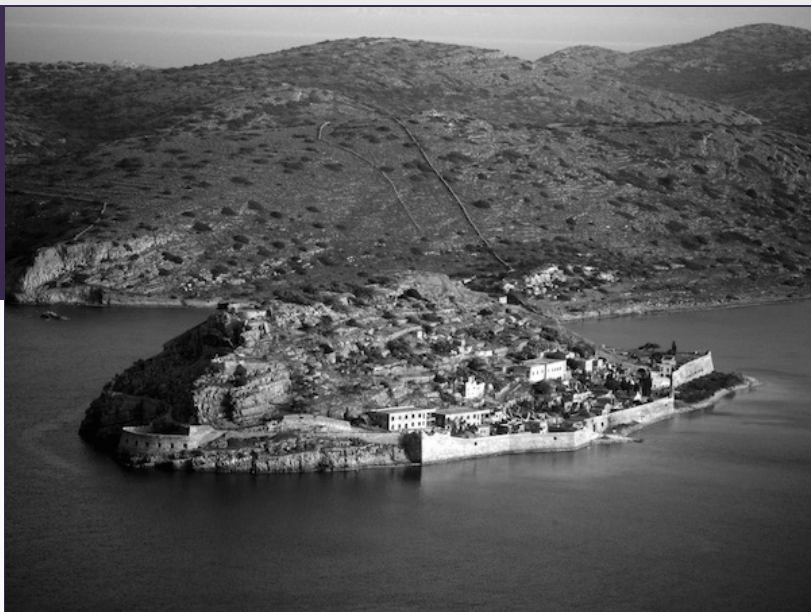


Arts et céramique



Voyage vers l'île des morts

Mémoire en noir et blanc

Et aussi...

Les vies de Paula Modersohn Becker

Mathieu Lindon, oublier mode d'emploi

Pour une histoire des possibles

Précarité et robustesse du bien

Sur le film de Philippe-Alain Michaud



LITTÉRATURE FRANÇAISE

Marie Darrieussecq Être ici est une splendeur
Exposition Paula Modersohn-Becker p.3
par *Shoshana Rappaport-Jaccottet*

Nicolas Cavaillès Les Huit enfants Schumann p.4
propos recueillis par *Gabrielle Napoli*

Mathieu Lindon Je ne me souviens pas p.6
par *Albert Bensoussan*

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

César Aira Le congrès de littérature p.7
par *Albert Bensoussan*

Sandro Bonvisuto Dedans p.9
par *Monique Baccelli*

Joseph Mitchell Le merveilleux Saloon de McSorley p.10
par *Cécile Duthel*

Flann O'Brien Romans et chroniques dublinoises p.12
par *Claude Fierobe*

Épimondas Remoundakis Vies et morts d'un Crétois lépreux p.14
par *Ulysse Baratin*

Entretien avec Colum McCann p.15
propos recueillis par *Steven Sampson*

ESSAIS

Éric Hazan Une traversée de Paris p.18
par *Norbert Czarny*

François Laroque Dictionnaire amoureux de Shakespeare p.20
par *Maurice Mourier*

Alain Joubert La clé est sur la porte p.22
par *Alain Roussel*

SCIENCES HUMAINES

Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou p.23
Pour une histoire des possibles
par *Philippe Artières*

Martha C. Nussbaum La fragilité du bien p.24
par *Pascal Engel*

Abd al-Rahmân al-Kawakibi Du despotisme p.27
par *Sonia Dayan-Herzbrun*

ARTS PLASTIQUES, CINÉMA & THÉÂTRE

Exposition Ceramix p.29
par *Georges Raillard*

Exposition Fernell Franco p.30
par *Olivier Bailly*

Philippe-Alain Michaud Sur le film p.32
par *Guillaume Basquin*

Inauguration du Nowy Teatr à Varsovie p.34
par *Jean-Yves Potel*

Samuel Beckett La dernière bande p.36
par *Monique Le Roux*

CHRONIQUES

Paris des philosophes (16) p.37
par *Jean Lacoste*

Petits formats p.39
par *Évelyne Pieller*

Une permanence fragile

Quoi de plus ancien que la céramique, cet art de la terre cuite, de la porcelaine, de la faïence, du grès, grâce auquel se conserve le souvenir des plus anciennes civilisations ? Quoi de plus fragile, aussi, que ces œuvres vite brisées, toujours menacées de devenir fragments ? Georges Raillard revient sur des expositions qui ont mis en valeur la récente « révolution continue » de cette technique du feu et de la terre, jamais assurée de ses résultats, dans le souvenir des « terres de grand feu » de Miró et de Picasso, dans l'attention aux créations plus contemporaines.

Permanence et fragilité encore, dans l'œuvre du peintre Paula Modersohn-Becker (1876-1907) à la courte vie de laquelle Marie Darrieussecq consacre un « *essai de biographie sensible* » (S. Rappaport-Jaccottet). « *Une fête est-elle meilleure parce qu'elle est plus longue ?* » Le livre et l'exposition du Musée d'art moderne consacrée à cette artiste bien connue en Allemagne se placent sous l'invocation d'un vers définitif de Rilke, dans la septième des *Élégies de Duino*, « *Être ici est une splendeur* ». « *Hiersein ist herrlich...* »

La valeur morale de nos actions, notre bonheur peuvent-ils dépendre du hasard ? L'idée choque le moraliste mais elle était familière aux Anciens. Martha C. Nussbaum montre, à partir des poètes tragiques et des philosophes, que la vulnérabilité fait partie intégrante de la vie éthique chez les Grecs. Pascal Engel s'interroge cependant sur une éthique qui n'a que la « fragilité du bien » comme fondement.

Cette problématique aurait pu se nourrir tout aussi efficacement de *Richard II...* Un *Dictionnaire amoureux de Shakespeare* donne à Maurice Mourier l'occasion de revenir sur sa propre découverte de ce dramaturge « rabelaisien » et la confondante richesse et liberté de son lexique.

Il existe une permanence fragile de la pensée politique critique dans le monde arabe, nous rappelle opportunément Sonia Dayan-Herzbrun, en évoquant la figure d'Abd al-Rahman al-Kawakibi, ce notable syrien qui, à la fin du XIX^e siècle, dans son ouvrage sur le « despotisme », réfléchit à une voie spécifiquement orientale vers la démocratie. Les Orientaux, dit-il, « *ne peuvent aller vers la liberté et l'égalité qu'en empruntant un chemin (...): celui de la réforme religieuse* ». En tout cas, en 1899, pour la première fois de leur histoire les femmes d'Alep manifestèrent pour exiger du sultan la fin de la détention de ce « sage ».

En dépit des mutations, malgré les ruines, parfois, les villes gardent-elles leur génie propre, leur tradition de contestation et de rébellion ? Paris s'offre sous un angle toujours nouveau à l'écriture, mais la permanence est là. Norbert Czarny : la « traversée de Paris » d'un « piéton engagé », Éric Hazan, en quête d'une ville encore populaire et rebelle ; des photos d'un Marais désert en 1943 ; la « réhabilitation » d'un « lot insalubre ».

À noter : nous aurons désormais régulièrement, dans *En attendant Nadeau*, les « Petits formats » d'Évelyne Pieller, une libre rubrique consacrée aux meilleurs livres de poche. **J. L.**

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 (adresse postale, adresse électronique)

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

Autoportraits

« Une fête est-elle meilleure parce qu'elle est plus longue ? Ma vie est une fête, une fête courte et intense », note **Paula Modersohn-Becker (1876-1907)**, à qui **Marie Darrieussecq consacre un essai biographique : Être ici est une splendeur.**

par **Shoshana Rappaport-Jaccottet**

Marie Darrieussecq
Être ici est une splendeur :
Vie de Paula M. Becker,
 P.O.L., 152 p., 15 €

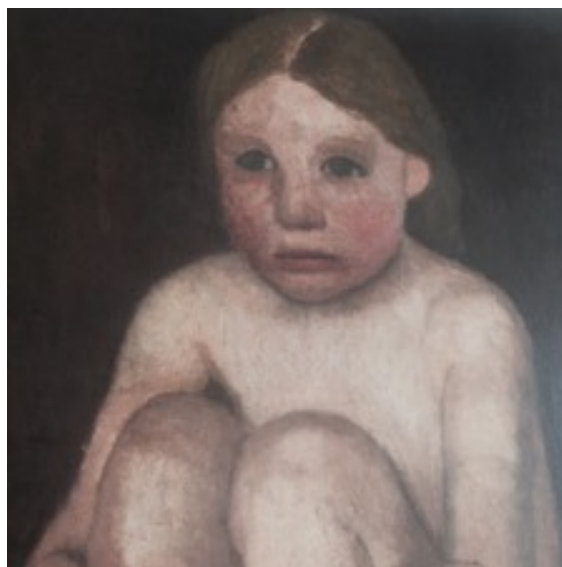
Douce, résolue, obstinée à peindre, avec fermeté, moderne avant l'heure, Paula Modersohn-Becker meurt à trente et un ans, en 1907, à Worpswede, en Basse-Saxe, une région de tourbes, de marais, dix-huit jours après avoir mis au monde sa fille Mathilde.

« Ouverte à tout comme au jour qui commence », amie de Clara Westhoff et de Rainer Maria Rilke, qui la présente à Rodin ; vibrante du besoin d'apprendre, soucieuse de montrer sa vérité, comme la vraie nature des autres ; partant, de se mêler à la culture de son temps, admirant Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Picasso, le cubisme, Maurice Denis, et l'art funéraire égyptien, et « la grande étrangeté des choses ».

Elle s'installe à Paris en février 1903, 29 rue Cassette. Elle visite le Louvre. Elle contemple Mantegna, Goya et « le gris subtil d'une robe de soie, le rose-rouge d'un visage... », Véronèse, Chardin. Ou des « Rembrandt jaunes de vieux vernis ». Certes, elle « est frappée, aussi, par les portraits du Fayoum, ces sarcophages de l'Égypte romaine, visages contemporains, et l'application très fluide de leurs couleurs ». Paula Modersohn-Becker exerce son regard limpide, perplexe.

Patiemment, elle s'attache à façonner une palette dense, et mate, et simplifiée, de l'apparat inutile au trait qui saisit. Rayonnante jeune femme, festive, pour qui même les grands oiseaux du Jardin d'Acclimatation, les bouquets de violettes envoyés à sa mère, ou l'orange offerte à une petite fille pour ses cinq ans participent de « l'intimité [qui] est l'âme du grand art ».

Comme elle s'ingénie à représenter le corps féminin nu, parfois étendu sur l'herbe, ou la maternité dans ce qu'elle a de surprenant. « Je veux apprendre à exprimer la délicate vibration des choses, le frémissement en soi »,



Paula Modersohn-Becker, *Enfant nu, genoux repliés.*

écrit-elle dans son journal. Marie Darrieussecq lui consacre une biographie sensible, *Être ici est une splendeur : Vie de Paula M. Becker*. Une existence romanesque à laquelle elle rend son présent, un présent qu'elle a placé sous l'égide temporelle d'un vers de Rilke, repris de la septième des *Élégies* de Duino.

Être ici, maintenant, une fois pour toute éternité, comme pour énoncer l'étonnement manifeste à regarder une femme peindre, ou se dessiner nue, voire s'approprier, lentement, progressivement, les instruments mêmes de son affranchissement, de son destin.

« Paula est peintre et elle voit que le modèle (la modèle) s'est endormie allongée le bébé face à elle. Elle fait plusieurs dessins au crayon, et peint deux toiles. Les seins ont de larges aréoles, le pubis est noir et fourni, le ventre est rond, les cuisses et les épaules solides. Dans les dessins, la mère et l'enfant se câlinent du bout du nez ; dans les toiles ils sont alanguis et symétriques, tous deux en position fœtale, la grande femme et le petit enfant. Ni mièvrerie, ni sainteté, ni érotisme : une autre volupté. Immense. Une autre force. »

On a vécu ainsi, cheminant à grands pas, bondissant, accroupis dans l'herbe fraîche, les yeux écarquillés, existant pour entrevoir au mieux le ciel limpide, ou l'arête obscure des cimes. Le matin des prairies nous était offert, « le simple, tout ce qui, modelé d'âge en âge, / vit comme nôtre, à portée de la main »¹.

Exposition Paula Modersohn-Becker

Cent vingt-quatre peintures et dessins de Paula Modersohn-Becker sont exposés pour la première fois en France, au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

Paula Modersohn-Becker
L'Intensité d'un regard
Musée d'Art Moderne de la ville de Paris
du 8 avril au 21 août 2016

C'est à l'obstination des commissaires d'exposition Julia Garimorth, Fabrice Hergott et l'écrivaine Marie Darrieussecq que l'on doit cette rétrospective consacrée à la peintre allemande Paula Modersohn-Becker (1876-1907), précurseur du mouvement expressionniste. Ignorée dans sa courte vie, elle n'a exposé que cinq fois et a vendu trois toiles. Elle est certes bien plus connue Outre-Rhin, où furent publiés son *Journal* et sa *Correspondance*.

Œuvre brève, intense, pratiquant de manière inédite la liberté de peindre, comme de se peindre nue, d'être pleinement au travail : regard attentif, concentré, s'exerçant à saisir le réel le plus simple, le plus immédiat.

Ce seront autant de portraits, – d'autoportraits prémonitoires parfois, de visages d'enfants aux yeux mélancoliques, de corps allongés, ou de mères allaitants, de paysages marécageux, d'arbres, ou encore des natures mortes, tels *stilleben* de scènes de vie traversées de lumière ténue, où la jeune-femme expérimente à sa façon matières, couleurs, motifs, et objets de peu qui forment son quotidien.

Il faut par exemple s'arrêter devant Elisabeth Modersohn, cette *Petite fille nue assise, jambes repliées*, peinte vers 1904, (Détrempe sur toile, de 68 x 57 cm) ; se pencher sur les vitrines qui rassemblent quelques photos, quelques cartes postales, quelques lettres écrites ou envoyées, puis lentement accueillir ces personnages peints avec fougue, le partage profus d'un cœur, et de la vivacité d'esprit.

Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino*, traduction de Philippe Jaccottet, La Dogana, 2010, p. 83.

Entretien avec Nicolas Cavaillès

Après un récit consacré à François Leguat, huguenot que la révocation de l'édit de Nantes a conduit à l'exil (livre pour lequel il a obtenu le Goncourt de la nouvelle en 2014), Nicolas Cavaillès, écrivain et traducteur, s'est interrogé sur le saut des baleines, dans un texte aussi surprenant que réjouissant (Pourquoi le saut des baleines, 2015). C'est aujourd'hui aux huit enfants du compositeur Robert Schumann et de la pianiste Clara Schumann qu'il s'intéresse, dans un texte relativement court qui est aussi une réflexion bouleversante sur l'enfance. Avec précision et finesse, Nicolas Cavaillès fait le portrait des Huit Enfants Schumann dans une langue où affleurent l'émotion et la sensibilité d'un regard toujours bienveillant.

propos recueillis par Gabrielle Napoli

Nicolas Cavaillès, *Les Huit Enfants Schumann*, éd. du Sonneur, 72 p., 12 €

Pourquoi vous être penché sur la famille Schumann ? Et pourquoi sous l'angle de la descendance et plus précisément de l'extinction de la descendance, en prenant ainsi les personnages dans un mouvement contradictoire ? (Vous écrivez dans un préambule qu'il vous faudra raconter « les morts successives » des huit « héritiers Schumann ».)

