

Fictions

Étienne Anheim
Marc Olivier Baruch
Christian Baudelot
Florent Brayard
François Hartog
Vincenzo Lavenia
Antoine Lilti
Gregory Mann
Jeremy D. Popkin
Ariane Revel
Thomas Serrier
Mélanie Traversier

Comptes rendus

Annie Ernaux*Les années*

Paris, Gallimard, 2008, 241 p.

Maurice Halbwachs aurait été ravi de lire *Les années*. Les livres d'Annie Ernaux ont toujours passionné les sociologues qui s'intéressent aux rapports de classe. Elle écrit ce qu'ils ne savent pas dire : les effets vécus de la domination de classe sur les aspects les plus intimes de l'existence, sexualité, vision du monde, façons de s'asseoir et de rire... Les affinités entre A. Ernaux et Pierre Bourdieu sont évidentes ; elles ont été plus d'une fois soulignées. Elle-même a évoqué une « onde fraternelle » pour exprimer le chagrin éprouvé lors de la disparition du sociologue en 2002.

La lecture de son livre incite à établir un nouveau lien de parenté entre l'écrivain et un autre sociologue, Maurice Halbwachs, et à imaginer la joie que ce dernier aurait éprouvée à la découverte d'un texte qui donne vie, tout en le transcendant par l'écriture, à un concept dont le chantier l'a beaucoup occupé les vingt dernières années de son existence, celui de mémoire collective. A. Ernaux parle d'« autobiographie impersonnelle » à propos de son travail, et M. Halbwachs de mémoire collective. Les deux termes ne sont pas synonymes et le livre d'A. Ernaux ne se donne aucunement comme la validation empirique d'un concept sociologique abstrait. Son propos est de saisir, en écrivain, « cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversée, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant » (p. 238). L'objet du sociologue est différent. Il cherche à définir les modes de fonctionnement d'une forme de mémoire qui n'est ni individuelle, ni historique mais collective, c'est-à-dire commune à un

groupe social, famille, village, classe sociale. Bien qu'écrite dans un style très simple et accessible à tous, *La mémoire collective* est un texte théorique à portée générale puisque, au-delà de la mémoire, c'est une sociologie du temps social qu'elle entend fonder. L'ouvrage n'a rien d'une autobiographie.

Et pourtant, formé par Émile Durkheim à une sociologie objective et impersonnelle, M. Halbwachs, fervent praticien des statistiques et de la sociologie du nombre, ne peut s'empêcher, à maintes reprises, de faire état de souvenirs personnels¹. Et cela, pour une raison évidente qu'il formule avec une grande clarté : seuls les individus se souviennent. « Si la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes, ce sont cependant des individus qui se souviennent. Chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective » (p. 94). La mémoire collective n'a rien à voir avec les institutions, les monuments et autres lieux de mémoire. A. Ernaux dit la même chose à sa manière : « Ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire. » Il s'agit pour elle de « capter le reflet projeté sur l'écran de la mémoire individuelle par l'histoire collective » (p. 54). De fait, les affinités entre les deux œuvres sont assez fortes pour qu'il vaille la peine de les relever tant elles bousculent avec bonheur les conventions aujourd'hui en vigueur en matière d'autobiographie et de mémoire, tant elles nous éclairent sur les relations profondes des individus et des groupes sociaux à l'histoire.

Ces deux textes s'éclairent l'un par l'autre. L'objet qu'ils cherchent à identifier et à saisir est le même, le temps. La mémoire, commune pour l'une, collective pour l'autre, n'est que l'outil immatériel permettant d'accéder au temps. Disposant de moyens différents pour y accéder, ils se rejoignent dans la conception qu'ils s'en font.

Sur la mémoire collective, M. Halbwachs a laissé un dossier inachevé, constitué de chapitres hétérogènes, rédigés à des époques différentes². Personne ne peut dire aujourd'hui quel aurait été son titre non plus que la forme qu'il aurait donnée à l'ouvrage s'il avait disposé du temps nécessaire pour l'achever. L'aurait-il centré sur la mémoire ou sur le temps ? M. Halbwachs a défini conceptuellement les frontières et la nature de la mémoire collective en l'opposant à ce qu'elle n'est pas, mémoire individuelle, mémoire historique. Il a donné des exemples, tracé des perspectives. Mais il n'en a jamais présenté une vision d'ensemble et encore moins fourni la clé permettant d'y accéder. Or, dans son livre, A. Ernaux nous donne à voir le royaume en même temps qu'elle nous livre l'un des itinéraires, le sien, qui y conduit.

Les deux livres se correspondent même sous des formes inattendues. Un événement très lointain, l'enterrement de Victor Hugo est évoqué dans les deux textes : M. Halbwachs y a personnellement assisté à l'âge de huit ans et ce fut pour lui le premier « événement national qui pénétra dans la trame de ses impressions d'enfant ». A. Ernaux se demande si sa grand-mère, qui avait douze ans à l'époque, a pu profiter du jour de congé accordé pour les funérailles du poète. Les deux textes s'emboîtent aussi puisque l'histoire de l'écrivain commence au moment où s'achève à Buchenwald celle du sociologue. Les camps de concentration sont mentionnés dès les premières pages du livre d'A. Ernaux mais comme un impensé de la mémoire des hommes et des femmes de son milieu qui ne parlaient que de ce qu'ils avaient vu. « D'où cette impression que les cours d'histoire, les documentaires et les films ne dissipent pas : ni les fours crématoires, ni la bombe atomique ne se situaient dans la même époque que le beurre au marché noir, les alertes et les descentes à la cave [...]. Personne ne parlait des

camps de concentration, sinon incidemment, à propos de tel ou de telle ayant perdu ses parents à Buchenwald, un silence contristé suivait. C'était devenu un malheur privé » (p. 24).

Belle façon de marquer la frontière entre mémoire collective, commune aux membres d'un groupe social et fondée sur la mémoire individuelle, et mémoire historique, cette distinction étant la pierre angulaire de la conception que se faisait M. Halbwachs de la mémoire collective. « Ce n'est pas sur l'histoire apprise, c'est sur l'histoire vécue que s'appuie notre mémoire [...]. Tant il est vrai que les cadres collectifs de la mémoire ne se ramènent pas à des dates, à des noms et à des formules, qu'ils représentent des courants de pensée et d'expérience où nous retrouvons notre passé que parce qu'il en a été traversé » (p. 105). On lit aussi dans ses carnets la notation suivante à propos d'une lecture de Marcel Proust : « La mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence et des yeux ne nous rendent du passé que des fac-similés qui ne lui ressemblent pas plus que les tableaux des mauvais peintres ne ressemblent au printemps³. »

Dans les deux cas, la métaphore hydrodynamique est la même. Ici des courants, là des flux d'images, qui les ont l'un et l'autre « traversés ». Si bien que le personnage principal de l'« autobiographie impersonnelle » d'A. Ernaux, ce n'est pas l'auteur mais bel et bien, comme le titre l'indique, les années, c'est-à-dire le temps qui passe à travers les transformations du monde social perçues par une femme. Le monde extérieur change et modifie les cadres de sa perception à mesure qu'elle prend de l'âge, c'est-à-dire du temps, et change de milieu social. Ces deux évolutions parallèles se fondent en un flux d'images. Le scénario de l'autobiographie classique est bouleversé, inversé même. Ce n'est plus ici une personne dotée d'une identité sociale et psychologique stable qui occupe le centre et serait, de bout en bout, le sujet de son histoire, comme dans la plupart des autobiographies où, acteur de son existence, l'auteur de sa vie a beau changer, mûrir, vieillir, varier au fil du récit, il assure néanmoins l'unité de son histoire et sa cohérence. Le monde lui est extérieur, décor ou paysage, au choix, voire, pour les hommes politiques, les militaires et certains grands

intellectuels, la matière première de leur action transformatrice. L'autobiographe traverse le monde qu'il peut éventuellement marquer de son empreinte.

Tout autre est la démarche d'A. Ernaux qui échappe d'emblée à l'illusion biographique qui suppose la permanence d'une identité. Ce n'est pas elle qui traverse le temps, c'est le temps qui la traverse. Le monde extérieur n'est plus un décor mais l'élément qui la constitue au travers de ce qu'elle en perçoit à partir de la position qu'elle occupe dans les milieux qui sont les siens. Ces milieux ne sont pas une abstraction, ils sont décrits tout au long du texte à travers leurs injonctions, leurs rites, leurs valeurs et, surtout, leurs profondes transformations au fil du temps. Avec les années, le milieu change et elle-même change de milieu, ce qui rejoint la conception que se faisait M. Halbwachs de la mémoire individuelle, toujours au carrefour de plusieurs mémoires collectives en fonction des groupes auxquels on appartient et à travers lesquels on passe.

Le monde cesse du coup de lui être extérieur, il fait corps avec elle. Elle en est envahie. Ces différents états du monde se métamorphosent en images, en sons, en sensations, en émotions. Perçus et filtrés, ces flux d'images que lui envoie le monde extérieur sont aussi ceux qui ont bombardé et investi les existences de ses contemporains, appartenant aux différents milieux sociaux qu'elle a traversés. Elle va tenter en se fondant elle-même dans l'océan de ces sensations collectives de provoquer la résurrection d'un passé de millions de ses contemporains eux aussi envahis et soumis à ces mêmes flux de sensations. C'est à la recherche de ce temps commun qu'est vouée l'entreprise. Laquelle, on s'en doute, ne va pas de soi parce qu'elle exige une grande ascèse et un immense travail sur soi puisqu'il s'agit pour elle de se remémorer et de revivre les émotions vécues au fil des ans, à des âges et des époques différentes, non seulement les siennes propres, mais celles de ses mondes sociaux. Le travail nécessaire pour y parvenir est immense. Il lui a demandé... des années.

À temps commun, femme du commun ! Elle a dépouillé la croûte de ses personnages sociaux pour ne garder que quelques traits élémentaires de sa personne, communs à beaucoup :

une femme, née au début des années 1940, dans une petite ville de France, de parents petits commerçants, ayant accédé à la petite bourgeoisie intellectuelle grâce à sa réussite à l'école, enseignante, femme mariée puis divorcée, mère de deux enfants et désormais grand-mère. Des nouvelles de son apparence physique et de ses transformations nous sont communiquées à intervalles réguliers par des commentaires de photographies qui ne sont jamais montrées.

Tout ce qui fait d'elle une femme hors du commun – star littéraire, intellectuelle de haut vol... – est exclu du champ. Elle demeure une silhouette, une plaque sensible où s'imprime le temps à mesure que les années passent. Évanouie la profession d'enseignante, effacés le personnage et le métier de l'écrivain, disparus les amants et même les proches, mari, enfants, petits-enfants réduits eux aussi à des silhouettes floues. Impersonnelle, la biographie est dépourvue de tout personnage et de tout portrait. L'univers du travail et de la profession, source de singularités sociales, disparaît au profit des deux seules institutions qui tiennent la route du fait de leur stabilité et de leur statut commun à beaucoup, la famille et l'école.

La dépersonnalisation fait aussi partie de la conception que se fait M. Halbwachs de la mémoire collective dont elle est un gage de stabilité : « En réalité nos relations avec quelques personnes s'incorporent à des ensembles plus larges, dont nous ne nous représentons plus sous forme concrète les autres membres. Ces ensembles tendent à dépasser les figures que nous connaissons et presque à se dépersonnaliser. Or ce qui est impersonnel est aussi plus stable. Le temps où a vécu le groupe est un milieu à demi dépersonnalisé où nous pouvons assigner la place de plus d'un événement passé parce que chacun d'eux a une signification par rapport à l'ensemble. C'est cette signification que nous retrouvons dans l'ensemble, et celui-ci se conserve parce que la réalité ne se confond pas avec les figures particulières et passagères qui le traversent » (p. 184).

Mais de quoi au juste est constituée cette mémoire collective ? Ce ne sont pas des événements dont on se souvient mais d'un état du monde qui vous enveloppait. Le temps social se donne comme un ensemble de sensations hétérogènes et contradictoires. De là ces accu-

mulations d'émotions, ces listes évoquant pêle-mêle, dans la confusion des registres, au confluent des inventaires de Jacques Prévert, des réminiscences de Georges Perec et des nomenclatures des enquêtes sur les budgets des ménages de l'INSEE, des images de la vie publique, des films, des publicités, des affiches, des spectacles, des faits divers, et des chansons. Mais aussi des « choses vues » et senties dans l'univers privé : aliments, goûts, saveurs, rêves, tournures de langage, expressions. Des émotions provoquées par un événement public, décès de Jo Dassin, d'Albert Camus ou de Gérard Philippe. Des mots, des expressions, des phrases, lues ou entendues, des paroles, ici encore publiques et privées. Ces « coulées d'images » sont très proches des courants de pensée et d'expérience produits par cette « vaste sensation collective » dont parle M. Halbwachs. Elles ne sont pas l'enveloppe, ni le décor de la vie, elles sont la vie même.

Ces mondes d'images et de mots sont aussi éphémères, ils meurent d'un coup avec ceux qui les portent. « Tout s'effacera en une seconde. Le dictionnaire accumulé du berceau au dernier lit s'éliminera. Ce sera le silence et aucun mot pour le dire. De la bouche ouverte il ne sortira rien. Ni je ni moi. La langue continuera à mettre en mots le monde. Dans les conversations autour d'une table de fête, on ne sera qu'un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu'à disparaître dans la masse anonyme d'une lointaine génération » (p. 19). C'est dans la saisie du mouvement, dans le récit des transformations des mémoires au fil du temps que le livre est le plus fort et apporte le plus. Historiens et sociologues s'accordent pour considérer que jamais la société française ne s'est autant transformée qu'au cours des cinquante dernières années. Ce sont justement *Les années* d'A. Ernaux où le temps fut rien moins qu'immobile. Elle retrouve ici pour rendre compte de cette accélération du temps social une intuition profonde de M. Halbwachs, affirmée comme une loi générale de la mémoire collective, mais jamais soumise à l'épreuve des faits. « Tout se passe en apparence comme si la mémoire avait besoin de s'alléger, quand grossit le flot des événements qu'elle doit retenir », écrit-il. Et A. Ernaux : « L'arrivée de plus en plus rapide des choses faisait reculer le passé » (p. 88).

Lorsqu'un groupe social, une famille, un village, un quartier ne change pas et se reproduit à l'identique au fil du temps, continuant à mener le même genre de vie, la mémoire collective peut remonter loin, très loin dans le passé. Elle est cumulative et s'enrichit sans pour autant s'alléger. Le temps est immobile et les morts du cimetière vivent encore nombreux dans la mémoire des vivants. Ce fut le cas dans les provinces françaises jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et dans l'immédiat après-guerre. « Le silence était le fond des choses et le vélo mesurait la vitesse de la vie » (p. 39). Que le groupe soit brutalement soumis à des transformations, que sa composition ou son genre de vie se modifient et, d'un coup, la mémoire « se raccourcit ». Les mémoires familiales se délestent ainsi d'une grande partie de leurs ancêtres dans le cadre des familles recomposées où les aïeux ne sont plus communs à tous.

Cet allègement périodique de la mémoire collective est analysé de façon très fine à l'occasion des sujets de conversation des repas de fête. Évoqués une fois tous les dix ans, ces repas de fête rassemblant des tablées de moins en moins nombreuses à mesure que les menus se raffinent s'imposent comme des observatoires privilégiés de la mémoire collective et de ses transformations. « Récit familial, récit social, c'est tout un » (p. 28)⁴.

Dans les années immédiatement postérieures à la Libération, la guerre était le sujet central et la profondeur du temps, infinie. « Ils remontaient en des temps où eux-mêmes n'étaient pas encore, la guerre de Crimée, celle de 70, les Parisiens qui avaient mangé des rats [...]. Les voix transmettaient un héritage de pauvreté et de privation antérieur à la guerre et aux restrictions, plongeant dans une nuit immémoriale, dont elles égrenaient les plaisirs et les peines, les usages et les savoirs [...]. Tout se racontait sur le mode du nous et du on » (p. 23).

Omniprésent jusqu'à la fin des années 1950, le thème de la guerre, de l'Occupation et des bombardements, s'estompe progressivement. « À la fin des années soixante-dix dans les repas de famille, dont la tradition se maintenait malgré la dispersion géographique des uns et

des autres, la mémoire raccourcissait [...]. Le lien avec le passé s'estompait. On transmettait juste le présent [...]. Les enfants occupaient anxieusement les discours des parents [...]. Le calendrier scolaire avait remplacé le cycle des saisons [...]. Le temps des enfants remplaçait le temps des morts » (p. 134).

M. Halbwachs aurait apprécié l'analyse, lui qui avait déjà donné la clé permettant de comprendre le processus : c'est le présent qui circonscrit les dimensions du passé dont nous avons besoin. « Cette permanence du temps social, écrit-il, est d'ailleurs toute relative. En fait si notre emprise sur le passé, dans les directions diverses où s'engage la pensée de ces groupes, s'étend assez loin, elle n'est pas illimitée et ne dépasse jamais une ligne qui se déplace à mesure que les sociétés dont nous sommes membres entrent dans de nouvelles périodes de leur existence. [...] Tant que le groupe ne change pas sensiblement, le temps que sa mémoire embrasse peut s'allonger : c'est toujours un milieu continu, qui nous reste accessible dans toute son étendue. C'est lorsqu'il se transforme qu'un temps nouveau commence pour lui et que son attention se détourne progressivement de ce qu'il a été et de ce qu'il n'est plus maintenant. Mais le temps ancien peut subsister à côté du temps nouveau et même en lui, pour ceux qu'une telle transformation a le moins touchés, comme si le groupe ancien refusait de se laisser entièrement résorber dans le groupe nouveau qui est sorti de sa substance. Si la mémoire atteint alors des régions du passé inégalement éloignées, suivant les parties du corps social que l'on envisage, ce n'est pas parce que les uns ont plus de souvenirs que les autres : mais les deux parties du groupe organisent leur pensée autour de centres d'intérêts qui ne sont plus tout à fait les mêmes » (p. 184).

L'immense mérite d'A. Ernaux est d'avoir, en remplissant d'un contenu vécu les cadres de la mémoire collective de son milieu social (ou de ses milieux sociaux), donné une expression magnifique aux métamorphoses incessantes que fait subir au passé la réorganisation permanente des groupes sociaux. De là que la mémoire collective s'apparente à un palimpseste, parchemin où de nouveaux manuscrits ne s'inscrivent

qu'après grattage des précédents. Ici encore A. Ernaux et M. Halbwachs se rejoignent. Le sociologue n'emploie pas l'expression mais indique clairement le processus : « Tout se passe comme s'il y avait eu une interruption durant laquelle le monde des gens âgés s'était lentement effacé, tandis que le tableau se couvrait de nouveaux caractères » (p. 114). L'écrivain l'invoque explicitement en précisant son impossibilité d'accéder à un « temps palimpseste » (p. 237).

Les années d'A. Ernaux est un texte assez riche pour qu'on puisse mobiliser d'autres références littéraires pour l'apprécier, Proust et Perec évidemment, mais aussi des travaux d'historiens comme le dernier volume de *l'Histoire de la vie privée* qui décrit l'irrépressible montée de l'individualisme sur la base des transformations de la culture matérielle. M. Halbwachs s'est imposé, parce que les fortes affinités entre les deux œuvres, le projet commun à l'une et à l'autre de saisir en le ressuscitant un temps commun ne peuvent que forcer l'admiration des sociologues et les inciter à poursuivre l'entreprise avec leurs propres outils.

