

SESSION 2024

**CONCOURS EXTERNE
DE BIBLIOTHÉCAIRES**

**NOTE DE SYNTHÈSE
ÉTABLIE À PARTIR D'UN DOSSIER
COMPORTANT DES DOCUMENTS EN LANGUE FRANÇAISE**

Durée : 4 heures

L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.

Votre note ne devra pas excéder 4 pages maximum.

Il appartient au candidat de vérifier qu'il a reçu un sujet complet et correspondant à l'épreuve à laquelle il se présente.

Si vous repérez ce qui vous semble être une erreur d'énoncé, vous devez le signaler très lisiblement sur votre copie, en proposer la correction et poursuivre l'épreuve en conséquence. De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, vous devez la (ou les) mentionner explicitement.

NB : Conformément au principe d'anonymat, votre copie ne doit comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé consiste notamment en la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de la signer ou de l'identifier. Le fait de rendre une copie blanche est éliminatoire.

Tournez la page S.V.P.

A

INFORMATION AUX CANDIDATS

Vous trouverez ci-après les codes nécessaires vous permettant de compléter les rubriques figurant en en-tête de votre copie.

Ces codes doivent être reportés sur chacune des copies que vous remettrez.

Concours	Section/option	Epreuve	Matière
FBE	R0000	101	0468

Bordereau des textes

Rédiger une note de synthèse de 4 pages maximum à partir du dossier joint comportant des documents en langue française

Dossier : L'œuvre et l'auteur

Composition du dossier :

Texte 1 : Philippe Roussin. « Que signifie republier les pamphlets antisémites de Céline en 2019 ? », *Vacarme*, vol. 86, n°1, 2019, pp. 125-135 (extraits), 5 p.

Texte 2 : Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1977, pp. 221-225 (extraits), 2,5 p.

Texte 3 : Agnès Tricoire, « Quand la fiction exclut le délit », *Légipresse*, n° 240, avril 2007, pp.74-79, (extraits), 6 p.

Texte 4 : Gisèle Sapiro, « Responsabilité légale et responsabilité morale de l'écrivain : une perspective socio-historique », *Revue Droit & Littérature*, vol. 1, no. 1, 2017, pp. 9-23 (extraits), 2,5 p.

Texte 5 : Raphaëlle Bacqué et Ariane Chemin, « Gabriel Matzneff, questions sur un prix Renaudot », *Le Monde*, 6 janvier 2020 (extraits), 3,5 p.

Texte 6 : Sophie Cachon, « Picasso et les femmes : quand #MeTOO contraint les musées à la pédagogie », *Télérama*, 8 avril 2023, 2,5 p.

Texte 7 : André Perrin, « Retour sur l'affaire Polanski en cinq questions », *Commentaire*, vol. 170, no. 2, 2020, pp. 363-372 (extraits), 3 p.

Texte 8 : Viviane Thill, « Pour une confrontation des points de vue au lieu d'une guerre des valeurs », *Forum 404*, n°64, pp. 6-10, 2020, 3,5 p.

Nombre de pages : 28,5

Philippe Roussin. « Que signifie republier les pamphlets antisémites de Céline en 2019 ? », *Vacarme*, vol. 86, no. 1, 2019, pp. 125-135

La publication des pamphlets antisémites de Céline par Gallimard, projet provisoirement suspendu, a suscité de nombreux débats dans le champ littéraire. Le statut polémique de ces textes, et leur virtuosité dans ce domaine, leur prétendu caractère « historique », leur sens psychanalytique « caché » ou même leur « intérêt » littéraire, ne justifient en aucun cas une republication dangereuse dans le contexte dans lequel elle viendrait s'inscrire. Ce texte propose une analyse des débats qui ont surgi depuis deux ans autour des questions politiques qui engagent auteurs, critiques, éditeurs et lecteurs dans leur rapport au texte polémique.

Je voudrais réfléchir à quelques-unes des questions surgies dans l'opinion en décembre 2017 et janvier 2018 à la suite de l'annonce présentée comme imminente par la presse d'une réédition « scientifique » des pamphlets antisémites de Céline chez Gallimard.

Il n'est guère besoin de présenter longuement Céline, l'auteur du *Voyage au bout de la nuit* en 1932, qui révolutionne l'idée que l'on se faisait de la langue littéraire et qui manque de peu le Prix Goncourt ; en mai 1936 de *Mort à crédit*, grand roman de l'enfance, mal reçu par la critique, puis entre 1937 et 1941 de trois pamphlets antisémites les plus violents qui soient depuis ceux d'Édouard Drumont. Cinq volumes de Céline (quatre pour les romans, un pour la correspondance) sont aujourd'hui inscrits au catalogue de la Bibliothèque de la Pléiade, navire amiral de l'édition française pour la littérature. Céline a eu d'abord comme éditeur Denoël et Steele puis Denoël seul — Steele se retirant pour dissensions politiques avec Denoël fin 1936 — jusqu'en décembre 1945, date où Denoël est assassiné après la Libération. Céline est devenu un auteur Gallimard en 1952 à son retour en France, après son procès.

L'affaire a commencé le 1^{er} décembre 2017 sur le site du mensuel *L'Incorrect* fondé par des proches de Marion-Maréchal Le Pen, par une *interview* de l'avocat François Gibault, avocat de la veuve de Céline, Lucette Destouches. Il s'agissait de reprendre, augmentée d'une préface de l'écrivain Pierre Assouline, l'édition parue au Québec en 2012 sous la direction de Régis Tettamanzi, sous le titre *Écrits polémiques*, par la petite maison Editions 8, qui avait tiré parti de la loi canadienne sur l'entrée des textes dans le domaine public — cinquante ans après la mort de leur auteur (contre soixante-dix ans en France).

Livres Hebdo posait la question le 21 décembre 2017 : « Gallimard rééditera-t-il en mai prochain les trois pamphlets antisémites de Louis-Ferdinand Céline ? La question agite la Toile, inquiète les associations et interpelle le gouvernement ».

L'annonce a effectivement suscité un certain nombre d'émotions, de réactions publiques, privées, et officielles : une pétition signée par plus de 16 000 personnes, les menaces de libraires de boycotter les ouvrages de Gallimard, des débats virulents sur les réseaux sociaux, la proposition de débaptiser la nouvelle rue Gaston Gallimard, etc. Le délégué interministériel Frédéric Potier, chargé de la lutte contre le racisme, l'antisémitisme et la haine anti-LGBT au ministère de l'Intérieur, le premier à avoir demandé qu'on retire Charles Maurras, « auteur antisémite d'extrême droite », des commémorations nationales de 2018, a fait parvenir un courrier à Antoine Gallimard, pour lui demander de « lever les inquiétudes » vis-à-vis de cette réédition : « [D]ans un contexte où le fléau de l'antisémitisme doit être plus que jamais combattu avec force, les modalités de mise à disposition du grand public de ces écrits doivent être réfléchies avec soin ». Le président des éditions Gallimard a été reçu par Frédéric Potier. Dans les semaines qui ont suivi, et qui ont vu la publication de nombre de tribunes, l'éditeur a annoncé le jeudi 11 janvier 2018 par un communiqué de presse adressé à l'AFP, suspendre le projet de publication des pamphlets antisémites de Louis-Ferdinand Céline : « Au nom de ma liberté d'éditeur et de ma sensibilité à mon époque, je suspends ce projet, jugeant que les

conditions méthodologiques et mémorielles ne sont pas réunies pour l'envisager sereinement », écrivait-il.

Dans une pétition qui a fait suite à l'annonce de ce projet éditorial, un certain nombre d'universitaires et de chercheurs dont Pierre-André Taguieff, Marc Angenot, Annette Becker et Laurent Joly ont indiqué les raisons de leur opposition à l'édition envisagée. J'en cite des extraits :

« Qui a lu les pamphlets de Céline en connaît la dangereuse virulence [...] L'aura littéraire de l'auteur, qui leur confère une force de séduction supplémentaire, ne doit pas oblitérer leur ancrage historique, ni leur caractère propagandiste pleinement assumé par Céline lui-même. Ces textes ont fait la preuve, pendant l'Occupation, de leur redoutable efficacité en banalisant la haine antijuive, en la rendant "acceptable", en préparant les esprits aux mesures de discrimination adoptées par Vichy dès 1940. Ces pamphlets se caractérisent par la facilité avec laquelle ils se prêtent au découpage, à la reprise en citations. Pour ces différentes raisons, une réédition de tel ou tel pamphlet de Céline ne peut être envisagée à la légère [...] Une édition critique des pamphlets céliniens se doit de prendre en compte le statut très particulier de ces textes et de s'interroger sur leurs effets. S'ils appartiennent à certains égards à la littérature pamphlétaire, ils relèvent aussi, bien évidemment, de la propagande raciste et antisémite d'inspiration nationale-socialiste. [...] Ces textes renvoient, par leurs « citations », à l'histoire du judaïsme, à celle de l'antisémitisme, du racisme et de l'antiracisme. L'histoire des idées et des représentations sociales y est impliquée. En ce qu'ils cherchent à faire croire et à faire faire, ils requièrent aussi l'analyse du discours argumentatif. C'est dire qu'une édition scientifique ne pourrait qu'être le fait d'une équipe de spécialistes des différents domaines concernés. [...] Pareils textes de propagande requièrent une contextualisation rigoureuse susceptible de mettre en lumière les citations ou les chiffres falsifiés, de démonter les mensonges et les accusations diffamatoires. »

Antoine Gallimard, à la suite de ces mouvements et de ces réactions de l'opinion disait qu'il n'y aurait sans doute jamais de « bon contexte » pour la publication de ces textes. Il a certainement raison. L'essayiste Philippe Muray avait soutenu que les pamphlets n'avaient pas été « écrits », voulant dire par là que, contrairement aux romans, ils l'avaient été à la va-vite. Je le rejoins sur ce point. Ayant en tête ces différentes positions, je voudrais réfléchir sur la question à partir de trois perspectives : 1) le débat sur la nature des textes ; 2) leur réception et la reconnaissance littéraire dont Céline a eu les honneurs en 1937-1938 à l'occasion de *Bagatelles pour un massacre*, la place qu'a eue le rire dans cette réception ; 3) la signification que prendrait leur republication aujourd'hui. La question est aussi de savoir pourquoi nous nous trouvons ici face à un problème qui ne peut admettre que de mauvaises solutions.

Erreurs de catégorisation de la nature des textes (et effets des interprétations fautives qu'elles engendrent)

Nous ne sommes pas en présence de textes relevant d'un discours essentiellement littéraire mais devant des textes qui ont été pensés comme des *actes* (c'est le terme que Léon Daudet lui-même, un critique important du quotidien *L'Action française*, emploie dans sa recension du livre) — des actes de discours, au sens où dire c'est faire, comme l'enseignent Austin et Searle — où l'idéologie et le politique meurtrier viennent annuler de fait tout jugement littéraire sur l'œuvre.

Lorsqu'on a commencé à s'intéresser au cas des pamphlets autour des années 1980, après la parution des romans dans la bibliothèque de la Pléiade, les céliniens se sont fourvoyés, me semble-t-il. Ils ont généralement fait leurs, sans vraiment les questionner, les lectures d'origine psychanalytique proposées au début des années 1980, notamment par Julia Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. L'auteur décrivait les pamphlets comme une « construction fantasmatique », un « délire avoué », des textes « sans doute contradictoires,

emportés, « délirants » si l'on veut », qui « malgré la stéréotypie des thèmes » prolongeraient la « beauté sauvage de son style ». Cette analyse, l'une des premières à prendre en compte ce versant de la production célinienne, a fait longtemps autorité. Décrire les textes antisémites comme des textes délirants, c'était les traiter comme un exercice d'incohérence dépourvu d'intentionnalité, sans visée d'autrui ni de message, sans interaction avec leur dehors et avec le monde. C'était aussi se priver des moyens de situer le pamphlet parmi les formes de prise de parole et les genres de prises à parti de l'opinion, elles collectives, de la satire ou des libelles, plus près de nous, des manifestes ou des pétitions, comme formes codifiées de protestations, d'accusations ou de dénonciations sociales.

En revanche on n'a prêté que très peu d'attention au grand livre de Marc Angenot, universitaire du Canada francophone, paru au même moment chez Payot, *La parole pamphlétaire, Typologie des discours modernes* (1982). Angenot s'étonnait que les récents et rapides développements de la poétique narrative aient délaissé l'analyse de ce qu'il appelait le « discours social » et se montrait, plus largement, surpris de l'insuffisance d'un structuralisme non génétique à rendre compte des genres doxologiques et persuasifs. En d'autres termes : « délire » vs « texte ».

Pour tout écrit dit, de près ou de loin, littéraire, la notion de texte primait alors sur celle de discours. On peut en schématisant dire que, pour des raisons liées à la configuration institutionnelle et intellectuelle des études littéraires dans l'enseignement supérieur en France, la critique française a oublié l'existence des genres de discours qu'avait codifiés la rhétorique, donc des types d'occasions et de situations institutionnelles différents pour parler devant des publics également différents, et des discours portant sur des temps également différents : le futur (pour le genre politique) ; le passé pour le genre judiciaire (avec la question à laquelle ce genre avait pour but de répondre : que s'est-il passé ?) La même critique a donc généralement considéré les pamphlets comme des isolats quasiment hors contexte et possiblement « littéraires ». Elle a relégué à l'arrière-plan les études du pamphlet comme genre, de la position de l'énonciateur, de la forme et du contenu du discours pamphlétaire, de la stratégie organisant le développement syntagmatique des textes, des fonctions sociales remplies par les pamphlets, des lieux communs qui voulaient que le pamphlet soit encore alors considéré comme l'expression d'un solitaire, d'un tempérament ou l'expression d'une humeur.