J'ai passé plusieurs mois à réfléchir à un projet de roman sur l'enfance, l'histoire d'une petite Espagnole d'une époque lointaine, mais pendant tout ce temps-là, jour après jour, les huit orphelins Schumann me revenaient régulièrement à l'esprit ; malgré moi, ils me hantaient, à leur manière : je n'ai pas pu écrire une seule ligne de mon projet initial, que j'ai finalement abandonné, en me résignant à me

ENTRETIEN AVEC NICOLAS CAVAILLÈS

consacrer, à la place, à ces enfants-là, les filles et les fils d'un génie romantique et aliéné. Ils étaient huit, et ce chiffre mystique m'est apparu comme un bon gage d'exhaustivité. Le livre est effectivement structuré par la mort plutôt que par la naissance, qui aurait pu donner une fausse dynamique au tout. Avec la mort précoce de leur père, c'est une partie d'eux-mêmes et de leur avenir que ces enfants ont perdue ; après quoi, il n'y avait plus qu'à perdre le reste.

La composition en treize chapitres assez brefs fait du récit un puzzle à recomposer, et laisse l'impression que chaque chapitre comprend un tout, dévoilé dans un dernier chapitre sans titre, texte fulgurant sur l'enfance. Le premier chapitre, « La mort du père », précède « Émile », qui n'est pas le nom du premier enfant mais du premier fils. La série des chapitres suivants semble obéir à une logique secrète, celle des liens qui s'établissent dans la fratrie. S'intercale « La mort de la mère », qui fait écho à « La mort du père ». Le onzième chapitre est consacré à Brahms, « le faux frère ». Et ce treizième chapitre, qui finit ainsi : « Ainsi nourrissons-nous au fond de nous-mêmes, nous autres excroissances que l'on appelle adultes, à la fois l'obscur regret de notre animalité originelle, et une méconnaissance amère et lâche de cette créature aux mille visages et aux mille souffrances, muette et polymorphe, malléable et non moins fugitive, que l'on appelle enfant. » Comment expliqueriez-vous la structure du livre ?

Il fallait que chaque enfant eût un chapitre « à lui » (comme chaque enfant devrait avoir, selon l'expression de Virginia Woolf, « une chambre à soi ») : même s'il y a beaucoup de liens entre ces quatre frères et ces quatre sœurs, et même si des répétitions et des échos se produisent nécessairement quand on juxtapose leurs biographies, chacun a eu, à partir de prémisses plus ou moins proches, une destinée propre. Mais ce découpage en treize chapitres distincts doit surtout à l'œuvre de Schumann pour piano, à ses huit *Kreisleriana* et à ses treize courtes *Scènes d'enfants* – qui, de fait, par-delà leur caractère contrasté, un peu « patchwork », se donnent aussi, et de manière troublante, comme autant de variations sur quelques mêmes phrases sonores, obsessionnelles, tour à tour lentes ou « *rasch* ».

Le personnage du père encadre le récit, et est représenté comme cette figure géniale et

malade, débordant d'amour pour ses enfants. Le personnage de la mère est omniprésent, plus encore que celui du père parce que votre narrateur, subrepticement, condamne cette femme dont on entrevoit aussi pourtant la détresse. Que dire de cette ambivalence ?

Clara Schumann est effectivement une figure imposante, dont l'amour maternel n'exclut pas une forme de dureté, de distance ou de froideur – ce qui n'est pas rare chez les artistes exceptionnels (à en croire ce qu'une des filles de Martha Argerich dit de sa mère, par exemple). Je ne la condamne pas, même si elle a, elle, pratiquement condamné certains de ses enfants, après avoir subi elle-même l'éducation pathologique d'un père très exigeant ; les choix difficiles, les sacrifices et les efforts prodigieux qu'elle a su faire, seule avec une telle marmaille sur les bras, témoignent pour elle – mais on ne saurait la taire, précisément parce qu'ils sont discutables. Le mal qu'une mère peut faire à ses enfants en dit long sur sa propre détresse, oui, sur son impuissance et la souffrance que celle-ci doit lui valoir – mais il y avait aussi chez Clara Schumann l'idée que son devoir était d'amener ses enfants, tant ses fils que ses filles, à se débrouiller tout seuls dans la vie. Elle a en bonne partie échoué – comme une large majorité des parents qui se fixent un tel but.

La mère devient presque la figure centrale du livre. Est-ce parce que votre livre traite aussi massivement de la question de l'abandon, et que l'abandon est originellement perpétré par la mère ? Et comment avez-vous travaillé le texte pour que la figure maternelle atteigne cette puissance spectrale ?

À vrai dire, je ne pensais pas qu'elle prendrait une telle place dans le livre, mais il a fallu la lui laisser, je crois, à la fois par pitié pour le bourreau, et pour mieux rendre tout le drame de ses victimes... L'abandon est une fatalité, en effet ; comme ma propre mère le dit souvent, la vie d'une mère est une suite de séparations. Clara Schumann a su prendre les devants.

On trouve dans vos trois textes publiés au Sonneur une écriture extrêmement précise et soignée, érudite parfois. L'impression que vos récits laissent au lecteur est la suivante : chaque mot choisi exclut la possibilité d'un autre terme, et sonne comme une évidence et une trouvaille. Cette attention à la langue est-elle en partie liée à votre travail de traducteur ?

J'ai traduit toutes sortes de textes, mais je ne crois pas que cela m'ait influencé sur le plan

ENTRETIEN AVEC NICOLAS CAVAILLÈS

stylistique. La traduction rend surtout sensible à la spécificité de chaque auteur, et à l'homogénéité des œuvres ; dissocier telle tournure de phrase, isoler tel mot récurrent, décomposer telle structure narrative, c'est faire un mouvement analytique qui est, sinon stérilisant, du moins contraire à celui de la traduction, synthétique (rassembler les membres d'Osiris que le changement de langue a éparpillés dans un nouveau royaume, pour reprendre une image chère à Dumitru Tsepeneag). Dans ma tête et dans mon quotidien, en tout cas, les deux activités, l'écriture et la traduction, sont nettement séparées. Elles ont certes en commun (avec l'édition également) une attention accrue à la lettre du texte, mais je ne sais pas si cette attention m'est d'abord venue en écrivant ou en traduisant, ou bien simplement en lisant ; quoi qu'il en soit, j'ai été très chanceux de retrouver le même souci chez Valérie Millet, des éditions du Sonneur. Enfin, je crois que si je devais arrêter de traduire, il reviendrait à l'écriture d'apaiser le besoin que j'ai de fréquenter la langue roumaine et le monde roumain ; ce serait de cette manière-là, plutôt, que les nombreuses heures passées à traduire modifieraient celles, plus rares, que je passe à écrire (elles soulagent toutes, heures de traduction et heures d'écriture, avec la même intensité ou peu s'en faut, le même besoin d'échapper au hic et nunc). Les romans que j'ai traduits et dont l'action se passe à Bucarest ont apaisé (au moins provisoirement) ma propre envie d'écrire sur cette ville. Si je n'avais rien traduit du roumain, peut-être aurais-je écrit une *Vie de Gogea Mitu*, ou bien *Pourquoi le marronnage des chiens errants*, ou bien encore *L'Absence d'enfants Urmuz...*

Justement, comment passez-vous de Vie de monsieur Leguat aux Huit Enfants Schumann, en faisant le détour de Pourquoi le saut des baleines ? Qu'est-ce qui réunit ces textes ? Et qu'est-ce qui les distingue ?

Chaque livre est le fruit d'une nécessité particulière mais, dans tous les cas, il s'agissait aussi de changer radicalement d'univers, d'aller dans l'inconnu, en espérant « trouver du nouveau ». J'ai surtout cherché une rupture après *Vie de monsieur Leguat*, auquel je me suis forcément beaucoup identifié, en tant que « premier livre », mais qui dans le fond ne me représente pas plus (ni moins) que mes deux livres ultérieurs. Quant à savoir ce qui pourrait relier ces trois livres, je n'y réfléchis pas trop – mais il y a au moins leur nombre de pages, qui est curieusement, involontairement, précisément le même : soixante-douze... Il faut croire que c'est mon « format ».

Oublier mode d'emploi

Faisant un clin d'œil à Georges Perec, le critique littéraire Mathieu Lindon vient de publier Je ne me souviens pas, un livre d'« antimémoires », selon son éditeur. Là où Perec frappait une note mélancolique en évoquant les souvenirs communs de toute une génération, Lindon emploie sa belle écriture en faveur des réflexions personnelles, pour montrer à quel point la civilisation française a éclaté, tel le vase de Soissons.

par Steven Sampson

Mathieu Lindon

Je ne me souviens pas.

Éditions P.O.L., 160 p., 14,90 €

C'est justement avec le (non-) souvenir de cette anecdote historique que s'ouvre le récit de Mathieu Lindon. L'auteur prétend ne pas se rappeler du vase de Soissons, et il en donne la preuve, se trompant sur les détails. Il s'agit la plupart du temps d'un trompe-l'œil : l'antiphrase « *je ne me souviens pas* » qui se trouve dans chacun des fragments du livre cache plutôt une volonté d'oublier, de balayer des pensées et des réminiscences trop aiguës.

Lindon a bien fait de commencer avec l'histoire de Soissons : elle réconcilie des dimensions intime et nationale. Le narrateur n'arrive plus à saisir la signification du geste de Clovis. Pourquoi le roi aurait-il annoncé à l'homme à qui il allait couper la tête « *Souviens-toi du vase de Soissons !* » ? Ce simple soldat, coupable d'avoir refusé de partager le butin avec son chef, devait mourir de toute façon, comme l'observe l'auteur : « *Mais ça n'aurait rien changé à son sort que la victime de Clovis se soit rappelée ou non le partage manqué par sa faute. Clovis ne voulait pas influencer sur la mémoire de l'assassiné – ç'aurait été trop ironique – mais sur l'histoire du monde : il aurait fallu que l'affaire se soit passée différemment quelques années plus tôt, le passé devait être modifié. C'est ça qu'il réglait en éliminant l'autre protagoniste.* »

OUBLIER MODE D'EMPLOI

De culture anglo-saxonne, je pense à la scène récurrente dans chaque James Bond : avant de condamner à mort l'espion britannique, le méchant lui expose ses projets, révèle ses ambitions et ses motivations. À quoi bon cette discussion intime avec un ennemi qui, en principe, n'a que quelques minutes de vie devant lui ? Bond représente-t-il le seul témoin qui vaille ?

Le lecteur francophone d'aujourd'hui se trouve dans la situation de 007, appelé à témoigner d'une situation qui ne durera pas longtemps. Perec en avait conscience, il parlait des poinçonneurs de tickets dans le métro, des personnalités sportives et des chansons de l'après-guerre, il aurait pu dire, à l'instar de T.S. Eliot, « *Je veux de ces fragments étayer mes ruines.* »

Mathieu Lindon, qu'en pense-t-il ? À part la réminiscence d'ouverture concernant une leçon d'école, ses fragments à lui portent plutôt sur le corps du narrateur, sur sa sexualité, sur sa psychologie, le tout dans un registre abstrait et anonyme qui s'oppose à l'aspect incarné de Perec. *Je me souviens* se nourrit de noms propres ; Lindon, en revanche, emploie peu de mots commençant avec des lettres majuscules.

N'est-ce pas là un symptôme de l'époque ? Dans une civilisation atomisée, que reste-il de l'expérience communautaire ? Y-a-t-il des voitures, des quartiers ou des publicités dont les noms desquels résonneraient pour tout un peuple ? Pour le lecteur francophone, la langue française demeure-t-elle la seule valeur partagée ?

En tout cas, Lindon se souvient : « *Je ne me souviens pas que ma langue est étrangère à beaucoup, qu'elle fait partie de l'impression que je donne, pour le meilleur ou pour le pire.* » Et les règles de cette langue, peuvent-elles échapper à l'oubli ? « *Je ne me souviens pas, et j'en suis fier, que bien écrire est régi par des règles incontournables que je raffole de saloper.* »

Dans les années 50, sur un autre continent, Elvis avait chanté « *I Forgot To Remember To Forget.* » Mathieu Lindon, lui aussi, l'a oublié. Heureusement.

Le clone de Carlos Fuentes

L'œuvre abondante, forte d'une vingtaine de romans, de César Aira, écrivain argentin aujourd'hui sexagénaire (mais, dit-il, « je continue d'être adolescent pour moi-même »), a connu son essor en France, et qui s'en étonnerait, chez Maurice Nadeau qui publia en 1988 La Robe rose. Les Brebis (trad. Sylvie Koller). Comme bien d'autres romanciers découverts par notre père à tous – je n'ose dire notre « Messie » bien que, l'âme pieuse, nous attendions son retour –, César Aira a fait son chemin et il est considéré aujourd'hui comme l'une des meilleures plumes latino-américaines.

par Albert Bensoussan

César Aira, *Le Congrès de littérature*
Trad. de l'espagnol (Argentine)
par Marta Martínez Vall
Christian Bourgois, 2016, 108 p., 14 €

Le titre de ce livre peut paraître fallacieux, car nous n'assisterons là à aucune rencontre littéraire. Sauf que ce congrès est bel et bien convoqué à Mérida, petite ville du Venezuela assez haut perchée dans les Andes et dominée par le point culminant du pays, ceci expliquant ce qui suit. Congrès de littérature, certes, où sont conviés deux écrivains notables, Carlos Fuentes et César Aira. Mais ce dernier a d'autres chats à fouetter que d'aller entendre bavasser tant de têtes molles et préfère se cantonner à la Fable, avec une majuscule, ou disons le récit qu'il écrit sous nos yeux, au mépris et en marge des vains solipsismes de colloque.

La Fable – « Il était une fois, donc... » – c'est qu'il est un savant, certes déjà âgé, mais encore plein de verve et d'inventivité, un « Savant Fou », pour tout dire : voilà qu'il est saisi, comme Faust ou Prométhée, ou plutôt comme quelque alchimiste en quête du Grand Œuvre, du désir de faire ou de refaire le monde – voire de le défaire, ou même de le détruire (les motifs n'en manquent pas au milieu du chaos). Et pour ce faire, à l'instar du

LE CLONE DE CARLOS FUENTES

célèbre rabbin de Prague qui tant fascina Jorge Luis Borges – un modèle plausible de ce texte achevé, surtout si l'on songe au « Zahir » ou à « L'Aleph » –, en créant un être surnuméraire qu'il appela Golem et qui, dans l'imaginaire juif, représentait le protecteur invincible d'un ghetto menacé.

Ce savant, capable de cloner un être quelconque – à qui s'en étonnerait, il rétorque, sans nulle rhétorique : « *Chaque pensée prend la forme d'un clone, une identité surdéterminée* » – a inventé une machine, d'ailleurs portative (une machine à écrire ?), pour mener à bien l'expérience, mais il lui faut un génie, n'est-ce pas ? Un être supérieur, et justement il l'a à sa portée, dans ce colloque de Mérida. Il va donc cloner nul autre que Carlos Fuentes – on admirera au passage l'hommage rendu à cet immense romancier mexicain qui nous a quittés voici quatre ans, en abandonnant non seulement sa gloire et sa misère de créature périssable.

