

## **La liberté de création littéraire et l'exception de fiction**

Le MOTif - Observatoire de la liberté de création

15 octobre 2009

### **Un « privilège » du romancier ?**

*Par Bertrand Leclair*

Liberté d'expression et liberté de création : dès son intitulé, l'Observatoire signifie que les deux choses sont différentes - à juste titre. La question est de définir ce qui les différencie, si l'on veut défendre, spécifiquement, une liberté de création sans pour autant la réduire à la fiction.

Certes, il faut bien pouvoir distinguer, dans l'urgence d'un procès, entre l'auteur et ses personnages, et dénoncer une confusion primaire entre les pensées d'un auteur et celles de son narrateur. Si l'on ne peut plus évoquer dans un roman un personnage raciste ou pédophile, serait-il narrateur, si l'on ne peut plus mettre dans sa bouche les mots que l'on suppose pouvoir être les siens, alors le roman ne peut plus rendre compte de l'actualité du monde. Sur le papier, cette question est simple. Dans la réalité des tribunaux elle est beaucoup plus complexe – et par exemple, elle a entraîné la Cour européenne des droits de l'homme dans des arguties vraiment bizarres à propos du roman de Mathieu Lindon, *Le Procès de Jean-Marie Le Pen*, arguties qui n'ont pas pu empêcher la condamnation de l'auteur. D'autre part, on voit immédiatement quelle brèche s'ouvre – puisqu'il suffirait, si l'on s'en tient là, pour faire effectivement l'apologie du racisme, de mettre roman sur la couverture d'un livre, de broser en quelques lignes une situation fictive pour faire surgir un personnage fictif et mettre dans sa bouche une apologie très réelle. L'argument de la fiction dès lors se retourne contre l'idée même de fiction, vide l'idée de fiction de sa raison d'être, qui est d'être une *création*.

Autrement dit : focaliser sur la notion de fiction, n'est-ce pas s'enfermer dans une problématique qui risque de restreindre aux limites de la fiction la liberté de création ? La question me semble d'autant plus actuelle que l'univers judiciaire n'est pas hors du monde, il n'échappe pas aux stéréotypes dominants, à la défaillance actuelle de l'espace public. Or, que lit-on en une des journaux, cette rentrée ? Des articles et des publicités

où l'on met en avant, ici, « le privilège du romancier », là, « le droit de tout dire du romancier ». Du romancier seulement ? Et pourquoi ? « Privilège » n'est pas un mot anodin ; c'est un terme de droit qui vient du latin juridique pour désigner, et je cite le Robert : « un avantage particulier accordé à un seul individu ou à une catégorie, en dehors de la loi commune ». Nature ou culture, j'ai un problème avec les privilèges. J'ai un problème redoublé du fait que le « privilège du romancier » soit, en quelque sorte, revendiqué du même mouvement dans les journaux, les publicités et les tribunaux.

Je milite pour autre chose : une liberté pleine et entière du geste de création, et donc une liberté pleine et entière du romancier en tant que la fiction est un moyen parmi tous ceux qui sont proposés au geste de création. La liberté est consubstantielle à l'idée même de création ; et c'est pourquoi sa défense nécessite une réflexion sur l'éthique du créateur, éthique qu'il s'agit de distinguer très clairement de la morale.

C'est vers ces questions complexes que je voudrais entraîner mon intervention, que j'ai construite en deux temps. Pour préciser quelques notions qui me semblent déterminantes, je vais retraverser à grands pas une réflexion que j'ai menée au printemps dans le cadre de l'observatoire sur « le réel et la fiction » avant de retrouver dans un deuxième temps cette question de l'éthique.