Dans le cas qui nous intéresse, les pamphlets céliniens sont des textes très savants, très habilement manipulateurs : j'entends ici manipulation au sens communicationnel du terme, comme une dissimulation et une dissymétrie voulue dans le rapport d'information entre l'auteur et son lecteur. Ils étaient interprétés non dans la logique de la rhétorique qui est la leur mais comme une parole mue par la passion singulière d'un sujet placé hors de lui, mettant en scène un énonciateur que les textes s'efforçaient toujours de présenter comme indépendant, libre de tout lien partisan et mandaté par lui seul. Le travail de la recherche entrepris pour *Bagatelles pour un massacre* par Alice Kaplan et systématisé ensuite par Régis Tettamanzi a, à l'inverse, montré comment on pouvait rapprocher ces textes des feuilles et brochures antisémites et pro-nazies de l'époque et comment nous nous trouvons face à une littérature du couper/coller, du montage et du plagiat, faite à coups de ciseaux là, où l'énonciateur pamphlétaire ne cessait de faire de l'authenticité de sa parole sa première vertu.

Reconnaissance littéraire de Céline en 1938 et réception de Bagatelles

On peut difficilement se dérober aux constats qu'impose l'analyse du succès éditorial et de la réception critique de *Bagatelles pour un massacre*. Parmi les ouvrages publiés par leur auteur au cours des années trente, il est celui qui a bénéficié, avec *Voyage au bout de la nuit*, de la plus importante couverture de presse et du meilleur accueil critique. On estime à 75 000 exemplaires ses ventes entre 1938 et 1944. Sur la soixantaine d'articles qui ont été consacrés à *Bagatelles pour un massacre* entre décembre 1937 et l'automne 1938, moins d'une dizaine ont pris position nettement contre son contenu. Dans la presse quotidienne, les positions hostiles ont

essentiellement été le fait de titres de faible diffusion. Les grands hebdomadaires, au contraire, devaient en rendre compte de manière élogieuse, et enthousiaste. *Le Canard Enchaîné* assurait — je cite — : « Voici de la belle haine, bien nette, bien propre ». Son chroniqueur parlait de « chef-d'œuvre » — un terme fréquent et que la presse n'avait jamais employé pour qualifier *Voyage* en 1932 : « sous l'angle littéraire, écrivait un autre, *Bagatelles pour un massacre* est un chef-d'œuvre de la plus haute classe ». *Gringoire*, *Candide* comme *Je Suis Partout* saluaient dans ce pamphlet l'apparition d'un antisémitisme « populaire ». Brasillach, qui sera condamné et fusillé en février 1945 au terme d'un des procès retentissants de l'Épuration, voyait dans le volume le signe de l'annonce d'une révolte prochaine des « indigènes » :

« Il est impossible qu'un Français né Français n'en lise pas au moins quelques pages avec soulagement [...] ce sont quatre cents pages d'invectives, quatre cents pages grand format d'injures [...] Lisez ce livre, faites-le lire ».

Devant le succès grandissant du volume, *L'Action Française* devait bientôt lui consacrer les honneurs de la une du quotidien. Léon Daudet s'y interrogeait sur le sens d'un livre « symptomatique » :

« Qu'on ne s'y trompe pas, ce livre est UN ACTE et qui aura peut-être, un jour, de redoutables conséquences [...] c'est un livre carnassier, et qui paraît sous un ciel d'orage, à la lueur des éclairs [...] l'allumette enflammée ici est capable de mettre le feu à vingt kilomètres plus loin [...] si après l'Allemagne et la Roumanie, la France se jetait à l'antisémitisme, nous ne pourrions plus l'arrêter »

J'en viens à la réaction critique de l'intelligentsia littéraire. C'est de « chef-d'œuvre » encore qu'il était question dans une revue respectable comme les *Cahiers du Sud* : « il y aurait une évidente manifestation d'imbécillité dans le fait de contester à *Bagatelles pour un massacre*, le titre de chef-d'œuvre, sous prétexte que son auteur traite les Juifs de youtres » (sic). La NRF a, elle, réservé, on le sait, un sort tout particulier au volume. En février 1938 Marcel Arland déclarait y retrouver l'authenticité de la langue du premier roman de son auteur :

« *Bagatelles pour un massacre*, c'est M. Louis-Ferdinand Céline en liberté [...] Il s'en donne à cœur joie [...] joue son personnage avec un parfait mélange d'abandon éperdu et de conscience [...] C'est d'abord au Juif lui-même, dans sa race précise, dans ses traits distinctifs que s'en prend Céline [...] Parti pour exprimer une haine très nette, ce sont toutes ses haines qu'il expose. Et le mot juif prend un peu le sens qu'avait naguère et jadis encore le mot bourgeois. C'est au nom de l'indépendance, de la franchise, et de l'émotion lyrique qu'en vient à parler Céline. [...] il est bon que de tels réquisitoires s'élèvent, même confus, même brouillons, même faux sur la moitié des points [...] Le Céline de *Bagatelles* rejoint et prolonge celui du *Voyage*. Il ne fait pas de doute que c'est aux instants où il est directement ému et réagit à son gré, sans souci de fiction ni de composition, que Céline donne le meilleur de son œuvre ». Gide n'avait pas jugé bon, jusque-là, de se prononcer sur les œuvres de Céline. En avril 1938, dans la NRF, il choisit on le sait, l'affaire prenant une tournure publique au-delà du seul champ littéraire, de rendre compte du pamphlet en même temps que d'un ouvrage de Jacques Maritain, dans un article d'une provocation calculée où il approuvait l'auteur au nom de la liberté et des droits de la littérature :

« Céline excelle dans l'invective. Il l'accroche à n'importe quoi. La juiverie n'est ici qu'un prétexte. Un prétexte qu'il a choisi le plus épais possible, le plus trivial, le plus reconnu, celui qui se moque le plus volontiers des nuances, qui permet les jugements les plus sommaires, les exagérations les plus énormes, le moindre souci de l'équité, le plus intempérant laisser-aller de la plume. Et Céline n'est jamais aussi meilleur que lorsqu'il est le moins mesuré. C'est un créateur. Il parle des Juifs, dans *Bagatelles*, tout comme il parlait, dans *Mort à Crédit*, des asticots [sic] que sa force évocatrice venait de créer ».

Dans son analyse des sources du pamphlet, A. Y. Kaplan écrit très justement que *Bagatelles* « a transmis au monde des belles lettres une matière qui, normalement, n'aurait pas quitté les

Texte 1

confins de la petite littérature pamphlétaire à diffusion populaire ». Céline est, de fait, parvenu à brouiller les partages entre niveaux de culture, entre le *haut* et le *bas*, à relier entre eux des secteurs de l'opinion qui n'étaient pas censés se croiser et à tracer ainsi, comme l'écrivait un chroniqueur, « un trait d'union entre le stupre et la pureté, entre l'idéal et la fange, entre la bassesse et la grandeur ».

Pour le louer, ceux qui approuvaient le pamphlet s'attachaient à mettre en avant la qualité de la langue, les qualités de style d'un écrivain dont ils avaient, auparavant, éreinté les romans au nom du bon goût et de l'esthétique. L'académisme trouvait enfin l'usage social de la transgression de la norme et admettait Céline dans la grande famille et dans le giron de la littérature nationale : « il est providentiel, acquiesçait le chroniqueur de *La Revue hebdomadaire*, qu'un Céline se soit trouvé pour parler de ces choses dans les termes qui convenaient et, quand on regarde son objet, on est bien près d'excuser son vocabulaire ». Il rendait fréquentable un auteur « peuple » : « le temps de cette lecture », signalait Brasillach : « je n'ai eu aucun regret de fréquenter M. Céline ». On peut dire que l'antisémitisme a été le prix du ticket d'entrée dans la « littérature française », payé et acquitté par Céline à ceux que, pour le dire crûment avec les mots d'E. Berl, la répétition obsédante du mot « Juif » gênait moins que celle du mot « merde ».

Ceux qui, dans cette partie de l'opinion politico-littéraire, se déclaraient en faveur du pamphlet avaient en effet jusque-là refusé d'accorder la moindre valeur littéraire et artistique à la production romanesque antérieure de l'écrivain. Leurs enthousiasmes étaient proportionnels au mépris avec lequel ils avaient accueilli *Mort à crédit*, un an plus tôt à peine, lorsqu'ils demandaient que le roman soit *brûlé* ou pour le moins censuré. J.-P. Maxence, qui avait fait part de son « écœurement » devant *Mort à crédit*, trouvait *Bagatelles pour un massacre* « admirable » :

« M. Louis-Ferdinand Céline donne sa mesure. Il a trouvé sa vraie formule [...] nous sommes comblés [...] Dans le roman, il peut arriver que ce vocabulaire et cet argot lassent. [...] L'injure — et surtout peut-être le langage de l'injure — ne convient pas toujours au roman. Dans le pamphlet au contraire, l'injure porte [...] Il ne s'agit plus d'atteindre des êtres d'imagination, mais des figures bien réelles, des trognes bien en chair. De ce point de vue, comme de bien d'autres [...] *Bagatelles pour un massacre* est bien le meilleur livre de M. Céline »

Le ralliement enthousiaste de l'académisme au ton « peuple » de *Bagatelles* peut s'analyser en termes de division du travail consommée en matière de discours antisémite. Loin d'être seulement reçu comme le pamphlet antisémite que l'histoire a retenu, *Bagatelles pour un massacre* a, en réalité, constitué un moment important dans la carrière de son auteur. Il a été l'occasion d'une reconnaissance de l'écrivain, en tant qu'écrivain, par une fraction non négligeable du monde littéraire qui avait d'abord refusé cette qualité à l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* et de *Mort à crédit*. L'ensemble approbateur des jugements critiques, que je viens de rappeler, informe suffisamment sur l'antisémitisme présent dans la culture littéraire française de l'époque.

Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, 1977, p.221-225 (extraits)

L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait, selon Taine, selon Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique du XIX^e, cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas un « traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissaient les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera, un beau matin, dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite, qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un, qui a beaucoup connu l'auteur. Parlant de la grande admiration, qu'inspire à plusieurs écrivains de la nouvelle génération l'œuvre de Stendhal, Sainte-Beuve disait : « Qu'ils me permettent de leur dire, pour juger au net de cet esprit assez compliqué, et sans rien exagérer dans aucun sens, j'en reviendrai toujours de préférence, indépendamment de mes propres impressions et souvenirs, à ce que m'en diront ceux qui l'ont connu en ses bonnes années et à ses origines, à ce qu'en diront M. Mérimée, M. Ampère, à ce que m'en dirait Jacquemont s'il vivait, ceux, en un mot, qui l'ont beaucoup vu et goûté sous sa forme première. »

Pourquoi cela ? En quoi le fait d'avoir été l'ami de Stendhal permet-il de le mieux juger ? Le moi qui produit les œuvres est offusqué pour ces camarades par l'autre, qui peut être très inférieur au moi extérieur de beaucoup de gens. Du reste, la meilleure preuve en est que Sainte-Beuve, ayant connu Stendhal, ayant recueilli auprès de M. Mérimée et de M. Ampère tous les renseignements qu'il pouvait, s'étant muni, en un mot, de tout ce qui permet, selon lui, au critique de juger plus exactement d'un livre, a jugé Stendhal de la façon suivante : « Je viens de relire, ou d'essayer, les romans de Stendhal ; ils sont franchement détestables. » Il y revient ailleurs, où il reconnaît que *Le Rouge et le Noir* « intitulé ainsi on ne sait trop pourquoi et par un emblème qu'il faut deviner, a du moins de l'action. Le premier volume a de l'intérêt, malgré la manière et les invraisemblances. Il y a là une idée. Beyle avait, pour ce commencement du roman, un exemple précis, m'assure-t-on, dans quelqu'un de sa connaissance et, tant qu'il s'y est tenu, il a pu paraître vrai. La prompte introduction de ce jeune homme timide dans ce monde pour lequel il n'a pas été élevé, etc., tout cela est bien rendu ou, du moins, le serait si l'auteur, etc... Ce ne sont pas des êtres vivants, mais des automates ingénieusement construits... Dans les nouvelles, qui ont des sujets italiens, il a mieux réussi... *La Chartreuse de Parme* est, de tous les romans de Beyle, celui qui a donné à quelques personnes la plus grande idée de son talent dans ce genre. On voit combien je suis, à l'égard de *La Chartreuse* de Beyle, loin de partager l'enthousiasme de M. de Balzac. Quand on a lu cela, on revient, tout naturellement il me semble, au genre français, etc... On demande une part de raison, etc., telle que l'offre l'histoire des *Fiancés* de Manzoni, tout beau roman de Walter Scott ou une adorable et vraiment simple nouvelle de Xavier de Maistre ; le reste n'est que l'œuvre d'un homme d'esprit. »

(...)

En aucun temps, Sainte-Beuve ne semble avoir compris ce qu'il y a de particulier dans l'inspiration et le travail littéraire, et ce qui le différencie entièrement des occupations des autres hommes et des autres occupations de l'écrivain. Il ne faisait pas de démarcation entre l'occupation littéraire, où, dans la solitude, faisant taire ces paroles, qui sont aux autres autant qu'à nous, et avec lesquelles, même seuls, nous jugeons les choses sans être nous-mêmes, nous nous remettons face à face avec nous-mêmes, nous tâchons d'entendre, et de rendre, le son vrai de notre cœur, et non la conversation ! « Pour moi, pendant ces années que je puis dire heureuses (avant 1848), j'avais cherché et j'avais cru avoir réussi à arranger mon existence avec douceur et dignité. Ecrire de temps en temps des choses agréables, en lire et d'agréables et de sérieuses, mais surtout ne pas trop écrire, cultiver ses amis, garder de son esprit pour les relations de chaque jour et savoir en dépenser sans y regarder, donner plus à l'intimité qu'au public, réserver la part la plus fine et la plus tendre, la fleur de soi-même pour le dedans, pour user avec modération, dans un doux commerce d'intelligence et de sentiment, des saisons dernières de la jeunesse, ainsi se dessinait pour moi le rêve du galant homme littéraire, qui sait le prix des choses vraies et qui ne laisse pas trop le métier et la besogne empiéter sur l'essentiel de son âme et de ses pensées. La nécessité depuis m'a saisi et m'a contraint à renoncer à ce que je considérais comme le seul bonheur ou la consolation exquise du mélancolique et du sage. » Ce n'est que l'apparence menteuse de l'image qui donne ici quelque chose de plus extérieur et de plus vague, quelque chose de plus approfondi et recueilli à l'intimité. En réalité, ce qu'on donne au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, c'est bien l'œuvre de soi. Ce qu'on donne à l'intimité, c'est-à-dire à la conversation (si raffinée soit-elle, et la plus raffinée est la pire de toutes, car elle fausse la vie spirituelle en se l'associant : les conversations de Flaubert avec sa nièce et l'horloger sont sans danger) et ces productions destinées à l'intimité, c'est-à-dire rapetissées au goût de quelques personnes et qui ne sont guère que de la conversation écrite, c'est l'œuvre d'un soi bien plus extérieur, non pas du moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres et du moi qui connaît les autres, le moi qui a attendu pendant qu'on était avec les autres, qu'on sent bien le seul réel, et pour lequel seuls les artistes finissent par vivre, comme un dieu qu'ils quittent de moins en moins et à qui ils ont sacrifié une vie qui ne sert qu'à l'honorer. Sans doute, à partir des *Lundis*, non seulement Sainte-Beuve changera de vie, mais il s'élèvera – pas bien haut – à l'idée qu'une vie de travail forcé, comme celle qu'il mène, est au fond plus féconde, nécessaire à certaines natures volontiers oisives et qui, sans elle, ne donneraient pas leur richesse. « Il lui arriva un peu, dira-t-il en parlant de Fabre, ce qui arrive à de certaines jeunes filles qui épousent des vieillards : en très peu de temps leur fraîcheur se perd, on ne sait pourquoi, et le voisinage attiédissant leur nuit plus que ne feraient les libres orages d'une existence passionnée.

