

Été 2016



Patti Smith & Johnny Cash

Jérôme Bosch par Paul Louis Rossi

Merleau-Ponty et le secret de la licorne

Le dernier livre d'Yves Bonnefoy

Hobo, vagabond de la vie

Victor Serge, poète

- p.3 Hommage à Pierre Pachet** par *Martin Rueff*
- Littérature**
- p.6 Claude Arnaud** Je ne voulais pas être moi par *Roger-Yves Roche*
- p.8 Jean-Pierre Barbérine** Réplique du chaos par *Maïté Bouyssy*
- p.8 Entretien avec Gilles Ortlieb** propos recueillis par *Norbert Czarny*
- p.9 Velibor Colic** Manuel d'exil par *Gabrielle Napoli*
- p.10 Benny Barbash** La vie en cinquante minutes par *Jeanne Bacharach*
- p.11 Dorothy Bussy** Olivia par *Shoshana Rappaport-Jaccottet*
- p.13 Hommage à Philippe Ivernel** par *Florent Perrier*
- p.14 Pasi Ilmari Jääskeläinen** Lumikko par *Santiago Artozqui*
- p.16 Ernst Jünger** Lettres du front à sa famille par *Sonia Dayan-Herzbrun*
- p.17 Jonas Karlsson** La pièce par *Maurice Mourier*
- p.18 Guðmundur Andri Thorsson** La valse de Valeyri par *Maurice Mourier*
- p.20 Jim Tully** Vagabonds de la vie par *Claude Grimal*
- p.21 Yves Bonnefoy** L'écharpe rouge par *Marie Étienne*
- p.23 Hommage à Yves Bonnefoy** par *Stéphane Michaud*
- p.26 Petr Kral** Accueillir le lundi par *Alain Rousset*
- p.27 Victor Serge** Résistance par *Odile Hunoult*

Essais & sciences humaines

- p.29 René Daumal** Écrits pataphysiques par *Pascal Engel*
- p.32 Michael Kwass** Louis Mandrin par *Vincent Milliot*
- p.35 Gilles Hanus** L'épreuve du collectif et **Jean-Luc Nancy** Que faire par *Monique Chemillier-Gendreau*
- p.37 James K. Galbraith** Crise grecque, tragédie européenne par *Nick Vanston*

Arts

- p.39 Jérôme Bosch** par *Paul Louis Rossi*
- p.42 Collection de l'abbaye d'Auberive** par *Gilbert Lascault*
- p.44 Paul Delvaux** par *Gilbert Lascault*
- p.46 Exposition Josef Sudek** par *Norbert Czarny*
- p.48 Florian Rodari** L'univers comme alphabet par *Roger-Yves Roche*
- p.50 Festival Duras fait son cinéma** par *Maïté Bouyssy*
- p.52 Nelly Kaplan** Entrez, c'est ouvert ! par *Nelly Kaplan*
- p.55 Charles Rosen** Plaisir de jouer, plaisir de penser par *Frédéric Ernest*
- p.56 Patti Smith** M Train par *Santiago Artozqui*
- p.58 Sylvain Vanot** Johnny Cash par *Claude Grimal*
- p.59 Marivaux** La dispute par *Monique Le Roux*

Chronique

- p.61 Chronique du 15 août** par *Maïté Bouyssy*
- p.62 Petits formats** par *Évelyne Pieiller*
- p.64 Suspense (7)** par *Claude Grimal*
- p.65 Paris des philosophes (17)** par *Jean Lacoste*

Numéro 14

Bande-annonce

Chaque année, rituellement, se pose, pour un journal, la question du « Numéro d'été ». Impossible de faire semblant de croire que la période estivale serait propice à la *vacance* de l'esprit, à la sérénité de la méditation : obligations et contraintes diverses, festivals et longs voyages, événements sportifs, chaleur des plages et campagne retirée, tout conspire à rendre le lecteur moins attentif, moins curieux, alors même que se profile à l'horizon la déferlante des « romans de la rentrée ».

Une revue en ligne a l'avantage non négligeable de pouvoir en quelque sorte « dissoudre » le numéro d'été par une publication échelonnée, « au fil de l'eau », à compter du numéro 14 du 13 juillet, jusqu'à notre prochain rendez-vous fin août, qui devrait marquer une étape dans la jeune vie d'*En attendant Nadeau*.

Mais comment nier que la disparition de Pierre Pachet a assombri notre été et nous a laissés tristes et désemparés. Nous avons publié et continuerons à publier des hommages, qui soulignent tous l'exigence presque impatiente qui était la sienne, et qui nous manque. Martin Rueff, ici même, rappelle comment, chez lui, goût des idées et passion de la littérature allaient de pair.

À la Une de ce numéro, un autre hommage, double, à Yves Bonnefoy, de Stéphane Michaud qui dit ce que fut pour lui l'amî et le poète tandis que Marie Étienne analyse sa dernière œuvre, *L'écharpe rouge*, « ultime retour à l'origine » qui « boucle ainsi la boucle dans la beauté et la lucidité ».

Pour le reste, et dans l'esprit de la soirée du 29 juin à la Maison de la poésie – organisée autour de cette interrogation : « Comment dire le monde à travers les livres » ? –, *En attendant Nadeau* propose dès à présent des articles aussi divers que ceux d'Odile Hunoult sur la poésie de « résistance » de Victor Serge, de Maurice Mourier sur un émule suédois de Kafka, Jonas Karlsson, de Jeanne Bacharach sur un roman hébreu de Benny Barbash, d'Alain Roussel sur l'œuvre en français du poète tchèque Peter Kral, de Frédéric Ernest sur le grand musicologue Charles Rosen. Nick Vanston éclaire pour nous les responsabilités dans la crise financière grecque tandis que Claude Grimal continue à explorer les rayons du roman policier et du thriller. Autant de découvertes.

Mais, au cours de l'été, il sera aussi question de la country et de Patti Smith, de Nelly Kaplan, d'Ernst Jünger, de Marguerite Duras, du *hobo* américain, de Jean-Luc Nancy... Restez aux aguets !

J. L., 13 juillet 2016

**Notre publication en ligne est adossée à une association, En attendant Nadeau. Vous pouvez nous soutenir en adhérant à l'association par des cotisations ou par des dons.
Membre : 15 €.
Membre bienfaiteur : 50 € ou plus.**

**Vous pouvez adresser vos chèques à l'ordre de :
association En attendant Nadeau,
28 boulevard Gambetta,
92130 Issy-les-Moulineaux
en indiquant vos coordonnées (postale et électronique)**

Ou donner en ligne sur www.en-attendant-nadeau.fr

Le promontoire émotif

par Martin Rueff

Faire œuvre : hommage à Pierre Pachet.

1. Pierre Pachet aura si constamment refusé la séparation de la vie et de l'œuvre, faisant de leur conjonction à chaque fois singulière une des conditions de la littérature, que celles et ceux qui restent pour le pleurer demeurent désemparés, et insatisfaits même quand ils se tournent aujourd'hui vers son œuvre, alors qu'elle leur offre beaucoup pour moins pleurer, ou pour faire quelque chose de leurs pleurs – faire quelque chose de nos pleurs, tâche quotidienne et qui s'apparente à l'exigence de poèmes.

Certains se répètent peut-être la phrase de Marina Tsvetaeva après la mort de Rilke : « *le rôle de Rilke a changé seulement en ceci, que tant qu'il fut vivant, il collabora directement avec les forces supérieures et qu'à présent, il en est une lui-même* », mais cette phrase fonctionne un peu de cette manière magique que Pachet aimait à railler avec une profonde douceur. Beaucoup se redisent, je pense, ce que Sartre dit de Camus après la mort brutale qui effaça leur brouille : « *une brouille, ce n'est rien – dût-on ne jamais se revoir -, tout juste une autre manière de vivre ensemble et sans se perdre de vue dans le petit monde étroit qui nous est donné. Cela ne m'empêchait pas de penser à lui, de sentir son regard sur la page du livre, sur le journal qu'il lisait et de me dire : "Qu'en dit-il? Qu'en dit-il EN CE MOMENT?"* ». Oui, de Pachet on se demandait souvent à propos d'un livre ou d'un événement politique : qu'en dit-il ? qu'en dit-il maintenant ? On passera désormais au conditionnel, et on se demandera longtemps ce qu'il penserait de telle ou telle chose, de tel ou tel événement (le Brexit, les élections, la mort d'un poète aimé), de tel ou tel livre, de telle ou telle traduction. Quant à moi, je me répète cette phrase de Rousseau parce que, finalement, je trouve qu'elle lui va bien : « *vivant ou mort, il les inquiétera toujours* » (c'est dans le troisième des *Dialogues de Rousseau juge de Jean-Jacques*). Cette manière d'inquiéter, elle faisait partie de Pachet. Elle fait partie de Pachet.

2. Pachet le stoïcien (c'est la position que j'avais soutenue naguère pour rendre justice à la continuité de ses préoccupations depuis sa thèse) attend son Diogène Laërce : *philosophe*, il le fut, à sa manière (avec ses soupçons à l'endroit de l'esprit de système et sa haine de

tout dogmatisme), car il aimait les idées, et *illustre*, à sa manière aussi, car aucun de ceux qui le connurent ou qui l'ont lu ne saurait l'oublier. Lui qui sut s'occuper de chacun, un à un, il fut un, et malgré la terrible césure du deuil qui réorienta une partie de ses désirs, malgré ses sautes d'humeur et la souplesse sans pareille qu'il démontrait face à ses interlocuteurs, il n'y eut qu'un Pachet. Je n'oublie pas qu'il écrivit : « *Je n'existe pas une fois pour toutes, en fonction d'un élan initial qu'il suffirait d'entretenir. À chaque moment, mon existence se rejoue, demande à être justifiée ou soutenue par des appels, des sourires, des messages. Il y a la vie, avec son style qui se cherche ; il y a les humeurs successives, il y a les moments, la vie en proie à une discontinuité terrible, quand le temps est en panne, n'avance pas.* »

3. Mais qu'est-ce donc qui fait si bien ciment entre la vie et l'œuvre que celle-ci n'est pas le refuge qui s'offrirait naturellement quand celle-là vient à manquer ? Peut-être que l'ancien mot d'« esprit » est justement le bon. Il y avait un esprit de Pachet, fait de séduction bougonne, de délicatesse généreuse, de liberté sans préjugé, de sens des valeurs, d'une intensité de présence si perceptible dans ses livres, et si remarquable dans la vie – elle mêlait la plus grande disponibilité (Pachet avait le don de pousser chacun dans sa voie la plus propre et de le rappeler à cet ordre intime) et de la souveraineté la plus tranchante aussi –, d'indocilité. Dans un entretien avec Claude Lefort (où sont présents aussi Pierre Manent, Claude Habib et Claude Mouchard), Pachet fait remarquer à son interlocuteur : « *au fond une des raisons qui nous rassemblent autour de vous, c'est cette indocilité* ». Cette indocilité, elle nous rassemble aujourd'hui autour de lui.

Pierre Pachet avait aiguisé un sens critique très particulier, il l'appliquait aux œuvres et aux gens (les humbles, les vieux, les siens, les femmes) – il n'avait pas son pareil pour convaincre de l'importance des unes et des autres –, il avait une conception exigeante de l'individualisme et traquait pour l'étudier la manière dont chacun est « seul à être soi ». Il avait débarrassé l'individualisme des oripeaux de l'authenticité et refusait qu'on classât les existences. En ce sens, il fut un véritable penseur de la démocratie et *Un à un: De l'individualisme en littérature* (Michaux, Naipaul, Rushdie) est un grand livre politique

HOMMAGE À PIERRE PACHET

dont le sous-titre aurait pu être emprunté à Lefort : écrire, à l'épreuve de la démocratie .

Dans de nombreux textes, il étudie la manière, le style que chacun a d'être soi, sa singularisation, et il s'indigne que l'on puisse dévaluer ces manières au nom de je ne sais quel idéal de pureté. Ainsi, à propos du bavardage téléphonique : « *insister sur ce qu'il y a de stéréotypé dans ces échanges est aussi sot que de souligner ce qu'il y a de stéréotypé dans la tendresse ou dans l'angoisse, et c'est supposer que n'ont droit à la plénitude et à la vérité des sentiments que ceux qui appartiennent à une élite (quelle que soit la façon dont cette élite est recrutée ou reconnue). Mais justement pas : ce que nous avons à vivre, c'est l'ouverture de ces droits à tout un chacun, à chacun de nous considéré comme le premier venu* » (*L'œuvre des jours*, p. 66). Cette formule, « le premier venu », avait servi de titre à son *Essai sur la pensée de Baudelaire* (1976). Évoquant, en 2005, ceux qui parlent tout seuls, il précisait aussi : « *cela m'intéresse et sollicite mon envie comme le font le rire, les états de sommeil, divers phénomènes psychologiques et corporels à la fois* ». Les étudiants et les lecteurs se souviennent de cela qui est si rare.

4. On peut donc se demander ce qu'était l'esprit de Pachet. Je veux tenter de le circonscrire par une formule : « faire œuvre ». Pachet a fait œuvre de critique, d'écrivain : il s'y est tendu, concentré, appliqué. *Faire œuvre*, c'est à la fois plus et moins que *faire une œuvre*. Aristote nous a légué l'arsenal conceptuel qui permet d'opposer la puissance et l'acte. Et c'est au regard de cette distinction que l'on peut comprendre la différence entre faire œuvre et faire une œuvre. Aristote oppose – et lie tout à la fois – la puissance (*dynamis*) et l'acte (*energeia*), et cette opposition, qui marque aussi bien sa métaphysique que sa physique, a été transmise en héritage, d'abord à la philosophie, puis à la science médiévale et moderne. C'est à travers cette opposition qu'Aristote explique les actes que nous appelons actes de création, qui pour lui coïncident de manière plus sobre avec l'exercice des *tekhnai* (les arts dans le sens plus général du mot). Les exemples auxquels il recourt pour expliquer le passage de la puissance à l'acte sont en ce sens révélateurs : l'architecte (*oikodomos*), le joueur de cithare, le sculpteur, mais aussi le grammairien et, en général, quiconque possède un savoir ou une technique. Quand un sculpteur passe à l'acte,

qu'il donne une forme à sa puissance, il crée une œuvre. Cette œuvre distincte de soi relève de la poétique. Le philosophe Giorgio Agamben s'interroge depuis de nombreuses années sur les modalités selon lesquelles la puissance passe à l'acte – car comme le propre de la puissance est aussi de ne pas s'exercer, on peut se demander ce qu'il reste de cette impuissance dans le passage à l'acte. Il a même fait du désœuvrement l'horizon de la puissance : une puissance qui aurait pour vocation de ne pas faire œuvre quand elle passe à l'acte. On mesure bien l'efficacité de cette thèse à propos d'artistes comme Giacometti ou Beckett (« *Fail again* »).

Mais, pour Pachet, ce n'est pas tout à fait la même chose : car si faire œuvre, ce n'est pas faire une œuvre, ce n'est pas non plus désœuvrer. Cette distinction compte parce qu'elle touche aussi à une dimension centrale de la pensée de Pachet : le rapport entre pratique (éthique et politique) et poétique. Faire œuvre peut bien indiquer un lieu idéal de rencontre entre ces deux régimes qu'Aristote tient à distinguer. Dans la pratique, l'œuvre ne se distingue pas de celui qui passe à l'acte. Celui qui *fait œuvre* ne distingue pas l'œuvre qu'il fait de l'œuvre qu'il est.

La langue française nous est ici d'un grand recours : « faire œuvre », c'est justement, agir, travailler, comme lorsqu'on dit « faire (ou ne faire) œuvre de ses dix doigts ». Pour le reste, les divers emplois de la locution verbale sont riches d'enseignement en fonction de la nature grammaticale de son complément. En effet, « faire œuvre » peut être suivi d'un adjectif : « faire œuvre scientifique ou utile » (ici encore, on peut faire œuvre utile sans faire une œuvre); d'un nom qui indique la nature ou le but de l'activité : « faire œuvre de découverte » ; ou, enfin, d'un nom de personne qui indique l'agent auquel est propre un type d'activité ou de comportement : « il a fait œuvre d'ami, ou de savant ». On mesure bien ici que, dans la formule « faire œuvre », l'œuvre ne renvoie pas tant au produit qu'à l'acte lui-même, à l'existence tournée vers une pratique. Et c'est bien en ce sens que Pachet entend le mot « œuvre » dans l'un de ses ouvrages les plus réflexifs : *L'œuvre des jours* (1997).

5. *L'œuvre des jours* s'ouvre sur une déclaration dont Pachet ne veut pas sous-estimer la portée polémique : « *la littérature est pour moi liée aux idées, à la capacité d'avoir des idées, et non au langage, à la langue* ». La littérature ne se mesure donc pas

HOMMAGE À PIERRE PACHET

à la finition d'une œuvre en langue, mais au faire œuvre à partir d'idées ou avec les idées : « *je me reconnais dans la phrase de Cocteau, dans La difficulté d'être (1947), phrase que cite l'auteur américain de romans d'horreur à succès, à très grand succès, Stephen King, et que je cite à mon tour : "Je n'attache aucune importance à ce que les gens appellent le style et à quoi ils se flattent de reconnaître un auteur. Je veux qu'on me reconnaisse à mes idées, ou mieux, à ma démarche. Je ne cherche qu'à me faire entendre le plus brièvement possible". Idées, démarche (plus même que le "ton" ou la "voix"), brièveté : c'est tout à fait cela. La démarche, en l'occurrence, consiste moins en une certaine façon d'aller quelque part qu'en une certaine façon d'aller tout court, d'accueillir les idées qui viennent, persuadé qu'elles ne sont pas adventices ou intempestives, mais qu'elles aussi mènent au but, qu'elles mènent en tout cas quelque part, qu'elles font sortir du marasme ou de l'indifférence.* »

Or, au-delà de la polémique évidente contre une conception de la littérature comme clôture de l'œuvre ou de la poétique comme méthode, cette valorisation de la démarche contre le produit fini sur lequel elle devrait déboucher correspond mot pour mot à ce j'esquisse ici avec la formule « faire œuvre ». Entre le Spinoza de *L'Éthique* et le Valéry de *L'idée fixe*, Pachet suit la naissance des idées, de leur liaison, se demande quels sont les lieux où les idées viennent à l'esprit, et où elles imposent leur forme : « *l'idée, si elle est vivante, veut créer sa forme* ». La forme d'une idée, ce n'est pas la forme que je veux lui donner, mais la forme qu'elle veut m'imposer. Ce fort beau livre qu'est *L'œuvre des jours* contient un chapitre lumineux sur l'émotion : « Émotions, pour connaître ». Pachet y insiste sur le rôle central que l'émotion occupe dans la vie de ses idées, mais aussi dans l'idée qu'il se fait de la vie car il précise bien qu'il ne distingue pas la vie intellectuelle de la vie émotive. On pourrait ainsi préciser le programme de cette anthropologie littéraire de l'individu contemporain : suivre les idées que font naître les émotions, suivre les émotions que font naître les idées et, au cours de cette démarche, faire œuvre. On dira alors que l'idée qui vient est une émotion d'un type particulier.

6. Il me semble que chez lui la meilleure manière de faire œuvre était de faire face. Et s'il a toujours fait face, je crois pouvoir dire qu'il le fit de deux manières. Il fit face en se

rendant attentif au présent. Il fit face en y résistant.

L'œuvre des jours, encore. Un paragraphe, intitulé « l'accès au présent », commence par ces lignes : « *Comment les émotions aident à connaître non pas en colorant, en dévoyant, ou en diffractant le regard connaissant, mais en le réorientant vers le présent. En ce sens, j'appellerais volontiers "émotion" ce qui nous extrait de l'intemporalité, de l'absence, pour nous appeler au présent, et c'est en ce sens que j'inclus le rêve parmi les émotions.* » Pachet poursuit : « *L'émotion éveille : elle désigne le présent, l'urgence du danger qui ne peut être négligé (la peur), l'ennemi présent en dépit même de son absence (la colère), la difficulté qui insiste et me rend la vie impossible, le présent de la pensée en moi qui ne veut pas être oubliée [...], voire le présent de l'imagination vive, du travail des images* ».

Cette présence au présent le rapprochait des poètes qui la disent par l'émotion. Et Claude Mouchard, rendant compte de sa lecture de *De quoi j'ai peur* (1980), écrivait : « *nourrir une attention plus continue à la consistance des présents* ». Faire face, se dresser face, devant, c'est la manière propre à Pachet de faire œuvre. Il y faut un art du se laisser aller à ce qui vient qui est une véritable éthique de la disponibilité. Pachet écrit en avertissement du *Voyageur d'Occident* (1982) qu'on va y lire « *plutôt un difficile exercice d'attention, pour à la fois se laisser aller à ce qui est, s'offre et s'impose à la vie, et se souvenir des possibles que chaque instant tue* ». Ou encore, dans les *Conversations à Jassy* (1997) : « *j'attends que quelque chose vienne à ma rencontre* ». Or, chez lui, faire face c'est toujours faire face à ce qui se dérobe : le sommeil (*La force de dormir*, 1998), le rêve (*Nuits étroitement surveillées*, 1980), le deuil. On citera les dernières lignes d'*Adieu*, qui évoquent les lieux de la mort : « *mais j'aimerais avoir l'occasion et la force d'y revenir, de les regarder en face, d'affirmer face à la mort que tout n'est pas fini. Tout n'est pas fini* ». Regarder en face, faire face, ou se tenir devant.

Comme le promontoire de Marc Aurèle, « *contre lequel se brisent continuellement les flots, il reste immobile et autour de lui s'apaise le gonflement des vagues* » (IV, 49) ? Disons, comme un promontoire émotif. C'est que faire face, c'est aussi résister.

Pachet aime. Il aime avec intensité. Et quand celle qu'il aimait disparut, il voulut aimer encore, car il savait que le sens de l'amour est de donner du sens à l'insensé (c'est le sujet

HOMMAGE À PIERRE PACHET

d'un livre difficile, *L'amour dans le temps*, 2005). Il aimait résister, et peut-être associa-t-il souvent amour et résistance – non qu'il s'agit pour lui de résister à l'amour, mais que l'amour lui permit de résister au point qu'il devient difficile de résister sans amour. En tout cas, il aima les résistants (de Michaux à Chalamov, de Chénier à Naipaul) et ceux qui les aimaient (je pense à Lefort) et les résistances, il les aima, ses propres résistances aussi, les colères, et la soif de justice qui les motive. C'est le sens profond de l'expression « aux aguets » qui sert de titre à ses *Essais sur la conscience et l'histoire* (2002).

Pachet eût pu citer Hugo dans *La fin de Satan* : « Toujours être aux aguets! Toujours être en éveil! ». Il eût pu aussi employer ce verbe de l'ancien français : « *agaitier* » (guetter, être aux aguets, en embuscade). Pachet ne cessa d'*agaitier*. La conscience est l'exercice des aguets comme résistance : « *cette contrainte est celle que la conscience, par sa nature même, par sa disposition, exerce sur elle-même, et qui fait qu'aussi rêveuse, ou somnolente qu'elle soit, elle penche constamment vers la vigilance, se privant elle-même de repos, nouant ainsi de troubles alliances avec ce qui lui fait peur (la violence, la torture, la cruauté, et ce qu'elle prétend combattre)* » (*Aux aguets*).

7. En mars 1987, Gilles Deleuze prononce la conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? » Il y définit l'acte de création comme un « acte de résistance ». Résistance à la mort, avant toute chose, mais résistance aussi au paradigme de l'information à travers lequel le pouvoir s'exerce dans ces sociétés que Deleuze, appelle des « sociétés de contrôle » pour les distinguer de celles que Foucault avait analysées comme des « sociétés de discipline ». Tout acte de création résiste à quelque chose; par exemple, dit Deleuze, la musique de Bach est un acte de résistance contre la séparation du sacré et du profane. Deleuze ne définit pas ce qu'il entend par « résistance », et il semble donner à ce terme la signification courante de s'opposer à une force ou à une menace extérieure. Dans la conversation sur le mot résistance dans *l'Abécédaire*, il ajoute, à propos de l'œuvre d'art, que résister signifie toujours libérer une puissance de vie qui avait été emprisonnée ou offensée ; pourtant, ici encore, une véritable définition de l'acte de création comme acte de résistance manque. Il me semble que Pachet nous permet de mieux penser ce qui résiste dans l'acte de création :

c'est le faire œuvre. Le faire œuvre comme résistance à l'œuvre, et comme résistance à l'œuvre même de l'œuvre.

8. Après tout, avec son exaltation enfantine et peut-être un peu grandiloquente, la phrase de Marina Tsvetaeva a quelque chose de vrai et qu'il faut respecter. Pachet est devenu une force : la « force de dormir » longtemps, mais aussi celle de nous tenir en éveil, pour peu qu'on sache rester fidèle à son esprit indocile qui fut celui d'un promontoire émotif.

Être tous ses autres

Auteur du très récent et non moins remarquable Proust contre Cocteau, Claude Arnaud nous revient d'entre les mots, et les morts, avec Je ne voulais pas être moi, suite autofictionnelle à Qu'as-tu fait de tes frères ? (2010) et Brèves saisons au paradis (2012).

par Roger-Yves Roche

Claude Arnaud, *Je ne voulais pas être moi*. Grasset, 176 p., 17 €.

Les écrivains qui font du mouvement de la vie la matière de leur œuvre le savent bien : un seul livre ne suffit pas à dire tout l'être que l'on est, le moi que l'on n'est pas ou plus, encore moins celui que l'on n'a pas atteint ; il faut alors remettre l'ouvrage sur le métier, une, deux, trois fois sinon plus, pour mieux se remémorer, voire : se liquider. Cela peut se dire autrement : remuer le couteau dans la plaie.

Avec *Je ne voulais pas être moi*, Claude Arnaud revient donc à son histoire, comme pour mieux la déreraconter, la déretricoter. Il reprend, reprise le costume de sa vie : la drôle et pas drôle de mue fantomale du troisième enfant d'une fratrie de quatre, la traversée d'une époque et son chiffre magique (68), l'homosexualité qui va avec les amours mathématiques... Tout cela qui avait déjà été dit, somptueusement écrit même, dans *Qu'as-tu fait de tes frères ?* puis *Brèves saisons au*

ÊTRE TOUS SES AUTRES

paradis et qui avait conduit le narrateur au bord de lui-même : « *Il lui suffisait d'être privé de ses aînés, une semaine durant, pour perdre sa couronne. Le monde redevenait opaque, il ne se reconnaissait plus dans rien. Son être délaissé partait en lambeaux, le vertige tournait à la débâcle.* »

À trop jouer à paraître, il risquait donc de disparaître, suivant en cela la pente des deux frères aînés auxquels il s'était identifié, leur essence précédant son existence, sa vie menaçant de suivre leur mort, ne parvenant pas à faire barrage à la folie de l'un et aux absences de l'autre : « *Je vais m'achever, faute d'être parvenu à m'unifier. Je n'ai qu'un bond à accomplir pour suivre Pierre dans sa chute ; quelques pas pas à faire pour gagner la Seine, les poches gonflées de cailloux, et me laisser porter jusqu'à ce salon sous les mers où Philippe m'attend. Je vais reformer notre fratrie en accomplissant son destin lunaire. Pourquoi même me tuer ? Je suis déjà mort.* »

Le récit pourrait s'arrêter là et n'être que le vain miroir des précédents, promené le long d'un mélancolique chemin. Mais voilà : le temps a fait son œuvre, et le livre de la vie s'écrit soudainement d'une autre manière, la méprise de soi laissant place à la déprise. Claude grandit, s'abandonne, revit. Un autre autre voit le jour, qui aime, aime aimer et être aimé : c'est alors Geneviève qui entre en piste, la « *norvégienne noire* » qui n'a pas encore de prénom mais déjà un corps et quel ! : « *Boucles d'or, bouche ourlée, lèvres violettes et teint ambré, elle a le sourire éclatant de l'Élue.* » À faire chavirer le réel.

Comment Claude est-il devenu, ou redevenu lui-même ? On peut répondre par la voie de la vie. On peut aussi laisser parler la voix du texte. Il y a dans le mouvement de ce livre, et finalement dans toute l'œuvre en cours d'Arnaud le survivant, quelque chose d'étrangement beau, comme le récit d'une transformation en train de se faire, in vivo, et qui rappellerait un autre mouvement, celui de l'analyse : l'homme sur le divan qui se réapproprie son histoire, se métamorphose sans fin, s'apprivoise en voisin fréquentable, enfin.

On peut donner un autre nom à cette entreprise, celui d'un genre trouble qui lui va comme un gant : autofiction. À entendre littéralement et avec tous les sens (le toucher surtout et partout). Dans l'eau ondulante des mots du texte, le Je bout tandis que le moi se dissout : Arnaud n'a de fait pas son pareil pour raconter qu'il est toujours et jamais pareil. Un être aux mille facettes, agile comme une ombre, le corps fluide qui se meut tel l'air dans l'espace, l'âme qui suit le mouvement, et le prénom flottant comme drapeau au vent : Clodion le chevelu, Arnulf, la Claudia, Kokott'darling.

On comprend mieux la fascination de Claude Arnaud pour les imposteurs et caméléons de toutes espèces, ces personnes qui réussissent, vivent, travaillent, écrivent mieux que personne, les Martin Guerre, Benjamin Wilkomirski et autre von Stroheim qui firent la matière de *Qui dit je en nous ?* (2006), un auto-essai qui ne disait pas son nom, et pour cause !

Comme s'il se reconnaissait toujours et partout dans l'image de qui se défait de son image, comme un lézard de son appendice prisonnier : « *animal que la nature a fait si vulnérable, même s'il a la souplesse inventive des espèces fragiles et la capacité déroutante de se réparer.* »

Que l'on ne se méprenne pas, cependant, sur le sens qu'il faudrait donner à cette écriture si voluptueusement auto-centrée sur le désir et ses impasses, à ces mises en scène répétées d'un moi à la forme aussi brillante que son fond paraît térébrant. N'y voir que le reflet d'un Narcisse éperdu serait faire fausse route. Car c'est l'altérité qui gagne dans ce livre, une altérité poignante, magnifique, qui permet à l'auteur de *Je ne voulais pas être moi* d'être enfin tous ses autres, ceux qui ne sont plus ou ont insuffisamment été. D'être l'auteur de soi et des siens. Le geste est extrême, salvateur, comme une opération de la dernière chance. Et ça a marché : « *Je n'ai pas fondé de famille, j'ai recréé la mienne par le verbe, c'est une autre forme de fécondité.* » À ce prix là, et seulement à ce prix là, la littérature devient la grande marque du destin : la forme vivante d'un accomplissement.

Un alcoolo à la dérive

Tout le monde ne peut pas être Malcolm Lowry, mais une dérive qui s'écrit à l'arraché et se présente sous les aspects noirs de l'après-coup grunge des années soixante-huitardes permet à l'auteur de Réplique du chaos, Jean-Pierre Barberine, de donner nombre d'images contemporaines de la calamité ; et ses quelques espagnolades post-franquistes se lisent sur un rythme staccato.

par Maïté Bouyssy

Jean-Pierre Barberine, *Réplique du chaos*. Maurice Nadeau, 336 p., 19 €

Ce livre peut paraître étrange, car il est contemporain autant qu'il semble daté. La maîtrise des fondus enchaînés lui donne un parfum de *road movie* à l'américaine, du Kerouac avec des épisodes forts et une obsession de l'enfermement. L'aspect roman noir anime aussi de nombreux morceaux de bravoure où le personnage expérimente la limite et la déchéance physique. Mais la soûlographie qui fonde de dérisoires déliaisons reste assez datée, pour ne pas dire périmée depuis que la réflexion – genrée ou pas – ne fait plus de la fascination de l'ado pour l'abjection le pont aux ânes du roman d'apprentissage. Nimbé d'un onirisme surréalisant qui par bonheur verse souvent dans l'absurde, le roman reste très codé, même si son héros, un homme résolument sans qualités, traverse un borborygme d'affaires extravagantes à vous couper le souffle.

Sauvée par le côté incisif d'une sensibilité politique juste, l'intrigue à rebondissements se nourrit de scènes réalistes à l'américaine. La déveine de l'antihéros, condamné aux fatalités glauques du roman noir, se résout malgré tout, dans un monde baroque et grotesque; et, la frontière espagnole franchie, quelque chose qui tient du schiste, de la pointe noire, ravageuse, au bord du cri, gouverne des épisodes inégalement désastreux mais qui gardent tous un certain allant.

De plus, l'alcoolo à la dérive de *Réplique du chaos* garde une distance vis-à-vis de lui-

même ponctuée de ces verdicts qu'on lui inflige ou qu'il encaisse : chaque épisode se solde par un « ça fait rien... » ou un « c'est pas grave... ». La totale déroutante laisse aussi imaginer qu'il y a bien pire encore que la hantise de la cuite: les murs d'usine les petits matins hâves, sans doute, ou ceux des hôpitaux psychiatriques. Un chroniqueur mordant se loge au cœur du fait divers fantasmé, qu'il soit question des gitans du Sauternais ou de résidus plausibles du franquisme le plus nauséeux. Le livre ne joue pas la provocation, il est plus obsessionnel que vraiment énervant. Si l'auteur gagne le combat de l'écriture, dans ce qui est aussi un livre de sortie du chaos, ce n'est pas par le procédé, l'apocope pâteuse et l'absence de virgule, comme un interdit qui surligne la non-maîtrise fatale de son héros; c'est parce que l'intrigue et le rythme tiennent.

Ce livre est évidemment nourri du *Lunar Caustic* de Malcolm Lowry, que Maurice Nadeau avait publié en 1977, version mi-originale mi-enrichie du *Caustique lunaire* de 1956, sans doute incomplet puisque l'auteur le remania. Les actuelles éditions Maurice Nadeau, tenues par Gilles Nadeau, ont eu la bonne idée de réunir les deux textes, avec la préface de Maurice Nadeau de 1977 et un texte de la traductrice habituelle et amie de Lowry, Clarisse Francillon, paru en 1960 aux Lettres Nouvelles.

Entretien avec Gilles Ortlieb

Traducteur du grec, de l'allemand, poète et écrivain, Gilles Ortlieb a publié deux livres au début de l'été 2016 : Et tout le tremblement, et Dans les marges, aux éditions Le Bruit du Temps. Le premier rassemble des croquis de voyage, le second des notes critiques sur des auteurs qu'il lit.

propos recueillis par Norbert Czarny

Gilles Ortlieb, *Et tout le tremblement*. Éditions Le Bruit du Temps, 152 p., 18 €

Dans les marges. É. Le Bruit du Temps, 176 p., 13 €

Cet entretien vidéo est disponible à cette adresse : <http://www.en-attendant-nadeau.fr/2016/08/19/entretien-gilles-ortlieb/>

Un homme parmi les ombres

Velibor Čolić est un écrivain à part. Croate de Bosnie, il est un jeune auteur plein de promesses lorsqu'il connaît le succès avec un premier roman très remarqué. Ce ne sera pas le cas pour le deuxième. Quant au troisième, Les Bosniaques, il brûle pendant le siège de Sarajevo. C'est sous le même titre que paraît, en 1993, un bouleversant recueil de témoignages du front, qui marque le début de sa carrière d'écrivain en France. Depuis, Čolić, qui, après un périple européen, a trouvé refuge en France en 1992, explore différentes veines qui toutes explorent l'histoire troublée de son pays et font de lui un écrivain essentiel.

par Gabrielle Napoli

Velibor Čolić, *Manuel d'exil : Comment réussir son exil en trente-cinq leçons*. Gallimard, 200 p., 17 €

Manuel d'exil : Comment réussir son exil en trente-cinq leçons oscille sans cesse (comme son titre le laissait présager) entre humour et tristesse, entre nostalgie et ironie. Velibor Čolić raconte en trente-cinq brefs chapitres son arrivée en France, à Rennes, à l'âge de vingt-huit ans, ayant « pour tout bagage trois mots de français – Jean, Paul et Sartre », et son passé de soldat, mais aussi d'écrivain ; lorsqu'il en informe la « dame » qui l'accueille au foyer de demandeurs d'asile de Rennes, celle-ci lui répond : « Aucune importance mon petit [...] Ici tu commences une nouvelle vie ». *Manuel d'exil* retrace le parcours d'un homme qui arrive lesté d'une histoire qu'on ne veut pas entendre, mais qui déborde de désir, sur une terre qu'il ne connaît que par ses écrivains, et qu'il va s'approprier principalement par l'écriture.

Manuel d'exil, c'est aussi une galerie de portraits, de ces hommes et de ces femmes rencontrés au fil des pérégrinations de Velibor Čolić, et qui sont parfois, eux aussi, des ombres dans le paysage français, mais des ombres qui prennent, sous le regard puis sous la plume de l'auteur, une densité incomparable : Omer et Minka, par exemple, anciens compatriotes qui,

depuis de longs mois, habitent entre deux étages, à proximité de la place de la République, et chez qui l'auteur, deux fois par mois, va fêter son heureux désespoir d'être là.