En mars dernier, donc, j'ai intitulé une intervention : « les paradoxes de la fiction, les fictions du paradoxe ». Paradoxe est un mot construit avec le préfixe *para*, qui signifie « à côté », et le terme *doxa* qui désigne l'opinion. Comme il y a le paranormal – ce qui n'est pas explicable par les données et les lois normales – il y a le paradoxal – ce qui échappe à l'opinion, c'est-à-dire aux représentations communes, aussi bien au « lieu commun » de la pensée partagée par le plus grand nombre dans un temps et un lieu donnés qu'à leur logique. Je signale deux termes proches : le terme de *paranoïa* qui en grec désignait au sens large la folie, *noïa* désignant l'esprit, l'intelligence, et surtout le mot *parabole* dont est directement issu notre mot de parole, quand la parabole permet par une fiction de transmettre sans le menacer le sens toujours caché de la vie.

Le paradoxe a joué un rôle essentiel à l'époque des Lumières – qu'on songe seulement au *Paradoxe sur le comédien*. Dans l'Encyclopédie, le paradoxe est décrit ainsi : « une proposition absurde en apparence, en ce qu'elle est au contraire aux opinions reçues et qui néanmoins est vraie au fond, ou du moins peut recevoir un air de vérité ». Définition parfaite en vérité, où les idées communes sont bien désignées par ce qu'elles sont, des opinions reçues, et qui permet d'insister sur le jeu qui surgit dès que l'on ouvre un dictionnaire étymologique : *para* signifiant « à côté de » entraîne une

dérive vers le sens de « contre ». Le paradoxal est ce qui est à côté et donc contre l'opinion – et contre, cela veut dire aussi bien tout contre qu'opposé, contraire. L'opinion commune et la morale ont une tendance mécanique à estimer que ce qui est «à côté » est « contre » elle. Elles ignorent que la contradiction et le jeu des contraires sont le moteur de la langue et de la pensée, comme le montre la dialectique.

Entendons-nous : il faut du lieu commun, bien sûr ; un monde sans lieu commun ressemblerait à s'y méprendre à une salle d'hôpital psychiatrique, où chacun vaque dans un délire hermétique. Le lieu commun pour autant a besoin de respirer ; il relie les hommes mais comme tout lien il devient une entrave mortifère si l'on n'y introduit pas du jeu en permanence. Le paradoxe est ce jeu qui permet tout à la fois de relativiser le poids de la doxa et de la revitaliser.

Reste que le paradoxal désigne ce que l'on peine à croire parce que cela ne s'ajuste pas immédiatement à la pensée commune, à la représentation ordinaire et donc ordonnées des êtres et du monde, une représentation partagée par tous au point de n'être plus interrogée par personne au quotidien des jours. Car la doxa, je suppose que nous serons ici tous d'accord, la doxa, qu'elle soit en vigueur à l'échelle d'un continent ou d'un groupe, la doxa n'est pas la vérité, si elle tente toujours de passer pour l'être.

La vérité ? Vous connaissez tous le paradoxe des paradoxes, c'est l'incrédulité où nous mène celui qui s'avançant vers nous affirme : je mens. De deux choses l'une qui ne sont pas la même mais reviennent au même : il est un menteur.

Je suis un mensonge, c'est ce qu'affirme toute œuvre de fiction. La fiction avance ouvertement masquée. Pourquoi ? Parce que bien souvent la vérité, qui n'est pas la doxa, moins encore un dogme, qui est mouvante, fuyante, insaisissable, ne peut pas se dire, ne sait pas se dire. Elle est interdite, et pas seulement par les pouvoirs ou les superstitions dominants. Interdite, elle l'a été avant-hier, elle l'a été hier et avec le recul du temps nous le voyons comme le nez au milieu de la figure, mais ceux qui vivaient dans le temps où cette vérité contredisait la doxa ne le voyaient pas – l'exemple le plus fameux en reste l'abjuration de Galilée, et pourtant, elle tourne ! Elle tourne ? Pure fiction, comme l'on dit avec mépris, aux yeux de l'Inquisition. Où était la vérité, où la fiction, ce jour-là ? La vérité était renvoyée au paradoxe, elle passait pour fiction. Tant d'autres vérités le sont aujourd'hui, interdites, mais nous ne le voyons pas parce que nous ignorons même leur existence ; nous confondons comme toutes les sociétés de toutes les époques la doxa et la vérité. Le paradoxal, en ce sens, n'est pas si loin du paranormal : on peut toujours en parler, on ne le connaît pas. La doxa est tellement plus

