

Sans histoires, pas d'Histoire

Figures de l'histoire de Jacques Rancière, PUF, 87 p.

Les mal nommés, Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres de Claude Burgelin, Éditions du Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 355 p.

Guylaine Massoutre

Number 244, Spring 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69396ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Massoutre, G. (2013). Review of [Sans histoires, pas d'Histoire / *Figures de l'histoire* de Jacques Rancière, PUF, 87 p. / *Les mal nommés*, Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres de Claude Burgelin, Éditions du Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 355 p.] *Spirale*, (244), 73–75.

Sans histoires, pas d'Histoire

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

FIGURES DE L'HISTOIRE

de Jacques Rancière

PUF, 87 p.

LES MAL NOMMÉS.

Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres

de Claude Burgelin

Éditions du Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 355 p.

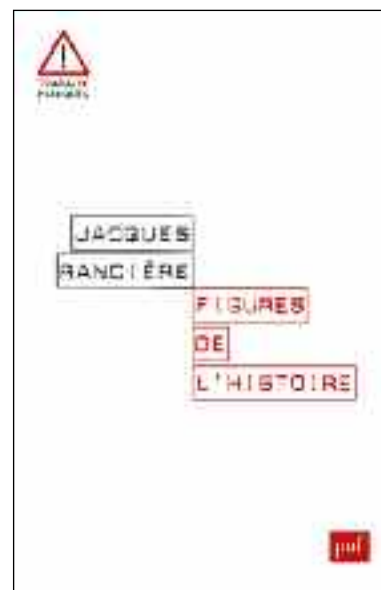
Übersicht, vue d'ensemble. C'est le titre d'une œuvre ambiguë, parmi d'autres de Gerhard Richter, né à Dresde en 1932, artiste phare à New York, Londres ou Paris. Ce tableau synoptique de l'histoire de l'art a l'air d'une chronologie objective, dressée par ordinateur, avec le nom de l'artiste situé dans l'héritage. Car rien ne naît de rien et l'histoire s'épaissit en chaque créateur. De Warburg à Didi-Huberman, de Boltanski à Richter, l'histoire de leurs atlas, riches de photographies et d'archives personnelles, pose la question du réel, de sa reconstruction et reconduction, et donc de sa nature. Comment figurer le temps et où s'arrête l'opération de le penser ?

À l'initiative du Centre Georges-Pompidou, qui, en 1996, posait cette question dans une exposition d'envergure intitulée « Face à l'histoire », Jacques Rancière a donné deux conférences : « L'inoubliable », publiée en 1997 et devenue vite introuvable, puis « Sens et figures de l'histoire », qui figurait au catalogue. Réunies sous le titre *Figures de l'histoire*, ces conférences font un ouvrage bref mais essentiel, regard d'un philosophe qu'Alain Badiou classe dans sa récente somme, *L'aventure de la pensée française* (La Fabrique, 2012), comme un ténor de la post-déconstruction, un anti-romantique attaché à la fable, seul outil conceptuel capable de nous rapprocher du passé.

VUE D'ENSEMBLE SUR L'HISTOIRE

Devant l'image de la famille impériale à Saint-Petersbourg, escortée par officiers et dignitaires, photo reprise par Chris Marker dans *Tombeau d'Alexandre*, difficile de ne pas s'interroger : que signifie « Cela a été ? » À en croire la fin de siècle, « la dénégation » domine « l'esprit de ressentiment » qui porte sur le temps : « *Il ne veut plus rien savoir de ce passé du futur qui est aussi un futur du passé* » — une double absence. Inversement, un photographe est « *sans mémoire et sans calcul* » ; tout entier dans l'instant présent, il enregistre, fixe, capte, retient. La famille impériale, les défilés sur la Place Rouge, les larmes de Praguois devant la photo de Staline décédé, les aveux truqués du « bonheur » soviétique filmé par Medvedkine, les enfants de Djakarta baragouinant la langue du colonisateur hollandais documentent avant l'heure l'exposition de Beaubourg. Tout cela, qui a été, fabrique le présent, en l'occurrence l'essai de Rancière.