CHRISTIAN BAUDELOT

1 - « Que se passait-il dans le monde et dans mon pays, en 1877, quand je suis né ? C'est l'année du 16 mai... », p. 99.

2 - Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, éd. critique par G. Namer avec la collab. de M. Jaisson, Paris, Albin Michel, [1950] 1997.

3 - Carnets, cité par M. Jaisson et G. Namer, *op. cit.*

4 - M. Halbwachs suggère la même piste : le monde extérieur s'invite dans les réunions de famille : « Qu'on tienne note des propos échangés dans une réunion de famille ou dans un salon : il y sera question surtout de ce qui se passe dans d'autres familles, dans d'autres milieux », p. 174.

Cormac McCarthy

La route

trad. par F. Hirsch, Paris, Éditions de l'Olivier, [2006] 2008, 244 p.

Dans l'enquête que je mène sur les formes et les modes de la temporalisation du temps,

envisagée dans la longue durée de l'histoire occidentale, la littérature a toute sa place. Car, tôt et vite, elle sait percevoir et traduire les failles, les mutations, bref, les crises du temps et dans le temps jusqu'à en faire, souvent je crois, le ressort même d'une écriture. On sait bien que la chouette de Minerve doit attendre le crépuscule (du soir) pour prendre son envol, la littérature serait plutôt du côté de celui du matin ! À la philosophie, à laquelle pensait Hegel, nous pouvons tranquillement ajouter les sciences humaines et sociales. Je m'étais arrêté naguère sur Chateaubriand, nageur entre les deux rives du fleuve du temps. La littérature est aussi ce qui demeure quand presque tout le reste a disparu. Quelques textes du moins que l'histoire de la culture a retenus : ceux dont elle a fait des repères sacrés, canoniques ou classiques. C'est ainsi que j'avais cru pouvoir évoquer Ulysse découvrant, dans son face-à-face avec le barde des Phéaciens, ce que j'ai appelé l'historicité. Dans son livre sur la mémoire culturelle, Jan Assmann éclaire ces diverses procédures de sélection et de perpétuation par le commentaire de certains grands textes¹.

Dans la littérature très contemporaine, il me semble percevoir certains traits ou, mieux, reconnaître l'appel à d'anciennes, voire très anciennes structures. Faut-il même préciser que ce sont là des propos impressionnistes que n'étaye nulle enquête systématique ? La tragédie (grecque) peut s'offrir comme une ressource. Le cas récent le plus frappant, revendiqué jusque dans le titre, est celui des *Bienveillantes* de Jonathan Littell. L'usage qu'il en fait, les distorsions qu'il apporte à l'*Orestie*, la manière dont s'articule (ou non) mythe et histoire sont un autre débat. Reste que recourir au schéma tragique n'a rien d'anodin et dit forcément quelque chose sur une représentation du monde et de l'histoire et, d'abord, sur une forme d'expérience du temps. Entre le très grand succès du livre (du moins en France) et sa structure doit bien exister quelque rapport.

Sont aussi explorés d'autres schémas, non pas tragiques mais apocalyptiques. Non pas les Grecs, mais la Bible. Soit un autre univers de sens et un tout autre type de temporalisation. Depuis le livre de Daniel et l'Apocalypse de Jean, qui a donné son nom au genre, c'est,

direz-vous, arrivé plus d'une fois ! Certes, et parcourir l'ouvrage d'Eugen Weber, *Apocalypses et millénarismes*, vous le rappellerait, si d'aventure vous l'aviez oublié². Mais, là, je pense à deux romans américains, largement traduits dans le monde : *L'homme qui tombe* de Don DeLillo³, paru en 2007 (et traduit en 2008), et *La route* de Cormac McCarthy (désormais porté à l'écran). Voilà deux écrivains, peu loquaces sur eux-mêmes et auteurs d'une œuvre importante. Nés, respectivement, en 1933 et 1936, ils ont bien connu la période de la grande peur nucléaire que symbolise, depuis 1947, l'horloge du Jugement dernier, dont l'aiguille des minutes recule ou avance selon la gravité des crises. Mais, avec ces deux livres, il s'agit d'autre chose : d'une apocalypse qui est là, qui a eu lieu. Il n'est plus temps de l'annoncer, de l'imaginer ou de tenter de la prévenir. On se trouve d'emblée dans l'après-catastrophe : le tout juste après avec D. DeLillo – les tours du World Trade Center sont en flammes –, dans un après indéterminé avec C. McCarthy, mais qui dure depuis des années déjà.

Un monde en ruines, d'où toute vie a disparu, achève lentement de mourir. Il n'y a plus ni calendrier ni comput, rien qu'une alternance de nuits, toujours plus noires, et de jours, toujours plus gris. Si dense est la couche de cendres et de poussière que des vents froids ne cessent de disperser que le soleil et la lune ne sont plus que de pâles halos et qu'il faut porter des masques. Sur cette terre de désolation, d'épaves et de cadavres, marchent, ne doivent pas cesser de marcher (*to keep going*), en direction du sud, un père et son jeune fils, alors qu'errent quelques misérables, isolés ou en bandes, qui ont abdiqué toute humanité. Règne à nouveau un état de guerre de chacun contre chacun où l'ordinaire est fait de chair humaine. La règle est de tuer pour ne pas être tué. Ne reste plus qu'à attendre que le dernier des hommes ait mangé le dernier homme. Tous ces errants en guenilles, entre SDF et rescapés des camps, sont désormais moins des « survivants » que des « morts-vivants ». Dans ce temps d'après, il n'y a plus ni passé ni futur, rien en deçà ou au-delà du moment présent : « Chaque heure. Il n'y a pas de plus tard. Plus tard c'est maintenant » (p. 54). Les paragraphes succèdent aux paragraphes, sans liaisons, commençant et finis-

sant de façon abrupte. Vocabulaire et syntaxe se sont appauvris.

« C'est quoi nos objectifs à long terme, demande un jour l'enfant à son père ?

- Où as-tu entendu ça ?
- C'est toi qui l'as dit.
- Quand ?
- Il y a longtemps » (p. 145).

Dans les Apocalypses, l'après ouvre sur du tout autre et, d'abord, sur un temps tout autre : celui de l'éternité du règne de Dieu. « J'ai vu, écrit Jean, un nouveau ciel et une nouvelle terre », où il n'est plus besoin que « brillent le soleil ni la lune ». Situé par définition avant, juste avant ou se donnant sous la forme de prophétie rétrospective (comme le livre de Daniel), le récit apocalyptique calcule le temps qui reste avant la fin et déploie des visions du passage de l'avant à l'après, avec les catastrophes qui l'accompagnent. Qu'en est-il dans *La route* ? Le temps de la catastrophe doit-il durer toujours ou, à défaut d'une nouvelle Jérusalem, une lueur (au bout de la route) est-elle concevable ?

À travers quelques allusions directement bibliques, C. McCarthy donne des indices contradictoires. Au détour de la route et d'un paragraphe, les deux marcheurs rencontrent un mendiant qui dit se nommer Élie (mais ce n'est sans doute pas son vrai nom). Or, c'est la seule fois qu'un nom propre est donné, car, dans cet univers en déshérence, les noms et les prénoms n'ont plus cours. Élie, toutefois, ça n'est pas n'importe quel nom, surtout dans ce contexte ! Avec lui s'invite toute la tradition prophétique et apocalyptique : enlevé vers le ciel, il est celui qui, d'une manière ou d'une autre, doit revenir juste avant la fin. Or le pouilleux de C. McCarthy est un étrange prophète. Depuis toujours sur la route, dit-il, il estime que « les choses iront mieux quand il n'y aura plus personne » (p. 155). Pour ce qui est de Dieu, la réponse est nette : il n'y en a pas « et nous sommes ses prophètes » (p. 152). Dans ce soliloque que, par intermittence, le père poursuit avec lui-même, le ramenant vers ce temps d'avant qu'il ne peut partager avec son fils, surgit cette constatation : « Il n'y a pas de grand livre » et tes pères « sont morts et enterrés » (p. 175). Bref, il n'y a ni jugement, ni partage entre les bons et les méchants : plus rien d'autre qu'un monde en train de cesser d'être.

Mais, inversement, filtre un rayon de lumière, dont l'enfant est, au sens propre, le foyer : il « porte en lui le feu » (p. 246). Cet enfant de l'apocalypse (né avec elle) est aussi une sorte d'extraterrestre (*alien*) ou d'enfant divin, « garant » de l'humanité, et d'abord de celle de son père. Si le père veille sur son fils dans cette guerre de chaque instant, le fils garde son père contre l'oubli de ce qui fait l'homme. « C'est pas toi qui dois t'occuper (*to worry*) de tout », finit-il par lui lancer. « Si c'est moi », répond l'enfant (p. 229). Tout près de mourir, le père voit son fils le « regardant de quelque inimaginable futur, brillant dans ce désert comme un tabernacle ». C. McCarthy en fait-il un peu trop ? À chacun d'apprécier. Le fils, en tout cas, survit à son père et rencontre un couple qui ressemble fort à des « gentils ». En sont-ils vraiment, vont-ils survivre, en rencontrer d'autres et former l'équivalent de ce « reste » (sauvé de la colère de Yahvé), toujours distingué par les Prophètes et les Apocalypses ? En tout cas, le récit penche nettement du côté du fils et non du côté d'« Élie »⁴. Happy end ? Non, pas encore, mais, au moins, sa possibilité.

Cinquante ans séparent la « route » de C. McCarthy de celle de Jack Kerouac (né dix ans avant lui). La proximité des titres (dont il est peu probable qu'elle soit le fait du hasard) marque d'autant plus le fossé qui les sépare. Celle de J. Kerouac est appel et ouvre sur un horizon neuf, elle célèbre le mouvement, la vitesse, les rencontres. Elle n'est pas séparable de la voiture. Dean n'aime rien tant que s'asseoir au volant d'une voiture volée et filer en écrasant le champignon. Celle de C. McCarthy est désolation, la mer vers laquelle marchent ses routards n'ouvre sur rien, elle n'est qu'une limite où se brisent des vagues froides et grises. Et, surtout, le père et le fils n'ont pour tout « véhicule » qu'un caddie, qui roule de plus en plus mal et qu'ils finiront par abandonner. Ils doivent marcher et marcher encore sur cet asphalte, témoignant d'un monde en voie de disparition. Le renversement et la dérision ne sauraient être plus frappants. Les routards de J. Kerouac, pourrait-on relever, vivent, eux aussi, au jour le jour, sans un sou vaillant, d'expédients et en allant d'une cuite à l'autre, mais ils ont une certitude de l'avenir, non du leur, mais de

l'avenir comme tel. Le présent des seconds n'est pas le même que celui des premiers. D'une « route » à l'autre, le futur s'est éclipsé. Élie répond à Dean.

La route, enfin, peut se lire aussi comme une robinsonnade à l'envers : un anti-Robinson. La mort d'un mythe. Publié en 1719, à l'orée du capitalisme conquérant, le *Robinson* de Daniel Defoe, racontant comment le naufragé était devenu maître et possesseur de son empire, est, selon Michel de Certeau, « un des rares mythes dont ait été capable la société occidentale moderne⁵ ». Jean-Jacques Rousseau ne l'avait-il pas retenu comme la seule lecture nécessaire et suffisante pour Émile ? Alors que D. Defoe décrit comment Robinson met son file au travail et recommence la civilisation, C. McCarthy décrit une terre morte où toute accumulation est devenue impossible, tout projet inconcevable. Pour Robinson, tout devient possible grâce à l'épave du navire, qui lui fournit le « capital » de départ qu'il va faire fructifier avec ordre et méthode. Arrivés au rivage, les deux marcheurs de C. McCarthy rencontrent, eux aussi, une épave. Mais toute différente est la situation. Bien sûr, le père la visite, bien sûr, il en rapporte tout ce qu'il peut, mais cette aubaine intervient, non au début du récit, mais à la fin ! Les voilà certes assurés de manger pour quelques jours, mais, sur le fond, rien ne change. Puisqu'il n'est pas question de s'arrêter et pas question d'emporter plus que ne peut contenir le caddie (qui va d'ailleurs leur être volé avant qu'ils ne réussissent à le récupérer). La grande peur de Robinson est celle du cannibalisme et la découverte de l'empreinte du pas sur le sable va le jeter dans des affres terribles. L'anthropophage rôde, mais, grâce à la supériorité de ses armes à feu, il peut le maintenir à la lisière de son monde et, même en faisant une bonne action, gagner un esclave. Chez C. McCarthy, l'anthropophagie est partout, nulle frontière ne subsiste plus entre un dehors sauvage et un dedans plus ou moins civilisé. Le seul gibier que traquent désormais ces sauvages, vêtus de guenilles, est l'homme.

FRANÇOIS HARTOG

1 - Jan ASSMANN, *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations*

antiques, trad. par D. Meur, Paris, Aubier, [1988] 2010.

2 - Eugen WEBER, *Apocalypses et millénarismes. Prophéties, cultes et croyances millénaristes à travers les âges*, Paris, Fayard, 1999.

3 - Voir sur ce roman François HARTOG, « La temporalisation du temps : une longue marche », in J. ANDRÉ, S. DREYFUS-ASSÉO et F. HARTOG (dir.), *Les récits du temps*, Paris, PUF, 2010, p. 13-15.

4 - Un indice extérieur, de même sens, est donné par la dédicace du livre au fils de C. McCarthy.

5 - Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1, Arts de faire*, éd. par L. Giard, Paris, Gallimard, 1990, p. 201.

Yannick Haenel

Jan Karski

Paris, Gallimard, 2009, 186 p.

Bruno Tessarech

Les sentinelles

Paris, Bernard Grasset, 2009, 377 p.

Jan Karski vient d'inspirer deux romans parus coup sur coup. Après la publication des *Bienveillantes* (2006) de Jonathan Littell, on avait supputé un possible changement d'ère : à celles du résistant, de la victime et pourquoï pas du témoin se serait substituée l'ère du bourreau. Il serait non moins hâtif de conclure aujourd'hui à l'avènement d'une nouvelle époque, celle du « porteur de nouvelles », pour reprendre l'expression de Raul Hilberg¹. Pour autant, il est évident que les ouvrages de Bruno Tessarech et de Yannick Haenel constituent une réaction à ce roman monstre, dont la monstruosité même a créé une sorte de malaise chez plus d'un lecteur et plus d'un historien.

À la sortie de l'autobiographie fictive du membre de la SS, on n'a pas manqué de rappeler qu'aussi dérangeant qu'il soit, le projet n'était pas neuf : un demi-siècle plus tôt, Robert Merle avait déjà essayé de donner corps aux pensées d'un bourreau, bien réel celui-là et autrement coupable, Rudolf Höss, le commandant d'Auschwitz². Essayer de comprendre ensemble *La mort est mon métier* et *Les Bienveillantes* est d'autant plus pertinent que les deux romans historiques témoignent, vis-à-vis du matériau dont ils sont inspirés, d'un positionnement différent. R. Merle avait

choisi de nicher son travail d'écrivain à l'intérieur même de la documentation : son ouvrage était un décalque plus ou moins fidèle, plus ou moins « romancé », des témoignages autobiographiques de R. Höss. À l'inverse, le rapport d'extériorité de J. Littell vis-à-vis de la documentation historique était redoublé par l'existence d'un narrateur médiateur : à l'instar du Forrest Gump de Robert Zemeckis, le héros fictionnel, Max Aue, se trouve rencontrer quelques-unes des figures les plus importantes du régime nazi ; la plupart d'entre elles ont été choisies par le romancier parce qu'elles avaient survécu à la défaite et témoigné ; ce qu'elles sont censées dire à Aue *pendant* la guerre est le démarquage de ce qu'elles avaient relaté *après*, le plus souvent dans un contexte judiciaire. On pourra trouver la distinction oiseuse, puisqu'il s'agit dans les deux cas de réécriture à partir d'un matériau historique, mais il est probable qu'elle permette de mieux comprendre le rapport que la littérature peut entretenir vis-à-vis du monde : soit elle vise à se substituer à lui, soit elle existe de conserve. En termes d'ambition, ce n'est peut-être pas la même chose.

Avec *Les sentinelles*, B. Tessarech s'est glissé dans le dispositif Littell, avec moins de maestria certes. Le héros, Patrice Orvieto, jeune diplomate français, sensible et idéaliste, commence sa carrière lors de la conférence d'Évian en 1938 où le sort des juifs d'Europe se trouve comme scellé : personne ne conteste les persécutions, mais aucun pays ou presque ne veut accueillir les persécutés. À Londres durant la guerre, Orvieto est chargé par le général de Gaulle de travailler au renseignement. Il entre ainsi en contact avec des agents anglais et prend connaissance d'informations sur le massacre des juifs que les services de renseignement anglais ont choisi de cacher même au Premier ministre, Winston Churchill. En novembre 1942, on le choisit également pour sonder un agent de la résistance polonaise qui vient d'arriver à Londres, Jan Karski. Devenu son ami, celui-ci lui raconte avec force détails sa mission et l'étendue du massacre des juifs, dont il a été témoin. Après le départ de l'espion aux États-Unis, les deux hommes restent en contact et projettent même, bien des années plus tard, d'écrire un livre ensemble : « Nous ne parlons pas de [la] douleur [des victimes]. Nous

parlerons de notre impuissance, à tous. De nos peurs, de nos faiblesses, de notre aveuglement. C'est le seul hommage qu'on puisse leur adresser, là où ils sont tous » (p. 361).

À cette trame, B. Tessarech a choisi d'agréger deux autres intrigues. La première tourne autour de la figure de Kurt Gerstein, un des plus extraordinaires « porteurs de nouvelles » que la pièce de Rolf Hochhuth, *Le vicaire* (1961), et son adaptation au cinéma par Costa-Gavras quarante ans plus tard (*Amen*, 2001) ont fait connaître au grand public. La seconde intrigue annexe est centrée sur les travaux de Werner von Braun, le concepteur des V1 et des V2, récupéré par les Américains à la fin de la guerre et à qui ils doivent le premier vol spatial habité vers la Lune. Dans la mesure où elle n'entretient qu'un rapport lointain avec le sujet du roman, cette partie semble n'exister que pour donner de l'épaisseur au volume. Confronté à une telle nécessité, l'auteur aurait eu meilleur compte de redonner vie à Rudolf Vrba, ce juif slovaque évadé d'Auschwitz en avril 1944 et dont le rapport sur le camp d'extermination, largement diffusé aussi bien en Europe qu'outre-Atlantique, constitua un véritable choc dans les chancelleries et les gouvernements³. Ou bien il aurait pu choisir de développer les passages consacrés au fameux « télégramme Riegner » d'août 1942. Ou bien il aurait pu donner de l'épaisseur à un personnage peu connu, un économiste de la Wehrmacht, Artur Sommer, qui écrivit fin juillet 1942 à un ami suisse, Edgar Salin : « Des camps sont préparés à l'Est, dans lesquels l'ensemble des juifs d'Europe et une grosse partie des prisonniers de guerre soviétiques doivent être gazés. Merci de transmettre l'information immédiatement et personnellement à Churchill et Roosevelt⁴. » Bref, B. Tessarech aurait pu creuser un peu plus.