forte que nous. On croit être paradoxal, on affirme un stéréotype. On est dedans, la doxa, jusqu'au cou, à s'en étrangler certains jours ; on n'en sort pas. La fiction est l'un des instruments qui nous permet d'essayer, cependant, de nous en écarter un instant.

En introduisant immédiatement du jeu avec ce qui se prétend être la vérité, la fiction permet d'avancer des vérités impossibles à exprimer sans avoir à les abjurer immédiatement, que ce soit en face de l'inquisition, de son patron ou de sa famille. Pour autant, la fiction n'est évidemment pas le seul lieu du paradoxe. Il existe une pensée résolument paradoxale qui ne relève pas de la fiction. Et je voudrais ici comme on pose un repère évoquer l'un des plus beaux textes qui soit au monde, et qui devrait être la pierre de touche de toute réflexion sur la liberté de création, justement parce que ce texte ne relève en rien de la fiction. *L'Apologie de Socrate*, de Platon, est le récit du procès qui fut intenté à Socrate. On peut résumer à deux chefs d'accusation les charges qui avaient été retenues contre le philosophe, deux chefs d'accusation qui sont rémanents dans toute l'histoire des procès intentés aux penseurs et aux artistes : Socrate était accusé, d'une part, de blasphème (il n'aurait pas respecté les divinités de la cité, et aurait tenté d'en introduire de nouvelles), et, d'autre part, d'avoir « corrompu la jeunesse ». *L'apologie de Socrate* reproduit le plaidoyer du philosophe face à ses juges ; refusant de « jouer le jeu » judiciaire qui impliquerait de se renier pour acquérir la bienveillance des juges, il déploie le récit d'une existence en philosophie et, pour aller très vite, on peut dire qu'il oppose résolument une éthique de la philosophie à la prétendue morale dont se revendiquent ses accusateurs, une morale que je dirais doxique. Aussi insaisissable et fuyante la vérité soit-elle, c'est à elle et uniquement à elle que l'éthique se réfère, et Socrate refuse d'en déroger.

Socrate le fait au risque très conscient d'être condamné ; ce qu'il est d'ailleurs comme vous le savez – je ne résiste pas au plaisir de rappeler que Socrate, qui avait prévenu qu'il n'élaborerait pas sa propre défense « pour son propre compte, loin de là, mais, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, pour le vôtre, de peur qu'en me condamnant vous ne commettiez une faute grave », accueillit ainsi le verdict : « Ainsi, hommes d'Athènes, vous aurez, à en croire ceux qui veulent décrier notre cité, la réputation d'avoir tué Socrate, un homme sage, et vous en serez accusés. Car, assurément, ceux qui veulent vous diffamer diront que je suis un sage, même si je ne le suis pas. » Ce qui est merveilleux dans *L'Apologie de Socrate*, c'est que le problème auquel nous réfléchissons aujourd'hui est posé immédiatement dans toutes ses

dimensions : censurer Socrate, c'est punir les Athéniens. Censurer une œuvre c'est toujours et avant tout punir un public que l'on juge inapte à faire la part des choses.

La pensée de Socrate était, en son temps, paradoxale. Ses accusateurs, loin d'y voir l'expression d'une quête de la vérité, la considéraient comme une pure fiction, une fiction dangereuse pour la morale commune. Toujours, quand se lève une pensée paradoxale qui ne se présente pas comme une fiction, cette pensée paradoxale semble encore plus insupportable de n'être pas une fiction, de n'être pas protégée par le paradoxe du menteur.