Faire de l'histoire n'est pas faire l'histoire. Qui croit encore qu'on peut lire des documents dans la constance du témoignage en prise directe sur le passé ? Si les exemples mémorables ont servi à vanter des conduites vertueuses face au destin aveugle, c'est qu'on a écrit « *Une histoire donc d'une certaine histoire*, une histoire du temps de l'histoire. » Rancière nous



rappelle alors que la photographie n'a de pouvoir que dans « *le rapprochement démocratique des conditions nobles et viles* », ce qui appartient à un même moment qu'on appelle histoire, « *l'étoffe même de l'agir humain* ». L'âge de l'histoire est précisément ce temps où les acteurs changent, grâce à cette conscience florissante au XIX^e siècle, celle de Mallarmé — chère à Rancière — où se développe la photographie qui inscrit « *l'égalité de tous devant la lumière et l'inégalité des petits au passage des grands* ». Mais plus que la compassion sociale, engendrant de nouveaux mythes, on doit

aux photographes « *la capacité à dire la situation, à la mettre en fiction* ». Là, surgit l'involontaire, la fierté, l'intelligence, la noblesse qui brille chez tel sujet capté, « *consciemment et inconsciemment. Involontairement et au-delà de ce qui était voulu* ».

Que pense donc l'image ? « [À] *l'âge de l'histoire et de l'esthétique, à l'âge romantique en un mot* », celle-ci fait « *de toute vie quelconque la matière de l'art absolu* ». Ainsi l'histoire-chronique cède-t-elle le pas à « *ce qui porte mémoire par le fait même de ne s'être soucié que de son présent* », archives, poterie, décor, contrat, signes muets promus par le discours à devenir monuments. À titre d'exemple, Rancière choisit *Listen to Britain* (1942) de Humphrey Jennings, film de propagande destiné aux Canadiens, où la paix est représentée comme égale à la guerre. La vie ordinaire, dans son enchaînement fictif, y est le motif même pour lequel les raisons de le suspendre se rangent à l'évidence d'un destin commun. Le visible est inscrit dans le scénario qui le capte, mais l'invisible, tout comme les camps de concentration photographiés que les Alliés ne distinguaient pas mais qui sont bien là, tend à prouver qu'on ne pose aux documents que les questions auxquelles on peut répondre. Kolkhoze et usines chimiques d'Efremov, camps de Sibérie, interventions oppressives sur des peuples frères, tout cela retourne au grand jour que Tchekhov et Tourgueniev décrivaient amèrement. « *Faire œuvre d'histoire relève alors d'un art conscient de sa distance radicale avec ce qui le singe : la machine du monde qui rend tout également signifiant et insignifiant, intéressant et inintéressant, cette machine de l'information et de la communication qui accomplit, en somme, la vieille équivalence sophistiquée de l'être et du non-être.* » À cela s'oppose la solitude de la parole, « *sa seule résonance affrontant le mutisme de la terre qui ne dit ni ne montre rien* ». L'art commence alors, lorsque la forme sensible, disponible, inessentielle, se dispose à la mise en scène des mots, à la résonance de la pensée.

Que peuvent donc l'histoire, ou l'art, face à la volonté que ce qui a été n'ait pas été ? Expliquer l'extermination des Juifs ? Rancière en résume les principales thèses, y compris celle de Claude Lanzmann dans *Shoah*. Même l'infigurable de l'horreur comme de l'extase, dit-



il, comporte sa part de négativité. Demeure la question des modes de figuration : « *Il s'agit de réserver à la rigueur de l'art la puissance de la représentation, qui est celle du muthos propre à inscrire l'anéantissement dans notre présent.* » Rien à voir avec le nihilisme — dont, par la parution de cet essai, on sait qu'il a la vie dure —, mais bien, au contraire, avec la mémoire que l'art propose au discours : « *Le réel de notre siècle, en sa dureté la plus radicale, c'est la fiction qui peut l'attester.* » Encore faut-il déprendre cette construction des anachronismes et des éléments hétérogènes qui, à son tour, la constituent.