*Je crois que la vieillesse arrive par les yeux
Et qu'on vieillit plus vite à voir toujours les vieux*

a dit Victor Hugo. Ainsi pour le jeune talent de Victorin Fabre : il épousa sans retour une littérature vieillissante, et sa fidélité même le perdit. »

Il dira souvent que la vie de l'homme de lettres est dans son cabinet, malgré l'incroyable protestation qu'il élèvera contre ce que Balzac dit dans *La Cousine Bette* : « On a vu dernièrement, on a surpris la façon de travail et d'étude d'André Chénier : on a assisté aux ébauches multipliées et attentives, dans l'atelier de la muse. Combien le cabinet que nous ouvre à deux battants M. de Lamartine et dans lequel il nous force pour ainsi dire de pénétrer est différent. « Ma vie de poète, écrit-il, recommence pour quelques jours. Vous savez mieux que personne qu'elle n'a jamais été qu'un douzième tout au plus de ma vie réelle. Le bon public,

Texte 2

qui ne se crée pas comme Jéhovah l'homme à son image, mais qui le défigure à sa fantaisie, croit que j'ai passé trente années de ma vie à aligner des rimes et à contempler les étoiles. Je n'y ai pas employé trente mois, et la poésie n'a été pour moi que ce qu'a été la prière. » Mais il continuera à ne pas comprendre ce monde unique, fermé, sans communication avec le dehors qu'est l'âme du poète. Il croira que les autres peuvent lui donner des conseils, l'exciter, le réprimer :

« Sans Boileau et sans Louis XIV qui reconnaissait Boileau comme son Contrôleur général du Parnasse, que serait-il arrivé ? Les plus grands talents eux-mêmes auraient-ils rendu également tout ce qui forme désormais leur plus solide héritage de gloire ? Racine, je le crains, aurait fait plus souvent de *Bérénice*, La Fontaine moins de *Fables* et plus de *Contes*, Molière lui-même aurait donné davantage dans les *Scapins* et n'aurait peut-être pas atteint aux hauteurs sévères du *Misanthrope*. En un mot chacun de ces beaux génies aurait abondé dans ses défauts. Boileau, c'est-à-dire le bon sens du poète critique autorisé et doublé de celui d'un grand roi, les contient tous et les contraint, par sa présence respectée à leurs meilleures et à leurs plus graves œuvres. » Et pour ne pas avoir vu l'abîme qui sépare l'écrivain de l'homme du monde, pour n'avoir pas compris que le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres, et qu'il ne montre aux hommes du monde (ou même à ces hommes du monde que sont dans le monde les autres écrivains, qui ne redeviennent écrivains que seuls) qu'un homme du monde comme eux, il inaugurerait cette fameuse méthode, qui, selon Taine, Bourget, tant d'autres, est sa gloire et qui consiste à interroger avidement pour comprendre un poète, un écrivain, ceux qui l'ont connu, qui le fréquentaient, qui pourront nous dire comment il se comportait sur l'article femmes, etc., c'est-à-dire précisément sur tous les points où le moi véritable du poète n'est pas en jeu.

Agnès Tricoire, « Quand la fiction exclut le délit », *Légipresse*, n° 240, avril 2007, pp.74-79 (extraits)

La décision du tribunal correctionnel de Paris du 16 novembre 2006 marquera probablement d'une pierre blanche l'histoire des procès littéraires. Étaient reprochés à l'auteur d'un roman et à son éditeur les délits d'injures antisémites (article 33 de la loi du 29 juillet 1881), de provocation à la haine raciale (article 24 de la même loi) et celui de diffusion de message pornographique susceptible d'être perçu par un mineur (article 227-24 du Code pénal).

Quelques mots du contexte de cette décision tout d'abord, dont on verra que le tribunal tient compte.

Pogrom, roman d'Eric Bénier Burckel, publié par Flammarion (qui vient de signer avec Catherine Millet), et dédié « *Aux Noirs et aux Arabes* », sort début 2005 dans le flot de la seconde rentrée du livre, et passe relativement inaperçu, malgré son ostensible racolage. Michel Field le défend, *Livres Hebdo* et *Le Nouvel Observateur* également. Puis, retournement de situation, Laurent Joffrin qualifie le livre d'antisémite et Sylvain Bourmeau dénonce « *l'affaiblissement de la vigilance des institutions éditoriales et critiques* ». Entre-temps, une polémique a été déclenchée par un éditeur écrivain et par un écrivain, Bernard Comment et Olivier Rolin, tous deux attachés au Seuil, qui vient de perdre Catherine Millet après son succès planétaire, *La vie sexuelle de Catherine M.* (cet élément étant relevé dans la décision commentée, ce qui montre son importance contextuelle pour le juge pénal). Dans *Le Monde* du 12 février 2005, ils ouvrent le feu contre l'auteur auquel ils attribuent le « *vomissement antisémite* » de l'un de ses personnages.(...)

Les critiques reviennent sur le livre, dont certains rappellent que fiction il y a : « *L'argumentation (de Comment et Rolin) est on ne peut plus problématique. On retrouve, une nouvelle fois, l'identification des idées de l'auteur à celles de ses personnages. Le même type d'arguments, il y a quelque temps, a eu pour conséquence la convocation dans un commissariat de deux romanciers, Nicolas Jones-Gorlin, l'auteur de *Rose Bonbon* (Gallimard), et Louis Skorecki, celui d'*Il entrerait dans la légende* (Léo Scheer), pour qu'ils s'expliquent sur leurs "méfaits" (l'éditeur du second a de plus été condamné en première instance). Combien de "clins d'œil" à la biographie de l'auteur font-ils basculer un texte de la fiction à la non-fiction ?... Dommage qu'au-delà de la stigmatisation de Frédéric Begbeider, leur tribune ne marque pas de distinction entre pensée politique produite par une œuvre et opinions de son auteur, et se montre ambiguë quant aux limites de la liberté de création* ».

Bernard Comment et Olivier Rolin, qui ne craignent pas, après avoir ouvert la polémique, de la clore, puisque leur deuxième article s'intitule « *Pogrom suite et fin* » (5), contestent l'argument de la fiction de façon virulente : « *Il s'est trouvé quelques demi-habiles pour brandir le sacro-saint droit de tout dire, qu'il faudrait, par principe, garantir à la fiction. Or, disons-le clairement : la fiction n'est pas un sanctuaire, un espace magique où l'immonde, par la seule grâce d'être devenue "fictionnelle", se muerait en or. Elle est un protocole, ou un pacte, qui se crée en et par chaque livre, s'en revendiquant, et suppose un dispositif construit, permettant le cas échéant de mettre à distance tel et tel personnage. Accorder un statut d'impunité ou d'indiscutabilité à tout livre estampillé "roman" est une conception bien naïve (par sottise ou par roublardise) de la littérature, des mécanismes qu'elle engage, du contrat de lecture qu'elle établit. Tout cela revient à dire, simplement, que la littérature est une pensée. Sans cette pensée et cette responsabilité, la fiction risque de devenir le dépotoir facile de certains délires obligés de quitter le registre du pamphlet pour court-circuiter les effets de la loi Gayssot... Faut-il dire une fois de plus que, par principe, nous sommes contre l'interdiction d'un livre ? Néanmoins, et contrairement à ce qu'on entend dire, les "écrivains" n'ont pas tous les droits : pas plus que les "humoristes" ils n'ont droit à l'ordure. Les éditeurs, non plus, ne sont pas légitimés à faire, sous couvert de la fiction, commerce de l'immonde.* »

Texte 3

Fort heureusement, ce petit monde s'est calmé une fois que la justice fut saisie, certains allant même jusqu'à s'indigner que le débat, si innocemment initié et mené, conduisît nécessairement au tribunal. En tout cas, s'il est permis de faire une ligne de chronique judiciaire dans ces lignes sérieuses, l'audience se déroula dans le plus grand calme, le milieu littéraire n'étant pas venu en masse pour conspuer ou pour soutenir l'écrivain comparaisant avec ses éditeurs.

Cette décision montre une très subtile compréhension des intérêts en jeu, en recherchant de façon très précise ce qui, dans les éléments qui lui sont soumis, permettrait de qualifier le texte du roman comme constituant éventuellement l'élément matériel et les intentions de l'auteur comme constituant éventuellement l'élément moral. Distinction imposée par le droit pénal mais quasiment intenable face à une œuvre, on va le voir.

I. L'élément matériel des infractions : la nature du livre et la portée des propos incriminés

A. La nature romanesque du livre

Le tribunal précise d'emblée le cadre de sa propre liberté d'interprétation des délits poursuivis, en définissant la liberté du créateur. S'inscrivant dans le sillage de l'article 10 de la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales, et dans celui de l'article 11 de la Déclaration de 1789, il affirme que la liberté de création est plus large que la liberté d'expression : « *La création artistique nécessite une liberté accrue de l'auteur qui peut s'exprimer tant sur les thèmes consensuels que sur des sujets qui heurtent, choquent ou inquiètent* ». À notre connaissance, c'est la première fois que la nécessité de la création est ainsi clairement affirmée comme une liberté qui confère à celui qui "parle" dans l'œuvre, non pas une impunité pour un délit qui serait commis si le même discours n'était pas "artistique", mais une sorte d'autonomie pénale, généralement affirmée ainsi par la Cour européenne pour le discours politique ou journalistique. La liberté étant "accrue" pour le créateur, le tribunal va devoir expliquer en quoi les propos qui, s'ils étaient tenus dans la réalité, seraient passibles de la loi pénale, ne sont pas, en l'espèce, répréhensibles.

L'apologie n'est pas la représentation

Le tribunal commence par préciser que, pour être « *accrue* », la liberté de créer n'est pas pour autant absolue comme l'indique la Déclaration de 1789 : celui qui abuse de sa liberté doit en rendre compte.

Affirmant clairement le droit de représenter ces délits dans une œuvre, le tribunal refuse de considérer *a contrario* qu'ils soient, *ipso facto*, commis, même si l'écrivain, après les avoir représentés, ne les dénonce pas « *ostensiblement* ». Dès lors, les dispositions de l'article 227-24 du Code pénal, que le tribunal semble analyser dans le même attendu de principe que les délits d'incitation à la haine, ne peuvent signifier que la représentation violente, pornographique ou de nature à porter atteinte à la dignité humaine serait un délit, dès lors que c'est une représentation artistique.

Le tribunal affirme ici le droit à l'immoralité dans l'œuvre ou de l'œuvre, apportant un démenti clair et longtemps attendu à la décision *Flaubert* du 7 février 1857. C'est bien l'absence de dénonciation ostensible qui entraîna une condamnation morale (mais non judiciaire, car Flaubert est relaxé), de Madame Bovary. Tout en affirmant que le projet littéraire de Flaubert de montrer le tableau de la dégradation d'une femme tombée dans le vice était une « *donnée, morale sans doute dans son principe* », suivant en cela l'hypocrite mais efficace défense de l'avocat de l'écrivain, le tribunal expliquait que ce tableau « *aurait dû être complété dans ses développements par une certaine sévérité de langage et par une réserve contenue, en ce qui touche particulièrement l'exposition des tableaux et des situations que le plan de l'auteur* » (entendre ici le projet littéraire) « *lui faisait placer sous les yeux du public...* ». Non content d'avoir posé ainsi les bases formelles de la désapprobation morale que

Texte 3

l'auteur doit s'imposer dans l'œuvre, le tribunal poursuivait son cours d'esthétique conventionnelle. «*Il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre ; qu'un pareil système appliqué aux œuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduirait à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon et qui, enfantant des œuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuel outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs.*»

Ne pas peindre les écarts, faire coïncider la morale et l'esthétique dans un jugement de droit est, comme le montre la décision commentée aujourd'hui, un non-sens. Au contraire, dit le jugement du 16 novembre 2006, les auteurs ont la liberté (et non le droit) de ne pas être nécessairement consensuels, et peuvent heurter, choquer, inquiéter, joli triptyque qui remplace le délit d'outrage disparu, et nous vient de la jurisprudence de la CEDH rendue en matière de presse.

La limite de la liberté de créer : l'apologie expresse et délibérée

Le jugement précise que l'abus serait constitué non par la commission des délits reprochés d'injures antisémites, de provocation à la haine raciale et de message pornographique, mais par leur apologie, à la condition qu'elle soit « *expresse et délibérée* ». (...)

Comment vérifier si l'apologie expresse et délibérée est constituée ?

