un visionnaire et, comme tel, il acquiert lentement l'importance que la puissance prophétique de ses analyses lui vaudra : il semble, c'est même un truisme, que l'importance, la justesse, la portée, l'intérêt, les implications d'une pensée, sont proportionnels au temps qu'il faut pour en prendre la mesure, et que cela ne soit, pour la masse des contemporains, perceptible, compris, efficient, qu'a posteriori. Voir combien de temps il a fallu pour que le géocentrisme soit entièrement abandonné. En corollaire, tout ou presque tout ce qui est célébré au jour le jour comme « important », « historique » « inoubliable », n'est que publicité ou promotion, destiné dans presque tous les cas à être balayé. Étrangement, on n'approche des novateurs qu'à reculons.

Il y a la description clinique, le diagnostic et le pronostic. « *L'essence à laquelle nous sommes condamnés, n'est pas notre "nature humaine", mais un état artificiel, un état dans lequel nous les hommes, nous nous sommes mis nous-mêmes – ce dont nous n'avons été capables que parce que notre nature inclut paradoxalement la capacité de changer et notre monde – non pas seulement notre monde, mais le monde – et nous-*

mêmes. » Bien sûr, dans *Vue de la Lune*, il s'agit d'un cas extrême de ce qu'Anders appelle « *human engineering* » : les modifications subies par des cosmonautes pour pouvoir être lancés dans l'espace et en revenir sains et saufs (être lancés, la forme passive n'est pas anodine), et les implications en miroir sur les téléspectateurs à qui on offre en direct ces exploits. Un « direct » longuement interrogé par Anders : le monde est devenu image (1).

Du cas des cosmonautes entraînés et modifiés pour servir les machines, cas extrême en effet, Anders fait un missile qui explose dans toutes les directions. Prenons seulement la question de la consommation de masse, devenue paradoxalement aussi individuelle et isolée que faire se peut, chacun dans son coin recevant les produits à consommer, comme un animal de zoo à qui on remet sans cesse une pâtée dans sa cage. Dans ce cas aussi, l'homme est au service de la machine à produire : Anders nous montre les populations dressées à « manger » sans fin et sans faim des « produits » de plus en plus inutiles, à usage unique (à l'image de la nourriture) ou en tout cas à durée déterminée, la plus courte possible. Car sans certaines « faims », pour la plupart créées et entretenues artificiellement par la publicité, la machine à produire cesserait de tourner. Y a-t-il une faille, une possibilité de résistance ? Celui qui voudra résister n'est pas oublié, il sera gavé lui aussi, au-delà de ses besoins, de tout ce qu'il faut pour se retirer dans un lieu écarté où l'on ait la liberté d'être rebelle. Anders cite Huxley et *Le meilleur des mondes* : « *La dictature parfaite serait une dictature qui aurait les apparences de la démocratie, une prison sans mur dont les prisonniers ne songeraient pas à s'évader et où les esclaves auraient l'amour de leur servitude* ». La « *terreur douce de la publicité* » est un des corollaires de l'obsolescence de l'homme : « *Nous sommes devenus ce que la publicité nous fait "manger"* ».

Plus la technique se perfectionne (et, dans le cas des cosmonautes, la perfection est vitale), plus elle devient irréversible, fermant toutes « *les routes du retour* ». Et plus elle est efficace, plus elle est menaçante. Dans *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ?*, Anders décrit son effroi d'enfant de quinze ans voyant en 1917, posés dans une gare, attendant leur train, des hommes-troncs. Ces soldats amputés jusqu'aux hanches étaient produits par le miracle technique des armes de guerre perfectionnées. Le monde que nous produisons est devenu « *le monde qui nous produit* ».



Wernher von Braun pose devant le premier étage de la fusée Saturn V et ses cinq moteurs F-1 de plus de 5,5 mètres de haut © CCo/NASA

LA LUNE N'EST PAS UN OBJECTIF

Anders donne le diagnostic mais pas le traitement. Pour *Fahrenheit 451* de Bradbury, en 1953, le salut venait de la résistance de lecteurs résistants. Dans son « roman » *La catacombe de Mollusie*, Günther Anders semble miser sur l'enseignement transmis par des esprits non contaminés. Mais ce livre reste inachevé. Comment s'achèvera l'ère du technico-centrisme ? Quel grain de sable providentiel pourrait arrêter ou inverser le processus, quel magicien proférant un « ça suffit » définitif libérerait l'apprenti sorcier ? Le grain de sable providentiel ou le miséricordieux maître magicien pourrait prendre la forme d'une « bonne » grosse météorite à l'ancienne, ou – et c'est le pronostic d'Anders, et ce contre quoi il consacre sa vie à lutter – un fiat lux nucléaire à la moderne.