Cerner les contours exacts de ce *Manuel d'exil* est un exercice périlleux et surtout inutile. Velibor Čolić, son auteur et protagoniste, est tout aussi insaisissable. Il balance entre des sentiments contradictoires, peut se laisser emporter par la colère, largement justifiée par une situation douloureuse dans laquelle les impasses se multiplient, mais sait toujours poser sur son expérience un regard plein de dérision qui donne à l'ouvrage des accents parfois cocasses. Il décrit, par exemple, sa misère noire et la manière très rigoureuse dont il organise ses repas pour atténuer la sensation de la faim. Après de multiples expériences, il arrive à la conclusion que dix-sept heures est le moment idéal pour manger un *döner kebab*, son « miracle oriental ». Et de décrire ces moments chez ses amis turcs : « Parfois je meuble mon attente avec une discussion rudimentaire, moi bosniaque, moi guerre boum boum, et le bonhomme tout sourire met plus de frites que de coutume dans la graisse de mon sandwich. » Très souvent, le comique (toujours à la frontière du tragique) naît de ces rencontres où la communication s'établit avec difficulté, limitée par le manque de maîtrise de la langue, qui oblige à exprimer de manière extrêmement simplifiée, et presque caricaturale, des réalités pour le moins complexes. Ainsi des échanges au foyer de demandeurs d'asile, où l'expérience de Velibor Čolić devient un simple « conte ténébreux où défilent à nouveau des chemises brunes, où l'on brûle encore une fois des villes, des gens et des livres. Je parle avec une voix calme et monocorde » ; il conclut, sèchement : « Avant la guerre, j'étais un homme et maintenant je suis une insulte. »

Manuel d'exil est aussi le récit de la naissance d'un écrivain, celui que nous lisons, que nous connaissons aujourd'hui en France. Et pour que cette figure advienne, il a fallu l'exil qui force à quitter une langue et à faire d'une autre sa propre langue, apprentissage né d'un désir énergétique, qui semble animer sans relâche Velibor Čolić : « Il me faut apprendre le plus rapidement possible le français. Ainsi ma douleur restera à jamais dans ma langue maternelle. » Il faut alors se transformer, et devenir, d'auteur yougoslave, d'ex-Yougoslavie, de Bosnie, croate, un auteur français, qui est alors publié, reconnu, et invité aux côtés de sommités du monde intellectuel français – qu'il décrit de manière savoureuse.

UN HOMME PARMİ LES OMBRES

Mais sous ces moqueries bien senties, et derrière la satisfaction de ne plus mourir de faim, pointe cette immense tristesse d'être d'un pays « très à la mode » : « *Les grands esprits de notre époque et les militaires, les politiciens et les politicards, les humanitaires et les gourous – tout le monde s'intéresse, se mêle au destin de mon pauvre pays martyrisé. Une fois l'émission commencée le grand philosophe fait du grand philosophe et moi je suis crispé. Je ne sais pas quoi dire devant ce rouleau compresseur de mots savants, d'analyses profondes et de citations retrouvées avec une insoutenable légèreté dans ses livres.* »

Le récit de Velibor Čolić est une traversée intime qui s'expose, dans un espace qui l'accueille tant bien que mal, où progressivement il trouve une place. L'auteur est toujours tendu vers l'Est, et c'est d'ailleurs parce qu'elle répond à ce désir que Budapest est si enveloppante pour lui ; ses pensées « *rôdent à la lisière de deux mondes* », le monde réel et celui des souvenirs. La littérature semble le refuge où ces deux mondes coexistent, plus ou moins en paix ; et elle paraît faire surgir l'homme des ombres, « *l'ombre parmi les ombres* ».

Des mots sur un divan

« Tout ce qu'il y a entre mon mari et moi, c'est une tache de café ». C'est par cette phrase douce amère que Zahava rompt le silence épais de sa psychanalyse. Sur les conseils d'un détective employé pour déceler l'infidélité soupçonnée de son mari, Zahava décide finalement de mettre en mots sur un divan, à Jérusalem, un mariage décevant et trop conventionnel. Benny Barbash signe avec *La vie en cinquante minutes*, un roman à la fois drôle et particulièrement juste, sur les relations entre les hommes, sur les pouvoirs libérateurs de la fiction.

par Jeanne Bacharach

Benny Barbash, *La Vie en cinquante minutes*. Trad. (hébreu) par R. Pinhas-Delpuech, Zulma, 366 p., 22 €

À la trente-septième minute d'une séance de thérapie de cinquante minutes, Zahava, prononce les mots qui, en quelques secondes, défont les faux semblants de trente ans de vie commune avec son mari, Dov : « *Tout ce qu'il y a entre mon mari et moi, c'est une tache de café* ». La phrase simple et précise, tombe comme un couperet pour ouvrir avec éclat le roman et tourbillonner dans ses quatre parties toutes figées autour de cette fameuse minute. C'est le point de départ et le point d'arrivée de chaque spirale du monologue intérieur tourmenté de Zahava.

Tout commence donc par une tache que Zahava parvient à détailler pour en faire un véritable événement, un point de rencontre comique autant qu'un point de rupture tragique. C'est en effet lors de sa première rencontre avec Dov à la fac de droit de Jérusalem, qu'un café renversé mène les deux étudiants à se revoir, puis, très vite, à se marier et à devenir parents. Et c'est cette même tache de café et cette minutieuse attention aux détails, qui mènent Zahava à découvrir un jour un cheveu blond enroulé autour de la bretelle du marcel de Dov et à y voir la preuve intangible de son infidélité. D'une tache de café qui s'étend, à un cheveu qui s'entortille, l'histoire de cette Vie en cinquante minutes pourrait paraître trop légère pour être sérieuse.

Bien au contraire, sans jamais enlever au roman sa force comique, Benny Barbash écrit un roman qui questionne les fondements même de l'écriture romanesque, par le biais de son héroïne. Zahava devient au fil du roman, un véritable personnage : une héroïne comique, forte et désespérée à la fois. « *Tu es une femme passionnante, belle, sensuelle, intelligente et créative, qui a freiné sa maturation et qui n'est pas encore une figue mûre* », lui avait dit un jour un ami écrivain. Zahava sourit en pensant à cette déclaration grandiloquente aux allures misogynes : « *Une figue mûre, avait pensé Zahava, qui donc se souvient encore de cette métaphore biblique dans une conversation profane ?* », mais la question du murissement est peut-être celle qui l'habite le plus vivement. Pour atteindre cette maturité fantasmée, Zahava veut reprendre sa liberté, sortir de cette « *obéissance [qui] était un puissant mobile de sa personnalité* ». Pour cela, elle invente une histoire de tromperie et d'infidélité qui la pousse à jouer au sens propre et au sens figuré un autre personnage avec son mari. Ce travestissement lui permet de devenir un personnage à part entière : elle sait

DES MOTS SUR UN DIVAN

magistralement inventer et jouer plusieurs rôles, endosser plusieurs masques, à la manière du romancier lui-même qui invente une histoire pleine d'imagination, crée des personnages de toutes pièces, et joue à cache-cache derrière celui de Zahava.

Le parallèle (facilité par le point de vue du narrateur qui se trouve dans la conscience même de Zahava) se tisse avec finesse et la lecture méta-littéraire du roman – celle qui voit dans ce texte une réflexion plus large sur l'écriture d'un texte – ne gâche jamais le plaisir romanesque et comique. Benny Barbash utilise en effet un personnage de roman pour tourner en dérision son propre personnage d'écrivain et c'est l'humour qui permet de réfléchir à l'écriture. Ainsi, l'attachement aux détails que Zahava manifeste, son « *imagination débridée* » et ses mensonges, si drôles soient-ils, sont aussi ceux qui parfois la font vaciller et se « *perdre en conjectures* » : « *Peut-être son imagination lui jouait-elle des tours, ces derniers temps, peut-être confondait-elle la réalité avec ses fantasmes* ». On sent toujours Zahava prête à se perdre sous sa superstition, sa croyance en Dieu, et ses jeux avec le hasard. Sa décision finale souligne la fragilité du personnage et la nécessité, pour elle, comme pour le romancier, à maîtriser les pouvoirs de la fiction pour atteindre une forme de vérité.

Parmi ses rencontres, celle avec un écrivain séducteur et fou avec qui elle avait suivi un atelier d'écriture, contribue à complexifier la réflexion sur le travail du romancier. Ensemble, ils évoquent la place de l'auteur et sa responsabilité devant son œuvre : « *Nous sommes ce que nous mangeons, disons, pensons, faisons, rêvons, espérons et évidemment...ce que nous écrivons* » affirme l'écrivain. Zahava n'est pas tout à fait d'accord. Encore une fois, elle préfère l'imagination pure, les masques et l'humour. Or il est parfois compliqué de « *faire coïncider la réalité et la fiction* ». Mais raison n'est pas donnée non plus à cet écrivain, ses pleurs devant les mauvaises critiques des journalistes et « *son gros derrière* » posé sur les marches du cabinet de son thérapeute. Les différents personnages permettent alors d'enrichir et de nuancer peu à peu la dimension romanesque du texte tout comme sa dimension réflexive. Chaque personnage trouve sa place et son épaisseur, à l'image de Dov qui sous le pseudonyme « *l'homme chargé des jours* », porte à lui seul une réflexion forte sur le temps.

En effet, *La vie en cinquante minutes* est peut-être avant tout un livre qui révèle un passionnant travail du temps. Il s'agit pour Zahava de reprendre possession de sa vie passée, par le biais d'une courte séance de psychanalyse qui apparaît là comme un lieu idéal pour élaborer son propre roman intérieur. Mais c'est aussi Benny Barbash (on pense ici à Philip Roth et *Portnoy et son complexe*) qui, dans l'espace du roman, devient là un artisan du temps : en cinquante minutes et en trois-cent-soixante-six pages, dans une écriture précise et ciselée, le romancier dit une vie, ses tourbillons, ses mirages et ses délivrances. La délivrance est peut-être, mais qui sait, celle qui se produit à la trente-septième minute, permettant d'écrire enfin « *Le temps d'après le temps* ».

Premier amour

En ce temps-là, intemporel et contemporain, dans un pensionnat français pour jeunes filles de bonne famille, Olivia, une adolescente anglaise au lyrisme passionné, découvre, à seize ans à peine, qu'elle est mêlée à une intrigue amoureuse qui se noue, mais pas avec qui l'on croit.

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Dorothy Bussy, *Olivia*. Trad. de l'anglais par Roger Martin du Gard et l'auteur. Mercure de France, 144 p., 14,50 €

L'amour naît brusquement, candidement, secrètement : refuge momentané ou frêle radeau, parfois « *construit avec les épaves du souvenir* », sans autre réflexion pourtant, par tempérament ou par faiblesse : un trait de beauté nous fixe, nous détermine, et voici que cela advient. Toutes péripéties du cœur raisonnable confondues, voici l'autre enfin devant soi. Un autre radical devenu proche, par la magie de la rencontre, chair vivante et chaude, présente au monde comme à notre armature intérieure. Cette charpente se constitue durablement. Elle s'articule à l'offrande, à l'empreinte laissée qui scelle notre destin. Leur frémissement nous élève la plupart du temps. Et nous bouleverse au-delà de toute attente.

PREMIER AMOUR

« *L'amour a toujours été la grande affaire de ma vie, la seule qui m'ait paru – non : que j'aie sentie – être d'une importance suprême* », confie Dorothy Bussy dans son avant-propos à *Olivia*, son unique roman, paru sous le pseudonyme « par Olivia » en 1949, publié à la Hogarth Press de Leonard Woolf. Son succès en Angleterre fut immédiat. Virginia Woolf, à la « *très chère mémoire* » de qui ce court récit d'apprentissage est dédié, était morte le 28 mars 1941.

Dorothy Bussy (1865-1960), romancière, amie et traductrice d'André Gide, fut la femme de Simon Bussy, peintre français ami de Matisse. Elle est la sœur, entre autre, de Lytton Strachey, critique, écrivain, grand ami de Virginia et Leonard Woolf, et de James Strachey, psychanalyste, traducteur des œuvres de Freud et éditeur de la Standard Edition.

Le drame singulier décrit dans la fiction semi-autobiographique de Dorothy Bussy peut se lire à différents niveaux. Certes, ceux auxquels s'adresse l'auteur sont morts: « *les paupières se sont closes, de ceux qui auraient pu se reconnaître dans ces pages* ». La réserve victorienne, l'héritage d'une éducation, la pudeur, ne la retiennent plus au seuil d'une confession délibérée, affranchie bien que tardive. On a la témérité que l'on peut : « *Aujourd'hui, en effet, après tant d'années, un besoin de confiance me sollicite et me presse. [...] Que [les dieux] m'accordent la grâce de ne pas avoir profané un pur, un adorable souvenir !* ».

Les antinomies du cœur et de l'esprit tels qu'ils s'exposent à travers l'amour frustré d'Olivia, la narratrice, qui s'éprend de sa directrice, Mlle Julie, imaginant à tort, forte de son émotion à la lecture d'*Andromaque* de Racine, que Julie lui porte quelque tendresse ; la perversité de la situation, littéralement impossible, entretenue par la confusion des sentiments, et l'ignorance dans laquelle se trouve Olivia des amours transversales, relèvent d'un autre drame subtil, plus littéraire, plus singulier également.

« *L'on n'aime bien qu'une seule fois, c'est la première: les amours qui suivent sont moins involontaires.* » La citation de La Bruyère mise en épigraphe oriente manifestement le récit, inscrivant en creux une déclaration pudiquement tue au lecteur non initié. Il faut alors recourir à la correspondance entre André Gide et Dorothy Bussy pour en comprendre le sens

caché : « *En juillet 1918, André Gide, accompagné du jeune Marc Allégret, se rend à Cambridge. Il y rencontre Dorothy Bussy. D'emblée éprise de l'œuvre de Gide, Dorothy, qui vit à Londres et à Roquebrune, se propose comme traductrice de ses livres. Ainsi s'établissent d'abord entre eux des rapports de travail. Mais très vite, elle découvre que sa passion s'adresse autant à l'homme qu'à son œuvre. Elle le lui dit. Il élude. Leur correspondance met alors en scène, jour après jour et pendant plus de trente ans, le récit à deux voix d'une "liaison" exceptionnelle. Dorothy cherche à conquérir l'homme qui se refuse.* »

L'auteur prend Oreste à témoin: « *Avant que tous les Grecs vous parlent par ma voix, / Souffrez que j'ose ici me flatter de leur choix, / Et qu'à vos yeux, Seigneur, je montre quelque joie / De voir le fils d'Achille et le vainqueur de Troie.* » Et feint d'oublier qu'« *il faut se croire aimé pour se croire infidèle* ». Cependant, l'être aimé se disculpe de l'émoi, du tumulte suscité, patiemment il est épris ailleurs : « *Il faut, il faut me croire, Olivia : je désire avant tout ne pas te faire de mal.* » (On n'est jamais sûr de ne jamais se tromper, « *le trouble est assez proche de l'ivresse* ».) « *Elle était à l'abri de ces accès de désespoir ou de ressentiment qui me secouaient comme une houle, et me laissaient ensuite accablée par le mépris et la honte que je ressentais pour moi-même. Signorina ne désirait rien pour elle, rien d'autre que la permission de servir, de servir n'importe comment, de servir de toutes les façons possibles.* »

Olivia relate les charmes capiteux de la conversation, ceux de la découverte de la poésie, voire ceux de l'imprégnation violente, spontanée, de l'attachement premier certes, mais tels charmes vénéneux, douloureux, silencieux, captifs des amours naissantes, et non partagées. Si *Olivia*, devenu un classique et paru en français en 1950 chez Stock, méritait bien cette réédition, ce n'est pas tant pour rappeler la saveur des amours adolescentes, aussi faites d'attirances parfois homosexuelles, ou d'éloignements forcés, et subits. C'est, peut-être, pour mieux inciter le lecteur à se pencher à son tour sur la complexité des émotions qu'il a autrefois ressenties : « *Pendant tout mon voyage de retour – pendant des mois (je pourrai dire : pendant des années) – je me suis inlassablement remémoré tous les épisodes de ce récit. J'en ai revécu les moindres détails : certains avec délices ; certains autres, avec une poignante angoisse.* »

Hommage à Philippe Ivernel

par Florent Perrier

Peu porté à se mettre en avant et préférant toujours aux feux de la rampe la discrétion semi-obscurité d'un regard critique distancié, Philippe Ivernel, mort à Paris le 1^{er} juillet, à l'âge de quatre-vingt-trois ans, pouvait toutefois se dépeindre sans fausse pudeur au détour de quelques lignes à caractère autobiographique. La présentation de son recueil de textes de Walter Benjamin intitulé *Enfance*, publié par la fidèle Lidia Breda aux éditions Payot & Rivages (2011), livre ainsi un portrait en creux de celui qui est né à Château-Thierry le 10 août 1933. Car il y est justement question de cette « *année fatidique pour l'Allemagne, comme on sait, et partant de là, pour l'Europe entière* », de cette date dont le poids historique tragique se faisait plus encore prégnant par le choix de l'exergue du philosophe allemand traduit par Philippe Ivernel : « *Il y a une chose que peut l'adulte : marcher, mais une autre qu'il ne peut plus – apprendre à marcher.* »

1933, ou comment apprendre à marcher ? comment apprendre à marcher dans ce monde périlleux où l'on vient de naître, comment apprendre à se diriger et surtout dans quelle direction aller quand de telles décisions orientent, par leur nature foncièrement politique, la vie entière ? Comment trancher sans trembler et faire le pas décisif qui vous place d'un coup dans le camp des vainqueurs ou dans celui des vaincus ? Philippe Ivernel, sa vie durant, n'aura pas tremblé, et si son œuvre de traducteur, d'essayiste et d'homme de théâtre doit pouvoir être un jour appréciée à l'aune d'un tranchant décisif face aux périls fascistes de toutes sortes, c'est peu dire qu'il continuera à compter par la cohérence exemplaire de son parcours et que les boussoles multiples qu'il nous lègue en partage pour mieux nous repérer seront d'un grand secours face aux temps à venir.

Élève de l'École normale supérieure, agrégé d'allemand en 1958, Philippe Ivernel commence d'ailleurs ses années d'enseignement sous le signe de l'insoumission, de la transmission même de cet esprit d'insoumission à la guerre d'Algérie, qui lui vaudra inculpation et mise à l'écart pour subversion de la jeunesse. Dans un article d'*Esprit* (octobre 1962) consacré à l'après-guerre, il reviendra lucidement sur ce moment qui, pour toute sa génération, « *servit de révélateur* » :

« *Nous avons encore été élevés dans l'idéologie de la Résistance : c'était notre référence historique, le passé sur lequel nous voulions plus ou moins consciemment construire notre avenir. Nous avions donc entendu parler de l'hitlérisme comme d'un monstre vaincu : et voici que l'Algérie nous renvoyait de nous-mêmes un visage hitlérien. C'est notre cohérence intérieure qui a été, pour ainsi dire, plastiquée. Moins meurtriers, les combats de la décolonisation auraient pu passer dans notre gorge comme une arête qui finit par fondre. Cependant, la quantité de sang versé, de cœurs brisés, d'esprits faussés, d'oppression accumulée par la guerre d'Algérie change la qualité même de l'événement. Ce n'est plus un incident bénin qui retarde notre marche en avant, mais un terrible accident qui met en cause le sens même de cette marche.* »

Vers où se diriger quand la réalité supposée glorieuse se révèle si mensongère ? Le même texte de Philippe Ivernel apporte un élément de réponse : « *le réel n'existe que par ceux qui, l'ayant devancé, l'appellent de leur désir. L'histoire ne se fait pas seule : pour qu'elle soit passionnément voulue* ». C'est la vie même de Philippe Ivernel qui sera dès lors placée sous l'égide du désir et de la passion, le désir de transmission, la passion de la découverte ou, pour reprendre le titre d'un autre recueil de textes de Walter Benjamin traduits par lui, sous le soleil commun de la critique et de l'utopie.

Assistant à la Sorbonne à partir de 1962, Philippe Ivernel rejoindra rapidement, dès 1968, « *son université* », soit le département d'allemand de l'université Paris-VIII (Vincennes-Saint-Denis), qu'il ne quittera qu'au moment de sa retraite, en 1994. Pendant la même période, entre 1969 et 1994, il sera chargé de cours au Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain et aussi, tout au long de sa carrière, un participant actif et prolifique au sein du Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle du CNRS. Venues notamment d'Europe, d'Afrique, d'Amérique du Sud, des générations d'étudiants se familiariseront à ses côtés avec le théâtre d'agit-prop, le théâtre-action, le théâtre d'intervention, le théâtre anarchiste, le théâtre prolétarien, le théâtre de contestation sociale. Fort opportunément rappelés dans un numéro hommage à Philippe Ivernel de la revue *Études théâtrales* paru en 2000 (n° 17), certains intitulés de ses cours disent à la fois son exigence et sa curiosité, son insatiable

HOMMAGE À PHILIPPE IVERNEL

appétit : « Le théâtre dans la stratégie de rassemblement antifasciste et de Front populaire en France et dans l'émigration allemande (1935-1939) » ; « Le théâtre baroque en Europe » ; « Le théâtre dérangé : bouffonnerie, folie, clownerie sur la scène d'hier et d'aujourd'hui » ; « Le concept de danse-théâtre (*Tanztheater*) en Allemagne ». Car c'est bien le théâtre, l'esprit incarné en scène, qui se faisait pour lui réel désiré en avance de réalités décevantes, c'est le théâtre qui lui permettait de voir s'esquisser des mondes autres, que la seule force d'entraînement du verbe amenait aux rives du tangible.

Aussi fut-il un généreux compagnon de route de bien des troupes, un véritable commensal aux banquets des amitiés théâtrales, un observateur avisé invité à participer aux créations collectives comme au travail de table, et non un spécialiste isolé, cantonné à sa vision partielle. Sans pouvoir être exhaustif, citons seulement ses échanges avec le théâtre de l'Aquarium où il prit notamment une part active à la pièce *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras* (1976), avec le théâtre de l'Est parisien de Guy Rétoré, avec le Théâtre Liberté ou, plus récemment encore, avec François Tanguy et le Théâtre du Radeau. De même qu'il fut longuement un militant fidèle de sa section locale du PSU dans le 12^e arrondissement de Paris (il sera même suppléant aux élections législatives de juin 1968), il restera au plus près du terreau quotidien de la création théâtrale, au plus près de l'interrelation des troupes avec les inquiétudes ou les espoirs des spectateurs, avec les grèves, les mouvements sociaux, au plus près de cette possibilité inouïe qu'ont les textes, y compris canoniques, de venir subitement s'offrir à l'urgence d'une crise avide de mots sentis.

Ces mots, ceux de la résistance précisément, Philippe Ivernel ne cessera de nous les transmettre par ses nombreuses traductions de l'allemand. Que l'on mentionne la collection « Débuts d'un siècle » de Jean-Michel Palmier, pour laquelle il traduisit *L'ABC de la guerre* de Bertolt Brecht et *Profession : révolutionnaire* d'Asja Lācis, ou bien « Critique de la politique », créée par Miguel Abensour et pour laquelle il traduisit, avec Sabine Cornille, les écrits de Max Horkheimer, que l'on cite Brecht encore et toujours aux éditions de L'Arche, les œuvres de Günther Anders, de Georg Simmel, de Peter

Weiss ou de Rainer Werner Fassbinder, la liste est longue des textes fondamentaux – philosophiques ou littéraires – traduits par Philippe Ivernel et qui mêlent aux actes de résistance d'indéniables actes de création.

La figure de Walter Benjamin est sans doute essentielle pour ressaisir, autant que faire se peut, le parcours et les choix de Philippe Ivernel. Il restera assurément l'un de ses traducteurs importants, sans doute aussi l'un des grands germanistes de ces dernières décennies, y compris avec le dernier travail d'envergure qu'il avait entrepris et venait juste d'achever, le premier tome de l'édition critique intégrale des *Œuvres et inédits* de Walter Benjamin, à paraître aux éditions Klincksieck : les *Critiques et recensions*, traduites avec Marianne Dautrey. Walter Benjamin, le même qu'il décrivait encore, dans le recueil *Enfance*, à Moscou, « en situation d'apprendre ou de réapprendre à marcher sur le sol gelé, hivernal, d'une révolution à la croisée des chemins ».

Qu'un adulte réapprenne à marcher, qu'il bouleverse ou révolutionne sa vie pour retrouver l'enfance d'un éveil au monde, voilà non pas un miracle, mais le fruit d'un travail. Celui que nous lègue Philippe Ivernel a assurément, et pour longtemps, cette même fin : ouvrir un chemin, pointer une direction, permettre de se saisir, sans plus d'hésitation, d'une orientation claire et ferme sous le vent à lever de la révolution.

Une conspiration de farceurs

Lumikko, de Pasi Ilmari Jääskeläinen, écrivain finlandais lauréat de nombreux prix de littérature fantastique et de science-fiction, est un thriller étrange et décalé qui emprunte à l'univers du conte et sert surtout de prétexte à une réflexion pleine d'humour sur l'écriture et les écrivains.

par Santiago Artozqui

Pasi Ilmari Jääskeläinen, *Lumikko*. Trad. du finnois par Martin Carayol. L'Ogre, 409 p., 25 €

Ella Milana est professeure de littérature à Jäniksenelkä, un petit village finlandais dont

UNE CONSPIRATION DE FARCEURS

le nom signifie « dos-de-lièvre ». Lorsqu'un de ses élèves écrit, dans une dissertation à propos de *Crime et châtiment*, que Sonia tue Raskolnikov, elle ne peut s'empêcher de lui conseiller de lire les textes avant d'en parler. Comme l'adolescent soutient qu'il a bien lu le roman de Dostoïevski, qu'il l'a emprunté à la bibliothèque municipale et qu'elle peut aller y vérifier l'exactitude de ses dires, elle décide d'en avoir le cœur net. À sa grande stupeur, c'est bien ce dénouement-là qui figure dans le livre, et une recherche rapide lui permet de constater que d'autres classiques ont subi des métamorphoses similaires. Une foule de questions se posent alors à elle. Qui donc a intérêt à modifier des textes de façon aussi radicale et à les faire circuler ? Pourquoi la bibliothécaire, Ingrid Kissala, semble-t-elle accorder aussi peu d'importance à cet événement, estimant qu'il est le fait d'une « *conspiration de farceurs travaillant dans les métiers du livre* » ? Et pourquoi tient-elle absolument à détruire ces exemplaires uniques, dont l'intérêt – ne serait-ce que du point de vue de l'historiographie littéraire – paraît évident à Ella ?

D'autant qu'Ingrid Kissala n'est autre que l'un des neuf membres de la société littéraire que Laura Lumikko, l'écrivaine de contes fantastiques mondialement connue, a fondée en 1968 à Jäniksenselkä. À l'époque, environ trente ans avant qu'Ella ne se pose toutes ces questions, Lumikko avait recruté neuf préadolescents chez qui elle avait décelé du talent, affirmant qu'elle était certaine de pouvoir en faire des écrivains. Et elle avait tenu parole : aujourd'hui, tous sont devenus des auteurs connus et reconnus, pour certains internationalement. Ingrid est donc écrivain, elle a baigné dans la littérature depuis son plus jeune âge et est capable de saisir l'importance de ces étranges mutations qui affectent les livres.

Tel est le point de départ de ce roman, le premier que publie en France l'écrivain finlandais Pasi Ilmari Jääskeläinen, qui, pour illustrer la réflexion qu'il mène sur les rapports entre un écrivain, son œuvre et la façon dont il la crée, s'amuse à aborder différents genres de romans de genre. Au fil de la narration, il passe de l'un à l'autre – policier, fantastique, réaliste... – en prenant un plaisir évident à jouer avec les horizons de lecture que le procédé fait naître. Jääskeläinen illustre ainsi à quel point un lecteur contribue à construire la dramaturgie de ce qu'il lit, quand il réagit aux

stimuli qu'un auteur a glissés dans son texte. Par exemple, dans un thriller ou un roman d'espionnage, un claquement de porte sera l'indice que quelqu'un écoutait peut-être la conversation, alors que dans un récit fantastique le même claquement de porte suggérera la présence d'un fantôme ou d'un esprit frappeur. Autant de fausses pistes dont l'auteur peut jouer pour tenir son lecteur en haleine. En outre, Jääskeläinen emprunte aussi aux feuilletonistes leurs coups de théâtre et en use d'une façon qui réjouira les amateurs de Poe, de Dumas ou de Conan Doyle.

Toutefois, il ne faut pas voir dans ce jeu sur les styles un artifice formel dont l'unique but serait d'étaler la technique narrative de l'auteur. Comme nous l'avons dit, le thème central de *Lumikko* est l'écriture. Comment devient-on écrivain ? Où puise-t-on son inspiration ? Quel rapport entretient-on avec la société lorsqu'on se trouve dans la posture iconique et éminemment romantique de l'auteur ? Telles sont les questions que ce texte nous pose à travers les tribulations d'Ella, qui s'est un peu perdue dans un no man's land entre lecture et écriture. En effet – c'est l'un des tout premiers rebondissements de l'histoire –, pour la première fois depuis trente ans, Lumikko invite quelqu'un, Ella, à devenir le dixième membre de la société d'écrivains de Jäniksenselkä. Cependant, Ella n'est pas une enfant, mais une universitaire qui n'a encore jamais écrit de roman et dont le seul fait d'armes littéraire est la publication d'une nouvelle dans le journal local. Elle se trouve donc projetée dans une certaine forme de célébrité – on parle d'elle dans les journaux, les autres écrivains la traitent en égale – sans avoir rien accompli de concret, ou du moins pas grand-chose, ce qui fait d'elle l'illustration parfaite de la notoriété ayant cours aujourd'hui et la met dans une position dont elle perçoit toute l'ambiguïté. Mais bientôt Ella se rend compte que la conspiration n'est pas où elle le croyait...

Un roman à thème, donc, mais qui ne se prend pas au sérieux. Si les réflexions de l'auteur sur l'écriture et les écrivains n'éclairent pas la question d'un jour nouveau, Pasi Ilmari Jääskeläinen a mis son imagination fertile au service de la forme et a dû beaucoup s'amuser à écrire ce texte drôle, absurde, captivant et bien mené.

Les éditions de L'Ogre, qui publient ce roman, ont été fondées en janvier 2015. Leur ligne éditoriale, telle que définie dans la profession de foi présente sur leur site, consiste à

UNE CONSPIRATION DE FARCEURS

« défendre des livres qui, d'une manière ou d'une autre, mettent à mal notre sens de la réalité, traitent de ce moment drôle ou terrifiant où les choses et les gens ne semblent plus être ce qu'ils sont d'habitude, où le dehors arrête d'être sage et bien rangé ». À l'instar de Piranha, d'Anacharsis ou des Doigts dans la prose, les éditeurs de L'Ogre font partie d'une génération de passionnés qui explorent la littérature française et étrangère à la recherche de textes novateurs (ce qui ne signifie pas nécessairement récents, on lira par exemple avec délectation *Ambassades à Byzance*, de Liutprand de Crémone, écrit entre 948 et 968 et traduit du latin par Joël Schnapp, chez Anacharsis). Ils ont en commun un grand souci du détail doublé d'un amour manifeste de l'objet livre. Ils partagent également un grand respect des traducteurs et de leur rôle, ce qui n'est sans doute pas étranger à la qualité des traductions qu'ils proposent. Dans le cas présent, *Lumikko* a été traduit par Martin Carayol, qui a su adapter sa plume aux différentes ambiances du roman tout en préservant la cohérence narrative de ce texte et l'étrange atmosphère qui en émane. Lorsqu'on traduit un texte, chacun sait à quel point il est difficile de restituer un ton juste, crédible, en adéquation avec la trame narrative et le style de l'auteur, et d'autant plus lorsque celui-ci s'amuse à le grimer. C'est ici chose faite.

Portrait de l'artiste en jeune guerrier

Ernst Jünger n'avait que dix-neuf ans quand, en août 1914, il choisit de s'engager dans l'armée allemande. La guerre a été pour lui une expérience décisive, à la lumière de laquelle on peut lire l'ensemble de son œuvre. Entre les derniers jours de 1914, date à laquelle il rejoignit le front, et septembre 1918 quand, gravement blessé au poumon, il fut rapatrié en Allemagne puis décoré de l'ordre « Pour le Mérite » (la plus haute décoration prussienne), il ne cessa de tenir son journal¹. Ce sont ces notes qu'il reprit pour écrire Orages d'acier, récit autobiographique dont André Gide dira que c'est un des plus beaux livres qui soient sur la Première

Guerre mondiale. Dans le même temps, comme tous les soldats, il écrivait à sa famille des lettres qui ne valent d'être lues que sur le fond des autres œuvres, les une éclairant les autres.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Ernst Jünger, *Lettres du front à sa famille. 1915-1918*. Trad. de l'allemand par Julien Hervier. Christian Bourgois éditeur, 170 p. 20 €

La guerre a fourni à Jünger l'occasion de concilier son désir de satisfaire ses parents, car il s'exprime toujours en fils aimant et attentionné, et son besoin d'expériences extrêmes. Véritable cancre, ou bien adolescent surdoué comme le suggèrent plutôt ses lettres, il avait fugué en octobre 1913 pour rejoindre la Légion étrangère française. Il n'avait pu en supporter la discipline, avait à nouveau tenté de s'enfuir – il rêvait de voir l'Algérie et l'Afrique –, et son père avait dû intervenir pour le tirer du cachot dans lequel il avait été enfermé à Sidi Bel Abbes. Entre tous les Jünger, comme le lui écrira en décembre 1915 son frère Friedrich-Georg, surnommé Fritz, « *c'est papa qui se réjouit le plus que tu sois officier* ».

Mais la guerre, c'est aussi la fréquentation constante de la mort qui, en ces années-là, fêtait ses triomphes inouïs, comme il l'écrit dans la préface de 1960 à *Orages d'acier*. Et c'est elle, au-delà du danger et de l'aventure, qui fascine Jünger et qui l'attire. « *J'éprouve toujours ma vieille souffrance qui fait que tous les lieux où, justement je ne suis pas me paraissent spécialement attirants. Peut-être la mort sera-t-elle ce lieu des lieux ?* » (lettre à Fritz, 31 juillet 1918). Ce n'est pas avec l'amour mais avec la liberté que la mort a finalement partie liée. « *C'est l'une de mes maximes que la liberté ne nous est acquise que pour autant que nous faisons jeu à trois avec la mort. C'est pourquoi je me sens bien aussi au milieu des lignes* » (lettre à Fritz, 5 février 1918). Les moments de découragement où Ernst souhaite la paix sont rares et brefs.

Quand il écrit à ses parents, Ernst adopte un ton plus léger et présente le combat comme un jeu. Il déteste la vie de garnison. Il veut « *concéder à [s]a soif de combattre, toujours aussi vive, le plaisir d'une savoureuse*

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE GUERRIER

bataille » (3 avril 1915). Il s'oppose catégoriquement à son père lorsque celui-ci lui propose de chercher un poste à l'état-major. « *Indépendamment du fait que ce sont des postes pour cochons de l'arrière, cavaliers ou autres guerriers en chambre, un poste de ce genre serait pour moi particulièrement épouvantable, car c'est à peine mieux que valet de chambre et béni-oui-oui* » (15 février 1917). Il ne supporte pas de recevoir des ordres ni même de transmettre les ordres des autres. Pour échapper à la discipline, il projette même d'entrer dans l'aviation de chasse. Il pourrait ainsi, explique-t-il à son frère, tout contempler de haut, sans renoncer ni à sa liberté ni au cadre militaire.

Tout Jünger est déjà là. Le même Jünger qui, dans *Sur les falaises de marbre*, livre étrange considéré comme une protestation (timide sans doute) contre l'hitlérisme pensera : « *plutôt encore choir à l'abîme que vivre avec ceux-là que la peur force à ramper dans la poussière* ». C'est cette ivresse de liberté où le désir de vivre s'unit au délice de mourir qui le porte. D'engagement ou de ferveur patriotique, il n'est jamais question, pas plus que d'ennemis. Il a de la sympathie pour les Français et parle des Anglais comme de partenaires avec lesquels on échange des balles qui ont la particularité d'être parfois mortelles.

Ce n'est pas que Jünger soit indifférent. Il est gourmand, passionné, attentif aux autres, curieux de tout. Mais il est dans le même temps comme en surplomb, observant les êtres et les événements comme il le fera pour les coléoptères qu'il affectionne déjà. Ce jeune homme, qui prend tellement de plaisir à faire le guerrier et qui écrit avec tant de précision et d'élégance, est déjà l'« *anarque* » qu'il décrira dans son roman *Eumeswil*. Non pas un anarchiste, mais un homme qui, à la différence du monarque, dont il est le pendant, ne veut régner que sur lui-même et sur lui seul. « *Anarque, tout historien de naissance l'est plus ou moins ; s'il a de la grandeur, il accède impartialement, de ce fond de son être, à la dignité d'arbitre* ».