Je ferme cette parenthèse socratique pour en revenir à la fiction. On pourrait dire que j'ai tourné jusqu'ici autour d'une évidence, qui est que la fiction déréalise. J'introduits du coup un autre terme pour travailler l'articulation entre réel et fiction, le terme de réalité. Réel *versus* réalité : de Lacan à Christian Prigent, je ne suis pas le premier à utiliser cette distinction, que je résume rapidement : le réel est ce qui est, inconnaissable ; la réalité est ce qui existe, ce que nous connaissons. Le monde dans sa matérialité, l'animal, la pulsion, le battement du sang dans les veines relèvent du réel, nous l'éprouvons, mais nous ne pouvons le connaître qu'au prisme de la langue. Le réel est immédiat, c'est bien pourquoi il n'est pas accessible au monde de la raison dans lequel nous évoluons au quotidien des jours. Dès lors que nous le nommons, nous introduisons une distance entre lui et nous, une représentation. La réalité est précisément ce qui résulte du prisme de la langue : la réalité est la représentation commune, dans la langue, du réel ; la réalité est ce que nous confondons sans cesse avec le réel ; le réel est une vérité impossible à affirmer, la réalité relève de la doxa.

Si elle est dite maternelle, la langue, c'est parce qu'elle nous met une seconde fois au monde, elle nous met au monde de l'animal parlant qu'est l'homme, elle nous permet de le *réaliser*. Maternelle, la langue s'immisce en nous dès les premières heures de l'enfance jusque dans les plis nocturnes de nos rêves, immergeant peu à peu le réel sous l'océan magique des mots. Dès lors, la langue nous donne le monde en le révélant mais c'est pour nous le reprendre aussitôt dans la conscience douloureuse que nous n'en saisissons à travers nos mots qu'un double réfracté, et qui plus est un double singulier, incommunicable. C'est bien pourquoi le monde est un paradoxe au sens que les logiciens confient à ce terme, nouvelle définition : « le paradoxe est une assertion aussi indubitablement juste qu'elle est fausse ou du moins invérifiable ».

J'appuie mon propos en citant *La poétique de la rêverie*, de Gaston Bachelard, renversant au passage ce que je disais à propos de Galilée : « les grands rêves de

cosmicité sont garants de l'immobilité de la Terre. Que la raison après de longs travaux, vienne prouver que la Terre tourne, il n'en reste pas moins qu'une telle déclaration est oniriquement absurde. »

C'est autant par les rêves que par la raison que le monde, pourtant, parvient à exister, à apparaître au fond des eaux de la langue. Le rêve ne nie pas plus le réel que ne le fait la raison raisonnante, il est de l'ordre d'un autrement de l'impossible appréhension du monde : le rêve ne nie pas plus la matière (dans laquelle il puise au contraire la force concrète de ses images) que le concept philosophique ou la raison scientifique lorsqu'elle nous prouve l'invérifiable, et par exemple que la terre tourne. Ce n'est pas du réel, mais de la réalité commune que le rêve fait abstraction. La fiction, et plus largement, le geste de création, obéit à une logique semblable : c'est justement en ce qu'ils *dé-réalisent* le monde, c'est-à-dire, en ce qu'ils défont la trame des représentations (des images et des mots communément admis comme réalité), que le rêve comme la fiction ouvrent des accès potentiels au surgissement du réel, à la matière, à l'être au monde. C'est à trouver un instant la réalité que le geste artistique peut faire surgir du réel, peut rendre au monde matériel. Au passage, ce n'est pas le moins douloureux des paradoxes du geste de création : il revitalise et renforce la réalité commune qu'il veut trouver, puisqu'en la trouant il crée une nouvelle représentation qui vient s'ajouter à toutes les autres dans la trame de la réalité. Le réel un instant tout proche n'a jamais été aussi loin, voilà une éprouvante *réalité* de la pratique artistique, quelle qu'elle soit.

Le monde est un paradoxe ? La tentation de la fiction, c'est de le révéler par la fiction, de révéler le paradoxe par le paradoxe.