Anders se veut et est un philosophe moraliste. Il clôt *Vue de la Lune* par une annexe, « À propos de Wernher von Braun », où il montre avec une ironie vengeresse von Braun célébré partout comme le

héros de la conquête de la Lune. Grâce à « l'intérêt », à la « portée », aux « implications » et aux applications a posteriori de ses fusées V1 et V2 destinées à dévaster Londres (quand il était ingénieur au service des projets de Hitler à Peenemünde), « mises au service du plus offrant » et reconverties à la NASA, von Braun est généreusement, chrétiennement, pardonné parce qu'utilisable, et quasi sanctifié y compris dans les pays qu'il avait été payé pour détruire.

1. **À rapprocher d'un chapitre des Luttes de classes en France au XXI^e siècle où Emmanuel Todd évoque le problème formateur précoce des cerveaux par les images d'écrans. Tout pessimiste que soit le constat, l'ironie de Todd a une alacrité qui la différencie de celle d'Anders, glaçante et désespérée.**

Contes de vies peu ordinaires

Partout les autres est un livre d'anecdotes non anecdotiques, grâce à l'espièglerie de son auteur, David Thomas.

Langue parlée, narration huilée, ton impertinent : l'auteur se moque de ses contemporains avec art et subtilité, imaginant une foultitude de microfictions, une collection d'instant insolites échappés de la réalité.

par Quentin Margne

David Thomas

Partout les autres

L'Olivier, 208 p., 18 €

Dans un mouvement de légèreté et de rapidité, David Thomas lie des fragments épars de vies amoureuses, amicales ou professionnelles, dans un carambolage de rebondissements. Sont mis en scène des moments d'épiphanies, de rencontres déclinées une centaine de fois, qui créent un foisonnement de décors et de paysages mais aussi d'émotions et de tensions dramatiques. Les historiettes sur la littérature, les somnifères, les paris sportifs lubriques sont autant d'occasion d'entrecroiser de nombreux registres de langues et de styles d'énonciations. L'écriture reste sur une ligne de crête, qui évite toute monotonie à la lecture.

Chaque chapitre est une microfiction, construite autour d'un équilibre subtil entre comédie, satire et ironie corrosive, grâce à des phrases courtes et aiguës. Écrites à la première personne, ces microfictions s'apparentent à des discussions à bâtons rompus. L'auteur y campe rapidement ses personnages au milieu d'un décor. Entre deux lignes, il suffit d'un rien pour que tout bascule. L'humour singulier de l'auteur se joue de ces retournements.

David Thomas ne s'attarde jamais sur la psychologie des personnages. Il préfère l'action, le détail ou l'instant qui révèle ses personnages. Il cherche cette fraction de seconde qui échappe et donne à lire l'humanité dans sa mauvaise foi sans faux-semblants. Il y traque les contradictions humaines, ce qu'il y a derrière les idéologies, les discours de façade. Cet ami, par exemple, « *qui, il y a trois ans, a décidé de quitter la civilisation, de rompre avec la société de*

consommation et cette vaine course du rat qui ne mène qu'à de l'insatisfaction » : il fuit dans une forêt des Vosges pour finalement acheter un 4X4. Grâce à cette narration expéditive, la multiplication des saynètes donne au banal des allures d'extraordinaire.

Partout les autres se révèle être, plus qu'une grosse blague, une bulle d'air qui explose au visage. David Thomas y pose un regard léger, et en même temps transperçant, sur le monde contemporain. Loin d'être superficiel ou futile, ce recueil de nouvelles aide à retrouver l'impossible légèreté qui nous manque tant, en mettant, d'un trait d'esprit, à distance notre monde. Il le désacralise, comme quand il explique l'écriture d'un poème : « *Il suffit d'aller à la ligne de temps en temps de virer la ponctuation et ça fait poème* ». Sous l'apparente facétie, David Thomas pose des questions profondes, sur la littérature, les relations humaines ou notre finitude : « *J'ai vu le moment où j'allais finir ma vie, comme on glisse sur une peau de kiwi* ».

Son art consommé de la répartie et du trait d'esprit, du dialogue, apporte de la nuance aux rapports humains, pour notre plus grand bien : « *ce n'est pas tant que le niveau du débat baisse, c'est que la nuance, la pertinence, la subtilité sont devenues inaudibles* ». La force, et peut-être le défaut, de ce texte est que l'écriture de David Thomas s'inscrit en réalité dans un champ extrêmement politique : sa capacité à créer des narrations dans le présent où c'est à chacun de juger renvoie au lecteur la responsabilité de penser la situation. En somme, David Thomas nous propose des instants d'éternité, entre rire et larmes glissés dans un texte d'« Apache », qui a reçu le 11 mai dernier, et c'est tellement mérité, le prix Goncourt de la nouvelle 2023.