Sans chercher à imposer sa lecture avec l'autorité de celui qui "sait" lire, le tribunal commence, avec cohérence, par la lecture du roman dans son intégralité, citant des passages, non visés par la poursuite, qui vont lui permettre de qualifier le projet littéraire de l'auteur. S'incluant lui-même dans le *sensus communis*, en indiquant qu'il a lu le roman, il fait un bilan des réactions suscitées par l'œuvre, au motif que, s'il « *n'est nullement le juge de la valeur littéraire de l'ouvrage en cause* », il « *doit examiner la nature de celui-ci, ainsi que la portée des propos incriminés* ». Il convient de souligner ici que la démarche, qui consiste à confronter l'avis qu'il peut avoir à ceux qui sont émis dans le cadre de la procédure (par l'auteur, l'éditeur, les témoins) mais aussi à ceux des tiers, de la critique, est à la fois très originale et très novatrice. Rarement, on a vu une juridiction pénale confrontée à une œuvre abdiquer son autorité sur le jugement de goût.

Concernant la nature du texte, jugeant l'indication « *roman* » sur la couverture insuffisante, les juges de la 17^e chambre correctionnelle se livrent à une double analyse, celle de l'œuvre et celle de sa réception, pour vérifier sa nature romanesque. Le tribunal s'appuie ensuite sur ce qu'il considère être un consensus de la part de l'auteur, de l'éditeur, et de la critique, pour affirmer que *Pogrom* « *est bien une œuvre littéraire – définie par son projet, son contenu et son style – qui entre dans la catégorie du roman* ».

Dès lors, lui restait à examiner les passages incriminés dans leur portée.

B. La portée des propos et les mécanismes de la fiction à l'œuvre dans l'œuvre

Sur l'existence des mécanismes de la fiction, le tribunal relève que les propos incriminés « *sont placés dans la bouche de personnages de ce roman* », et que « *les messages violents ou pornographiques poursuivis se rapportent à des comportements qui leur sont prêtés au cours d'une scène de zoophilie et de sodomie exposée en termes particulièrement crus* ». Ces propos ou ces faits ne sont donc pas réels, mais fictionnels.

Texte 3

Après les avoir ainsi recontextualisés par rapport à la poursuite du parquet, le tribunal, pour qualifier ces propos, refuse de procéder par comparaison avec des éléments biographiques de l'auteur, comme l'avaient fait les polémistes qui avaient contesté le statut fictionnel du roman. Ceux-là avaient, on l'a vu en introduction, contesté la présence de mécanismes fictionnels, usant de parallèles entre le personnage principal, *l'inqualifiable*, (nom qui réfère à l'indigne, l'innommable, l'infâme, au politiquement incorrect), et l'auteur.

Cet argument mérite pourtant qu'on s'y arrête, pour voir s'il aurait été opératoire juridiquement. On doit noter en premier lieu que le projet de carnage, de pogrom, de ce personnage, se limite à l'écriture : il écrit pour « *assassiner le corps* », il « *s'inflige sans relâche la solution finale* », « *il n'est plus qu'Hiroshima en dedans* ». « *Vous ne feriez pas de mal à une mouche. Trop pusillanime dans les violences, vous ne vous lâchez que sur le papier* » (p. 122). Du projet de son livre, le personnage dit : « *Ecrire c'est gratter la croûte, congédier tous les optimismes, mettre au jour la trame saignante qui irrigue le ciel et regarder la douleur en face* » (p. 46). Certaines diatribes sont des propos du narrateur (à ne pas confondre avec l'auteur) car elles sont détachées du projet livresque du personnage. Le tribunal en relève d'ailleurs une qu'il prête, dans une erreur certainement involontaire, à l'auteur (alors que c'est le narrateur qui parle) : en page 235 de *Pogrom*, l'auteur indique qu'« *un livre doit exploser entre les doigts, cracher des échardes dans l'œil des tabous, prendre les conventions et la censure à bras-le-corps et leur broyer les os, sans quoi il est bon pour la poubelle* » et en page 246 qu'« *écrire, c'est se mettre hors la loi* ».

Les similitudes biographiques réelles entre la vie de l'auteur et le personnage (tous deux professeurs en lycée, tous deux écrivains, tous deux ayant une vision de la littérature manifestement semblable) ne sont guère convaincantes, si l'on avance que le lecteur, qui peut ignorer ces similitudes, ou les connaître, peu importe, construit en tout état de cause son propre roman, complète les images, ressent les propos avec sa propre imagination. (...)

D'autres arguments militeraient contre l'identification de l'auteur et du personnage, car ce dernier est l'objet de commentaires qui vont de la complaisance (souvent) à la dépréciation (parfois) : « *L'inqualifiable est resté coincé quelque part entre le stade cannibale et le stade sadique-anal, bâtard de la norme en somme, mais dans la norme malgré tout : celle des déviants souffrant d'aérophagie mentale. L'inqualifiable a le vice indécorable.* » (p. 167) ou bien « *L'inqualifiable veut que chaque phrase soit le vitrail d'un carnage. Qu'on voie le sang couler dans ses mots, qu'on le sente gicler dans ses phrases, mais ses mots et ses phrases décolorent le sang au lieu d'en libérer l'humeur, ils l'assèchent, ils la dénaturent, ils lui creusent sa tombe.* » (p. 173).

On voit bien ce que l'argument biographique a d'intenable juridiquement, tant il est constitué d'ambiguïté, d'un jeu que le lecteur peut déjouer à tous moments, en mettant à « *distance* », dit le tribunal, le propos, comme ne lui étant, en réalité, pas directement adressé (c'est un livre qu'il a entre les mains, et c'est un personnage qui monologue), et comme relevant de la fiction, et non pas du réel. Il conduirait à des aberrations : faudrait-il faire des enquêtes poussées sur les auteurs ? Suivons plutôt le jeune Théophile Gautier dans l'éblouissante préface de *Mademoiselle de Maupin* : « *Il est aussi absurde de dire qu'un homme est un ivrogne parce qu'il décrit une orgie, un débauché parce qu'il raconte une débauche que de prétendre qu'un homme est vertueux parce qu'il a fait un livre de morale; tous les jours on voit le contraire* ».

Par une affirmation de principe particulièrement importante puisqu'elle répond, de façon générale, à cette tentation comparatiste, qu'elle n' a pas lieu d' être, le tribunal affirme que « *la notion même d'œuvre de fiction implique l'existence d'une distanciation, qui peut être irréductible, entre l'auteur lui-même et les propos ou actions de ses personnages ; qu' une telle distance, appréciée sous le prisme déformant de la fiction, est susceptible d'entraîner la disparition de l'élément matériel des délits* ». Or

Texte 3

Le projet littéraire de l'auteur étant celui, selon ses propres déclarations, de décrire et d'explorer les formes du Mal, le tribunal affirme (sans particulièrement en justifier d'ailleurs) qu'il s'est abstenu de toute dimension apologétique dans la réalisation de ce projet. Autrement dit, les propos d'un personnage fictionnel, propos fluctuant selon l'interprétation qu'on lui donne, discours d'imagination, qui fonde ou est fondé par un monde irréel, des personnages fictionnels, ne sont pas identiques au discours réel. Pour les interroger sur leur sens, il faut saisir, d'où l'importance de lire l'œuvre dans son intégralité, le "discours de l'œuvre", nécessairement sujet à débat, à critique, à appropriation et à déformation. Mais on s'avance ici sur le terrain de ce que le tribunal a réservé pour l'élément moral de l'infraction, on y reviendra donc.

À ce stade, le tribunal affirme que le dispositif fictionnel est le garde-fou de l'apologie : la mise à distance, avec son double, la possible identification, s'inscrivent dans un jeu conscient et délibéré: même si je m'identifie à elle, je sais que je ne suis pas Madame Bovary.

La loi de 1881 n'a vocation à s'appliquer qu'au discours journalistique ou politique qui provoquerait, par la littéralité d'une présentation favorable, la haine de l'autre. Bien sûr, il ne faut pas exclure qu'un jour un roman soit un pamphlet antisémite, auquel cas, comme l'indique ici le tribunal, il conviendra de ne pas s'arrêter à l'étiquette, et de vérifier que le mécanisme de mise à distance est bien présent. En l'espèce, le tribunal considère que la haine du personnage antisémite d'Eric Benier- Burckel est noyée dans un roman qui développe autant la haine de soi que de l'autre, mais surtout, que le lecteur a bien de quoi mettre à distance ces propos.

La caractérisation de la fiction apparaît, à notre connaissance, pour la première fois dans une décision comme la marque de la distance entre la pensée de l'auteur et les propos des personnages. (...)

II. Sur l'élément moral des infractions

On trouve rarement, dans une décision, autant d'éléments de contextualisation qui permettent, par leur récit, aux magistrats de l'ordre judiciaire, de prendre parti. En l'espèce, c'est, et de façon assez curieuse, pour caractériser l'absence d'intention de commettre un délit que le tribunal mentionne l'origine de la plainte, la tribune dans *le Monde* de Bernard Comment et Olivier Rolin, et le règlement de compte entre le Seuil et Flammarion. Le tribunal marque par là qu'il connaît le contexte conflictuel dont les enjeux ne sont pas ceux de la poursuite contre le livre, mais un règlement de compte entre éditeurs.

Puis le tribunal rappelle la position des édiles, dont le moins que l'on puisse en dire est qu'elle est contradictoire. Le Premier ministre, Jean Pierre Raffarin, après s'être inquiété, lors du dîner annuel du Conseil représentatif des institutions juives de France (CRIF), de « certaines initiatives supposées littéraires », demanda au ministre de l'Intérieur d'intervenir. La tenue des propos du Premier ministre, dont on peut douter qu'il ait lu le livre, et lui dénie néanmoins publiquement le statut d'œuvre, sous la foi de la lecture du *Monde*, est une attitude que l'on retrouve hélas souvent. Chacun se souvient de ceux qui souhaitaient l'interdiction de *La dernière tentation du Christ* de Martin Scorsese sans avoir vu le film, de l'association l'Enfant Bleu qui réclama à Gallimard de cesser de diffuser *Rose Bonbon* de Nicolas Jones Gorlin après en avoir lu quelques pages, et de la plainte de la Présidente de l'association *La Mouette* contre une exposition, *Présumés Innocents*, qu'elle déclarait tout récemment n'avoir pas vue, alors que les responsables de l'exposition étaient mis en examen fin 2006.

Dominique de Villepin jugea difficile une interdiction administrative qui, le tribunal le cite, « serait en contradiction avec la pratique administrative et la jurisprudence du Conseil d'État », et estima que l'engagement d'une telle procédure susciterait « une polémique sur le retour à l'ordre moral et à la censure », « les possibilités de poursuites judiciaires pouvant être plus ouvertes que la police

Texte 3

administrative », et renvoya donc le dossier au Garde des sceaux. L'action publique fut donc, à la demande expresse de Dominique Perben, mise en œuvre par le parquet dans cette affaire. Le conflit, la divergence d'opinion, marquée là par le simple récit, permet au tribunal de ne s'appuyer sur aucune de ces éminentes opinions, subtil rappel du principe de la séparation des pouvoirs. Enfin, le tribunal remarque que nulle « *association ne s'est constituée partie civile à l'occasion du présent litige* ». La société civile n'est pas partie au procès.

Ces éléments sont tous postérieurs à l'œuvre, et ne peuvent donc constituer les éléments moraux des infractions visées par la plainte. Dès lors, on peut s'interroger sur le fait que le tribunal en conclut que, « *dans ces conditions* », il n'est nullement établi qu'en écrivant et publiant une œuvre de fiction littéraire, les prévenus aient pu « *avoir conscience de commettre des délits* ». La conscience ne pouvant être que contemporaine de l'écriture ou de la publication et non de la réception de l'œuvre, le rappel de ces éléments externes marque que la réception de l'œuvre est influençable par des éléments externes à celle-ci.

Mais pour autant, il semble que le tribunal indique ici, ce qui est rarissime dans la jurisprudence, que si la réception constitue l'œuvre, sa diversité efface le crime, ou, tout au moins, montre qu'il ne peut y avoir aucune certitude sur la conscience de le commettre. Loin d'être anodin, l'anachronisme apparent de cette motivation révèle une conception enfin contemporaine de l'œuvre. C'est le spectateur qui fait l'œuvre, disait Duchamp. Dès lors, chacun s'en fait sa propre idée, ce qui rend difficile la tâche du juge quand on lui demande de privilégier une interprétation plutôt qu'une autre.

Le privilège de la fiction, dès lors, n'est plus un privilège, mais une vertu ontologique de l'œuvre. L'impunité lui est consubstantielle. Sinon, il n'y a plus œuvre, mais communication, argumentation logique, toute forme d'adresse, de discours qui se risque à une interprétation dominante à laquelle l'œuvre résiste. Pour combien de temps encore ?

Conclusion

Le jugement rendu dans cette affaire conclura-t-il l'histoire des procès littéraires ? Il est permis d'en douter, bien que la raison appelle à se satisfaire d'une solution si sage et si courageusement étayée. Seul le législateur pourrait revenir sur ces dispositions pénales qui permettent, sous divers prétextes, de poursuivre les œuvres qui dérangent.

Quant à l'auteur de ce bien sinistre roman, littérateur à la provocation facile qui lui vaudrait, hors le champ de la littérature, des poursuites, légitimes pour ce qui est des propos antisémites, si nous militons pour qu'il ait la liberté d'écrire comme il l'entend et ce qu'il entend dans le sein de ses œuvres, nous affirmons, comme c'est notre droit le plus absolu, ainsi que le rappelle fort justement le tribunal, que ce roman est nauséabond. La polémique, se transformant en combat judiciaire, n'a fait que lui offrir une bien inutile victoire.

Gisèle Sapiro, « Responsabilité légale et responsabilité morale de l'écrivain : une perspective socio-historique », *Revue Droit & Littérature*, vol. 1, no. 1, 2017, pp. 9-23 (extraits)

III – L'écrivain entre responsabilité et irresponsabilité

La responsabilité subjective se définit, on l'a dit, par rapport à l'action rationnelle. La folie constitue un cas d'atténuation voire d'exemption de la responsabilité pénale. Or la figure romantique de l'écrivain tend à assimiler génie et folie. Elle est incarnée en France par Gérard de Nerval, en Allemagne par Hölderlin. De fait, le mouvement romantique se polarise en France entre l'art social, représenté par la figure prophétique d'un Victor Hugo, qui devient le modèle de l'écrivain engagé persécuté par le gouvernement, et l'art pour l'art, doctrine esthétique prônant une forme d'aristocratie littéraire qui soustrait l'écrivain à la morale ordinaire : théorisée par Théophile Gautier, cette doctrine trouvera un fervent adepte en la personne d'Oscar Wilde, lequel, niant les effets sociaux de l'art, rejette la responsabilité morale sur le lecteur.