Personnages approximatifs, documentation imparfaite, erreurs factuelles et de perspective : il y a beaucoup de flottement dans ce roman historique, ainsi qu'en témoigne son dispositif narratif. Assurément, c'est dans le personnage d'Orvieto que l'écrivain s'est investi, avec autant de naïveté que J. Littell s'était créé avec Max Aue un moi projectif. Le diplomate est aussi admirable qu'était repoussant le SS : à l'excès. Orvieto connaît un amour malheureux, ses échanges avec son frère pro-nazi lui permettent de mieux mettre en valeur ses convictions

républicaines et humanistes. C'est lui qui, de 1938 à l'an 2000, domine l'intrigue, malgré des embardées. Pourtant, B. Tessarech n'arrive pas à assumer la qualité de « roman » que Grasset précise en petits caractères, en dessous du titre. Un roman traditionnel, c'est parfois une histoire qui se passe dans l'air, c'est un texte sans nécessité et sans dédicace, quelque chose est raconté, il y a un écrivain derrière mais on pourrait dans l'absolu s'en passer, le narrateur est « implicite », il ne dit pas je. Cet implicite, évident dans la structure du récit, dans la matière même de sa prose, est démenti par l'auteur dans un coup de théâtre final. Le romancier donne en effet à son texte un auteur explicite : Jan Karski. Il aurait écrit les chapitres précédents et les aurait légués à son ami Orvieto, lequel les aurait assemblés *post mortem*, « tels que [Karski] les avait conçus, sans en changer une virgule » (p. 377). Le récit de la conférence d'Évian aurait ainsi été la réélaboration littéraire par Karski des souvenirs de son ami, complétés par le dépouillement « de Mémoires de témoins, de travaux d'historiens, de compilations universitaires, de copies de dépêches et d'archives déclassées ». Mais, s'il était l'auteur, pourquoi donc Karski avait-il choisi de parler de lui à la troisième personne ?

Sans doute la question du narrateur – ni tout à fait explicite puisqu'il refuse la première personne du singulier, ni vraiment implicite dans la mesure où il est désigné – est-elle celle à laquelle l'écrivain s'est trouvée confrontée de manière lancinante. Peut-être le choix de B. Tessarech était-il motivé par la volonté d'arrimer à un narrateur réel un récit dont il revendique le caractère globalement véridique : comment, en effet, quelqu'un qui n'existe pas pourrait-il dire le vrai, ce qui est historiquement attesté ? Quoi qu'il en soit, on ne peut que regretter cet arbitrage qui nous prive d'un livre plus prometteur. L'auteur émet en effet dans les mêmes pages une autre idée, autrement audacieuse d'un point de vue fictionnel. Parce qu'il n'avait pas été – assez – écouté ou – vraiment – entendu, Karski aurait continué, *après la guerre* et même après leur mort, à envoyer des lettres à Churchill, Roosevelt ou Staline « afin de leur ouvrir les yeux sur le génocide des juifs » (p. 375), en s'appuyant le cas échéant sur tout ce qu'on avait appris après coup. Orvieto est censé être le dépositaire

de ces lettres : plutôt que le roman maladroit, ce sont elles qu'il aurait dû publier.

Mais ce faisant, B. Tessarech aurait changé de projet, avec les conséquences que cela pouvait entraîner. Il aurait dû délaissier le dispositif Littell au profit du dispositif Merle – celui-là même qu'a choisi Y. Haenel pour son *Jan Karski*, également sous-titré « roman ». Un roman, cela peut être aussi un objet non conventionnel qui s'appelle comme ça simplement parce que l'auteur l'a décidé. Le « roman » de Y. Haenel se compose donc de trois textes : une description de l'interview qu'avait donné Karski à Claude Lanzmann pour *Shoah* (1985), un « résumé » du livre de Karski publié en 1944, *Histoire d'un État secret*⁵, une « fiction », enfin, dans laquelle, à la première personne, Karski parle, écrit ou pense. Les trois sections racontent peu ou prou la même histoire, mais elles ne se superposent pas. C. Lanzmann n'avait gardé des heures d'interviews qu'une séquence : la rencontre de Karski avec deux responsables juifs qui lui décrivent la situation, lui délivrent un message à l'intention des Alliés et l'invitent à voir de ses propres yeux, puis les deux visites dans le ghetto de Varsovie à la fin de l'été 1942. Le récit autobiographique permet de replacer ces quelques jours dans la durée plus longue de la guerre : écrit au printemps 1944, le livre s'ouvre en août 1939. Pendant cinq ans, Karski, jeune lettré, aura mené un combat héroïque pour son pays : il aura, en tant que soldat, été fait prisonnier par les Soviétiques, et en tant que résistant par la Gestapo ; dans les deux cas, il s'échappe et reprend l'action sans se soucier des dangers. Il rejoint Londres en novembre 1942, porteur de documents secrets concernant la résistance polonaise et d'informations plus tragiques encore sur le sort des juifs. Il passera la fin de la guerre à rendre public, par un biais ou un autre, ce qu'il sait, ce qu'il a vu. La fiction concerne essentiellement la vie de Karski après la guerre, jusqu'en ce début des années 1990 dont le texte est supposé être daté, avec un certain nombre de « repentirs » concernant certains épisodes plus anciens.

Y. Haenel fait ainsi avouer au narrateur avoir falsifié, dans son livre de 1944 et pour des raisons stratégiques, le récit de son entrevue avec Roosevelt : en juillet 1943, le président américain n'aurait montré ni curiosité ni compassion pour les victimes juives, mais un irrésistible et

très expressif ennui. Or Karski n'avait pas pris ses aises avec la réalité, c'est le romancier qui le fait, parce qu'il veut imager, avec brio d'ailleurs, une thèse – le désintéret coupable des Alliés vis-à-vis de l'extermination des juifs, voire leur approbation. Mais il a pris soin, en inventant une infidélité de Karski à la réalité, de signaler subtilement la sienne. Surtout, le récit imaginaire fait directement écho au résumé scrupuleux de la rencontre, une quinzaine de pages plus tôt. C'est là l'un des mérites de la structure spiralée du livre que de permettre au lecteur, dans la plupart des cas, de faire la part entre histoire et fiction, puisque tel événement marquant réinventé par le romancier avait déjà été relaté de manière correcte dans les deux premières parties.

Pour autant, le livre développe une thèse, proprement politique, qu'on pourra trouver excessive. On peut ne pas se reconnaître dans l'absence de discernement qui fait s'équivaloir nazisme, stalinisme et démocratie américaine (« J'avais affronté la violence nazie, j'avais subi la violence des Soviétiques, et voici que, de manière inattendue, je faisais connaissance avec l'insidieuse violence américaine », p. 128), qui fait se répondre Auschwitz et Hiroshima, cette « continuation de la barbarie par le prétendu 'monde libre' » (p. 153). Mais, après tout, ce relativisme extrême est supposé être celui de Karski, dans le monologue final, un homme dont Y. Haenel, un peu à la manière de Thomas Bernhard, a donné à voir la double blessure : citoyen d'un pays, la Pologne, abandonné par tous et toujours soumis ; informateur d'un massacre qui ne prendra pas fin avec son annonce. C'est un homme brisé qui s'emporte, il va trop loin.

L'on voit bien que le romancier met dans la bouche de Karski des énoncés auxquels il ne pourrait réellement souscrire, du fait de leur radicalité. C'est la fiction qui l'autorise à penser cet excès. En un sens, c'est d'ailleurs l'un des aspects les plus intéressants du roman que de nous permettre d'entrevoir un des possibles de la mémoire de la Shoah et de la réflexion morale : tout, à la fois distinct et confondu, finirait par relever du mal. Y. Haenel, quant à lui (et d'accord en cela avec B. Tessarech), est d'un avis plus pondéré que le pseudo-Karski. Il tient pour un fait acquis que les Alliés n'ont

rien fait pour sauver les juifs : « Et bien sûr, en entendant la voix de Karski [...], nous savons bien qu'il n'y a pas eu de déclaration officielle concernant l'extermination des juifs » (p. 21). Une telle affirmation mériterait une discussion à la fois longue et complexe, qui n'a pas sa place ici. Elle s'appuie indubitablement sur un certain nombre d'ouvrages historiques⁶ dont on peut supposer cependant qu'ils ne constituent pas l'état ultime de l'enquête et de la réflexion sur le sujet. Assurément, les Alliés ont toujours refusé de s'écarter de leur objectif – la victoire sur l'Allemagne la plus rapide possible, en supposant qu'elle seule était susceptible d'avoir une influence sur le sort des populations civiles. Pour autant, aux nouvelles du massacre de l'extermination des juifs, ils apportèrent bien une réponse, parfois spectaculaire comme la déclaration interalliée rendue publique en décembre 1942, peu après l'arrivée de Karski à Londres et en partie grâce à ses informations. Signée par treize pays, elle reconnaissait et condamnait « l'extermination de la race juive en Europe » et promettait le châtement de ses coupables. N'était-ce pas assez ? Cela a du moins existé.

L'événement ne trouve pourtant pas sa place dans le récit d'Y. Haenel tandis qu'il est minimisé par B. Tessarech. C'est un choix dont on peut parier qu'il reflète moins l'état de la connaissance que l'état actuel de la mémoire concernant les faits. À leur manière, les deux livres, et celui de J. Littell avec eux, témoignent ainsi que nous n'avons décidément pas changé d'ère : celle ouverte à la fin de la guerre, avec ses interrogations sans fin et ses remords, l'ère de la conscience coupable n'est pas prête de s'achever.

FLORENT BRAYARD

1 - Raul HILBERG, *Exécuteurs, victimes, témoins. La catastrophe juive, 1933-1945*, Paris, Gallimard, 1994.

2 - Robert MERLE, *La mort est mon métier*, Paris, Gallimard, 1952. Il faut noter que R. Merle avait transformé le nom de Höss (devenu Rudolf Lang) ainsi que des protagonistes de second rang (Eichmann appelé Wulfslang, ou Blobel Kellner).

3 - Rudolf VRBA, *Je me suis évadé d'Auschwitz*, Paris, Presses Pocket, [1963] 1989.

4 - Citation d'après Bernward DÖRNER, *Die Deutschen und der Holocaust. Was niemand wissen wollte, aber jeder wissen konnte*, Berlin, Propyläen, 2007, p. 220.

5 - Jan KARSKI, *Mon témoignage devant le monde. Histoire d'un État clandestin*, Paris, Robert Laffont, 2010.

6 - Par exemple, encore récemment, mais avec plus de mesure, Richard BREITMAN, *Secrets officiels. Ce que les Nazis planifiaient, ce que les Britanniques et les Américaines savaient*, Paris, Calmann-Lévy, 2005.

W. G. Sebald

Austerlitz

Munich, C. Hanser, 2001, 416 p.

Dans la gare d'Anvers, le narrateur, un Allemand vivant au Royaume-Uni, rencontre Jacques Austerlitz, qui ne tarde pas à reprendre la parole à son compte ; c'est son récit, rapporté, qui compose la majeure partie du texte. Une première série de rencontres, plus ou moins fortuites, a lieu entre la Belgique et Londres, entre 1967 et 1975 ; le monologue d'Austerlitz a alors pour thème l'histoire de l'architecture. Après une interruption de plus de vingt ans, ces conversations reprennent de manière fortuite, cette fois autour du récit qu'Austerlitz entreprend de sa vie, à l'occasion du retour du souvenir de ses premières années, d'une enfance tchèque qui avait sombré dans l'oubli après son arrivée en 1939, par un convoi de la Croix-Rouge, au pays de Galles.

Reprenant des techniques précédemment utilisées, en particulier dans *Les émigrants (Die Ausgewanderten)* – le travail autour de la restitution du témoignage et autour de la citation enchâssée, l'insertion de photographies d'époques différentes, parallèles au récit –, *Austerlitz* est un roman qui a pour centre l'histoire, ou, plutôt, la manière dont on peut appréhender la temporalité historique, quand les cadres sociaux d'un rapport au récit – mémoriel ou historien – sont disloqués. Si la narration même est attirée, orientée, par la recherche par le personnage éponyme de son histoire personnelle, égarée en deçà du fossé que constitue la Seconde Guerre mondiale, elle est d'abord remarquable par la variété des modes de rapports à l'historicité qu'elle fait jouer, au présent,

et sur des objets multiples. Ce mouvement de va-et-vient entre différents types de discours sur le passé – description des vestiges, mémoire individuelle, discours historien, mise en écho – articule un questionnement sur la manière dont il est possible de ressaisir l'histoire aujourd'hui – dans ce qui est décrit comme une vérité, mais aussi dans la perspective éthique de la constitution d'un monde commun.

Seul le régime de la contemplation des traces paraît d'abord ordonner la possibilité d'un rapport authentique au passé. Austerlitz, et en écho le narrateur, scrutent les vestiges d'un passé inaccessible par le souvenir : ruines et bâtiments désaffectés, photographies anciennes, objets. La fascination pour les traces matérielles est liée à un souci de connaissance exhaustive des faits passés dans leur singularité ; la fin de l'histoire, comme discipline, est d'en restituer la chair. La trace fait signe vers le singulier, et son privilège vers le fantasme d'une connaissance historique qui, telle la carte de l'Empire au 1:1 de Jorge Luis Borges, reproduirait les contours exacts d'un passé disparu. L'enjeu est donc éthique – littéralement, n'oublier rien ni personne –, mais il est aussi présenté comme épistémique : le premier professeur d'histoire d'Austerlitz, qui lui légua des reliques de Sainte-Hélène, s'efforce en vain de reconstituer les mécanismes les plus infimes des batailles napoléoniennes, car la compréhension ce qui s'est réellement passé passe par la quête obsessionnelle du détail concret. Mais des objets particuliers on ne peut en fait rien dire qui ne tienne au souvenir direct : si le monde de W. G. Sebald fourmille de vestiges du passé, ce n'est que quand ces vestiges provoquent une réminiscence qu'ils sont autre chose que le signe d'un évanouissement définitif. Les traces sont par elles-mêmes décevantes. Les visions provoquées par la confrontation avec des éléments, matériels ou discursifs, sortis du passé, sont insuffisantes parce que fragmentaires : la recherche de la mémoire, et au-delà celle d'un rapport possible à l'histoire, exige de pouvoir s'orienter dans les faits.

Le témoignage, parce qu'il est récit, comble cette exigence de sens, tout en satisfaisant la connaissance de l'individuel ; et la structure du roman l'érige, en retour, en mode privilégié du récit. W. G. Sebald emboîte les témoignages

portant des faits ou des paroles qui n'existent plus que dans cette restitution : celui que porte le narrateur, celui que porte Austerlitz, celui de Vera, l'ancienne gouvernante, qui détient les derniers savoirs de l'histoire d'Austerlitz ; mais aussi celui d'écrivains – Jean Améry, Claude Simon – qui doublent, *a posteriori*, la confrontation aux traces et permettent de revisiter une expérience matérielle. On a souligné, à raison, que W. G. Sebald développait une éthique du témoignage, reposant sur une prise de responsabilité pour la parole d'autrui comme seul vestige vivant du passé, proche ou lointain. Cette éthique de la transmission et de la re-présentation commande l'économie du roman : le témoignage et la reprise du récit semblent assurer le double rôle de vecteur de la préhension possible d'un passé dérobé et d'un lien entre des individus par ailleurs isolés par l'histoire de tout corps collectif.

Le témoignage constitue donc la structure narrative du roman : on a affaire à des discours rapportés, au premier, deuxième, troisième degrés, scandés par l'incise « dit Austerlitz », parfois redoublée (« dit Vera, dit Austerlitz ») et par le réseau des noms propres. Mais au sein de cette structure du récit en première personne s'introduit la nécessité d'une montée en généralité, qui double la structure parcellaire du témoignage. Les prises de parole des protagonistes, et tout particulièrement du narrateur et d'Austerlitz, ne sont pas seulement le cadre d'évocations mémorielles, mais font une place importante au discours historique objectif – formé par une succession de dates et de faits associés – et à la réflexion sur le statut de la discipline historique et de l'histoire elle-même. Il est en effet question, dans la gare d'Anvers, puis dans toutes les occasions qui lui succèdent dans la première partie du roman, des recherches d'Austerlitz sur les bâtiments de l'ère industrielle, et de la métaphysique de l'histoire qui les sous-tendent. Dans la deuxième partie, celle de la recherche des origines, il sera question de l'apprentissage d'une histoire jusque-là tenue à distance, celle de la guerre et de la déportation, dont les faits emplissent le monologue d'Austerlitz. Dans les deux cas, l'énoncé objectif, historien, référé parfois à une bibliographie réelle, semble constituer la condition de possibilité de

la parole, et en particulier de l'adresse. Dans la première occurrence, l'histoire constitue le seul milieu possible de la communication entre les individus ; son objectivité permet, tout en évoquant la question cardinale du rapport que nous entretenons au temps, à la succession des époques et aux représentations du passé, de dégager un terrain de compréhension intersubjective et d'interpellation réciproque. Le discours historique ancre le discours de l'individu isolé dans des objets communs – la subjectivité se communique par les chemins détournés du discours scientifique, dans ce passage introductif dont il ne faut pas négliger le rôle comme clé de l'architecture générale du roman. L'histoire est, de nouveau, condition de possibilité de la parole quand il s'agit de se pencher sur l'histoire familiale. La contemplation des bâtiments clos de Terezín et des objets qui y sont donnés à voir est muette ; ce qui permet de s'orienter et de reconstituer un récit, ce sont les panneaux explicatifs du musée du camp, puis les livres en allemand dont Austerlitz s'approprie, à proprement parler, le langage, qu'il restitue par des exemples.

L'étude historique est utilisée comme une balise visible de tous, et fournit un ancrage dans la généralité, qui est seul à même de fournir le socle d'un langage commun. Plus radicalement, ici, elle était la possibilité d'une mémoire de seconde génération. Le récit historique factuel s'inscrit ainsi dans le récit personnel comme récit de recherche ; il permet de nommer, de rendre compte, d'encadrer le destin individuel et l'éventuel témoignage et de lui donner, sinon une logique, un contexte cohérent. L'histoire « professionnelle » a un rôle cognitif : la sortie de soi constituée par le discours objectif est nécessaire à tout discours, et à toute vie – à l'inverse, Austerlitz n'arrive plus à écrire ses propres recherches, ni même à utiliser le langage parce qu'il est envahi par l'obsession d'une adéquation authentique avec les arcanes de l'histoire. Elle a aussi, à son tour, une valeur éthique, dans la mesure où elle constitue un discours responsable sur la vérité – à l'opposé des professeurs d'histoire du narrateur, dont la position d'anciens nazis invalide le discours, le discours d'Austerlitz, et les discours qu'il reprend, cherchent à reconstruire les logiques véritables d'univers historiques.

L'aller-retour entre l'expérience subjective et le discours historique, entre le témoignage et le fait établi ne correspond donc pas seulement à des domaines de compétences distincts – ce sur quoi il serait ou non possible d'avoir un témoignage de première main –, mais à des appréhensions différentes du rapport à l'histoire comme épreuve, à des niveaux de généralité qu'il est nécessaire de faire jouer entre eux. La mise en écho des récits du passé – témoignage, histoire, histoire parallèle portant sur d'autres histoires individuelles – est un effort pour constituer un vocabulaire partagé. Si elle ne remplace pas la trace, rapport instinctif au travail du passé à l'intérieur du présent, elle dessine des modalités possibles d'une orientation dans l'histoire. *Austerlitz* est l'écriture de cette tentative d'habiter le monde historique par le redéploiement du temps par les récits, et par un dépassement d'une éthique de la restitution vers une éthique du discours commun.