1. Carnets de guerre 1914-1918, Christian Bourgois, 2014.

Un émule nordique de Kafka

Soixante-cinq chapitres minuscules, une histoire étrange mais qui se développe dans un contexte et un décor de la plus extrême banalité, des personnages qui, le héros mis à part, sont absolument dépourvus de profondeur, une écriture poussant le refus du moindre effet de style jusqu'à se faire presque oublier, tout semble réuni, dans La pièce de Jonas Karlsson, pour produire un roman anodin, et au mieux « de fantaisie », comme l'avoue imprudemment la quatrième de couverture.

par Maurice Mourier

Jonas Karlsson, *La pièce*. Trad. du suédois par Rémi Cassaigne. Actes Sud, 189 p., 16,50 €

Or, c'est l'ambiguïté qui caractérise ce texte, le caractère insoluble, et en fin de compte terriblement angoissant, de l'intrigue qu'il met en place. Soit un salarié falot d'une quelconque administration d'État qui mouline à longueur de journée des rapports inutiles sur des sujets non précisés. Considéré comme un peu bizarre mais protégé par son statut dans la fonction publique, Björn fait partie d'un bureau, côtoie des ronds-de-cuir couleur de muraille coiffés par un chef toujours en sueur mais plutôt bienveillant.

Il raconte lui-même une à une les péripéties insignifiantes de son activité routinière et, à un mépris à peine dissimulé pour autrui, il ajoute des habitudes si répétitives qu'elles font de lui une sorte de maniaque borderline mais peut-être inoffensif. Or voilà qu'un jour cet excentrique légèrement dérangé devient carrément fou. Enfin, on n'en sait rien, mais le fait est qu'il découvre à son étage une pièce secrète où il se recueille pour travailler, pièce qui pour tout le reste du personnel n'existe tout simplement pas. Malaise général ; obligation pour le malade mental présumé de consulter un psychiatre (scène caricaturale hilarante où il est déclaré simulateur) ; triomphe subséquent du héros désormais capable, dans le silence de « sa » pièce imaginaire, de pondre des synthèses si mirobolantes qu'elles attirent l'attention de la

UN ÉMULE NORDIQUE DE KAFKA

hiérarchie ; puis, néanmoins, expulsion finale de l'intrus, devenu doublement insupportable à ses collègues, et par son extravagance et par la supériorité qu'on lui reconnaît (à juste titre ou non, le lecteur peut hésiter, faute de documents le prouvant), et par son désir manifeste de devenir chef et de virer tout le monde. Le récit s'arrête abruptement sur une pirouette : confiné dans sa pièce qu'on menace de détruire, harcelé par l'hostilité du monde, Björn n'a plus comme ressource ultime, pour sa propre sauvegarde, que de se réfugier « dans le mur »...

La force du livre, outre sa capacité à maintenir de bout en bout un ton de reportage objectif que dément l'impossibilité rationnelle de l'aventure – cette contradiction, source d'un humour en effet « fantaisiste », constituait un des ressorts efficaces des meilleurs contes de Marcel Aymé -, c'est de mener un jeu permanent entre plusieurs tentations narratives. L'une, celle de l'étude d'un cas de névrose obsessionnelle, conduirait vite à un scénario à la Polanski qui, forcément, finirait mal (enfermés longtemps dans un bureau moderne, sans cloisons pour isoler l'individu des autres occupants d'un même espace restreint, ne deviendrions-nous pas tous, comme Björn, et bien naturellement, des déments, voire des assassins ?).

Mais le livre ne proposerait-il pas plutôt l'analyse psychologique d'un médiocre imbu de lui-même, spécimen qu'il n'est pas rare de rencontrer dans les ministères où le but collectif poursuivi n'est pas de proposer des solutions à quelque problème que ce soit, mais de brasser du vent (on se retrouve alors plus près de Lars von Trier et de sa drolatique série télévisée *The Kingdom*, mettant en scène un hôpital de Copenhague construit sur des marais infestés de cadavres, série par ailleurs remarquablement morbide malgré la satire de médecins et d'administrateurs pompeux qu'elle comporte) ?

Enfin, il n'est pas exclu, telle est l'option principale – et limitée – retenue par la quatrième de couverture déjà citée, que *La pièce* traite aussi métaphoriquement de la difficulté, pour une personnalité singulière, d'échapper à la marginalisation dans une société où le conformisme est la norme (ce serait donc un éloge en creux, très politiquement correct, du « droit à la différence » dont on nous rebat les oreilles). Je crois moins à cette troisième lecture, trop

attendue, qu'à un mélange subtil des deux précédentes, et Jonas Karlsson me paraît être un vrai kafaïen : manquant d'illusions, d'empathie à l'égard du genre humain, tout chargé de mélancolie existentielle, de désespérance et du sens de l'universelle dérision. Bref un observateur fort estimable – parce qu'il use de l'imagination – de la réalité la plus quotidienne.

L'Islande dans la brume du temps

Encore un Islandais ! Qu'y faire si cette nation, une des plus petites de notre Europe qui fout le camp, a du génie ? Elle nous apporte en tout cas, depuis quelques années, grâce au traducteur exceptionnel qu'est Éric Boury, des romanciers très particuliers en ce que leur prose, pour les meilleurs d'entre eux, rend un son de probité foncière, une des valeurs qu'elle prône par ailleurs – à contre-courant des faussetés à la mode presque d'un bout à l'autre du champ littéraire universel – étant l'honnêteté, le refus du tape-à-l'œil, un souci tout flaubertien de la vérité.

par Maurice Mourier

Guðmundur Andri Thorsson, *La valse de Valeyri*. Trad. de l'islandais par Éric Boury. Gallimard, 183 p., 18 €

Ils ne sont pas pour autant des besogneux de « l'histoire vraie », ces dissidents nordiques, des gagne-petit de la minutie factuelle. Rien n'est plus authentique que leur production, rien n'est plus proche de la réalité insolite d'une micro-société d'éventreurs de morues récemment convertis à l'économie casino, ayant abandonné pour le monde en peau de lapin des affaires ses traditions, imposées par la géographie et la météorologie, de labeur opiniâtre et de gain modeste, mais qui, une fois crevée la baudruche du profit virtuel, sut, seule en Europe, démettre ses politiciens véreux et traîner ses banquiers devant les tribunaux.

Cette simplicité, cette absence d'esbroufe aurait dû aboutir à des textes terre-à-terre de disciples de Champfleury, au mieux de Roger

L'ISLANDE DANS LA BRUME DU TEMPS

Martin du Gard, de la bonne grosse prose qui tient au corps et remplit les cases de l'esprit sans le combler. Or, il n'en est rien. S'embarquer dans un roman islandais accompli, c'est presque aussitôt être emporté par un courant ascendant et voguer, tel le rêveur baudelairien, « *au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, / Des montagnes, des bois, des nuages, des mers* ». Car l'artiste, là-haut, n'est pas seulement l'héritier des colonisateurs norvégiens qui créèrent l'Althing – première assemblée républicaine – en 930, il n'a pas seulement dans sa famille nombre d'ancêtres qui furent marins pêcheurs et paysans. Son bagage comprend aussi obligatoirement des poètes, l'Islande aux longs hivers étant sans doute la nation la plus cultivée et la plus poétique du monde, où se lisent encore dans le texte (la langue a peu évolué) les *Edda* du XIII^e siècle.

Voyez-vous cela ? Que les petits Français sachent par cœur les chansons de geste écrites deux siècles avant ce François Villon, poète national dont ils sont incapables de comprendre un seul vers sans un tombereau de gloses qui les rasent ! Et les Islandais ne se sont nullement figés dans leur glorieux passé littéraire. Orgueilleux à juste titre de leur idiome norois archaïque, ils sont obligés par la difficulté et la minuscule aire linguistique de celui-ci (leur pays ténébreux et méchamment volcanique n'abrite qu'un peu plus de trois cent mille habitants, guère plus que la Corse) d'être au moins bilingues et parlent tous l'anglais, mais aussi le plus souvent les autres langues scandinaves, et leurs écrivains n'ignorent rien des littératures étrangères.

Est-ce ce statut culturel privilégié qui explique l'ampleur exceptionnelle de leur production romanesque ? Oui, certainement, mais c'est l'imprégnation poétique de leurs écrivains en prose qui met certains d'entre eux si nettement au-dessus de l'étiage artistique moyen.

Ainsi, *La valse de Valeyri*, texte enchanteur presque égal, par bouffées intenses, à la trilogie grandiose de Jón Kalman Stefánsson (*Entre ciel et terre*, 2010 ; *La tristesse des anges*, 2011 ; *Le cœur de l'homme*, 2013, tous publiés chez Gallimard et traduits par Éric Boury), pourrait n'être que la chronique naturaliste d'un petit village côtier, composée d'une suite de vignettes dont le centre est chaque fois un personnage pittoresque : Kata, la jeune émigrée de Slovaquie (elle traîne un lourd passé de viol et dirige la chorale locale) ;

le poète Smyrill ; le pasteur ivrogne et solitaire qui perd sa vie et ses nuits dans de stupides jeux d'argent sur Internet ; le banquier Oli, acteur et victime de l'économie casino, dont les prêts inconsidérés ont conduit la conserverie à la faillite, un brave homme pourtant ; et tous ces gens souvent affublés de sobriquets cocasses : Lalli l'Allongé, Lalli le Macareux, Lara de l'Allongé...

On admirerait alors la virtuosité des récits individuels emboîtés, comment ils tournent et valent l'un par rapport à l'autre, une anecdote revenant de loin pour s'accoler à une autre, et les fragments de ces existences menues finissant par s'agglutiner en une substance humaine unique, riche et colorée, le pointillisme de la peinture formant un vaste tableau.

Mais en fait il ne s'agit pas de cela, ou pas de cela seulement. Le point de vue adopté peut bien être, superficiellement, celui de Seurat, il n'est pas pour autant frontal mais aérien, et nous glissons tout de suite dans l'atmosphère fantasmagorique de ces contes mélancoliques d'Andersen où ce qui importe (pensons aux *Fleurs de la petite Ida*) est moins de créer l'illusion de la vie chez les êtres aux destins croisés qui nous sont montrés que de permettre au lecteur de ne jamais oublier que les valse racontées sont toujours valse des morts.

D'ailleurs, le présent récit n'est-il pas explicitement mis au compte d'une entité narratrice aussi fuligineuse et fantasque que la brume qui, en Islande, estompe et cache la netteté graphique des plus beaux jours ? Certes, cette brume elle-même dissimule à peine le père récemment disparu de l'auteur. Le livre lui est dédié et l'on comprend que toutes choses, tragédies comprises, qui surgissent avec naturel de la tapisserie tissée par les mots, sont issues de la vision d'un homme bienveillant et qui n'est plus. Bref, un mort assume ces histoires, dans un mélange d'acuité visuelle et de tact dont le charme prenant est d'essence immatérielle ou, pour mieux dire, poétique. Telle est la vertu cardinale des artistes islandais : poètes avant tout, leurs grands textes s'élèvent d'un vol aisé de la réalité commune au rêve, et du reportage qu'on oublie à la célébration qu'on a envie de ne jamais oublier.

Waiting for a train

Le hobo a fourni à la littérature, à la chanson, au cinéma, un personnage qui s'adapte à des esthétiques et des idéologies variées. Lié à la mythologie américaine du train, il est associé à la ferveur nationale concernant l'espace, le mouvement et la liberté, mais aussi aux schémas imaginaires ambivalents qui accompagnent la figure du pauvre.

par Claude Grimal

Jim Tully, *Vagabonds de la vie : Autobiographie d'un hobo*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Thierry Beauchamp. Éd. du Sonneur, 287 p., 18 €

Dans la réalité, le *hobo* est un passager clandestin du rail, un homme (rarement une femme, exception faite de la célèbre Boxcar Bertha) dont le voyage est dicté par la nécessité économique et le goût de l'errance. Lorsqu'il ne vit pas uniquement de mendicité et de rapines, il représente une force d'appoint, soumise aux fluctuations géographiques et saisonnières du marché du travail.

Le « *hoboing* », mode de vie occasionnel ou permanent, a connu ses « grands » moments pendant les périodes de crise économique, avant que les États-Unis ne mettent en place quelques éléments de protection sociale et que les trains ne disparaissent presque totalement, remplacés par d'autres moyens de transport.

Hart Crane, Jack London, Carl Sandburg, Jack Kerouac, Ralph Ellison, Nelson Algren... ont donné au *hoboing* ses lettres de noblesse en publiant des textes inspirés de leur expérience personnelle sur le rail. À côté de ces œuvres de romanciers ou de poètes célèbres, toute une littérature de plus ou moins bonne qualité a été publiée à la fin du XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e pour un public intéressé et troublé par cette frange marginale de la population, porteuse de tant de représentations contradictoires.

Jim Tully (1886-1947), auteur aujourd'hui oublié, est l'un des ceux qui, avec Harry Kemp

et Josiah Flynt (*hobo* qui était ensuite devenu agent « secret » des compagnies ferroviaires), ont fourni sur ce sujet des ouvrages populaires en leur temps. Né dans l'Ohio, dernier d'une famille très pauvre de six enfants, Jim Tully choisit à l'adolescence – après six années d'orphelinat et quelques autres pendant lesquelles il fut garçon de ferme et ouvrier – de devenir vagabond du rail. Plus tard, après avoir travaillé dans un cirque, puis comme boxeur, il sortira de la misère par miracle, réussissant à devenir journaliste et à travailler pour les studios d'Hollywood – en particulier comme conseiller pour la production et le tournage de *La ruée vers l'or*. C'est d'ailleurs à Charlie Chaplin qu'il dédie son livre *Vagabonds de la vie*.

Cet ouvrage – publié en 1924, adapté à l'écran en 1928 par William Wellman, avec Louise Brooks comme interprète – raconte dans une prose assez directe ses aventures de clandestin du rail. À l'époque, les grands traits de la réalité et de la mythologie des *hobos* sont déjà en place ; en effet, le livre de Jack London *Les vagabonds du rail* a été publié en 1907, des études sociologiques plus ou moins sérieuses existent, et la chanson de *hobo*, sorte de sous-genre de la chanson de train, vit de beaux jours. Tully reprend, sur un mode assez distancié, les caractéristiques du récit de vagabondage, mais sans prétention scientifique, sans lyrisme, sans plaider politique.

Son ouvrage s'ouvre sur la relation de sa vocation: poussé à quitter la misère industrielle de sa bourgade de l'Ohio par les récits d'un jeune trimardeur rencontré par hasard, et après « trois faux départs », il s'engage véritablement dans « la profession ». Se déroule alors une série d'aventures, d'anecdotes, avant une conclusion vaguement socioculturelle sur le *hoboing*.

Mais la vraie conclusion arrive peut-être quelques chapitres plus tôt, avec une scène de lynchage que le lecteur ne peut lire autrement que comme une morale sociale : ceux qui sont capables des pires abominations ne sont pas les ivrognes, les délinquants et les meurtriers des « jungles » et des trains, mais les citoyens respectables.

Au fil des pages, le livre remplit également son obligation traditionnelle d'« exotisme » et présente les fonctionnements particuliers de la tribu *hobo* : ses castes, ses rituels, ses circuits, ses modes de survie. Tully y déploie un joli talent de styliste, de la sympathie pour tous

WAITING FOR A TRAIN

ceux qu'il rencontre, ainsi qu'une totale absence de narcissisme (contrairement à Jack London qui, dans ses textes, se décrit toujours en « super hobo »). Loin de la version présentée par l'auteur de *Croc-Blanc* ou, plus tard, de celle de Kerouac, pour qui le rail est une manière hyperbolique d'exister, la vie de trimardeur chez Tully n'est pas lyrique et idéalisée.

Cette vie n'est pas politique non plus comme chez le chanteur folk engagé Woody Guthrie dans *En route pour la gloire* (1943) ; pour celui-ci, en plein Dust Bowl, le train qui l'emmenait avec des centaines d'autres de l'Oklahoma vers la Californie était certes celui des pauvres à la recherche d'un travail, mais aussi le rapide qui fonçait vers « la gloire » avec à son bord les futurs créateurs d'une Amérique de justice et de partage. L'optimisme de Guthrie transformant l'opprimé en constructeur d'un avenir glorieux et fraternel, les fantasmes de surhomme de London ou de « fou angélique » de Kerouac, sont étrangers à Jim Tully.

Tully reste plus « réaliste », et également plus près d'un rêve américain de succès. En effet, dès la première page de *Vagabonds de la vie*, c'est l'espoir insensé de devenir écrivain et la rage de lire (il vole des livres dans les bibliothèques des petites villes où s'arrête son train) qui le maintiennent en vie, ainsi qu'une sympathie pour les milieux de la misère sans aveuglement vis-à-vis de leurs vices et de leurs horreurs.

La manière dont Jim Tully voyage et « attend le train » (pour reprendre le titre, « *Waiting for a train* », de la célèbre chanson de Jimmie Rodgers de 1928) en est une parmi d'autres ; mais, comme les autres, elle poursuit un rêve de bonheur, elle trouve, dans le mouvement, l'individualisme et la fluidité des marges, des vérités qui lui semblent ne pas exister dans l'intolérable monde des gens établis.

Yves Bonnefoy, le dernier livre

Yves Bonnefoy est un écrivain inclassable, à la manière de ceux qu'il admirait, André Breton et Pierre Jean Jouve : à la fois du côté de la poésie, du roman ou de l'essai. Non pas un écrivain hybride, mais un écrivain qui couvre les deux grands champs de la littérature : la prose, la poésie.

par Marie Étienne

Yves Bonnefoy, *L'écharpe rouge*, Mercure de France, 270 p., 19 €

Ensemble encore, suivi de *Perambulans in noctem*, Mercure de France, 140 p., 14,80 €

Ce qui me frappe, chez lui, c'est l'enracinement, l'appartenance, l'acceptation de l'origine, de la famille, des père et mère.

En retrouvant un manuscrit abandonné, *L'écharpe rouge* (à ne pas confondre avec l'opéra d'Alain Badiou mis en scène par Antoine Vitez en 1985 sous le même titre), Yves Bonnefoy s'aperçoit qu'il doit non le reprendre et le poursuivre mais bien plutôt élucider les causes de son renoncement.

Ce qu'il commence à entrevoir en comprenant le rêve que relatait le manuscrit et dans lequel il est question d'un homme âgé et d'un hôtel particulier situé à Toulouse ; d'une femme encore jeune, qui dit : « *C'est vous, c'est vous* » à un homme déjà vieux ; d'une enveloppe remise et d'une écharpe rouge, tantôt portée par l'homme âgé, sur les épaules, et tantôt par la femme, pliée, entre ses mains. On dirait le début d'un roman policier.

C'en est un. Yves Bonnefoy va rechercher qui sont ces trois personnes ou ces trois personnages qui hantent son manuscrit. Et ce que signifie le rouge de l'écharpe. Sa première conclusion, au bout d'une centaine de pages, est que le plus âgé des deux hommes est son père, le moins âgé lui-même, et la femme, sa mère. Quant au rouge de l'écharpe, il est le lien du sang qui unit les deux hommes ou peut-être « *le rouge de l'être à dégager des grisailles de l'exister quotidien* » ou encore autre chose qu'on ne sait pas encore.

YVES BONNEFOY, *LE DERNIER LIVRE*

Nous voilà embarqués dans une quête intime qui a tout d'une enquête, qui a aussi quelques aspects d'une psychanalyse, puisqu'il s'agit de découvrir le secret du silence de son père, Elie Marius, de sa mère, Hélène, et du sien propre. Yves Bonnefoy en connaît la pratique et il sait la marier, l'entrelacer à la littérature, comme Pierre Jean Jouve.

« *Me mieux connaître, même mieux déceler pourquoi je le désire, pourquoi même je l'ai souvent entrepris (...) et il est temps maintenant, grand temps, que je me pose de vraies questions.* »

Par ailleurs Yves Bonnefoy n'a cessé de balancer entre la fascination et la méfiance vis-à-vis du langage poétique et d'exprimer le lien étroit que ce dernier entretient avec les éléments de sa biographie. Il cherche à constamment éclairer l'un par l'autre, et ce faisant, à parvenir à la plus grande justesse possible. C'est particulièrement vrai dans *L'Echarpe rouge* où il évoque son père pour la première fois.

Tout au long de son œuvre et jusque dans ce dernier livre, il rappelle, analyse ce qui pour lui est essentiel : la distinction entre l'exclamatif (ce qui ouvre sur l'ailleurs) et le désignatif (ce qui nomme les choses, qui ne renvoie qu'à elles). L'abécédaire dans lequel sa mère le fait apprendre à lire métaphorise parfaitement cette distinction. « *Succincts, rudimentairement colorés, c'étaient des dessins au trait qui n'avaient pas l'ambition de savoir ce que les dictionnaires disent des choses, ils ne songeaient qu'à se prêter au regard sur le chien ou la maison ou un arbre de l'enfant qui se pencherait sur le livre. Et cet enfant revivrait en eux ce qu'a d'inné l'être au monde, simultanément découvrir l'existence des arbres, disons des arbres en général, et s'attacher à un arbre proche, le ressentir comme une amitié, une présence.* »

Par la grâce des dessins de l'abécédaire, le visible est troué d'invisible. C'est ainsi que le poète naîtra et qu'il conservera sa vie durant la capacité de retourner à « *l'intensité jamais oubliée de son origine* », d'accéder à deux niveaux de parole, et « *sous celui des articulations conceptuelles* », de puiser « *ces vocables au sein de la langue qui sont ce dont les religions se souviennent quand elles parlent d'un verbe.* »

Le père, Elie Marius, privé d'instruction, occupé à construire des locomotives, n'a pas accès à ces vocables qui le raccorderaient à son être profond et qui lui permettraient de s'émouvoir, de désirer. Pour lui, « *le monde se réfiait dans une parole qui, comme l'on dit, nommait les choses par leurs noms et ne laissait guère de place au regard qui s'attache à leur être et peut donc garder vifs ses souvenirs des années d'enfance.* »

La mère, qui ne fut pas l'institutrice qu'elle rêvait d'être, suivit néanmoins suffisamment d'études pour être capable, à l'occasion de la naissance de son fils, de retrouver sa propre enfance, de renouer avec cette part de soi qui est « une sorte de petit jour » et qui permet de donner sens et unité à ce qui sans cela demeurerait désaccordé. Dans le cas d'Yves Bonnefoy, ce qui unit la mère à l'enfant et l'enfant à la mère est ce qui sépare le père de l'enfant et le père de la mère.

L'enfant, puis l'adulte qu'est devenu Yves Bonnefoy, se sent responsable de l'exclusion et de l'isolement du père. La mère s'était éloignée du père pour rejoindre l'enfant parce qu'il lui permettait de retrouver son origine, sa verdure enfantine, alors que son époux l'en détournait. L'écharpe rouge qu'offre la mère contient ce don, celui des émotions premières, à ne jamais laisser tarir.

Primauté de l'enfance dans la vocation du poète, mais aussi « *ambivalence à l'égard des mots — affection pour eux mais aussi méfiance, sentiment d'un apport mais aussi d'un leurre* ». Le poète se tient tantôt sur le versant du leurre, tantôt sur le versant de la méfiance. Sa rencontre avec le surréalisme, et surtout avec Max Ernst, l'amène à se demander si les formulations artistiques et scientifiques ne tendent pas à voiler le gouffre qui nous effraie tant.

Du tableau de Max Ernst, *La révolution de la nuit*, et du souvenir de son père, il apprend que la poésie a pour vocation l'échange ; que la pensée conceptuelle qui « *prive de s'ancrer dans la finitude fait de nous des rêveurs définitifs* » ; et qu'au contraire la poésie doit appeler à « *une création continuée* » du monde. La manière qu'a Yves Bonnefoy de penser constamment la poésie et son travail de poète en les articulant, les confrontant à son expérience intime n'enferme pas sa réflexion dans le particulier de sa biographie, elle fait lever en nous nos propres souvenirs, nous invite à penser, nous aussi, depuis notre passé et les images qui nous en restent.

YVES BONNEFOY, *LE DERNIER LIVRE*

L'écriture lui permet de « réparer » autant que de comprendre les fautes qu'il pense avoir commises vis-à-vis de ses parents, en leur reconnaissant, après coup, ce dont ils auraient eu besoin, « *une part de la foi en soi* », ce qui leur aurait permis une seconde naissance ; d'être présent à des situations passées, alors qu'il en était absent au moment où il les vivait, l'esprit engourdi, en état de latence ; d'admettre enfin que les parents ont besoin de leurs enfants comme les enfants ont besoin de leurs parents.

De la remémoration de textes passés, écrits depuis longtemps, comme *Les Sables rouges*, un récit à la fin manquante, évoqué dans L'Arrière-Pays, Yves Bonnefoy tire une magnifique méditation sur le comment vivre l'ici et le maintenant, sur la constatation que l'autre, le toujours perdu, peut à nouveau s'entraîner, lors d'une seconde chance, ce qui est déjà beaucoup, même si c'est pour le perdre à nouveau. Fugitif instant, mais « *la vie n'est jamais qu'un éclair qui ne s'immobilise que pour laisser entrevoir... de grands pays de sommeil étagés de toutes parts autour de nous dans la nuit* ». Arrière-pays qu'Yves Bonnefoy n'a jamais cessé d'approcher, n'a jamais cessé de conserver au moins par l'écriture de pages comme celles-ci : « *Je me demandais dans cet Arrière-Pays s'il n'arrive pas que nos lectures nous rêvent, faisant de nous les jouets de forces qui sont actives dans les phrases que nous lisons ; et s'il ne fallait pas "se réveiller de certaines pour mieux comprendre la vie". La vie, et aussi les dialectiques de l'écriture, son pouvoir d'enchantement mais aussi de préparation, dans l'autocritique, à une "vraie" vie.* »

Et, sans cesse, dans les livres d'Yves Bonnefoy, revient l'interrogation qu'aucune réponse n'arrive à satisfaire jamais : la poésie, la beauté d'une œuvre d'art, les images qu'elle produit, ne sont-elles que périls, ne cherchent-elles pas constamment à nous cacher le gouffre ? Écrire, est-ce accéder à un surcroît de vie, ou au contraire s'y dérober ?

Il y aurait tant à dire sur cette œuvre majeure. Et tant à lire, à apprendre d'elle. On peut commencer par ce dernier livre, *L'Écharpe rouge*, qui en reprend tous les thèmes, ultime retour à l'origine, au père et à la mère, qui boucle ainsi la boucle dans la beauté et la lucidité. Oui, Ensemble encore, titre du volume conjoint, et bouleversante invitation au souvenir, de la part de celui qui s'apprêtait à partir.

Dans les mots toute une irrigation d'espérance

Une célébration de la vie dans un éclat toujours plus simple, une beauté plus intime, c'est le mouvement de l'œuvre d'Yves Bonnefoy. On le mesure avec émotion, au moment où le poète, en pleine création encore, disparaît au lendemain de son quatre-vingt-treizième anniversaire. La richesse du legs, les frémissements de sa beauté fraternelle s'imposent à nous, ses amis, ses lecteurs. Car le lecteur est immédiatement enveloppé dans la générosité d'une parole qui va vers lui, l'introduit dans la communauté des poètes et des artistes.

par Stéphane Michaud

Que la création de Bonnefoy s'inspire de la musique ou de la peinture, qu'elle rejoigne dans ses plis l'inquiétude de Kierkegaard et le tranchant de Kafka, ou qu'elle s'adosse à la mélancolie de Baudelaire, elle va vers une lumière. Elle met au jour un secret partageable. La démarche est d'autant plus forte qu'elle n'a pas craint les ténèbres. Le premier ouvrage par lequel Bonnefoy s'était imposé sur la scène littéraire aux lendemains de la Deuxième Guerre mondiale, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), faisait toute sa place à la mort et dressait la poésie sur cet âpre horizon. Le recueil appelait un dépassement, engagé cinq ans plus tard avec *Hier régnant désert*. La poésie est tendue vers un accomplissement. Elle ouvre en effet, « *l'amande de l'absence* », « *l'amande de l'invisible* », chère au poète Paul Celan dont Bonnefoy fut l'ami, tandis que la voix, chez Kathleen Ferrier interprète du *Chant de la terre* de Mahler, « *parmi les roseaux gris* » « *puise de l'éternel* ».

La poésie change les choses consommées dans l'être en « *grain d'un nouvel espoir* » et marche vers la couleur, lors même qu'elle s'inspire des grandes neiges de l'Amérique (*Début et fin de la neige*). Bonnefoy aura su la dégager de tout ce qui l'entrave et la dénature. Il lui aura rendu sa simplicité essentielle : née de rencontres, de riens en apparence sans prestiges (la transparence d'une eau, d'une

DANS LES MOTS

TOUTE UNE IRRIGATION D'ESPÉRANCE

lumière ou d'une aube, la proximité d'un visage ou le clair éclat des rires), elle s'élève à la gratuité du don. Elle guérit, lave, établit l'amour « *inachevable* » et érige l'imperfection en « *cime* ». Bonnefoy n'aura eu de cesse de situer la poésie dans le domaine charnel, de la désemproussailler. Broussailles à ses yeux, en effet, l'abstraction des idées (ce qu'il appelle l'idéologie), mais tout aussi bien la religion chrétienne et la théologie de l'Occident. « *L'éternité* », qu'il discernait en 1965 dans la sauge, n'est accessible qu'à la nudité d'une approche qui voit dans la mort non pas l'ennemie de la vie, mais son horizon fondamental. La fragilité de notre condition est la source de toute beauté.

Les deux recueils que le poète publiait ce printemps même au Mercure de France, l'un de poésie et l'autre d'essais, font vibrer cette célébration de la vie avec une intensité neuve. Contagieuses en effet l'énergie, l'assurance qui en émanent. Ensemble encore, le titre à lui seul signe un appel, réchauffe une solidarité dans l'élan ; avec *L'Écharpe rouge*, c'est la couleur cette fois qui vaut promesse et, telle un drapeau qui claque au vent, invite au ralliement. Un chemin s'offre vers un sens et une beauté partagés. Rarement la poésie aura été plus légitime, plus immédiatement en prise avec l'existence commune et l'enfance, que les derniers livres questionnent résolument. Voici nommés avec tendresse, dans leur inaccomplissement, les parents et en particulier le père, Élie Bonnefoy, prisonnier de timidités qui interdissent les épanchements avec le fils.

Dès 1961, le poète s'était mis en chemin, sur les traces de Rimbaud, vers la réalité rugueuse à êtreindre. Il lui avait fallu dépasser la tentation, présente encore dans *L'Arrière-pays* (1972), qui accordait crédit à l'espoir qu'une vie plus pleine existerait, par-delà l'expérience sensible immédiate, dans un arrière-pays plus authentique. L'option pour la terre, plus ferme de recueil en recueil, s'approfondissait dans *Les Planches courbes* et *L'Heure présente*. Revisitant son enfance et les stations majeures de sa vie, comme il avait dans ses essais revisité celles de Baudelaire et de Rimbaud, de Nerval et de Giacometti à la recherche des racines de leur vocation artistique, le poète s'appropriait progressivement l'intégralité de notre condition. Sa fraternité avec les penseurs, les peintres et les poètes (de toutes les cultures, mais électivement français,

anglais et italiens, et toujours questionnés sous l'angle d'une célébration de la vie mortelle), l'aidait à pousser plus loin la conquête de la simplicité. *Le Nuage rouge* (1972), recueil d'essais dont le titre est repris d'une toile peinte par Mondrian au début du siècle, invitait à s'élever à la « *seconde simplicité* », dimension apaisée de l'art occidental, dans le souci d'une terre où vivre, dont il mettait en lumière la continuité.

Les grands alliés, sur lesquels Bonnefoy s'oriente et auxquels il ne cesse de revenir (Shakespeare, Baudelaire et Rimbaud, Leopardi et Dante, pour n'en citer que quelques-uns), l'accompagnent dans sa remontée vers les origines. L'anamnèse avait commencé avec *L'Arrière pays*. Il y évoquait déjà l'humble condition de ses parents, leurs origines paysannes dans le Lot, décrivait son rapport particulier au langage, façonné par le patois occitan que parlaient entre eux ses parents et la rareté des livres dans le milieu familial. Une nouvelle édition du *Traité du pianiste* avait amené le poète à se pencher sur ses débuts, au temps du surréalisme. *Deux scènes* (2009) et *Raturer outre* (2010) avaient sondé des motifs nés dans les années 1960 et qui, dans la logique d'un poème ou d'un récit en rêve, ne laissent pas nécessairement deviner combien ils s'enracinaient dans l'expérience.

Le questionnement obstiné de ses origines conduit le poète dans *L'Écharpe rouge* à cet avertissement : « *écrire n'est pas un acte simple ou, pour être plus précis, l'acte d'une personne qui serait simple* ». Il exige de réveiller le « *Je profond* », qui puise aux sources vives de la libération. Comme les promesses de la couleur peuvent tenir dans une simple tache et celles de la transparence dans une flaque, Bonnefoy, qui donne volontiers à ses ouvrages des titres très concrets, excelle à couler la poésie dans un tour parlé, à lui garder la souplesse de l'interrogation directe, du dialogue avec un partenaire. Je demanderai à *Ensemble encore* deux exemples de cette souveraineté avec laquelle l'écriture dénoue et délie, retrouve les gestes ou émotions simples d'un passé que l'on croyait aboli, et le dégage de ses ambiguïtés. Il suffit parfois de pousser la porte, de regarder, d'écouter : « *Grande et claire la lumière de ce matin d'été. Aimable le chemin parmi des buissons et des fleurs. L'odeur du thym et du romarin, ou bien c'est de la menthe, est décidément très forte aujourd'hui. Des insectes s'entre-dévorent sur des pierres plates et grises, tachées de mousse.* »

DANS LES MOTS

TOUTE UNE IRRIGATION D'ESPÉRANCE

Le poème inaugural, ce qu'on aimerait appeler le testament de Bonnefoy (car ses accents ne sont pas sans évoquer Villon), sonne avec une étonnante proximité :

« *Mes proches, je vous lègue/ La certitude inquiète dont j'ai vécu,/ Cette eau sombre trouée des reflets d'un or./ Car, oui, tout ne fut pas un rêve, n'est-ce pas ?/ Mon amie, nous unîmes bien nos mains confiantes,/ Nous avons bien dormi de vrais sommeils,/ Et le soir, ç'avait bien été deux nuées/ Qui s'étreignaient, en paix, dans le ciel clair./ Le ciel est beau, le soir, c'est à cause de nous.*

Mes amis, mes aimées,/ Je vous lègue les dons que vous me fites,/ Cette terre proche du ciel, unie à lui/ Par ces mains innombrables, l'horizon./ [...] / Je vous lègue ces eaux qui semblent dire/ Au creux, dans l'invisible, du ravin/ Qu'est oracle le rien qu'elles charrient/ Et promesse l'oracle. Je vous lègue/ Avec son peu de braise/ Cette cendre entassée dans l'âtre éteint,/ Je vous lègue la déchirure des rideaux, / Les fenêtres qui battent,/ L'oiseau qui resta pris dans la maison fermée.

Qu'ai-je à léguer ? Ce que j'ai désiré,/ La pierre chaude d'un seuil sous le pied nu,/ L'été debout, en ses ondées soudaines,/ Le dieu en nous que nous n'aurons pas eu./ [...] »

Poète traduit dans toutes les langues et jusqu'en Chine, couronné par de nombreux prix, dont le prestigieux Prix de littérature en langues romanes de la Foire internationale du livre de Guadalajara (Mexique) en 2013, dont il aura été le premier lauréat non hispanophone, il laisse en France et à l'étranger de nombreux amis et disciples en deuil. Par son dépouillement, sa musique, son langage qui transfigure l'expérience commune, Bonnefoy est l'allié, le maître dans la vie qui se poursuit.

Repères

24 juin 1923 : naissance à Tours

1944 et suivantes : à Paris, amitié avec Christian Dotremont, Raoul Ubac, fréquentation d'André Breton à son retour d'exil aux États-Unis. 1947 : Rupture avec le surréalisme. 1948 : amitié avec Paul Celan, qui se fixe à Paris. Immenses cycles de lecture touchant aussi bien à la poésie (Pierre Jean Jouve) qu'aux religions ou philosophies antiques, orientales ou gnostiques.

1953 : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (Le Mercure de France). Études de philosophie sous la direction de Jean Wahl, d'histoire de l'art sous la conduite d'André Chastel.

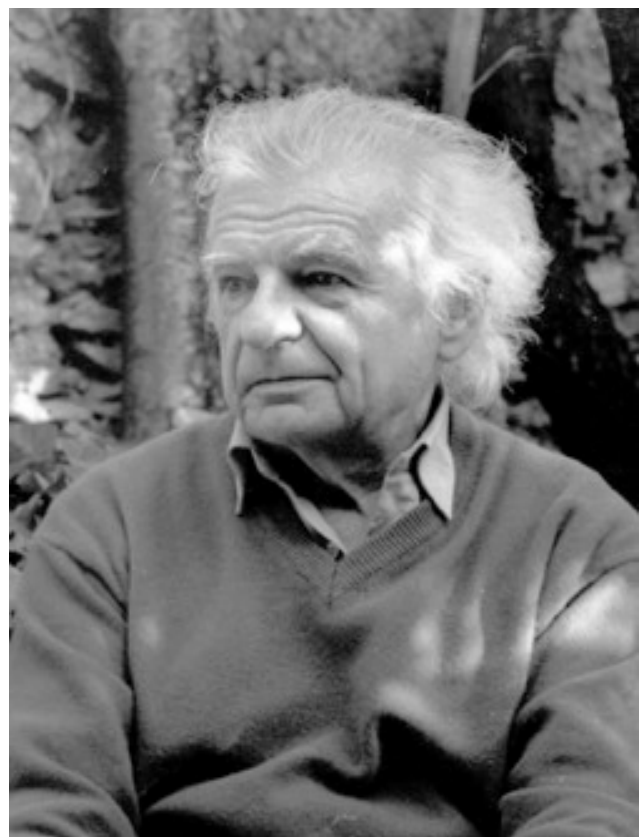
1956 et suiv : à l'initiative de Pierre Leyris, début des traductions de Shakespeare, qu'il poursuivra toute sa vie.