COMPRENDRE LE MONDE SENSIBLE

Dans la seconde conférence, « Sens et figures de l'histoire », Rancière s'attache à la relecture des documents, pour libérer ledit sens de l'histoire. L'analyse du philosophe a de quoi secouer tant les préjugés que toute histoire officielle, déboulonner nos certitudes acquises et nos repères. D'abord, il établit que l'histoire, au XX^e siècle, a trouvé quatre sens : mémoire (des abominations) ; tableau (fable significative d'un moment exemplaire) ; dissociation du particulier et de l'ontologique, cette Histoire qui aurait un but, une manière dont le Temps lui-même agencerait les événements (destin humain, utopies catastrophiques, signes originaires de terreur et de mort). Le quatrième sens est plus radical encore,

puisque l'art montre que tout individu émancipé peut faire l'histoire et en témoigner, en jouir même, tel Goya dans son terrible *Tres de Mayo*. Étoffe nouvelle de nos perceptions, l'histoire s'avère « *le principe vivant de l'égalité de tout sujet vivant sous le soleil* ».

Rancière rappelle ensuite que ces sens de l'histoire s'entrecroisent. L'art d'un Goya, d'un Mušič, nous donne des images de ce qui ne peut être vu. Entre le représenté et ses formes, entre ces formes et la matière, il y a lieu de distinguer ce qui se différencie et l'in-différenciable. Au temps romantique, dans « *la poétique de l'âge historique* », on ne voyait que les arrangements de la figuration et les rapports possibles entre le sujet, les formes et la matière. C'est encore fructueux au XX^e siècle, dans la poétique « *symboliste / abstraite* » (de Kandinski à Newman), dans la poétique « *symboliste expressionniste* » (d'Asger Jorn ou d'Otto Dix) et dans la poétique « *surréaliste* » ou « *réalisme magique* » (de Schwitters à Carel Willink), qui toutes mettent en avant « *la construction de rapports à la place de la représentation des choses* ». La modernité a ainsi multiplié et métamorphosé matériels, matière informe, jeu de formes, anti-représentation et écritures de l'irreprésentable : « *L'âge de l'Histoire [...] est celui du grand réalisme.* »

Que dire de plus, sinon que l'histoire est la manière dont nous faisons face au siècle, l'art étant ce lieu des façons de le faire ? Rancière les regroupe aussi. La première est « *l'analogique* » ou « *symbolique* », présente dans un rituel ou dans un mouvement détaché — abstrait, tel Newman, ou expressionniste, tel Fautrier. La seconde est « *mythologique* », mot de Barthes ; elle repose sur la fonction critique, tel le pop art, réexposition de l'art par lui-même jusqu'à sa dérision. La troisième est « *réaliste* » ; elle joue sur « *les possibles de la figure* », sur la lecture des rêves et sur les spectres de l'histoire. Caricatures, montages, métamorphoses, simulacres, vanité de l'humanité ; Rancière clôt son livre sur le portrait dédoublé de Primo Levi, en figure d'enfermé et de chronophotographe des victimes de la Shoah, peint par Larry Rivers, artiste majeur de la scène new-yorkaise. Rivers était représenté comme Gerhard Richter à l'exposition « *Regarding Warhol, Sixty Artists, Fifty Years* » du Metropolitan

Museum, à l'automne 2012, preuve que, dans ces œuvres, « l'histoire n'a pas fini de se mettre en histoires ».

HISTOIRES DE NOMS

Pour illustrer la pensée de Rancière à notre tour, prenons l'essai de Claude Burgelin, *Les mal nommés*. Le professeur s'y penche sur Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec et Gary, pour démontrer que « [l']œuvre transforme le nom ou lui donne une aura ». Les pouvoirs du nom propre chez l'écrivain sont des carrefours d'imaginaire et parfois davantage : la transmission indéchiffrable, honnie, biffée, parasitante, refuge ou fuite de l'affiliation.