La fiction romanesque constitue donc ici le lieu d'une suppression de la rivalité entre mémoire et histoire, entre sentiment du particulier et science du général, entre une histoire vécue et une histoire connue, rivalité sous-tendue par la revendication exclusive de l'institution d'un rapport adéquat entre présent et passé, c'est-à-dire d'un rapport qui soit à la fois vrai et bon. Les personnages de W. G. Sebald sont en quête d'un tel rapport, mais c'est l'agencement des différents modes de connaissance qui leur permet de le construire. Le passé s'appréhende dans des configurations de discours multiples, qui ne s'excluent pas mutuellement, et entrent en écho. Elles permettent de tisser des relations avec différents points du passé, accessibles par différents types de savoirs; et c'est ce réseau qui seul affirme le présent comme historique.

ARIANE REVEL

Günter Grass

Pelures d'oignon

trad. par C. Porcell, Paris, Éditions du Seuil, [2006] 2007, 410 p.

Choisir, à l'intérieur de l'œuvre prolifique et protéiforme de Günter Grass, le récent *Pelures*

d'oignon pour réfléchir aux contraintes et aux possibilités différentes offertes à la littérature et aux sciences sociales en matière d'exploration d'une période historique, c'est évidemment mettre en avant le livre par lequel le scandale arriva. C'est en effet dans *Pelures d'oignon*, dont la parution en août 2006 fut précédée d'un entretien retentissant donné au *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, que G. Grass, à presque 79 ans et plus de cinquante ans après ses débuts littéraires, révélait pour le moins tardivement avoir appartenu à la Waffen-SS au cours des derniers mois de la Seconde Guerre mondiale, alors qu'il avait 17 ans. La nouvelle, on s'en souvient, fit l'effet d'une bombe. Comment G. Grass, prix Nobel de littérature, apôtre de la parole libérée, symbole international d'une Allemagne qui semblait s'être mise en paix avec elle-même, et homme public dont la contribution essentielle à la démocratisation de la culture politique de son pays demeure d'ailleurs évidente malgré cette « tache » originelle, comment G. Grass avait-il pu garder le silence et même mentir sur son propre passé pendant six décennies ?

Telle est, suscitée par cet aveu tardif, la question centrale qui inquiète nos catégories. Aussi *Pelures d'oignon*, sans être littérairement parlant comparable aux chefs-d'œuvre que sont *Le tambour*, *La trilogie de Dantzig* ou *Le turbot*, invite-t-il tout spécialement à explorer les liens subtils et complexes qu'entretiennent d'une part les savoirs historiques et d'autre part les formes littéraires de dévoilement, puisque c'est dans ce livre qu'advient une confession (d'ailleurs succincte en nombre de pages) qui est à l'évidence fondamentale pour la compréhension de l'œuvre et de l'engagement d'une vie. Si *Pelures d'oignon* retrace toute la période de 1939 à 1958, c'est cet épisode douloureux longtemps passé sous silence et le mode de son « avènement » à la lumière publique qui retiendront notre attention. Que peuvent, dans l'exploration de ce traumatisme inaugural et de son traitement mémoriel, les sciences sociales que ne peut la littérature – et inversement ? Parmi les champs de la recherche en sciences sociales concernés, l'histoire « au premier degré » de la Seconde Guerre mondiale – une approche anthropologique de la violence extrême –, l'histoire « au second degré »

des conjonctures sociales et individuelles de la mémoire, enfin une herméneutique des rapports littérature/mémoire, peuvent chacune apporter leur éclairage sur un sujet particulièrement délicat.

Il convient en effet tout d'abord de resituer dans la cohérence de l'œuvre et de replacer dans le contexte historique la teneur spécifique de la révélation contenue dans *Pelures d'oignon*. G. Grass avait déjà et depuis longtemps évoqué dans des entretiens et essais autobiographiques son passage par la Jeunesse hitlérienne – du reste classique pour un garçon allemand né en 1927 –, ainsi que sa fascination pour la chose militaire et pour le sentiment de puissance émanant de l'ordre nazi. Hormis le fait qu'il était allé jusqu'à se porter volontaire pour les sous-marins à l'âge de 16 ans, et la révélation de l'unité exacte dans laquelle il a ensuite servi, à savoir la division SS « Frundsberg » (à laquelle il précise avec force avoir été affecté sans démarche volontaire de sa part), *Pelures d'oignon* n'apporte rien de neuf sur la vision du monde nazifiée du garçon endoctriné qu'il était (11 ans en 1939, 17 ans lors de sa blessure et de sa mise hors de combat en avril 1945).

Mais, alors que l'auteur du *Tambour*, avec pour seul bagage ses instruments littéraires, s'est vu confronté sa vie durant à la « honte » – qui constitue sans grande surprise l'un des principaux thèmes de son univers mental –, et que l'homme politique engagé, ami de Willy Brandt, risquait une potentielle disqualification morale et politique en bloc, liée à la mémoire funeste de la Waffen-SS – ce qui explique sans doute en grande partie son choix du refoulement –, la recherche sur l'histoire militaire du III^e Reich permet aujourd'hui de mieux cerner la signification d'une appartenance à la Waffen-SS à la toute fin du conflit. S'inscrivant dans la mouvance des études sociales et comportementales consacrées à différentes unités de la Wehrmacht, la récente somme de Jean-Luc Leleu sur la Waffen-SS rappelle ainsi l'aura élitare qui entourait ces troupes mieux équipées, initialement composées de volontaires et massivement mythifiées par la propagande nazie¹. Mais si le rôle de la Waffen-SS dans la « brutalisation » du conflit reste de triste mémoire, il convient de noter cependant que la 10^e division blindée SS

« Frundsberg », celle où servit G. Grass, était une troupe composite formée à la hâte après Stalingrad, et que, jamais opérationnelle dans son ensemble, elle ne rassemblait plus l'élite des « soldats politiques d'Hitler ». S'il faut donc éviter une stigmatisation par amalgame, ce constat bien sûr ne dit rien sur les faits et gestes de G. Grass pendant ces mois cruciaux.

Car, finalement, que sait-on de ce que G. Grass fit et vécut réellement au combat (période probable : de janvier à avril 1945) ? Les papiers de Günther (*sic*) Grass établis par les Américains à sa libération après internement en avril 1946 ont été retrouvés à la suite des révélations de *Pelures d'oignon* au Centre d'information sur la Wehrmacht (*Wehrmacht-askunftsstelle*) à Berlin. Les informations qu'ils contiennent sont hélas très minces. Elles confirment seulement son affectation, et indiquent son grade tout au bas de l'échelle (assistant de batterie). L'existence de ces papiers montre au passage que G. Grass n'avait donc pas toujours caché son passé. Les archives de la division « Frundsberg » ayant en grande partie disparu, plus aucune reconstitution définitive n'est sans doute possible. Toute tentative de « retrouver la guerre » de l'auteur des *Années de chien* passe donc très largement par les récits de l'écrivain lui-même, parmi lesquels le chapitre « Comment j'appris à avoir peur » de *Pelures d'oignon*. Indépendamment de leur degré d'esthétisation, difficilement mesurable, ces témoignages subjectifs sont par essence sujets à caution. Un lecteur sensible aux interprétations psychanalytiques des traumatismes de guerre et aux apports récents de l'anthropologie historique du combat remarquera aisément que les moments paroxystiques de violence et de peur (G. Grass pilonné par les orgues de Staline, G. Grass décrochant sous le feu hors d'un village près de Berlin, G. Grass mitraillé par une colonne motorisée de l'Armée rouge, G. Grass fuyant seul dans la nuit) donnent corps à des récits lancinants finalement peu nombreux, qui présentent tous une structure similaire, mettant en avant l'aspect « passif » de l'expérience de guerre. Indépendamment du franchissement important que constitue la révélation sur l'appartenance à la Waffen-SS, *Pelures d'oignon* n'offre sur ce plan aucune autre avancée. Les récits du front confortent l'image de

la « sale guerre » subie et éludent soigneusement l'idée même de la « guerre sale » à laquelle G. Grass a peut-être été amené à participer. Comment interpréter par exemple l'insistance de G. Grass, soulignée par d'étonnantes lourdeurs stylistiques, à nier avoir jamais utilisé ses armes ?

Voilà donc l'historien contraint de se faire herméneute littéraire. Le recours à la création littéraire chez G. Grass invite bien sûr à s'interroger sur ce que les Grecs appelaient le « pseudos », où s'entrecroisent sans se confondre le fictif, le faux et le mensonger, et auquel Jacques Derrida a consacré de stimulantes réflexions dans son *Histoire du mensonge. Prolegomènes*. La tâche est particulièrement ardue, G. Grass étant un auteur qui a toujours revendiqué être un parfait mythomane (du moins dans son œuvre de fiction). À ce titre, il est passé maître dans l'art sournois de dire la vérité en sachant pertinemment qu'il ne sera pas cru, ou inversement dans l'invention infinie de stratagèmes protecteurs. Comme dans *Le tambour* et ou *Les années de chien*, l'écheveau où s'entortillent les logiques de la véracité et de l'imagination est particulièrement difficile à démêler dans *Pelures d'oignon*, bien que pour la première fois, une œuvre de G. Grass se présente aussi ouvertement sous les habits de l'autobiographie.

Mais le jeu du « chat et de la souris » avec la vérité a-t-il seulement cessé avec le passage, hautement significatif bien entendu, de la troisième personne des romans au « je » de *Pelures d'oignons*, utilisés par l'écrivain vieillissant ? Que signifie par exemple, par rapport au fameux « pacte autobiographique » de Philippe Lejeune, le fait que G. Grass refuse délibérément de qualifier *Pelures d'oignon* d'autobiographie ou que, dès la première page, le jeu du souvenir soit présenté comme un « jeu de cache-cache » ? Le concept « d'autofiction » en vogue ces dernières années devrait inciter à la plus extrême prudence. À l'inverse, les personnalités des romans, dans leurs dimensions les plus inquiétantes et dérangeantes, Oskar Matzerath et Tulla Pokriefke en tête, ont sans aucun doute, jusqu'à ce jour, été tenus pour plus fictifs qu'ils ne l'étaient peut-être. L'œuvre de G. Grass en ce sens se montre rebelle à la « discipline » (au sens premier) des sciences sociales : la défense assumée des ambiguïtés, des contradictions, des doubles sens voire des chaus-

trappes, des revirements et des travestissements y est programmatique. Nul doute qu'il a fallu le « travail de mémoire » de toute une vie pour aboutir à l'aveu de *Pelures d'oignon*, autrement dit pour que G. Grass prenne conscience que, selon ses propres termes, tout ce qu'il avait fait jusqu'alors « n'était pas encore assez ». De ce cheminement intérieur, les sciences sociales permettent de mieux saisir le parcours et la portée. Nul doute cependant que la poétique de G. Grass revendique le droit inverse, celui de prendre le contre-pied de la science et de ses stricts protocoles pour retrouver les infinis et insaisissables mouvements de la conscience, condition nécessaire selon l'écrivain à la défense de la dignité humaine.

THOMAS SERRIER

1 - Jean-Luc LELEU, *La Waffen-SS. Soldats politiques en guerre*, Paris, Perrin, 2007.

Georges-Noël Jeandrieu

Vingt-cinq ans où je me trouve
Paris, Stock, 2009, 762 p.

Jules César l'avait déjà noté : « Flumen est Arar, quod per fines Haeduum et Sequanorum in Rhodanum influit, incredibili lenitate, ita ut oculis in utram partem fluat iudicari non possit¹. » En d'autres termes, la Saône est une rivière si tranquille qu'il est fréquent qu'on ne puisse à sa vue savoir dans quel sens elle coule. La transition est facile, trop facile : élevé à Trévoux, où siégeait au temps de la Grande Mademoiselle le parlement souverain des Dombes, Georges-Noël Jeandrieu entend nous décrire sa trajectoire lors de son premier quart de siècle, trajectoire dont l'effet, sinon le but, fut précisément de le faire dévier de ce long fleuve tranquille.

Pour autant, ce *Bildungsroman* n'est pas un roman. Le livre ne comporte aucune indication de genre, ni essai, ni journal, ni mémoires, et fiction encore moins : construit sur des notes, des papiers retrouvés, des bribes de journal intime, il est le récit d'un passage, d'une recherche qui s'avérera fructueuse puisqu'au bout de ces 760 pages l'auteur s'est trouvé.

760 pages pour parcourir le monde depuis l'abbatoir municipal de Trévoux – dont le logement de fonction sera à partir de 1941 le cocon, certes non sans relent de sang et de peau à tanner, de la famille Jeandrieu – jusqu'aux écoles catholiques de Kaolack et Sokone, au fond du Sénégal. 760 pages d'histoire parallèle entre les cercles concentriques d'une formation au catholicisme missionnaire (après Trévoux, ce sera Issoudun, Strasbourg, Rome pour un voyage organisé puis l'Afrique) et l'expansion de l'espace intérieur d'un enfant, d'un adolescent puis d'un homme jeune qui mettra un certain temps pour passer de ce qu'on attendait de lui à ce que lui attendait de la vie, une fois admis, autour de la vingtième année, que le propre de l'animal humain est qu'il se rend compte que le temps passe.

Si le volume peut sembler imposant, l'empathie fonctionne parfaitement grâce à une écriture dont la linéarité, pudeur et impudeur mêlées, n'exclut ni humour, ni émotion, ni inquiétude. Comment ne pas souffrir avec cet enfant de onze ans qui, lors de sa première retraite dans un internat nouveau pour lui, doit subir « cet étrange colosse âgé, à camail et calotte noirs, qui roulait les r pour assener que 'dans une nuit noire, sur un tableau noir, une fourmi noire, Dieu la voit !' » (p. 224). Excellent élève qui rafle les prix, doué aussi en musique dont il a compris, grandes orgues aidant, qu'elle constitue l'une de ces sensations fortes nécessaires pour que la religion (lire la religion catholique), ce « drôle de truc », fonctionne, le jeune, puis un peu moins jeune Georges subit le syndrome des bons élèves : suivre le cours du fleuve en laissant les bons pères des missions du Sacré-Cœur décider pour lui de sa vocation. Ce sera le collège de la Petite-Œuvre à Issoudun, la faculté de théologie de Strasbourg, puis le noviciat, non sans une étrange expérience. Une violente crise de larmes, pendant la cérémonie même de prise d'habit religieux, le convaincant en effet, derrière un pilier qui n'était assurément pas de la même pierre que celui qui abrita Claudel à Notre-Dame, qu'il n'a pas la foi ; larmes vite séchées cependant, grâce à deux arguments : « Qui veut la fin veut les moyens » et « Novice ou perdu ? Je ne pouvais pas m'entendre menacer de perte sans y regarder à deux fois » (p. 316). Mais *fois* est-il ici le pluriel de *fois* ou de *foi* ?

Le décentrement qui permet de regarder le monde de plus loin pour se voir mieux de près, c'est en Afrique, et plus précisément au Sénégal qu'il le recherchera. D'abord en décembre 1963 et jusqu'à la fin de l'année scolaire comme volontaire de coopération au titre du service militaire, après des classes cocasses dans un régiment d'infanterie de marine encastré à Toulon. Nouveau passage sur les bancs strasbourgeois – illustré de belles descriptions du corps enseignant, philosophes mondains ou rudes érudits comme ce père Schmitt rabrouant les étudiants trop pressés de faire carrière d'un salubre « Vous finirez peut-être cardinal, mais vous ne serez jamais exégète » (p. 556) – puis retour en Afrique à l'automne 1965 pour une peu banale année sabbatique (pour autant que le terme puisse s'appliquer à un séminariste) obtenue grâce à la finesse d'introspection du supérieur provincial de la congrégation, qui perçoit bien le trouble du jeune G.-N. Jeandrieu : nonobstant toute crise des vocations – et celle-ci, au milieu de la décennie 1960, est réelle –, le supérieur de la congrégation n'entend pas pousser vers le statut de prêtre celui qui y serait par trop inadapté, et donc malheureux.

Car l'école de la chair est là, aussi. Écoutez ce qu'en écrit G.-N. Jeandrieu à propos de ses quinze ans : « Dans les années qui suivent immédiatement la puberté, on peut avoir envie de se faire broyer le corps, on peut aussi avoir envie de le préserver à tout prix. J'étais, sans la moindre hésitation, dans le second cas de figure. La suite de mon histoire serait devenue totalement incohérente et peu à peu inintelligible si je n'avais pas admis que rester fidèle à ce milieu ecclésiastique dans lequel je grandissais était la seule manière de garder à mon corps, et donc à tout mon être, l'ensemble des droits qu'il pouvait naturellement et légitimement revendiquer. Mais je ne me doutais pas que l'absence totale de soucis matériels, au sein d'une communauté qui subvenait à tous mes besoins, était le principal mobile de cet engagement. Je me contentais de penser que parler de corps ou parler d'âme n'étaient jamais que deux façons de parler du même individu » (p. 227-228).

Si le vœu de pauvreté place celui qui le fait sur le même pied que la reine d'Angleterre – celle-ci ne porte jamais d'argent sur elle, n'en

ayant ni besoin ni souci –, le vœu de chasteté est vécu par l'adolescent, qui renonce à tout plaisir solitaire dès le début de son noviciat, comme une forme suprême (Freud aurait dit « sublime ») de souveraineté sur soi-même. On sait ce qu'en ont écrit les romanciers catholiques tourmentés par l'appel de la chair, Julien Green ou François Mauriac. Or les pages de l'ouvrage consacrées à l'entrée en chasteté, et aussi à la rupture du vœu, sont tout sauf moites ou gênées. La seule difficulté que lui pose l'après-midi passé sur une plage de Dakar, en compagnie d'un garçon entreprenant et d'une fille qui n'était pas restée insensible au charme d'un jeune, grand et bel européen, est de savoir à qui confesser ce pêché mortel. Le prêtre de la cathédrale de Dakar qui l'entendra, après une semaine au cours de laquelle il n'aura pas communiqué, se veut pragmatique : « Peut-être que votre vocation au célibat est mal établie, il faudra y songer. Mais avec un autre garçon, ce n'est pas normal. Quant au mélange des deux, cela ne me dit rien qui vaille. Il faut vous repentir sans délai de ce genre de libertinage ! Promettez-moi d'éviter à tout prix de rencontrer cette fille et ce garçon, puisqu'il semble que l'un vous entraîne vers l'autre immanquablement ! » (p. 466). Dieu reconnaîtra les siens sans doute ; il n'empêche que la conclusion laissa mal à l'aise l'impétrant, plus inquiet d'avoir risqué de faire un enfant que troublé de s'être laissé masturber par un garçon au demeurant trop pressé.

L'expérience digérée, et une fois revenu à Strasbourg achever ses études, primauté est donnée à l'esprit sur les sens. Ce ne sont pas moins de trois ouvrages qui se côtoient sur sa table de travail : son mémoire de théologie, *Le concept de « connaissance », du logion « johannique » des synoptiques à Irénée*, qui sera soutenu *magna cum laude*, la brochure situationniste *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et, notamment, intellectuel, et de quelques moyens pour y remédier*, qui circule alors, via l'UNEF, au sein de l'université de Strasbourg, et enfin *De la boucherie comme aboutissement logique de toute littérature*, essai qui ne verra jamais le jour mais qui a valeur de viatique dans le passage de l'auteur de l'état somme toute insouciant de novice, lié mais aussi protégé par ses vœux, à celui d'adulte délié (*ab solutus*), prêt donc

à affronter ce que la vie peut avoir de difficile. G.-N. Jeandrieu part enseigner à Tlemcen, et nous le quittons là.