Années 1960 et 1970. 1964 à 1966, résidence à Valseintes, en Haute-Provence, dans une ancienne abbaye qu'il tente de relever. Création de la revue *L'Éphémère*, avec André du Bouchet, Jacques Dupin, Louis-René des Forêts et Gaétan Picon (le 1^{er} numéro est daté de 1967). Amitié avec Octavio Paz, auquel il rend visite à New Delhi en 1968. Cette même année, mariage avec l'artiste américaine Lucy Vines, qui partage sa vie depuis de longs mois. Pendant toute cette période, enseignement dans les universités américaines et aux universités de Vincennes, Genève, Aix-Marseille.

1981 : nommé professeur au Collège de France, il poursuit inlassablement son travail de poète, de traducteur et d'essayiste.

1991 : Alberto Giacometti, Biographie d'une œuvre, Flammarion.

1^{er} juillet 2016, décès à Paris.



Un apprentissage du regard

Le prix Jean Arp de littérature francophone a été récemment attribué à Petr Král pour l'ensemble de son œuvre qui comprend, en langue française, une trentaine de volumes : poésie, prose, essais sur la littérature, l'art et le cinéma, anthologies... À cette occasion, il publie son dernier recueil de poèmes, Accueillir le lundi, aux éditions Les Lieux-Dits.

par Alain Rousset

Petr Král, *Accueillir le lundi*.
Éditions Les lieux-Dits, 110 p., 15 euros.

Petr Král est l'un des poètes les plus singuliers de sa génération, qu'il faut absolument découvrir ou redécouvrir. Là où certaines modes littéraires ont aujourd'hui tendance à privilégier la « poésie performance », avec sa gestuelle verbale qui ne manque pas toujours d'intérêt, mais qui se veut trop souvent spectaculaire, Petr Král préfère s'attacher aux petits riens de la vie quotidienne qui, sous la lumière feutrée de son écriture, deviennent poésie. Cela tient sans doute à sa langue d'origine, le tchèque, qui tend naturellement à l'expression concrète et dont ont su jouer, généralement avec humour, les poètes de cette culture, comme l'illustrent les anthologies publiées par Král, dont *Le surréalisme en Tchécoslovaquie* et *La poésie tchèque contemporaine*, chez Gallimard.

Ce poète, qui a vécu en France de 1968 à 2006 et qui a aussi la nationalité française, introduit dans notre langue qu'il maîtrise parfaitement ce sens du réel que, dans notre culture, nous n'avons que trop tendance à métamorphoser par une pratique excessive de l'imagination. Ce n'est pas que, dans l'œuvre de Král, il n'y ait pas d'imaginaire, loin s'en faut, mais celui-ci fait partie intégrante de la réalité et en jaillit presque spontanément, du moins sous sa plume. Il aime à aborder le monde selon certains angles, comme à partir d'un pont, d'une passerelle ou encore d'une arrière-salle ainsi qu'il le fit naguère dans l'un de ses plus beaux textes : *Sentiment d'antichambre dans un café d'Aix*, publié chez P.O.L. Rien d'abstrait dans sa démarche. Certes, il se dit

« métaphysicien », mais la métaphysique qu'il s'invente ne saurait s'inscrire dans la définition classique d'un au-delà de la physique, bien au contraire : elle est immanente et il appartient au regard de la faire jaillir des choses et de leurs relations réelles.

On l'aura compris, cette métaphysique expérimentale, qui tient compte de l'épaisseur de la matière, de sa diversité, et en même temps qui implique une distanciation par le rire, une sorte de « Gai Savoir », nécessite une initiation : c'est une autre manière de voir, et même une autre façon d'être au monde. De cet apprentissage, d'ordre poétique mais dont on peut tirer toute une psychologie, voire une sociologie d'un nouveau genre, Petr Král nous en a livré les clés dans ces livres essentiels que sont *Notions de base* et *Vocabulaire*, tous deux publiés par Flammarion. Il suffit de citer au hasard quelques titres des textes qui les composent pour se faire une idée de l'ampleur de la démarche : « la valise », « le train », « les lavabos », « le marché », l'hôtel », « la pluie », « le vide », « les toits », « la fenêtre », « le mannequin », « le tournant », « le topinambour », « le roman », « le rasage », « le soulagement », « le barman »...

Cette approche, Král l'a aussi appliquée à la peinture, et au cinéma en collaborant à la revue *Positif* et en consacrant deux livres au burlesque, publiés aux éditions Stock et qui ont été salués naguère par la critique comme des ouvrages importants : *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème* et *Le(s) Burlesque(s) ou Parade des somnambules*. Tel un détective, il mène aussi son « enquête sur des lieux », titre d'un de ses livres, publié chez Flammarion. Il a ainsi constitué au fil du temps ce qu'il faut bien appeler une mythologie personnelle dont la poésie, au sens d'une certaine forme de sensibilité au réel, est le fil conducteur.

L'œuvre poétique proprement dite de Král, telle qu'il l'exprime dans ses poèmes, est vaste et se donne à découvrir, dans le domaine français, dans une dizaine de volumes. À la lecture, elle apparaît plus visuelle que sonore et relève presque de la peinture, mais celle d'un peintre qui utiliserait principalement toutes les nuances du gris, ce qui nous renvoie à une certaine manière de regarder le monde qui est caractéristique de cet auteur. Dans son dernier livre, *Accueillir le lundi* (éditions Les Lieux-Dits), qui vient matérialiser le prix Jean Arp qui lui a été décerné pour toute son œuvre, il poursuit son voyage dans la réalité telle qu'il

UN APPRENTISSAGE DU REGARD

la ressent. Plutôt que de s'en faire l'écho et de dénaturer les poèmes, le mieux est d'en citer un extrait :

« Faut-il plutôt faire la rugosité des saules le
bruissement et
l'éclat qui accrochent le bord (le contour) des
feuilles
pénétrer le tout même le soupir
laisser l'éclair s'imprégner de rivière tour à
tour de
l'humidité des chaînes et du raclement de la
pierraille
jusqu'à ce qu'il enfle et se désagrège tout seul
en plein jour

Qu'est-ce qui doit perdre son nom
et en quoi pour que la chose soit là
imprégnée de nous-mêmes
Pour que le nom dans le corps soulève la
journée »

Un anar qui saigne de la mort de son rêve

**Belle initiative des éditions
Héros-Limite : ces poèmes
de Victor Serge ont été publiés
en 1938 dans les cahiers de la revue
Les Humbles (introuvable) puis,
avec des poèmes de jeunesse,
en 1972 chez Maspero sous le titre
Pour un brasier dans le désert¹.**

par Odile Hunoult

Victor Serge, *Résistance*. Collection Feuilles
d'herbe, éditions Héros-Limite, 96 p., 8 €.

Beaucoup des poèmes de *Résistance* ont été écrits entre 1933 et 1937, pendant la relégation de Victor Serge dans l'Oural (à Orenbourg) ; quelques-uns sont datés de 1928, au moment où le bras de fer entre Staline et les trotskystes devient crucial, et quelques autres encore ont été écrits à son retour à Paris après la célèbre intervention de Romain Rolland auprès de Staline. C'est dire que ce sont des « Chants d'expérience ». *Résistance* bien sûr à la dictature et à la peur sous la botte du Secrétaire Général, appelé aussi le Chef dans les *Mémoires d'un révolutionnaire*² — mais ce petit livre déborde le moment qui l'ancre dans l'Histoire.

Il n'y a pas au sens propre une œuvre poétique de Serge, son œuvre est ailleurs, et ainsi l'a-t-il voulu : ce qui constitue alors ces textes en poèmes, c'est leur raison intérieure. C'est peu dire que la poésie de Victor Serge coïncide avec ce qu'il est : elle est son point d'incandescence. Il n'y a pas d'autre définition d'une écriture en poésie. Elle ne peut être ni un loisir ni naturellement un gagne-pain. Elle est la rencontre d'un être avec la vie — rencontre au sens d'une déflagration. Il suffit d'ouvrir les *Mémoires d'un révolutionnaire* : si les *Mémoires*, comme les essais, tracent un parcours intellectuel et politique, les poèmes sont détachés de toute cause autre que l'énergie de l'homme, sa profonde réalité. L'œuvre d'art ne se réduit pas aux idées, elle les englobe avec bien d'autres choses. Tout cela a été théorisé par Serge lui-même dans *Littérature et révolution* (1932)³ : « Poètes et romanciers ne sont pas des esprits politiques car ils ne sont pas essentiellement rationnels... ». La réalité de Serge, c'est le mouvement intérieur qui l'engage dès sa jeunesse dans l'anarchisme d'abord, puis le communisme, et enfin dans la lutte contre le stalinisme et la liquidation de tous ses idéaux. Sa raison d'être c'est agir pour la justice. C'est-à-dire agir contre toutes les injustices.

Son regard sur la femme qui piétine le purin, la vieille qui porte sa palanque, le pêcheur qui tire son filet, les quatre jeunes filles qui traversent l'Oural, tous ceux-là qui ignorent leur soumission parce qu'ils ne peuvent avoir aucun recul pour juger de leur destin (et n'est-ce pas la définition même du pauvre ?), ce regard est un regard de peintre et de poète, qui voit tout ensemble la douleur et la beauté du monde. Il y a dans ce regard une telle force de vérité et d'amour, qu'on pense à la phrase de Péguy : « *il y a des choses que j'ai cru faire par justice, je vois bien aujourd'hui que les ai faites par charité* » (à Robert Salomé, en 1908, cité par Robert Burac).

Toute sa vie, Victor Serge se sent comptable des autres, de la souffrance des autres, de l'injustice et des offenses subies. Comptable jusqu'à la culpabilité. Cette blessure, transparente dans les *Mémoires* et dans les essais, éclate partout dans les poèmes :

«... tous ceux par le monde dont je ne suis pas
séparé... » « Pardonnez-nous de vous
survivre... » « la ville blessée souffrit en toi... »

Et ceci à propos d'un agonisant (dans le poème « L'asphyxié ») :

UN ANAR QUI SAIGNE DE LA MORT DE SON RÊVE

« ... moi, seule conscience de sa souffrance et de sa mort,
moi dernier visage impuissant des hommes pour cet homme,
moi qui n'ai pour lui qu'un absurde remords. »

La tonalité majeure du recueil pourrait être résumée par le titre d'un des poèmes, « Constellation des frères morts », qui égrène la litanie des prénoms des amis morts. On y reconnaît ceux qui ont accompagné sa vie, Raymond (La Science) de la bande à Bonnot, Vassili (Nikiforovitch) assassiné en 1928 par la mafia des profiteurs du régime sur la route d'Armavir (un deuxième poème, « 26 août 28 » est entièrement consacré à Vassili Nikiforovitch). Il y a aussi un certain Karl, « ... dont j'ai reconnu les ongles quand vous étiez déjà de terre; vous, front d'une si haute pensée, ah ! que faisait de vous la mort ! Ce noir et dur sarment humain. »

Karl, serait-ce le nom de guerre de son ami Vladimir O. Mazine (Lichtenstadt), tué sur le front près de Gatchina le 15 octobre 1919 ? Dans les *Mémoires* de 1941 comme dans l'éloge funèbre (*Bulletin Communiste* 42-43 du 13 octobre 1921), figure ce détail du cadavre déterré qu'il a reconnu à ses ongles. Dans l'« *In memoriam* » du *Bulletin*, Victor Serge écrit du très raffiné Lichtenstadt-Mazine qu'il avait une « répulsion instinctive devant le recours à la force, l'effusion de sang, toutes les dures, les mauvaises, les terribles petites réalités de la guerre civile » : Victor Serge lui aussi connaît de l'intérieur cette répulsion instinctive contre laquelle il doit s'arc-bouter.

Il n'est pas vain de s'arrêter à ces détails. Serge, dans *Littérature et révolution*, cite Nietzsche — poète, lui aussi : « *De tout ce qui est écrit, je n'aime que ce qu'on écrit avec son propre sang* ». Que dit d'autre Alexandre Blok lorsqu'il écrit « ... mais de ses livres il faut répondre sur sa vie » ? Il ne s'agit pas d'autobiographie (les *Mémoires* sont là pour cela, ces *Mémoires* magnifiques où l'on voit d'abord centimètre par centimètre, et puis s'accélération, la montée du totalitarisme sanglant), il s'agit de ressentir comment la poésie constitue l'aria d'un être, quand toutes les contingences s'effacent. Et quand tout est bu, restent à Serge ses deux forces motrices, la fidélité et sa révolte contre toutes les injustices. Et quelquefois, et souvent, et tragiquement, le conflit entre les différentes

justices qui le dresse contre ses propres enseignes, lui qui dit, dans ses *Mémoires* « *je retrouvais chez les persécutés les mêmes mœurs que chez les persécuteurs* », ou bien, à propos de Goumilev (fusillé en 1921) « *les visages de Nicolas et Olga Goumilev devaient me hanter des années durant* ».

Ce qui rend si vrais ces poèmes, et donc si forts, c'est justement ces contradictions que Serge ne veut pas résoudre, qui le déchirent. La douleur, partout criée, de devoir s'endurcir :

« *il faut être fort, il faut être dur
il faut continuer,
je continuerai,
mais vraiment c'est dur* ».

Ou, plus explicite encore :

« *Ils périssent dans un fossé de la Tchernavka par ordre du Com. Rév.,
sous les sabres des ajusteurs de la Taganka,
des mineurs de la Kachtanka,
et d'un anar qui saigne de la mort de son rêve* ».

Et plus loin :

« *Vous nous l'avez si bien appris le sale métier des plus forts
qu'à la fin nous y passons maîtres
Nous les aurons, les cœurs sonnants, les fronts battants,
les yeux pleins d'images atroces comme des remords...
Et puis qu'on nous enterre, et puis qu'on nous oublie,
et que rien ne recommence et que fleurisse la terre...*

Allons-y, allons-y, allons-y ! »

Une des images les plus saisissantes de ce recueil est celle du loup écorché, lâché hurlant dans la steppe. Car, quoiqu'elle sorte d'une expérience vécue, comme l'albatros de Baudelaire, elle devient symbole universel. Loup prince ou communiste, la victime transforme toujours celui qui le tue en bourreau. Et au-delà encore, c'est l'image de l'homme qui va dans le monde en hurlant sa douleur. « *D'un tel homme, d'un tel écrivain, il faudra bien qu'on reconnaisse un jour la lucidité et la grandeur* », ce sont les derniers mots de Jean Rière, dans son épilogue aux *Mémoires*.

1. Réédité chez Plein Chant, 1998.

2. *Mémoires d'un révolutionnaire (1901-1941)*, Le Seuil 1951.

3. François Maspero 1976.

Un pataphysicien peut-il être un mystique ?

Seuls ceux qui ne verraient en René Daumal que l'auteur du Mont Analogue et le fondateur du Grand Jeu pourraient trouver étonnant qu'il ait consacré de nombreux écrits à la pataphysique et se soit revendiqué praticien de cette Science. Mais si un mystique peut être pataphysicien sans le savoir, un pataphysicien se sachant tel peut-il être un mystique ?

par Pascal Engel

René Daumal, *Écrits pataphysiques*.
Au signe de la licorne, 248 p., 24 €

Né dans les Ardennes, René Daumal alla au lycée à Charleville, puis à Reims, où, avec ses condisciples Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland et Robert Meyrat, il forme une confrérie potachique, les Frères Simplistes, qui prennent comme mascotte un personnage nommé Bubu. Il part ensuite au lycée Henri-IV, où il est élève d'Alain et prépare avec Vailland le concours de l'École normale, et fonde le groupe para-surréaliste du Grand Jeu (comprenant, outre Vailland et Gilbert-Lecomte, Georges Ribemont-Dessaignes, André Rolland de Renéville, Joseph Sima et Maurice Henry), qui se place sous l'invocation de Rimbaud, de Nerval, du romantisme allemand et de la Bhagavad-Gita. Il s'enfonce de plus en plus dans la mystique, fréquentant Gurdjieff et son groupe, traduisant du sanscrit, et écrivant *Le Mont Analogue*, un roman initiatique « *d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques* ». Il meurt de la tuberculose en 1944, à trente-six ans.

Daumal s'intéressa toujours à la pataphysique et se plaça sous l'invocation de Jarry et de la science des solutions imaginaires. Son Bubu potachique doit autant à Ubu qu'au personnage de Charles-Louis Philippe, son *Traité des patagrammes*, son essai *La pataphysique et la révélation du rire*, ses *Chroniques pataphysiques* parues dans la

NRF, les allusions transparentes à Faustroll dans son autre roman, *La grande beuverie*, en témoignent. On ne manquera pas non plus de noter les analogies entre sa vie et celle de Jarry à une génération près : précocité littéraire, élévation d'une blague potache à la création d'un personnage culte, études au lycée Henri-IV, échec à l'École normale, dérive, alcoolisme pour l'un, drogue pour l'autre, mort précoce tubarde.

On trouvera dans ce très utile volume la plupart des écrits de Daumal placés sous le patronage de la pataphysique, des extraits des romans et de la correspondance, ainsi que des essais divers de pataphysiciens sur Daumal (comme l'essai de Philippe Van den Broeck, « René Daumal pataphysicien », paru dans un autre recueil de textes de Daumal (*Tu t'es toujours trompé*, Mercure de France, 1969)). Le Collège de Pataphysique adouba en effet Daumal comme pataphysicien en publiant et en commentant plusieurs de ses textes dans ses *Cahiers* et autres publications internes et externes. L'esprit jarryque les anime : poèmes et chansons mirlitono-mallarméennes, dissertations historico-drolatiques, coq-à-l'âne, aventures rabelo-faustrolliennes, opuscules scientifico-bouffons, chroniques curieuses, fascination pour le théâtre de marionnettes. Bien souvent, on se croirait face à telle page de *La chandelle verte* du maître pataphysicien. Pourtant, la question se pose quand on lit ou relit ces textes narquois : Daumal est-il vraiment pataphysicien ?

La question est aussi redoutable que celles de la théologie byzantine, et elle fut posée dès les débuts de la carrière littéraire de Daumal par son ami Julien Torma, autre pataphysicien à la trajectoire brève et énigmatique, ayant pratiqué les solutions imaginaires jusqu'au fond de son être (1902-1933)¹. Ayant lu l'essai théorique de Daumal sur *La pataphysique et la révélation du rire* (paru dans *Bifur* en 1929, reproduit ici pp. 59-67), où ce dernier s'efforce de définir la pataphysique comme une sorte de rire cosmique provoqué par la révélation du conflit entre le Tout et le particulier, Torma engage avec Daumal une correspondance dans laquelle il lui oppose que la pataphysique n'a rien à voir avec le rire, fût-il métaphysico-formel. « *Tu dois te douter*, écrit le 20 octobre 1929 l'auteur des *Euphorismes*, *que je n'apprécie guère les gifles d'absolu, ne croyant guère à d'autre absolu qu'à celui de la gifle. N'est-ce pas le seul ? Ton article m'agace, car tout y est vrai. Mais c'est le ton qui n'y est pas. Le mot vrai précisément ne vaut rien ici et tombe sous le coup de la patte-*

UN PATAPHYSICIEN PEUT-IL ÊTRE UN MYSTIQUE ?

pataphysique. Tu as raison de parler du chaos. Mais on devine que tu y crois comme à une espèce de bon Dieu. Malgré toute ta finesse, cher René, tu es en mal de bondieuseries. Laisse-moi être méchant. Tu travailles de l'absolu. » L'auteur du *Grand Troche* ajoute, implacable : « Ton pataphysicien rit trop. Et d'un rire bien trop comique et cosmique. Mettre une métaphysique derrière la pataphysique, c'est en faire la façade d'une croyance. Or le propre de la pat, c'est d'être une façade qui n'est que façade sans rien derrière. » Et l'auteur du *Bétrou* d'insister, de manière cinglante : « Je ne vois pas le Docteur Faustroll rire ».

Cette correspondance a pratiquement pour l'histoire de la pataphysique la même importance que le (premier) concile de Nicée pour l'Église chrétienne. Julien Torma (qui n'était, quant à lui, pas apostat) décerne à Daumal une vraie bulle lui signifiant son hérésie et sa sortie hors des clous pataphysiques. Torma a parfaitement raison de lire, derrière l'invocation par Daumal du rire méphistophélique de Faustroll, une véritable erreur de catégorie : la pataphysique n'est ni une métaphysique ni une mystique. Elle se surajoute, disait Jarry, à la métaphysique, et ne peut s'identifier à elle, ou à quelque unité du Tout et des parties. Elle ne peut être que sérieuse. Comme le dira Irénée-Louis Sandomir, le premier vice-curateur du Collège de Pataphysique, dans son *Opus pataphysicum* : « le sérieux est total ».²

On notera d'ailleurs avec intérêt des échos de cette correspondance Torma-Daumal dans cet *Opus* (« Ici, suréminemment et panurgiquement, la partie embrasse le Tout »). Rappelant la définition de Jarry – « la pataphysique est la science des solutions imaginaires qui accorde aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité » –, Sandomir se livrait à une glose éclairante : la pataphysique est un pan-fictionnalisme, tout est fiction, et fiction de fiction.

Cette doctrine, comme on l'a souvent noté, rappelle celle de Hans Vaihinger. L'auteur de la *Philosophie des Als Ob* (1911)³ soutenait que l'homme projette des fictions, y compris celle d'une réalité objective. Il ne peut donc tenir quoi que ce soit pour vrai, sinon sur le mode du *comme si*. Il ne rit donc ni au premier (puisqu'il prend ses fictions comme vraies), ni au second degré (puisqu'il est parfaitement

sérieux dans sa description du système qui engendre l'esprit même de sérieux). La pataphysique elle-même est une solution imaginaire.⁴ Jarry disait aussi dans le *Faustroll* que la pataphysique est la « science du particulier quoiqu'on dise qu'il n'y ait de science que du général ». Cet énoncé non aristotélicien contredit directement le désir de Daumal d'ériger le particulier en Absolu absurde. Et quand ce dernier dit que « Tout peut être pris au sérieux » en l'expliquant ainsi : « Tout est dieu », il semble être aussi sérieux que Spinoza ou Hegel, qui, on en conviendra, ne sont pas trop des pataphysiciens.

Après cet oukase tormesque, l'affaire semblait entendue. Daumal pouvait rejoindre la cohorte infâme de ceux qui se sont toujours trompés sur la pataphysique. Mais les choses sont plus complexes. Dans plusieurs *Cahiers* du Collège, Jean-Hugues Sainmont, alors Provéditeur-général Adjoint et Rogateur dudit Collège, publia le *Traité des patagrammes*, puis fit l'éloge du *Mont Analogique* dans *Les Lettres Nouvelles* en 1953.⁵ D'autres pataphysiciens lui emboîtèrent le pas, le Collège publia d'autres textes de Daumal, et l'on plaça celui-ci au Panthéon pataphysique. Mais comment Sainmont a-t-il pu à la fois admettre le mysticisme de Daumal et le fait qu'il ait « adhéré à une sorte d'Église, voire de chapelle » (p. 210) tout en lui décernant un brevet de pataphysique ? Il le crédite au moins d'ironie vis-à-vis de son propre mysticisme.

L'ironie serait peut-être plus conforme à la pataphysique que l'humour ou le rire, et *La grande beuverie* n'en manque pas. Mais, comme on sait, il y a diverses sortes d'ironies, et il semble que Daumal ait été fort sérieusement mystique. Un mystique peut-il être ironique ? Imagine-t-on Jean de la Croix, Thérèse d'Avila, Bernadette Soubirous ou Edith Stein ironistes ? On opposera le Pascal des *Provinciales*, capable de rire des jésuites et usant d'une ironie mordante contre eux, mais l'ironie n'est guère présente dans le *Mémorial*. Quant à Sainmont, qui écrivit sous un autre nom une *Philosophie du départ* aux accents volontaristes (Alain était passé par là aussi), il n'était peut-être pas dépourvu de sympathie pour Daumal, passé comme lui par Reims (on ne soulignera jamais assez les origines rémoises du Coll. De Pat.).

Au fond, ne peut-il pas y avoir aussi une mystique des façades et des fantômes (comme le suggère Daumal dans un des plus beaux textes de ce recueil, *Pataphysique des*

UN PATAPHYSICIEN PEUT-IL ÊTRE UN MYSTIQUE ?

fantômes) ? Jarry lui-même était-il dépourvu de tentations mystiques ? Tout lecteur des *Minutes de sable mémorial* et de *L'Amour absolu* peut se poser la question. Quant au rire, après tout, ledit Collège ne compta-t-il pas au nombre de ses saintes figures de « patacesseurs » Rabelais, Swift et Alphonse Allais, dont on serait bien en peine de nier qu'ils eurent avec l'ironie, l'humour et le rire des liens fort étroits ? Le dernier ne disait-il pas que « *le rire est à l'homme ce que la bière est à la pression* » ?

Mais tout le problème est de savoir ce que disent le rire et l'ironie. Certains soutiennent qu'ils ne disent justement rien, parce qu'ils ne disent pas. D'autres qu'ils en disent long. L'une et l'autre branche de cette alternative posent problème : si l'ironie est sérieuse, elle ne peut pas se moquer d'elle-même, comme c'est souvent le cas. Même chose pour le rire. Mais s'ils se moquent d'eux-mêmes, comment peuvent-ils être pris au sérieux ? Il en est de même pour le mystique, en principe parangon du sérieux. Rappelons que, quelques années après Daumal, Bataille alliera la mystique au rire dionysiaque, et notons aussi qu'une autre élève d'Alain, celle-ci beaucoup moins portée sur la rigolade, Simone Weil, fut elle aussi une mystique. Mais si le mystique va jusqu'au bout de sa démarche, qui lui fait désirer s'unir à Dieu, peut-il le faire sérieusement sans se suicider ? Vieille question, que Chestov agitera aussi. La seule solution, me semble-t-il, est de renoncer à la prémisse selon laquelle le monde est absurde et au fictionnalisme, et d'opter pour un rationalisme décidé, en croyant en la vérité. Alors, malheureusement, on devra dire au revoir à la pataphysique.

Comment arbitrer le procès en mysticisme anti-pataphysique que Torma inaugura ? Comme dans tous les grands conflits théologiques (au sens où Faustroll dit être Dieu, et où la pataphysique est une théologie faustrollienne), il faut recourir aux Autorités et aux Pères. Au risque de paraître partial et dogmatique, je dirai qu'il n'y a eu (en exceptant les patacesseurs comme Roussel) que quelques grandes figures patristiques de la pataphysique au XX^e siècle, au nombre de sept (nombre lui-même pataphysico-orphique : Jarry bien sûr, Torma, Sandomir, Sainmont, Latis, Mélanie Le Plumet (autrement connue comme Amélie Templenul) et Emmanuel Peillet⁶. Je rangerai volontiers Vian, Prévert, Queneau, les oulipiens et divers satrapes comme Noël Arnaud, Jean Ferry,

François Caradec et quelques autres comme candidats au Patathéon pour avoir illustré et cultivé la pataphysique, mais leur puissance doctrinale et théorique n'égale pas celle des Sept.

Il faut, je crois, pour trancher, distinguer la pataphysique théorique ou première, celle qui énonce les principes de la Science (à la manière dont Aristote le fait dans ses *Analytiques premiers*) et la pataphysique pratique, ou seconde, celle qui applique ces principes et les illustre (souvent inconsciemment). Daumal, comme Torma l'a vu, a raté son entrée en pataphysique première. Mais on peut lui décerner, malgré ses bévues, un brevet de pataphysique seconde.

1. Sur Torma, on consultera outre le Cahier 7 des *Cahiers du Collège de Pataphysique* (1952) et les ouvrages très sûrs de Ruy Launoir, *Clefs pour la Pataphysique*, L'Hexaèdre, réédition 2005, le livre de Jean Wirtz, *Métadiscours et réceptivité*, Peter Lang 2000, qui, comme jadis Michel Arrivé, allia bizarrement pataphysique et critique textuelle structuraliste.
2. Irénée-Louis Sandomir, *Opus pataphysicum*, Testament, LXXXVI E.P, Collège de Pataphysique.
3. Traduit en français en 2008 : *La philosophie du comme si : Système des fictions théoriques, pratiques et religieuses, sur la base d'un positivisme idéaliste. Avec une annexe sur Kant et Nietzsche* (édition populaire de 1923), Kimé.
4. Je me permets de renvoyer à [cette page](#).
5. Ce ne fut pas la seule relation entre Maurice Nadeau et le Coll. De Pat., puisque (entre autres) un des piliers de *La Quinzaine littéraire* fut le satrape Pascal Pia.
6. Quiconque veut comprendre un peu cette généalogie lira le définitif roman pseudo-scientifique de Ruy Launoir *Gestes et opinions de quelques Pataphysiciens illustres*, Emmanuel Peillet, Jean-Hugues Sainmont, etc., L'Hexaèdre, 2007.

Pascal Engel, patapostat

Mandrin des bois, prince des voleurs

Le 26 mai 1755, Louis Mandrin est roué en place publique à Valence. Pour les financiers de la Ferme générale et l'État royal, son supplice doit servir d'exemple et terroriser les contrebandiers, toujours plus nombreux, qui défient ouvertement l'ordre fiscal et social établi. Mais que peut un bourreau contre une figure devenue légendaire et une dynamique rébellionnaire profondément ancrée dans le refus des impôts indirects et de l'inquisition des « gabelous » au siècle des Lumières ?

par Vincent Milliot

Michael Kwass, *Louis Mandrin : La mondialisation de la contrebande au siècle des Lumières*. Trad. de l'anglais par Dominique Taffin-Jouhaud. Vendémiaire, 512 p., 26 €

Cet ouvrage, excellemment traduit, d'une lecture aisée et qui tient en haleine, offre bien plus que la biographie d'un « bandit social » à la mode d'Eric Hobsbawm, dépouillant les riches pour soulager les pauvres. Les expéditions de Mandrin et de sa bande, depuis le duché de Savoie, constituent d'abord pour Michael Kwass le miroir de la formidable expansion d'une économie souterraine à partir du XVII^e siècle, en réponse à la politique commerciale et fiscale conduite par l'État louis-quatorzien. Le commerce illégal portait, de longue date, sur le monopole royal de la vente du sel et l'impôt de la gabelle. Mais le marché illégal du « faux saunage », ou contrebande du sel, fut complété au tournant du siècle par celui de deux nouvelles marchandises, le tabac et les « indiennes », des toiles de coton importées d'Orient, même si de très nombreux autres produits, du livre aux alcools, des épices à la quincaillerie, pouvaient en être l'objet.

Ces deux produits majeurs, qui suscitaient l'engouement d'un public toujours plus large de consommateurs, y compris dans les milieux populaires, étaient évidemment liés à l'ouverture mondiale des échanges depuis le XVI^e siècle, en direction du monde atlantique

d'une part et de l'Asie d'autre part. L'État royal, toujours en mal de ressources pour assurer sa puissance militaire et combler ses dettes, chercha à imposer dans les années 1670 un monopole d'État sur la vente du tabac afin de capter à son profit le produit de cette consommation. La Ferme générale, compagnie privée de financiers, en reçut l'administration et le droit de distribuer aux sujets du roi les millions de livres de « l'herbe à Nicot », massivement produite dans les plantations esclavagistes du Nouveau Monde, mais bientôt aussi en Europe. La Ferme reçut également la mission de faire respecter aux frontières du royaume et des provinces, à l'entrée des villes et dans les ports, les prohibitions qui frappèrent, à partir de 1686, les importations toujours plus massives et bon marché des toiles de coton qui mettaient en péril l'activité des fabricants de textiles français.

Agent d'un monopole d'une part, instrument d'une politique douanière agressive visant à protéger les productions nationales d'autre part, le développement de la Ferme générale à la fin du XVII^e siècle reposait sur la rationalisation d'un système déjà éprouvé de prélèvement fiscal, confié à des intérêts privés, agissant au nom du roi, lui avançant le produit estimé des impôts et se remboursant, avec intérêt, sur le contribuable. Le choix, fait sous Colbert, de privilégier la fiscalité indirecte sur la consommation et la circulation des marchandises, par rapport aux impôts directs dont l'augmentation considérable sous Richelieu avait poussé des provinces entières à la révolte, fit de la Ferme et de ses agents les premières cibles d'une hostilité antifiscale toujours vivace au XVIII^e siècle. Le livre de Michael Kwass vient confirmer et illustrer la grande enquête consacrée par Jean Nicolas à la « rébellion française » (Seuil, 2002), qui attribuait au contentieux fiscal un rôle non négligeable dans l'agitation endémique sévissant toujours dans un royaume loin d'avoir été définitivement pacifié sous Louis XIV. Au-delà du gabelou que l'on écharpe, la contrebande et le marché noir constituèrent les formes nouvelles et massives de la révolte contre l'impôt au siècle des Lumières.

Cette économie de l'ombre, qui mobilisait plus d'un million d'hommes, femmes et enfants au XVIII^e siècle, avait ses territoires de prédilection, à la périphérie du royaume, dans les îles Anglo-Normandes et sur le littoral occidental, mais aussi le long d'un vaste couloir descendant des Provinces-Unies et des Pays-Bas autrichiens vers l'Alsace, la Franche-Comté, la Suisse et la Savoie. Loin de rester

MANDRIN DES BOIS, PRINCE DES VOLEURS

cantonnés aux marges du pays, les produits de contrebande issus d'importations illégales, mais aussi détournés des circuits légaux du commerce à leur point d'arrivée, voire dans les entrepôts de la Ferme elle-même, irriguaient les marchés du royaume en profondeur et massivement. Ce marché noir avait son petit peuple de passeurs et de colporteurs, issus du monde paysan et du monde du travail, en quête de compléments de revenus, ses informateurs, ses marchands peu regardants et ses receleurs, ses consommateurs satisfaits de payer moins cher leurs marchandises, mais il bénéficiait aussi de la complicité de notables, de membres du clergé, et même de la corruption de certains agents de l'administration. À côté des intermittents de la contrebande, il y avait de véritables professionnels, organisés en bandes armées constituées d'anciens soldats, de déserteurs, de têtes brûlées prêtes à courir des risques pour rafler la mise lors d'une vente massive de marchandises illégales. Vers 1730, l'intendant du Dauphiné estimait que quatre cents trafiquants, répartis en bandes de trente à soixante individus, agissaient à la frontière. En 1754-1755, celle de Mandrin, qui dépassait la centaine d'hommes, puissamment armée, militairement organisée, témoignait de

l'inflation en cours dans la guerre que se livraient les contrebandiers et les fermiers généraux.

Rien ne destinait Louis Mandrin à devenir l'ennemi public n°1. Né en 1725 au sein d'une famille de marchands dans une petite ville de l'Isère, il se retrouva propulsé à la tête de l'entreprise familiale après le décès précoce de son père (1742). À la fin de la guerre de Succession d'Autriche (1748), lorsque les financiers ne voulurent pas le dédommager des frais qu'il avait engagés pour approvisionner des troupes stationnées au nord de l'Italie et que l'on se hâtait de démobiliser, il fut ruiné, et sa famille acculée à la misère. Lorsque lui et ses frères basculèrent, contraints, dans la délinquance, le ressentiment de Mandrin contre la Ferme était profondément enraciné. Le statut particulier de la Savoie voisine, duché indépendant relevant du royaume de Piémont-Sardaigne, assez pauvre, mais située au carrefour de routes commerciales européennes importantes, peuplée de communautés de colporteurs actifs qui animaient des réseaux commerciaux très étendus, offrait un terreau propice aux trafiquants. Les apports à l'économie locale de la contrebande, largement tolérée par les autorités savoyardes, étaient non négligeables.

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Pierre Benetti, Alban Bensa, Maïté Bouyssy, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Relations publiques

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

inscription par mail à

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

MANDRIN DES BOIS, PRINCE DES VOLEURS

D'emblée, les campagnes menées par Mandrin à partir de l'été 1754 se distinguèrent par l'ampleur des effectifs et des marchandises mobilisés, par les profits réalisés et l'extension de l'aire géographique concernée, le quart sud-est du royaume, de la Bourgogne à la Provence, de la Franche-Comté à l'Auvergne. Elles sont aussi remarquables par les méthodes mises en œuvre. La troupe de Mandrin n'hésitait pas à investir les places de marchés dans des villes moyennes (Bourg-en-Bresse, Beaune, Le Puy-en-Velay) pour vendre publiquement les marchandises de contrebande, défiant ouvertement monopole et prohibition. Très vite, son action, à côté des ventes à moindre prix auprès du public, s'apparenta à des ventes forcées de marchandises illégales, qui portaient préjudice à la Ferme générale. Mandrin exigeait des notables, des agents locaux du fisc et de la Ferme le prix des marchandises déchargées par sa troupe dans les entrepôts de la Ferme et leur délivrait des reçus signés témoignant des sommes acquittées, contre remboursement à solliciter auprès des financiers parisiens situés au sommet. Au passage, il ouvrait les prisons pour libérer les contrebandiers arrêtés. Leur activité n'était pas alors entachée de la même réprobation morale que le vol ou d'autres crimes. Pourtant, la contrebande fut un des délits les plus sévèrement réprimés au XVIII^e siècle ; ses auteurs encouraient les peines les plus dures réservées aux crimes les plus graves : sentences de mort, condamnations aux galères et lourdes amendes. Une fois engagés dans ces réseaux, les contrebandiers n'avaient plus grand-chose à perdre. De ce fait, la brutalité de la répression nourrissait, classiquement, le mal et le cycle de la violence. Le sens de la justice manifesté par Mandrin donne lieu à des analyses particulièrement intéressantes; elles évoquent les travaux majeurs d'E. P. Thompson consacrés aux résistances populaires en Angleterre lorsque Kwass détaille ce qu'il nomme une « économie morale » de la bande, attentive à restaurer un ordre coutumier, favorable au plus grand nombre, redresseuse des torts imputables à des financiers « parasites ».