Se réclamant de la vérité, le courant réaliste se clive également entre engagement et désengagement, entre la figure de l'homme politique tourné vers l'action ou de l'intellectuel engagé telle que l'incarnera Émile Zola, et celle du savant reclus dans sa tour d'ivoire qui observe le monde avec détachement. Dans la mesure où il décrit la réalité, Flaubert, qui balance entre réalisme et romantisme, récuse toute responsabilité sur le contenu de son œuvre (l'adultère existe, il n'en est pas responsable). Seule la forme relève de sa responsabilité d'écrivain, d'autant qu'il ne souhaite pas trancher, laissant au lecteur la liberté de le faire. Si ce roman tombe, comme le redoute le substitut Pinard, dans les mains d'une personne qui en fait un mauvais usage, l'auteur se dégage de toute responsabilité. Flaubert continuera cependant à osciller entre le réalisme et l'art pour l'art. Articulant l'ethos du savant avec celui de l'esthète à travers une même posture de détachement, il écrit ainsi à George Sand en 1876 :

« Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile, ou que le livre est *faux* au point de vue de l'exactitude. Car du moment qu'une chose est *Vraie*, elle est bonne. Les livres obscènes ne sont même immoraux que parce qu'ils manquent de vérité. Ça ne se passe pas "comme ça" dans la vie » .

Cette croyance dans l'effet moral de la vérité caractérise le mouvement naturaliste lancé par Émile Zola, qui la redéfinit dans un cadre démocratique, sous la III^e République, en assimilant la littérature à une science : l'auteur s'en remet à la faculté de discernement du lecteur. C'est de la vérité que se réclament les écrivains naturalistes poursuivis en justice pour offense aux mœurs, tels que Paul Bonnetain, Louis Desprez ou encore Lucien Descaves. Le service de la vérité, conçu jusque-là comme un but en soi, désintéressé, d'après le modèle de la science, est désormais subordonné à son utilité sociale en régime démocratique. Informer le public sur les maux de la société est une œuvre utile, car elle rend les citoyens responsables en leur permettant d'agir en connaissance de cause. À l'heure où le savoir tend à être confisqué par des spécialistes, la mission de l'écrivain est de le divulguer. La vérité est constituée en valeur démocratique suprême, qui doit éclairer les politiques publiques et l'action des élites de la nation. Contre cette conception démocratique du rôle social de la littérature, les romanciers psychologues tels que Paul Bourget développent une définition hétéronome de la responsabilité de l'écrivain, tenu de se soumettre aux institutions (État, Église) et de composer des romans à thèse pour orienter le lecteur : la responsabilité de l'écrivain limite selon eux ses droits.

Texte 4

Ce sont ces deux conceptions, autonome et hétéronome, de la responsabilité de l'écrivain, qui vont s'affronter au cours de l'affaire Dreyfus : à la défense de la vérité invoquée par Zola et les « intellectuels », les antidreyfusards opposent la raison d'État et la sauvegarde de ses institutions. Mettant en avant son désintéressement, son courage et sa liberté, Zola inscrit cet engagement dans la continuité de son œuvre et de sa « passion » pour la vérité :

« On oublie que je ne suis ni un polémiste, ni un homme politique, tirant bénéfice des bagarres. Je suis un libre écrivain qui n'a eu qu'une passion dans sa vie, celle de la vérité, qui s'est battu pour elle sur tous les champs de bataille. Depuis quarante ans bientôt, j'ai servi mon pays par la plume, de tout mon courage, de toute ma force de travail et de bonne foi ».

Cet engagement pour une cause universaliste est érigé en modèle et servira de référence dans les débats ultérieurs sur le rôle social de l'écrivain et sa responsabilité. Julien Benda le brandit contre l'embrigadement des intellectuels au service des idéologies et des passions partisans dans un essai intitulé *La Trahison des clercs* (1927). Et Jean-Paul Sartre s'en réclame lorsqu'il élabore, au lendemain de la seconde guerre mondiale, dans le contexte de l'épuration, sa conception de la « littérature engagée ». Sartre arrime sa conception de la responsabilité de l'écrivain à sa philosophie de la liberté. Comparée à la responsabilité limitée du cordonnier ou du médecin, celle de l'écrivain est illimitée, parce que le langage confère aux choses leur signification. Incarnation suprême de la liberté créatrice, en ce qu'il a le pouvoir de définir ses propres règles, l'écrivain est responsable malgré lui, parce qu'il nomme, et, par conséquent, il l'est aussi quand il choisit de se taire, puisque « se taire, c'est encore parler ». Témoin de cette responsabilité objective : les procès de l'épuration où des hommes de lettres sont condamnés à mort, aux travaux forcés ou à la prison pour le crime d'« intelligence avec l'ennemi » sur la base de leurs écrits. Cette responsabilité objective de l'écrivain lui confère des devoirs : il lui faut l'assumer subjectivement. Selon Sartre, la littérature, qu'il définit comme un acte de communication, ne peut s'accommoder de tous les régimes. Elle doit être solidaire du régime démocratique, le seul où elle garde son sens. Car dans la mesure où la responsabilité est l'aboutissement de la liberté créatrice, l'écrivain a pour responsabilité de garantir la liberté : « Ainsi, puisque c'est là ce que veut l'écrivain, nous dirons qu'il est une fois pour toutes responsable de la liberté humaine ». Sartre extrait ainsi la responsabilité de l'écrivain du cadre national à laquelle la rattachaient les procès de l'épuration pour lui donner une portée universelle, qui prend un sens tout particulier dans le contexte du procès de Nuremberg et de la définition des crimes contre l'humanité.

Si la conjoncture de surpolitisation des années de guerre a favorisé le triomphe de cette conception engagée de la responsabilité de l'écrivain, incarnée dans son versant autonome par l'existentialisme et dans son versant hétéronome, par le réalisme socialiste, elle va être contestée à la fin des années 1950 par le « nouveau roman » qui redonne ses lettres de noblesse à la théorie de l'art pour l'art, marginalisée depuis les années 1930, en dissociant littérature et politique et en redéfinissant l'engagement littéraire au niveau du langage. Alain Robbe-Grillet le formule expressément : « Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement c'est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage. » Ce qui n'empêchera pas les nouveaux romanciers de signer, à côté des existentialistes, la « déclaration à l'insoumission à la guerre d'Algérie », laquelle leur vaudra des poursuites en justice. Ils signifient ainsi que le désengagement de la littérature n'entraîne pas nécessairement l'enfermement de l'écrivain dans une tour d'ivoire ni le renoncement à assumer sa responsabilité au sens sartrien.

Texte 4

Mis à part l'épisode maoïste du groupe Tel Quel, la dissociation entre engagement par la littérature et engagement par l'action politique a continué de prévaloir dans le champ littéraire français. Elle revêt des formes différentes, de l'autodissolution de la figure de l'écrivain dans le comité d'action écrivains-étudiants en mai 1968 (Marguerite Duras et Robert Antelme) à l'action sociale de l'écrivain dans la cité qui se développe aujourd'hui autour des résidences d'écrivains – forme plus professionnalisée d'exercice d'une responsabilité sociale qui n'engage pas l'œuvre même si celle-ci peut se trouver transformée par cette expérience.

Face à la définition légale de leur responsabilité, qui la subordonnait à la morale publique et à l'intérêt national, les écrivains ont ainsi élaboré leur propre éthique professionnelle en revendiquant une responsabilité morale et sociale fondée sur le principe de l'autonomie de la littérature et de la pensée critique, éthique qui a en retour contribué à la reconnaissance de cette autonomie par l'État et donc par la justice, à travers, par exemple, la distinction entre représentation et apologie. En revanche, si elle subsiste dans de nombreux pays, notamment les pays arabes, la figure de l'écrivain engagé incarnée par Sartre a connu un discrédit en France depuis le milieu des années 1970, face à la division du travail intellectuel, la montée de l'expertise et la clôture du champ politique, qui ont entraîné le repli de la littérature sur elle-même.

Raphaëlle Bacqué et Ariane Chemin, « Gabriel Matzneff, questions sur un prix Renaudot », *Le Monde*, 6 janvier 2020 (extraits).

Gabriel Matzneff, questions sur un prix Renaudot

L'écrivain a été distingué, en 2013, par le prestigieux prix dans la catégorie essai. Certificat d'honorabilité pour un homme qui défend la pédocriminalité, mais aussi déclat pour Vanessa Springora, l'une de ses victimes, qui se met à écrire.

« *Le prix Renaudot essai est attribué à...* » Nous sommes le 4 novembre 2013, sur les marches du restaurant Drouant, près du quartier de l'Opéra, à Paris. Le lauréat du Goncourt vient d'être annoncé. C'est maintenant au tour du Renaudot, second prix littéraire, moins populaire mais presque aussi prestigieux. Le PDG du *Point*, Franz-Olivier Giesbert, assume cette année-là la présidence du jury. Couronné « *au premier tour de scrutin par six voix contre quatre* », annonce « FOG », Yann Moix pour *Naissance*, une somme de 1 142 pages publiée chez Grasset, où l'écrivain déverse – déjà – sa haine de la famille et s' imagine en enfant né juif de parents chrétiens. Chez Drouant, Moix masque sa joie sous un air ronchon : « *C'est le prix qu'ont eu Georges Perec, Céline, Marcel Aymé. C'est un prix qui était fait pour moi et pour lequel j'étais fait.* »

Le second lauréat du Renaudot est beaucoup plus âgé, toujours poli et souriant. Boudé par les lecteurs de ce début du XXI^e siècle mais pourtant curieusement chroniqué dans les journaux qui comptent, il n'est guère plus modeste que Moix. « *Des écrivains sulfureux et libres sont indispensables à la respiration de la nation* », lâche Gabriel Matzneff. Son recueil de chroniques données entre 1964 et 2012 à plusieurs journaux (de *Combat* à *Gala*), *Séraphin, c'est la fin !*, publiées aux Editions de la Table ronde, vient de recevoir le prix dans la catégorie essais. (...)

Entré chez Gallimard grâce à Philippe Sollers

Grâce à Philippe Sollers, il était entré dans la collection « L'Infini » chez Gallimard en 1990, mensualisé jusqu'en 2004, mais le président de la maison, Antoine Gallimard, se montre parfois circonspect. Les à-valoir sont moins généreux. Ses journaux intimes sont publiés au cas par cas. Matzneff caressait l'ambition de voir éditer romans et essais dans « La Pléiade », Gallimard n'a même pas relevé. D'ailleurs, c'est son premier éditeur, La Table ronde (groupe Gallimard), qui vient de publier *Séraphin, c'est la fin !*, pour lequel il est ce 4 novembre 2013 récompensé.

C'est en dressant un triste tableau de l'auteur que l'un des jurés du Renaudot, Christian Giudicelli, plaide sa cause devant ses compères. « *Il nous explique que Gabriel est dans une mauvaise passe, que ses livres ne se vendent pas, qu'il a un chagrin d'amour et qu'il est malade* », raconte aujourd'hui le journaliste Patrick Besson. Les médecins ont diagnostiqué à l'écrivain un cancer de la prostate dont il surveille de façon obsessionnelle l'évolution dans ses journaux intimes, comme il note chaque jour les variations de son poids. Qu'importe que *Séraphin* s'indigne qu'on traite de « *monstre* » celui qui a « *tripoté quelques popotins, donné à la sauvette quelques baisers ou taillé quelques pipes* ». Un cadeau à cet infortuné septuagénaire serait le bienvenu, comprennent-ils. (...)

« *Christian est un esthète* », commentent ses amis du prix, sans qu'on comprenne bien ce que cela veut dire. Dans les livres du lauréat 2013, il figure souvent sous le surnom « *Eight One One* » – 811 –, comme un numéro de chambre d'hôtel. Ensemble, « *Christian* » et « *Gabriel* »

partent souvent en vacances à Manille. Sur la biographie détaillée publiée sur un site « *autorisé* » tenu par un fan de Matzneff, et supprimé le 30 décembre, on pouvait lire les dates de leurs nombreux séjours communs aux Philippines dans les années 1980. Du « *26 avril-26 mai 1986, voyage à Manille avec Christian Giudicelli* ». Matzneff n'a jamais fait mystère du tourisme sexuel qu'il pratique avec de jeunes « *gosses* » de Manille, âgés de « *11 ou 12 ans* ».

Giudicelli est vraiment un ami fidèle et convaincant. Ce jour-là, chez Drouant, il n'est nullement question des mœurs de Matzneff. Les nouveaux venus du prix, Jérôme Garcin ou Frédéric Beigbeder, entrés au jury en 2011, ignorent qu'il a déjà plaidé la cause de Matzneff quatre ans avant cette délibération. (...)

Frédéric Beigbeder, inconditionnel de l'œuvre

(...) Gabriel Matzneff est aux anges. Il est de nouveau invité au Salon du livre de la porte de Versailles, où il ne s'était pas rendu depuis six ans. Renouer ainsi avec les coutumes du milieu littéraire lui a mis du baume au cœur. « *La moralité, l'immoralité, ce ne sont pas avec de tels critères qu'on juge un auteur* », se félicite-t-il dans son journal. D'ailleurs, trois semaines après le Renaudot, Philippe Demanet, le secrétaire littéraire d'Antoine Gallimard, lui annonce que la maison publiera – dans « la Blanche » – son prochain journal, *Mais la musique soudain s'est tue*. « *Trop beau, trop libre, trop heureux, trop insolent, trop de lycéennes dans son lit, ça indispose les honnêtes gens* », ose la quatrième de couverture. Quant à l'éditeur Léo Scheer, qui n'a pas publié le livre primé, il propose même sur son blog d'organiser une petite fête en l'honneur du Renaudot essai.