Pourquoi donc s'intéresser à ce parcours ? Certes, d'une période riche mais délaissée par l'historiographie, la IV^e République et le début de la V^e, l'index (qui n'existe pas) aurait offert une coupe dont l'éclectisme réjouit, avec par ordre d'entrée en scène : Pie XII (présenté, en une belle formule, comme « prisonnier du Vatican comme les oiseaux sont prisonniers du ciel », p. 200), *Cœurs vaillants*, BB 9004 (c'est une locomotive et non une actrice), Dario Moreno, Fellini, Jean XXIII, *Nuit et Brouillard*, Albert Camus, John Kennedy, Jean-Luc Godard et *Le mépris*, Pier Paolo Pasolini (plus roublard qu'il n'en a l'air quand il fait passer *L'Évangile selon Saint-Matthieu* pour un film catholique), *Les amitiés particulières*, René Dumont et tant d'autres, avec une indéniable sur-représentation des professeurs de théologie et des missionnaires du Sacré-Cœur. De ce que cet effet d'inventaire recèle de pièges (dans lesquels tombent tous ceux qui veulent faire du Georges Perec sans en avoir le talent), l'auteur est d'autant plus conscient qu'il entend en jouer : « J'ai toujours aimé aligner des petits faits vrais qui, juxtaposés, ne forment pas pour autant une vérité. Avec les gens que j'aime bien tenir à distance, mais sans avoir envie de les fuir, cela m'a souvent paru d'excellente stratégie. Mon interlocuteur pense alors ce qu'il veut, ses conclusions n'entraînent que sa seule responsabilité. C'est l'art de ne pas livrer sa vérité sans toutefois ne rien dire de faux, en ne s'appuyant que sur la tendance de l'autre à faire des généralisations trop hâtives et à se noyer dans les chaussetrapes du non-dit » (p. 278).

Pour autant, et à la différence de tant de romans contemporains situés dans un décor historique (la période de l'Occupation est sur ce plan l'une des plus sollicitées), G.-N. Jeandrieu n'a recours à aucun de ces effets de placage que Serge Daney avait si finement pointés à propos d'une scène d'*Uranus*, film de Claude Berri, où l'actrice feuillette *Cinéma*, mais « un *Cinéma* d'époque, une pièce de collection aux pages lissées et au papier jauni ». « Dans ce passage [...], poursuit Daney, il y a, entre brocante et téléfilm, toute l'esthétique d'*Uranus*. Quand le passé devient à ce point décoratif,

c'est qu'il a cessé de travailler notre présent »². N'est effectivement pas Claude Simon, ou même Alexandre Dumas, qui veut – et sans doute G.-N. Jeandrieu n'entend-il être ni l'un ni l'autre. Mais si son livre nous touche, comme celui d'un moraliste, c'est par son authenticité en même temps que par son humanité, qu'illustrera une ultime citation. Une interrogation écrite vient ponctuer, chaque mois, les cours de morale (non chrétienne) qu'il donne à de jeunes Sénégalais musulmans, « adolescents impressionnants par la gravité de leurs regards » (p. 415). Voici la dernière question de celle du 12 février 1960 : « Puis-je aimer Dieu sans aimer les autres ? »

« Cissé fit une réponse des plus laconiques : 'Non'. La fatigue et le manque de temps étaient certainement pour beaucoup dans cette brièveté. Mais on ne peut pas ne pas y voir une certaine lucidité qui, à la fois, le raidissait et l'inhibait, sur sa propre difficulté à aimer tout le monde dans cette école qui, comme toutes les écoles, était le reflet des difficultés sociales ambiantes. [...] Je laisse le mot de la fin à un certain Samba [...], enfant déjà grand, hypersensible à tout ce qui pouvait se passer autour de lui, toujours aux aguets. [...] 'Non, répondit-il, je ne peux pas aimer Dieu et laisser les autres, parce que je ne pourrai pas avoir des amis qui me donneront de bonnes idées dans mon avenir.' Même si la syntaxe de sa phrase laisse un peu à désirer pour une oreille française, le sens en est pourtant des plus clairs : il n'est pas de meilleur don à autrui que celui des idées » (p. 421-423).

MARC OLIVIER BARUCH

1 - Jules CÉSAR, *De Bello Gallico*, 1, 12.

2 - Serge DANÉY, « Uranus, le deuil du deuil », 8 janv. 1991, repris in « *Devant la recrudescence des vols de sacs à main* ». *Cinéma, télévision, information, 1988-1991*, Lyon, Aléas éditeur, 1991, p. 179.

Mona Ozouf

Composition française.

Retour sur une enfance bretonne

Paris, Gallimard, 2009, 258 p.

Récit d'enfance, « ego-histoire », contribution à la littérature autobiographique bretonne déjà illustrée par François-René de Chateaubriand,

Ernest Renan et Pierre Jakez Hélias, œuvre polémique : *Composition française* de Mona Ozouf est non seulement une méditation sur les mélanges qui forment l'identité personnelle, mais aussi sur les possibles mélanges de genres d'écriture. Dans une prose sobre et soignée, l'historienne de la Révolution française et de l'école publique mène ses lecteurs de la Bretagne de son enfance dans les années 1930 aux débats actuels sur la parité et le foulard. Ce n'est pas une enfance gaie ou folklorique qu'évoque M. Ozouf. Son récit s'ouvre sur la mort de son père, militant breton et socialiste, combinaison assez insolite pendant l'entre-deux-guerres. La future auteur des *Mots des femmes* grandit dans un ménage exclusivement féminin, sous l'œil d'une grand-mère, « figure tutélaire de mon enfance, qui nourrit, soigne, console, rassure » (p. 46), et d'une mère institutrice à l'école laïque. La famille vit dans un appartement de fonction attaché à l'école, dans des conditions qui découragent les amitiés avec d'autres enfants. Confinée dans ce cadre austère, la jeune M. Ozouf s'évade grâce à la bibliothèque laissée par son père, où elle se promenait « comme font les enfants en forêt, zigzags, gambades, cueillettes de livres qu'on respire, ouvre, abandonne, troque pour d'autres, oublie, reprend » (p. 95). Elle assimile l'héritage breton et celte – « l'Irlande est notre seconde patrie », écrit-elle (p. 89) – par la lecture, non par la langue ou l'exploration du terrain, et encore moins par l'école.

Malgré la fierté bretonne apprise à la maison, M. Ozouf se plaît dans la salle de classe, où elle se trouve pour la première fois avec d'autres enfants de son âge. Elle sent la contradiction flagrante entre l'histoire de France enseignée à l'école et les récits patriotiques dont elle s'imbibe à la maison, mais elle apprécie la culture égalitaire de l'école laïque et l'assurance que l'application et le travail auront leur récompense. Elle est beaucoup moins à son aise à l'église, où sa grand-mère l'envoie apprendre son catéchisme. À l'encontre de celles de l'école, les valeurs de l'église lui semblent être celles de l'inégalité, et elle ne peut accepter l'idée que son père incroyant doive se trouver condamné à l'enfer. Néanmoins, elle ne peut rejeter tout à fait cette troisième source d'identité, à côté de la tradition bretonne et de l'ensei-

gnement français. Dotée de ces trois éducations, elle ressent « un persistant inconfort » et se trouve en face d'« un écheveau de perplexités que je ne suis toujours pas sûre de débrouiller aujourd'hui » (p. 146 et 149).

Ayant raconté son enfance de façon assez suivie dans les 150 premières pages de son livre, M. Ozouf décrit rapidement l'histoire de son « éloignement » de ses racines, un processus qui l'amène à Paris pour ses études secondaires et ensuite au Parti communiste, où elle trouve pour quelques années l'assurance de combattre pour des idéaux généreux et le sentiment « enivrant d'appartenir, enfin, à un groupe chaleureux » (p. 172). C'est là qu'elle rencontre plusieurs de ceux qui allaient devenir ses collègues professionnels et qui écriraient, dans les années 1980 et 1990, les textes autobiographiques baptisés « ego-histoires » par Pierre Nora, qui nous ont donné un portrait collectif de sa génération de chercheurs. Alors qu'une partie des « ego-historiens » ont raconté non seulement leur enfance mais aussi leur vie d'adulte, *Composition française* abandonne l'autobiographie quand l'auteur commence sa carrière : rien sur la vie familiale de l'auteur, sur sa rupture avec le communisme, sur la longue collaboration avec François Furet qui a tellement marqué l'historiographie de la Révolution française, ni sur ses débats avec les féministes qu'elle a pris à parti dans *Les mots des femmes*.

À la place d'un récit personnel, l'auteur nous offre quelques réflexions sur les deux sujets sur lesquels elle s'est penchée dans ses travaux scientifiques, la Révolution française et l'histoire de l'enseignement public sous la III^e République. Elle ne cache pas les liens de ces deux thèmes avec son expérience personnelle. Pour M. Ozouf, se consacrer à l'étude de la Révolution, c'était « en un sens, tourner le dos à l'héritage de l'enfance » (p. 194) tandis que ses recherches sur les écoles et les instituteurs lui ont permis de nuancer le portrait des « hussards noirs de la République » en montrant qu'ils étaient souvent moins hostiles aux particularités régionales qu'on ne croit, manière de comprendre comment ses parents, si fiers de leur identité bretonne, ont pu néanmoins choisir d'enseigner dans les écoles publiques.

Composition française prend fin avec un plaidoyer pour le droit à la différence. D'après M. Ozouf, on ne doit pas assimiler tout particularisme à l'intégrisme musulman. S'appuyant sur son propre cas, elle conclut que chacun participe à plusieurs communautés, qu'on ne peut pas imaginer des individus « sans déterminations », et que la liberté individuelle consiste en notre pouvoir, face aux multiples traditions de nos héritages personnels, d'accorder ou de refuser « notre écoute et notre assentiment » à celles que nous ne trouvons pas en accord avec nos propres sentiments (p. 146).

Cette liberté de choix, M. Ozouf la trouve incarnée dans l'acte autobiographique : « Après tout, c'est l'individu qui tient la plume et se fait le narrateur de sa vie. » C'est pour cette raison, écrit-elle, qu'elle a été amenée « à reconsidérer l'austère commandement qui invite les historiens à s'absenter, autant que faire se peut, de l'histoire qu'ils écrivent. Puis déterminée, tout réflexion faite, à le transgresser » (p. 258-259). Cette transgression, M. Ozouf l'accomplit plus à la manière de Renan, qui coupait court lui aussi à son récit autobiographique à la fin de sa jeunesse, qu'à celle du Chateaubriand des *Mémoires d'outre-tombe*. Dans son récit, M. Ozouf raconte comment elle a été effrayée par Annie Kriegel, militante communiste modèle dont la mémoire était toujours vivante à l'École normale de Sèvres au moment où la jeune Bretonne commençait ses études. A. Kriegel a, elle aussi, publié une autobiographie, *Ce que j'ai cru comprendre* (1991), de quelque huit cents pages qui vont de son enfance à ses expériences de grand-mère, en passant par son divorce et toutes les péripéties de sa carrière politique. Évidemment, M. Ozouf autobiographe reste aussi réticente aujourd'hui à suivre A. Kriegel qu'elle l'a été il y a soixante ans. La diversité, pour laquelle M. Ozouf prend position, s'applique aux écrits personnels comme aux appartenances communautaires. À sa façon, M. Ozouf nous montre l'apport qu'un récit de première personne peut faire à la compréhension des grandes questions qui préoccupent l'histoire comme discipline.

Chimamanda Ngozi Adichie*L'autre moitié du soleil*

Paris, Gallimard, [2006] 2008, 499 p.

L'ouvrage de Chimamanda Ngozi Adichie publié en anglais et récemment traduit en français est un roman audacieux et mûr sur l'amour et la perte, au cœur de la violence et de la dépravation engendrées par la guerre du Biafra (1967-1970). Et, c'est sans aucun doute la plus belle histoire d'amour que l'on puisse lire ayant pour cadre ce conflit. C. Adichie y explore un passé récent avec lequel elle entretient un rapport à la fois intime et distant : bien qu'elle soit née dans les années 1970, aucun de ses grands-pères n'a survécu à la guerre. J'aimerais ici aborder ce roman avec le regard d'un historien de l'Afrique de l'Ouest. Ce choix est guidé en partie par un intérêt personnel, par le type de recherche dans lequel je suis engagé, mais aussi par un commentaire que fit C. Adichie en septembre 2006 lors d'une lecture publique quelques mois avant la parution de l'ouvrage. Elle déclara qu'elle avait envisagé l'écriture de *L'autre moitié du soleil* en partie comme un exercice visant à bousculer un passé qui avait été médiocrement raconté, en clair, que c'était là un travail d'historien, un livre d'histoire. J'ai donc considéré ce commentaire en aparté comme un blanc-seing m'autorisant à faire étudier l'ouvrage dans le séminaire sur l'écriture de l'histoire africaine contemporaine que j'anime à l'université de Columbia. Or, lors de sa visite en 2008, C. Adichie contesta avoir jamais fait un tel commentaire.

Avant de critiquer l'ouvrage et ses implications pour l'historiographie africaniste, il faut le situer dans le contexte new-yorkais qui est aussi celui dans lequel je mène mes recherches. Pour les lecteurs américains de littérature africaine, ces dernières années ont été très riches. Il y a dix ans, la revue *Transition*, fondée en Ouganda en 1961 et transférée au Ghana, était relancée aux États-Unis. En 2003, quand *Kwani?* parut pour la première fois, rares furent ceux qui remarquèrent cette revue de jeunes écrivains aux idées neuves. Il y eut aussi *Chimurenga*, une revue incisive et cosmopolite qui vit le jour quelque part entre l'Afrique du Sud et Brooklyn.

En 2005, *Granta*, une revue intellectuelle de littérature britannique, rendit hommage au slogan de *Chimurenga* « Who no know go know ¹ » en consacrant un numéro à une nouvelle génération d'écrivains africains que beaucoup d'entre nous ne connaissions pas : qu'il s'agisse du fondateur de *Kwani?*, Binyavanga Wainaina, de C. Adichie et de bien d'autres. Bien qu'ils n'aient connu ni l'expérience d'enfants soldats ni de mutilations comme l'excision, ces jeunes Africains écrivaient leur propre histoire et étaient publiés à New York et à Londres.

Pendant un court moment, on a pu penser que les fictions africaines pouvaient trouver une place sur les rayonnages des grandes librairies américaines, parmi les éternels récits journalistiques, les livres sur les génocides et les mémoires de Blancs à l'enfance africaine. De même, alors que circulait largement sur internet le « How to write about Africa » de B. Wainaina (qui démontait en quelques lignes fortement satiriques les stéréotypes et les clichés sur l'Afrique), les universitaires commencèrent à placarder le texte sur les portes de bureau et les panneaux d'information, et à mettre au programme de leur cours le travail de C. Adichie, dont le premier roman avait suscité l'émoi dès sa publication en 2004.

Son *Hibiscus pourpre* faisait entendre une voix puissante et consciente d'elle-même : une voix pleine d'assurance et de lucidité. Il résonnait comme un hommage audacieux à l'ouvrage de Chinua Achebe : *Le monde s'effondre* (1959), qui demeure le roman africain le plus lu par les étudiants américains. Ce roman, qui se déroule au Nigeria, revisite les thèmes de la violence, de la colère et de la brutalité du christianisme colonial que C. Achebe explore avec son ton doux et mesuré. C. Adichie quant à elle réinvente une voix narrative qui s'affranchit du texte et qui prend vie ; elle installe une jeune fille au cœur de l'histoire. Okwonkwo, le lutteur en colère mis en scène par C. Achebe « dont le nom est connu dans les neuf villages et même au-delà » (p. 3), réapparaît à travers les yeux de sa fille Kambili sous les traits d'un père dominateur et violent. Alors que C. Adichie a rendu hommage à C. Achebe avec tant de bonne grâce et de talent, parler de C. Adichie comme de la fille spirituelle de C. Achebe est devenu un véritable cliché dans les cercles littéraires américains.

Par son intimité et son scepticisme à l'égard du projet nationaliste, *L'autre moitié du soleil* est à lire comme la déclaration d'indépendance de l'écrivain. Ainsi doit-elle avoir le dernier mot sur le statut de son œuvre : il s'agit d'un roman et non un travail d'historien. Cependant, ce récit de la guerre et la crise humanitaire qu'elle a engendrée, vues à travers les vies mêlées de deux sœurs jumelles Kainene et Olanna, et de leurs amants (Richard, un écrivain anglais expatrié fasciné par tout ce qui est nigérian et Odenigbo, un professeur révolutionnaire), demeure un défi lancé aux historiens de l'Afrique contemporaine. Et cela pour trois raisons. Premièrement, en posant une question toujours pertinente : comment les récits sur l'Afrique doivent-ils être dits et entendus, et par qui ? Deuxièmement, en affirmant l'écriture comme un sujet central et le genre littéraire comme une question importante dans la production historique africaine². Enfin, en s'affranchissant de ce que Achille Mbembe (dans son essai provocateur sur « African modes of self-writing » en 2002) décrit comme un dilemme fondamental pour la compréhension de l'Afrique ; à savoir, comment sortir de la « primauté accordée à la victimation sur la subjectivation » (p. 245).

Qu'est ce que la victimation, la subjectivation, et quel est le rapport entre ces termes académiques encombrants et un roman aussi élégant que *L'autre moitié du soleil* ? Par victimation, A. Mbembe veut dire – entre autres choses – « objectivation », c'est-à-dire un type de regard sur le passé africain sous-tendu par une vision commune aux sciences sociales africaines et aux « écritures africaines de soi », de « l'histoire comme sorcellerie », comme une saga tragique mettant aux prises un agresseur, un marchand d'esclave, un maître esclavagiste, un colon et une victime. C'est une vision de l'histoire et de la vie sociale comme un jeu à somme nulle ; il y a un perdant dans chacune des rencontres. Par subjectivation, A. Mbembe désigne le pouvoir de « risquer sa vie », « de n'avoir de compte à rendre à personne », « d'exister dans le temps, de saisir le temps » (p. 240 et 263). La subjectivation est une affirmation de soi, par l'entrée dans l'histoire, en étant conscient de la contingence, du possible et du pouvoir de se construire (p. 242).

L'autochtonie n'en est pas une promesse mais une fausse prémisse, qui occupe une position hors de l'histoire. En d'autres termes, c'est une forme de nativisme.

L'autre moitié du soleil, au contraire, reconquiert le champ de l'histoire par une relecture consciente d'un traumatisme récent, caché derrière l'horizon de l'expérience vécue de l'auteur. S'il y a sans aucun doute des victimes – certaines anonymes, d'autres connues –, au bout du compte, même les figurants sont des sujets, des agents et des acteurs d'un récit nationaliste. C. Adichie nous fait comprendre ainsi que l'acte d'écrire lui-même est une reconquête consciente, une affirmation : Richard (l'expatrié britannique fasciné par les sculptures en bronze, les pots en corde, tous les objets Igbo et particulièrement par sa femme Kainene et sa sœur Olanna) dit à Ugwu, le boy devenu adulte, « Je n'ai pas à raconter cette guerre, vraiment. Ugwu acquiesça. Il ne l'avait jamais pensé » (p. 425). On peut imaginer que dans un discours agressivement revendiqué et implicitement nationaliste, la question de l'autochtonie se pose d'elle-même. Ce n'est pourtant pas le cas, car ce livre n'est pas un livre fermé sur lui-même. *L'autre moitié du soleil* est une œuvre diasporique et cosmopolite qui ancre ces notions dans des textes, de l'écriture, l'écrivain. Ce n'est nulle part plus évident que dans la façon dont il fonctionne comme un « livre qui parle »³, proposant un compromis entre l'oral et l'écrit, autrement dit un livre qui contient des dialogues et parle littéralement à ses lecteurs, mais qui cependant reste silencieux pour l'illettré.