La réaction de la Ferme et de l'État royal fut à la mesure de l'ampleur que prenait le phénomène et du défi lancé par les « mandrins ». Au-delà de la traque policière et militaire dont la bande fut l'objet, la Ferme, véritable État dans l'État, exerça une influence non négligeable sur le système pénal et la justice criminelle quand elle put financer le

fonctionnement de juridictions d'exception dont les sentences, nombreuses et d'une extrême sévérité, n'étaient pas susceptibles d'appel devant les cours souveraines. La tristement célèbre Commission de Valence qui condamna Mandrin, une parmi les cinq en exercice à la fin de l'Ancien Régime, fut comparée par Voltaire à la peste et à l'Inquisition. Cet appareil judiciaire destiné à inspirer la terreur était doublé d'une organisation militaro-policière privée impressionnante, regroupant environ vingt mille hommes à l'échelle du royaume, dotés de pouvoirs illimités de perquisition et d'arrestation. Les exactions des agents de la Ferme et un arbitraire quotidien furent pour beaucoup dans l'hostilité populaire à l'égard des fermiers généraux ; elle explosa début juillet 1789 lorsque le peuple attaqua, avant même la Bastille, les barrières de l'enceinte fiscale qui clôturait Paris, ou celles que l'on trouvait dans certaines villes de province. Pour les philosophes, les partisans de l'économie politique libérale et de la physiocratie, pour les défenseurs d'une réforme éclairée du système pénal, lecteurs de Beccaria, « l'hydre de la Ferme », placée au cœur d'intenses controverses, concentrait tous les défauts de l'Ancien Régime : elle était liberticide et despotique, contre-productive économiquement, injuste socialement. Quoi de plus révolutionnaire que des projets radicaux de réforme fiscale et de réforme judiciaire ? En 1789, le débat, largement ouvert, n'était pas près d'être refermé.



Ce qu'être ensemble veut dire

Voici deux ouvrages de philosophes qui confirment à quel point la problématique philosophique ouvre la voie à la pensée, remède souverain contre la perplexité que suscite le cours des événements. Ils nous détournent ainsi de cette déploration qui a envahi l'espace politique des temps présents. Si on les réunit ici dans un même commentaire, c'est qu'ils résonnent l'un et l'autre – par voie directe pour l'un, plus indirecte pour l'autre – dans le champ du politique.

par Monique Chemillier-Gendreau

Gilles Hanus, *L'épreuve du collectif*. Verdier, coll. « Philosophie », 89 p., 14 €

Jean-Luc Nancy, *Que faire ?* Galilée, 121 p., 20 €

Dans *Que faire ?*, Jean-Luc Nancy – on sait combien il est attentif au cours des choses, dont il tente de faire la source d'une pensée en alerte – propose au lecteur d'en finir avec les discours courus d'avance. Et il lui assène : « *ne vous contentez pas de lire. Faites quelque chose* ». Mais, pris de pitié pour le lecteur désarmé devant cette injonction qui le touche au point précis de son remords quotidien, il vient à son secours en rappelant la difficulté du *faire* à travers les personnages de Beckett en attente de Godot, ou encore en faisant allusion à la scène culte du *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, celle où Anna Karina psalmodie en marchant sur la grève : « *Qu'est-ce que j'peux faire ? J'sais pas quoi faire !* » Mais le lecteur est rapidement tiré de sa langueur, puisque dès l'introduction il est averti. À la question « *que faire ?* », il y a deux réponses. L'une : « *il faut changer la question* » ; l'autre : « *nous sommes déjà en train de le faire* ».

Toutefois, les difficultés ne sont pas minimisées. Ne sommes-nous pas engagés dans une mutation qui ne sera intelligible que dans deux ou trois siècles ? Or, cette mutation-là est bien quelque chose qui se fait mais dont le sens nous échappe. Alors, Jean-Luc Nancy nous propose quelques courts essais stimulants sur

la politique, le *faire* et le poids de notre histoire.

La politique, nous explique-t-il, souffre de ne plus avoir d'objectif clair et de se heurter aux contraintes imposées par les puissances techniques et économiques. Et l'État (*stato*), né avec le capitalisme, bien que censé assurer la *sta*-bilité de l'ensemble, est soumis aux rapports de force que le capitalisme engendre, lesquels désassemblent. Or, l'État a occupé toute la place du politique, devenue insignifiante face à la totalité économique et technique. Cependant, le lieu du politique est celui de ce que veut dire être ensemble, c'est-à-dire le lieu de la démocratie, ce désir d'incarner dans le peuple le principe d'une signification supérieure. Mais le peuple a été réduit à une clientèle électorale ou bien à une population à « gérer ». Et nous sommes devant une transformation de fond en comble de la réalité et de la représentation du politique. Jean-Luc Nancy justifie la souveraineté comme donnée inhérente à tout pouvoir qui doit se voir reconnaître la faculté de décider en dernière instance. Mais il souligne que le principe de souveraineté est inséparable de sa réciproque, le principe d'une insubordination, tout aussi souveraine.

Alors, que faire ? On ne peut répondre à cette question qu'à la condition de ne pas seulement articuler une réponse, mais de *faire* aussi quelque chose. Et le philosophe d'introduire quelques précisions nécessaires. Le *faire* n'est pas le *devoir faire* (Kant), ni le *comment faire* (Lénine). Ne serait-il pas plutôt question de transformer et tout simplement d'agir ? Et si la question se pose à nous avec autant d'acuité, c'est que l'embrayage du théorique sur le pratique s'est grippé et que le *faire* a été fragilisé. Mais Jean-Luc Nancy nous donne la clef en cherchant la lueur, celle de la poésie, dans un fond qui reste inépuisable. « *Faire sens, comme faire monde, faire l'amour, faire jour et nuit, faire sentir, cela n'arrive... que par et pour l'autre.* »

Revenant sur l'histoire récente, celle du 13 novembre dernier, il s'inquiète qu'on ait trop vite effacé les expériences totalitaires. Mais il nous entraîne vers la lucidité, non le désespoir, car pour lui chaque moment de trouble et d'égarement des repères suscite une énergie spirituelle... qui nous permet, sans doute, de nous tenir prêts pour l'improvisiste.

L'essai de Gilles Hanus intitulé *L'épreuve du collectif* est en apparence moins directement centré sur le politique. Il pose la question

CE QU'ÊTRE ENSEMBLE VEUT DIRE

philosophique de la solitude. Exister, c'est être seul. Mais si nous existons seuls, nous n'existons pourtant pas par nous-mêmes. Toute la question va donc être celle du rapport aux autres, ces autres dont nous sommes séparés en même temps que nous sommes liés à eux. Si nous restons prisonniers de ceux qui forment notre monde, nous serons enfermés dans la doxa, qui nous rassemble. Or, pour vivre libre, il faut sortir de l'opinion. Mais alors la recherche de la vérité isole et nous plonge dans un dépaysement radical. Car, selon Gilles Hanus, la foule ne pense pas. C'est le sujet qui pense ; la masse opine. La foule est bête, nous dit-il encore. Pour cesser de l'être, elle doit se dissoudre. Et penser, ce n'est jamais se répéter. C'est toujours comprendre. L'insertion dans le groupe (par imitation) coïncide avec l'effacement de la singularité. L'auteur rappelle le trait de génie de Platon : l'incontournable solitude ne suffit pas. Elle s'accomplit dans une socialité qui n'est pas celle de la foule, mais une relation de pensée et d'enseignement. Et comme Jean-Luc Nancy nous met devant l'injonction de faire, Gilles Hanus nous impose celle de lire : « *Lire est essentiel à la pensée* », cela « *ne consiste pas à épuiser le sens d'un texte, mais à faire que le texte parle enfin avec ma voix* ».

Vient alors la question politique. La communauté procède de la mise en commun de quelque chose. Mais, nous dit Gilles Hanus (marchant ainsi sur les traces d'Étienne de La Boétie), tout groupe possédant quelque chose est tenté de se considérer comme *un* et d'étouffer la pluralité de ceux qui le composent. La Boétie n'avait-il pas montré que tel est le chemin de la servitude volontaire ? La participation devient parti pris, l'homme est soumis au mimétisme que lui ordonne alors l'injonction communautaire.

Si l'on ne veut pas qu'elle signifie communion, il faut comprendre la communauté comme la recherche d'un bien commun, et ce bien est le partage de la raison. Comme la communauté est toujours au bord de la dislocation (comment ne pas lire cela à la lumière du Brexit ?) alors que pourtant elle veut *être*, elle n'a pas d'autre solution que de vouloir s'instituer. Et elle s'institue à travers l'État, donné pour la forme accomplie de la rationalité politique. Mais cette raison-là devient vite raison d'État. Ce n'est plus celle que chacun trouvait en lui-même (ce partage de la raison politique), mais une raison qui s'impose désormais comme loi extérieure. Et la

« statolâtrie » n'est pas loin, l'amour de l'ordre ayant remplacé l'articulation des libertés.

Il faut donc reposer à neuf le problème de la communauté. Ce que Gilles Hanus va faire en compagnie de quelques auteurs, Sartre dans ses échanges avec Benny Lévy d'une part, Levinas de l'autre. À ce dernier, il emprunte l'idée que le fondement de la communauté relève de l'acquisition d'un savoir. À partir de références à Sartre, il nous emmène dans une analyse très fine de toutes les modalités du passage du *je* au *nous*. Cette analyse met en lumière la façon dont le *on* risque d'être une caricature du *nous*: il est où le *nous* s'abîme. Le maintien du *nous* comme un collectif d'êtres libres est le lieu du discord autant que de l'accord. D'autres ont montré l'importance du dissensus dans la démocratie (Miguel Abensour, *La démocratie contre l'État : Marx et le moment machiavélien*, Le Félin, 2004). À partir de là, Gilles Hanus ouvre sa réflexion à des questions essentielles : il se demande comment le collectif peut se refermer sur lui-même et ne plus exister que par l'exclusion de ce qui n'est pas lui (et le lecteur voit surgir l'image de nos sociétés européennes où chacun est dans l'ivresse de se retrouver « entre soi ») ; et comment la guerre est à l'horizon du collectif en conflit, lorsque ce collectif suppose un autre qui est l'ennemi.

Hanus nous livre pour finir quelques très belles pages où Abraham se tient seul face à Dieu pour défendre la justice. Mais, nous dit-il, Abraham n'est pas installé. Il est à l'écart, mais ouvert à tous les vents, prêt à l'épreuve de toute altérité véritable. Il est question alors de ce que pourrait être une communauté d'étrangers – à savoir le contraire d'une société bourgeoise – qui ne seraient pas destinés à disparaître par assimilation, mais où l'étrangeté céderait la place à la fraternité. Et, dans la logique de son injonction de lire, Gilles Hanus conclut que la communauté doit se fonder sur la puissance du renouvellement de la pensée. Il interroge : comment devenir frères en étudiant ensemble ? Nos sociétés communautarisées et ensauvagées peuvent-elles entendre un si bel appel ?

La Grèce et ses créanciers

Crise grecque, tragédie européenne, le dernier ouvrage de James Kenneth Galbraith, fils de l'éminent économiste et diplomate John Kenneth Galbraith et professeur à la Lyndon B. Johnson School of Public Affairs (LBJ) à Austin (Texas), retrace le parcours des gouvernements grecs après que la crise financière mondiale de 2008 eut révélé l'état précaire des finances publiques du pays, ainsi que les négociations engagées avec leurs créanciers – d'abord les banques commerciales, en Grèce et ailleurs, puis la BCE, l'UE et le FMI – afin de permettre à l'économie grecque de générer suffisamment de revenus pour rembourser progressivement ses dettes sans imposer de lourdes pertes de pouvoir d'achat aux citoyens grecs.

par Nick Vanston

James K. Galbraith, *Crise grecque, tragédie européenne*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Johan-Frédéric Hel Guedj. Seuil, 243 p., 18 €

Connu pour son approche socialement responsable de la politique économique remettant en question le « consensus de Washington » caractérisé par la libéralisation des marchés, la primauté des politiques monétaires et la prudence des politiques budgétaires, Galbraith a pris part à des recherches fondatrices sur la mesure des inégalités entre pays et à l'intérieur des pays. « Jamie » Galbraith a des liens avec la famille Papandréou (du parti socialiste grec, le PASOK) et a produit avec Yanis Varoufakis, au sein de la LBJ, des analyses de la situation économique grecque de 2011 à 2014. Lorsque Varoufakis est devenu ministre des Finances pour le parti SYRIZA au début de 2015, il lui a servi de conseiller à titre officieux et bénévole.

La première partie de l'ouvrage décrit le contexte de la crise grecque et les négociations entre le gouvernement issu du PASOK et les créanciers de la Grèce pendant la période 2010-2014. La seconde détaille les

négociations menées en 2015 par l'administration SYRIZA, fraîchement sortie des urnes, et son flamboyant ministre des Finances. L'ensemble est constitué d'essais, d'articles de journaux et de revues scientifiques, d'e-mails, de lettres et de messages personnels. Il y a forcément pas mal de recoupements et de répétitions, mais aucun des trente-sept « chapitres » du livre ne se confond avec un autre.

La crise financière mondiale amorcée en 2008 a laissé les bilans des banques grevés de prêts hypothécaires à risque (les fameux « subprimes ») et d'actifs sous-jacents de valeur douteuse. En comparaison, les titres d'État de la zone euro paraissaient quasiment dénués de risque. Toutefois, au début de 2010, George Papaconstantinou, ministre des Finances de l'administration PASOK récemment élue, a annoncé à un monde stupéfait que le déficit du secteur public grec de l'année écoulée ne serait pas de l'ordre de 6 à 8 % du PIB, comme l'avait déclaré le précédent gouvernement, conservateur, « Nouvelle Démocratie », mais dépasserait largement les 10 % (finalement, il allait atteindre 15,2 %). Pour l'essentiel, cette révision s'imposait parce que ses prédécesseurs avaient eu recours à de la comptabilité « créative », à des déclarations inexactes, voire à des pratiques carrément frauduleuses. Comme la Grèce affichait déjà le niveau d'endettement public de loin le plus élevé de la zone euro, sa dette étant détenue à 70% par des banques étrangères, les marchés financiers ont pris peur, le taux d'intérêt sur la dette grecque est monté en flèche et le pays allait clairement devoir emprunter massivement pour surmonter la vague.

Au début du mois de mai 2010, le FMI, la Commission européenne et la BCE ont accordé un prêt de 110 milliards d'euros (essentiellement destinés à renflouer les banques grecques) en échange de coupes dans les dépenses publiques, de privatisations et de réformes économiques de grande ampleur. Peut-être ces institutions (qui constituent ce qu'on appelle la « Troïka ») croyaient-elles réellement que cela susciterait un regain de confiance des investisseurs internationaux et le retour rapide d'une saine croissance économique associée à un recul de la dette publique. Peut-être voulaient-elles aussi punir la Grèce pour l'imprudence dont elle avait fait preuve en matière budgétaire après son entrée dans la zone euro (et même avant). Peut-être souhaitaient-elles dissuader d'autres pays de suivre la même voie que la Grèce. Selon

LA GRÈCE ET SES CRÉANCIERS

Galbraith, le prêt du FMI, d'un montant record au regard de la taille du PIB grec, a été orchestré par Dominique Strauss-Kahn, alors directeur général du FMI, afin de permettre aux Grecs de continuer à assurer le service de la dette détenue par les banques, françaises notamment, ceci pour venir en soutien de ses ambitions de futur candidat à la présidence de la République française, lesquelles, on le sait, ont vécu, du fait de sa propre imprudence.

Comme on pouvait s'y attendre, le programme d'austérité a plongé la Grèce dans une profonde récession, rendant impossibles le remboursement et même le plein service de sa dette. De nouveaux prêts furent nécessaires et de nouvelles exigences furent formulées, y compris la réduction des pensions de retraite et du salaire minimum. De fait, les politiques économiques et sociales étaient dictées par la Troïka. La récession s'est aggravée, de nombreux Grecs diplômés ont émigré, cependant que la plus grande partie de la dette passait des bilans des banques à ceux des trois institutions prescriptrices. Le PASOK est devenu de plus en plus impopulaire, même pendant la coalition avec Nouvelle Démocratie, pour ne plus compter que treize des trois cents sièges du Parlement après les élections de janvier 2015, dont le jusqu'alors petit parti de gauche SYRIZA fut le grand vainqueur. Alexis Tsipras devint Premier ministre et Yanis Varoufakis ministre des Finances. Jusqu'au départ de Varoufakis, Galbraith a accompagné partout ce dernier, en Europe et ailleurs, dans le cadre des négociations avec la Troïka.

C'est sur cette tournée de négociations que se concentre la seconde partie de l'ouvrage. Le PIB avait diminué d'un quart du fait des programmes d'austérité, le chômage atteignait 26 % (et celui des jeunes plus de 50 %), la dette avait grimpé à près de 180 % du PIB contre 145 % en 2010, et il était clair que la politique menée ne produisait pas les effets escomptés. Pour Galbraith – et il n'était pas le seul à le penser –, imposer davantage d'austérité eût été non seulement injuste mais contre-productif, car cela n'aurait fait qu'affaiblir plus encore l'économie et réduire les recettes fiscales de l'État. Il était évident que la Grèce ne pourrait jamais redevenir solvable sans un apurement partiel de la dette détenue par les trois grandes institutions, un « rééchelonnement », solution à laquelle le FMI semblait alors se rallier.

Varoufakis s'est patiemment efforcé d'expliquer la futilité d'une nouvelle dose

d'austérité, évoquant la pauvreté grandissante des plus âgés, les obstacles pratiques à la mise en œuvre de programmes de privatisation d'une telle ampleur, et le fait qu'une forme quelconque de restructuration de la dette était souhaitable. Il s'est acquis l'intérêt des médias en s'habillant de façon informelle pour des réunions importantes et en donnant l'impression qu'il se sentait intellectuellement supérieur à ses interlocuteurs, notamment le ministre des Finances allemand, Wolfgang Schäuble. Malgré les réticences du FMI, la BCE et l'UE insistèrent pour de nouvelles coupes budgétaires et la poursuite des privatisations. Leur position, inflexible, en particulier celle des Allemands, se fondait sur l'idée que, si l'austérité ne fonctionnait pas, c'est qu'elle n'était pas mise en œuvre avec assez de zèle. Au bout du compte, le gouvernement grec eut le sentiment qu'il n'avait d'autre choix que d'accepter encore plus de coupes en échange de nouveaux prêts pour le service de sa dette. Varoufakis donna sa démission en juillet 2015. Les derniers pourparlers entre la Grèce et ses créanciers, qui ne sont pas évoqués dans le livre, laissent entrevoir la possibilité d'un apurement partiel de la dette grecque, mais ce n'est pas pour tout de suite.

L'analyse de Galbraith est sans conteste correcte: les créanciers de la Grèce se sont montrés peu clairvoyants et insensibles et ont, sans nécessité, infligé d'immenses dommages aux citoyens grecs, et surtout, mais pas seulement, aux plus jeunes et aux plus âgés d'entre eux. Ils ont aussi contribué au sentiment croissant d'insatisfaction à l'égard de l'UE en tant qu'institution. Il y a cependant un autre versant de l'histoire, auquel Galbraith ne fait que brièvement allusion. Les méfaits budgétaires commis par la Nouvelle Démocratie et qui ont déclenché la crise grecque n'étaient nullement une première. Déjà en 2004, le gouvernement Nouvelle Démocratie, qui prenait le relais après onze années de régime PASOK, révélait que les vrais déficits budgétaires avant et après l'entrée de la Grèce dans la zone euro étaient nettement plus importants que ce qui avait été publié précédemment et que la Grèce avait donc eu accès à l'euro sous de faux prétextes. Une proposition des institutions statistiques de l'EU d'envoyer à l'avenir une équipe à Athènes pour suivre les comptes publics a été repoussée par Bruxelles, de sorte que la Nouvelle Démocratie s'est peut-être sentie libre de continuer les pratiques frauduleuses habituelles, mais sur une échelle encore plus vaste. En ce sens, la Grèce est à la source de ses propres infortunes, même si sa punition a été tout à fait disproportionnée.

LA GRÈCE ET SES CRÉANCIERS

Il est également vrai que la priorité absolue des créanciers officiels a été de sauver les banques, en Grèce et ailleurs, notamment en France et en Allemagne. On peut arguer qu'agir autrement aurait causé plus de dégâts dans l'ensemble des économies européennes que ce qu'a subi la Grèce après 2010. Par la suite, récupérer l'argent des contribuables utilisé pour renflouer la Grèce a été, on le comprend, une priorité pour le reste de l'Europe, tout comme l'était le désir de montrer que les pays de la zone euro ne pouvaient se soustraire à leurs responsabilités. Il faut garder à l'esprit que, durant la période 2010-2015, ces pays, à l'exception de l'Allemagne, commençaient tout juste à émerger d'une crise économique et subissaient leurs propres programmes d'austérité ; en outre, leurs électeurs étaient peu disposés à faire des faveurs à la Grèce. Les Allemands, quant à eux, estimaient qu'ils devaient leurs relativement bons résultats à un strict respect des principes de prudence dans leur politique budgétaire. En tout état de cause, en dehors de prêts conditionnels à la Grèce, les autres options auraient été l'octroi de prêts inconditionnels ou une restructuration immédiate de la dette ; ni l'une ni l'autre n'auraient encouragé la Grèce à modifier ses comportements périlleux.

Avec le recul, il est maintenant évident que la Grèce n'aurait jamais dû entrer dans la zone euro. Elle n'en remplissait pas les critères, et son accession lui a permis d'emprunter des montants trop importants à des taux d'intérêt trop bas. Les prêteurs ont, eux aussi, été imprudents. Les données économiques disponibles à l'époque montraient que l'inflation était plus élevée en Grèce qu'ailleurs dans l'UE, que les coûts unitaires de main-d'œuvre augmentaient rapidement, pesant sur la compétitivité du pays. Le solde négatif de sa balance courante était en forte hausse avant même la crise financière mondiale et, malgré une croissance économique dynamique, sa dette publique restait bien au-delà des limites de Maastricht. Même si les données budgétaires étaient fausses, il y avait assez d'informations pour faire réfléchir des prêteurs circonspects. Personne ne sort grandi de cette histoire, ni la Grèce, ni les banques, ni les trois institutions internationales en cause.

1. La Banque centrale européenne, l'Union européenne et le Fonds monétaire international.

Texte traduit par Sylvie Vanston

Hieronymus

Alors que se tient, jusqu'au 11 septembre, au musée du Prado à Madrid une exposition qui réunit la quasi-totalité de son œuvre, Hieronymus nous demeure un mystère. Un texte inédit de Paul Louis Rossi.

par Paul Louis Rossi

Nous parlons de Jérôme Bosch comme si nous l'avions identifié. Nous parlons de ce personnage comme s'il se désignait clairement lui-même en cet univers de formes et de symboles. Toute une critique imaginative s'attendrit de son génie. Une foule d'exégètes lui attribue une vie tumultueuse. Quelques critiques cherchent dans la psychanalyse une lumière afin de cerner la personnalité de l'artiste. Car il faut absolument que l'œuvre tienne à son auteur. Et s'il existe, c'est fatalement. On peut ainsi lire sous la plume de Marcelle Gauffreteau-Sévy cette prose analytique : « *Jérôme Bosch avait trop de problèmes d'origine névrotique à résoudre pour n'avoir pas cherché spontanément, et même inconsciemment, les moyens de lutter contre l'envahissement de l'angoisse.* » On ne peut être plus aimable. Sans aucune hésitation, ni preuve. Avec ces quelques mots, nous voilà bien enfoncés dans le jugement, la convention, l'ignorance et la brume psychologique. Il est toujours présomptueux de se fier aux portraits d'un artiste. Les images supposées de Jérôme Bosch sont incertaines, il est souvent très âgé, et parfois il semble caricaturé. Nous avons cependant une belle figure d'un homme énergique, de face, coiffé d'un large bonnet noir, copie d'un peintre flamand et datée de 1585. Est-ce bien lui ?

Mais les obsèques de Hieronymus, peintre insigne, sont célébrées à l'église Saint-Jean de Bois-le-Duc en 1516. Il faut donc admettre que les hommages, les portraits et les caricatures ne résolvent pas le mystère de sa vie réelle. Nous avons aussi un dessin de Peter Bruegel l'Ancien daté de 1560, intitulé *Effigie Heronimi Bos*, visible à l'Albertina de Vienne. Et quelques signatures du maître. Il a donc fatalement existé. Il appartenait à la Confrérie de Notre-Dame, et s'occupait du spectacle des rues durant les fêtes religieuses. C'est pourquoi nous pouvons imaginer qu'il n'existe pas seulement un Bosch, mais une vaste famille Dubois, un atelier avec des aides et des

HIERONYMUS

apprentis, une entreprise de peintures à Bois-le-Duc, et qu'il est assez périlleux de mettre un seul auteur sous une telle quantité d'images, de légendes et de mythes. Je pense à l'histoire de Fra Angelico, alias Guido di Piero, dont l'origine est tout à fait mystérieuse, notée entre 1386 et 1400. Il figure dans la parade triomphale de Raphaël, celui qui a effacé les fresques de Piero della Francesca au Vatican. On finit par apercevoir l'Angelico à gauche, dans le coin extrême de ce théâtre du *Triomphe de l'Eucharistie*, montré comme un misérable vieillard qui contemple une foule de personnages réunis avec Bramante pour la victoire du pouvoir papal et de l'académisme.

Nous n'avons pratiquement pas d'autre portrait du Dominicain. Cependant, Luca Signorelli, dit Luca da Cortona, vers 1447, avait pris la suite de l'Angelico dans la composition des fresques de la cathédrale d'Orvieto, pour des raisons financières d'après le contrat. On peut apercevoir qu'il a peint finalement son portrait à côté de celui de son prédécesseur. On le suppose. Les deux peintres contemplent le terrible enfer du *Jugement dernier* donné à Luca. Angelico va poser sa main sur le bras de Signorelli, il est jeune, en habit élégant de prêtre, avec des cheveux noirs, le nez droit, une sensualité du visage et des lèvres, très concentré sur lui-même. Le regard fixe tourné vers l'intérieur. C'est un bel homme, il est plus grand que Signorelli. Mais est-ce vraiment lui : Angelico ?

Pour Jérôme Bosch, le portrait est toujours contesté, mais c'est la description psychologique qui atteint des sommets. D'avoir dessiné de telles horreurs, il ne peut être que ravagé ou monstrueux, c'est un génie ou un malade. Un pervers, un monomane ou un fou furieux digne du cabanon, comme le comte de Lautréamont imaginait Remy de Gourmont. Je puis recopier la diatribe du célèbre Max Jacob Friedländer : « *Les personnages de Bosch ont des têtes décharnées, blafardes, fanées et ils laissent voir en général une finesse d'esprit malade et le plaisir de la dissimulation. Les purs et les saints sourient souvent d'un air stupide pendant que partout se cachent les forces du mal prêtes à bondir à la première occasion.* »

Mais la thèse inverse est aussi naïve. Pour les admirateurs de la vertu, Bosch est un puritain, un moraliste qui dénonce le spectacle qu'il décrit, un humaniste effrayé par les malheurs

du monde, ou bien encore le zélateur d'une secte mystique et vertueuse, entre l'hérésiarque et le dévot. Mais, de toute façon, l'existence psychologique de l'artiste ne peut faire défaut. Ou bien alors, la peinture, c'est à n'y rien comprendre.

C'est ainsi que Hieronymus est demeuré mystérieux. Son nom reste encore incertain. En français, il est appelé Jérôme Bosch. C'est assez clair, il est né à Bois-le-Duc, cette petite localité proche de Bruges et d'Ostende, dans les Flandres. On pourrait donc écrire Jérôme Du Bois, et continuer ainsi : donc Dubois de Bois-le-Duc. En flamand, Hertzenbosch den Bosch ou Geromino Bosco, ou El Bosco afin de le distinguer de son frère Goossen Bosco dit Balduc Gerolamo Boschi Fiaango Jeroen, ou Joen. Nous pourrions aussi bien le nommer, comme souvent, Van Ahken Dubois.

Il semble que nous devons encore nous poser la question : qui est donc ce Bosch/Dubois dont tout le monde parle ? Durant de nombreuses années, nous n'avions qu'un acte de mariage d'un certain Van Ahken en 1478. C'est un peu court, mais il n'empêche qu'il a bien existé. Je ne vais pas rappeler ici toutes les traces découvertes de la vie sociale du personnage. Ni les identifier. Je dirai rapidement qu'elles sont souvent incertaines, et qu'il serait préférable de ne pas s'en servir à contretemps. Nous avons encore la faculté de nous passer de la biographie de Bosch, pour l'instant, car il paraît que ce portrait change constamment de nature.

Il est possible de nous demander pourquoi toute une critique d'historiens et de spécialistes de la peinture s'acharne à faire surgir de cette œuvre emplie de ténèbres et de lumières la silhouette et le génie d'un seul personnage. Alors qu'il existe une pléiade de peintres dans ce temps, qui ne sont pas tous précisément identifiés, et qui abordent les mêmes thèmes et les mêmes figures. La construction du peintre unique est une véritable escroquerie. Il n'est que de consulter l'iconographie populaire du temps, les écrits mystiques religieux et humanistes pour comprendre que cette peinture ne fait que reprendre ce fonds commun des idées et des croyances, des mythes, des espoirs et des peurs de l'époque, et que son rôle est de les rendre visibles dans les œuvres dessinées et peintes.

Que cette peinture soit admirable, c'est une autre affaire. Que ce monde dont nous parlons aisément ne soit en partie accessible que par l'existence du génie artistique des peintres qui

HIERONYMUS

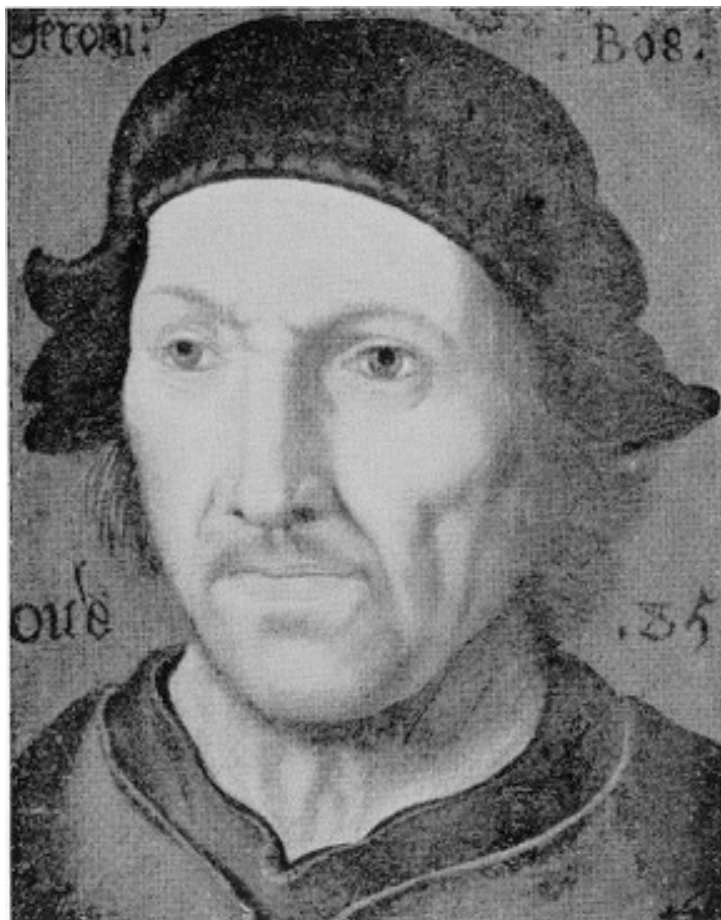
se manifestent en la région des Flandres, à cette époque, est une autre évidence. Mais il est logique qu'elle demeure pour nous grandement énigmatique. Alors qu'elle était composée manifestement pour combler les contemporains au lieu même de leurs croyances et de leurs désirs. Il est admirable que cette peinture recèle encore tant de secrets alors qu'elle fut fabriquée pour satisfaire ce besoin de la représentation où la société entière du temps de Bosch s'abîmait dans le spectacle. Celui de la liturgie comme celui du carnaval, celui de la peinture dans tous ses excès pour se purifier et se consolider.

Nous devons pourtant convenir que la personnalité sociale de Bosch est encore incertaine, et qu'il est encore difficile d'authentifier avec certitude la plupart des œuvres qui lui sont attribuées. Avec un nombre considérable d'imitations et de copies. Cependant, il ne fait guère de doute à présent qu'il s'agit d'un notable bien établi, avec une famille et des aides multiples, et des relations privilégiées avec les autorités politiques et religieuses, qui lui font de multiples commandes. Il faut compter aussi avec le trafic des œuvres d'art facilement détectable que l'on observe entre la Bourgogne, l'Espagne et le Portugal. Il est facile de deviner l'importance du goût de la peinture et du négoce.

C'est ainsi que l'on signale la présence à Bois-le-Duc de Philippe le Beau, le roi d'Espagne lui-même, dont la collection figure au Prado. Nous avons la preuve de discussions du Prince avec un Israélite qui se convertit et intègre la Confrérie de Notre-Dame. Il se nomme Jacob Almaengien. La liaison de Jérôme Bosch avec l'ésotérisme n'est pas surprenante. Il n'est pas le seul peintre flamand dans cette optique. Ne pas oublier que la première édition en langue vulgaire de la *Narrenschiff* (*La nef des fous*) était parue à Bâle en 1494. Elle se distingue clairement dans les dessins de Bosch que l'on trouve au Louvre, et dans les thèmes favoris du Maître, *Le chariot de foin* par exemple.

Enfin, nous devons nous souvenir que Charles Quint empereur était né à Gand en 1500, et que dans un conte d'Achim von Arnim, où l'on trouve la figure du Golem, le jeune prince désire épouser une belle Tzigane, nommée Isabelle, fille d'un pendu, qui deviendra reine d'Égypte. Lui, Charles, était le fils de Philippe le Beau, celui qui collectionne les œuvres des Flamands retrouvées au Prado de Madrid. Charles ne parle pas l'espagnol, il parle en

Portrait de Jérôme Bosch (anonyme)



français et choisit ses conseillers en Bourgogne. C'est cependant lui, Charles Quint empereur d'Allemagne, qui assiste au discours de Luther à la diète de Worms en 1521, qui fonde le protestantisme en Allemagne. Luther qui combattait le commerce des indulgences avait carbonisé l'ouvrage de l'inquisiteur Tetzl en 1520 sur la place publique de Wittenberg, il tenait ce discours : « *Oh je voudrais mentir en disant que les indulgences ne portent ce nom que parce que indulgere est synonyme de permettre.* »

En 1521, chacun pensait, devant l'empereur, les seigneurs, les princes et les notables, que Luther allait capituler. Cependant, il maintient ses affirmations et dénonce la papauté de Rome comme une Nouvelle Babylone. Il était menacé de connaître le sort de Jean Hus, jugé et brûlé vif en 1515 au concile de Constance. Mais il est protégé par Frédéric le Sage. Réfugié dans le château de Warburg, il écrira une première traduction en langue allemande vulgaire de la Bible.

Nous devons songer au règne des Borgia. Le premier se nomme Alonso Borgia, évêque de Valence, conseiller du roi d'Aragon à Naples. Il est nommé cardinal en 1444 et pape en 1455

HIERONYMUS

sous le nom de Calixte III : père d'une dynastie pontificale. Nous aurons ensuite Alexandre VI et César Borgia. Les papes protègent Raphaël, qui n'est pour rien dans les crimes, peintre remarquable, mais qui va précipiter l'art de la peinture dans une décadence visible. On peut déjà apercevoir la distance qui se profile entre la curie romaine en ce qui concerne l'art et l'académisme dans la peinture. Il faudra se diriger vers le Nord et vers Venise pour remarquer la distance artistique qui se creuse dans la péninsule italienne.