Ce vieux fou de César a auparavant cloné une guêpe qui se chargera d'aller prélever une cellule de l'illustre scribe.... Sauf que, la guêpe étant peu fiable et, sans doute, fascinée par le bleu exhibé par l'écrivain dans sa belle tenue de Beau Brummell, c'est un gène de la cravate d'azur qu'elle rapporte au cloneur. Si bien qu'au lieu d'une armée de Miceys mécaniques comme on en voit défiler dans *L'Apprenti sorcier* filmé par Walt Disney, en multiplication infinie, nous voyons dévaler de ce Mont Analogue où était installée la machine à cloner, une myriade d'immenses, d'immondes larves bleues – « *des légions de Uns* » – qui déferlent et écrabouillent tout sur leur passage. Mais que peut-on contre l'écrivain ? Il est un Dieu écrivain, il est le Créateur de tout, soulevant ses êtres de la glaise ou les précipitant aux abysses.

Alors il suffira à César de camper au pied des monts sa machine magique : l'Exoscope, qui par un jeu subtil de miroirs, absorbera l'une après l'autre ces monstrueuses créatures : ainsi leur fera-t-il regagner la boîte à images. Entre-temps, une aventure amoureuse avec la belle Nelly aura réchauffé les amours anciennes d'une jeune étudiante qui partagea avec son maître à l'université quelques moments de bonheur : « *L'amour... la fleur du monde* ». Bon, il faut bien finir une histoire, mais Aira choisit l'ouverture plutôt que la clôture : « *Elle promet d'aller me dire au revoir à l'aéro-*

port », telle est la ph(r)ase terminale. La suite au prochain numéro !

Où le critique sent bien qu'à vouloir raconter l'histoire il n'a rien dit. César Aira nous a transportés dans le seul véhicule à sa portée : le langage. Un prologue lumineux précède ce récit : « Le fil de Macuto » : dans la baie de cette plage caraïbe, le narrateur, qui n'est qu'un scribe besogneux (« *je vis de mon métier de traducteur* », écrit-il pour tout dire) ayant du mal à joindre les deux bouts, s'invente pour remonter son moral et ses chaussettes un don extraordinaire : apercevant là un câble mystérieux qui plonge dans l'océan et, suivant un « *circuit triangulaire* », relie deux rochers au large, le conteur omniscient, d'un geste miraculeux débroussaillant le chanvre, fait resurgir des profondeurs le coffre des pirates qui, trois siècles plus tôt, écumèrent cette côte : les célèbres « Pirates des Caraïbes » dont le cinéma, comme la bande dessinée, a su s'emparer. Il est le Johnny Depp de cette nouvelle série, et le voilà comblé de richesses. Grâce à quoi, il pourra aux pages suivantes, entreprendre sa domination du monde par clonage. Sauf que « *cloner des êtres vivants n'est pas simple comme bonjour* », ce qui dit tout du dur métier d'écrire.

La fantaisie, on l'aura compris, nourrit toutes les pages de ce livre. Et l'humour, la fausse érudition (qui renvoie à la fausse pédanterie d'un Borges), le débridement de l'imaginaire, digne du délire de Raymond Roussel dans sa *Poussière de soleils*, expressément cité. Ne reculant devant rien puisqu'il est Écrivain, Créateur et Demiurge, tout lui est possible, accessible et vrai. Nous aurons là, en conséquence, un petit livre des plus divertissants, drôle et pimenté, qui laisse aux lèvres un goût de rhum brun – un Diplomático Gran Reserva ? – et l'on se dit, pour finir, qu'on aimerait bien un jour vider quelques godets avec César Aira en contemplant « *les eaux capricieuses de la vie* ». Et puis qu'est ce livre d'un écrivain qui boude le « Congrès de Littérature » pour opérer un ahurissant voyage autour de sa chambre d'hôtel, sinon le texte plausible d'une communication sur les pouvoirs de l'écriture ? Ce livre séduisant est, en somme, la copie qu'il aura remise à ses examinateurs, pardon, ses lecteurs.

Pris au piège

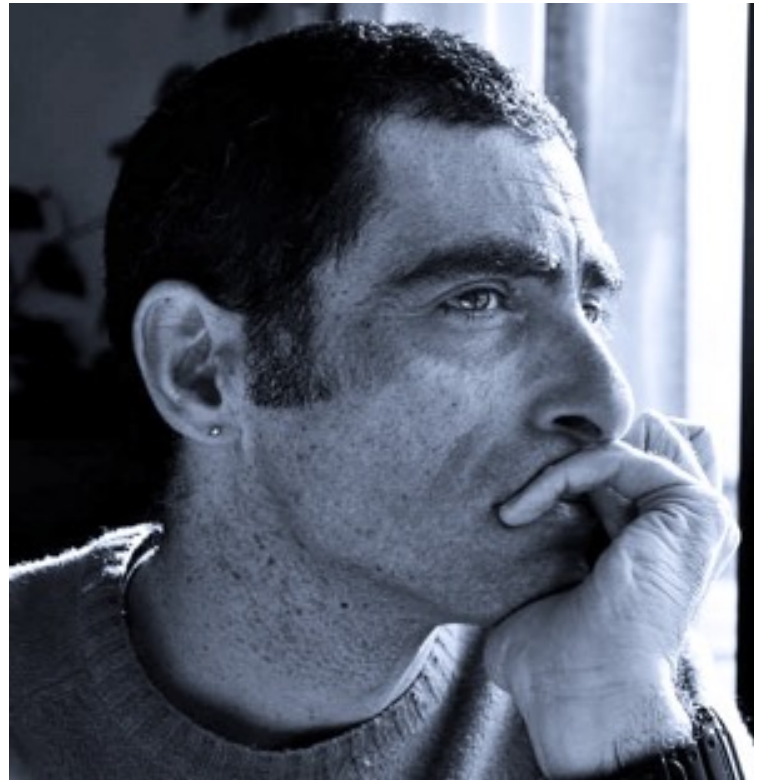
Les journaux de prison, les revendications pour une amélioration des conditions de vie des détenus ne manquent pas. La première partie du roman de Sandro Bonvissuto, Dedans, s'inscrit dans cette lignée.

par Monique Baccelli

Sandro Bonvissuto, *Dedans*
Trad. de l'italien par Serge Quadrupani
Métailié, 180 p., 18 €

Le narrateur, dont on ne sait pas le nom, pas plus que ceux des nombreux protagonistes, prend le parti de suivre dans le détail le parcours du prévenu, de son arrestation jusqu'à sa remise en liberté. Que le récit soit autobiographique ou non importe peu, l'essentiel étant que les faits apparaissent comme ayant été vécus. Tout est rapporté calmement, sans révolte ni haine, ce qui rend le témoignage d'autant plus convaincant. On redécouvre ce que l'on sait trop : la violence des policiers, l'insensibilité des matons, l'humiliation de la fouille, l'effacement de se retrouver dans un espace minuscule avec deux inconnus, la promenade en rond dans une cour presque aveugle, la nourriture infecte, la saleté, mais aussi l'inactivité totale, et un seul livre à la bibliothèque... Le tout se résume en une courte phrase : « *trop de temps et pas assez d'espace* ». Il ne s'agit pourtant pas d'une forteresse de haute sécurité, mais d'une prison romaine, dont on ne sait pas non plus le nom. Ara Coeli ? Porta Portese ? Ce choix de ne nommer ni les hommes ni les lieux contribue à élargir le propos du particulier au général. « *Quand vous construisez un mur, vous devez savoir qu'il sera forcément contre quelqu'un, même si vous ne savez pas contre qui. Il faudrait refuser de construire des murs d'enceinte, même quand on vous paie.* »

Quelle que soit la prison décrite, elle rassemble plus de mafieux et de braqueurs de banques que de terroristes et de grands criminels. On ne sait pas non plus pour quel délit le narrateur a été incarcéré, et lui-même semble peu friand des méfaits commis par ses compagnons. Le compte rendu va au-delà de la curiosité malsaine. Il y a bien sûr des règlements de comptes, des tabassages, mais



Sandro Bonvissuto © Michela Scarazzolo

une vague fraternité semble s'établir entre certains détenus. Le seul personnage qui ait un nom est le sympathique Noir « Baba », qui remplace peut-être un peu le très cher camarade de classe dont il est question dans le deuxième volet. Quand le narrateur est libéré, un homme l'attend, ce n'est pas son père, c'est le « *compagnon de banc* ».

Le récit est construit comme un puzzle, sans lien apparent entre les trois parties, et il prend le temps à rebours. Le deuxième volet retrace l'époque où le narrateur entre au lycée. Angoisse du premier jour : qui viendra s'asseoir à côté de lui, au dernier rang de la classe ? Angoisse si bien apaisée que naît entre le jeune lycéen et son voisin une indestructible amitié reposant sur une fascination réciproque, du reste assez inexplicable. Si le narrateur est bien meilleur élève que le copain, raison plausible d'être admiré, il n'est jamais dit que le copain soit beau, ou costaud, fort en sport ou chef de bande, toutes qualités qui pourraient faire comprendre la fascination qu'il exerce sur le « fort en thème ». Dans ce lien très fort, il n'y a aucune ambiguïté, aucun attrait sexuel. Simplement, un « *parce que c'était lui, parce que c'était moi* ». Il n'en reste pas moins que cette belle amitié est destructrice « *Quand il fut clair que nous*

PRIS AU PIÈGE

n'avions pas le même rendement dans les diverses matières et qu'un seul des deux serait recalé, nous décidâmes que l'autre aussi le serait. » Tous deux sèchent donc les cours, falsifient la signature des parents, traînent dans les rues. Est-ce l'engrenage qui conduira le narrateur en prison ?

Le troisième volet remonte encore plus loindans le temps, à l'époque où le narrateur, alors âgé de six ans, se voit exclu de la bande qui a décidé d'aller à vélo au « *petit désert* ». Exclu pour la bonne et simple raison qu'il ne sait pas faire de vélo. L'enfant vit dans une « *bor-gata* », une banlieue, et, bien qu'il ait de bons parents (peut-être un peu lointains), passe déjà une grande partie de la journée dans la rue. Être écarté de la bande est une chose grave, humiliante.

Cet incident, pourtant minime, pourrait expliquer que, quelques années plus tard, le lycéen se mette au dernier rang, redoute les groupes et ne se fie qu'à un seul individu bien choisi. Serait-ce déjà là que le narrateur se laisse happer par l'engrenage ? Le titre du roman, « *Dedans* », signifie pris au piège, en prison, mais aussi, peut-être, pris au piège de la vie ? La vision d'ensemble est pessimiste, mais on finit quand même sur un moment de bonheur, lui aussi inoubliable : « *À la fin donc, j'ai appris à monter à vélo. C'est mon père qui me l'a appris. C'était l'été, et il n'aurait pas pu en être autrement.* »

Un livre original, par sa construction, mais surtout par la sensibilité qui le sous-tend. Bien écrit (très bien traduit), il révèle un écrivain prometteur, déjà récompensé par le prix Chiara 2013.

Dans la dèche à New York

Tous les ans, tous les mois, toutes les semaines (il est difficile de mesurer ce type de régularité) sont publiés des livres oubliés mais précieux, qui tranchent avec l'air du temps ou au contraire, le soulignent, des ouvrages dont nous nous demandons pourquoi nous en avons été privés jusqu'ici. On doit ce type de décision à la curiosité d'un éditeur, à la détermination d'un traducteur, à la sagacité des deux ou au hasard de rencontres. C'est ainsi que les éditions Diaphanes, maison suisse allemande qui s'est lancée dans la publication de livres en français, nous offre Le Merveilleux Saloon de McSorley. Récits new-yorkais. Le recueil rassemble vingt-sept récits de Joseph Mitchell, un écrivain et journaliste dont la vie a couvert le XX^e siècle, qui fut un des meilleurs chroniqueurs du New-Yorker. Vingt-sept récits stupéfiants de sensibilité et de drôlerie.

par Cécile Dutheil

Joseph Mitchell, *Le Merveilleux Saloon de McSorley. Récits new-yorkais*. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Bernard Hoepffner. Éditions Diaphanes, 544 p., 25 €.

Joseph Mitchell est un homme né en 1908, en Caroline du Nord, dans une famille du Sud profond, qui vivait de la culture du coton et du tabac. Aujourd'hui l'homme est considéré comme un modèle par de jeunes écrivains américains pour ses écrits qui saisissent le monde interlope, les petits métiers et les *misfits* de New York, mais l'écrivain a grandi dans le Sud rural, proche de celui de Flannery O'Connor, une terre aride, dont les routes plombées ou glacées sont arpentées par des

prédicateurs fous, des paons égarés, des petits blancs cultivateurs et des Noirs éperdus.

Dans ce Sud-là, lointain, rude, arriéré, se déroulent les trois derniers récits du *Merveilleux Saloon de McSorley*, exception à la règle new-yorkaise. On y rencontre successivement une cuisinière du buffet de la gare qui rejoint l'église baptiste ; un fermier qui plante du tabac et répond à son fils qui croit voir Jésus derrière un prunier sauvage : « *Fiston, je suis fier de toi. C'est pas tout le monde qu'a une aussi bonne vue* » ; deux brutes qui rejoignent et quittent le Ku Klux Klan sur un coup de tête, présentés sur un ton à la fois flegmatique et comminatoire par un Mitchell qui se permet rarement de commenter les agissements de ses protagonistes : « *Chaque fois que je vois Mussolini*

DANS LA DÈCHE À NEW YORK

ouvrir sa grande gueule aux actualités ou Göring faire le pas de l'oie sur une rotogravure, je me souviens de Mr. Catfish Giddy et de ma première rencontre avec le fascisme. »

Mitchell débarque à New York en octobre 1929, l'année de la Grande Dépression, à l'aube d'une décennie où la misère s'expose à vif dans les rues de la ville. Le vagabond et le clochard rejoignent le truand dans la réalité et l'imaginaire américains. Mitchell a vingt-et-un ans et se lance dans une série de portraits et de reportages pour des journaux tels que *Morning World*, le *Herald Tribune* et le *World-Telegram*. Ses chroniques saisissent la face sombre de la ville avec une acuité et une humanité telles qu'en 1938 il est embauché par le *New Yorker*, qui reconnaît son talent et sa productivité. Suivent alors, jusqu'en 1964, une série de croquis d'anonymes qui deviennent des figures grandioses, des soldats inconnus de la jungle urbaine, des exclus du rêve américain qui en sont l'envers maudit, infiniment varié, tout à tour attendrissant ou repoussant.

Mitchell aime les anti-héros, les perdants, les opprimés, les alcooliques, les canailles qui ne sont célèbres que dans un rayon de quelques pâtés de maison et sous sa plume. La plupart sont connus par un surnom, une légende, une enfance oubliée, un pays d'origine ou une religion dont ils sont fiers ou qu'inversement ils renient. Souvent ce sont des gens sans âge, des personnalités patinées dont personne, pas même elles-mêmes, ne connaît la date de naissance exacte. Mitchell peint des vies prises dans la glace d'habitudes étranges, de manies dérisoires, de folies meurtrières. Chez Mitchell, les hommes ne sont ni glorieux ni gangsters, et les femmes ne sont pas fatales. On croise chez lui ce qu'on appelait naguère des fieffés originaux, des laissés-pour-compte, des existences qui ne tiennent qu'à un fil, des vieux qui avouent, alors que la mort les guette de très loin, « *je suis athée, mais je suis tellement vieux que j'ai peur d'être athée* », des gens qui ont faim et sont hantés par les trois H (« *homelessness, hunger et hangovers* » – l'absence de toit, la faim, les gueules de bois), d'autres qui dorment dans des grottes à Central Park, qui picolent, qui affabulent et mentent, qui vivent avec un singe... Mitchell a surtout écrit sur les quartiers pauvres de Lower East Side et Bowery, voisins du Bellevue Hospital, le plus vieil hôpital des États-Unis, connu pour son aile psychiatrique, comme si les hurluberlus et les damnés qu'il décrit si

bien étaient toujours au bord du gouffre et de la démence.