L'autre moitié du soleil renferme ainsi de nombreux livres : « Il y avait des livres empilés sur les étagères et les tables des trois chambres, empilés du sol au plafond dans le bureau et dans le magasin, de vieux journaux étaient entassés à côté de caisses de Coca et de cartons de bières de la marque 'Premier'. Certains livres étaient posés à même le sol, ouverts, le Maître ne les ayant pas fini qu'il passait précipitamment à d'autres » (p. 6). Des choses horribles arriveront à ces livres – pour ne pas mentionner ce qui arrive aux personnages, à ce sol dont Ugwu se délecte de la fraîcheur, à cette viande dont il se régale, ou encore au magazine *Drum*. Les livres ne sont pas seule-

ment empilés, posés sur les étagères ou abandonnés ouverts sur le sol avec un crayon à l'intérieur ; ils sont brûlés ; ils sont enterrés et perdus, toujours à l'état de manuscrit ; ils sont ravagés par les rongeurs. Tout comme les « hommes de lettres », qui subissent des contrôles routiers parce qu'ils portent des lunettes et passent pour des universitaires, trahissant ainsi leur appartenance sociale. Tous ces « hommes de lettres » ne survivent pas à la guerre, même si c'est le cas de la majorité d'entre eux. Leurs rangs grossissent, y intégrant Ugwu, bien qu'il ne participe jamais aux débats qui se déroulent dans le salon de son maître.

Il vaut la peine de s'attarder sur les livres que contient *L'autre moitié du soleil*, car deux d'entre eux sont des textes symboliquement importants. *La vie de Fredrick Douglass, esclave américain, écrite par lui-même*, que Ugwu trouve dans une caserne biafraise, est l'un d'entre eux ; cette autobiographie d'un autodidacte touche une corde sensible chez Ugwu. Néanmoins, plusieurs pages du récit de F. Douglass, de même que celles du journal sur la culture africaine anglophone *Drum*, partiront avec l'eau des toilettes. Le second livre est une fiction dans la fiction : *Le monde était silencieux quand nous sommes morts*, écrit par une et plusieurs personnes à la fois. Le manuscrit passe de main en main et, pendant plusieurs chapitres, on pourrait croire qu'il est le travail de Richard, l'expatrié profondément intégré qui a appris l'Igbo, la langue de sa femme et de sa fille. À la fin, cependant, nous apprenons qu'Ugwu en est l'auteur. C'est lui qui écrit l'histoire de la guerre du Biafra. De bien des façons, cette révélation est la clé du roman, si tant est qu'il ait une clé.

Le monde était silencieux quand nous sommes morts est un titre fabuleux, quoique grandiloquent, pour un livre sur le Biafra. On pourrait soutenir que c'est un titre victimisant. Mais bien que des dizaines de milliers de personnes soient mortes dans le conflit du Biafra, *L'autre moitié du soleil* n'est pas un livre sur la victimisation. C'est une œuvre sur la subjectivation, sur une action personnelle et collective nécessaire de subjectivation. Un livre qui reconnaît que l'acte d'écriture le plus puissant est celui de l'écriture de soi. Un ouvrage sur la paternité

littéraire. Ainsi à la fin, c'est à Ugwu que revient la vocation de raconter sa propre histoire aussi bien que celles de Kainene, Richard, Olanna et Odenigbo, son « amant révolutionnaire », le mathématicien qu'Ugwu appelle « Maître » dans sa dédicace du *Monde était silencieux... : « For Master, my good man »* (Pour mon Maître, mon bon homme). Alors nous nous rendons compte finalement que si vraiment C. Adichie est la fille spirituelle de C. Achebe et son héritière littéraire, elle peut être à la fois l'imprévue, l'indocile, enfant biafraise de l'historiographie nationaliste africaine et de l'école nigérienne ibadanaise⁴.

GREGORY MANN

Traduit par JEAN-PAUL LALLEMAND

1 - NDT. Qui est plus connu pour être une chanson de Fela Kuti et que l'on peut traduire par « qui ne sait pas apprendra ».

2 - Mamadou Diouf soutient que les récits vernaculaires du passé africain se sont « échappés » du registre littéraire – c'est-à-dire qu'ils sont non-écrits – et que les historiens devraient être attentifs à de telles histoires sous-nationales dans le cadre de l'historiographie.

3 - La référence clé pour le concept de « talking book » est l'ouvrage d'Henry Louis GATES, *The signifying monkey: A theory of Afro-American literary criticism*, New York, Oxford University Press, 1988.

4 - Sur l'école ibadanaise, dans laquelle les historiens Kenneth Onwuka Diké et Jacob Festus Ade Ajayi étaient des figures majeures, voir Sophie DULUCQ, « Décoloniser l'histoire de l'Afrique: une impossible entreprise ? L'exemple de l'école historique d'Ibadan (Nigeria) (1950-1980) », in S. DULUCQ et C. ZYTNICKI (dir.), *Décoloniser l'histoire ? De l'histoire coloniale aux histoires nationales en Amérique latine et en Afrique, XIX^e-XX^e siècles*, Saint-Denis, Société française d'histoire d'outre-mer, 2003 ; Paul E. LOVEJOY, « The Ibadan school of historiography and its critics », in T. FALOLA (dir.), *African historiography: Essays in honour of Jacob Ade Ajayi*, Ikeja, Longman, 1993. P. Lovejoy note que « les leçons de la Guerre civile nigérienne [...] ont appris à quelques chercheurs que les promesses de l'historiographie nationaliste précédente n'avaient pas été assez fortes », p. 198.

Wajdi Mouawad*Littoral*

Arles/Montréal, Actes Sud/Léméac,
[1999] 2009, 112 p.

Incendies

Arles/Montréal, Actes Sud/Léméac,
[2003] 2009, 96 p.

Forêts

Arles/Montréal, Actes Sud/Léméac, 2006,
112 p.

Ciels

Arles/Montréal, Actes Sud/Léméac, 2009,
88 p.

*Le sang des promesses.**Puzzle, racines et rhizomes*

Arles/Montréal, Actes Sud/Léméac, 2009,
91 p.

Hanté par le souffle du tragique, mais aussi balayé par une forme de dérision qui puise dans toutes les traditions théâtrales (grand guignol, mascarades, grotesque...), le théâtre de Wajdi Mouawad, qui fut l'artiste associé du Festival d'Avignon en juillet 2009, a été consacré par la programmation à cette occasion de trois de ses pièces – *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* – dans la cour d'honneur du Palais des Papes. Les trois œuvres montées pour la première fois respectivement en 1999, 2003 et 2006 forment avec *Ciels*, créée au Festival d'Avignon en juillet 2009, une tétralogie intitulée *Le sang des promesses*. L'écho public et médiatique dont ont bénéficié ces quatre pièces ne saurait toutefois occulter le reste de la production littéraire de l'auteur. On peut notamment citer les pièces *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* (1993), qui pose les jalons de son théâtre de la colère, et *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* (1998), qui a fait connaître dès 1999 la puissance tragique de l'écriture mouawadienne sur la scène française, ou encore son roman *Visage retrouvé* (2002).

Littoral conte le périple de Wilfrid (dont le père, un inconnu pour lui, vient de mourir) du Québec jusqu'au Liban, pour y trouver une sépulture sur la terre natale de sa famille. Lesté du lourd cadavre, il parcourt le pays désespérant de trouver un lieu pour y ensevelir la dépouille car les cimetières sont malheureusement pleins. Durant son « voyage » funéraire, il rencontre

des victimes, des témoins et des acteurs de la guerre civile ayant ensanglanté le pays. Les échanges qu'il noue avec eux lui permettent de mieux saisir et d'affirmer enfin son identité. Les jumeaux, Jeanne et Simon, sont quant à eux les jeunes héros d'*Incendies*. À la mort de leur mère, Nawal, qui s'était emmurée dans un pesant et indéfectible silence, ils enquêtent, malgré leur colère, sur les origines douloureuses de ce mutisme. Leurs recherches les conduisent au Liban où ils découvrent avec brutalité le passé sanglant de l'histoire familiale et les drames que leur mère a endurés au cours de sa jeunesse. Dans *Forêts*, Loup, une adolescente révoltée, « éceurée de la vie », est sur le point d'enterrer sa mère atteinte d'une tumeur au cerveau. Dans ce tragique contexte, elle part, presque malgré elle, à la découverte, à la reconquête de son histoire familiale, éclatée et placée sous le sceau de la violence. Quittant Montréal pour la France, elle est contrainte de plonger dans les horreurs des deux guerres mondiales pour reconstituer le puzzle de cette mémoire cassée. Enfin, *Ciels* met en scène le quotidien d'une équipe internationale de chercheurs captant les ondes radiophoniques qui parcourent le ciel pour tenter d'y déchiffrer d'invisibles messages terroristes annonçant de funestes actions. Le suicide mystérieux de leur chef, Valéry Masson, les laisse désemparés. Ils sont alors rejoints par le cryptanalyste Clément Szymanowski, qui fut l'élève et l'ami de ce dernier et qui parviendra, par des jeux mathématiques et autant d'illuminations poétiques, à résoudre les raisons de sa mort et dans le même coup à identifier les cibles des attentats et les terroristes, bien plus proches, qu'on ne le pressent, de ceux-là mêmes qui doivent les démasquer.

La tournée française actuelle du *Sang des promesses* est l'occasion de revenir sur cette œuvre qui conquiert un public de plus en plus large : par sa puissance de mobilisation émotive, qui parvient à désarmer à la fois les réticences des spectateurs que le théâtre d'auteur intimide et la distance cynique qu'affectent les amateurs d'avant-garde, elle est en elle-même objet d'histoire. Car après la rupture dramatisée par la « grande querelle » du Festival d'Avignon en 2005, au cours de laquelle une bonne partie de la presse avait instruit le procès en élitisme du théâtre public¹, le théâtre de W. Mouawad vaut peut-être par lui-même réconciliation.

Au-delà de l'audace, et de l'ambition déployées dans ses fresques théâtrales par le dramaturge, qui lui valent aussi quelques détracteurs l'accusant de trop d'exubérance comme de certaines facilités d'écriture, son œuvre intéresse également les historiens par sa volonté têtue d'interroger sur scène les brutalités du monde contemporain, tel qu'il a été façonné par la violence démesurément meurtrière des guerres qui ont émaillé le long ^{xx}e siècle : la guerre franco-prussienne de 1870, le premier conflit mondial, la Seconde Guerre mondiale et l'horreur de la Shoah, la guerre froide suspendue par la chute du mur de Berlin, les guerres du Liban, le terrorisme des deux dernières décennies. Les pièces de la trilogie sont ainsi scandées par des scènes représentant directement des actes de guerre (bombardements, tirs de snipers, désertions), ou évoquant les crimes de guerre (viols, meurtres fratricides ou parricides, pratique de la torture contre les prisonniers), mais aussi les crimes contre l'humanité avec le génocide des juifs qui hante les livres 20 à 23 de *Forêts*.

On pourrait être tenté d'appréhender l'omniprésence du thème de la guerre dans le théâtre de W. Mouawad à l'aune de son parcours biographique : né en 1968, il dut fuir le Liban avec sa famille l'année de ses dix ans ; l'exil parisien qui permit au jeune Wajdi d'apprendre le français ne leur offrit qu'un bref répit puisque, faute de papiers, ils durent trouver un second refuge, plus accueillant, au Québec. Mais ce serait là céder aux vertiges trop évidents de l'illusion psychologisante et rabaisser les aspirations de l'auteur à une simple catharsis personnelle. Le dramaturge repousse lui-même cette lecture, affirmant sans détour que « l'introspection, au théâtre, est une chose ennuyeuse, il faut la garder pour soi, pour son journal intime » (*Le sang des promesses...*, p. 17). Ainsi, les allusions au Liban sont-elles de moins en moins saillantes dans ses pièces pour ouvrir au plus large l'horizon interprétatif des spectateurs. Du reste, l'auteur ne se veut pas documentariste mais bien passeur des émotions et des questions que soulèvent les enjeux contemporains, aiguës par les conflits survenus depuis la fin du ^{xix}e siècle. Son théâtre, intensément tragique, ne peut être qualifié d'historique : il est résolument du côté de la fiction et du sensible.

Le théâtre mouawadien mêle, avec jubilation et un art consommé de la déconstruction narrative, les niveaux de langue, les références (de la culture musicale pop et rock avec *99 Luftballons* de Nena et *The logical song* de Supertramp, à l'*Iphigénie* de Jean Racine ou *L'Annonciation* du Tintoret qui aime la trame de *Ciels*) et les échelles de récit (la grande histoire mondiale, la guerre du Liban, comme les affres de l'adolescence et les inénarrables conflits familiaux). En ce sens, il est pleinement un théâtre contemporain puisqu'il met en scène ces dissonances culturelles qui font aujourd'hui, si l'on en croit Bernard Lahire, la culture des individus. Mais ces dissonances se font stridences lorsqu'il aborde la question brûlante de l'antagonisme des mémoires. Car le travail de W. Mouawad ne se limite pas au constat terrible de la barbarie des sociétés modernes et du déploiement de la haine. Il pose directement la question de la réconciliation, après le drame : comment peut-on renouer les liens entre des communautés qui se sont déchirées, réunir une famille, meurtrie et coupable parfois des pires exactions envers ses propres membres, et se reconstruire en tant qu'individu, en surpassant les traumatismes dont on a été témoin ou dont on a hérité ou gardé, même inconsciemment, le souvenir ? W. Mouawad avoue s'être beaucoup interrogé sur la réconciliation franco-allemande, dont les relations intimes nouées entre Helmut Kohl et François Mitterrand symbolisent la réussite : « Comment deux peuples qui se sont à ce point haïs peuvent-ils en venir à se serrer la main ? Qu'advient-il de la haine et qu'advient-il des hommes, des femmes, des millions de morts de part et d'autre, quel sens donner à tout cela ? Ces questions sont porteuses des sensations qui m'habitent et que j'ai envie de manière sensible, fictive, de mettre sur scène » (*Le sang des promesses...*, p. 61). Ce thème est également le moteur dramatique de *Seuls*, écrit et joué seul en scène par le dramaturge. De même, *Ciels* propose une réflexion aiguë sur les rapports déchirés entre pères et fils. Cette réflexion omniprésente sur l'invention des filiations explique sans doute en partie l'engouement des jeunes spectateurs pour ses créations qui mettent en scène le grand roman adolescent de l'initiation.

Car, au fond, la trilogie s'impose comme une généalogie bouleversante des mémoires

torturées mais qui n'exclut ni la comédie ni la dérision. La tumeur d'Aimée, l'une des principales et puissantes figures féminines de *Forêts*, concrétise ainsi le malheur d'un passé violent qui ne passe pas, faute d'avoir été ou de pouvoir être raconté et transmis. Plus généralement, on retrouve dans les trois pièces un même enjeu structurant l'intrigue : l'impossibilité initiale, consciente ou non, d'enterrer/de déterrer les cadavres, bien réels (le père de Wilfrid, la mère de Loup) ou symboliques (les noms des victimes de la guerre civile au Liban archivées par Joséphine), ces cadavres qui, lourds des encombrants secrets des vies brisées, sont bien sûr les symboles d'une histoire tragique, que les personnages nient, refusent mais dont il leur faut se libérer pour conquérir une certaine sérénité existentielle.

Sans mémoire raccommodée au présent, sans traces douloureuses mais surmontées du passé, une telle réconciliation avec soi demeure impossible. Dès lors, on saisit mieux l'importance dans le théâtre de W. Mouawad des passeurs de mémoires, qui sont aussi des messagers de l'écrit et du savoir mais qui ont besoin des autres pour déchiffrer et transmettre ce dont ils sont les dépositaires : Joséphine qui collecte, transcrit et archive les noms des victimes de la guerre qu'elle s'épuise à traîner derrière elle, dans *Littoral* ; le notaire Hermile Lebel qui, en ouvrant le testament de Nawal devant les deux enfants de cette dernière, les lance à la poursuite de leurs racines libanaises (*Incendies*) ; le paléontologue Douglas Dupontel dans *Forêts* qui, tentant de comprendre le message recelé dans les os d'un crâne, plonge la jeune canadienne Loup dans le sombre passé européen des guerres mondiales. Il revient de fait dans les trois pièces à une figure adolescente ou adulescente, initialement récalcitrante, d'assumer avec ces passeurs de mémoire le travail de déchiffrement et donc de réconciliation : Loup dans *Forêts*, Wilfrid dans *Littoral*, les jumeaux Simon et Jeanne dans *Incendies*. Le jeune adulte est celui qui, handicapé, amputé par le secret et les violences de l'histoire, doit, comme pour grandir, accepter de rompre et interpréter le lourd silence, en parvenant à décrypter les traces incompréhensibles et enchevêtrées des passés familial et national. Ainsi, dans *Incendies*, la colère et l'incompréhension de Simon et de Jeanne face à la cassette « muette » qui a enregistré les seuls soupirs

de leur mère, enfermée dans un mutisme impliqué, symbolisent la nécessité d'une telle révélation. Le chemin de Loup, la jeune héroïne de *Forêts*, d'abord foncièrement hostile à l'idée de remonter le tumultueux et lointain parcours familial, et peu à peu prise dans cette quête des origines, éclaire également avec force cette question identitaire et communautaire.

Mais les écrits, les récits ne sont pas le seul recours pour réconcilier la société, renouer le cercle familial, se trouver soi-même malgré le poids des épreuves passées. L'imaginaire – le chevalier Guïromelan qui épaulé, malmène et protège le jeune Wilfrid de la dureté du présent dans *Littoral*, en est une « incarnation » aussi joviale que saisissante – se révèle un refuge précieux mais temporaire. Opposé à la brutalité du monde, il ne permet qu'un temps de surmonter les traumatismes dont l'individu est témoin ou dont il est le malheureux héritier (dans *Seuls*, la peinture joue en revanche pleinement ce rôle salvateur mais loin d'isoler l'individu, elle le ramène finalement, apaisé, dans le cercle familial).

Ciels, qui clôt le quatuor dramatique, rompt nettement avec la thématique omniprésente de la réconciliation et de la mémoire : l'individu, révolté contre le poids de la filiation, y est replacé au centre du dispositif scénique et historique, tandis qu'il apparaissait jusque-là comme étant malmené par le tabou et la violence tue des mémoires familiales et nationales, qu'il devait parvenir à révéler et à faire siennes. Plus encore, cette dernière œuvre affirme que « l'importance de la mémoire, la recherche de sens, la quête d'infini, peut perdre le monde ² », l'auteur prenant donc ici volontairement le contre-pied des trois premières pièces. Mais si *Ciels* contredit en ce sens la trilogie originelle, l'enjeu fondateur du drame demeure toujours celui de la construction intime de soi.