À présent, si l'on compare les dates, on doit constater qu'il rôde en ces années autour de l'œuvre de Jérôme Bosch une inquiétude millénariste, une angoisse du chaos, de la corruption, des crimes et des scandales suscités par le culte catholique et les mœurs du clergé. C'est-à-dire la papauté de Rome. Avec la honte, pourquoi ne pas le dire, de la concussion et même la perversion sexuelle des maîtres de la politique et de la religion confondus. Il est impossible de savoir exactement ce que Hieronymus pense de la guerre qui se prépare, mais il est certain qu'il s'en préoccupe et que son œuvre est une sorte de théâtre à la fois dramatique et comique du temps, avec toutes ses facettes, tous les doutes et toutes les espérances.

Nous apercevons qu'il n'est pas le seul peintre qui fait mouvement afin de se détacher de la romanité. Ce que les Flamands inventent, c'est une forme de franchise et surtout d'humour que nous avons décelé à maintes reprises dans l'œuvre des artistes qui entourent Jérôme Bosch. Les formes de bacchanales recopiées par les frères Bruegel, par exemple, qui indiquent une expression du délire populaire et du plaisir dans les fêtes et les kermesses des Flandres. Pourtant, je ne suis guère satisfait de ces propositions rationnelles. Elles ne combleront pas l'étrangeté de l'édifice. Elles risquent même de détruire la singularité des œuvres signées Hieronymus Bosch. De réduire les énigmes de son existence et surtout de nier son immense culture et sa capacité fabuleuse de concentration et de travail. À mon sens, nous sommes loin d'avoir levé le voile du mystère qui entoure ce personnage, aligné sur les croyances et les inquiétudes du siècle, et qui pourtant s'écarte et sans doute propose à ceux qui vont ensuite le regarder une série somptueuse de charades, d'aventures et de tragédies picturales.

Bariolées et inattendues

À rebours de l'histoire conformiste de l'art, au-delà des classifications hiérarchiques, Jean-Claude Volot rassemble, pendant trente-cinq ans, une collection audacieuse de six cents œuvres inattendues de soixante-dix créateurs étranges des XX^e et XXI^e siècles. Passionné par l'art contemporain, ingénieur, industriel, chef d'entreprise (à la tête du groupe Dediennae Aerospace), il restaure l'abbaye d'Auberive en Haute-Marne, sur le plateau de Langres. Sa collection est inventive, composite, hétéroclite, bariolée, souvent perturbante, déconcertante. Elle exprime un sentiment insolite et insolent.

par Gilbert Lascault

L'esprit singulier. Collection de l'abbaye d'Auberive. Halle Saint-Pierre, 2 rue Ronsard, 75018 Paris. Du 31 mars au 28 août 2016

Espirit singulier : Fonds de l'abbaye d'Auberive. Flammarion, 400 p., 400 ill., 49,90 €

Né au Monténégro, Dado (1933-2010) peint sans cesse, sculpte, imagine le grouillement des vivants qui s'agitent. Il illustre Buffon, Jarry, Kafka, Barbey d'Aureville. « *Ma peinture est un gémissement de l'ordre du pathologique ; elle suppure à la manière d'une maladie de peau, entraînée par une violence aveugle qui fait éclater la construction organique d'êtres vivants, petits, moyens, grands, comme nous.* » Il a le goût de l'inachevé, du monstrueux raffiné.

Fred Deux (1924-2015) a été un ami de Maurice Nadeau, un écrivain, un artiste. Il dit : « *Le dessin, la peinture, c'est de la matière, ça se tortille, ça se retourne, ça fout le camp. C'est ce qui se passe à l'intérieur de la tête.* » Les viscères, les résilles, les taches, les profils énigmatiques, le feu, le sang troublent. Murielle Belin (née en 1976) emploie la taxidermie et sculpte une chauve-souris excitée et exhibitionniste. Avec le pastel et le fusain, elle dessine 36 façons dont Jésus aurait pu être exécuté ; il serait noyé, transpercé, gazé...

BARIOLÉES ET INATTENDUES

Raphaëlle Ricol (née en 1974) imagine des engins volants, des « super héros », des « rappeurs » ridicules, les jaillissements des couleurs intenses. Elle reprend des tableaux de Philippe de Champaigne, d'Holbein le Jeune, de Munch, de Daumier. Elle affirme : « *Il vaudrait mieux se passer du mot "création". Il n'y a jamais création à l'état pur ; il n'y a que des transformations, des innovations, des métamorphoses, des régénérations.* »

Maryan (1927-1977) est né en Pologne. À treize ans, en 1940, il voit son père fusillé. En 1942, on le fusille (en même temps que vingt-deux autres juifs) ; il se retrouve, blessé, vivant sous les cadavres. En 1945, il est, plusieurs fois, touché par les balles de sentinelles allemandes ; puis, après une longue « marche de la mort », il sera recueilli par les Russes et amputé... Plus tard, il va peindre le tragique, l'horreur, l'indicible. Angoissé, il dit : « *Kafka souffrait des mêmes cauchemars que moi. Peur de l'autorité, peur de ne pas être aimé. Peur d'être rejeté par la société.* » Dans ses tableaux (très bien construits), il représente le visage cramoisi, gonflé, burlesque, des « Napoléons » ; ils bavent avec leur grande langue ; ils avalent et vomissent d'immenses « sucres d'orge » multicolores... Avec une ironie amère, Maryan ricane : « *La plupart de ce qu'on a écrit sur moi, c'est du bidon. Et aussi on dit que je suis un méchant personnage, ça c'est vrai aussi.* »

Au bord du surréalisme, Pierre Molinier (1900-1976) réalise des montages scandaleux qui photographient son corps travesti, une androgynie ambiguë, des corsets, le visage maquillé, les jambes galbées, les escarpins aux « talons aiguilles ». Il choisit le fétichisme, le narcissisme des corps équivoques. En 1976, il se suicide, selon une mise en scène programmée.

Paul Rebeyrolle (1926-2005) est, pendant son enfance, atteint d'une tuberculose osseuse, immobilisé. Puis, il dessine ; il est convaincu de sa vocation de peintre. Ses œuvres sont des colères, des révoltes : contre les pouvoirs, le « monétarisme », pour les guerilleros... Avec Sartre, avec Michel Foucault, il affirme ses engagements. Il peint aussi les nus tragiques et les sanglots violents.

Emmanuelle Renard (née en 1963) vit et travaille entre Paris et Pondichéry. Elle peint les corps agités des danseurs, des musiciens, des amants. Ce sont des personnages inquiets

et inquiétants. Dans des orgies, les figures sauvages et cruelles s'étreignent et s'entre-dévoient. Les couleurs crues coulent. Les doigts d'une pianiste sont des griffes. Emmanuelle Renard déclare : « *La peinture doit me permettre de révéler l'intime, même dans ce qu'il a de plus monstrueux.* »

Stani Nitkowski (1949-2001) souffre d'une myopathie et, dès l'enfance, il pense à sa mort imminente. En 1972, l'Association française contre les myopathies lui offre un fauteuil roulant et une boîte de couleurs. Nitkowski dessine et parle : « *Un vasistas ouvert sur un monde inconnu appelé Art... En décembre 1973, je pris la décision, en autodidacte, de l'exprimer à travers l'art pictural et graphique, seulement pour survivre, m'évader et surmonter, voire vaincre ma maladie de naissance.* » Il rencontre alors son épouse et il crée. Il trace des formes embryonnaires, des larves. Il les intitule *Golgotha, mon amour ; Pleureuse ; La crapaudieuse ; L'hiverneuse ; Pour oublier la douleur de la vie ; Autoportrait pour mieux mourir...*

Gilbert Pastor (1932-2015) offre des espaces clos, sombres, mystérieux, des reliquaires, des scènes de rue. Il suggère des humains énigmatiques : « *C'est la matière qui révèle à mesure les personnages dans la masse du tableau.* » Pastor peint à l'huile sur des toiles de lin en des tons sourds.

Écrivain et peintre, Gao Xingjian (né à Ganzhou en 1940) obtient en 1997 la nationalité française. Il reçoit en 2000 le prix Nobel de littérature. Quand il utilise l'encre de Chine, il inscrit des formes qui flottent sur des paysages désertiques, indéfinis.

Dans des photographies immenses, dans des peintures, Du Zhenjun (né en 1961 à Shanghai) met en évidence la destruction chaotique de la tour de Babel, les temples qui s'écroulent, les manifestants qui grouillent et hurlent.

Louis Pons (né en 1927) dessine les rats, les oiseaux, les jungles chimériques ; il multiplie les assemblages de la mort et de l'angoisse. Ses apophtegmes oniriques troublent : « *L'art doit clouer le bec ! [...] L'ombre de la mort a toujours plané sur les jouets de mon enfance [...] N'attends rien et tu l'auras ! [...] Un adulte est un enfant couvert de cicatrices* ». Pons se considère comme un « *gérant du désastre* » qui « *glisse sur des sables mouvants* ».



« Série Napoléon »,
par Maryan
(1973-1974)
© Abbaye d'Auberive

BARIOLÉES ET INATTENDUES

Les œuvres de Vladimir Veličković (né en 1935 à Belgrade) sont marquées par les guerres civiles, les accouchements, les courses inquiétantes, les feux, les potences, les souffrances. Le retable de Grünewald, Goya, Jacques Callot, les photographies de Muybridge le fascinent.

Kamel Khelif (né à Alger en 1959) évoque l'exil, les guerres, la détresse, la solitude. « *Je crois que les gens "déplacés" sont obligés d'inventer un troisième pays, un troisième lieu fait de là-bas et d'ici... Les feuilles de papier ont joué pour moi le rôle d'un endroit à partir duquel je peux exister.* »

Michel Macréau (1935-1995) serait un géographe de l'humain tourmenté et joyeux. Il trace les cœurs, les crânes, les roses, les croix, les flèches, les hachures, les entrelacs, les larmes, les yeux... Il avoue : « *Je crois qu'il y a des signes, des symboles dans ma peinture. Je n'en connais pas la signification.* »

Francis Marshall (né en 1946) produit des poupées à taille humaine, des êtres « *bourrés* », gonflés, ligotés à des meubles, des choses burlesques et attendrissantes.

Durant plusieurs dizaines d'années, Jean-Claude Volot a visité des centaines d'ateliers de créateurs ; ce sont souvent des amis. Il voyage à travers les continents. Il lit les textes des historiens de l'art, des critiques. Il passe dans certaines galeries (Claude Bernard, Béatrice Soulié, d'autres), dans celles où il se trouve heureux. La collection de Jean-Claude Volot n'est jamais sereine. Ces œuvres frémissent, émeuvent.

Les temples grecs, les gares, les femmes nues qui s'étreignent

Dans le Centre Wallonie-Bruxelles, Claire Leblanc, conservatrice du musée communal d'Ixelles (Belgique) est la commissaire de l'exposition Paul Delvaux (1897-1994), l'un des très grands peintres belges du XX^e siècle. 90 œuvres : des peintures, des encres, des aquarelles, des projets, des décors, des lithographies.

par Gilbert Lascault

Paul Delvaux : l'écho du rêve. Centre Wallonie-Bruxelles. 127-129 rue Saint-Martin, Paris 4^e. Jusqu'au 19 septembre.

Paul Delvaux dévoilé, livre-catalogue, Snoeck/ Musée d'Ixelles, 224 p., 90 ill., 29 €

Pierre Ghêne & Paul Andrieu, *Paul Delvaux raconte...*, Havaux (Nivelles), 256 p., (édition épuisée).

Tu découvres ici la collection privée de Pierre et Nicole Ghêne qui est déposée dans le musée d'Ixelles. Pierre Ghêne, docteur en médecine vétérinaire dès 1964, s'est consacré à la recherche et à l'enseignement à la Faculté vétérinaire ; puis il a ouvert, pendant vingt-cinq ans, une clinique pour petits animaux. Parallèlement, Pierre Ghêne est, depuis 1962, passionné par la personnalité de Paul Delvaux, par son monde pictural, par ses rêves minutieux et énigmatiques, par ses fantasmes en partie réservés, secrets. Chercheur, détective subtil, Pierre Ghêne rassemble des œuvres oubliées, cachées, retrouvées. Il a connu Paul Delvaux. Pierre Ghêne se souvient de sa discrétion, de sa circonspection face à sa vie privée : « *une voix douce, un peu éteinte, mais animée à certains moments d'une fougue, d'une vigueur extraordinaire. Une voix toujours reliée à son monde intérieur. Nulle pédanterie, nulle autosatisfaction. Avec un rire bon enfant qui lui était personnel.* »

Dans les peintures, dans les encres, dans les aquarelles, Paul Delvaux propose un immense rêve théâtral, simultanément rayonnant et amorti, merveilleux et triste, allègre et

EXPOSITION PAUL DELVAUX

mélancolique. Se mêlent son désir des femmes et l'angoisse, le ravissement et la peur, l'embrassement et le trouble, les aveux et le silence. L'enfance et l'adolescence marquent le peintre. L'autorité de sa mère, ses interdits le paralysent, le pétrifient comme une sculpture. Sa mère l'oblige à ne pas épouser celle qu'il aime : Anne-Marie de Martelaere (Tam) ; et il la retrouvera bien plus tard (en achetant des cigarettes) ; il épousera Tam quand il a 55 ans. Ce rêve infini et puéril de Paul Delvaux recommence. Selon l'écrivain Jacques Sojcher (*Paul Delvaux ou la passion puérile*, 1991), sa peinture « *n'est pas sympathique ; elle est théâtrale ; elle est peinture de gestes, de regards, de sujets désaffectés et poétisés* ».

Alors, la peinture de Delvaux glorifie d'abord la puissance des femmes hiératiques, indifférentes, distantes, éloignées. Surgissent les *Belles errantes à Ephèse* (1946). Delvaux remarque : « *Toute ma vie, j'ai été préoccupé par la perspective, par l'idée de distance.* » Solitaires, ces femmes taciturnes ne communiquent pas. « *Les femmes, chez moi, n'ont pas de signification vivante. Ce ne sont jamais des portraits. Les femmes nues, par exemple, ne sont que des 'figurantes'. D'où leur silence, leur indifférence.* » Les gestes muets, des rites inconnus participent au mystère du tableau. Ce serait une cérémonie dont nous ne pouvons déchiffrer le sens ; ce serait des cortège, des défilés, des errances. Les femmes nues portent des diadèmes, des bijoux (comme ceux de Gustave Moreau), des colliers, d'immenses rubans roses, de grands chapeaux (ceux de Cranach), des chevelures tressées, des cheveux dénoués.

En 1954, E. L. T. Mesens affirme : « *Avec Delvaux, la poésie naît de l'hiatus qu'il y a entre les grandes figures somnambuliques et le décor anachronique qui les entoure.* » Delvaux choisit les vides entre les corps, les yeux parfois exorbités, maquillés, « absents » de ces ravissantes, un érotisme glacé. Parfois, Delvaux précise avec une certaine prudence : « *Il fallait mettre des nus parce que j'avais besoin d'une clarté, d'une lumière à cet endroit-là.* » Ou bien, Delvaux cherche souvent les poses impersonnelles des femmes qui seraient des « figures » sans récit. Les figures (note-t-il) « *n'ont pas d'histoire, elles sont.* » Et voilà...

Parfois, certaines œuvres de Delvaux mettent en évidence les *Courtisanes*, les prostituées, une tenancière, les nymphes qui se baignent ;

elles fascinent le peintre. Avec son cousin Walter, il serait (jeune) entré dans une maison close. Dans des dessins, deux amies belles s'approchent ; elles se confient en des complicités féminines ; elles se caressent ; elles s'étreignent, s'enlacent. Pour *La Visite* (1939), une *Étude* montre la rencontre d'un jeune garçon mince, très timide et de l'Initiatrice géante et flegmatique.

Sans les œuvres de Delvaux, les hommes ne perçoivent pas les femmes nues dans les jardins, dans les esplanades, près des temples antiques, dans les gares. En costume noir et rigide, tel homme marche en lisant un grand journal. Apparaissent dans des tableaux, les académiciens, les savants. Plusieurs fois, le maigre professeur Otto Lidenbrock s'immobilise et observe un fossile ; il est le personnage important du *Voyage au centre de la terre* (1864) ; Delvaux se souvient de la lecture de son enfance et des illustrations de Riou (dans les éditions Hetzel). Les gros yeux du professeur Lidenbrock « *roulaient sans cesse derrière des lunettes considérables ; son nez, long et mince, ressemblait à une lame effilée* » ; le professeur ignore les aguicheuses qui circulent ; il ne s'intéresse qu'aux cratères des volcans, aux agitations de Terre, à ses « *convulsions* »...

Sans cesse, Delvaux dessine et peint les gares perdues dans les forêts, les trains, les « locomobiles », les tramways, les dépôts sombres, les quais silencieux (lorsque la petite fille s'éloigne), les fumées qui s'élèvent vers une verrière. En 1922, Delvaux peint *Les débardeurs de la gare du Luxembourg*, les « *cheminots* » fatigués. En 1947, il note : « *Il y a ce côté nostalgique des salles d'attente où les gens passent pour partir. (...) Les gens ne sont pas nécessaires, car une gare a sa vie propre.* » Dans sa petite enfance, le peintre avait l'ambition de devenir chef de gare : « *J'aimais le sifflement et la puissance des locomotives. Je regardais passer les trains. C'est tout !* » Très âgé, il obtint le grade de « *chef de gare honoraire de Louvain-la-Neuve* ». Il conservait les petits trains...

L'Antiquité l'obsède. Il a un peu voyagé en Italie, en Grèce. Il évoque Pompéi, le Colisée, le temple d'Olympie, les trésors delphiques, des arcs de triomphe, les colonnes, les arcades, les bas-reliefs. Se mêlent la Grèce, l'Italie, l'Égypte, les pyramides, les grandes architectures en fer de la fin du XIX^e siècle, les volcans, les montagnes d'antracite... Il a relu souvent *l'Iliade*, *l'Odyssée*, Ovide, Virgile ; en 1924-1935, il peint *Le Retour d'Ulysse*.

EXPOSITION PAUL DELVAUX

Les squelettes sourient. En 1954, il imagine une *Crucifixion* quand le squelette est cloué sur la croix ; le cardinal Roncalli (le futur pape Jean XXIII) considère cette peinture comme hérétique... Pendant sa scolarité, Delvaux observe dans une vitrine rouge un squelette humain et un « écorché » rose (en papier mâché)... Les squelettes de Delvaux sont très vivants. Le squelette est la charpente de l'humain, une structure fondamentale. « *À mes yeux, le squelette n'a rien de tragique... J'ai fait pendant la guerre de 1940 de nombreuses études d'après les squelettes que le Musée d'Histoire Naturelle mettait à ma disposition... Le squelette n'est pas un symbole, mais un être aussi vivant que les autres.* » Par ailleurs, Delvaux aimait les œuvres de James Ensor : une accumulation de squelettes tantôt redoutables, tantôt ironiques...

Paul Delvaux est à la fois proche et très loin du surréalisme. Il affirme : « *Je ne suis pas resté un surréaliste pur... Je refuse toute théorie et je ne garde que la poésie... Les surréalistes, je les ai connus, je les ai fréquentés. C'était intéressant et je me méfiais du côté littéraire dans leur démarche. Le groupe, ça ne m'intéressait pas ! J'ai préféré rester isolé. Je n'approuvais ni les outrances politiques, ni leur attitude antireligieuse et antimystique. Je ne voulais pas de cette intolérance qui inondait leurs revues... La littérature ne peut entrer dans le domaine de la peinture, sinon, elle abîme, elle détruit. Discourir ne sert à rien.* »

Delvaux a été formé par les œuvres de Giorgio De Chirico : « *ce n'est pas le côté métaphysique, mais c'est essentiellement le mystère des rues désertes, les ombres qui s'allongent sur le sol, une poésie de silence, le petit train à l'arrière-plan qui s'en va sur un ciel bleu-vert, la tour rose à gauche... Et De Chirico employait des couleurs chaudes, mais moi, j'ai fait la même chose avec du gris. Car je suis un homme du Nord !* » Delvaux critique, avec politesse, Magritte : « *J'ai pris mes distances et je ne tiens plus au cirque surréaliste. J'ai très peu fréquenté Magritte, car il était d'un naturel très renfermé et méfiant. Je crois que Magritte était un homme inquiet. Il vivait dans le cercle très fermé des surréalistes... Il était très méchant et n'avait pas très bon caractère.* »

Les historiens de l'art, les critiques, les biographes, les amis et les ennemis de Paul Delvaux s'interrogeront sur le surréalisme

instable et ambigu de ce peintre. Tu liras peut-être des textes de Paul-Aloïse de Bock, Jacques Sojcher, Claude Speak, René Gaffé, José Vovelle, René Micha, Jacques Meuris, Emile Langui, Paul Fierems, Suzanne Houbart-Wilkin, Georges Banu, Michel Butor, Jean Clair, Danièle Gillemont, d'autres... Delvaux serait peut-être un « *surréaliste malgré lui* » ou bien un « *surréaliste par éclairs* ».

Et tu relis cette phrase seule d'André Breton : « *Delvaux a fait de l'univers l'empire d'une femme toujours la même qui règne sur les grands faubourgs du cœur, où les vieux moulins de Flandre font tourner un collier de perles dans une lumière de minerai.* »

Flâneur photographe

« Voici l'œil de la providence qui voit le monde entier. » Ainsi Bohumil Hrabal accueillait-il un jour Josef Sudek à la brasserie U Kocoura, à Prague. Les deux artistes ne se connaissaient pas vraiment, mais ils partageaient le goût de la ville dans ses détours les plus intimes, un humour particulier, indispensable quand on vit sous occupation étrangère ou dans un système dénué de la moindre fantaisie, et leur originalité les plaçait en marge. De ces qualités, le visiteur du Jeu de Paume ou le lecteur du beau catalogue de l'exposition se rendra bientôt compte.

par Norbert Czarny

Le monde à ma fenêtre. Musée du Jeu de Paume, Paris. Jusqu'au 25 septembre 2016

Catalogue de l'exposition, 272 p., 40 €

Partons d'une péripétie digne d'un conte de fées : en 2010, un donateur anonyme confie au Musée des beaux-arts du Canada des photos jamais vues de Josef Sudek. La collection, ainsi enrichie, peut être exposée. C'est la première fois, et Paris est l'étape initiale du voyage. Une centaine de photographies, un accompagnement sonore dans lequel on reconnaît une œuvre de Bach. Pas étonnant, après coup, quand on apprend combien le photographe tchèque aimait la musique. Il avait une

FLÂNEUR PHOTOGRAPHE

importante discothèque, et, avec des amis émigrés aux États-Unis, échangeait ses tirages contre des 33 tours.

Il manque dans cette exposition une carte du pays natal de Sudek, qui permettrait de situer Kolin, sa ville natale posée sur l'Elbe, les monts Beskides, qu'il aimait tant, Frenštát pod Radhoštěm, le lieu où l'été il retrouvait ses amis, dont les poètes Holan et Seifert, et Hukvaldy, bourg où est né Janáček, compositeur singulier dont on écouterait *Sur un sentier recouvert*, pour s'imprégner de l'atmosphère tchèque. La carte figure pages 10 et 11 du catalogue, et on y voit situés les deux ateliers qu'a habités Sudek, dans Malá Strana. De la fenêtre de ces ateliers, il a pris ce que l'on peut tenir pour ses plus belles photos, dont celle qui figure en couverture du catalogue et s'intitule « La dernière rose ». Mais c'est un avis personnel que nous essaierons de justifier.

Sudek est né dans l'Empire austro-hongrois. Une encyclopédie en textes et en images consacrée à cette monarchie l'a particulièrement marqué, alors qu'il faisait ses études de relieur, dans les années 1910. L'ouvrage lui donne envie de créer ses propres images. Grièvement blessé en 1916 sur le front italien, il est amputé du bras droit. Le « détail » est d'importance, quand on sait qu'il transportera sa vie durant un 13 x 18, énorme appareil photo avec des plaques de verre, un trépied et quelques accessoires. Il aura des assistants ; sa sœur l'aidera dans les tâches quotidiennes. On lira à ce propos les souvenirs de Petr Helbich et ceux de Jan Striml. Une affaire de lacets est assez savoureuse. Sudek supportera deux occupations, celle des nazis, celle des Soviétiques qui envahissent son pays en 1968. Il ne s'engage pas, n'entre pas plus en dissidence qu'il ne se montre favorable au régime en place. Il reste à part, à part aussi parmi les artistes, ses contemporains, qu'il ne fréquente guère, ne se reconnaissant dans aucun courant.

Si connaître les lieux est d'une telle importance, c'est parce qu'ils sont ceux de l'œuvre de Sudek: outre l'atelier de Prague, les rives de l'Elbe photographiées avec un appareil permettant les panoramiques, la forêt de Mionsi dans les Beskides, les rues de la capitale. Mais il y a aussi, ici ou là, des natures mortes, des compositions avec du verre, dans tous ses états (morceaux de miroirs, verres et coupes, etc.), des sièges, tasses ou assiettes qui rappellent le Bauhaus, introduit en Tchécoslovaquie par Karel Teige, des parcs et

jardins... Sudek aime les séries, les déclinaisons, ce qui demeure et ce qui change de façon infinitésimale. Ainsi de ces gouttes de pluie qui descendent sur le carreau, filtrent la lumière et dessinent une trame derrière laquelle on distingue des branches chargées de neige, ruisselantes de pluie, ou bien ces façades grises que l'on voyait avant 1989 dans les cités tchécoslovaques.

Sudek sait toujours où placer son appareil, où regarder, quoi voir. Et quoi montrer. C'est le cas dans la forêt des Beskides, et l'on retiendra ce qu'en écrit Helbich : « *Aujourd'hui encore, je revois cet instant où nous observions en silence, avec ferveur, l'orée de la forêt sous la pluie. C'est comme si cette vue avait fait de nous des frères, comme si elle nous avait apaisés, éliminant tous les doutes, éradiquant tous les conflits ; comme si elle nous avait entraînés dans le champ de vision de la forêt pour faire de nous un être unique, atemporel et indivisible.* »

Helbich qualifie son maître de « *flâneur photographe* ». On ne saurait mieux dire d'un homme qui se hâte lentement. Il marche tête baissée vers un lieu, trouve l'emplacement exact, prépare son appareil, comme on le voit dans un documentaire présenté lors de l'exposition. Il laisse « *l'image s'immiscer dans la chambre de l'appareil pour y être capturée dans une bordure, demeurant toujours floue et sans contraste net, comme le souvenir d'un rêve* », écrit l'assistant de Sudek. Les photos que l'on contemple aussi longuement que possible traduisent ces impressions. On les rêve plus qu'on ne les voit ; elles dessinent un paysage qui nous est à la fois familier et lointain, comme insaisissable. Sudek est un solitaire qui ne refuse cependant ni la compagnie des autres, des peintres par exemple, ni la transmission de son savoir. Un savoir qui, pour lui, prend appui sur l'instinct : « *J'accorde beaucoup d'importance à l'instinct. L'homme ne devrait jamais sous-estimer cette importance et ne devrait jamais vouloir tout savoir en même temps. Si jamais il y parvenait, il perdrait son instinct et il saurait tout.* »

On s'attachera aussi aux vues nocturnes de Prague. Les circonstances ont contraint Sudek. Mais la contrainte l'a aidé. En effet, bien des photos de la ville ont été prises pendant l'occupation allemande. Le couvre-feu interdisait la circulation et l'éclairage était réduit au minimum. Les lueurs qui se distinguent sont comme de minuscules phares dans les ténèbres. Rien, un simple point

Josef Sudek, « Prague pendant la nuit » (vers 1950–1959).
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Don anonyme, 2010
© Succession de Josef Sudek



FLÂNEUR PHOTOGRAPHE

lumineux blanc à peine contrasté. Plus tard, après la libération, Sudek photographie les ponts, les escaliers qui conduisent au bord du fleuve, dans le quartier de Kampa. On songe à Brassai, à Roger Schall, et pourtant c'est bien différent. De même qu'on est loin d'Edward Steichen, malgré quelques similitudes.

Sudek suggère, ne dit pas, ne montre pas entièrement. C'est la lumière qui parle, et l'ombre, comme dans cette photo qui montre une passante, sous une arche, près du tramway dont on imagine le bruit de ferraille sur son rail. L'expérience est certes visuelle, mais elle concerne tous les sens: Sudek s'adresse à chacun de nous, du fond de son labyrinthe.

L'image ne se livre pas comme une évidence. Elle demande un cheminement, du temps, de la patience. Une photo intitulée « Dentelle dans le jardin enchanté » pourrait constituer la clé. Au début, on voit des feuillages ; on ne voit quasiment que cette verdure qui dessine des stries. Puis on distingue un siège blanc, peut-être deux, voire trois, on ne sait. Sudek était ainsi, tel que le décrit son assistant et ami Helbich : « *Ce n'est pas tant qu'il s'entourait d'une forteresse ; il se transformait plutôt en un labyrinthe que l'on contemple, mais dans lequel on n'ose entrer de peur d'y être mis en contact avec une essence plus grande que soi.* » L'exposition du Jeu de Paume permet que le contact s'établisse.

L'art et la manière

Écrivain, conservateur, directeur de musées, Florian Rodari vient de publier *L'Univers comme alphabet, un remarquable ensemble de textes sur le dessin, la gravure et la photographie* où il parvient à nous faire entendre le geste de la main qui trace, la profondeur tout éphémère d'un portrait, l'épaisseur du temps qui se dépose sur la feuille de papier. Comme une pensée qui s'immiscerait entre les lignes.

par Roger-Yves Roche

Florian Rodari, *L'Univers comme alphabet*.
Gallimard, collection Art et Artistes, 264 p., 23 €

Rares sont les recueils de textes épars qui (se) tiennent, bouquet d'images aux tiges trop courtes qui n'atteignent pas la profondeur de la pensée, fleurs d'idées déjà ouvertes quand d'autres se sont depuis longtemps fanées, pétales qui s'effeuillent au gré de vents théoriques parfois contraires.

Ici, pourtant, rien de tout cela : l'eau du vase est transparente comme une première fois, l'ensemble que l'on dirait à peine coupé respire l'intelligence comme l'air d'un matin frais : l'impression de tenir entre les mains un vrai et beau, superbe même, florilège.

À quoi cette impression est-elle due ? Répondons d'emblée : à la façon qu'a Rodari de parler de l'art, et des artistes : style vif, vivant même, fait de croisements sensoriels et d'entrelacs sensuels, où l'intelligence le dispute sans cesse à l'acuité du regard, rappelant en cela quelques-unes des plus belles pages de *L'Œil et l'esprit* de Merleau-Ponty. Au hasard (sur les dessins de Jean-Jacques Gut) : « *De grandes feuilles où s'engouffre la lumière. Verticale. Aveuglante. Sa clarté violente abat les cloisons, gomme les angles, creuse des failles béantes dans la surface.* » Ailleurs, pas très loin : « *Tout vibre sous le crayon. Pourtant, tout s'organise aussi selon la vision de cet œil qui ne se contente pas d'être un simple réceptacle sensible, au contraire, qui sait pertinemment infléchir le monde à sa propre courbure.* » À propos des vignettes d'Albert-Edgar Yersin : « *Par là*

L'ART ET LA MANIÈRE

vigueur du trait, la sûreté de l'attaque, le point d'attente et de vue, l'heure du cuivre est, chez Yersin, l'heure de l'amant. »

Il y a une autre manière de dire les choses, plus abruptement, plus mystérieusement aussi : l'écriture de Florian (tiens, ce prénom...) Rodari ne commente pas son objet, elle l'épouse. Elle suit presque physiquement la ligne que l'artiste trace, en partage les sensations, vibre avec les vibrations. Et quand elle ne sait pas exactement où se situe le *punctum* d'une image, elle part à sa recherche, erre, paisible, sans jamais se perdre. Voyez par exemple l'entame du *Bain d'Agrippine* (sur Claude Mellan) : « *Par où commencer ? Y a-t-il vraiment moyen de savoir où les yeux se portent d'abord ? Au blanc ? Au noir ? À la masse du corps assis ou à l'espace qui semble le modeler ? Au pied qui s'avance vers nous, ou à la tête qui, très légèrement, se relève ? À la jonction où le coude repose sur le genou ? Au plissé de la tunique ou à la nudité que celle-ci laisse transparaître ?* »

De telles petites questions ont, l'air de rien, l'air d'un tout. Les points d'interrogation forment constellation ; se dessine déjà l'idée de la beauté telle que la conçoit l'artiste (ou l'écrivain ?), une beauté qui se devine plutôt qu'elle ne se voit.

Qu'est-ce que les gestes de dessiner, graver, prendre une photographie ont en commun ? Qu'est-ce qui rapproche ici les idéogrammes de Michaux des silhouettes de Geneviève Laplanche, le mouvement de l'alif, la lettre inaugurale de l'alphabet arabe, des traces furtives de Tal-Coat, la hachure fine des traits d'un arbre de Corot du grain de la photographie de Burkhard. À chaque fois, c'est l'histoire d'une visée, ou une vision, un miracle infime et un mirage intime qu'il serait pourtant bien difficile de définir, tout juste d'éprouver : on parlerait de la saisie du sens, sa naissance, son éclosion. La pensée passe un instant par le crayon, le calame se fait le relais de l'âme, le doigt obéit à l'œil. On pense alors au portrait de Julien Sorel que Mathilde crayonne au hasard, « *sans s'en douter* », et qui lui révèle son amour comme un mot couché dans le plus secret des journaux.

Parfois, souvent, le geste de dessiner confine à une longue et lente méditation, l'esquisse frôlant l'esquive, en une sorte de douce rêverie érotique. Ce serait comme... ouvrir une fleur (on y revient...) : « *Dessiner, c'est donc ouvrir*

une fleur, c'est multiplier par le crayon l'épaisseur des secrets. Et quand l'une d'entre elles se fixe en sa beauté, l'artiste ne peut faire qu'elle ne se resserre du même coup dans le dessin. En partie disparue, mais jamais tout à fait, non plus. Car tel est le paradoxe des fleurs – et l'on pourrait dire de même de presque tout le visible – qu'elles ne se laissent voir qu'en se dérochant » (sur les dessins de Charles de Montaigne).

Cependant, graver reste un geste grave. Il est question d'un face à face avec l'absence, de la mort qui se profile, du grand défi du temps qui passe : « *Car en définitive à quoi sert le dessin, sinon à retenir quelque chose que l'on a vu ou ressenti, à quoi l'on tenait et que l'on ne souhaite pas voir disparaître.* » (sur Marie-Anne Poniatowska) Mais il faut faire vite, le plus vite possible, car le dessin est promesse et menace : « *le trait ne désigne pas, il se meurt, s'ouvre et meurt* » (sur Tal-Coat).

Ou alors, être Rembrandt, qui « *emploie le cuivre comme miroir de poche* », Rembrandt qui grave sans calcul, donnant « *l'impression qu'il a noté son dessin directement sur le cuivre tant les traits paraissent vifs et résulter d'une vision demeurée jusqu'au terme frémissante au bout de sa main* ». « *Chaque image de Rembrandt, écrit très justement Rodari, semble trouver sa solution sur le moment.* »

On croirait entendre parler du mystère de la photographie... Et c'est ce qui arrive, une fois, deux fois, trois fois, quand le nom de Lartigue est avancé, son œuvre de dilettante, d'amateur de la vie et de l'élégance qui, dans ses années et son monde à lui, allaient de pair.

Au vrai, la présence de Lartigue (de même que celle de Burkhard) à la fin de l'ouvrage ne relève en rien du hasard. Elle donne à entendre la continuité secrète des images entre elles, un monde sensible qui s'étendrait des débuts de la gravure à nos jours. Avec toujours les mêmes gestes, les mêmes désirs aussi. Ainsi du photographe qui demande à son modèle de ne « *rien faire, de ne pas bouger et de se contenter de s'épanouir, un peu à la manière d'une fleur.* »

Fleur ? Vous avez dit fleur ? D'un bouquet l'autre, la boucle est bouclée. Pour l'amour de l'art.

L'actualité Duras

Duras, là où « il y a un grand vieux château », comme dit Pierre Benoit dans L'Atlantide (1919). Restauré par la ville et le département, ce château permet aux Journées Marguerite Duras de se tenir et de réunir depuis dix-huit ans témoins et acteurs de cette geste mêlés aux amateurs éclairés, surtout des femmes, les uns venus en voisins au sens large, les autres des quatre coins de la France ; et tous s'y congratulent en revoyant cette œuvre qui ne passe pas.

par Maité Bouyssy

Festival *Duras fait son cinéma*, mai 2016,
Duras (Lot-et-Garonne)

Ce qui ne passe pas de Marguerite Duras, c'est son actualité datée, celle d'un temps qu'elle exprima dans sa manière de faire et ses principes, l'exigence de la position du texte en voix off plus encore que par quelque contenu aussi mouvant que les préoccupations qui vont et viennent au fil des ans. Y chercher une teneur idéologique mène au contresens. Autrement dit, l'historicisation, qui est chronologie, sanctionne seule la radicalité donnée aux mots qui en portent l'épaisseur. Cette année, *Duras fait son cinéma* permettait de voir vingt-huit films en cinq jours, son œuvre propre et des films sur son travail, faits par elle, proposés ou promus par elle, d'autant que les derniers DVD sortent simultanément. Pour 2018, on annonce que le théâtre sera au centre des présentations.