« *J'ai finalement décidé de mettre "hors ligne" le fil des commentaires de ce billet qui n'était pas à la hauteur de l'écrivain qu'est, pour nous, Gabriel Matzneff.* » Qui s'émue de ces trois lignes, ajoutées sur le site de la maison d'édition quelques jours après l'invitation à ce raout « *spécial Renaudot* » ? Peu de gens. Tout le monde sait que Matzneff est pédophile, non ? Ce « *tout le monde le sait* » sert depuis trente ans de paravent au milieu de l'édition. Presque toujours, les alertes viennent d'ailleurs. Le 30 janvier 2013, le journaliste Paul Wermus, qui chronique ses déjeuners dans *VSD*, a dû annuler l'invitation lancée à l'écrivain. La secrétaire d'Etat au tourisme, Sylvia Pinel, refusait d'être du repas si Matzneff figurait parmi les convives. « *Pestiféré* », s'indigne l'écrivain dans son journal. Convié à la télévision par Eric Naulleau, il se plaint d'avoir été traité « *trois fois de pédophile* » par une femme. Que valent ces quelques petites brèches dans l'unanimité de la « *République des lettres* » ?

« *Le Tout-Paris était là.* » Dix ans plus tôt, le 16 mars 2004, quand Léo Scheer avait organisé une grande fête en l'honneur de Matzneff, plusieurs centaines de personnes s'étaient pressées dans la galerie d'art de l'éditeur, rue de Verneuil, pour le plus grand plaisir de l'écrivain. Dans la petite pièce à l'entrée, trônaient ses photos et ses manuscrits : « *C'était la première fois qu'on organisait quelque chose d'aussi gentil pour moi* », a raconté Matzneff dans une vidéo. Un parfum de revanche face aux diktats d'une époque « *tellement morale et tellement vertueuse* ».

A l'origine de la fête, racontent Matzneff et Léo Scheer, se trouve l'avocat Emmanuel Pierrat. Ce spécialiste du droit de la presse est le conseil de l'un et l'autre. La maison Julliard vient en effet de juger plus prudent de ne pas rééditer *Les Moins de seize ans*, l'un des ouvrages les plus sulfureux de Matzneff, son livre manifeste : il y expose ses obsessions de « *pédéraste* », se vante de n'avoir « *jamais eu de rapports sexuels avec une personne de [son] sexe qui soit âgée de plus de dix-sept ans* », et dit son mépris de la loi protégeant les mineurs : « *La chasse aux*

gosses [doit demeurer] un sport périlleux, et défendu. » Qu'à cela ne tienne : en 2005, Léo Scheer réédite le livre, doté d'une nouvelle préface et d'une quatrième de couverture provocante : « *Ah, les temps sont durs pour les archanges ! Si vous avez des chérubins chez vous, offrez-leur Matzneff.* »

Huit ans plus tard, le palmarès du Renaudot essai vient de nouveau agiter les consciences. La Mouette et Innocence en danger, deux associations de protection de l'enfance, s'indignent de l'octroi du prix à un « *prédateur* ». La présidente de La Mouette demande qu'on lui retire cette distinction. A l'époque, une plainte contre X (et non contre Gabriel Matzneff pour éviter des poursuites en diffamation) est déposée par Innocence en danger pour apologie d'agression sexuelle. Alice Déon, son éditrice à La Table ronde, le prévient qu'il va sans doute être entendu par la police. En réalité, il n'a pas à s'en faire. La plainte aboutit à un non-lieu.

Aucun journaliste littéraire ne s'est interrogé sur le bien-fondé de cette récompense. Tous s'abritent derrière la liberté de création et le statut de l'écrivain. Le 19 novembre 2013, sur le site de *Slate*, une jeune journaliste qui s'intéresse aux industries culturelles, Charlotte Pudlowski, s'en émeut pourtant. « *Il ne s'agit pas de publier ou de lire ou non le grand texte d'un écrivain à la morale douteuse. Il s'agit de primer ou non un texte dont le contenu lui-même est douteux. On peut se féliciter de ce qu'aujourd'hui Matzneff est si peu connu que personne ne s'en émeut (...) Ou bien l'on peut déplorer qu'encore aujourd'hui, faire l'apologie de la pédophilie soit acceptable pour les jurés d'un des plus prestigieux prix littéraires. Et qu'à coup sûr, traiter les détracteurs de Matzneff de bien-pensants fonctionnera encore pour les discréditer.* » (...)

La voix de Vanessa Springora

Matzneff est un homme qui écrit et met en scène sa vie, grave ses souvenirs, et aime raviver ses amours passées. Il ne veut pas oublier celle qui l'a quitté en janvier 1988, alors qu'elle avait 16 ans : « *Vanessa* », comme il l'appelle dans ses livres, fille d'une attachée de presse de chez Denoël. Vanessa Springora est devenue – ironie du sort – assistante d'édition des éditions Julliard, où il avait lui-même publié *Les Moins de seize ans* en 1974. En cette année 2015, il écrit souvent à « *Betty* » (Mialet), la directrice de Julliard, afin de renouer avec son ancienne conquête, qui refuse tout contact. Matzneff couvre M^{me} Mialet de lettres. Elle était « *harcelée* », préfère dire avec ses mots Vanessa Springora.

Il l'ignore, mais elle s'est mise à écrire, elle aussi. Sur lui. En 2013, sa victoire au Renaudot l'a indignée. Trop, c'est trop. Avec l'avocate Catherine Cohen, elle avait réfléchi à porter plainte pour atteinte au droit à l'image après la publication de photos de ses conquêtes sur le Net, mais le site n'est pas enregistré sous le nom de l'écrivain. Cette fois, elle se passe de filtre et choisit de faire entendre publiquement sa voix, celle de la victime d'un « *pédocriminel* », comme on dit désormais. Après une dizaine de versions différentes, elle tient son livre. Au début du mois de décembre 2019, le milieu de l'édition apprend la parution, le 2 janvier, chez Grasset, du *Consentement*.

« *Mais puisque tout le monde le sait !* », répète avant Noël le milieu de l'édition et des prix sans comprendre que l'époque a changé. Les réseaux sociaux donnent un écho à la vox populi autrefois étouffée. On attendait le « *Metoo de l'édition* », façon cinéma, et le voilà qui surgit par surprise... d'un Saint-Germain-des-Prés englouti, autour d'un cas de pédophilie. Rien ne tient plus. En quelques jours, codes, réflexes, arguments ultra-rodés – la littérature est quand

Texte 5

même au-dessus des mœurs, quelle désolation cette « *moraline* » de l'époque, quelle belle écriture il a quand même ! Tout valse. Un vrai tsunami.

Frédéric Beigbeder assurait le 23 décembre dans « M, le magazine du Monde », que « *quand on juge une œuvre d'art, il ne faut pas avoir de critères moraux* ». Une semaine plus tard, il explique dans *Le Parisien* être « *sans ambiguïté dans le camp de Vanessa Springora* ». Même Bernard Pivot, qui en a vu d'autres et a régné pendant quinze ans sur le Goncourt, fait son mea culpa. Dans *Le Journal du dimanche*, il regrette de « *ne pas avoir eu (...) les qualités* » pour se « *soustraire aux dérives d'une liberté dont s'accommodaient tout autant mes confrères de la presse écrite et des radios* » en le recevant six fois sur le plateau d'« Apostrophes ».

« FOG », enfin, le président du jury Renaudot 2013, s'accroche et continue d'expliquer que « *la pédophilie était très courante au temps des Grecs* », mais se déclare « *solidaire* » de Vanessa Springora. Les statues du vieux monde semblent déboussolées. Matzneff aussi. A 83 ans, il est parti se cacher au bord de sa chère Mare nostrum, loin du boulevard Saint-Germain. *Le Point* vient de mettre fin à sa chronique. Après trente années d'impunité, que se passe-t-il donc tout d'un coup ?

Sophie Cachon, « Picasso et les femmes : quand #MeTOO contraint les musées à la pédagogie », *Télérama*, 8 avril 2023.

Il a tyrannisé ses compagnes, esthétisé sa violence. De quoi, pour les féministes, reconsidérer son génie... Pour le cinquantenaire de la mort de Picasso, les musées repensent les accrochages et contextualisent les œuvres.

Picasso ? « *Une grosse ordure.* » En mai 2021, Julie Beauzac, créatrice d'un podcast féministe sur l'histoire de l'art..., consacre au monstre sacré du XX^e siècle un épisode intitulé « *Picasso, séparer l'homme de l'artiste* ». Elle y dresse un portrait au vitriol du créateur, présenté comme l'archétype du macho sexiste, dans son art comme dans la vraie vie, l'un ne pouvant être dissocié de l'autre selon elle. La misogynie du personnage, son comportement violent avec ses compagnes, l'esthétisation de cette violence dans son œuvre, son omnipotence dans le monde de l'art au XX^e siècle en font, aux yeux de la podcasteuse, le symbole du mâle dominant protégé par le système patriarcal. « *J'ai fait six ans d'études d'histoire de l'art. Pendant ces six années, on m'a parlé de Picasso un nombre incalculable de fois mais on ne m'a jamais parlé de tout cela. [...] On ne peut plus continuer à faire comme si l'histoire était neutre, comme si elle échappait au sexisme et à tous les mécanismes de domination* », expliquait alors la jeune femme, qui n'a pas souhaité aujourd'hui s'exprimer sur le sujet.

Percutant, dérangeant, le podcast, malgré des affirmations au bazooka qui nécessiteraient de la nuance, interpelle. Il est tombé au bon endroit et au bon moment. Il a même inspiré, depuis, nombre de posts et de clips sur les réseaux, qui racontent en quelques images légendées combien le héros était en fait un salaud. Après la déflagration #MeToo, l'affaire Weinstein ou les révélations sur Poivre d'Arvor, Pablo Picasso (1881-1973), cinquante ans après sa mort, est désormais sur le gril. En cette date anniversaire marquée par de nombreuses expositions en France et dans le monde entier, le revirement est spectaculaire.

Du vivant du maître, l'image du génie mythique avait déjà été écornée par le récit de son ex-compagne, Françoise Gilot (née en 1921), dans *Vivre avec Picasso* (1964), où elle racontait le despotisme du maître. Avec *Picasso, créateur et destructeur*, en 1988, la journaliste et écrivaine américaine Arianna Stassinopoulos Huffington rajoute une nouvelle couche au mythe, celle du tyran ayant besoin de détruire pour nourrir sa création. Preuves, soutient-elle, avec les trois suicides survenus après sa mort dans son entourage — deux compagnes et son petit-fils.

Quels faits lui sont-ils reprochés aujourd'hui ? Avant tout l'emprise et la violence exercées sur ses femmes. Les exemples ne manquent pas dans l'abondante littérature qui lui est consacrée. Picasso interdisait à sa compagne Fernande Olivier (1881-1966), du temps de leur jeunesse à Montmartre, d'exercer son métier de modèle et l'enfermait à clé quand il s'absentait. Il traîna son épouse Olga Khokhlova (1891-1955), avec laquelle il s'est marié en 1918, par les cheveux dans leur appartement lors d'une de leurs innombrables disputes. Il drague, en 1927, Marie-Thérèse Walter (1909-1977), moins de 18 ans au moment des faits, lui 46 ans, et couche avec elle — la majorité sexuelle est alors à 13 ans. Leur liaison dure dix ans, ils auront un enfant, Maya, fille aînée du peintre. Dans un spectacle décapant intitulé *Nanette*, diffusé sur Netflix, l'humoriste et comédienne australienne Hannah Gadsby, qui a fait de Picasso sa bête noire, l'accuse de viol et de pédophilie. De nombreux textes pointent comment il aurait broyé sa maîtresse Dora Maar (1907-1997), photographe surréaliste reconnue, dont l'image a fini par se fondre avec celles de la série de *La Femme qui pleure*, bien qu'elle ait toujours dit le contraire.

Un Minotaure qui viole à tout-va

Ces femmes ont toujours été présentées comme des muses ou des victimes, leur existence a été escamotée au profit de la construction du discours principal. Les grands biographes des années 1960-1970 — Daix, Cabanne ou Rubin, des hommes uniquement, ayant connu Picasso — étaient friands d’anecdotes sur la vie de ce dernier, et utilisaient ses compagnes comme des catégories pratiques pour classer l’évolution de son œuvre. Cette « *périodisation* », comme on dit dans le jargon, est toujours adoptée dans les musées et les expositions : après les bleues et roses, viennent logiquement les salles Fernande Olivier, Olga Khokhlova, Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot et Jacqueline Roque. Des objets, en somme.

Picasso lui-même a largement contribué à brouiller les pistes en encourageant l’amalgame entre sa sphère privée et ses œuvres où, disait-il, toute sa vie était racontée par le détail. Entre les anatomies d’un érotisme puissant, les poses d’une lascivité rare, les multiples épisodes sexuels d’un Minotaure très actif, chevauchant, encornant, éventrant et violant à tout-va, les femmes broyées de douleur et déformées par les pleurs, faut-il voir un journal intime ? Un roman-photo ? Un exutoire ? Évidemment non, disent les professionnels.