En s'interrogeant sur les voies potentielles pour réformer la communauté malgré la violence du monde, W. Mouawad, en cela proche des œuvres de Jean-Luc Lagarce et de Krzysztof Warlikowski, avec lequel il partage une certaine rage et le goût pour éclater les codes narratifs du théâtre, renoue et redonne une force vive et intensément actuelle aux leçons de la tragédie grecque. Emporté par cet autre héritage de la culture méditerranéenne, il n'est donc guère

étonnant que le dramaturge libano-québécois, renonçant un temps à ses propres créations, songe désormais à mettre en scène le théâtre de Sophocle. Car des Grecs à W. Mouawad en passant par Jean Vilar, le théâtre – et particulièrement dans son ambition tragique de chanter une liberté qui se sait menacée – a toujours partie liée avec les après-guerres.

MÉLANIE TRAVERSIER

1 - Emmanuelle LOYER et Antoine de BAECQUE, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2007, p. 547.

2 - « Entretien avec W. Mouawad. Propos recueillis par Jean-François Perrier », Programme de *Ciels*, Parc des expositions d'Avignon/Châteaublanc, juillet 2009, p. 4.

Roberto Saviano

Gomorra. Dans l'empire de la camorra

trad. par V. Raynaud, Gallimard, Paris, [2006] 2007, 367 p.

En écrivant ce texte qui a connu un succès foudroyant (traduit dans une trentaine de langues et vendu en centaines de milliers d'exemplaires), le jeune journaliste Roberto Saviano a accompli un acte nécessaire pour se maintenir en vie : non pas tant pour se protéger d'une menace d'un attentat mafieux (menace qui s'est concrétisée après la diffusion du livre), que pour se prémunir d'une colère intérieure. La rédaction de ce voyage au bout de l'enfer révèle en effet le poids insoutenable qui a pesé pendant des années sur la conscience de l'auteur. En disant la vérité, il a ainsi choisi de combattre la fausseté et la mort, les protagonistes de son récit.

R. Saviano raconte que lors d'un moment de crise, il a effectué un pèlerinage en solitaire (imaginaire ou réel?) pour rendre hommage aux cendres de Pier Paolo Pasolini au cimetière de Carsara, un village du Frioul. Comme P. Pasolini, R. Saviano – ébranlé par l'assassinat d'un prêtre qui s'était opposé courageusement à l'état d'esprit de la camorra, cette mafia de la Campanie qui fait l'objet de l'ouvrage – veut crier son *J'accuse*. « Je sais », avait crié P. Pasolini dans un célèbre texte publié par le *Corriere della Sera* le 14 novembre 1974, avant d'énumérer une liste d'accusations contre l'Italie

des années 1970, corrompue, conformiste et prête à un coup d'État. « Je sais », dit R. Saviano lui aussi, « je sais d'où vient l'argent et d'où il tire son odeur » (p. 234). Mais P. Pasolini, précise-t-il, « n'est pas mon petit saint patron laïc, ni un Christ littéraire ». R. Saviano veut s'inspirer de sa rage et de son besoin de vérité, de sa volonté de repartir des marges, de sa capacité à inventer un genre littéraire ; non pas de l'esthétisme qui avait amené le poète et essayiste à mythifier le passé et à prendre la pose du dandy. Si P. Pasolini tournait son regard vers la société paysanne détruite par le boom économique italien en idéalisant trop son authenticité afin de condamner l'Italie de son temps (consommation, bétonnage et embourgeoisement des classes prolétaires), R. Saviano regarde le monde postindustriel d'aujourd'hui sans songer à un Sud mythique (qui n'a jamais existé), ni broser un tableau édulcoré de la réalité tragique à laquelle il fait face. Ce qui l'intéresse, c'est l'avant-garde, pas l'arrière-garde : l'avant-garde du nouvel ordre économique global ; et pour raconter cette réalité, R. Saviano fait le choix d'un genre mixte (reportage, autobiographie, livre d'histoire, fiction, « Divine Comédie »). Par rapport au *Sandokan* de Nanni Balestrini (2004), qui raconte l'histoire d'un camorriste qui figure aussi dans le livre de R. Saviano, dans *Gomorra* la fiction cède du terrain face à la grande emprise de la réalité, ce qui entraîne hors du genre du roman ; une emprise qui lui a été reprochée par certains critiques qui, partant de positions postmodernes, auraient voulu ou bien un vrai roman noir rassurant parce que clairement irréaliste (R. Saviano aurait dû mettre l'accent sur la fiction), ou bien une enquête avec des notes de bas de page citant ses sources. On a aussi parlé, de façon impropre, de *New Italian Epic*, une formule inventée par des auteurs qui, sous l'apparence de la rébellion, offrent aux lecteurs des histoires situées dans un passé et un présent artificiels (Wu Ming). Au contraire, intervenant dans une discussion à plusieurs voix, Carla Benedetti a mis en garde contre une lecture soumise aux divisions de genre promues par l'industrie culturelle : *fiction, non fiction*¹. En substance, reprocher à R. Saviano de recourir à l'invention littéraire est comme vouloir accuser Primo Levi (un nom souvent cité comme modèle du livre) de ne pas nous

avoir donné une photographie précise des camps d'extermination nazis. Il me semble quoi qu'il en soit révélateur qu'au cours du débat sur *Gomorra*, les historiens soient restés silencieux ou aient peu pris la parole : c'est une occasion perdue. Parce que le livre de R. Saviano lance aussi un défi à qui cherche à reconstruire le passé proche : comment remplir le devoir de parler de l'histoire occulte de l'économie du crime ? Comment décrire la terrible crise de la démocratie italienne abandonnant le terrain d'une ingrate histoire politique de la corruption ? Et surtout, comment raconter, de nos jours, la production et la consommation, au sein de la société du spectacle (Guy Debord disait que la mafia en était un paradigme) ?

R. Saviano choisit de partir d'une zone considérée comme périphérique en Europe, considérant que les choses ne sont pas du tout ce qu'elles semblent être.

La camorra n'est pas une pièce de musée, une expression intemporelle de l'anthropologie de l'Italie méridionale, c'est l'image du futur et le miroir du présent, un paradigme pertinent n'importe où. R. Saviano ne construit pas de mythes et d'icônes de la violence criminelle camorriste ; la mafia dont il parle n'a pas de codes ancestraux : elle organise efficacement le travail, distribue les marchandises demandées par les centres commerciaux, les *outlets* et les banlieues du monde entier. *Gomorra* n'est pas, peut-on y lire, une contribution littéraire « pleine de l'esthétique de la pègre napolitaine ». Dans les bourgs de Campanie pris dans le réseau de la camorra, « bien des journalistes croient trouver le ghetto de l'Europe, la misère absolue. S'ils réussissaient à ne pas repartir aussitôt en courant, ils se rendraient compte qu'ils ont là devant eux les piliers de l'économie, le filon caché, les ténèbres où le cœur battant du marché puise son énergie » (p. 138). R. Saviano veut comprendre « l'haleine du réel », savoir s'il est possible « de dénicher comme des porcs truffiers les dynamiques du réel, l'affirmation des pouvoirs, sans métaphore [...], avec la seule lame effilée de l'écriture » (p. 83 et 233). Et son texte se singularise aussi par cette rareté. Autrefois maîtres du réalisme, les Italiens ne savent plus raconter leur pays ni le monde, pris au piège d'un repli sur soi antipolitique qui affaiblit depuis des années l'écriture tout comme le cinéma.

Comme dans la *Comédie* de Dante, on trouve dans *Gomorra* des figures de guides, tel Virgilio (le couturier qui confectionne des vêtements pour le compte de la camorra ; le père) ; mais si le voyage de R. Saviano commence en enfer, il n'arrive jamais au paradis car les piliers sur lesquels la camorra bâtit sa fortune économique dans un univers infernal (ordures, sang, chômage, béton ravageur, vies emportées à vingt ans) sont ceux-là mêmes qui permettent aux consommateurs de rêver au paradis terrestre (vêtements de luxe, drogues, villas, capitaux multipliés par les artifices de la finance, boîtes de nuit), dans un enchevêtrement de vrai et de faux, de marques et de contrefaçons, de marchandises et de déchets, de beau et de laid, d'argent et de sang qui constitue la trame du livre. Un livre qui puise dans les documents judiciaires, qui couche avec la raison et avec le corps, qui utilise les cinq sens, et surtout l'odorat : les vêtements sentent, l'argent pue, la cocaïne se sniffe, les déchets empestent, la sueur alourdit l'atmosphère des lieux de travail, l'eau de toilette recouvre les sécrétions des femmes et des hommes de la camorra. Les mafieux de *Gomorra* ne sont pas d'honorables et rustiques *godfathers*, ce sont de véritables entrepreneurs qui se représentent comme tels, ils voyagent beaucoup, lisent et se cultivent (un féroce camorriste se passionne pour Jacques Lacan, p. 281). Ils ne s'opposent pas à l'État, mais partent d'un territoire pour construire une fortune économique investie ensuite ailleurs « avec, à travers et sans l'État » (p. 209). Et puisque l'impératif libéral impose de gagner à tout prix, les camorristes veulent gagner et s'enrichir. Ce sont, nous dit R. Saviano, des « samouraïs du libéralisme » (p. 129) qui appliquent les principes de la *new economy* dans une zone de l'Europe qui n'a jamais connu de véritable développement industriel et capitaliste. Il faut des marchandises produites au plus bas prix, qui doivent être vendues « sur un marché où les gens ont des revenus toujours plus précaires et des économies minimes » (p. 25). Et par conséquent, pourquoi ne pas proposer à la haute couture de faire réaliser ses productions dans les banlieues de Naples où la main-d'œuvre à bas prix ne manque pas, où l'on sait coudre depuis des générations ? Les stylistes fournissent le tissu et dans les garages s'organise une filière textile qui ne paie pas

d'impôts, ne respecte pas les horaires ni les conditions de travail syndicaux et distribue des salaires misérables qu'acceptent une armée de chômeurs. Avec le tissu qui reste, ou avec un autre, on passe alors à la marchandise contrefaite : il suffit d'imiter la griffe du styliste et c'est chose faite. Au fond quelle différence y a-t-il entre un vrai vêtement et une contrefaçon ? Ce sont les mêmes mains qui l'ont cousu ; mais l'un défilera à Milan, sera porté à Hollywood, ornera une vitrine à Paris ; l'autre circulera sur le marché noir ou finira dans un de ces *outlets* en pleine expansion. Les grandes marques le savent bien, mais pourquoi dénoncer un système qui alimente le désir de la griffe authentique en accroissant son capital symbolique ? La Chine n'est pas lointaine : elle est à côté, elle habite dans la région napolitaine. Elle croise la camorra dans le port de Naples, point de départ du voyage de R. Saviano, point d'arrivée d'autres marchandises que la camorra se charge de distribuer.

Les camorristes d'aujourd'hui ne sont pas des hommes mûrs comme les mafieux de Francis Ford Coppola, mais comme dans ses films ou ceux de Brian De Palma ou de Quentin Tarantino, grâce à l'imaginaire créé par des figures comme celle de Donnie Brasco, ils ont acquis une conscience esthétique, une image d'eux-mêmes. Leurs comportements sont pétris d'une violence bien réelle, ils font des morts, mais leurs attitudes imitent celles des protagonistes des films américains qui ont construit l'imaginaire de la mafia italienne. Les camorristes passent beaucoup de temps devant leur écran à en étudier les gestes, les vêtements, les maisons. Ils sont jeunes et veulent mourir jeunes ; ce sont des adolescents qui tirent en tenant leur arme de travers comme les grotesques personnages qu'affectionne Tarantino ; mais ce sont aussi de plus en plus souvent des femmes qui gèrent le patrimoine de la camorra, tirent, meurent et aiment s'habiller en jaune comme Uma Thurman dans *Kill Bill*. Leurs maisons s'inspirent aussi d'un modèle, celui de *Scarface* et de la villa. Du reste, le bâtiment est une des bases de la fortune de la camorra qui achète et revend d'énormes terrains campagnards qui bien vite se transforment en zones constructibles. Est-ce différent de ce qui se passe dans d'autres régions d'Europe ? Est-ce différent du système

des appels d'offres ? Peut-être pas : *Gomorra* nous invite à ne pas appliquer avec rigidité et paresse la distinction entre légal et illégal, vrai et faux, centre et périphérie.

Certes, Naples est à la Ruhr ce que le Kosovo est à l'Union européenne, ou le Mexique et la Colombie aux États-Unis. Mais peut-on regarder les forteresses du capitalisme jouisseur sans mettre aussi en lumière la violence qui règne sur les zones de frontières ? Centres et périphéries restent distincts mais appartiennent à un même système : c'est en cela que la lecture de R. Saviano inquiète. Et il n'est pas étonnant que l'auteur retrace aussi l'histoire de l'enrichissement d'Aberdeen ou de Valence, et d'un héros né à plusieurs milliers de kilomètres de Naples, le russe Mikhaïl Kalachnikov. Parce que l'invention de M. Kalachnikov a permis de mettre des armes bon marché, précises et meurtrières entre les mains de tout un chacun, sans même la valeur symbolique et politique de rédemption attribuée par Mike Davis à la voiture piégée². La camorra fait du trafic d'armes ; elle a remplacé l'héroïne, qui coûte et qui tue, par la cocaïne, plus éthérée, dont elle a voulu faire baisser le prix pour offrir l'oubli, sans la mort et à bon marché, aux bataillons d'Occidentaux dépressifs. Enfin la camorra, à l'aide d'habiles médiateurs diplômés (*stakeholders*), sait aussi vendre un précieux service en ensevelissant dans le Sud des tonnes et des tonnes de déchets toxiques produits par les industries et les hôpitaux de l'Italie du Nord ou du Nord de l'Europe. Serait-elle aussi propre, la pittoresque Toscane, sans ces trafics qui noient la Campanie sous les ordures ? La camorra libère les marchandises de tous ses rebus : elle transporte, brûle, creuse et enfouit les déchets dangereux, dissimulant jusqu'à leur odeur à une population qui mourra du cancer. Les marchandises du post-fordisme, comme les hommes et les femmes de la camorra, ont la vie brève. Et le voyage de R. Saviano trouve sa conclusion là où Dante a imaginé l'enfer : sous la terre.

VINCENZO LAVENIA

1 - Carla BENEDETTI *et al.*, « Il libro in questione : Roberto Saviano, *Gomorra* », *Allegoria*, 57, 2008, p. 173-195.

2 - Mike DAVIS, *Buda's wagon: A brief history of the car bomb*, New York, Verso, 2007.

Florence Aubenas*Le quai de Ouistreham*

Paris, Éditions de l'Olivier, 2010, 276 p.

Même quand son auteur est Florence Aubenas, figure emblématique du journalisme contemporain, grand reporter au *Nouvel Observateur* après des années passées à *Libération*, un livre écrit par une journaliste ne semble *a priori* concerner ni la littérature, ni les sciences sociales. Ce type d'ouvrage est habituellement rangé avec un soupçon de mépris sur l'étagère des documents et témoignages, catégorie fourre-tout de l'édition, sans que la question du genre ne soit vraiment posée. Pourtant, elle mérite un instant d'attention : l'effet produit par la lecture de l'ouvrage qui raconte l'immersion de l'enquêtrice dans le monde des femmes de ménage précaires de Caen et sa banlieue pendant six mois, du début d'une recherche d'emploi jusqu'à l'obtention d'un CDI, de même que l'existence d'une tradition intellectuelle du journalisme littéraire, illustrée par exemple par les reportages-nouvelles de Joan Didion ou par le célèbre *De sang-froid* de Truman Capote, laissent penser que les catégories génériques sont souvent impuissantes à décrire la nature d'un texte et que c'est parfois aux frontières de formes d'écriture hétérogènes que se révèle le mieux la portée d'un projet littéraire.

En vingt chapitres encadrés par un avant-propos de deux pages présentant l'objet du livre et par une page d'épilogue, sans titre, qui met en scène le retour de l'enquêtrice sur son terrain d'investigation après l'écriture de l'ouvrage, F. Aubenas décrit pas à pas son parcours de femme à la recherche d'un emploi. Se présentant au Pôle emploi de Caen sans expérience professionnelle, munie de son seul baccalauréat, ainsi que d'un CV et d'une biographie inventés, elle franchit successivement toutes les étapes d'une intégration au niveau le plus bas du monde du travail, en même temps qu'elle se construit progressivement une nouvelle sociabilité. Son idée de départ, telle qu'elle figure dans l'avant-propos, était de proposer une enquête sur la crise à partir de l'expérience du chômage et de la précarité, sans pour autant qu'une visée didactique ou démonstrative soit expressément formulée. Par une écriture sobre mettant l'accent sur la description,

dans laquelle les paroles des hommes et des femmes rencontrés au fil de ses journées tiennent une place très importante, F. Aubenas invite le lecteur à découvrir les méandres de la prise en charge administrative du chômage, les procédures de recrutement des employeurs, la dureté du travail précaire où chaque heure compte, ainsi que les formes souvent paradoxales de lien qui s'édifient entre les protagonistes de cet arrière-monde de la société française contemporaine.

Cependant cette découverte est l'occasion d'une expérience de lecture inattendue. Sans doute peut-on prêter à l'auteur une ambition politique, mais force est de reconnaître que le livre est en apparence d'une remarquable neutralité. La dénonciation, et plus généralement le registre normatif, sont peu présents, sinon par le choix de l'objet. L'écriture est contrôlée et ne devient jamais une parole surplombante de journaliste qui, après avoir fait l'expérience de la crise sociale, revient vers ses pairs pour en dénoncer l'horreur et l'injustice. Le statut même de journaliste de l'auteur n'est jamais rappelé dans le fil du livre, qui est écrit d'un point de vue purement interne au milieu qu'il met en lumière. Ce choix, dont on peut considérer qu'il renforce l'effet de lecture, pourrait avoir pour conséquence de rapprocher *Le quai de Ouistreham* d'un journal de terrain sociologique ou anthropologique, ce qui est une première manière de poser la question du genre. L'observation participative, l'effacement des caractéristiques de l'enquêteur, le souci de restituer les pratiques et les paroles de la communauté étudiée, rapprochent en effet ce livre de procédures en usage dans les sciences sociales. Même si l'absence de visée méthodologique spécifique, la dissimulation de l'identité réelle et l'absence de questionnaires ou d'enregistrement peuvent sembler être à la limite des pratiques scientifiques, la parenté dans la démarche est bien réelle – ce qui permet par là même de réfléchir aux limites d'une approche purement ethnographique d'un terrain au sein des sciences sociales. Car c'est bien dans la restitution des résultats de l'enquête que se trouve l'écart avec un projet de nature scientifique. Non seulement l'auteur prend très rarement la parole en tant qu'enquêtrice et ne cherche jamais à créer un second niveau de discours mettant à distance le monde social

qu'elle observe, mais de plus, son écriture tente au contraire de fusionner son expérience et celle des personnes rencontrées. Si on pourrait en particulier être tenté de rapprocher le livre de F. Aubenas de *La misère du monde*, paru en 1993 sous la direction de Pierre Bourdieu, dans la mesure où l'objet visé est très semblable, la lecture montre au contraire les fortes dissemblances entre les deux ouvrages. Là où *La misère du monde* proposait une stratification très visible des discours, mettant à la fois en scène la personne de l'enquêteur et celle de l'enquêté, restituant avec soin, y compris typographiquement, les paroles de ce dernier, et recourant régulièrement à des formes d'objectivation sociologique, *Le quai de Ouistreham*, au contraire, maintient un ancrage purement immanent du discours qui efface les frontières entre les paroles et les positions sociales des personnages.