Pour le dire autrement, la fiction volontaire permet d'ouvrir une brèche dans la réalité, cette fiction aveugle à elle-même d'être partagée par tous. Elle est une soupape en somme, à l'échelle de l'individu comme à celle de la société. Ce n'est pour autant qu'un moyen proposé au geste artistique – ni plus ni moins que le rectangle du tableau qui découpe le monde, en posant un cadre, est un moyen et un biais de la représentation. Toute œuvre de création, qu'elle s'en revendique ou non, a une dimension de fiction, de mise ou remise en jeu de et dans la fiction collective. Toute œuvre de création, qu'elle soit picturale, musicale ou poétique, vise à ouvrir la fenêtre des représentations communes sur le réel insaisissable et les émotions, les pulsions, les impulsions qui cependant nous traversent et nous agissent sans cesse. Toute œuvre de création, en ce sens, est paradoxale, vise nécessairement à s'arracher à la doxa, à en être l'étranger,

l'ailleurs. Au-delà de la fiction, c'est la création qui, en ce sens, comme le rêve, est l'autre du monde, l'autre indispensable au monde. Un monde qui refuse la liberté de création au nom de la sacro-sainte réalité qui le constitue est un monde sans autre, qui n'en veut pas, n'en veut plus, qui s'enferme dans une réalité unique, sclérosée en idéologie, un monde qui ne peut que se dessécher, coupé du réel comme la fleur dans le vase.

C'est précisément au nom de tous et non pas des créateurs, c'est précisément parce qu'elle est vitale pour la société toute entière qu'il faut se battre sans cesse pour une liberté de création pleine et entière - on retrouve ici Socrate, qui élabore sa défense non pas pour lui mais pour Athènes. Le premier enjeu de la censure n'est pas la liberté de l'artiste, mais celle du public. Si l'on ne peut pas définir la notion de création en termes solides et pérennes parce qu'on ne peut pas délimiter la notion de création, on peut par contre réfléchir en terme d'éthique de la création. Seule l'éthique, dont aucun tribunal jamais ne pourra juger, seule l'éthique pourtant peut justifier la liberté de la création ; par son rapport à la vérité aussi insaisissable soit-elle, l'éthique est l'âme du geste créateur, sa raison d'être, qu'il soit poétique, pictural ou philosophique.

Pour aborder cette question, je voudrais prendre deux exemples concrets, les exemples de livres récents dont on peut parler librement puisqu'ils ne sont aucunement menacés d'être attaqués en justice, très heureusement, sinon je n'en parlerai pas librement, je les défendrais. Je précise d'emblée qu'il ne s'agit absolument pas pour moi de les juger, mais de poser une question. Ces deux livres ont des auteurs tout à fait respectables, qui ont acquis un statut d'écrivains reconnus comme tels au fil des dix dernières années, mais il se trouve que leurs livres m'ont renvoyé à des questions d'éthique qui, je crois, ont leur place ici.

Je vais parler, en premier lieu, de *Jan Karski*, le roman de Yannick Haenel paru chez Gallimard. Sans doute certains l'ont lu, la plupart en ont entendu parler – je le présente donc rapidement : portant comme titre le nom de son personnage, Jan Karski, ouvert sur une citation du grand poète Paul Celan (« qui témoigne pour le témoin ? »), sous-titré « roman » sur la couverture, *Jan Karski* se déploie en trois temps : un court chapitre où est minutieusement décrit un passage du film *Shoah*, le passage consacré au témoignage de Jan Karski sur le ghetto de Varsovie dans cette formidable leçon d'éthique cinématographique qu'est aussi le film de Claude Lanzmann. Le deuxième et