Le monde dessiné par Mitchell est visuel, sensible. Le journaliste a arpenté les rues et exercé son regard à l'époque même où la peinture américaine s'intéressait elle aussi à la vie grouillante de la ville. Il écrit exactement au moment où un des plus grands peintres du réalisme social américain, Thomas Hart Benton, entame une immense fresque murale intitulée *America Today*, dont les panneaux mettent en scène les hommes et les femmes qui bâtissent l'Amérique : mineurs, ouvriers de chantiers de construction, mais aussi prêcheurs de rue, stripteaseuses, chanteurs de l'Armée du Salut..., tous ceux que l'on croise chez Mitchell. La fresque avait été commandée à Benton par la New School of Social Research de New York, l'école qui invita Lévi-Strauss à enseigner pendant la Seconde Guerre mondiale : la contemporanéité de ces initiatives, qui datent des années 1930 et 1940, permet de mesurer l'importance de la dimension sociale de l'œuvre de l'écrivain.

L'univers de Mitchell est aussi celui qu'ont saisi de grands photographes américains, en commençant par Jacob Riis, qui a laissé des clichés de la vie dans les taudis de New York dont la véracité a inspiré de nombreux films noirs : son recueil de photos, *How the Other Half Lives*, porte un titre qui serait aussi pertinent pour ses chroniques. Un monde aussi proche de celui qu'a immortalisé Weegee, un photographe de presse qui connut un immense succès en se concentrant sur la criminalité urbaine. Car nous sommes à l'époque où le meurtre et la misère deviennent médiatisés, comme le constate Mitchell, entre ironie et pitié, au début de son reportage intitulé « Les Troglodytes » : « *L'hiver 1933 a été très dur. [...] j'étais journaliste dans un journal dont les rédacteurs pensaient que rien n'égayait plus la première page qu'un récit de souffrance humaine* ».

Mitchell n'est pas un moraliste. Jamais il ne juge. Il dit les événements et les personnes sans chercher à expliquer ni les uns ni les autres. Il a une profonde connaissance des milieux dont il parle, un don d'observation exceptionnel, une oreille unique pour la langue américaine rude, argotique, énergique et inventive qui s'émancipe de l'anglais policé et châtié. Il privilégie la brièveté, la sobriété, le parler des rues, un mélange de raffinement, d'inventivité et de dureté que la traduction française parvient à saisir. Il décrit avec une sorte de détachement compassionnel, une

DANS LA DÈCHE À NEW YORK

neutralité attendrie, désigne les objets, les accessoires, les vêtements portés, les pigeons sur le rebord d'une fenêtre. Mitchell use de phrases ciblées, justes, qui attrapent un détail, une couleur, un fétiche. Les généralités et les abstractions sont absentes. Au contraire, l'écrivain est un génie de la précision, de la bricole qui attire le regard et cristallise un sentiment. Comme chez certains poètes surréalistes et auteurs de polars, de Dashiell Hammett à Fred Vargas, il y a chez lui une poétique de l'énumération qui tend vers l'hyper-réalisme d'un côté, de l'autre, vers l'absurdité et la vacuité d'une vaste nature morte moderniste.

Faut-il lire les chroniques de Mitchell en continu ? Pas sûr. Écrites au fil des jours, elles gagnent à être lues dans le désordre, au hasard, au gré de la disponibilité et du plaisir du lecteur, chacune étant comme une fenêtre d'un calendrier de l'Avent que l'on ouvre avec gourmandise. Ou avec mélancolie. Car derrière l'humour et la compassion, il se dégage de ses pages une infinie tristesse, une vision désespérée et finalement découragée de la condition humaine. « *Jour après jour, on m'a envoyé ouvrir les soupes populaires, les caisses de secours, les expulsions ; chaque matin je prenais contact avec des êtres humains serviles et abjects qui restaient assis le regard vide, tandis que je les harcelais de questions. [...] Ma foi en la dignité humaine avait presque complètement disparu* », écrit-il dans « Les Troglodytes ».

Est-ce ce qui explique que Joseph Mitchell a cessé d'écrire en 1964 ? L'écrivain continua à aller à son bureau au *New-Yorker* pendant vingt ans, sans parvenir à retrouver sa « *foi en la dignité humaine* » ni sa plume, comme s'il était contaminé par la douleur et la stérilité de tous ceux qu'il avait connus, interrogés, dépeints et aimés. Ne reste de lui que ces pages écrites « *contre l'oubli* », pour emprunter son titre à Henri Calet, autre chroniqueur doux-amer, plus tardif et français. Joseph Mitchell est mort en 1996, tout près de nous dans le temps, à New York.

La folie contagieuse de Flann O'Brien

Voici de quoi entrer dans le monde de Flann O'Brien (1911-1966). De quoi aussi y demeurer longtemps avec ce gros volume où Les Belles Lettres ont rassemblé l'essentiel d'une production dont la foisonnante diversité est époustouflante. Avec Joyce et Beckett, O'Brien est un des trois Grands d'Irlande, de ceux qui ont secoué la langue, chacun à sa manière, pour réveiller tous les mots assoupis dans la routine des pages et des genres.

par Claude Fierobe

Flann O'Brien, *Romans et chroniques dublinoises*¹.
Préface de Patrick Reumaux, traduit de l'anglais
(Irlande), Paris, Les Belles Lettres, 822 p., 35 €

Dire qu'il s'agit d'une œuvre déroutante est bien en-deçà de la réalité. Comme son compatriote James Clarence Mangan avant lui, Brian Nolan (c'est son vrai nom) écrit sous des identités différentes et pittoresques. Les principales sont Flann O'Brien donc, choisie pour son premier roman *At Swim-Two-Birds* (1939) ainsi que pour ses autres romans ; Myles na Gopaleen (« Myles des Poneys ») choisie cette fois-ci pour la chronique intitulée « Cruiskeen Lawn » (« La petite cruche pleine ») publiée pendant vingt-cinq ans dans *l'Irish Times*. On peut y ajouter « George Knowall », « Frère Barnabas », « John James Doe », sans compter les signatures fantaisistes des prétendues lettres de lecteurs adressées à *l'Irish Times* par l'infatigable polygraphe lui-même : « Chrétien fervent », « Veilleur », « Devinez-qui », « Père de huit enfants »...

At Swim-Two-Birds, titre étrange, est en réalité la traduction du nom d'une localité irlandaise où s'arrête un moment Sweeney, le roi errant de la légende médiévale, qui a perdu l'esprit et vit dans les arbres. Image pertinente d'une intrigue à tiroirs où les personnages se rebellent contre leur auteur (pour cause de mauvais traitement) et où, dans la vie d'un étudiant dublinois, font irruption les personnages de la mythologie celtique comme le célèbre Finn MacCool. Ce ne sont là que

LA FOLIE CONTAGIEUSE DE FLANN O'BRIEN

quelques-unes des surprises d'un texte que Joyce tenait en haute estime (et ça se comprend, *Ulysse* n'est pas loin ...)

Le Troisième Policier fut refusé en 1940, et ne sera publié qu'après la mort de l'auteur. Vingt ans d'amertume et de silence romanesque, jusqu'à *La Chienlit* en 1961. Dans *Le Troisième Policier* Flann O'Brien va encore plus loin que dans *At Swim-Two-Birds* (et même que Joyce dans *Finnegans Wake*) : le narrateur est mort, il a assassiné le riche Mathers pour s'emparer de sa fortune, afin d'acheter les œuvres complètes d'un philosophe nommé De Selby. S'enclenche un double récit : celui de la vie du narrateur et l'exposé de la pensée de De Selby. Tout gravite autour d'un commissariat où les policiers semblent venir d'un autre monde, et où il est beaucoup question de la migration des atomes entre cyclistes et bicyclettes. C'est plus sérieux qu'il n'y paraît, le texte revenant à son point de départ pour boucler un cycle, avant d'en entamer un second, identique (tiens, comme *Finnegans Wake*) : évocation d'un monde de cauchemar, *Crime et châtement* à l'irlandaise, *Le Troisième Policier* fait résonner la note grave de l'angoisse existentielle et du désarroi métaphysique.

Rien d'aussi complexe avec *La Chienlit* (sous-titre *Une exégèse de la crasse*), mais quand même un drôle de roman familial à la tonalité sombre où les personnages parlent pour ne rien dire dans un univers qui, lui aussi, semble privé de signification. *Le Pleure-Misère* est la parodie en gaélique de *The Islandman* (1937), autobiographie (d'abord publiée en gaélique en 1929) écrite par Thomas O'Crohan. Flann O'Brien y déforme et exagère tous les traits spécifiques de la vie insulaire (misère, saleté, cohabitation des animaux et des humains) en reprenant, comme un refrain, la formule célèbre de O'Crohan : « ...et je crois que jamais on n'en reverra de pareil. » Exemple : la mère du narrateur est réprimandée par son père parce qu'elle nettoie la maison, « une maison malsaine aux murs grossiers et délabrés ». Comprenant le bien-fondé de ses reproches elle va chercher un seau d'ordures sur le bord de la route pour le déverser devant la cheminée, et voilà « le rude gamin élevé dans la vieille tradition gaélique ».

O'Brien se moque donc des autochtones, mais aussi des citoyens « gaélisants » qui, avides de savoirs anciens, confondent le vieux langage avec les grognements des cochons ! On s'amuse beaucoup, comme dans *L'Archiviste*

de *Dublin* qui fait coexister De Selby et un certain Joyce, objet de moquerie et d'admiration... Le héros, Mick, à cheval entre le réel et l'imaginaire est un homme ordinaire animé par des rêves de grandeur. Tirant à hue et à dia, cocasse et bouffon, *L'Archiviste de Dublin* est la plus déconcertante, et sans doute la moins convaincante des fictions rassemblées ici : Flann O'Brien lui-même avait prévenu, ce n'est pas un roman mais « une étude sur le mode de la dérision traitant différents écrivains... comme des rats en cage. »

The Best of Myles reprend les chroniques parues pendant la Seconde Guerre mondiale, classées sous les rubriques de la publication originale (« le Frangin », « Le Bon peuple d'Irlande », « Le Bureau des Recherches » etc.) Extravagantes, multipliant les *persona* et les points de vue, elles emportent le lecteur dans un tourbillon d'images et d'idées où se mêlent les références mythologiques, les allusions à la vie quotidienne irlandaise, les personnages bien réels et ceux sortis tout droit d'un imaginaire débridé. Elles s'adressent « aux couillons à face de lune qui lisent Proust », comme « aux malades de flémingite aiguë » ou à aux inventeurs du « *vademecum valétudinaire... qui permet de prendre sa température deux cents fois par jour* », c'est-à-dire à tout le monde. Il est difficile de suivre Myles, il court trop vite et jamais en ligne droite... Pour encadrer ce festival, une préface virevoltante et une adaptation française (toutes deux signées Patrick Reumaux) des *Numéros de haute voltige (Le Frangin)* choisis par Eamon Morrissey.

Incroyable Flann O'Brien, affirmant tout et son contraire, passionnant, génial manipulateur de la langue, en un mot insaisissable, comme l'Irlande... comme la vie ? Enfin, un écrivain qui préconise l'ouverture des pubs la nuit pour que les hommes assoiffés – il y en a – puissent aller en pyjama à deux heures du matin boire une pinte sous la pluie battante (madame dans sa cuisine est durant ce temps secouée de « *sanglots hystériques* »), ne mérite-t-il pas qu'on s'intéresse vraiment à lui ? Cette folie contagieuse est le meilleur remède que je connaisse contre la morosité des temps.

1. *Swim-Two-Birds* (trad. par Patrick Hersant) ; *Le Troisième Policier* (trad. par Patrick Reumaux) ; *La Chienlit* (trad. par Patrick Reumaux) ; *Le Pleure-Misère* (trad. de l'irlandais par André Verrier et Alain Le Berre) ; *L'Archiviste de Dublin* (trad. par Patrick Reumaux) ; *The Best of Myles* (trad. par Rosine Inspektor et Patrick Reumaux) ; *Le Frangin* (Adaptation pour la scène française Patrick Reumaux)

Voyage vers l'île des morts

Le titre de cette autobiographie, Vies et morts d'un Crétois lépreux, pourra rebuter et son propos sembler par trop anecdotique. Ne vous y fiez pas. Il y a là le récit d'une vie entière de lutte contre le traitement inhumain réservé aux lépreux grecs pendant les années 1930-70. On s'attache vite à la tonalité familière et indignée d'Épaminondas Remoundakis. Sa force de caractère et la justesse de son combat dessinent un livre émouvant d'humanité. Et éclairant quant aux logiques d'exclusion à l'œuvre en Europe.

par Ulysse Baratin

Épaminondas Remoundakis, *Vies et morts d'un Crétois lépreux*, suivi de *Archéologie d'une arrogance*, par Maurice Born. Traduit du grec par Maurice Born et Marianne Gabriel, Éditions Anacharsis, 528 p., 26 €.

C'est sur les conseils de l'ethnographe Maurice Born qu'Épaminondas Remoundakis raconta sa vie sur un magnétophone en 1973, d'une voix au timbre de caverne. La lèpre, entre autres propriétés, détruit les cordes vocales. Tout commença pourtant par une enfance solaire. L'auteur jette un regard émerveillé sur sa Crète rurale du début du XX^e siècle. « *Époque bénie où le vent était la force motrice utilisée par l'homme* » et où les pêcheurs d'éponges de l'île de Kalymnos faisaient halte sur les côtes crétoises avant de voguer vers la Libye. Les souvenirs alternent avec de belles descriptions de l'essentiel : l'inhumation des morts, la fabrication du pain. L'État, lui, est loin et il y a des pages très drôles sur les ruses des locaux face à l'emprise naissante de l'administration grecque.

Mais vient l'adolescence et, césure fondamentale, les premiers symptômes de la lèpre. D'abord envoyé à Athènes pour être soigné et pour étudier, Remoundakis se retrouve finalement incarcéré car malade à l'issue d'une longue traque, au nom d'une loi de 1903 qui punissait d'enfermement les lépreux. Encouragée par les théories médicales modernes et incapable d'éradiquer le mal, la Grèce expulse les malades hors du corps social. Jusqu'à les

raier de l'État civil : « *Dès mon diagnostic, je disparaîtrai du compte des hommes et je serai transféré au rang des morts-vivants.* »

Les lépreux sont transférés et abandonnés dès les années 1920 sur l'îlot de Spinalonga, devant la Crète. Naviguant sur le bras de mer qui l'y menait en 1936, Remoundakis raconte : « *Je descends en tâtonnant, quittant pour toujours la liberté, le monde, la vie, pour traverser l'Achéron avec le batelier Alexandris.* » Dans cet enfer se trouvaient, sans soins véritables, plus de deux-cents hommes et femmes que les pouvoirs publics estimaient (à tort) contagieux. La nature concentrationnaire de ce processus n'est pas omise. Amoindris physiquement et coupés du monde, les habitants subsistaient dans des maisons en ruine. Ils baptisèrent l'artère principale de ce mouvoir : « Boulevard de la douleur ».