Outre-Atlantique, féministes et chercheurs en études de genre se sont emparés tôt de la question, décortiquant les processus de domination, de violence dans la représentation des femmes en essayant de faire la part des choses entre la vie et l’œuvre. Là-bas, le vent a déjà tourné, Picasso est regardé avec circonspection. « *Dans les musées américains, on demande aujourd’hui aux conservateurs de réduire la voilure, moins de manifestations, et plus petites*, explique Laurence Madeline, historienne de l’art, spécialiste du peintre espagnol. Elle vient d’organiser à Charlotte, en Caroline du Nord, une exposition consacrée au paysage et à l’environnement dans son œuvre. « *J’ai eu droit à un training par le musée pour me préparer à répondre aux questions qui allaient m’être posées sur les relations de Picasso aux femmes.* »

« Nous pratiquons la “context culture” et non pas la “cancel culture.” »

Au musée Picasso de Málaga, où les salles suivent l’ordre des amours du maître des lieux, José Lebrero, son directeur artistique, assure que la donne a changé et que le prochain accrochage sera entièrement repensé. Au printemps 2021, des étudiantes manifestaient en silence dans les salles du musée Picasso de Barcelone, vêtues de tee-shirts portant des slogans tels que « *Musée Dora Maar* », elle dont l’œuvre fut longtemps occultée par la statue du commandeur. Ce musée a organisé dans la foulée un symposium, « *Doctorat Picasso* », accessible en ligne, pour ouvrir le débat avec des spécialistes et des jeunes. « *Les musées ont évidemment un rôle à jouer*, explique Androula Michael, maître de conférences en art contemporain à l’université de Picardie, et responsable du programme barcelonais, *mais ils ne sont pas là pour répondre aux attaques ni faire aimer l’œuvre. Nous sommes là pour apporter de la complexité, nous essayons d’éclairer le contexte.* »

C’est ce à quoi s’attelle Nathalie Bondil, directrice à l’Institut du monde arabe et spécialiste de Picasso, avec ses étudiants en histoire de l’art : pratiquer la « *context culture* et non pas la *cancel culture* », martèle cette féministe passionnée, commissaire de la toute première exposition consacrée à Fernande Olivier, cet hiver, au musée de Montmartre. « *Il faut remettre Picasso dans le système culturel de l’époque et le comprendre, faire la part entre les outils intellectuels des activistes et ceux des historiens, ne surtout pas imposer un diktat sur les récits du passé. C’est un exercice d’humilité nécessaire.* »

Quand Cécile Debray a pris la tête musée Picasso de Paris en novembre 2022, elle a senti une équipe un peu perdue, tiraillée par les polémiques, sollicitée par le public et ne sachant plus trop quoi répondre, et même quoi penser. À l’instar de son homologue à Barcelone, le musée a aussitôt pris le taureau par les cornes et organisé un séminaire en interne, qui a débuté cet hiver. Des invités, spécialistes de l’artiste ou non, débattent de sujets qui fâchent avec le personnel du musée et un panel d’étudiants remontés venus des grandes écoles, telles que Normale sup, Sciences po, ou l’École du Louvre. On y parle violence, modèles, politique ou sexualité dans l’œuvre de Picasso. Bilan à mi-parcours ? « *Des débats plutôt musclés, des étudiants avec une attitude militante et idéologique que l’on respecte, explique Cécile Debray. Notre but est de les faire réfléchir en leur donnant des éléments historiques et des documents.* » En 2024, le parcours de l’institution parisienne devrait être entièrement repensé, nourri des réflexions de ce séminaire intergénérationnel. Plus d’alignements de chefs-d’œuvre trop imposants, mais une présentation mélangeant œuvres, dessins et matériel documentaire, carnets, pièces d’archives, qui devraient remettre Picasso dans ce contexte historique qui a fait tant défaut.

Pour resituer ce contexte, Laurence Madeline, également autrice d’un ouvrage sur Marie-Thérèse Walter, a choisi la cause des femmes, en redonnant vie à celles qui n’étaient plus que des étiquettes. Elle leur a consacré un livre où l’on découvre leurs histoires singulières, parce qu’elle n’admet pas « *que la vie d’une femme se résume à quelques années passées avec Picasso* ». Et parce qu’elle veut rendre les femmes à l’histoire « *et voir Picasso comme un homme, un macho presque ordinaire, un artiste extraordinaire aussi.* »

André Perrin, « Retour sur l'affaire Polanski en cinq questions », *Commentaire*, vol. 170, n° 2, 2020, pp. 363-372 (extraits).

Le scandale déclenché par l'attribution du César de la meilleure réalisation au film J'accuse de Roman Polanski soulève toute une série de questions, les unes d'ordre juridique, les autres d'ordre philosophique ou moral. Ces questions ont été posées dans un climat qu'on peut, sans exagération, qualifier de passionnel et ont suscité des réponses volontiers péremptoires formulées, parfois, dans un langage outrancier. On s'efforcera ici de formuler les premières de façon plus rationnelle et les secondes sur un mode plus réfléchi. A. P.

Peut-on séparer l'homme de l'œuvre ?

Peut-on séparer l'homme et l'œuvre ? Puisque c'est ainsi que la question a été posée, prenons-la au sérieux. Il faut, pour y répondre, élucider le rapport dans lequel se tiennent l'homme et l'œuvre et, à cet effet, le plus simple est de se demander en quel sens deux êtres peuvent être séparés. Une vieille distinction scolastique nous y aidera. On doit à Suarez la distinction de trois sortes de distinctions : la distinction réelle mutuelle, la distinction modale et la distinction de raison. La première est la distinction entre deux substances, c'est-à-dire entre deux êtres capables d'exister séparément l'un de l'autre, par exemple deux personnes humaines. La deuxième, la distinction modale, est réelle, mais pas mutuelle parce que la relation des deux êtres distingués n'est pas symétrique. Telle est la distinction de la substance et de l'accident : mon amie peut exister sans sa blondeur ou sans sa jeunesse, mais non pas sa blondeur ou sa jeunesse sans mon amie. La troisième, la distinction de raison fondée dans la réalité, concerne deux êtres qui sont unis dans la même substance, donc non séparables, mais dont la dualité correspond à une réelle diversité, en sorte qu'il est possible de les analyser séparément, par exemple la distinction de la mémoire et de l'intelligence au sein de l'esprit.

Il est aisé de constater que la distinction de l'homme et de l'œuvre n'est ni une distinction de simple raison – cela va de soi – ni une distinction modale : que l'œuvre ne puisse exister sans son auteur ne signifie pas qu'elle soit à celui-ci ce que l'accident est à la substance. Celui-là s'évanouit quand celle-ci disparaît, mais l'œuvre survit à son auteur comme le fils au père. L'homme et l'œuvre sont donc séparables à la manière des substances : Alain-Fournier et Raymond Radiguet ont existé comme écrivains sans les œuvres qu'ils auraient écrites s'ils avaient vécu plus longtemps tandis que *Le Grand Meaulnes* et *Le Diable au corps* ont survécu à leur disparition.

Ceux qui affirment qu'on ne peut séparer l'homme et l'œuvre veulent sans doute dire autre chose que ce qu'ils disent. Peut-être veulent-ils signifier que, l'œuvre étant l'expression du moi de l'auteur, selon l'interprétation courante d'une célèbre formule apocryphe de Flaubert, la première ne peut être comprise ou appréciée indépendamment du second. Outre qu'elle rendrait impossible que nous puissions comprendre ou apprécier le *De rerum natura* et l'*Odyssée*, puisque nous ne savons rien de leurs auteurs, pas même, dans le second cas, s'il a réellement existé, cette thèse se heurte à la réfutation proustienne de la méthode de Sainte-Beuve : « Cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. » Adèle Haenel n'en disconviendrait pas, qui confiait naguère que Céline était son auteur favori. Comme on peut raisonnablement supposer que *Bagatelles pour un massacre* n'est pas son livre de chevet, il

faut admettre qu'elle est parfaitement capable de dissocier le *Voyage au bout de la nuit* du moi social de l'antisémite forcené. On ne trouve du reste guère trace de l'antisémitisme de Céline dans ce dernier ouvrage, si ce n'est une formule, dont l'interprétation est douteuse, où le jazz est qualifié de « musique négro-judéo-saxonne », et qui, de toute façon, n'excède pas ce que l'on pouvait lire à l'époque chez les surréalistes. En tout état de cause, les délires des trois pamphlets antisémites qui ont suivi le *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit* ne permettent pas de les éclairer rétrospectivement. On pourrait dire la même chose de l'antisémitisme de Marx que d'aucuns se sont vainement employés à nier : quelque patent qu'il soit, non seulement dans un passage bien connu de *Sur la question juive*, mais aussi dans sa correspondance avec Engels, il reste sans rapport intelligible avec la théorie de la plus-value et ne peut donc être invoqué pour la récuser. S'agissant de Heidegger, la chose est plus discutable, en tout cas plus discutée : si certains tiennent son engagement national-socialiste pour un errement passager qui n'entache en aucune manière sa pensée, d'autres soutiennent que le nazisme est consubstantiel à sa philosophie. *Quid* de Polanski ? Son cas s'apparente plutôt à celui de Céline et de Marx. Non seulement il n'y a bien sûr aucune apologie du viol dans *J'accuse*, mais les crimes qu'on impute à son auteur ne sont d'aucun secours pour interpréter son œuvre en général et son dernier film en particulier.

La formule utilisée contre le cinéaste doit sans doute être prise dans un sens normatif et non descriptif. En disant qu'on ne peut pas séparer l'homme et l'œuvre, on veut sans doute dire qu'on ne *doit* pas le faire. On veut sans doute signifier que, lorsqu'un créateur a commis des actes moralement ou juridiquement répréhensibles, et quand bien même ces actes seraient sans rapport avec ses créations, on ne doit pas honorer celles-ci parce que l'honneur en rejaillirait sur lui et, indirectement, sur les actes en question. Autrement dit, les jurés qui ont jugé, en leur âme et conscience, que le film *J'accuse* était la meilleure réalisation auraient dû, néanmoins, proclamer publiquement qu'un autre film était la meilleure réalisation. Sans doute eussent-ils menti, mais c'eût été un « noble mensonge » à l'instar de ceux dont Platon autorise l'usage aux gouvernants, et à eux seuls, parce qu'il est parfois nécessaire « pour tromper, dans l'intérêt de la cité, les ennemis ou les citoyens ».

Toujours est-il que c'est bien cette conception qui a été formulée par Virginie Despentes dans un raccourci saisissant : « Vous savez très bien ce que vous faites quand vous défendez Polanski : vous exigez qu'on vous admire jusque dans votre délinquance. Cependant cette interprétation ne permet pas à elle seule de justifier la différence de traitement entre Céline et Polanski. En défendant Céline, en en faisant son « auteur favori », n'exige-t-on pas qu'on l'admire jusque dans sa délinquance antisémite et pronazie ? Il faut donc adjoindre à cette interprétation un distinguo qui autorise à traiter différemment les vivants et les morts. C'est ce qui a été fait par quatre journalistes particulièrement sensibilisées à la cause féministe : « Il est vrai qu'Adèle Haenel a admis admirer Louis-Ferdinand Céline, mais lui rétorquer cela, parce qu'elle s'indigne pour Polanski, c'est ignorer un détail : Céline est mort, reste son œuvre ». Il faut sans doute comprendre qu'en séparant définitivement l'homme de l'œuvre, la mort conserve celle-ci, mais annihile les actes qui ne relevaient pas du domaine de l'art, en sorte que l'honneur accordé à l'une ne risque plus de rejaillir sur les autres. La mort qui permettrait de ne retenir que la grandeur du disparu et d'oublier ses bassesses ? Tout le monde n'en conviendrait pas, à commencer par Louis-Georges Tin, président du CRAN, qui veut déboulonner les statues de Colbert et débaptiser les lycées et collèges qui portent son nom. Dans le texte de nos journalistes, cette thèse ne fait malheureusement pas l'objet d'une

démonstration, mais, à défaut, s'appuie sur l'autorité de Leïla Slimani dont une interview est citée : « Dans vingt ans, le film de Roman Polanski restera sans doute, comme *Rosemary's Baby* ou *Le Locataire*. Après, dans le temps de la création, qui est aussi social et médiatique, on peut trouver indécent qu'une salle applaudisse quelqu'un qui est accusé d'autant de viols ». Cependant, Marguerite Duras était bien vivante, elle était dans le temps social et médiatique de la création, lorsque le prix Goncourt lui fut attribué en 1984. L'auteur de *L'Amant* était-elle séparable de la femme qui, en 1940, avait publié une apologie du colonialisme emplie de clichés racistes ? De celle qui en 1942 avait collaboré à la censure vichyste ? De celle qui en 1944, devenue épuratrice, avait dirigé une séance de torture sur un délateur présumé ? On ne se souvient pas que, quarante ans après les faits, l'honneur rendu à la romancière ait été jugé « indécent » par beaucoup, y compris par ceux qui avaient couvert d'opprobre le général Massu. On répondra peut-être que les féministes qui pourfendent Polanski n'ont pas, ès qualités, à se préoccuper de toutes les victimes, mais seulement de celles de leur sexe dont elles se donnent pour tâche de défendre la cause. Soit. Mais alors pourquoi n'ont-elles pas protesté quand le rappeur Joey Starr a bénéficié en 2010 et en 2012 de nominations pour le César du meilleur acteur ? Ce délinquant multirécidiviste avait, douze ans plus tôt, fracturé le nez d'une hôtesse de l'air après l'avoir traitée de « grognasse », « pétasse » et « boudin » et, trois ans plus tôt, il avait écopé de trois mois de prison ferme pour « violences conjugales ». N'y avait-il là rien qui fût de nature à heurter la sensibilité féministe ? Et que dire des applaudissements qui ont salué la palme du meilleur film aux *Misérables* de Ladj Ly ? Ce réalisateur avait été condamné pour avoir participé dix ans plus tôt à une expédition punitive au cours de laquelle, après qu'une femme eut été rossée par son frère pour avoir eu avec un homme des relations que celui-là jugeait illicites, l'homme en question avait été à son tour tabassé, jeté dans le coffre d'une voiture, transporté dans un bois et arrosé d'essence. Beaucoup plus récemment, le 6 novembre 2019, le même Ladj Ly s'était illustré en qualifiant la courageuse Zineb el Rhazoui, qui, depuis le massacre de *Charlie-Hebdo*, vit sous haute protection policière, de « connasse » et en lui enjoignant d'aller se « faire enculer ». Rien de tout cela n'est manifestement assez « indécent » pour qu'on trouve « indécent » qu'une salle applaudisse cette haute figure du féminisme.

Des esprits malveillants ont insinué que, pour bénéficier de l'indulgence de certaines féministes, il valait mieux être un jeune mâle de moins de 50 ans issu de la « diversité » qu'un vieux mâle de plus de 50 ans blanc, et juif de surcroît. Nous ne les suivrons pas sur la voie de ce vilain soupçon, mais nous essaierons plutôt d'entrer dans les raisons de celles qui réservent leurs sévérités au seul Polanski. Comment justifient-elles ce traitement de défaveur ? « Pour info, Joey Starr a été condamné et a purgé ses peines. Ladj Ly aussi », clament d'une seule voix nos quatre journalistes ». Nous tenons peut-être enfin la pierre de touche qui permet de répondre à notre question initiale : on serait en droit de séparer l'homme et l'œuvre lorsque l'homme délinquant ou criminel est en règle avec l'institution judiciaire, ayant purgé la peine à laquelle celle-ci l'a condamné. Ce qui est reproché à Polanski, c'est d'être en délicatesse avec la justice américaine au respect de laquelle ses détracteurs (et détractrices) sont particulièrement attachés.