Grandiloquence de l'ombre ou fétichisme du détail ? Le patronyme renvoie à l'origine, au corps de la lettre, au clan, aux mythes de l'identité et à la liberté de l'écrivain, maître des mots et non de son

destin. Le nom sur un livre porte la survie, et la renommée déplace la famille sur un plan électif, tout autant que symbolique. Poquelin, Arouet, Beyle, Dudevant, Labrunie, Thibaut, Viaud, Kostrowitsky, Saucer, Farigoule, Destouches, Grindel, Bobovnikoff, de Crayencour, Poirier, Donnadiou, Kacew, Joyaux, Thomas¹, leurs pseudonymes appartiennent à la fiction : trouble, inquiétude, ressentiment, déformation, langues, c'est leur histoire. De quelle négation est-il question sous un pseudonyme ? La thèse de Burgelin la relie au besoin de raconter des histoires.

Ainsi, ces écrivains mal nommés, toutes origines confondues, répondent à l'effondrement par un fier mensonge, qui relance leur quête de vérité. Dans les lacis de l'écriture, Duras révèle sa relation au père, de *L'amant* au Yann Andréa de *L'homme atlantique* et aux fantômes d'*Aurélia Steiner*; sa déconstruction, sa

« *mémoire d'ombres et de pierres* », disait-elle, est la langue même de la littérature. L'auteur de *Biffures* ne s'est pas toujours appelé Leiris, le travail psychanalytique éclairant les identifications chimériques qui fondent son œuvre. Quant à Henri Calet, il s'appela d'abord Raymond Barthelmess, fils de Théo Feuillaubois, voleur patenté devenu auteur Gallimard. Perec s'est expliqué sur l'importance de l'accent et a fait de son œuvre un jeu de cache-cache obsédant ; Burgelin en raconte l'histoire dans les vacillements du texte, la rapprochant de l'onomas-tique de Modiano. C'est un fabuleux collier de perles que ces noms inventés, ces porte-voix. Une part inapprivoisée détache leur singularité. †

1. Molière, Voltaire, Stendhal, Sand, Nerval, France, Loti, Apollinaire, Cendrars, Romains, Céline, Éluard, Bove, Yourcenar, Gracq, Duras, Gary, Sollers, Houellebecq.



Luxe, calme et volupté... desde La Habana

PAR MICHEL PETERSON

CONTROVERSE CUBAINE ENTRE LE TABAC ET LE SUCRE de Fernando Ortiz

Traduit de l'espagnol par Jacques-François Bonaldi
Mémoire d'encrier, 708 p.

Quand j'avais lu pour la première fois, en 1981, le chef-d'œuvre de Fernando Ortiz, j'avais été ébloui par sa langue richissime ainsi que par la rigueur baroque de son analyse foisonnante des forces économiques et sociales s'affrontant à Cuba au long de son histoire. Tout en étant d'une facture fort différente, il m'avait fait penser à *Veines ouvertes de l'Amérique latine*, d'Eduardo Galeano, un autre grand classique de l'ethnologie sud-américaine. Cette fois, c'est en fran-

çais que j'ai le plaisir de le reprendre, magnifiquement traduit, avec une rigueur sans faille ainsi qu'une justesse technique et poétique faisant honneur à l'original au sens où le style en apparence brouillon n'est jamais *occidenté* par le traducteur. Comme l'indique d'ailleurs ce dernier, se lancer dans cette « *épopée du tabac* », c'est comme « *pénétrer dans une sorte de jungle à peu près aussi dense et inextricable que la forêt vierge amazonnienne* », que je comparerais pour ma

part à celle du grand Frazer. L'image de la forêt s'avère pertinente puisqu'elle souligne, outre les heurts de la syntaxe, la complexité de la structure de l'ouvrage. En effet, si la première édition, de 1940, précédée d'un prologue de Bronislaw Malinowski (repris dans le présent ouvrage), comptait plus ou moins deux cents pages, la seconde, de 1963, se trouve augmentée d'un massif presque aussi volumineux. C'est la traduction de cette dernière édition — que le Maître