Dans cet abyme prévalent apathie et désespoir. Remoundakis dresse de lui-même ce terrible portrait : « *puante ordure que la police a ramassée pour la jeter à l'endroit choisi : pour cette sorte particulière de rebuts* ». Et pourtant, c'est lui qui va entraîner ses compagnons dans un combat acharné face aux autorités : pour la justice et pour la reconnaissance de leurs droits les plus élémentaires. L'autobiographie se fait alors chronique de lutte. Et lutteur, l'auteur l'était à un rare degré. Suffisamment pour parvenir à améliorer leurs conditions matérielles mais aussi et surtout à transformer ce regroupement de malades isolés en une communauté. Elle devint si solidaire que Remoundakis s'exclama : « *Sur l'île, nous avons peut-être créé une société socialiste idéale.* »

Par un stupéfiant retournement de situation, la dystopie se fait utopie. C'est que l'égalité concrète des « spinalonguistes » s'articula à la conscience d'un destin partagé mais aussi à une nécessaire reprise en main par eux-mêmes de leurs affaires. Cette conjonction permit au groupe de s'organiser sur des bases bien différentes de celles de la Grèce d'alors : « *On ne mourait jamais seul comme cela arrive chez vous... sur un lit d'hôpital.* » Les femmes vivaient plus libres. Les décisions se prenaient collégialement. On s'attendait à la description d'une colonie de malades et on découvre l'épopée d'une société qui « s'auto-institue », pour parler comme Castoriadis. Il y a là un document rare. Oral par nécessité, (la lèpre ayant fait perdre yeux et doigts à son auteur) il est doué d'une force particulière. On entend un homme, que l'on devine peu commun, contant avec un mélange de colère et de tendresse

VOYAGE VERS L'ÎLE DES MORTS

infinie. Il est fort heureux que ses traducteurs l'aient intimement connu. C'est aussi grâce à eux que ce livre unique est le lieu d'une telle présence.

Par surcroît, Maurice Born a adjoint le texte *Archéologie d'une arrogance* où l'on apprend que le « traitement » de ce mal fut au carrefour de fantasmes scientifiques, sécuritaires, hygiénistes et même racistes : « *Les préjugés concernant la lèpre ont d'abord été élaborés par la science et l'État et non par le peuple, qui n'a fait que les adopter.* » Le parallèle établi entre Spinalonga et les îles de Makronissos (un camp politique des années 1950-70) et de Léros (asile psychiatrique) en dit long sur notre modernité. Notons que le gouvernement actuel vient de transformer certaines îles en « hotspots » pour migrants, sur les fermes conseils de l'Union européenne. Cela laisse songeur. Et rend soudainement moins anecdotique le vibrant récit d'un Crétois lépreux du XX^e siècle.

Adossé au site des éditions Anarchasis, [ce site compagnon](#) qui va s'enrichir, au fil de l'eau, de toutes les archives et du travail que continue à faire Maurice Born.

Entretien avec Colum McCann

Treize façons de voir, un recueil de cinq nouvelles, emprunte son titre à un poème de Wallace Stevens. Dans ce livre poétique et « transatlantique », construit autour d'instant de violence, observés ou imaginés par des hommes ou des caméras, le lecteur se trouve successivement à New York, en Afghanistan, à Galway, en Amérique du Sud...

propos recueillis par Steven Sampson

Colum McCann, *Treize façons de voir*. Trad. de l'anglais (Irlande) par Jean-Luc Piningre. Belfond, 320 p., 20,50 €

McCann a repris la rédaction de ce recueil, qu'il avait commencée avant son livre précédent puis suspendue, après une agression qu'il a subie en 2014 à l'extérieur d'un hôtel

dans le Connecticut. Grièvement blessé, il a trouvé une sorte de catharsis dans l'écriture de textes où l'intensité des actes brutaux se mire dans celle du spectateur.

Inspiré par la photographie, vous cherchez à « peindre » des images sur la page. L'événement central de la nouvelle éponyme de ce recueil, le meurtre d'un juge à la sortie d'un restaurant de la quatre-vingt-sixième rue, provient-il d'une photo que vous auriez vue ?

J'ai lu un article dans *The New York Times*, écrit par mon ami Dan Barry, sur un crime qui a eu lieu dans un restaurant de la chaîne White Castle dans l'État de New York. Quand j'ai appris qu'il y avait des caméras de surveillance, je me suis dit qu'elles avaient pu capter à quoi cela ressemblait, mais pas ce que cela avait été.

Comme vous, j'aime beaucoup Don DeLillo, et, comme lui, je suis obsédé par le « film de Zapruder ». Le Blanc dans la vidéo de l'assassinat du juge me rappelle celui du film de Dealey Plaza. Y avez-vous pensé ?

Oui. Je m'intéresse à tous les espaces blancs dans notre perception. Là où les caméras ne peuvent pénétrer. Où la langue doit s'introduire et dépeindre la scène.

Treize façons de voir témoigne d'une évolution stylistique dans votre œuvre, c'est moins un récit d'événements que la narration d'un flux de pensées. Cela vous permet de vous focaliser davantage sur chaque instant de la perception, comme dans un poème.

Je suis d'accord. Il y a plus de Bellow.

À part ces instants de violence, décisifs dans chacune des nouvelles, quels sont les fils conducteurs du recueil ?

Entre autres, le manque de résolution : à la fin de chaque histoire, je laisse la situation ouverte.

Pour moi, le nombre 13 évoque à la fois vos douze étudiants d'écriture créative à Hunter College, les douze membres du jury qui doivent se prononcer sur la culpabilité du plongeur accusé du meurtre du juge et les douze disciples du Christ. 12 + 1 = 13.

Absolument. En ce qui concerne les douze jurés, la treizième personne pourrait être mon lecteur. J'ai été élevé dans la religion catholique, aujourd'hui je me considère

ENTRETIEN AVEC COLUM McCANN

comme un catholique déchu. Je suis fasciné par la figure du Christ ainsi que par le christianisme, mais ils n'étaient pas au premier plan de mon imagination. Dostoïevski prétend qu'un excès de conscience serait pathologique. En tout cas, quatre de ces nouvelles sont divisées en treize parties, il n'y a que la dernière qui ne l'est pas, et elle est propre à l'édition française.

Traité, la quatrième, met en scène le personnage de Beverly, bonne sœur et fumeuse invétérée. Elle me fait penser à Corrigan dans Et que le vaste monde poursuive sa course folle : comme lui, elle est à la fois sainte et pécheresse.

Je m'intéresse à la notion de Lamed-Vavnik, ces trente-six justes cachés, ainsi qu'au point de rencontre de cette notion avec le catholicisme. Corrigan et Beverly peuvent être, l'un et l'autre, considérés comme le dernier juste caché, celui qui a perdu le contact avec Dieu et doit porter la douleur du monde, sans consolation. Ils s'interrogent alors sur leur foi.

Vous avez un faible pour les personnages « ethniques », qu'ils soient juifs, noirs, hispaniques ou irlandais. Y a-t-il une raison particulière ?

Je m'identifie à eux. Je me sens proche aussi de nombreux personnages féminins. J'ignore quelles sont nos affinités. C'est vrai, on n'y trouve pas beaucoup de WASP. Le matin, quand je me lève, je me réjouis à la perspective de ne pas passer la journée à être seulement moi-même, parce que ma vie est plutôt conformiste. J'ai trois enfants, j'habite la quatre-vingt-sixième rue, c'est l'une des rues les plus maniérées, entre Madison et la 5ème Avenue. Je promène mon chien. Aurais-je envie d'écrire sur cela ? Je le vis, ça suffit. Je ne le ferais pas subir à quelqu'un d'autre. Je n'ai aucune ambition d'être Knausgård, de m'examiner de cette façon, cela m'ennuierait. Ce qui m'excite, c'est l'aventure de l'éloignement de soi, de pouvoir se transformer en quelque chose de plus grand et de meilleur, si bien que, dans dix, vingt ou trente ans, j'entreprendrai peut-être cette expérience d'écrire sur ma vie, mais pas avant d'avoir évolué en quelqu'un de suffisamment large, agile, intelligent et acrobatique.

Dans Treize façons de voir, vous créez pourtant des ponts entre un milieu misérable et celui plus confortable dans lequel vous vivez.

J'aime beaucoup l'idée de Berger selon laquelle « *jamais plus il n'y aura d'histoire racontée comme si elle était la seule* ».

Il me semble que les ponts, les tunnels, les câbles – des constructions censées relier deux points dans l'espace – constituent l'image centrale dans votre œuvre.

Je m'intéresse plus au désordre du monde, à la façon dont tout se joue dans des moments décisifs, parce que c'est un fouillis gigantesque en effet. Et nous imposons ensuite notre cartographie. Quand j'écris de la fiction, je me permets de suivre ce chaos. Vallejo a dit que « *le mystère réunit les choses disparates* », et pas forcément d'une manière prévisible ou souhaitable. C'est comme ça que j'explore dans mes fictions : je vais quelque part pour ensuite créer la carte de cet endroit, je suis explorateur sans savoir dans quel sens je me dirige.

Dans Les Saisons de la nuit, Treefrog dessine une carte sur le visage de sa copine. J'ai aimé cette confluence du dessin et de la cartographie, laquelle était ma première passion : à quatre ans, je connaissais par cœur le plan de Milwaukee.

Moi-même, je m'y suis toujours intéressé, j'avais une passion pour la cartographie vers mes vingt ans, j'ai fait un voyage à vélo à travers les États-Unis (qui a duré dix-huit mois), et je n'avais aucune idée d'où j'allais ; à la fin de chaque journée, je regardais la carte pour voir où j'étais. Mais quelque chose m'est arrivé après *Les Saisons de la nuit* : un jeune critique irlandais est venu me voir et m'a dit que je parlais toujours de plans dans mes livres. Si j'avais été artiste visuel, j'aurais monté toute une exposition où j'aurais employé des cartes d'isolignes pour désigner les visages des gens – le bout du nez serait défini par ces minuscules courbes de niveau, puis, en l'élargissant, il y aurait les paupières, et les vallons... J'aurais adoré faire la cartographie du visage humain. D'une certaine manière, c'est ce que l'on fait avec le langage, qui devient la courbe de niveau : lorsqu'une phrase est bien construite, elle arrive à trouver la circularité escomptée. Pour décrire un visage ou une émotion, on utilise le langage de la cartographie. Après, on relie les points.

Cela est-il lié à votre passion précoce pour le sport, héritée de votre père ? Je suis fanatique du football américain, j'y vois une expression sublimée de la guerre, de l'instinct masculin de conquête du territoire.

ENTRETIEN AVEC COLUM McCANN

Mon père a commencé comme gardien de but professionnel en Angleterre. Ensuite, il est devenu journaliste sportif. Et après il a regagné l'Irlande, où il est devenu éditeur, d'abord généraliste puis littéraire.

Vos premiers écrits concernaient le sport.

Oui. Plus tard, j'ai écrit des essais sur la boxe. J'adorerais écrire un livre sur le foot, mais l'écriture sportive est le plus souvent relative aux duels, comme dans la boxe, par exemple. Les sports d'équipe sont plus difficiles pour un écrivain.

Donc, vous mettez en scène les passions des autres ?

On apprend sa propre histoire en écrivant celle de quelqu'un d'autre. Je ne suis dans la vérité qu'à travers le récit de l'Autre. Là, on touche au cœur de ma fiction : je ne suis intègre qu'à l'extérieur des frontières de ma propre expérience.

Mon Colum McCann préféré n'est peut-être pas celui des critiques : j'aime les passages consacrés à une description poétique d'une activité physique, que ce soit la danse (Danseur), le creusement d'un tunnel du métro (Les Saisons de la nuit) ou la traversée d'un funambule (Et que le vaste monde poursuive sa course folle).

L'activité physique, si elle est correctement décrite, nous permet d'habiter la conscience du personnage. Sans tomber dans le « il dit, elle dit » ou le « il pensa, elle pensa ». C'est simplement la présence d'un corps dans l'espace qui exprime la pensée à un moment précis. C'est différent dans *Treize façons de voir*, vous avez raison, parce que nous sommes directement dans les pensées de cet homme. Par moments, il y a description physique, mais on a besoin des caméras, et cela devient très sec et observateur.

J'ai toujours eu envie d'écrire un roman qui ne serait que de la pure description, où il n'y aurait que de l'activité physique. Dans mes premiers livres, je l'ai beaucoup fait, j'y reviendrai. Il me plaît de croire que je pourrais créer un paysage dans l'imagination de mon lecteur à travers la seule description de la beauté physique et du personnage. C'est très difficile à réaliser.

Moi-même, je termine un premier roman. Adolescent, je voulais partir faire mon service

militaire en Israël pour devenir une sorte d'Ernest Hemingway juif, et je ne l'ai pas fait. Quand je lis un roman comme Les Saisons de la nuit, élaboré à partir d'une recherche considérable – vous avez partagé la vie souterraine des clochards de Manhattan –, je suis à la fois admiratif et envieux : je suis trop attaché à mon confort personnel.

Je vous répondrai par les mots suivants : Emily Dickinson.

Alors l'auteur qui ne quitte pas son domicile ne vous pose aucun problème ?

Ma démarche n'est pas une recette, c'est simplement comme ça que je me muscle, que je m'endurcis. Moi, je ne suis pas Emily Dickinson. Je respecte toute forme d'écriture qui est bien structurée.

Et que le vaste monde poursuive sa course folle contient une phrase où New York est comparée à la ville quittée par Lot. On a l'impression, ici et dans vos livres précédents, que New York se résume à une version contemporaine de l'Enfer.

J'aime beaucoup New York, j'aime le fait qu'en passant d'une rue à une autre on quitte, par exemple, un quartier juif orthodoxe et on entre dans un quartier irlandais. En même temps, en effet, New York est l'enfer absolu. Mais je ne regarde pas en arrière, c'est une ville géniale pour un écrivain irlandais.

Pourquoi ?

Parce que Joyce m'a volé ma ville.

Vous écrivez peu sur les Irlandais.

Je suis toujours en train d'écrire un roman irlandais, même s'il s'agit d'un danseur de ballet musulman et homosexuel et qu'on ne parle nulle part de l'Irlande. J'appelle le peuple irlandais à regarder vers l'extérieur, à comprendre cet autre monde. En cela mes romans sont irlandais.

Dans Transatlantic, un personnage dit que les Irlandais sont devenus des Blancs. Pourrait-on dire que votre projet littéraire consiste à rendre aux Irlandais leur couleur, leur noirceur ?

C'est fantastique, j'adore ce que vous venez de dire ! Je vous le volerai.