plus long chapitre est un « résumé » des mémoires publiés après guerre par Karski et traduite en français sous le titre « Mon témoignage devant le monde », dans lequel Karski raconte sa guerre et une fois passé aux Etats-Unis l'impossibilité où il s'est trouvé de faire entendre aux Alliés l'ampleur de la Shoah. C'est un résumé qui se veut objectif, à quelques nuances près qui sont autant de glissements, dont celui-ci à titre d'exemple : « Jan Karski l'écrit discrètement, il ne fait que le suggérer, mais il semble qu'à ses yeux, et aux yeux du peuple polonais, la Pologne soit abandonnée ». Enfin, dans un dernier chapitre relevant de la fiction, Haenel fait de Jan Karski le narrateur d'une longue diatribe sur la responsabilité des Alliés dans l'extermination des juifs d'Europe. On peut dire que Haenel construit scrupuleusement son livre de manière à légitimer son désir de parler ici et maintenant au nom de Karski, à sa place – mot de « place » qui est d'ailleurs omniprésent aux premières pages, dans la description des images de *Shoah*. Au bout du compte, sur le mode de la fiction, Haenel se substitue à Karski pour écrire ce que ce dernier n'a pas dit, ce que Haenel pense que Karski aurait pu ou dû dire, ce que Haenel, ici et maintenant, avec les idées et les préjugés qui sont les siens aujourd'hui, aurait voulu que Karski ait dit.

L'exergue, on l'a compris, est déterminant. Celan est une autorité symbolique incontestable ; la question posée dans cette citation, « qui témoigne pour le témoin ? » invite à penser qu'il faut que quelqu'un enfin témoigne pour le témoin majeur que fut Karski ; ce quelqu'un sera Yannick Haenel. Le problème, c'est que, si je ne sais pas exactement d'où vient cette citation en forme de question, dont Haenel ne donne pas les références, je sais par contre que Celan lui-même a donné une réponse à cette question dans l'un de ses plus importants poèmes, intitulé « Gloire de cendres » dans la traduction d'André du Bouchet – un poème sur lequel, entre autres commentateurs, Jacques Derrida a beaucoup travaillé dans son remarquable « Poétique et politique du témoignage ». Je me contente de citer les toutes dernières lignes de *Gloire de cendres* : « Nul ne témoigne pour le témoin ».

Nul ne témoigne pour le témoin. C'est la place de l'auteur qui est en question ici – d'où le deuxième point. Brutalement, je pourrais dire que Haenel écrit à la place de Jan Karski, qu'il prend sa place le temps d'un livre. Mais si Haenel prend la place de Karski, où est Karski ? Je donne une réponse : il est indisponible. L'édition française de *Mon témoignage devant le monde* est « actuellement indisponible », et l'éditeur, Points de mire, s'il n'a pas disparu, à tout le moins a changé d'adresse et de téléphone. Pas même d'occasions disponibles sur Amazon. Et si vous recherchez « Jan Karski » sur le



site de la Fnac vous n'obtenez qu'un seul résultat : Yannick Haenel. Bref, si vous voulez lire Karski, le vrai, « le grand Karski » comme l'appelle Claude Lanzmann dans ses formidables mémoires parus au printemps, *Le lièvre de Patagonie*, si vous voulez lire Jan Karski, donc, il faudra aller à la BNF. Les éditions Gallimard, qui ont fait du *Jan Karski* de Haenel l'un des livres phares de la rentrée n'ont semble-t-il pas songé une seconde qu'il aurait été judicieux de veiller à son existence, pourquoi pas de rééditer *Mon témoignage devant le monde* en Folio.