Une ferme en Afrique

Llewelyn Powys (1884-1939), l'un des onze enfants du pasteur Powys et frère de John Cowper Powys, fut comme lui écrivain. Dans les années 1910, il partit pour l'Afrique de l'Est, dans l'espoir de trouver un climat clément pour sa santé (il était atteint de tuberculose) et aussi pour aider le benjamin de la famille à gérer un élevage de moutons. Ce séjour près de Gilgil, dans l'actuel Kenya, qui dura environ cinq ans, lui inspira des textes publiés en partie dans des journaux puis en recueil : Ébène et ivoire (1923) et Rire noir (1924). Ces deux ensembles paraissent aujourd'hui en français sous le titre De l'ébène à l'ivoire.

par Claude Grimal

Llewelyn Powys

De l'ébène à l'ivoire

Trad. de l'anglais par Patrick Reumaux

Klincksieck, 336 p., 21,50 €

Llewelyn Powys, qui se souhaitait une carrière romanesque, aurait pu écrire un roman sur l'Afrique, il ne le fit pas ; la gloire dans ce domaine revenant à la baronne Karen von Blixen-Finecke, avec sa *Ferme africaine* (1937). Il rencontra d'ailleurs une fois la future écrivaine ; elle était venue, en lointaine voisine du Rift, lui rendre visite, mais il ne put, à sa grande honte, lui procurer le nocturne pot de chambre qu'il imaginait indispensable à ses aristocratiques besoins.

Mais aucun texte de *De l'ébène à l'ivoire* ne fait allusion à ce comique épisode ; les deux recueils, par le biais d'esquisses ou d'histoires, dressent bien plutôt, sur un mode tantôt fasciné tantôt perplexé, le portrait d'hommes et de paysages rencontrés et vus autour de la ferme (hormis quelques textes qui se déroulent en Angleterre). Ils racontent aussi des rencontres, des incidents, des rapports complexes entre Blancs et Africains ; ils décrivent la sauvagerie des jungles ou des déserts et mettent en scène un Powys éleveur, patron, aventurier, lecteur... qui se rêve auteur. Les sections « Ébène » et « Ivoire » sont sèches et dures ; « Rire noir » est plus prolixe et plus lyrique.

Dans le livre, le monde colonial, en fait réduit à quelques propriétaires blancs célibataires locaux, est décrit par Powys comme celui « vulgaire et

banal, que les Anglo-Saxons créent partout en dehors de l'Angleterre ». Il n'aime pas ses mœurs, il n'aime pas son passe-temps (la chasse, qu'il finit pourtant lui aussi par pratiquer), il n'aime pas son exploitation des hommes et du pays. Mais d'un autre côté, le monde africain lui reste indéchiffrable ; sa subordination, sa misère, sa brutalité, la complexité des ethnies et des mentalités, défient sa compréhension. Certains des textes, par exemple « Un déchet », « Le mépris d'un gentleman », « Rire noir », « Tondeuses et toisons », « Le dernier des justes », témoignent d'une conscience aigüe et tragique de la barrière entre lui et les Africains ou de l'insupportable rôle que les situations de colonialisme l'amènent à jouer. Ils expriment aussi des préjugés paternalistes, dont une morale sexuelle très « d'époque » où l'attrance qu'il ressent pour les charmes des femmes noires n'a parfois d'égale que sa crainte et sa perplexité.

Powys ne cesse donc, dans *De l'ébène à l'ivoire*, d'être séduit et rebuté, et les volte-face affectives s'observent aussi au fil des pages à propos de l'extraordinaire nature de l'ouest africain avec ses étendues désertes ou boisées, ses plantes inquiétantes, ses animaux extravagants (lions et léopards, « gazelles des plaines » « énormes serpents », « singes, en incertaines processions », rhinocéros, tiques, mouches...). Le soleil tropical d'été darde un « œil jaune dément », le vent « brûle et change tout en poussière », au crépuscule « chaque clairière se peuple d'ombres aux pattes de velours éternellement en quête de sang ». Pourtant, Powys veut parfois croire qu'« il y a toujours quelque chose de rassurant quand le jour se lève en Afrique ».



Le double aspect édénique et diabolique qui fascine et horrifie Powys ne lui fait cependant jamais quitter un naturalisme précis, et la vivacité de ses impressions dans l'évocation des personnages et paysages est-africains du début du XX^e siècle sort *De l'ébène à l'ivoire* du lot moyen des impressions littéraires européennes sur cette partie du continent. Le livre reste en deçà du politique, mais son auteur pourrait se voir appliquer

en partie ce qu'il dit plus tard dans un article de 1929 à propos de Joseph Conrad : « *L'exploitation de l'Afrique par les Européens est l'une des injustices de notre époque, mais il faut la sensibilité, l'imagination de Joseph Conrad pour le voir et également son art formidable et dénué d'excès pour nous le faire voir* ». La sensibilité et l'imagination de Powys, de calibre autre, nous « font voir » elles aussi bien des choses.