Mémoire en noir et blanc

« Il n'y a que pendant les guerres que s'élucubre / la démolition des îlots insalubres. » Ces vers sont de Queneau, dans *Courir les rues. Ils pourraient servir d'exergue aux livres récemment parus, qui parlent d'un Paris disparu, ou qu'on s'inquiète de voir disparaître. Une traversée de Paris, d'Éric Hazan, Paris Marais 43, de Patrice Roy, et Paris transformé, d'Isabelle Backouche, sont trois façons de parler des formes d'une ville qui change plus vite, hélas, que le cœur des humains.*

par Norbert Czarny

Éric Hazan, *Une traversée de Paris*
Le Seuil, Fiction & Cie, 210 p., 18 €

Patrice Roy, *Paris Marais 43*. Préfacé
par Isabelle Backouche. Creaphis, 184 p., 30 €

Isabelle Backouche, *Paris transformé :
1900-1980 : de l'îlot insalubre au secteur
sauvegardé*. Creaphis, 440 p., 25 €

Voici donc trois livres très différents, du moins en apparence. Nous nous y tiendrons pour commencer. Le récit d'Éric Hazan est le pendant personnel de *L'invention de Paris*, dans lequel l'érudition jouait un rôle plus important. Ici, l'écrivain traverse la ville comme les héros de la nouvelle de Marcel Aymé, du Sud au Nord. Il part d'Ivry, égrène les souvenirs qui s'éparpillent entre Denfert et Saint-Denis. Devant le lion trônant au centre de la place, il a choisi d'abandonner son métier de chirurgien. Chaque coin de la cité est un lieu de mémoire intime. Les noms d'hôpitaux rappellent autant de figures, pas toujours très aimables, mais aussi des moments intenses qui ont jalonné son parcours professionnel. En ces années 50-60, bien des grands patrons sont antisémites. La présence d'un docteur Aboulker à Bichat tient à son rôle dans la Résistance. Pour d'autres, c'est moins évident. On se rappellera ce qu'en écrit dans *La Cache* Christophe Boltanski. Étienne, son grand-père, n'a pu être reçu dès la première année à l'agrégation de médecine.

Les librairies et imprimeries témoignent de son autre carrière. D'abord éditeur auprès de son père, pour la publication de livres d'art, il devient militant, faisant des choix que l'on peut discuter, mais qui sont respectables, à l'instar de ceux faits par Maspéro du temps de « La joie de lire », rue Saint-Séverin. Éric Hazan voit dans Paris une ville prête à l'insurrection qui vient, et son trajet est jalonné par le souvenir des barricades, celles de 1832, 1848 ou de la Commune.

Si le livre d'Hazan relate des mémoires d'un piéton engagé, le *Paris Marais* de Patrice Roy est celui d'un collectionneur et explorateur. Roy a reçu d'une anonyme un lot de photographies prises en 1943. Sur les cent photos retrouvées dans des gravats et promises à la destruction, il en publie cinquante-huit, qui représentent les 3^e et 4^e arrondissements de Paris. Et par exemple ces îlots insalubres qu'évoque aussi Queneau dans le poème de *Courir les rues*, et dans *Connaissez-vous Paris ?*, savoureux recueil d'énigmes sur la ville. Roy ne se contente pas de se rendre sur les lieux pour voir ce que sont devenus ces hôtels particuliers, ces maisons datant du XVII^e siècle, ces immeubles que l'on voit noirs de suie ou près de s'effondrer. Il scrute chaque photo, traque le détail infime, se montre un observateur minutieux du visible, du presque visible, et du caché. Les commentaires, sou-vent constitués de phrases nominales, d'une sécheresse parfois angoissante, ne laissent rien passer.

Le livre de Roy ressemble à ces installations artistiques, ou à ces séries (photos anonymes de Boltanski, *Châteaux d'eau* de Bernd et Hilla Becher) qui interrogent et parfois inquiètent, à force de banalité. Et c'est d'autant plus sensible que les deux photographes chargés de prendre ces bâtiments en photo, Cayeux et Nobécourt, deux artisans sans prétention artistique, travaillent selon un protocole simple : jamais le lundi car les boutiques sont fermées, souvent en milieu de matinée, posant l'appareil face aux lieux, de façon neutre, objective. Les autorités d'Occupation interdisant les prises de vue, ils agissent dans un cadre précis. On notera que leur usage du noir et blanc contraste avec la couleur chez André Zucca. Il est vrai que ce dernier donnait une autre idée des années 40... Chez nos deux photographes, comme l'écrit Patrice Roy, « *Le Marais photographié se révèle d'un temps ancien, étrange, irréel, comme vidé de ses habitants par la guerre. Le silence règne. La ville minérale, misérable, est déserte.* »

MÉMOIRE EN NOIR ET BLANC

Si l'on contemple avec Roy et si l'on marche avec Hazan, on est encore dans une autre dimension avec l'essai d'Isabelle Backouche. Au croisement de l'histoire, de l'urbanisme, de la sociologie et de la politique, l'auteure répond à une question au sujet de l'îlot 16, ce quartier Saint-Gervais qui englobe la rue Saint-Antoine, le quai de l'Hôtel de ville et le quai des Célestins : « *Comment cet îlot parisien s'est-il transformé, au point de passer de l'état d'insalubrité à celui d'espace sauvegardé, entre 1900 et 1980 ?* » Alors partons de cet îlot 16 pour comprendre ce qui lie ces trois livres, ce qu'ils disent de Paris, d'un Paris qu'Hazan dit populaire et ouvrier, pas forcément à tort. Pas forcément, même si la ville que nous connaissons, que nous voyons chaque jour se transformer, rejette dans ses marges, dans ses lointains, cette population ouvrière qui, par exemple, habitait le Marais, ce Marais-là. Et parmi les nombreux motifs d'irritation, voire de colère chez Hazan, ce rejet ou l'oubli du passé ouvrier n'est pas le moindre

En 1941, donc, les autorités le déclarent insalubre et en exproprient les habitants. Sans souci de relogement, explique Isabelle Backouche dans sa préface à *Paris Marais 43*. Quelques mois plus tard, les rafles de 1942 achèveront de régler la question du relogement pour une grande partie des habitants de la rue des Jardins Saint-Paul, François Miron ou de Jouy. Il suffit de consulter les tableaux de la page 220 de *Paris transformé* pour comprendre. Ou à lire ce qu'en écrit Modiano dans *Dora Bruder*, passage que cite Isabelle Backouche.

Cette population des années 30, ouvrière ou faites d'artisans, souvent juive immigrée, on la retrouve dans les pages de *Paris Marais 43*. Cantonnée davantage dans le 3^e arrondissement que dans le 4^e. Les cours et étages des anciens hôtels seigneuriaux sont remplis d'ateliers. On y trouve de la joaillerie, de la dentelle, des encres, des jouets, des lunettes, et bien sûr le textile, les vêtements.

À la place de ces bâtiments irrécupérables, disent les fonctionnalistes, dont Le Corbusier, on créera des voies de circulation rapide, des jardins pour aérer ce quartier propice aux maladies, et surtout, on améliorera les conditions de travail des employés de la Préfecture voisine en leur proposant un habitat de qualité, décent, construit sur les ruines des taudis qui empoisonnent le quartier. Peu importe la mémoire de Paris. Mémoire que défendent auprès de Pétain un certain nombre

d'académiciens et autres figures emblématiques, dès cette année 41. En vain puisque dès 1944, les nécessités de la reconstruction donneront raison aux destructeurs. Qui se promène désormais dans l'îlot sait de quoi il retourne : des immeubles pseudo classiques, dans le ton du Marais, s'alignent dans des rues tracées au cordeau. Ça sonne faux, mais peu importe.



Le trajet d'Hazan ne passe pas par le Marais, mais ne manque pas l'îlot Saint-Merri et ce fameux trou des Halles sur lequel, par exemple, trois hommes politiques se sont cassé les dents. On gardera en mémoire une formule savoureuse de Chirac maire de Paris à propos des Halles : « *Je veux que ça sente la frite.* ». Et comme Giscard d'Estaing avait confié à Bofill le soin d'aménager en néo-classique ce quartier-là, Chirac s'empressa de l'expédier place de Catalogne... On s'amusera aussi de la description de la place du Châtelet en carrefour giratoire. On appréciera ce qu'il écrit de l'évasement de la rue de Tournon, la plus belle rue de Paris selon lui. Et qui veut se promener et découvrir ne manquera pas d'observer le n°1 de la rue Danton, ou l'immeuble de Sauvage, rue des Amiraux.

Le Paris d'Hazan le remet dans les pas de sa « famille de papier » : « *Breton, Benjamin, Baudelaire, Nerval, Balzac, Chateaubriand* ». Il en est de pire. On est touché par ses éloges de Balzac, dont il cite un très beau passage de *Ferragus* consacré aux mendiants, et de Chateaubriand. On connaît leur conservatisme, leur adhésion (provisoire ou pas) au trône et à l'autel. Il les préfère de loin aux Goncourt, à Gautier ou à Flaubert, qu'il jetterait volontiers dans le même sac que Napoléon III, chef de bande, plus qu'empereur inspiré par les idées de Saint-Simon.

On imagine pour finir les textes de la famille de papier, d'un Benjamin ou d'un Baudelaire, sur les photos de Cayeux et Nobécourt. L'image furtive d'un habitant, une silhouette semblant sortir d'une façade grisâtre, un nom incomplet sur un linteau ou un trumeau. Rien ou presque. Derrière l'anodin, le banal, l'insignifiant, le temps retrouvé.

Connaître et apprécier Shakespeare

**Dans *Les Enfants du paradis*
de Jacques Prévert et Marcel Carné,
Frédéric Lemaître, qui deviendra
vers 1850 le plus flamboyant
des acteurs du romantisme,
est confronté comme débutant
à l'ignorance crasse du directeur
du Théâtre des Funambules, temple
du mime, qui ignore jusqu'au nom
de Shakespeare et se moque du
garçon désargenté venu lui proposer
ses services : « *Shakespeare,
connais pas ! Et vous, qui vous
connait, qui vous apprécie ?* »**

par Maurice Mourier

François Laroque, *Dictionnaire amoureux
de Shakespeare*, Plon, 918 p., 27 €.

Le dictionnaire de François Laroque qui se comporte en « amoureux fervent » plus qu'en « savant austère » de son auteur, pour le grand plaisir du lecteur, offre évidemment une entrée « Carné », où est fait le sort qu'elle mérite à la formidable interprétation de Pierre Brasseur en Frédéric Lemaître toute sa vie hanté par le personnage d'Othello auquel seule une bouffée tardive de jalousie en présence de Garance amoureuse de Baptiste permet enfin d'accéder à la démence du Maure assassin de l'innocente Desdémone. Et l'amoureux du Grand Will n'aurait garde non plus d'oublier d'autres comédiens de génie, Laurence Olivier en Hamlet et surtout Orson Welles, Falstaff prodigieux de *Chimes at midnight* (1966).

Mais à dire le vrai François Laroque n'oublie rien de ce qui concerne son héros, et pousse le scrupule, tout en adhérent pleinement à la biographie « autorisée » qui fait du barde pétri de culture latine un roturier fils d'un riche artisan gantier de Stratford-upon-Avon, jusqu'à laisser une place aux théories farfelues qui n'ont pas manqué d'attribuer ses pièces à nombre de gens titrés plus susceptibles d'avoir du génie que ce Monsieur Hochevoire comme disait Jarry. Le goût du complot est si bien partagé que Dominique Goy-Blanquet, éminente spécialiste du théâtre élisabéthain et quelques autres ont encore dû, tout récemment, faire pour la Nième fois justice de ces billevesées.

Le bonhomme reste pourtant suffisamment mystérieux pour nourrir les fantasmes. N'y a-t-il pas, dans sa vie, un trou de sept années entre le moment où il quitte sa province, sa femme et ses enfants (en 1585, il a 21 ans) et celui où il apparaît à Londres, en 1592 ? Dès lors, il ne quittera plus la lumière : membre et actionnaire de la troupe des Comédiens du Chambellan, puis auteur dont les pièces seront jouées au fameux Théâtre en rond au toit de chaume du Globe qui brûlera en 1613 et sera aussitôt reconstruit en dur, Shakespeare au cours de sa carrière a amassé une fortune. C'est cette année 1613 précisément, à quarante-neuf ans, qu'il prend sa retraite, pour rentrer à Stratford, où il mourra trois ans plus tard.

Les années inconnues de la formation au métier du théâtre ne sont du reste pas les seules à ne pas être documentées. On ne sait presque rien non plus de son enfance, et puis comment rendre compte d'une production aussi frénétique (38 pièces, deux longs poèmes narratifs, et les 154 sonnets dédiés à un Monsieur W. H. dont l'identité n'a pu être établie avec certitude) ? Shakespeare, c'est un monde foisonnant d'étrangetés, depuis les tragédies gore des débuts, qu'on peut ne pas aimer – c'est mon cas – jusqu'à cette *Tempête* testamentaire qui n'est pas l'œuvre ultime – c'est *Cardenio*, écrite en 1613 et perdue – mais qui, toute entière consacrée à la magie du théâtre et à la « mise en scène » machinée par Prospero, constitue pour certains – dont je suis – le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre et peut-être la plus belle pièce baroque, de facture classique, qui soit au monde.

À propos de *Tempête*, j'ai un souvenir délicieux de certain séjour à Ajaccio, qui aurait été bien long si je n'étais tombé, dans une maison où il y avait peu de livres, sur le texte de la pièce en anglais dépourvu de notes. Comme je ne disposais pas de dictionnaire, j'ai lu, essayé de comprendre ce texte fantastique et inspiré et cru y parvenir. Le sentencieux magicien Prospero, qui transcende sa fonction de père noble et ses instincts de vengeance (thème shakespearien par excellence : ce théâtre est violemment pessimiste) par le plaisir presque naïf qu'il prend à ourdir le filet de sortilèges où se prendra l'affreux trio de ses ennemis (Antonio, Sébastien, Alonso), quel rôle ! Et la ravissante Miranda sa fille (elle est un peu gourde, il faut qu'elle soit ravissante, qui sait si son amour pour Ferdinand n'implique pas que son « caractère peut changer » comme l'espère Michaux de celui de Plume menacé de perdre un doigt) !

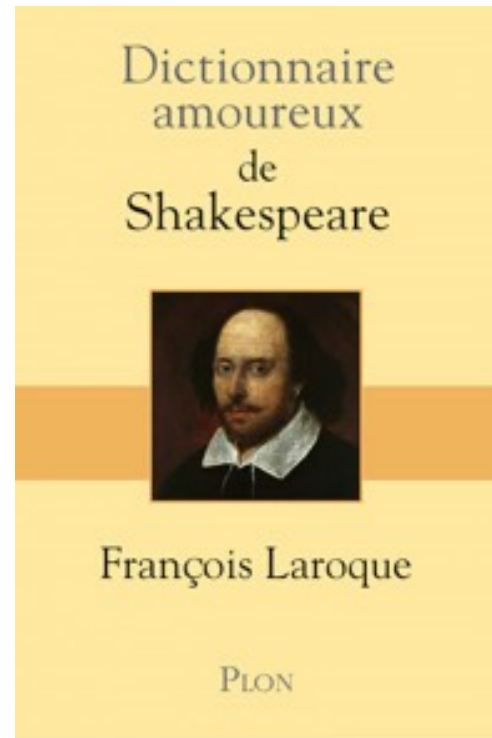
CONNAÎTRE ET APPRÉCIER SHAKESPEARE

Mais rien n'égale en merveilleux le couple antagonique, et pourtant si Janus Bifrons, Ariel/Caliban ! On ne se lasse pas des chansons de l'Esprit de l'air, mais on communique avec Caliban dans une haine à la Spartacus à l'égard de son maître. Prospero a chargé ses deux créatures des chaînes de l'esclavage, on croit que la brute contrefaite est la plus méprisable, mais elle n'est pas assez bornée toutefois pour accepter son joug du cœur léger d'un Ariel sans cervelle.