La circulation du texte à l'image, du théâtre au cinéma et du roman-photo à la photo déclinait des thèmes et des formules récurrentes, qui m'intriguaient depuis *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), lequel reprend la bande-son d'*India Song* (1974), où ne se pratique pas seulement la voix off : les personnages eux-mêmes sont off. Le baroque noir des frondaisons d'un château et d'un parc des Rothschild alors abandonné depuis trente ans repose sur le simple déroulement de plans-séquences en intérieur comme en extérieur dans une lumière très

hardiment sous-exposée. On a eu la chance de voir les deux films projetés empiriquement et en parallèle par Maurice Darmon, pour un *Duo Duras* propre à illustrer et confirmer mille choses ressenties par chacun, en plus de ce qui se sait. Geneviève Dufour, scripte puis monteuse, Bruno Nuytten, le directeur de la photographie, Jean Mascolo, assistant, qui a aussi fait un travail sur ce film avant d'en produire des compléments, étaient là pour témoigner du style de ce travail, fait empiriquement et à l'intuition, mais avec une rapidité dans les décisions qui définissait le personnage Marguerite Duras. Bulle Ogier, toujours souriante et identique à elle-même, a aussi reparlé de faits liés aux *Journées entières dans les arbres* et également au *Navire Night* ou à ses *Agatha*.

Ce cinéma des années 1970 dit les réalités d'une société et le temps de ses questionnements autant que de son épuisement. L'exploration de voies a priori impossibles était de règle, de là une modernité sans faille. En revanche, les propos ne se contextualisent qu'assez peu, et les présentations sont à risque, faute de savoir insérer l'œuvre dans la trame du temps, ce qui, je suppose, fera davantage basculer ces journées vers la réception de cette œuvre, par-delà la violence polémique desdites années 1970.

Ni colloque, ni festival, ces journées, froides par la température propre aux mauvais mois de mai de l'Aquitaine, ne se racontent pas. C'est un mouvement, une pause, des rencontres, des projets aussi quand revient informellement la question de l'achat possible du Platier, à Pardailhan, la maison où Marguerite Duras vécut sa première arrivée en France. Plus modestement, d'autres ont planté des rosiers Marguerite Duras (jaune thé). Chaque jour, on fait son programme, on pose des questions ensuite sur ce que l'on a raté, et le rare public, plus rarement encore local, se divise en festivaliers résidents, qui font le bonheur des hôtels et des gîtes locaux, et en coureurs des routes, car tout est possible « dans les territoires », comme disent nos gouvernants, à qui a une voiture et la volonté de manger des kilomètres. Tous galoperont du Foirail, la salle municipale, au château, froid à mourir, à l'autre bout de cette petite ville qui dépérit sur sa butte, car on est bien, malgré le vignoble prospère, dans la France périphérique du géographe Christophe Guilluy, et cela apparaît même aux simples habitués de ces journées. Les acteurs locaux, des bénévoles femmes – d'une absolue bonne volonté –, se

L'ACTUALITÉ DURAS

font aussi parfois traiter comme de plats comparses quand tout se détraque, car les vieux groupes ont leurs psychodrames, et l'autorité des autoritaires, elle aussi très datée, appartient à nos propres vies. C'est au milieu de ces joies et de ces crises que Joëlle Pagès-Pindon navigue avec énergie et conviction.

L'ambition du programme permet des découvertes, des révisions pour les uns, des retours sur soi pour tous quand une vie de réflexions de Duras ou avec Duras se déploie. Ses infléchissements, ses obsessions, ses certitudes, évoluent selon une chronologie fine dont les synthèses tout comme le travail de fiches techniques ont du mal à rendre compte. La rétrospective condense les temps, les relit et les relie, sans surprise pour le monde des collaborateurs qui furent jeunes ensemble et se confrontent à leur propre mémoire. Pour le public, Duras a bien souvent suscité des fidélités absolues depuis l'œuvre inaugurale que fut *Moderato cantabile* (absent de ce vaste programme mais souvent mentionné dans les conversations). On en retient aussi la façon qu'eut Marguerite Duras de se faire avec autorité l'éponge de son temps. Sa force, sa vivacité, sa brutale curiosité et son engagement, ce pourquoi elle a conduit ses entreprises, tout cela séduit des groupes qui se retrouvent sans fin, les « durassiens » de l'Association, et, bien au-delà, des publics d'initiés et de fervents; c'est qu'à chaque moment elle dit l'actualité cruciale en cours, l'intensité des préoccupations qu'elle portait à incandescence au fur et à mesure qu'elles émergeaient. C'est cela que j'appelle l'actualité Duras, dans un trajet qui irait de *Hiroshima mon amour* au *Camion* en passant par *Jaune le soleil*. Avec un regard rétrospectif, autrement dit en considérant la chronologie, on pense moins avant-garde que justesse en situation, et donc invention nécessaire dans l'exigence des mots, et c'est cela qui est une forme d'insurrection permanente, pour reprendre les mots de Dionys Mascolo.

Les tables rondes filmées montrent parallèlement que les souvenirs flous ne sont pas plus précis que les recompositions des spécialistes, parfois mises à mal, et que l'essentiel du corpus se sait par le jeu des témoignages source, tels les films de Michelle Porte qui jouent en cascade : le film sur le film qui s'élabore puis les confrontations premières

revues aujourd'hui. Scripte et monteuse, Geneviève Dufour, qui parle peu, est toujours remarquablement précise, alors que Bulle Ogier pense, en actrice, au rôle imparti et aux assignations qu'elle a mémorisées. Ces confirmations sur les modalités très directes de l'accueil que Marguerite Duras réservait à ses acteurs comme à ses équipes potentielles, ses inventions (Gérard Depardieu), leurs inventions techniques parallèles, disent la puissance de l'intuition au fil d'un travail fait des refus absolus qui donnent la dynamique de l'œuvre. Toujours inféodée à l'imagé, cette pensée première de l'œuvre à naître, Duras pense comme en peinture, et pas seulement parce qu'on est dans un domaine d'images. Réalisatrice, Marguerite Duras veut dire ce que l'écrivaine dit, sa voix, son rythme ponctué de silences qui sont partage autant qu'emprise sur la méditation de l'autre, tels ces « vous voyez... » qui organisent plus qu'ils ne ponctuent ses conversations avec Dominique Noguez comme avec le jeune Depardieu. Elle triomphe alors des codes de la narrativité. C'est là que la comparaison avec le cinéma de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet prolonge la réflexion. D'un côté, un cinéma dans un système aimanté par la littérature qui tend vers la radio et l'imaginaire, de l'autre, la confrontation directe avec les instances normatives. L'ouverture de la déconstruction, contre la radicalité de la dialectique qui entend rompre avec une distanciation de patronage.

L'hommage final à Dionys Mascolo pour le centième anniversaire de sa naissance, en sus de l'exposition de la maison Marguerite Duras (à Duras), a donné lieu à un montage fait d'enregistrements de radio et de télévision ponctués de lectures qui reprécisaient le parcours politique d'un groupe dont Edgar Morin était un proche et un contradicteur. Parmi ces documents, la réponse de Mascolo au Sartre de la mauvaise conscience de l'intellectuel, publiée dans *La Quinzaine littéraire*, a été lue, non sans précautions oratoires, car on ne sait si ce texte, lumineux, effraie plutôt aujourd'hui – encore ou plus que jamais – par son contenu ou par le langage de la dialectique qui a pris un côté ésotérique. Et c'est sans doute la question politique, un parcours parti des réseaux Gallimard et Mitterrand percutés par la Résistance et l'expérience de Dachau que vécut Robert Antelme, qui permet de penser l'actualité de Duras, en l'occurrence, une vie, et, par-delà le cinéma et l'auteure, un témoin majeur.

Flibuste, magie et surréalisme

« Accoudée à la rambarde du Claude Bernard en cette fin de jour du 30 décembre 1952, je regarde les trillions d'eau salée m'éloignant un peu plus à chaque seconde de ma famille, de mes amis, d'une sécurité matérielle, de ce qui avait été ma vie », écrit Nelly Kaplan, née le 11 avril 1931 à Buenos Aires, afin d'annoncer, dès le début de son autobiographie, la couleur fauve qui va bientôt mettre à sac la mouvance surréaliste parisienne en la personne de ses principaux initiateurs historiques, et de nombreux autres chevaliers prêts à rendre les armes ! Une flibustière arrive : le saccage des sentiments par le haut peut commencer !

par Alain Joubert

Nelly Kaplan, *Entrez, c'est ouvert ! L'Âge d'Homme*, 342 p., 23 €

Clément Debailleul et Raphaël Navarro, *Nous, rêveurs définitifs*. Théâtre du Rond-Point, Paris

Il se trouve que je viens de publier un livre qui a pour titre *La clé est sur la porte*¹ ; aussi, lorsqu'un autre livre intitulé *Entrez, c'est ouvert !* fait soudain son apparition dans toutes les bonnes librairies, cela constitue une invite incontournable à mes yeux intrigués ! De plus, l'auteur de ce livre se trouvant être une admirable personne que j'ai eu le bonheur d'approcher jadis aux moments les plus surréalistes de mon existence, ce *rappel* a force de signe, et tout signe mérite attention. Mais reprenons le fil des circonstances. Issue d'une famille juive de Kiev et d'Odessa émigrée en Argentine pour échapper à la menace des pogroms à la fin du XIX^e siècle, la jeune Nelly, née rebelle, fait, à Buenos Aires, l'acquisition d'un ouvrage au titre surprenant, *Los Campos Magnéticos*, alors que ses seize ans sonnent tout juste. André Breton et Philippe Soupault, auteurs de ces *Champs magnétiques*, viennent de faire irruption pour longtemps dans sa vie *réelle*, ce qu'elle ne sait pas encore !

Mais il fallait aussi une autre raison parallèle pour qu'un destin se forge sous la force des

attractions. Parenthèse : les surréalistes reprennent volontiers la formule de Charles Fourier selon laquelle « *les attractions sont proportionnelles aux destinées* », tout en s'interrogeant sur la signification profonde de cette sentence. Pour ma part, j'ai toujours pensé qu'il fallait la lire comme dans un miroir, puisque les destinées ne sauraient exister sans les désirs qui, seuls, en dessinent les lignes de force ; c'est pourquoi *les destinées sont proportionnelles aux attractions*, la puissance des désirs – ou attractions – jouant pleinement son rôle révélateur pour qui sait en déchiffrer la finalité. Fin de la parenthèse. Donc, vers l'âge de neuf ans, Nelly est bouleversée par la vision du film d'Abel Gance *J'accuse*, dans lequel le metteur en scène avait demandé aux « gueules cassées » de 14-18 de jouer le rôle des morts quittant leurs tombeaux pour marcher vers le spectateur. Le spectacle la transforme littéralement et, le lendemain matin, au petit déjeuner, elle déclare fermement : « *Quand je serai grande, je ferai du cinéma !* » ; son père lui répond : « *On ne parle pas la bouche pleine* ». Bon.

Les années passent, la révolte demeure, sa majorité arrive. Il faut qu'elle parte. Comment ? Devenue une cinéphile avertie, elle parvient à décrocher un nombre considérable d'accréditations, y compris celle de la Cinémathèque d'Argentine. Munie d'un billet de troisième classe sur le paquebot Claude Bernard, elle choisit Paris comme point de chute.

À l'occasion d'un hommage à Méliès, organisé par Henri Langlois dans les locaux légendaires de la Cinémathèque française, avenue de Messine, elle rencontre enfin Abel Gance, qui aussitôt la fascine. Plus de quarante ans les séparent, mais le charme de Gance agira comme un sortilège, et un amour passionné les unira pendant dix années. Et ce n'est qu'un début, « *la monoandrie ne faisant pas partie de mes vertus cardinales* », affirme-t-elle dans son livre ! Pour le moment, Gance fera de Nelly sa collaboratrice absolue sur les tournages à venir, et surtout c'est avec elle que sera élaboré le programme « Magirama » dans lequel la polyvision, invention technique de Gance, va entraîner l'adhésion exaltée d'André Breton, invité à la première au Studio 28, en décembre 1957. La valse des rencontres *inévitables* commence.

Flashback. Dans les premiers temps de sa vie à Paris, Nelly Kaplan a tendance à « sauter » des repas, ses finances n'étant pas au rendez-vous. Elle tombe malade ; on lui conseille un médecin « pas cher » du quartier ; il s'appelle

FLIBUSTE, MAGIE ET SURRÉALISME

Théodore Fraenkel, mais elle ignore qu'elle vient de saisir une extrémité d'un fil rouge, celui qui mène tout droit au surréalisme ; Fraenkel n'est autre, en effet, que l'ami de jeunesse de Breton puis d'Aragon, l'un des correspondants réguliers de Jacques Vaché ; et il fut de l'épopée Dada dès l'origine ! Mais l'aventure continue. En juin 1954, lors d'un vernissage à la galerie Maeght, un homme en proie à une grande agitation s'adresse à elle en ces termes : « *Qui êtes-vous, fleur exorbitante, au milieu de tous ces crétiens ?* » Philippe Soupault, oui, l'un des deux auteurs des *Campos Magneticos*, vient de surgir physiquement dans sa vie. Leur « amitié » amoureuse ne s'éteindra qu'à la mort du poète. Mais l'autre, André Breton ? Début 1957, le musée des Arts décoratifs organise une importante exposition d'art précolombien. Au fur et à mesure de sa visite, Nelly constate qu'un homme s'arrête exactement aux mêmes endroits qu'elle, en admirant les mêmes pièces. Soudain, il lui adresse la parole en commentant une statuette qu'elle contemple : « *Ce qu'il dit est d'une rare subtilité et il devient "mon guide personnel" tout au long de la visite. Son visage me semble familier, mais je ne parviens pas à l'identifier [...] Quand nous sortons du Musée, avant de nous séparer, il dit : – Permettez-moi de me présenter. Je m'appelle André Breton... Je serais heureux de vous revoir* ». Le champ magnétique des attractions vient de déchaîner les désirs, et les deux auteurs qui aimantèrent sa jeunesse lui rendent désormais hommage ! Il a fallu la route parallèle du cinéma pour en arriver à ce point d'incandescence, ce cinéma qui va, lui aussi, faire reluire les armes de sa magnifique rébellion. Breton, bien sûr, est follement épris, mais leurs relations amoureuses n'iront pas sans conflits, les deux auteurs des *Champs magnétiques* se retrouvant dès lors en concurrence, loin de leur jeunesse passée et des brouilles qu'ils connurent au fil du temps.

Décidément vouée aux rencontres surréalistes – toujours les attractions ! –, Nelly Kaplan va croiser le destin d'André Pieyre de Mandiargues, en 1961. Leurs rapports, libres et ludiques, d'où orages et remontrances sont exclus, survivront sans failles jusqu'à la disparition de l'écrivain, en 1991. Nelly ne se contente pas de faire des films, elle écrit aussi en français, sur la suggestion de Soupault, et publie sous le pseudonyme de Belen de réjouissants ouvrages comme *La géométrie dans les spasmes*², *Le réservoir des sens*³ ou

*Mémoires d'une liseuse de draps*⁴. À leur sujet, Mandiargues pourra dire : « *Le pouvoir féminin, qui se distingue des nostalgies de l'éternel féminin en ce qu'il est un soulèvement révolutionnaire appuyé par les forces paniques de la nature, voilà la suggestion de Belen pour achever de détruire le vieil ordre sordide sous lequel le monde entier étouffe.* » En septembre 2002, répondant à la question suivante du *Magazine Littéraire* : « *Le fait d'être une femme importe-t-il pour vous ? Cela donne-t-il une spécificité à votre exercice artistique ?* », Nelly Kaplan déclarera : « *Non, pas du tout. Je revendique l'androgynie de la création. Je trouve extrêmement dangereux de donner un sexe à la création, de parler d'un livre ou d'un film "de femme", parce que de là au ghetto il n'y a qu'un barbelé invisible. Il ne faut surtout pas tomber dans ce piège. Je n'ai jamais vu un festival de "films d'hommes", donc je ne veux pas participer à des festivals de "films de femmes". Et dire qu'une œuvre est féminine n'a pas de sens* ». Le « féminisme » n'est surréaliste, c'est-à-dire subversif, que s'il renonce à n'agir que sur une seule moitié du monde ; autrement, il n'est rien qu'une insurrection de papier pour salons mondains, dépourvue d'avenir parce que éloignée des puissances de l'éros. Mais j'aperçois la flibustière, la fiancée du pirate qui, là-bas, brandit son sabre d'abordage !

En marge de ses collaborations avec Abel Gance, Nelly Kaplan réalise toute une série de courts métrages sur Gustave Moreau, Rodolphe Bresdin, Picasso ou Victor Hugo, avant de se lancer dans la mise en scène de son premier long métrage, cette *Fiancée du pirate*, justement, qui, en 1969, dans le sillage du mouvement de Mai 68, va semer l'effolement au sein de la Commission de contrôle des films, autrement dit *la censure* ! Il faudra un combat acharné contre ces instances pour finalement arracher un visa, restreint dans un premier temps ; mais le formidable accueil critique et public finira par faire sauter tous les barrages et, de nos jours, ce film est devenu « culte », sa charge érotico-subversive portée par la ravageuse Bernadette Lafont emportant tout sur son passage ! D'autres réalisations suivront, toutes marquées par un esprit d'indépendance laissant un puissant parfum de soufre à leur suite. Et ses compagnons de vie et de création, Claude Makowski et Jean Chapot, seront les témoins actifs et privilégiés de « *la fée au chapeau de clarté* », comme la désigna superbement André Breton aux jolis temps de sa fascination.

FLIBUSTE, MAGIE ET SURRÉALISME

Cette autobiographie nous est livrée à l'aide de courts paragraphes, grâce à une écriture vive et malicieuse dont l'humour constant fait plaisir à voir. En guise de conclusion, Nelly Kaplan affirme son tempérament en déclarant : « *Je trouve très plaisante la fréquentation des hommes. N'ayant jamais été "sous influence", ni prisonnière d'aucun, la délivrance n'est pas de rigueur. Mes rapports avec le "sexe opposé" (opposé à quoi ?) ont été, sont toujours placés sous le signe de la plus cordiale égalité. Et plus, si affinités* ». Entrez, c'est ouvert ! Au nombre des livres publiés par Nelly Kaplan, on verra apparaître, en 2002, *Ils furent une étrange comète*⁵, œuvre qui s'appuie avec élégance sur le champ poétique offert par la physique quantique, dont notre flibustière est une fervente complice. En simplifiant, on sait que les lois quantiques ne donnent que des probabilités et qu'une chose ne prend forme que si elle est observée. C'est pourquoi je souhaite ici faire part à nos lecteurs de quelques observations récentes, et des formes par lesquelles ce que j'ai vu s'est manifesté sous mes yeux.

« *L'homme, ce rêveur définitif, de jour en jour plus mécontent de son sort, fait avec peine le tour des objets dont il a été amené à faire usage* », écrit André Breton dans le premier *Manifeste du surréalisme*. C'est cette phrase que Clément Debailleul et Raphaël Navarro ont choisi de mettre en exergue du spectacle magique qu'ils ont composé avec une petite troupe de sept personnes, qui paraissent détenir d'incroyables pouvoirs, la poésie et le merveilleux étant là comme chez eux ! Leur note d'intention proclame encore, je cite, en résumé : « *Nous, rêveurs définitifs, revendiquons l'absolue nécessité de réinventer les règles du réel ; déclarons que la magie, par sa présence permanente, laisse ouverte la porte d'un monde au-delà du tangible ; aspirons à l'envol ; affirmons que l'impossible est un champ infini, nécessaire et synonyme de liberté ; invitons à contempler les invisibles ; pensons que la réalité n'est rien qu'un rêve plus précis, que la magie est une échappée libératrice, une forme active de résistance, une nouvelle intimité, un rêve définitif !* » Quand on sait que, pour un surréaliste, l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel, se trouver en présence d'hommes et de femmes qui réalisent l'imaginaire par la grâce de leur imagination, qui mettent en œuvre les moyens matériels nécessaires au surgissement du merveilleux, qui, selon toute vraisemblance, utilisent les avancées scientifiques les plus récentes – ordinateurs, rayons laser, hologrammes, mise en

apesanteur, drones – en les détournant des fonctions auxquelles elles ont été primitivement destinées, qui plongent les spectateurs présents dans un univers où la poésie règne en majeur et où le merveilleux est comme chez lui, la plus grande exaltation trouve là à s'exprimer sans mesure !

Non, vous n'avez jamais vu une comète bleue, de la taille d'une grosse ampoule, survoler une salle plongée dans le noir, monter dans les superstructures du théâtre et circuler à toute allure entre les travées, tout en obéissant aux ordres d'un homme que rien ne relie à l'objet en question ; non, vous n'avez jamais vu une femme, en complète lévitation, effectuer des mouvements d'une grâce infinie que seul l'arrachement à la pesanteur terrestre peut justifier ; non, vous n'avez jamais vu un être qui, après avoir laissé sur la scène, en pleine lumière, un groupe d'hologrammes issus de son propre corps, se lance vers le public et soudain, l'espace d'un éclair, disparaît totalement dans le noir qui survient ; non, vous n'avez jamais vu un jongleur à l'humour explosif lancer cinq balles rouges en l'air, les rattraper normalement, jusqu'à ce que, tout à coup, l'une d'entre elles redescende plus lentement que les autres, mettant ainsi en défaut les lois de la gravitation universelle ; non, vous n'avez jamais vu tout cela, ni bien d'autres choses encore !

Quelques jours avant sa mort, André Breton expliquait à Radovan Ivsic que, comme lui, il était « *resté un enfant* »⁶ ; sans chercher à dissimuler mon enthousiasme pour *ce qui a pris forme parce que je l'ai observé*, et avec la certitude de ne pas abuser du pouvoir de celui qui a la chance d'être toujours de ce monde, j'affirme que Breton aurait été ébloui, transporté et plongé dans les merveilleux méandres du questionnement poétique s'il s'était trouvé en présence des expériences magiques que je viens d'évoquer ! Hélas, ce spectacle n'est plus visible à Paris, mais je ne doute pas que, quelque jour, il ne surgisse à nouveau ici ou là... Alors, vous n'aurez pas le droit de le manquer, ce serait criminel !

1. Alain Joubert, *La clé est sur la porte*, Maurice Nadeau, 2016.
2. Nelly Kaplan, *La géométrie dans les spasmes*, Éric Losfeld, 1959.
3. Nelly Kaplan, *Le réservoir des sens*, Jean-Jacques Pauvert, 1988.
4. Nelly Kaplan, *Mémoires d'une liseuse de draps*, Jean-Jacques Pauvert, 1971.
5. Nelly Kaplan, *Ils furent une étrange comète*, Le Castor Astral, 2002.
6. Radovan Ivsic, *Rappelez-vous cela, rappelez-vous bien tout*, Gallimard, 2015.

Le rôle de l'interprète

Voici la réédition d'entretiens accordés à Catherine Temerson par le pianiste et musicologue américain Charles Rosen (1927-2012), auteur, entre autres livres, d'une étude passionnante sur le langage de la « première école de Vienne » (Haydn, Mozart et Beethoven) : Le style classique (Gallimard, 1978, pour la traduction française).

par Frédéric Ernest

Charles Rosen et Catherine Temerson, *Plaisir de jouer, plaisir de penser*. Préface d'Israel Rosenfield. Manuella éditions, 120 p., 15 €

Parler d'une musique et l'interpréter ne sont pas des activités tellement différentes. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en relief les propriétés les plus intéressantes d'une œuvre ; les signaler, c'est déjà faire de l'analyse. Mais il n'y a pas qu'une façon de parler de musique. Rosen cite une critique du début du siècle dernier selon qui l'un des *Nocturnes* de Chopin « titube, ivre du parfum des fleurs » ; en lisant ces mots, le jeune Rosen a pressenti qu'il pourrait dire des « choses plus percutantes » au sujet d'« un des chefs-d'œuvre de la musique polyphonique du XIX^e siècle ».

Pour dire quelque chose de pertinent sur la musique, on est obligé de recourir à des termes techniques, parce qu'il y a une « identité absolue entre les moyens techniques employés par le compositeur et la signification de son œuvre ». De même, pour lire les écrits de Rosen – autres que celui-ci ! –, il faut savoir lire la musique : les « exemples musicaux » y sont nombreux. Dans un livre sur la musique, la présence d'extraits de partitions est de nature à inspirer confiance : il y a moins de risques alors que le discours « plane dans le vide et ne mène nulle part », pour reprendre les termes par lesquels Rosen caractérise une critique déficiente. Le langage technique n'a pas toujours bonne presse ; on ferait mieux, pourtant, de se le rendre familier plutôt que d'en déplorer l'usage. Mais Rosen exagère quand il prétend que la théorie de la musique, « moins complexe que les fondements de la grammaire », peut s'assimiler en une heure à peine.

D'autres discours ont certes leur légitimité : les commentaires des programmes de concerts, par exemple, « conçus pour apaiser le sentiment d'insécurité de l'auditeur moyen et l'avertir de la durée d'une œuvre qu'il ne connaît pas ». L'analyse, en tout cas, doit aller au-delà de simples impressions. Rosen prend l'exemple de Schumann ; « chacun sentira cet aspect illogique, irrationnel, presque détraqué » qui distingue certaines de ses œuvres, mais ça ne suffit pas : il faut tâcher d'expliquer comment le compositeur produit cet effet. Dans un de ses *lieder*, note Rosen, Schumann crée un sentiment d'illusion par le biais d'une tonalité jamais établie, et « faite d'un seul accord répété presque sans changement » ; « il a trouvé le moyen d'évoquer, musicalement, une sorte de vision hallucinatoire ».

L'analyse n'est pas toujours nécessaire pour l'exécutant, le fait même de jouer y supplée pour partie : quand, par exemple, un morceau module de *la* en *mi*, l'interprète n'a pas besoin de le verbaliser pour s'en rendre compte. Mais chez certains musiciens, qui peuvent être parmi les meilleurs, la conscience qu'il y a trois dièses à la clé semble primer sur celle qu'on est en la majeur. Qu'est-ce qui l'emporte de l'instinct ou de l'intellect ? Un jour, Rosen a fait remarquer au grand violoncelliste Pierre Fournier la parenté étroite qui unissait deux thèmes d'une sonate de Beethoven ; Fournier a « avoué » qu'il jouait cette œuvre depuis cinquante ans sans s'en être jamais aperçu ! L'analyse consiste donc « tout simplement » à « mettre par écrit ce qui relève de l'instinct chez les meilleurs musiciens ».

Le rôle de l'interprète – Charles Rosen insiste sur ce point – est de rendre manifestes les qualités les plus intéressantes d'une pièce : « Ce qui me désole, ce sont les musiciens qui glissent sur les aspects étranges d'une œuvre. » Par exemple, il faut « dramatiser un peu » le procédé, cher à Beethoven, du *piano subito* (survenant à l'issue d'un crescendo qui semblerait devoir conduire à la nuance opposée). Jouant Chopin ou Schumann, ne pas hésiter à brusquer légèrement le public pour qu'il perçoive leur originalité. Dans les *Variations Diabelli*, Rosen observe une longue pause après le thème – très banal – pour bien le séparer de ce qui suit – qui est de Beethoven et n'a vraiment rien de banal. Autre exemple : on va contre l'esprit de la musique de Haydn si l'on n'abuse pas de la pédale dans les passages où l'on choisit de l'utiliser.

LE RÔLE DE L'INTERPRÈTE

Respecter les indications de la partition « *tout en donnant l'impression qu'on improvise, qu'on invente l'œuvre* », tel est le défi que doit relever un interprète. Un art que Charles Rosen définit avec beaucoup d'acuité : « *C'est justement la tension qui existe entre texte et exécution qui est intéressante, et qui disparaît si l'interprète s'éloigne trop de la partition. Toute la difficulté est là : parvenir à jouer d'une façon très personnelle, très inventive, mais en s'appuyant complètement sur le texte.* » Ou sur certaines traditions d'interprétation ; c'est ainsi que, chez Schubert, on cherchera à donner le sentiment d'un tempo uniforme tout en le modifiant imperceptiblement.

Rosen prend position contre les fanatiques de l'authenticité. Il juge déraisonnable l'exigence d'une reconstitution exacte des sonorités d'époque. En particulier parce que « *même les plus grands compositeurs ne savent pas exactement comment leur pièce sonnera quand elle sera jouée* ». Parfois même ils ne savent pas exactement ce qu'ils ont écrit. Doutant de la justesse de ce que prescrivait une partition de Stravinski (*fa dièse ou fa bécarré ?*), Rosen est allé consulter le compositeur, qui a scruté longuement le texte sans y trouver la réponse (par ailleurs, Charles Rosen ne pense pas qu'on puisse « *se fier à ce que l'auteur dit de ses intentions* »). D'une façon générale, les fanatiques semblent préférer les règles à l'inspiration. Ils oublient que les interprétations évoluent au fil du temps : « *notre façon de jouer est toujours influencée par ce qui nous entoure, par les changements culturels, et par les angoisses de la vie...* » Une œuvre évolue ainsi en même temps que son interprétation. *L'histoire du soldat*, dit Rosen, n'était plus tout à fait, à la fin de la vie de Stravinski et après les exécutions qu'elle avait connues, l'œuvre composée initialement.

C'est la tension dont témoignent les œuvres à la charnière de deux styles qui intéresse le plus Charles Rosen. Il rejette tout ce qu'il range sous l'étiquette du « postmodernisme » : « *Le postmodernisme nie que le monde se prête à une exploration infinie en affirmant qu'il faut répéter ce qui a déjà été fait.* » Le postmodernisme cite le classique en le privant de son sens. Cette caractérisation conviendrait bien au style « néoclassique » de la première moitié du XX^e siècle. Le modernisme, au contraire, « *reflète [...] la conviction qu'en créant du nouveau on aboutit à une connaissance plus approfondie de l'art et du monde* ».

Pour Rosen, à l'inverse de la littérature, qui en plus d'être agréable peut être utile, la musique n'est faite que pour le plaisir. Celui des exécutants avant tout ; le plus grand plaisir qu'ils ressentent, c'est celui que leur procure le contact physique avec l'instrument, et dont les auditeurs ne se font pas nécessairement une idée très nette : « *le plaisir d'écouter du Chopin ne peut se comparer au plaisir d'en jouer, de sentir que, par la tension de la main, on évoque l'intensité de ses propres sentiments et de ceux du compositeur.* » À côté de ce plaisir physique, le musicien éprouve un plaisir plus intellectuel. Par exemple, en observant une partition sans la jouer : « *on peut prendre plaisir à l'interpréter [la musique] mentalement, à la lire sans l'entendre, comme la poésie* ». Il y a certains traits d'écriture (relevant du contrepoint, notamment) que l'oreille percevra difficilement mais qui seront source de satisfaction pour le lecteur attentif. Ce qui ne s'entend pas donne aussi du plaisir.

Le punk avant la lettre

M Train, de Patti Smith, et Patti Smith, la poésie du rock : New York 1967-1975, de Christine Spianti, construisent deux images totalement distinctes de l'univers de la poétesse punk américaine, à travers deux approches de l'exercice biographique.

par Santiago Artozqui

Patti Smith, *M Train*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Nicolas Richard. Gallimard, 264 p., 19,50 €

Christine Spianti, *Patti Smith, La poésie du rock : New York 1967-1975*. Maurice Nadeau, 224 p., 18 €

Que s'attend-on à lire lorsqu'on ouvre une biographie ou une autobiographie ? À l'évidence, on espère mieux connaître quelqu'un que l'on connaît déjà, étant donné qu'on publie rarement des biographies d'anonymes, mais on cherche peut-être quelque chose de plus, une forme de déterminisme causal, un instant déclencheur auquel on puisse rattacher tout ce qui va se passer ensuite et qui se situe nécessairement dans la tranche de vie qui a précédé la

LE PUNK AVANT LA LETTRE

célébrité. À l'aune de cet examen rétrospectif, le moindre détail prend un sens prémonitoire, et le lecteur, fort de la connaissance d'un avenir que celui ou celle qui fait l'objet de la biographie ignore encore, est conforté dans l'idée qu'un destin était en marche.

Cependant, pour ledit lecteur, la différence entre biographie et autobiographie repose sur le degré de légitimité qu'il accorde à l'auteur du texte, pondéré par les circonstances qui entourent les événements que celui-ci relate. On pourrait appeler cela la force du vécu, et, qu'on le veuille ou non, un témoignage direct semble toujours porteur d'une plus grande authenticité que des faits rapportés, même si l'on sait bien que l'auteur d'une autobiographie est nécessairement partial. C'est précisément ce qu'illustrent les deux livres « sur » Patti Smith. D'un côté, la biographie de Christine Spianti, *Patti Smith, la poétique du rock : New York 1967-1975*, et, de l'autre, *M Train*, de Patti Smith, qui n'est pas une autobiographie au sens propre, mais plutôt un texte littéraire – et, pour le coup, poétique – où elle raconte quelques épisodes de sa vie qui l'ont marquée. Cette distinction se retrouve dans les titres de ces deux livres, celui de Spianti étant clairement du côté de l'hagiographie et de la reconstruction d'une légende, celui de Smith du côté du vécu (le « M Train » est une ligne de métro qu'elle empruntait quand elle s'est installée à New York).

Cette différence d'approche se retrouve également dans leurs proses. La biographie de Spianti, qui prend la forme d'une adresse, respecte les canons du genre, et l'on y croise beaucoup de noms qui ont marqué l'époque – Dylan, bien sûr, Lou Reed, Warhol et toute la bande de la Factory, Ginsberg, et les autres – mais également des lieux que l'on voudrait mythiques, parce qu'ils ont hébergé des personnes qui sont devenues célèbres – l'hôtel Chelsea, par exemple.

« *Le bar du Quijote c'est la raison pour laquelle, parfois, William Burroughs traverse le hall du Chelsea. Il vient de publier The Wild Boys. A Book of the dead. – Les Garçons sauvages. Le Livre de la Mort. Tu liras ce livre avec beaucoup d'attention.*

Quand tu le vois sortir du bar et attendre sur le trottoir, tu lui appelles un taxi. Tu lui arranges sa cravate : "Mais ma chère, je suis homosexuel", avait-il plaisanté un jour. Vous

aviez éclaté de rire. Il est un grand poète. Refaire un nœud de cravate, une forme de rituel. »

De son côté, Patti Smith s'intéresse à autre chose (sachant tout de même qu'elle a déjà écrit un livre où elle parlait de son arrivée à New York et des années de bohème qui ont précédé sa célébrité : *Just Kids*, publié en France en 2010 par Denoël). Dans *M Train*, elle évoque des événements importants à ses yeux, mais qui relèvent souvent de l'intime. On y découvre par exemple sa passion – obsession, addiction – pour le café, aussi bien le breuvage que le lieu où l'on en sert, à tel point qu'elle a longtemps rêvé d'en ouvrir un. Le livre est organisé en chapitres sans souci chronologique, et Patti Smith écrit dans un style dénué de la moindre affectation – excellente traduction de Nicolas Richard, qui nous donne l'impression que l'auteur pense, rêve et s'exprime directement dans la langue de Molière –, mais qui dégage pourtant un sentiment de nostalgie et d'onirisme très prenant. Elle raconte, par exemple, un voyage en Guyane française avec son mari, Fred « Sonic » Smith. Il convient ici d'ouvrir une parenthèse à propos de Fred Smith, qui n'est autre que l'un des deux fondateurs de MC5, groupe mythique qui a créé le son de Détroit – MC est l'acronyme de Motor City, le surnom de cette ville aujourd'hui en faillite, mais qui fut autrefois le fleuron de l'industrie automobile américaine. Ce groupe, injustement méconnu du grand public, a inventé le punk et le hard rock en 1964, à une époque où le reste de l'Amérique se passionnait pour les Beach Boys, et c'est en assistant à l'un de leurs concerts qu'Iggy Pop a décidé de devenir Iggy Pop. Pour mémoire, citons leur cri de ralliement : KICK OUT THE JAMS, MOTHERFUCKEEEE-EEEEERS !!! Fin de la parenthèse.

Fred et Patti ont donc décidé de se rendre en Guyane française pour visiter l'ancien bain de Cayenne, parce que Jean Genet en avait parlé dans un de ses livres et que tous deux avaient fait le projet de lui rapporter quelques cailloux de cette terre qu'il n'avait jamais connue. Cependant, une fois sur place, ils s'embarquent dans une aventure des plus étranges impliquant un commandant de la police française, un chauffeur qui ressemble à « *un figurant de The Harder They Come* » – le film de Perry Henzell avec Jimmy Cliff et Desmond Dekker – et un type enfermé dans un coffre de voiture.

« *Tout semblait flotter au ralenti. Nous avons beau être des étrangers, nos déplacements*

LE PUNK AVANT LA LETTRE

passaient inaperçus. Des hommes discutaient le prix d'un iguane vivant à la longue queue qui claquait. Des ferries surpeuplés s'éloignaient de la rive à destination de l'Île du Diable. De la calypso se déversait d'une sono colossale en forme de tatou. [...] Les fêtards se sont dispersés. Rémire était relativement inhabitée et Fred et moi sommes restés hypnotisés par le vide des plages immenses. C'était une journée parfaite pour notre anniversaire de mariage et je n'ai pu m'empêcher de penser que c'était un site idéal pour un café de plage. Fred s'est avancé devant moi, sifflant un chien qui se trouvait là. Son maître ne semblait pas être dans les parages. Fred a lancé à la mer un bâton, que le chien est allé chercher. Je me suis agenouillée dans le sable et j'ai esquissé avec le doigt les plans d'un café imaginaire. »

Deux décennies plus tard, Patti Smith accomplira le vœu qu'elle avait fait avec Fred (décédé en 1994), et déposera ces cailloux sur la tombe de Jean Genet, dans le cimetière chrétien de Larache, au Maroc, non loin de Tanger.