Ecrire à la place de quelqu'un c'est prendre sa place, et c'est très différent du geste qui consiste à laisser sa place à quelqu'un qui n'a pas accès la parole, qu'il s'agisse par exemple d'un fou ou d'un animal. Quand il s'agit d'un témoin essentiel dont le témoignage a été publié mais n'est plus disponible, c'est une toute autre et vraie question. Une question d'éthique, que je pose, qui réclame d'être débattue, il me semble, assurément pas devant les tribunaux, mais dans l'espace public. D'autant plus que cette question de la place est très exactement ce qui a entraîné le critique du *Monde des livres* à écrire que Haenel se met à la place de Karski et que c'est, je cite et l'article et la publicité abondamment reproduite qui s'en est suivi, « le privilège du romancier ». Je ne suis décidément pas d'accord avec ce mot de privilège qui au bout du compte, en tant que lecteur, m'oblige à renverser la question du livre : est-ce qu'un individu susceptible de tenir le genre de discours qui constitue la troisième partie du livre aurait pu avoir la conduite très extraordinaire qui fut celle de Jan Karski durant la seconde guerre mondiale ? Pour ma part, je crains que la réponse soit non.

Je vais maintenant raconter brièvement, avant de conclure, comment ce mot d'éthique s'est imposé à la lecture d'un autre livre de la rentrée, *Des hommes*, de Laurent Mauvignier, paru aux éditions de Minuit. Je ne suis pas le mieux placé pour en parler, dans la mesure où *Des hommes* est un roman à l'intrigue contemporaine qui véhicule la mémoire des appelés de la Guerre d'Algérie – et ce résumé de son livre pourrait tout aussi bien être celui du dernier livre que j'ai publié, voici deux ans, *Une guerre sans fin*, qui a eu un bel écho critique mais aucun succès de librairie, contrairement à celui de Mauvignier. D'aucuns penseront donc que ma lecture est biaisée, voire que je pourrais être « jaloux » et d'une certaine manière et quoi que j'en veuille c'est peut-être vrai, pardon, donc, des précautions que cela m'entraîne à prendre. Ce qui est sûr de toute façon, c'est que le mot d'éthique et l'expression « éthique du romancier » s'est imposé à mon esprit au fur et à mesure que je lisais, tout ce que je lisais me renvoyant à ce que j'avais fait du même matériau, puisque Mauvignier et moi

nous avons utilisé globalement les mêmes sources pour évoquer de façon très différente non pas la guerre d'Algérie, mais la mémoire de la guerre d'Algérie, une mémoire jusqu'ici le plus souvent mal dite, qu'il s'agit de dévoiler, au sens de lever le voile.

Je ne suis certainement pas le prince de l'éthique, et je sais mieux que personne qu'à tel ou tel endroit de mon livre j'ai pu construire une scène qui symbolise la violence de cette guerre quitte à prendre quelques libertés avec le savoir historique. En lisant *Des hommes*, j'ai été en permanence renvoyé à tous ces petits bricolages qui avaient été les miens et ces infinies et vertigineuses questions auxquelles on ne peut que se coltiner quand on se base sur des témoignages pour nourrir une fiction. Et le mot d'éthique que je n'avais jamais songé à mettre sur mes questions et mes bricolages a surgi, dans une forme de colère qui m'a prise face aux libertés très grandes que s'est octroyées Laurent Mauvignier – encore une fois, je parle de colère mais je n'affirme pas qu'elle était justifiée, je ne fais qu'ouvrir une question. De ces libertés qu'il a prises, je vais donner un exemple, il y en aurait beaucoup d'autres, après avoir précisé que pour des raisons d'efficacité narrative la violence à laquelle sont confrontés les personnages de Mauvignier, des « gens de peu » qui ne disposent que de « mots de peu » pour exprimer cette violence, va crescendo dans la seconde moitié du livre. Je lis, à la page 247 du roman qui en compte 280 : « Qu'est-ce que tu crois qu'on a foutu là-bas, tu crois quoi, dis, pendant que toi tu foutais le camp, pendant que tu, avec l'autre, tu sais pas, moi, moi pendant ce temps j'ai vu des gars de vingt ou de vingt-cinq ans et même, une fois, je crois il doit avoir dix-sept ans mais un fellaga quel que soit son âge, je me souviens de ses cris et de comment il se débattait quand on l'a monté dans l'hélicoptère et du vacarme des pales au-dessus de la mer et de lui, il criait, il suppliait et dans ses yeux j'ai vu la terreur – tu sais ce que c'est, toi ? t'as déjà vu ça sur ton marché, t'as déjà vu la terreur dans les yeux ? t'as pas idée ma pauvre Eliane, t'as aucune idée de rien, ses pieds qu'on avait laissés prendre dans un bloc de ciment et quand le ciment a été dur on l'a emmené dans l'hélicoptère » - j'arrête là ma citation du passage qui se poursuit.