Ce qui est fascinant dans Shakespeare, c'est l'insondable ambiguïté. Et je me rengorgeais de l'avoir mieux saisie, à l'état naissant en quelque sorte, par une immersion sans sca-phandre dans le texte coton à souhait du siècle anglais retors qui, au mitan de l'horrible siècle des guerres de religion, quand le triomphe local des parpaillots mettait en charpie le catholicisme résiduel, était peut-être bien papiste, mais la chose est plus conjecturale qu'avérée. Pauvre de moi !

Maint lecteur fera son miel de tel ou tel article ou articulet du dictionnaire, découvrira les tréfonds et les doubles fonds de pièces qu'il n'a jamais vues sur scène, ou peut-être même jamais lues – tiens ! *Peines d'amour perdues* par exemple, ou bien *Jules César*. Il y a à grappiller partout, même si je conseille vivement de lire la totalité du livre en commençant par le début, c'est un peu long mais jamais ennuyeux, et instructif assurément, je l'ai éprouvé pour ma part, si on veut, à mes dépens.

Pauvre de moi en effet ! Car il ne suffit pas de connaître – de croire connaître – un peu d'anglais ancien. Savoir, constater par l'exemple que Shakespeare est un monstre de perversité, un as du jeu de mots à triple entente, voilà pour moi la révélation majeure apportée par la science linguistique de François Laroque. Pensez-vous qu'il soit anodin d'apprendre que le titre *Much Ado about Nothing*, dont on a toujours cru qu'il voulait dire innocemment « *Beaucoup de bruit pour rien* », prend un tout autre éclairage si « *nothing* », dans l'argot (distingué) d'époque, vaut pour « sexe féminin », dans sa matérialité physique d'objet de désir veux-je dire ? Mais « *Will* », abrégé du prénom de l'auteur (William), qui signifie « volonté », vaut aussi pour « pénis » et du reste, en autre contexte, pour « *callibistris* » aussi bien, le mot de Rabelais pour « con », ce Rabelais si français



dont l'influence sur Shakespeare, autre « détail » que j'ignorais, a été profonde.

Les Elisabéthains, comme tous les affolés/affriolés des monothéismes ravageurs, étaient de sacrés pourceaux d'Epicure, démontre François Laroque. Mais Shakespeare, dont toutes les pièces, même les plus tragiques, les plus nobles, regorgent de sous-entendus facétieux, salaces, scatologiques, en somme hautement déviants et subversifs, était le plus cochon de tous, grossier, violemment obscène même, jamais vulgaire néanmoins, car la vulgarité, le plus souvent mâle, cette horreur, s'oppose à la grossièreté décapante comme la vinasse au vin clair.

On comprend, à la lecture de ce livre emballant, que la question épineuse du comment traduire le barde y soit abordée en plusieurs lieux avec une dilection évidente. On comprend aussi qu'on ne comprend rien à Shakespeare si on n'est pas un angliciste confirmé. Mais ça ne fait rien. Car la magie du théâtre, vous le savez bien comme moi, ça ne passe pas seulement par les mots. Sinon, aurait-on goûté un bout du *Mahâbhârata* joué en cambodgien dans une salle au public de paysans à Siem-Réap (c'était avant les Khmers de sang) ? Aaurait-on goûté Kantor, le plus grand « *magnétiseur* » de la scène comme aurait pu dire Breton, sans savoir un mot de polonais ? Vous voyez bien...

La logique du chaos

Le dernier livre d'Alain Joubert, La clé est sur la porte, vient de paraître aux éditions Maurice Nadeau. L'auteur y réinterroge les grandes idées-forces du surréalisme – le rêve, le désir, l'amour, la liberté, l'érotisme, le hasard, l'utopie, la révolte, l'humour, l'inconscient, l'écriture automatique... – et les confronte aux autres mouvements contemporains tels que le situationnisme et à certains aspects des sciences, tout particulièrement la mécanique quantique, dans une perspective « qui se veut essentiellement poétique ».

par Alain Roussel

Alain Joubert, *La clé est sur la porte*, éditions Maurice Nadeau, 256 p., 19 €.

Ceux qui ont rencontré sur leur route le surréalisme, et surtout ceux qui ont connu André Breton, en ont souvent conservé une empreinte indélébile. Cette rencontre a changé toute leur vie, et ce fut pour beaucoup d'entre eux comme une nouvelle naissance, un nouvel élan alliant un regard critique à une sorte de grâce que l'on peut appeler poésie, pour peu qu'on veuille bien redonner à ce mot tout son sens, tellement galvaudé aujourd'hui. Alain Joubert est l'un de ceux-là.

Plutôt que de chercher à dépasser dialectiquement des approches qui ne s'opposent qu'en apparence, comme celles par exemple de Breton et de Bataille, il les rassemble dans une harmonie des contraires, ce qu'il appelle une « *complémentarité contradictoire* ». Il fait de cette notion le moteur de toute pensée véritable, et même de l'Histoire. Le but que s'assigne Joubert n'est rien moins que la refonte radicale de l'entendement humain en s'appuyant sur l'analogie universelle (« *une logique du chaos* »), « *l'utopie-critique* » et l'art du détournement/retournement naguère mis en pratique par Marcel Duchamp. Ce faisant, il s'inscrit dans une sorte de géographie mentale qu'il appelle « *le Grand*



Surréalisme » et dialogue au présent dans une « *quatrième dimension de l'esprit* » avec les grands disparus, Breton, Bataille, Sade, Freud, Fourier, Rimbaud, Nietzsche, et quelques autres, dont des contemporains tels que Jacques Abeille, Claude Lucas et Annie Le Brun.

Comme toute pensée qui se risque, son livre incite au dialogue certes, mais aussi à la méditation et à la controverse. Car Alain Joubert n'est pas un homme des certitudes qui, dit-il, « *procèdent toujours du dogmatisme* ». Comme il l'écrit lui-même, « *le concept d'utopie-critique doit être envisagé à deux niveaux différents : d'une part, il s'agit de se servir de l'utopie comme moyen critique de l'état actuel du monde et de la société ; d'autre part, il faut pratiquer la critique de l'utopie dans le moment même où on la pense, dans le mouvement de l'esprit qui l'accompagne, afin de ne jamais se leurrer quant aux chances de réalisation qu'elle recèle. Dans les deux cas, la lucidité doit mener le jeu, le champ du possible ne devant jamais s'ouvrir sur l'illusion, mais toujours sur la perspective. Méfions-nous des certitudes, tout en affirmant nos convictions* ».

Joubert sait que de toute façon « *l'homme est une question sans réponse* ». Il attend de ses lecteurs une lecture active, susceptible de mettre en œuvre une dynamique des contradictions qui est seule capable de vivifier la pensée, de la tenir en alerte. Écrire est pour lui un acte de résistance et d'insurrection. Par ailleurs, son livre est superbement illustré par des œuvres singulières d'artistes connus et moins connus qui ont entretenu ou entretiennent avec le surréalisme un voisinage mental indéniable.

Avec des « si »

Écrire l'histoire avec des « si », envisager les possibles du passé... faire vivre Jésus jusqu'à quatre-vingt-dix-sept ans, comme le fait Carlos Eire, ou bien se demander si Manchester aurait existé sans Liverpool. On connaît mal en France cette immense production, notamment anglo-saxonne, et sa formidable capacité à déplacer le regard historien. On évite le plus souvent d'en parler même si, dans bien des travaux, l'hypothèse que les choses se soient passées autrement est souvent là, intégrée au raisonnement, silencieuse : de Georges Duby à Alain Corbin jusqu'à Carlo Ginzburg. Avec Pour une histoire des possibles, Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou livrent une somme sur l'histoire contrefactuelle.

par Philippe Artières

Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou
Pour une histoire des possibles
 Seuil, coll. L'univers historique, 439 p., 24 €

Une somme nécessaire, mais aussi une somme au sens algébrique du terme, soit le résultat d'une longue et scrupuleuse addition de lectures et de séminaires. Et certains ajouteront, regrettable. Le souci et le scrupule des deux historiens à lister et à multiplier les détours vers tout ce qui pourrait relever du raisonnement contrefactuel fragilisent peut-être un peu le livre. Couvrir l'ensemble du spectre des sciences sociales et autres (de l'économie à l'astrophysique) amène à produire un volume qu'on a parfois quelque difficulté à saisir dans un premier temps, même si tous les ingrédients sont là pour qu'on s'y engouffre ; il y a d'une part une belle réflexion épistémologique sur l'usage du conditionnel dans l'écriture de l'histoire, il y a ensuite et surtout, pensons-nous, un ensemble d'expérimentations de cette pratique.

Les deux auteurs s'engagent dans des lectures qui montrent la pertinence et le caractère



opératoire de cette démarche en même temps que ses limites. Pour atteindre ces terrains, celui des empires coloniaux, celui de la révolution de 1848, mais aussi la traite négrière ou encore les grands conflits mondiaux, il faut lire un premier livre ; celui-ci est très érudit parfois, ici ou là répétitif, bien documenté – avec de nombreux exemples empruntés à la littérature étrangère, tout en se référant souvent à des classiques historiques n'abandonnant pas le lecteur au bord du chemin.

Ce premier livre, en définitive, est une réflexion des deux chercheurs sur ce qu'est l'écriture de l'histoire. Car, le lecteur s'en rend vite compte, poser la question des possibles, des alternatives, c'est interroger la notion d'événement, celle du rapport aux archives, de leur lecture... C'est très vite entrer dans la fabrique de l'histoire, redémontrer, exemples à l'appui, qu'il n'y a pas d'histoire sans imagination – relation qui fait l'objet d'un beau

« AVEC DES SI »

chapitre – et rouvrir encore cette fameuse boîte de la fiction qui fait régulièrement l'objet de débats.

Il eût été peut-être plus judicieux d'ouvrir cet ouvrage par ce qui constitue la dernière partie : les expériences que Quentin Deluermoz et Pierre Singaravélou ont effectuées, seuls ou avec d'autres, comme en novembre 2011 à Grenoble ; ou de partir des jeux vidéo, qui sont le lieu principal des uchronies. Car, avouons-le, le cœur du livre est là, dans ces différents usages que font les auteurs du contrefactuel.

L'analyse, notamment, que Deluermoz propose des pétitions de 1848 est absolument passionnante : quel futur veulent alors les Parisiens ? « Et si », proposent-ils. On appréhende par l'analyse de cette source, par le fait de la prendre au sérieux, une tout autre compréhension de cette révolution. De même, le réexamen de l'histoire des empires coloniaux par Pierre Singaravélou, qui suggère d'écarter les principales causes avancées pour expliquer le succès de l'impérialisme (du rôle des grands hommes au chemin de fer en passant par l'esclavage...), est très fécond.

Quant au compte rendu de la journée collective dite « de Grenoble », qui constitue le dernier chapitre de l'ouvrage, il est formidablement stimulant. Deux « *turning points* » ont été retenus, de nature très différente : l'absence de traite atlantique et la fuite de Louis XVI en 1791. Une discussion s'engage avec la salle : chaque participant devient un acteur de cette histoire potentielle. On perçoit les tensions, les apories, et aussi la force de dérangement d'une telle proposition. Surtout, et c'est peut-être le point clé, les historiens se mettent à nu : nos deux auteurs affrontent leur objet, s'y cognent aussi. Et l'on comprend alors beaucoup mieux le titre manifeste de l'ouvrage : *Pour une histoire des possibles*. La dernière partie du volume est donc le théâtre d'un heureux basculement : l'ouvrage de synthèse se mue en manifeste à plusieurs voix, explorant mille pistes, ouvrant sur autant de perspectives. On y voit une histoire se défaire et une autre se dessiner.

Précarité et robustesse du bien

L'idée que la valeur morale de nos actions et notre bonheur puissent dépendre du hasard choque nos conceptions contemporaines fondées sur le devoir et la responsabilité, mais elle était familière aux Anciens. Dans ce livre classique, Martha Nussbaum montre, aussi bien à partir des poètes tragiques que des philosophes, que la vulnérabilité fait partie intégrante de la vie éthique chez les Grecs, et soutient que nous ferions bien de nous inspirer d'eux. Mais si le bien est si fragile, qu'en reste-t-il ?

Martha C. Nussbaum, *La Fragilité du bien : Fortune et éthique dans la tragédie et la philosophie grecques*. Trad. de l'américain par Gérard Colonna d'Istria et Roland Frapet, avec Jacques Dadet, Jean-Pierre Guillot et Pierre Prémey. L'Éclat, 704 p., 35 €

Nous nous assurons contre la maladie, le vol, les accidents de toutes sortes, nous faisons tout pour ne pas subir le chômage, les krachs boursiers, les catastrophes, les guerres, le réchauffement climatique et les politiciens supposés nous guérir de tous ces maux. Pour nous, le bonheur c'est la sécurité. Il n'y a aucune raison de penser que les Grecs anciens subissaient moins les aléas de la fortune – ils n'avaient ni les attentats ni Donald Trump, mais ils avaient les nuées de sauterelles et les Barbares – mais au moins ne faisaient-ils pas résider le bonheur dans l'absence de risque. Pour eux, le bien consistait dans l'*eudaimonia*, le bonheur conquis contre le hasard, mais aussi avec lui. Ils auraient parfaitement admis l'existence de cas de ce que Bernard Williams, dans son livre éponyme (Cambridge University Press, 1981 ; Puf, 1994) a appelé la « *fortune morale* », dans lesquels, bien que l'agent ne soit pas responsable de ce qui est arrivé, il est malgré tout blâmable parce que les choses ont mal tourné, ou louable parce que les choses ont bien tourné. Si le chauffeur d'un poids lourd écrase un enfant qui se jette sous ses roues, il se blâmera lui-même, bien

PRÉCARITÉ ET ROBUSTESSE DU LIEN

qu'il n'ait commis aucune faute de conduite. Ou encore si Gauguin quitte femme et enfants pour aller peindre en Polynésie, nous jugeons sa conduite pardonnable parce qu'il a produit des chefs-d'œuvre. Mais l'aurions-nous excusé s'il n'avait livré que des croûtes ? Nous savons bien que le bonheur dépend pour une large part de la chance et du hasard, mais nous sommes réticents à faire dépendre nos jugements moraux de la fortune. Selon Martha Nussbaum, c'est parce que nous sommes des kantien impénitents, qui associent la moralité au devoir, à l'intention et à l'obligation, que nous ne sommes pas capables de voir le rôle que joue la fortune dans la recherche et la possession du bonheur. L'éthique grecque, au contraire, lui donne une place centrale.