Au fil des pages, on croise quelques personnes connues (Bobby Fischer, champion du monde d'échecs, qui passera une nuit en tête à tête avec elle dans la salle à manger fermée d'un hôtel, à chanter des chansons de Buddy Holly), mais surtout des anonymes avec qui Patti Smith a échangé quelques mots ou un simple regard, et parfois elle consacre quelques lignes à la description d'un arbre, d'une palissade ou d'une table qui l'ont émue. C'est très beau, parce que c'est très sincère.

M Train contient également quelques dizaines de Polaroids de Patti Smith, qui contribuent à l'esthétique et à la mélancolie dont ce livre est empreint : une jetée, la statue d'un ange dans un cimetière allemand, des rails dans le désert en Namibie... Le cliché qui conclut l'ouvrage est, bien sûr, l'enseigne d'un café, perchée sur un ponton, au bord de l'océan.

Le kitsch et l'authenticité de la country

La « country » américaine n'a jamais eu vraiment la faveur des oreilles françaises ni, doit-on ajouter pour être juste, celle de bien des oreilles américaines. C'est pourtant un domaine musical passionnant, quoique difficile à définir étant donné son assez longue histoire et ses formes diverses. Venue des milieux ruraux et pauvres du sud-est des États-Unis, diffusée à l'échelle nationale à partir des années 1920 par la radio et le disque, elle a pour cœur symbolique et contesté la ville de Nashville, mais le « Nashville sound » n'est qu'une de ses nombreuses manières d'être, et l'amateur de tel « sous-genre », mettons le « bluegrass », peut ne pas trouver du tout à son goût ce que le « Grand Ole Opry » (le show le plus célèbre de country) et les grandes maisons de disque ont cherché à promouvoir. Bref, l'amateur de Bill Monroe ou de Doc Watson (morts en 1996 et 2012) n'est pas forcément le même que celui de Dolly Parton ou de Johnny Cash (mort en 2003).

par Claude Grimal

Sylvain Vanot, *Johnny Cash : I walk the line*.
Le mot et le reste, 117 p., 13 €

Un petit livre permet de se familiariser un peu avec ce dernier, chanteur, compositeur et guitariste, l'une des figures de cette country multiforme. (Pour en savoir plus sur le genre musical de la country en général, on se tournera vers le « Que sais-je ? » de Gérard Herzhaft et, pour le son, on écouterait le coffret anthologique des éditions Frémeaux – d'ailleurs accompagné d'un bon livret explicatif.)

LE KITSCH ET L'AUTHENTICITÉ DE LA COUNTRY

Pour sa part, Sylvain Vanot, dans *Johnny Cash : I walk the line*, s'est donné trois buts : faire un portrait biographique de Johnny Cash ; donner une présentation musicale de quelques-unes de ses chansons ; donner une idée de son apport à la country ainsi qu'à d'autres genres (comme, par exemple, le « folk revival » des années soixante).

Tout cela se lit assez gentiment. Mais si les connaissances musicales de l'auteur sont éclairantes, son style a souvent les facilités cool et complices d'un certain journalisme contemporain, et son bagage américaniste est un peu léger (voir ce qui est dit sur les « *shotgun houses* », les citations attribuées à Liberty Valance, l'absence de vision historique de la country pour une mise en perspective de Cash...). Quant à la bibliographie des ouvrages consultés, elle a dû être composée un jour de grand vent.

Mais on est content de faire une petite promenade, dans le vent ou pas, avec Johnny Cash, de sentir l'atmosphère d'interaction profonde entre la country et son public. En effet, même si le livre ne le dit pas en ces termes, on comprend, que, outre un talent musical personnel, l'artiste country doit, derrière tout son kitsch, faire preuve d'authenticité. Une authenticité construite, bien sûr, mais dont les gages sont sans cesse à présenter au public. Ainsi, l'artiste, par ses chansons, sa voix, son instrument, sa tenue, doit manifester ses affiliations : être du Sud, avoir des liens avec la campagne, exercer un travail prolétaire, exhiber les cicatrices d'une vie sociale et affective difficile, encenser la domesticité et rêver de liberté (ou vice versa), s'identifier à une communauté « country » préexistante.

Johnny Cash a repris l'image traditionnelle de virilité héroïque, « *working class* » et sudiste au fil des deux cents chansons qu'il a composées, mettant à son service sa belle voix de baryton-basse et son talent – moyen – de guitariste ; il a renouvelé aussi les présupposés de la country, saisissant les conventions de certaines constructions (celles des rapports entre les sexes), s'intéressant à des sujets « de gauche » (les Indiens, les prisonniers...), s'ouvrant à des « cultures » différentes (il fut ami avec Bob Dylan). Mais Cash était bien, comme on avait dit de lui, à la fois « *samedi soir et dimanche matin* », et demeura aussi attaché aux fantasmes compensatoires de la

nostalgie, de la religion, de la bourlingue, de l'amour passion... prisés par son public.

Dans son art, c'est cette capacité de ne jamais renoncer à un possible pour un autre qui l'a rendu populaire. Cela et sa voix, limitée dans son étendue, et pourtant capable comme peu d'exprimer souffrance et sincérité, ont permis à ses auditeurs de s'identifier à ses différentes *personae* artistiques.

Dans l'hommage qu'il lui rendit à sa mort, Bob Dylan n'avait pas assez d'images et d'adjectifs pour qualifier l'artiste Johnny Cash, « *un Roi [...], une étoile polaire [...], capable de guider tous les navires [...], aussi indéfinissable qu'une fontaine de vérité, de lumière et de beauté* », et sa voix, « *venue du centre de la terre [...], profonde, riche, impressionnante et mystérieuse à la fois* ».

Une dispute très inventive

La vingt-huitième édition du Festival « Paris Quartier d'été », la dernière dirigée par le fondateur Patrice Martinet, a proposé, comme les précédentes, une programmation très variée. Elle a permis de découvrir, au Théâtre 13/Seine, la mise en scène inventive de *La Dispute de Marivaux* par Jacques Vincey, qui l'a créée dans le beau [Théâtre Olympia de Tours](#), qui la reprendra, la saison prochaine, au cours d'une longue tournée.

par Monique Le Roux

Marivaux, *La Dispute*. Mise en scène de Jacques Vincey.

La Dispute (1744) reste indissociable du spectacle légendaire (1973) de Patrice Chéreau, qui faisait précéder le texte d'un prologue de François Regnault, montage à partir des écrits de Marivaux. Dans l'une de ses dernières pièces, en un acte, l'auteur montrait l'expérimentation subie par deux filles et deux garçons privés de tout contact avec leurs

UNE DISPUTE TRÈS INVENTIVE

semblables, destinée à prouver la responsabilité première de l'homme ou de la femme dans l'infidélité, confiée à deux serveurs noirs, Mesrou et sa sœur Carise. Le débat opposait un prince et la femme aimée, Hermiane, devenus, au long de la pièce, observateurs clandestins de la rencontre initiale entre les membres du quatuor.

Première innovation de Jacques Vincey : les spectateurs se trouvent dans la même situation que le couple voyeur, placés deux par deux dans des cabines, séparés par une glace sans tain des acteurs qui disposent d'une aire circulaire de jeu et se reflètent dans les miroirs (scénographie de Mathieu Lorry-Dupuy, éclairée par Marie-Christine Soma). Ils écoutent grâce à un casque, au plus près du souffle des interprètes, au plus près de la perturbation des jeunes cobayes. Ce dispositif, intitulé « *version installation* », ne peut recevoir que vingt-huit couples, oblige à deux représentations (d'environ une heure) par jour, s'avère trop complexe pour les tournées. Il se double d'une « *version foraine* » : le public, assis autour de l'arène recouverte au sol d'un miroir, reste dans une grande proximité, mais dans un rapport traditionnel aux comédiens qui perçoivent sa présence.

Deuxième innovation de Jacques Vincey : la distribution de la pièce prévoit dix personnages, cinq de sexe féminin, cinq de sexe masculin, auxquels s'ajoute éventuellement « *la suite de la cour* ». Mais le projet s'adressait à six élèves, trois comédiennes, trois comédiens, du Jeune Théâtre en Région Centre-Val-de-Loire (leur premier rôle professionnel) qui, par une sorte de mise en abyme, pour quatre d'entre eux, jouaient les émotions de jeunes gens livrés à la découverte de l'inconnu. Le texte permet que les deux autres interprètes soient tantôt Hermiane et le prince, tantôt Carise et Mesrou, la tête alors enserrée dans un voile noir. Quant au couple fidèle, Dina et Meslis, apparu dans la dernière scène de la pièce, il prononce dans l'obscurité ses très brèves répliques.

Troisième innovation de Jacques Vincey : au cours des répétitions, les six acteurs ont fait l'essai des divers rôles ; celui qu'ils tiennent, lors des représentations, est resté indépendant

de leur sexe. Un bonnet rose ou un bonnet bleu suffit à l'identification. Ainsi Théophile Dubus, en marcel et short révélateurs d'une pilosité toute masculine, surjoue la féminité d'Adine face à une Eglé (Jeanne Bonenfant) au comble du narcissisme. Mesrin (Delphine Meilland) peut aussi bien devenir le « *camarade* » d'Azor (Clément Bertonneau) qu'un « *nouveau venu* », très séduisant pour Eglé. Les rôles d'Hermiane et de Carise sont tenus par Miglé Bereikaite, ceux du prince et de Mesrou par Quentin Bardou, dans une répartition attendue des identités. Mais les quatre jeunes gens, qui désignent de prime abord l'être rencontré comme « *la personne* » ou « *un objet* », qui ne reçoivent l'assignation de leur désir que de leurs gardiens : « *L'un est l'homme, et l'autre la femme* », peuvent bien être sensibles à l'un et l'autre sexe.

Dans le programme du spectacle, Jacques Vincey écrit à propos des interprètes : « *Avec eux, je ne fais pas un spectacle mais un travail dans le temps, et j'avais envie de monter non pas La Dispute mais une Dispute avec eux.* » Il met bien en scène une *Dispute* du XXI^e siècle, où le chassé-croisé amoureux ne justifie plus la dernière phase de la pièce, la réaction amère de Hermiane au constat de l'inconstance : « *Croyez-moi, nous n'avons pas lieu de plaisanter. Partons.* »

Indemne de l'intimidation par « *la fête noire* » de Patrice Chéreau, il exploite pleinement les virtualités comiques du texte, grâce à la jeunesse des interprètes, à leur jeu très physique et sensuel, leur occupation de l'espace pleine d'alacrité et de jubilation. Les tenues bariolées, aux couleurs acidulées (Virginie Gervaise), qui contrastent avec les costumes anciens de Hermiane et du prince, devinés dans la pénombre à la lueur de flambeaux, évoquent parfois le cirque ou le carnaval, des activités de plein air, en harmonie avec le sol vert prairie. La transposition, sous forme de selfies, des portraits et du miroir, destinés à pallier l'absence, situe pleinement cette *Dispute* dans la décennie actuelle, célèbre « *la victoire de l'anarchie du désir sur la tentation mortifère de le canaliser* », selon les termes de Vanasay Khamphommala, le dramaturge du spectacle.

Chronique du 15 août

Depuis longtemps, je pense un certain nombre de choses du 15 août. Dans tout le Sud-Ouest, on court les corridas, on ronchonne quand sa propre maison est trop pleine – parce que l'on ne peut aller voir d'autres amis, et parce que l'on rate « sa » corrida, laquelle, d'ailleurs, personne ne sait, pas même soi-même, car *a las cinco de la tarde* on fait simultanément le paseo de Bilbao à Dax ou à Saint-Sébastien (un renouveau) comme à Bayonne. C'est aussi la Fête du Vin à Duras, celle d'un peu tout à Tonneins, inconsolablement en deuil de son tabac. Partout, la brocante sort mais, avec la canicule, j'ai même renoncé au vide-grenier à moins de 10 km de chez moi.

Les nuages montent et l'on devine presque les Pyrénées, butée de la perception météorologique, horizon de ce qui est la Gascogne et réceptacle de la chrétienté française rassemblée à Lourdes. Les présentateurs de radio assimilent sans vergogne le christianisme au culte marial qui a eu tant de peine à conquérir le sud d'une France toute acquise au gallicanisme national, mais passons. Le 15 août est un tournant saisonnier majeur, jadis début puis mi-temps des vacances scolaires, désormais pour la plupart des gens leur terme. Les cloches sonnent la fin de la récré, et parce que s'impose la remontée vers le nord, même avec des possibilités de villégiature sans fin. Après ma phase entre Lot et Adour, je serai déjà à Domme la semaine prochaine, en ce Périgord si proche de Paris. La cité se targue de ses 20 000 ans de vie humaine ininterrompue et de sa vue sur la Dordogne qui fascina Henry Miller avant que François Augiéras ne fasse son refuge d'une grotte au flanc de sa falaise.

Au 15 août, chacun pose sa limite. Aux cornes du taureau répond la grotte de Massabielle. À chacun sa mystique, ses arabesques et son rapport au temps. Ainsi se repartagent le monde et la vie commune. Des formes codifiées au XIX^e siècle régissent des symboliques sans exclusive au plan local ; c'est seulement le temps et les kilomètres à franchir qui ventilent les pratiques et l'on tourne en rond à juger de ces renvois et appropriations permanentes qui ont uni la Vierge Marie à l'Usurpateur (Buonaparte selon Chateaubriand), lequel a imposé la Saint-Napoléon le 15 août, en un temps où le culte marial ne faisait pas recette : la Révolution était passée par là et la France largement jansénisante n'en avait que faire. Il faut bien reconnaître que, d'une part, la reconstruction liguoriste de la

pratique religieuse, du nom de Liguori, le saint napolitain qui voulut la rendre aimable et douce, celle qui donna son parfum de sacristie au XIX^e siècle, accompagna la poussée mariale et que, d'autre part, les tenants de l'Empire alimentèrent le nationalisme conquérant où le résidu émancipateur du projet révolutionnaire se mêla au bellicisme intrinsèque. Et rien n'a éliminé la Fiesta à l'espagnole, rien ne lui a été ôté. Ces formes emboîtées ne sont ni des engendremens ni des poupées russes, mais un jeu du coucou dont la raison semble singulière, et la forme anecdotique.

De ma part, il ne s'agit ni de syncrétisme abusif ni de concessions au politiquement correct digne des collections permanentes du MuCEM de Marseille. Mais j'aime à penser ces formes et plus encore ces congruences de fête pour dire le passé et le présent, la limite et l'extrême, et comment en sus c'est là que se ressoude le commun, un commun sans objet et quasiment sans déterminant sauf à poser au cœur de tout rassemblement la conjuration et la peur des régressions insondables, la force du refus de qui en a touché le fond. Et ce n'est pas la religion qui en offre l'option première : Napoléon a capté ce qui se disait de neuf en politique autant qu'il en a inventé les suites possibles, la stabilisation et l'infléchissement vers la rage de domination. L'Église remise en selle fit feu de tout bois, le Concordat d'abord puis des dévotions revues dans un climat de reconquête patiente avec proclamation de l'Immaculée Conception et ce Lourdes d'un Sud occitan à la fois à la traîne et rétif, avant de paraître parfois à la pointe de la dévotion mariale, un peu comme les Basques, si tardivement chrétiens, si exclusivement catholiques.

Cela, c'est le substrat, la chronologie, un petit rappel historique qui dit tout, sauf la valeur de la date et la puissance des signes. Raison de plus de tourner en rond pour voir comment se joue la roulette de nos obsessions entre fêtes, dites parfois « patronales », religion, nation et toujours plus ou moins sous la corne du taureau qui ne s'épuise jamais. Bref, quand la dépense et la guerre, un peu d'identité et de sectarisme, un zeste de couleur et de générosité se substituent à la régression possible, il y a comme un parfum de 15 août. Et tant pis si j'en oublie la plage, autre façon contemporaine de pratiquer la fête, la régression, la limite, la transgression et la nostalgie. Reprenons. La corrida formelle, celle qui mit l'homme à pied, le matador au centre des joutes et relégua le picador et son cheval, s'est glissée les jours de fêtes patronales et religieuses dans l'espace post-vespéral. Les

CHRONIQUE DU 15 AOÛT

sociétés d'assistance (*las Casas de Misericordia* qui finançaient les hôpitaux en Espagne) y puisent leurs revenus, et chacun de jouer avec ce qui lui est possible. L'individu est aux prises avec la décomposition du bel été ; la société, qui se doit de continuer, regarde vers l'État qui en est le garant et tient à monopoliser la violence, et elle solde les ambitions de la religion dans le compassionnel après ses derniers éternuements dogmatiques de 1854 qui permirent ce Lourdes « *qui nous était nécessaire* », disait Alphonse Dupront, fin connaisseur de ces choses d'anthropologie. Est-ce à dire que la société des loisirs et du spectacle résout ces divers pans de notre vécu dans un certain brouhaha plutôt festif ? L'affaire est plus grave, car sur la pointe du calendrier se joue une fonction symbolique disputée et polysémique, polymorphe aussi : partout est mis un terme à la tentation de la régression, le 15 août l'épuise. Avec la corrida, la prouesse transgresse l'humaine condition, l'art se coule dans les jeux du courage et de la détermination, le printemps s'inverse en mort possible dans le berceau des cornes, et ce n'est pas qu'une affaire de tiroir-caisse pour régions déprimées. L'exercice pieux, en des terres, croit-on, jadis albigeoises, un peu parpaillotes et généralement plus pétries de théologie négative que de dévotion, témoigne lui aussi ; et tant pis pour son sectarisme à bas bruit, qui n'est ni l'Espérance de Noël, ni la Foi de Pâques, ni l'Ascension dont la Pentecôte qui partage le message et les langues s'apparente à la Charité. Bien sûr, tout non-catholique s'en exclut, car cela aussi n'est pas sans vertu. Ce commun-là évite ou contrôle les pires dérives autant qu'il s'en est nourri.

Ainsi, ce qui épate, le 15 août, c'est qu'il rassemble comme il rassemblait ceux qui devaient repartir sous les armes, récolte faite, blés engrangés, car l'*homo militaris* est moins l'homme des Champs de Mars que celui que l'on pouvait nourrir ; les armées décident alors de leurs batailles. Quant au torero en bouc émissaire pour la plus grande gloire des hommes face aux forces de la sauvagerie, il perpétue des rites qui exorcisent la nonchalance de la régression. Ainsi soit-il, pour le meilleur et pour le pire. Car partout on a symboliquement tué en commun. Et c'est dans un Sud-Ouest – ce petit coin de l'Hexagone – souvent en perte de vitesse, dit pays du « bien vivre » pour cacher le mal à vivre des zones en déclin depuis un bon demi-millénaire, que ce mixte qui interdit à chacun d'aller plus loin dans les formes régressives de

soi se conçoit, et se cumule. Cela se voit, se constate, s'impose. On s'en étoufferait à moins, et pas du seul fait des orages qui vont mettre un terme aux rares beaux jours de l'année ; mais il faut repartir, car la part du commun qui s'est manifestée, quelle qu'elle soit, où que ce soit, quelle qu'en soit la forme, engendre nos lendemains.

Maïté Bouyssy

Petits formats (3)

Michel Kaplan, *Pourquoi Byzance ? Un empire de onze siècles*. Gallimard, coll. « Folio Histoire », 490 p., 8,70 €

Il est probable que rares seront les curieux déterminés à tout connaître de l'histoire de l'Empire romain d'Orient, d'autant que l'ouvrage (inédit) de Michel Kaplan, pour être splendidement érudit, n'en est pas moins quelque peu collé aux dates et aux événements, ce qui peut décourager, et lorsqu'il s'emploie, de manière très utile, à souligner ce qu'il en est de notre héritage byzantin, il lance quelques affirmations dont la pertinence n'est pas immédiatement facile à établir : ainsi, Vladimir Poutine serait pire que Basile II en matière d'absolutisme et d'arbitraire... Néanmoins, cet empire est proprement fascinant, ne serait-ce que par la virulence des questions théologiques qui l'ont agité. Arianisme, nestorianisme, monophysisme vont ainsi jouer un rôle déterminant dans son histoire, notamment en encourageant des mouvements séparatistes. De même, son épisode sans doute le plus fameux, l'iconoclasme, est lié à une question spirituelle.

Mais, à vrai dire, c'est tout Byzance qui captive : son immensité, du sud de l'Italie aux bords de l'Oronte, du Danube à Trébizonde, son invention en deuxième Rome, appuyée sur une administration remarquable, où, de façon quasi générale, le droit prime sur la force, sa façon de lutter contre les invasions, non sans plasticité, l'épanouissement de sa culture, qui verra la transmission et les commentaires de l'*Iliade*, des œuvres de Platon, d'Aristote, d'Euclide, des Pères de l'Église... Tous trésors qui viendront nourrir « l'Occident », surtout à partir de 1453, quand les armées ottomanes prendront la ville que Constantin avait fondée plus de mille ans auparavant, en 330...

PETITS FORMATS (3)

Nicolas Chemla, *Anthropologie du boubour : Bienvenue dans le monde bourgeois-bourrin*. Lemieux, 145 p., 14 €

Tout le monde connaît le « bobo », un terme lancé par un essai américain en 2000, inspiré à l'évidence, car si avant cette date on ignorait l'existence du bourgeois-bohème, même si on la pressentait, le bobo, la « boboïsation », la « boboïtude » ont si bien fleuri depuis qu'on peut se demander comment diable on avait pu s'en passer. Nicolas Chemla, titulaire d'un master d'anthropologie sociale et « consultant et spécialiste du luxe », entreprend aujourd'hui de détecter le *post-bobo*. Sans « aucune rigueur scientifique », « rien d'autre qu'une intuition, documentée, certes », il identifie et relie des « signaux culturels » qui lui paraissent indiquer vigoureusement qu'à l'aimable rebelle carriériste, porté sur la justice sociale, la mixité et la protection de l'environnement, est en train de succéder le tenant de l'ethnocentrisme décomplexé, du retour aux sources animales, le *bourrin*, pour qui le retour en arrière vers les bonnes vieilles valeurs est un acte libérateur. En d'autres termes, le *boubour* n'en peut plus du politiquement correct, et justifie ses appétits en rappelant qu'on est tous des bêtes... Il y a ainsi le boubour racaille (ah, Booba), le boubour la joie (ah, Dujardin), le boubour gay, etc. Le boubour est accro aux belles bagnoles, aux signes extérieurs de richesse, à la virilité, aux bonnes grosses daubes – tant dans le domaine culinaire qu'artistique. Soyons brève : le boubour est un réactionnaire qui s'éclate, mais, et c'est sans doute là l'essentiel, qui, en incarnant si impeccablement l'idéologie de l'ultra-libéralisme, peut avoir un petit air d'anar de droite presque sympathique... Chemla est tonique, teigneux, et réjouissant.

Kingsley Amis, *Lucky Jim*. Trad. de l'anglais par Rose Celli et Marie-Cécile Kovacs. Points, coll. « Signatures », 347 p., 8,80 €

Nous sommes prévenus : c'est là « *l'un des 100 meilleurs livres anglophones du XX^e siècle* », c'est ce qu'affirme, bien en vue sur la couverture, *Time Magazine*. Le roman refermé, on se dit qu'ils doivent lire assez peu, à *Time Magazine*. *Lucky Jim*, publié en 1953, est à mi-chemin entre la farce et l'étude de

mœurs, entre la charge burlesque et le roman satirique, et c'est à la fois son petit charme et sa franche limite. Le héros est un chargé de cours dans une petite et terne université, il est censé enseigner l'histoire médiévale, qui n'a pas l'air de le captiver ; non, ce qui le préoccupe franchement, c'est de savoir s'il va garder son poste l'année suivante. Son « référent » est à moitié sourd, perd la tête, mais garde le pouvoir. Le jeune Dixon essaie de bien suivre le parcours du postulant, mais accumule les erreurs et les provocations. L'ennui, c'est que Dixon n'est guère plus sympathique que le mandarin au petit pied, sauf à raffoler des fervents agressifs de l'échec. Il fait des blagues nulles, passe son temps à se contorsionner les muscles faciaux en grimaces horribles pour éviter de dire tout haut son exécration, et se tortille de façon peu compréhensible entre plusieurs femmes toutes à fuir radicalement. Ce qui à la rigueur pourrait le sauver, c'est qu'il est intérieurement franc : il honnit son travail, il honnit ses élèves, sauf lorsqu'elles sont jolies, il ne se raconte pas d'histoires sur lui-même, et il n'a d'autre ambition que de survivre. Bon. Ce fut, à ce qu'il semble, un brûlot à son époque. Soit dit sans vouloir être désagréable, un autre écrivain fâché et britannique de son temps a gardé plus de pouvoir perturbateur : Evelyn Waugh.

Maurice G. Dantec, *La sirène rouge*. Gallimard, coll. « Folio-Policier », 588 p., 8,70 €

C'est avec *La sirène rouge* que Maurice G. Dantec, qui est mort le 25 juin dernier, s'est fait connaître, en 1993. Plus tard, il plongera dans des délires et vaticinations non dénués d'un certain pouvoir de fascination, marqués par une sorte d'intégrisme christiano-occidental échevelé qui lui vaudra de ne plus guère occuper les médias. Il était choquant, *destroy*, punk, et pris dans une logorrhée pathétique, outrageusement à contre-courant. Ce qui se dessinait déjà dans ce roman, qui empile les clichés avec une sorte de furia. Entre l'ode à une espèce d'organisation secrète œuvrant pendant la guerre de Yougoslavie pour les Bosniaques, les descriptions de massacres cauchemardesques, le leitmotiv du « *crépuscule de l'Europe* », la fascination pour le désordre que peuvent susciter ces colonnes Liberty Bell, « *anti-virus contre le retour de la barbarie et du totalitarisme* », on a déjà tout Dantec, y compris dans sa quête d'une pureté perdue, et d'un salut par la confrontation avec la mort. Une littérature adolescente, qui flirte avec une sensibilité dépressive aux thèmes de l'extrême droite d'autrefois.

Évelyne Pieller

Suspense (7) Polar de tempête

Peter May, né à Glasgow, a été journaliste, créateur de séries télévisées, et est aujourd'hui célèbre dans le domaine du roman noir pour une trilogie écossaise qui se déroule sur Lewis, une île septentrionale des Hébrides extérieures. Le premier volet de cette trilogie, *L'île des chasseurs d'oiseaux*, qui comme les deux autres peut se lire séparément, est le plus passionnant. Il a été d'abord publié en français en 2009 par les éditions du Rouergue, avant de l'être au Royaume-Uni, où les éditeurs ne s'y étaient pas intéressés.

Peter May, *L'île des chasseurs d'oiseaux*. Trad. de l'anglais par Jean-René Dastugue. Actes Sud, 432 p., 9,70 €

Les Disparus du phare. Trad. de l'anglais par Jean-René Dastugue. Éd. du Rouergue, 230 p., 22,50 €

Depuis, Peter May a connu un succès mondial et même contribué, paraît-il, à promouvoir le développement du tourisme dans les Hébrides. Sa réussite littéraire est due autant à son efficacité à nouer et dénouer les ficelles d'une intrigue qu'à son habileté descriptive et ethnographique; il réalise ainsi, dans *L'île des chasseurs d'oiseaux*, un magnifique moment de suspense et d'ethnographie réunis en présentant la traque finale du criminel au cours d'une brutale chasse aux oiseaux, ancienne tradition de la bourgade de Ness (dans le nord de Lewis), toujours en vigueur grâce à une dispense spéciale de l'Union européenne : cette chasse annuelle des jeunes fous de Bassan a lieu sur l'îlot désert et battu par la tempête de Sula Sgeir, à cinquante kilomètres de Ness, où une douzaine d'hommes vont pendant deux semaines d'août estourbir et transformer en salaison quelque deux mille volatiles (quota autorisé). Ceux qui voudraient un supplément visuel pour se représenter ces étonnantes pratiques taperont sur leur ordinateur « guga » (nom de l'oisillon en gaélique) et « Sula Sgeir ».

Aujourd'hui, Peter May, après avoir situé d'autres de ses polars en France où il habite,

revient avec *Les disparus du phare* sur les lieux écossais qui ont fait sa renommée. Il les connaît d'ailleurs très bien pour y avoir séjourné cinq mois de l'année cinq ans de suite pour le tournage d'une série, *Machair*, qu'il a écrite et produite ; il possède d'ailleurs un joli talent pour évoquer l'existence insulaire et le superbe drame atmosphérique qui l'enveloppe quotidiennement d'effets de lumières, de vagues et de rafales. *Les disparus du phare* s'ouvre sur une scène où un homme réchappé d'une noyade vient échouer sur la plage de Luskentyre, sur Harris (partie sud de l'île de Lewis). Il n'a plus aucun souvenir de qui il est, mais sa voisine, qui le retrouve et grâce à qui il apprend son nom, le raccompagne chez lui, une maison qu'il loue sur les hauteurs. La recherche de son identité et des activités qui étaient les siennes avant son amnésie sert de moteur au livre. Sa quête est d'autant plus urgente qu'il se sent menacé sans savoir de quoi ni pour quelle raison et se trouve hanté par l'idée d'avoir peut-être tué quelqu'un, idée vite renforcée par la découverte d'un cadavre dans les îles Flannan voisines.

Une fois acceptée la convention de la perte de mémoire, il ne reste plus qu'à s'apercevoir qu'elle n'est pas simplement une cheville ouvrière facile mais prend son sens à l'intérieur d'une intrigue écologique. Le héros a perdu la mémoire comme les abeilles perturbées par des agents toxiques perdent la leur et meurent faute de pouvoir retrouver leur ruche. Et c'est justement son travail sur ces insectes qui a mené le héros à s'exiler sur Harris, pour étudier dans le plus grand secret l'effet sur leur comportement de pesticides vendus par de grands groupes pharmaceutiques. Abeilles, action, atmosphère... Il n'y a donc aucune raison de résister aux charmes d'une histoire pleine de rebondissements racontant la lutte entre la vertueuse pugnacité scientifique et le féroce dévoiement capitaliste, surtout quand elle se déroule sous des cieux aussi spectaculaires que ceux de Lewis et Harris. Il reste ensuite à feuilleter le livre que Peter May a écrit avec les photographies de David Wilson, *Hebrides*, et à choisir le cottage qu'on veut louer l'été prochain, n'importe où sur l'île sauf, peut-être, sur certaines parties de Harris, celles que Stanley Kubrick a trouvées suffisamment désertiques et rébarbatives pour représenter la planète Jupiter dans *2001, l'Odyssée de l'espace*. Mais tout cela, c'était en 1968, avant les touristes, avant Peter May, et avant que TripAdvisor classe Lewis et Harris parmi les dix plus belles îles du monde.

Claude Grimal

Paris des philosophes (17)

Merleau-Ponty ou le secret de la licorne

« Paris n'est pas pour moi un objet à mille facettes, une somme de perceptions (...). Comme un être manifeste la même essence affective dans les gestes de sa main, dans sa démarche et dans le son de sa voix, chaque perception exprime dans mon voyage à travers Paris – les cafés, les visages des gens, les peupliers des quais, les tournants de la Seine – est découpée dans l'être total de Paris, ne fait que confirmer un certain style (...) de Paris. Quand j'y suis arrivé pour la première fois les premières rues à la sortie de la gare n'ont été, comme les premières paroles d'un inconnu, que les manifestations d'une essence encore ambiguë mais déjà incomparable. »
Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, dans Œuvres, « Quarto », Gallimard, 2010, p. 976.

Maurice Merleau-Ponty meurt le 3 mai 1961, dans son grand appartement du 10, boulevard Saint-Michel (6^e arr.), en lisant, dit-on, la *Dioptrique* de Descartes, dans la force de l'âge, à 53 ans, sans avoir pu mener à bien cette nouvelle « *ontologie de la nature* » qu'il élabore dans ses cours au Collège de France, où il occupe depuis 1953 l'ancienne chaire de Bergson. Une photographie le montre dans son bureau du Collège, une cigarette à la main, avec un faux air d'Humphrey Bogart, devant la reproduction d'une des tapisseries de la *Dame à la licorne* du tout proche musée de Cluny (« le Goût ») : est-ce une allusion aux cinq sens et donc au thème obsédant de la perception, ou, dans le regard insistant de la licorne, une affirmation de sincérité, de pudeur, de lucidité ? Pourtant cette licorne a un secret.

Simone de Beauvoir, dans les années vingt, n'est pas restée insensible au charme du jeune

philosophe qu'elle appelle Jean Pradelle dans ses *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958) : « *l'allure d'un jeune homme de bonne famille ; mais sans rien de gourmé. Un visage limpide et assez beau, le regard velouté, un rire d'écolier, l'abord direct et gai.* »

De fait Merleau-Ponty fut d'abord, lui aussi, un jeune homme rangé. Il est né en 1908 à Rochefort, dans un milieu très conservateur de médecins et de militaires, ce qui ne prédispose guère à la philosophie. Mais il a eu, de son propre aveu, une « *enfance heureuse* », malgré la disparition en 1913 de son père, capitaine d'artillerie coloniale, qui le laisse seul avec sa chère mère, Louise, et sa soeur. Il vit à Paris à partir de 1909, dans les « beaux quartiers » (rue de La Tour, dans le 16^e arr.) ; bon élève, il fréquente Janson-de-Sailly, puis la « khâgne » de Louis-le-Grand, où sa vocation philosophique se confirme (il suit clandestinement quelques leçons d'Alain à Henri-IV). Élève de Brunschvicg à la Sorbonne, il entre à l'École normale en 1926, où il se lie avec Aron, Nizan, Canguilhem, Hyppolite, Sartre et Simone de Beauvoir ; agrégé en 1930, boursier du tout nouveau CRNS en 1933 et agrégé-répétiteur (« caïman ») à l'ENS en 1935. Bref, un cursus impeccable.

La guerre, toutefois, change en profondeur sa perception des relations humaines, comme il l'explique, admirablement, dans son article « La guerre a eu lieu », qui ouvre le premier numéro des *Temps modernes*. Comme il avait suivi la préparation militaire à l'École, il a été mobilisé comme lieutenant, au cinquième régiment d'infanterie ; blessé dès juin 40 (dans les Ardennes ?), il est rapatrié ; croix de guerre, il retrouve l'enseignement au lycée Carnot, boulevard Malesherbes, et, en 1944, au lycée Condorcet, en « première supérieure ».

Même si son travail s'inscrit toujours dans la tradition française de réflexion sur la perception, Merleau-Ponty innove dès les années trente : il s'inspire de la phénoménologie de Husserl, il s'intéresse à l'anthropologie sociale de son ami Lévi-Strauss, il suit les cours de Kojève sur Hegel (avec du beau monde, Bataille, Queneau, Caillois, Leiris, Levinas, etc.), il s'initie à Freud grâce à Lacan, et au marxisme avec Sartre (jusqu'à la rupture de 1953). La chaire qu'il obtient à la Sorbonne est, quant à elle, consacrée à la psychologie de l'enfant et à la pédagogie ; les sciences humaines sont de plein droit intégrées à la démarche de ses cours du Collège.



PARIS DES PHILOSOPHES (17)

Mais la licorne ? On connaît l'épisode romanesque et tragique de « Zaza » (Élisabeth) qui conclut les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Zaza est une amie intime de Simone, une jeune fille indépendante, issue d'une famille très catholique et bourgeoise – le père est polytechnicien –, qui tombe amoureuse de Jean Pradelle, comme elle le confie à son amie dans « *les allées mouillées du Luxembourg* ». Un parti de bonne famille, semble-t-il. Zaza fait du canot avec lui dans le bois de Boulogne, rêve de mariage, de bonheur, de vie accomplie, mais, dans l'été 1929, elle ne comprend pas la soudaine froideur du jeune homme et ses tergiversations. Dans un épisode qui évoque *Les Affinités électives* de Goethe, elle tombe malade, en proie à une fièvre fatale, elle meurt.

Il semble en fait que « Jean Pradelle » ait appris de son futur beau-père – qui avait

engagé un détective – qu'il était en réalité un enfant adultérin, que sa mère avait eu une liaison au vu et au su de tous à La Rochelle, ce qui représentait un obstacle insurmontable aux yeux des Mabile, la très bien-pensante famille de Zaza. C'est pour sauver la respectabilité de sa propre mère, qu'il adorait, et le mariage de sa sœur que, prisonnier des valeurs conservatrices, il aurait renoncé à son propre mariage avec Zaza. Il épousera finalement, en 1940, Suzanne Jolibois (1914-2010), une psychiatre, dont il aura une fille Marianne. Un homme heureux. Quant à Simone, qui passe cette année-là l'agrégation, elle avouera, à propos de Zaza, « *ensemble nous avons lutté contre le destin fangeux qui nous guettait et j'ai pensé longtemps que j'avais payé ma liberté de sa mort.* » Elle en voulut longtemps à « Jean Pradelle ».

Jean Lacoste