Ces choix d'écriture qui singularisent l'ouvrage en l'éloignant à la fois du journalisme et de la sociologie font signe vers la dimension proprement littéraire du livre. En effet, il est clair que le récit, même véridique, est le lieu d'un processus de mise en fiction qui commence avec l'identité même de l'auteur. Avec une technique proche des procédés de l'autofiction mais dans une perspective radicalement différente, l'auteur se dédouble en une narratrice qui devient un personnage et s'éloigne de la personne réelle « Florence Aubenas ». Les réflexions personnelles et les commentaires sont en grande partie gommés, ainsi que son identité sociale : la « Florence Aubenas » du livre veut être une femme de ménage, et tout ce qui pourrait rappeler qu'elle ne l'est pas est effacé. La narratrice ne se livre que pour parler de sa fatigue, de son dégoût parfois, de ses sentiments pour ses collègues et supérieurs, créant un point de vue dans lequel la Florence Aubenas journaliste, qui a bien dû avoir souvent, pour elle-même, un regard dédoublé sur sa nouvelle vie, cherche à disparaître. Cette opération est bien sûr impossible : ses douleurs physiques et ses souffrances morales sont aussi celles d'une femme qui n'est pas habituée à la dureté du monde qu'elle découvre, et son inadaptation aux tâches ménagères trahit son identité. Mais cet effort d'assimilation, soutenu par un effort d'écriture, n'est pas vain pour autant – à la fiction de l'expérience cor-

respond une narratrice elle-même fictive, cette mise en fiction étant le moyen d'une plongée dans l'univers social qui est présenté comme si l'artifice d'écriture restaurait la nature de l'expérience sociale.

Il serait naïf de croire que F. Aubenas pourrait ainsi restituer l'expérience subjective des individus qu'elle côtoie ; en revanche, cette élimination des traits propres à l'enquêtrice permet à l'auteur de s'exprimer de plus en plus régulièrement, à mesure que le livre avance, à la première personne du pluriel, faisant émerger un « nous » qui scande l'écriture. L'agent du Pôle emploi qui apprend à un groupe de chômeurs à présenter un CV « donne des formules qu'aucun d'entre nous n'imaginerait trouver tout seul » (p. 103) ; lorsque F. Aubenas retrouve une chômeuse croisée quelques semaines auparavant, elles s'embrassent et échangent des nouvelles, « pour l'une et l'autre, c'est pareil : tout et rien, on travaille tout le temps, sans avoir vraiment de travail, on gagne de l'argent, sans vraiment gagner notre vie » (p. 220-221) ; un peu plus tard, un employeur se présente devant un panel, « nous devons être une trentaine à l'écouter. Il nous regarde. Il en a tellement vu, des 'comme nous', les tremblantes, les résignées, les travailleuses, les impatientes, les condamnées, les ambitieuses, toute cette humanité suspendue à lui et qui espère un signe » (p. 223) ; et lorsqu'elle songe à son travail de femme de ménage sur le ferry qui relie Ouistreham à l'Angleterre, la distance entre les employés réguliers et le monde auquel elle appartient se révèle à la machine à café, « on n'y achète jamais rien. Sans que cela soit dit, nous savons que le distributeur n'est pas pour nous, il appartient à un monde du travail auquel nous n'avons pas accès, celui où on décroche son portable quand il sonne et où on ne calcule pas le temps que ça prendra d'aller aux toilettes » (p. 232).

Cette écriture au pluriel s'appuie sur un recours très régulier au style indirect libre qui est peut-être le trait le plus frappant de la narration. Bien souvent, le dialogue entre la narratrice et un personnage commence par une citation entre guillemets, avant que le discours se développe librement. On devine qu'il s'agit des propos de l'interlocuteur, souvent remplis de souvenirs et de jugements de valeur, mais la frontière est parfois presque invisible. Ainsi, le chapitre intitulé « Le syndicat » raconte la

rencontre avec Fanfan et Victoria, deux femmes de ménage syndicalistes dont les voix se mêlent et finissent rapidement par se rejoindre dans un récit qui ne distingue pas clairement les deux femmes et la narratrice : « Victoria et Fanfan avaient créé la section des 'précaires' qui devait réunir la masse montante des travailleurs aux emplois éclatés, les employés d'hypermarché, les intérimaires, les femmes de ménage ou les sous-traitants. Le syndicalisme n'était pas une affaire facile dans ce monde d'hommes, organisé autour des grosses sections, les métallos, les chantiers navals, les PTT. Pour parler d'eux-mêmes, ils proclamaient : 'Nous, on est les bastions'. Ça voulait tout dire. Le reste ne comptait pas. Dans les manifestations, certains avaient honte d'être vus à côté des caissières de Continent ou des femmes avec un balai. C'était leur grève à eux, leur marche à eux, leur banderole à eux, leur syndicat à eux » (p. 128).

Dans ce passage comme dans beaucoup d'autres, la voix narrative est indistincte, ce qui ajoute encore à l'émergence d'une parole collective au cœur du livre. Sans doute certains pourront se préoccuper de la sincérité de l'auteur qui use de tels dispositifs, mais à vrai dire, la question est surtout celle de l'efficacité du procédé. À cette aune, on peut considérer le livre comme une réussite intellectuelle dans la mesure justement où il est une réussite littéraire : ce n'est ni la densité de la description, ni la construction méthodologique, ni l'indignation de la journaliste qui en porte la dimension cognitive et la capacité généralisatrice, mais bien un choix proprement littéraire. À travers une expérience individuelle, ce choix parvient à mettre en scène l'existence d'un groupe social genré, les femmes de ménage précaires, mais dévoile aussi la mécanique de dressage imposée par le travail précaire, l'exercice d'une violence réciproque entre protagonistes, ainsi que son acceptation tacite, résignée et largement partagée. F. Aubenat ne devient jamais tout à fait une femme de ménage et ne donne pas un accès privilégié à la conscience individuelle de ces travailleuses, mais paradoxalement, c'est cette position qui lui permet de faire émerger des traits partagés par le groupe et de participer à une œuvre intellectuelle de catégorisation, à cheval entre l'intérieur et l'extérieur, entre le « je » et le « nous ». Comme chez J. Didion, c'est la littérature qui

rend possible cette montée en généralité à laquelle les sciences sociales ne peuvent être indifférentes dans la mesure où elles visent un objectif parallèle avec leurs propres procédures.

ÉTIENNE ANHEIM

Stéphane Audeguy

Fils unique

Paris, Gallimard, 2006, 262 p.

Jean-Baptiste Del Amo

Une éducation libertine

Paris, Gallimard, 2008, 434 p.

Que reste-t-il des Lumières ? Ou plutôt, quelle est, aujourd'hui, l'actualité du XVIII^e siècle, le rapport que nous entretenons avec cette période que l'on identifie sommairement à la naissance de la modernité. Historiens et philosophes en débattent volontiers, sans d'ailleurs s'accorder : faut-il privilégier les leçons émancipatrices de la philosophie des Lumières, les mouvements longs de la sécularisation des sociétés occidentales, l'ombre portée des entreprises coloniales et de la traite, l'ère des révolutions industrielle et démocratique, ou encore le souvenir entêtant et peut-être mythique des fêtes galantes, lorsque le droit individuel au bonheur s'affirme comme une idée neuve ?

Sur ces questions, la littérature a aussi son mot à dire, et il n'est sans doute pas anodin que deux romanciers aient publié, presque coup sur coup, des livres à la fois si semblables et si différents, qui imaginent la vie d'un jeune provincial arrivant à Paris au milieu du XVIII^e siècle pour y connaître une rapide ascension sociale. Dans *Une éducation libertine*, Gaspard, jeune paysan breton, découvre, dans les années 1760, la vie sordide du peuple parisien et les misères de la capitale, puis les aléas de la prostitution masculine, avant de briller miraculeusement dans la bonne société grâce à la protection successive de riches seigneurs dont il devient l'amant. Dans *Fils unique*, François quitte Genève pour Paris dans les années 1730, obtient la protection d'une tenancière de maison close, pour qui il fabrique des instruments sophistiqués à l'usage de ses clients. On suit son évolution dans les milieux libertins et chez les esprits forts de la capitale, le succès de sa grande inven-

tion – un Hercule galant, automate capable de reproduire les gestes de l'amour physique – mais aussi son séjour à la Bastille, et les dernières années de sa vie sous la Révolution.

À première vue, les deux livres ont beaucoup en commun, outre leur publication dans la même collection prestigieuse (la « Blanche » de Gallimard), signe extérieur de littérarité : l'un et l'autre retracent des parcours libertins dans le Paris du XVIII^e siècle, ils sont des romans de formation où domine l'image d'un XVIII^e siècle érotique, mondain et amoral.

Pourtant, à partir de ce thème commun, les deux livres opèrent des choix narratifs et stylistiques opposés, qui correspondent à des imaginaires bien différents du XVIII^e siècle. Le roman de Jean-Baptiste Del Amo offre une représentation crue, brutale, très incarnée du Paris pré-révolutionnaire : il décrit longuement, non sans une certaine complaisance, les odeurs, les corps, la saleté. La première partie du roman, en particulier, est entièrement sous le signe de l'organique et de sa corruption : le sexe, la maladie, la mort. Même les mécanismes de l'ascension sociale sont entièrement décrits sous l'angle de la chair, et la culpabilité du héros, devenu manipulateur cynique, se traduit par des actes d'automutilation et de scarification. Une référence littéraire implicite est *Le parfum* de Süskind, mais Del Amo, de toute évidence, a aussi lu les historiens, ceux de la culture matérielle, de la violence populaire et de l'intime. Leur apport, toutefois, est passé au prisme d'une vision fantasmatique d'un XVIII^e siècle moyenâgeux, où les classes populaires de la capitale semblent vivre dans une véritable cour des miracles et où la chair est nécessairement triste. Certes, la liberté du romancier à fantasmer l'histoire ne saurait être contestée, elle est souvent au fondement de magnifiques réussites littéraires. En réalité, la gêne que l'on peut ressentir à la lecture du roman tient à la forme narrative – le roman omniscient et réaliste, qui appartient plutôt au XIX^e siècle – et à une langue riche à l'excès, lestée d'innombrables adjectifs, mais aussi de quelques anachronismes lexicaux : un personnage se plaint du « voyeurisme » du peuple, le héros se qualifie lui-même d'« arriviste », etc. Ces éléments, qui renvoient en permanence à un imaginaire social et culturel qui est le nôtre, n'auraient guère de conséquences s'ils

ne contredisaient le souci de thématiser un XVIII^e siècle lointain, exotique et pittoresque. Si bien que ce tiraillement met en péril le projet romanesque lui-même en révélant le caractère finalement assez sommaire du fantasme qui organise la vision du XVIII^e siècle : le contraste entre un monde populaire grouillant et sale, marqué par la boue du fleuve, et l'immoralisme cynique et élégant des élites mondaines. Si bien que l'apparition d'une citation de l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau, sous la plume du libertin Étienne de V*, dans l'épilogue du livre, apparaît comme une tentative assez artificielle de relier l'intrigue à un contexte historique et littéraire.

La présence de Rousseau, à l'inverse, est fondamentale dans *Fils unique*, puisque le narrateur n'est autre que le frère aîné du philosophe et qu'il s'adresse précisément, au moment de rédiger ses Mémoires, à son frère défunt. Rousseau avait donc un frère ? Stéphane Audeguy a finement puisé le point de départ de son livre dans un passage allusif et peu connu des *Confessions*, dans lequel Rousseau évoque la fuite de son frère aîné et conclut : « on n'a plus eu de nouvelles depuis ce temps-là, et c'est ainsi que je demeurais fils unique ». De cette idée audacieuse provient la force du livre qui, tout en étant une pure fiction (nous ne savons rien de la véritable vie de François Rousseau), s'ancre dans le réel historique par le biais de cet emprunt à un des plus grands textes du XVIII^e siècle, à la fois chef-d'œuvre littéraire, lieu de mémoire culturelle, mais aussi document historique où historiens et historiens de la littérature ne se sont pas privés de puiser. L'efficacité de ce point de départ est renforcée par le dispositif fictif d'énonciation : le roman, rédigé à la première personne – comme les *Confessions*, mais aussi comme de nombreux romans de l'époque, par exemple *La vie de Marianne* ou le *Paysan parvenu* de Marivaux –, s'ouvre sur la cérémonie de transfert des restes de Rousseau au Panthéon, cérémonie à laquelle assiste son frère, et qui déclenche le désir de raconter, à son tour, sa propre vie. Tout au long du livre, la figure de Jean-Jacques est présente par le récit de leur enfance commune, par de discrètes mais régulières apostrophes de son frère, mais aussi par quelques allusions amusantes à certains épisodes des *Confessions* : ainsi, le lecteur appren-

dra le fin mot de l'épisode fameux du peigne cassé de M^{lle} Lambercier, où Jean-Jacques fut injustement accusé.

Le puissant effet de reconnaissance qui s'exerce, à la lecture, sur le lecteur familier des textes du XVIII^e siècle, tient ensuite au style. Sans être tout à fait un pastiche, *Fils unique* est un jeu passionnant avec la langue littéraire du XVIII^e siècle, avec son lexique, son rythme, son ironie distancée et son art de la pointe. La grande réussite du livre tient à une familiarité subtile avec la littérature de l'époque, dont S. Audeguy a donné récemment un autre témoignage, plus réflexif, à travers un hommage réussi à l'œuvre oubliée de Pigault-Lebrun¹. Plusieurs citations implicites forment ainsi comme autant de réminiscences, dont on ne citera que la plus évidente : les derniers mots du livre – « Rira bien qui rira le dernier » – sont ceux du *Neveu de Rameau*. Ces clins d'œil discrets à une culture littéraire partagée indiquent qu'un des enjeux du texte est la place de la littérature dans l'héritage des Lumières. Ils donnent au lecteur le vif plaisir de l'ambiguïté, celle d'un roman contemporain qui semble surgir directement de la librairie du XVIII^e siècle, celle d'un inédit du XVIII^e siècle écrit aujourd'hui. Autant l'utilisation d'un style excessivement classique par les historiens de l'époque moderne est souvent gênante, mélange de préciosité et d'une fascination excessive pour l'objet étudié, autant le mimétisme stylistique est ici un élément essentiel de la réussite du livre. Réussite littéraire, bien sûr, mais aussi celle d'un regard personnel sur le XVIII^e siècle et sur son héritage. Si bien que l'on en vient, le livre refermé, à se demander si, finalement, la capacité d'un roman à éclairer un passé révolu ne tient pas avant tout à la familiarité de l'auteur avec la littérature de l'époque. Le rapport que nous entretenons avec le XVIII^e siècle n'est pas seulement historique (des mutations dont nous serions les héritiers) ou philosophique (des concepts dont nous pourrions nous réclamer), mais aussi littéraire, tissé de textes lus, aimés et appris. Ainsi le matérialisme des Lumières, par exemple, est indissociable d'une certaine allégresse à la fois ludique, militante et ironique. C'est justement cette tonalité que tient S. Audeguy tout au long d'un livre dont la lec-

ture suggère aux historiens que leur rapport au passé, si documenté qu'il soit, si réflexif qu'il veuille être, tient aussi à une résonance particulière des textes de l'époque, dont ils n'ont pas nécessairement pleine conscience. Le roman travaille avec jubilation une forme littéraire qui est sa contribution propre à l'intelligence de l'histoire.

Mais ce choix stylistique possède un autre atout : il permet à l'auteur d'articuler le récit et des considérations plus générales, sous la forme de maximes, comme dans les meilleurs romans du XVIII^e siècle, où les plaisirs de la narration s'accompagnent toujours d'une petite musique philosophique. Ainsi, une réflexion du narrateur sur le sentiment d'injustice qui transpire à chaque page des *Confessions* lui permet de réévaluer l'influence de son frère sur la Révolution : celle-ci n'est pas interprétée en termes idéologiques, mais par la capacité de la littérature à universaliser le sentiment personnel d'injustice, décrit à « hauteur d'homme », pour en faire une cause politique.

En faisant du frère de Rousseau un libertin, mais sans perdre de vue la figure de philosophe genevois, S. Audeguy relie ainsi les deux fils de l'imaginaire littéraire du XVIII^e siècle, celui du siècle philosophique et celui du siècle libertin, Voltaire et Casanova. À ce titre, il n'est pas surprenant que surgisse la figure de Sade, qui en marque à la fois la fusion et le passage à la limite des deux imaginaires : enfermé à la Bastille, le narrateur y rencontre l'auteur des *Cent vingt journées de Sodome* et se lie d'amitié avec lui. Enfin, François Rousseau vit assez longtemps pour participer à la Révolution (il s'associe notamment avec Pierre-François Palloy pour la démolition de la Bastille et vit avec une militante du suffrage féminin) sur laquelle il porte un jugement contrasté : il condamne la Terreur et voit avec effroi dans la fête de l'Être suprême un retour de la superstition et du moralisme, mais il est sensible à la grandeur de la Révolution et accueille avec empathie les aspirations démocratiques.

Le titre, *Fils unique*, s'éclaire alors dans toute son ambivalence ironique. La formule, on l'a dit, est empruntée aux *Confessions*. Mais Jean-Jacques, justement, n'était pas fils unique : il avait un frère auquel S. Audeguy donne une

voix. L'individualisme moderne, dont une des figures possibles est la revendication par Rousseau de son exemplaire singularité et de son désir autarcique, trouve sa contrepartie dans un horizon de fraternité que fait entendre ici la voix fictive de son frère, finalement réconcilié avec lui par-delà la Révolution et la mort. Le roman s'achève avec la retraite de François à Ermenonville : réfugié sur l'île des

Peupliers, il dépose, avant de mourir, son manuscrit dans la tombe désormais vide de Jean-Jacques. Il n'est plus tout à fait possible de lire les *Confessions* de la même façon.

ANTOINE LILTI

1 - Stéphane AUDEGUY, *L'enfant du carnaval*, Paris, Gallimard, 2009.



Annie Ernaux, <i>Les années</i> (Christian Baudelot)	p. 527-531
Cormac McCarthy, <i>La route</i> (François Hartog)	p. 531-534
Bruno Tessarech, <i>Les sentinelles</i> (Florent Brayard)	p. 534-538
Yannick Haenel, <i>Jan Karski</i> (Florent Brayard)	p. 534-538
W. G. Sebald, <i>Austerlitz</i> (Ariane Revel)	p. 538-540
Günter Grass, <i>Pelures d'oignon</i> (Thomas Serrier)	p. 540-542
Georges-Noël Jeandrieu, <i>Vingt-cinq ans où je me trouve</i> (Marc Olivier Baruch)	p. 542-545
Mona Ozouf, <i>Composition française. Retour sur une enfance bretonne</i> (Jeremy D. Popkin)	p. 545-546
Chimamanda Ngozi Adichie, <i>L'autre moitié du soleil</i> (Gregory Mann)	p. 547-549
Wajdi Mouawad, <i>Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes</i> (Mélanie Traversier)	p. 550-553
Roberto Saviano, <i>Gomorra. Dans l'empire de la camorra</i> (Vincenzo Lavenia)	p. 553-555
Florence Aubenas, <i>Le quai de Ouistreham</i> (Étienne Anheim)	p. 556-558
Stéphane Audeguy, <i>Fils unique</i> (Antoine Lilti)	p. 558-561
Jean-Baptiste Del Amo, <i>Une éducation libertine</i> (Antoine Lilti)	p. 558-561