Viviane Thill, Pour une confrontation des points de vue au lieu d'une guerre des valeurs, Forum 404, n°64, pp. 6-10, 2020

Dans le numéro de janvier 2020 de *forum*, Sandrine Gashonga demande s'il faut séparer l'œuvre de l'artiste. Autrement dit : peut-on continuer à admirer et à voir, écouter ou lire une œuvre quand l'artiste qui l'a créée s'est rendu coupable de crimes, de délits ou d'actions que la société juge immorales ? Elle illustre son propos par trois exemples : Roman Polanski, accusé d'avoir violé 12 femmes, les monuments honorant dans le sud des Etats-Unis des généraux esclavagistes et une fresque murale représentant des esclaves appartenant à George Washington ainsi que le corps d'un Amérindien à terre.

La personnalité de l'artiste n'est en jeu que dans le premier de ces exemples. Dans les deux autres, ce sont les sujets des représentations qui posent problème mais encore une fois pour des raisons différentes. Les monuments des généraux confédérés glorifient des racistes et des tortionnaires. La fresque murale de Victor Arnautoff, peinte dans les années 1930, voulait tout au contraire dénoncer la complicité de Washington dans l'esclavagisme et dans le génocide des Amérindiens. Mais ce qui à l'époque de sa création passait pour une œuvre subversive, traumatise aujourd'hui les élèves afro-américains et amérindiens obligés de passer tous les jours devant la peinture qui se trouve dans le lycée George Washington à San Francisco. Sandrine Gashonga conclut qu'on se trouve à chaque fois face à des choix à faire en tant que société et en tant qu'individu. Elle choisit pour sa part « un idéal moral plutôt qu'un idéal esthétique », des « êtres de chair et de sang plutôt que la création artistique ». C'est d'une part faire peu de cas de l'art que de le réduire à un idéal esthétique ou de le présenter comme une entité abstraite, opposée aux êtres humains « de chair et de sang ». L'art digne de ce nom enrichit les êtres humains, leur ouvre de nouveaux horizons, les bouscule dans leurs certitudes (comme voulait le faire Arnautoff), les dérange et les désarçonne (ce que font, qu'on le veuille ou non, beaucoup de films de Polanski). C'est d'autre part réduire ce choix à une équation binaire entre un Bien et un Mal : les êtres de chair et de sang ou une œuvre accusée de les humilier.

Mais comme le dit Obama, cité dans un autre article du même numéro de *forum* : « The world is messy. There are ambiguities ». La fresque sur Washington en est un bon exemple. La personnalité ultra-complexe de Polanski en est un autre. Cela n'excuse ni les crimes qu'il a commis (on sait qu'il en a commis au moins un) ni son attitude assez inqualifiable aujourd'hui qui consiste à s'ériger en victime (« On essaie de faire de moi un monstre »). Plusieurs choses me mettent mal à l'aise dans les réactions entourant « l'affaire Polanski » et dans d'autres discussions récentes autour de l'art.

C'est d'une part le lynchage médiatique de personnes soupçonnées de harcèlement ou de violences sexuelles, qui rappellent le pilori du Moyen-Âge ou la pratique de l'autocritique publique et forcée dans les dictatures communistes. Je suis bien consciente qu'un très grand nombre de criminels sexuels ont jusqu'ici bénéficié de la prescription parce que les victimes n'arrivaient pas à parler, ou d'un non-lieu parce qu'elles n'ont pas le moyen de prouver des faits qui ont généralement lieu alors qu'elles sont seules avec l'agresseur. Je constate que le mouvement #MeToo, y compris par ses débordements ou peut-être à cause d'eux, a réussi à faire qu'on écoute enfin ces victimes. Et la parole des femmes a toujours du mal à se faire entendre, sauf si elles s'appellent Vanessa Springora ou Adèle Haenel et arrivent à rallier à leur cause les médias traditionnels.

Mais l'article 6 de la Convention européenne des droits de l'Homme (qui devrait s'appeler « des droits humains » !) déclare que chaque personne a droit à un procès équitable. C'est un principe fondamental de l'État de droit. Un autre principe est que chacun est égal devant la loi et ce n'est donc pas parce qu'on s'appelle Polanski ou Weinstein et qu'on a des amis haut placés qu'on peut échapper à la justice ou bénéficier d'a priori favorables de la part des tribunaux. La justice doit enfin assumer ses responsabilités et mettre fin à l'actuelle culture de l'impunité en matière de violences sexuelles si elle veut que ces deux principes soient conservés et respectés. Je veux croire qu'elle y arrivera.

Une forme de censure

Le deuxième aspect qui me gêne est l'appel à la censure que je ressens dans beaucoup d'interventions. Sandrine Gashonga ne la revendique pas mais suggère que l'idéal moral exige le boycott : « choisir Samantha, Charlotte, Robin, Renate, Marianne et Valentine plutôt que les films de Polanski ». Elle laisse néanmoins ce choix à chacun et chacune mais d'autres vont plus loin et cherchent par exemple à empêcher physiquement des spectateurs et spectatrices de voir *J'accuse* de Polanski. Sous la pression réelle ou imaginée des citoyens (et électeurs), la structure intercommunale française Est Ensemble avait fait enlever le film de l'affiche dans les salles de cinéma qu'elle gère, avant de se rétracter. De façon plus générale, les cas d'autocensure ou de censure « préventive » semblent se multiplier.

Certes, les mots sont là aussi à manier avec précaution. Même s'il n'est pas présenté dans des salles de cinéma, un film n'est pas pour autant nécessairement censuré, du moment qu'on peut le voir librement ailleurs (dans d'autres salles, en dvd ou sur un site vod par exemple). Et empêcher une projection pour attirer l'attention sur un problème n'est pas en soi une censure au sens strict du terme. Au Luxembourg même, le procédé a été plusieurs fois utilisé au cours du 20e siècle, par la gauche comme par la droite, d'ailleurs généralement avec pour seul effet de donner une visibilité accrue à l'œuvre visée.

Mais comme l'égalité de chacun devant la loi, la liberté d'expression faisait jusqu'à présent partie des valeurs démocratiques et est protégée de ce fait dans les constitutions. La censure est strictement encadrée par la loi (qui interdit par exemple l'appel à la haine ou à la violence). La culture du dialogue exige par ailleurs qu'on débattre avec ceux qui pensent autrement, non qu'on les empêche de s'exprimer ou qu'on essaie de les faire taire en les conspuant sur les réseaux sociaux comme c'est par exemple arrivé à Sylviane Agacinski qui, parce qu'elle est opposée à la légalisation de la GPA (gestation pour autrui), a été traitée de « homophobe » et a vu une de ses conférences annulée à l'université de Bordeaux.

Il faut agir pour déconstruire des positions hégémoniques, remettre en question les récits dominants et ouvrir la voie à l'expression d'autres points de vue sur l'histoire, la société et la culture. Il est dans l'ordre des choses que cela engendre des réticences, des oppositions et des débats qui peuvent parfois être houleux. Mais l'argument moral qui relègue irrémédiablement dans le camp des personnes infréquentables ceux et celles qui osent exprimer, par l'art ou la parole, une opinion différente des idées considérées comme moralement correctes, est dangereux. D'abord parce que la plupart des discriminations ont été et sont encore justifiées au nom de la morale. A partir de 1930, le Code Hays interdisait ainsi dans les films hollywoodiens la représentation de « l'amour impur », ciblant notamment toute relation en-dehors du mariage mais aussi et surtout les relations homosexuelles considérées comme « perversions » dans la bonne société de l'époque. Ce même Code Hays ne trouvait en revanche rien à redire – pour ne prendre qu'un exemple - à la romantisation de l'esclavage ou à la scène dite « du viol » (et

surtout de la justification du viol) dans *Gone With the Wind* (Victor Fleming, 1939). Le producteur de ce film dut bien batailler avec Hays... mais pour conserver le mot « damn » dans la célèbre réplique « Frankly, my dear, I don't give a damn ».

Si les comportements et les mots interdits ou honnis ont changé, certains n'hésitent pas aujourd'hui à appeler, sinon au retour de la censure, du moins aux condamnations morales et au boycott, parfois avec des accents dogmatiques qui ne laissent de place ni au débat ni aux nuances et ont trop souvent pour effet collatéral de scinder la société en camps opposés. A une intervieweuse qui s'étonnait qu'elle lise Charles Bukowski, Virginie Despentes - auteure de *King Kong Théorie* dans lequel elle décrit les mécanismes de la domination masculine - a répondu « Je pense que ce serait dommage de se passer de la lecture de Bukowski quand même. Malgré tous les problèmes que ça peut me poser comme féministe [...]. » Je dirai pour ma part la même chose de Polanski : je n'aimerais pas me passer de ses films comme je n'aimerais pas me passer de certains films de Woody Allen, de Chaplin ou d'autres cinéastes aujourd'hui accusés de divers crimes, et je pense que tous les pourfendeurs de Harvey Weinstein ne vont pas boycotter dorénavant *Fahrenheit 9/11*, *The Lord of the Rings* ou l'essentiel de l'œuvre de Tarantino. Cela ne revient pas à « séparer l'homme de l'œuvre » ce qui me semble une aberration. C'est ne pas réduire l'homme au crime qu'il a pu commettre. Si l'homme Polanski a commis des crimes pour lesquels il doit être jugé, il a aussi trouvé des images saisissantes pour transposer à l'écran l'absurdité et les affres de la condition humaine. Je regarderai sans doute à l'avenir ces films d'une autre façon mais devons-nous nous passer de cette œuvre parce que son auteur a commis ces crimes ? Suis-je complice si je les regarde ? Je ne tiens nullement à honorer l'homme qui n'a plus rien d'honorable mais l'honneur n'a pas grand-chose à voir avec une œuvre artistique. Tout comme je peux lire Céline, non en faisant fi de son antisémitisme mais en l'intégrant dans mon analyse de ses livres, je peux regarder les films de Polanski en tenant compte de sa biographie et de ses déclarations.

Expliquer pour déchiffrer

Vouloir reléguer aux oubliettes des œuvres d'art qui ne correspondent pas ou plus aux exigences morales d'aujourd'hui comme c'est le cas avec *Gone With the Wind*, les peintures de Gauguin ou l'opéra *Carmen*, me semble encore plus absurde. Expliquer, contextualiser, analyser, réinterpréter comme l'a fait par exemple l'excellente exposition *Le modèle noir de Géricault à Matisse* au Musée d'Orsay à Paris en 2019 me paraît au contraire nécessaire, non seulement pour remettre ces œuvres dans leur contexte, mais pour permettre au public de les appréhender, déchiffrer et (ré)évaluer par lui-même. C'est aussi ce que fait, dans une approche tout à fait différente mais non moins efficace, l'artiste Deborah de Robertis quand elle dévoile son sexe sous *La Joconde* ou *L'origine du monde*. Au lieu de vouloir cacher ces œuvres, donnons-nous les moyens d'en discuter et d'en analyser le fond, la forme et le contexte.

L'autre argument souvent invoqué pour appeler au boycott ou à l'effacement d'œuvres d'art de l'espace public est émotionnel : elles heurteraient les sensibilités d'une partie de la population. Dans l'interview déjà citée ci-dessus, Virginie Despentes continue : « C'est important aussi, je crois, d'être capable d'écouter des paroles avec lesquelles on n'est pas d'accord sans que ce soit une offense insupportable ». Écouter des paroles avec lesquelles on n'est pas d'accord, qu'elles témoignent de l'histoire passée ou reflètent une vision du monde différente de la nôtre, semble aujourd'hui de plus en plus difficile. Mais au lieu d'argumenter, d'exposer et d'analyser, on se dit offensé ou blessé – ou on déclare que d'autres pourraient se sentir offensés ou blessés - ce qui réduit l'antagoniste au silence. Il n'y a pas si longtemps, les catholiques intégristes étaient offensés par *La dernière tentation du Christ* porté à l'écran par Martin Scorsese ou le *Piss Christ* d'Andres Serrano. Aujourd'hui ce motif de censure est repris

Texte 8

par des représentants de toutes les communautés religieuses, ethniques, sexuelles et autres qui se déclarent ou sont déclarés « vulnérables » et ne pourraient donc supporter la vue de certaines images ou l'expression de certaines paroles. Il me semble que c'est infantiliser une personne adulte que de supposer qu'elle n'est pas en mesure de se confronter à des représentations qui questionnent ou contredisent sa propre vision du monde ou même l'image qu'elle se fait de son identité.

Je ne comprends d'ailleurs pas pourquoi les élèves afro-américains ou amérindiens qui passent devant la fresque d'Arnautoff devraient se sentir traumatisés. Il me semblerait plus normal qu'ils soient en colère et qu'ils revendiquent que les crimes des pionniers blancs soient thématiques et discutés, que les points de vue des populations indigènes et des descendants d'esclaves soient incorporés dans le narratif national (ce qui était le but de l'artiste), que le racisme actuel qui découle de celui du 18^e siècle soit dénoncé et combattu. Les survivants de la shoah et leurs descendants n'ont à ma connaissance jamais demandé que les images des camps de concentration soient cachées. Bien au contraire, ils se battent pour qu'on ne les oublie pas.

Les discriminations et les oppressions doivent être combattues. Il est pour cela nécessaire que les minorités ou les personnes qu'on rassemble à tort ou à raison sous ce terme aient droit à la parole et à leur point de vue. Il est scandaleux qu'elles soient toujours aussi peu représentées, notamment dans les médias et les arts. Mais plus il y aura de points de vue, plus nombreux seront aussi les différents regards, parfois inconciliables – y compris à l'intérieur d'une même communauté - sur le monde et la société. On sera heurté, choqué et déstabilisé. On débattrà, on expliquera et on confrontera nos expériences et histoires. Et tous et toutes en ressortiront enrichi-e-s.