S'il est vrai hélas que des soldats français ont jeté dans la Méditerranée du haut de leurs hélicoptères des moudjahidin à qui on avait pris les pieds dans le ciment, si cela s'est effectivement produit, c'était à Alger, durant la bataille d'Alger, en 1957, et c'était le fait de commandos parachutistes. Or, les personnages d'appelés ordinaires que met en scène Mauvignier sont à Oran, et si rien n'est précisément daté, cela se passe durant les mois qui précèdent l'indépendance. A ma connaissance, je ne crois pas qu'un appelé

ordinaire, qui plus est à Oran, ville à majorité européenne comme l'on disait à l'époque et donc moins touchée par la guerre qu'Alger ou Constantine, et qui plus est en 1961 ou 1962 alors que l'Armée de libération nationale était vaincue sur le sol algérien, que le vrai problème était l'OAS, je ne crois pas qu'un appelé à Oran en 1961 ou 1962 a pu être partie prenante de cette scène de barbarie absolue. Personnellement, cela me pose un problème, et d'abord – où l'on retrouve la question de la place, du « à la place de » - par le fait que de nombreux appelés qui étaient à Oran ces années là ont traversé suffisamment d'horreurs comme ça, je ne suis pas sûr qu'il soit utile d'en rajouter. Bref, je ne suis pas sûr que cette liberté que s'octroie Mauvignier contribue à dévoiler la mémoire de la guerre d'Algérie, je me demande si elle ne fait pas l'inverse. Travaillant sur des faits mieux connus du public, comme la seconde guerre mondiale, je ne crois pas qu'un romancier envisagerait de confronter l'un de ses personnages à un autre Oradour qui aurait eu lieu dans le bocage normand en 1942 au motif que, si les Allemands l'ont fait là-bas, ils auraient pu le faire ici.

Je conclus. Cette question de l'éthique est à mes yeux la clé d'une défense et illustration de la liberté de création. C'est une question qui ne peut pas être abordée dans un tribunal, évidemment – personne ne peut juger de l'éthique ou du rapport à la vérité de qui que ce soit - c'est une question qui se travaille et s'élabore en amont. En amont, c'est-à-dire dans l'espace public, si l'on veut espérer que la liberté de création puisse être sanctuarisée par exemple au niveau de la Cour européenne, afin d'éviter d'en venir à batailler sur le caractère fictif ou non de tel ou tel propos romanesque au tribunal. Je m'autorise un dernier paradoxe : il en va de même de cette liberté de création que de la liberté de la presse. La liberté de la presse ne se justifie qu'en fonction de l'éthique dont les journalistes qui l'ont inventé par leur pratique sont porteurs. Si les journalistes abandonnent ce questionnement éthique, la liberté de la presse n'aura plus de raison d'être – et ce n'est pas moi qui me battrais au nom de cette liberté sacro-sainte pour éviter que *Voici* soit condamné en diffamation. Cela fonctionne dans les deux sens, bien sûr, c'est un cercle vicieux : là où la liberté de la presse se réduit, l'éthique des journalistes n'en devient que plus problématique.

La notion d'éthique est une question qui ne relève en aucune façon du tribunal, elle relève de l'espace public, mais elle conditionne ce qui se déroulera au tribunal - et c'est en somme une conclusion en forme d'hommage au travail de l'Observatoire, puisqu'il me semble que c'est ce qu'à sa modeste échelle il tente de faire : restaurer de l'espace public où débattre du geste de création. Je vous remercie.