Nussbaum entend montrer dans *La Fragilité du bien* (1986) que les Grecs ont été sensibles à des aspects majeurs de la vie humaine qui résistent à toute planification : les valeurs que les agents poursuivent entrent souvent en conflit, leurs plans sont déjoués par des événements externes qui échappent à leur contrôle, et leurs plans rationnels entrent sans cesse en conflit avec leurs désirs. L'originalité de son livre ne tient pas seulement à la manière dont elle explore ces thèmes de manière systématique chez les philosophes, principalement chez Platon (dans la *République* et le *Phèdre*) et Aristote (dans l'*Éthique à Nicomaque*), mais aussi à la façon dont elle les rapproche des textes tragiques, chez Eschyle, dans l'*Antigone* de Sophocle et dans l'*Hécube* d'Euripide, selon une méthode qu'elle reprendra plus tard dans *Love's Knowledge* (Oxford University Press, 1992 ; *La Connaissance de l'amour*, Cerf, 2007), où poésie et littérature dialoguent et échangent leurs problèmes. Nussbaum soutient que la poésie et la tragédie – et la littérature en général – peuvent quelquefois, non seulement permettre d'atteindre la connaissance pratique, mais aussi être constitutives de cette connaissance. Ainsi, l'*Agamemnon* d'Eschyle montre comment un homme de bien peut être conduit à faire des actions mauvaises ; le conflit entre Antigone et Créon vient de leur incapacité à comprendre que l'admission d'une pluralité de valeurs fait partie de la vie bonne. Nussbaum soutient que Platon, dans le *Banquet* et la *République*, développa une théorie morale visant à rendre la vertu invulnérable à la fortune, pour y renoncer dans le *Phèdre*, et qu'Aristote développa une théorie morale qui intègre parfaitement la part du hasard dans la vie humaine, dans le raisonnement pratique et dans la poursuite de

la vertu. Martha Nussbaum développe en particulier l'idée que l'*akrasia*, l'absence de contrôle de soi, est constitutive de la vie éthique chez Aristote.

Même si les lectures des poètes par Nussbaum sont très stimulantes, on peut se demander si elles ne coulent pas un peu trop de source. Platon a-t-il vraiment centré, comme elle le soutient, son éthique sur la fortune morale ? Dans la plupart des dialogues, Socrate insiste sur le fait que le bien consiste dans la connaissance, laquelle dépend du logos, qui exclut la chance. Quand elle discute le thème du « sauver les apparences » chez Aristote, Nussbaum soutient que celui-ci entend restreindre les vérités auxquelles nous avons accès à celles qui relèvent de notre schème conceptuel, et exclure celles qui pourraient relever d'une réalité métaphysique externe à ce schème. Elle attribue au Stagirite une forme de ce que Putnam appelle le « réalisme interne » (p. 588). C'est une bizarre conception du réalisme d'Aristote, qui le « kantise » à l'excès. Les hellénistes et les spécialistes de philosophie grecque froncent toujours le sourcil quand on reconstruit un peu trop les doctrines des Anciens, et ils n'ont pas manqué de le faire ici. Ce qui les fait tiquer dans la lecture par Nussbaum de Platon et d'Aristote, et dans son insistance sur le fait qu'il admettent la fragilité du bien et le conflit des valeurs, c'est que cette idée ne colle pas vraiment avec les doctrines les plus connues de ces philosophes, qui sont le plus souvent considérées comme des formes (bien que différentes) de réalisme moral : si le bien est à ce point soumis à la chance, comment peut-il orienter notre vie éthique, et comment peut-il s'incarner dans des vertus stables ? Une chose est d'être sensible au rôle de la fortune dans la vie morale, autre chose est de suspendre la vie morale tout entière à l'influence de la fortune. Nussbaum a parfaitement raison de mettre l'accent sur le premier point, et de souligner les passages dans lesquels Aristote – comme, si on la suit, nombre de poètes tragiques – soutient que la vie morale dépend essentiellement du hasard. Mais le fait que la pratique soit par nature indéfinie et que nos meilleurs efforts pour atteindre le bien ne soient pas à l'abri du désastre implique-t-il que le bien soit le produit de la fortune et même « constitué » par lui (pp. 392, 420) ? L'apprentissage de la vertu et l'acquisition du savoir pratique et du jugement, même s'ils s'exercent dans la contingence et s'ils sont fragiles, ont une robustesse et une stabilité qui visent à échapper aux aléas de la fortune, et non pas à vivre avec elle.

PRÉCARITÉ ET ROBUSTESSE DU LIEN

Nussbaum, dans la préface de l'édition de 2001 de son livre (reprise ici et complétée par une préface spécifique à l'édition française), s'emploie à redresser l'image un peu existentialiste que son livre avait pu suggérer, celle d'une vie éthique qui échapperait à la raison, en soutenant une conception plus stoïcienne des émotions, défendue dans son livre *La Thérapie du désir*, (Princeton University Press, 2009), et en prenant ses distances avec l'aristotélisme qui dominait encore sa pensée dans *La Fragilité du bien* et *La Connaissance de l'amour*. Elle rapproche les thèmes stoïciens qu'elle a défendus depuis ces livres d'une position plus cosmopolitique et plus kantienne, faisant plus de place à la volonté humaine capable de résister aux passions et de promouvoir la raison. Si elle éprouve le besoin de rectifier ainsi le tir, c'est que ce livre et une partie de son œuvre ultérieure ont été considérés comme emblématiques d'un rejet de l'éthique systématique et théorique, de type kantien et utilitariste en particulier, et comme favorables à une éthique « particulariste », fondée non plus sur des principes et des règles, des valeurs objectives et abstraites, mais sur une appréhension de situations particulières et concrètes, attentive à la « vulnérabilité » et à la « sollicitude » (« *care* ») envers autrui et envers les faibles, les minorités ethniques, sexuelles, bref une éthique « à visage humain » et non pas impérative et impersonnelle.

En France, ces thèmes sont devenus familiers. Il n'y a plus un livre sur la morale qui ne nous dise que la vraie morale se moque de la morale, que la vie est tragique, « inquiète », et que nous sommes tous des victimes. Au sein de l'éthique anglo-saxonne, ces thèmes ont été déclinés de manière assez variée. Chez des auteurs comme Bernard Williams, ils ont pris la forme d'un scepticisme quant à la possibilité de fournir encore de grandes théories éthiques. Chez des néo-intuitionnistes comme David Wiggins ou John McDowell, ils sont associés à l'idée que nous saisissons les valeurs morales à travers une forme de perception singulière et immédiate. Des penseurs féministes comme Judith Butler et Carol Gilligan les relient à l'idée que l'être féminin est par définition vulnérable, et y trouvent le modèle de toute éthique. Chez des penseurs post-foucauldien comme Giorgio Agamben, ces thèmes sont associés à une critique des pouvoirs et des normes, qui précarisent les populations. Des auteurs comme Stanley Cavell et Cora Diamond ont soutenu que l'éthique doit porter sur les êtres humains et sur la « vie



ordinaire », version américaine de l'*Heimat* heideggérien. Tous ces auteurs ne disent pas la même chose, mais ils rejettent tous les conceptions monistes du bien et l'idée qu'il puisse y avoir une théorie éthique fondée sur des valeurs et des prescriptions. Renouvelant sans le savoir la leçon d'« inquiétude » de Gide, ils se refusent à affirmer et à juger, et placent toute l'éthique dans le sentiment. Ils ne cessent de dénoncer les pouvoirs et les crimes, mais refusent d'envisager en quoi le bien moral ou politique pourrait consister. Derrière toutes ces éthiques de la fragilité, il y a une confusion de base : le fait que les valeurs et les prescriptions soient très difficiles à appliquer dans la vie réelle n'implique pas qu'il n'y ait ni valeurs ni normes.

Nussbaum se défend d'avoir, par ses écrits et par ce livre en particulier, inspiré ces éthiques si anti-moralisatrices, mais en fait si moralisantes et si gnangnan. Elle insiste sur le fait que l'éthique a besoin de théories et de raisons, pas d'un recours systématique aux émotions. Elle rejette le particularisme, le refus de toute norme par l'éthique de la vulnérabilité. Dans un essai violent et salutaire contre sa partenaire en féminisme Judith Butler, elle a récusé le « quiétisme » de cette dernière et l'a traitée de « *professeur de parodie* »¹. Mais elle est bien obligée d'admettre qu'elle a elle-même flirté avec ce quiétisme.

1. [« The Professor of Parody »](#)

Propos d'un sage en islam

Les soulèvements populaires de 2011 ont mis en lumière l'aspiration du monde arabe à la démocratie. Les manifestants qui, dans les rues des villes syriennes et sur les places de Tunis ou du Caire, criaient « Dégage ! » affirmaient leur volonté de vider le lieu du pouvoir accaparé par des potentats corrompus et inamovibles. Certains ont cru déceler dans cette dynamique la seule influence occidentale, ignorant les luttes passées, et la tradition d'une pensée politique critique de langue arabe. Du despotisme, magnifique essai qui a pour auteur Abd al-Rahmân al-Kawakibi, grand notable d'Alep et figure intellectuelle majeure de la fin du XIX^e siècle, dans ce monde arabe en révolte contre la tyrannie de l'Empire ottoman, témoigne de la force de cette pensée encore méconnue de part et d'autre de la Méditerranée.

par Sonia Dayan-Herzbrun

Abd al-Rahmân al-Kawakibi
Du despotisme et autres textes.
 Trad. de l'arabe (Syrie) par Hala Kodmani,
 Préface et postface de Salam Kawakibi.
 Actes Sud, coll. Sindbad, 235 p., 20 €

Al-Kawakibi (1855-1902) est à la fois un représentant majeur de la renaissance arabe, mouvement à la fois littéraire, politique et culturel, et du réformisme musulman. La grande tradition de l'islam avait été fondée sur la pratique de l'interprétation et du débat, mais, dès le XI^e siècle et davantage encore avec l'expansion de l'Empire ottoman, des pouvoirs à la fois politiques et cléricaux ont commencé à imposer dans le monde sunnite une lecture autoritaire et conservatrice des textes. Ce sont ces pouvoirs qu'al-Kawakibi qualifie de despotiques. Mais, au-delà du contexte historique, c'est du despotisme même, dans sa généralité,

qu'il est question dans ces chapitres denses et percutants.

On pense au *Hiéron* de Xénophon, mais, à la différence du penseur grec, al-Kawakibi vise moins le tyran que ce qui constitue l'essence du despotisme, c'est-à-dire « *le fait de disposer des affaires collectives à sa guise* » ainsi que les effets qu'il produit. On pense aussi à *De la servitude volontaire* même si, pour al-Kawakibi, le despotisme ne naît pas exclusivement de la volonté de servir que suscite l'ensorcellement « *par le seul nom d'un* » comme chez La Boétie. C'est ici que se manifeste la modernité de l'intellectuel syrien attentif aux mouvements de son temps, et pour qui le despotisme peut être exercé non seulement par un individu mais aussi par un groupe. Il anticipe ainsi toute une réflexion contemporaine sur l'oligarchie. Certains régimes constitutionnels, dit-il en effet, relèvent du despotisme quand les pouvoirs législatif et exécutif y sont totalement indépendants l'un de l'autre. « *Tout gouvernement peut être traité de despotique tant qu'il n'est pas strictement contrôlé et comptable sans indulgence de ses actes, comme ce fut le cas aux débuts de l'islam lors des révoltes contre Uthmân et Aliⁱ, et c'est ce qui s'est passé dans la République française actuelle, lors des scandales des décorations et de Panama ou de l'affaire Dreyfus* ».

Al-Kawakibi écrit pour un public musulman et arabe. Mais il puise ses références aussi bien dans le monde occidental et chrétien que dans le sien propre, saluant au passage les Anglais qui veillent à contrôler leur monarque. Il a lu les grands penseurs occidentaux, probablement dans les traductions en turc, et cite avec admiration et respect Montesquieu et Schiller, aux côtés de grands poètes de l'époque préislamique ou de celle des Omeyyades. Il est cependant convaincu que les habitants du Levant doivent réfléchir aux règles politiques essentielles qui leur conviendraient à partir de leur horizon propre.

Avec les Lumières, un puissant mouvement d'idées a été lancé « *à la conquête du bien et au rejet impatient du mal, avec la volonté de progresser malgré les obstacles* ». Les penseurs de la liberté en Occident ont profité de l'élan que leur donnait le développement des connaissances et, contre la soumission au despote, ils ont prôné la participation aux affaires publiques. Mais la plupart ont également combattu la religion sous toutes ses formes. Cela pouvait convenir au matérialisme des Occidentaux. Les Orientaux, quant à eux,

PROPOS D'UN SAGE EN ISLAM

qu'ils soient bouddhistes, chrétiens, musulmans ou israélites, sont attachés à la religion, voire à la bigoterie. Ils ne peuvent aller vers la liberté et l'égalité qu'en empruntant un chemin autre que celui qui a été suivi en Occident : celui de la réforme religieuse. Les objectifs sont certes les mêmes, mais les voies divergent, parce que les peuples ont des histoires et des horizons symboliques différents. Le réformisme ne doit pas être entendu comme une adaptation aux valeurs de la modernité occidentale, mais comme un « *retour aux sources pures, réveillant ainsi la volonté et repoussant la torpeur, allégeant la souffrance engendrée par le despotisme et l'asservissement* ». L'humanité de l'homme et la fraternité humaine sont affirmées, non dans le contexte de la colonisation culturelle, mais dans la dynamique propre de sociétés toutes également dignes et humaines.

Al-Kawakibi est sans doute un des premiers représentants de ce que l'on appelle aujourd'hui la théologie musulmane de la libération², qui apparaît comme un mouvement transnational présent aussi bien en Europe qu'aux États-Unis, en Asie et sur le continent africain. L'un de ses représentants les plus célèbres fut l'Iranien Ali Shariati, qui traduisit Fanon en persan. Tous deux étaient, à des époques et dans des contextes religieux différents, des théoriciens et des militants de ce que l'on pourrait appeler sans anachronisme un véritable socialisme libertaire. Al-Kawakibi n'écrit-il pas que « *le socialisme est sans doute l'un des meilleurs systèmes imaginés* » ? Ce n'est pas par la violence, qu'il condamne sans réserve, mais par le développement de la raison, de la science et par la séparation radicale du pouvoir et de la religion – en faveur desquels Shariati comme Kawakibi trouvent des arguments puissants dans la relecture qu'ils proposent des textes fondateurs de l'islam – que les hommes iront vers leur émancipation.

Leurs idées et leur détermination leur valurent à l'un et à l'autre d'être emprisonnés, puis assassinés. On peut rappeler qu'en 1899 les femmes d'Alep manifestèrent publiquement pour la première fois de leur histoire – et sans doute de l'histoire des femmes arabes – pour exiger la fin de la détention d'Abd al-Rahmân al-Kawakibi.

Chaque phrase de ce petit livre dense, complété par quelques autres courts essais, est pensée comme si à chaque fois elle appelait un



commentaire. Aujourd'hui que risque de triompher en France une vision binaire et caricaturale de la relation entre Occident et monde musulman, lire ce texte majeur qu'est l'essai *Du despotisme*, c'est s'ouvrir à la compréhension des courants les plus novateurs portés par des intellectuels musulmans, et se rendre attentif à l'une de ces grandes voix grâce auxquelles peut s'édifier une commune humanité.

1. Respectivement troisième et quatrième califes, successeurs du Prophète.

2. Une des meilleures synthèses sur la question est le livre du politologue irano-américain Hamid Dabashi, *Islamic Liberation Theology : Resisting the Empire*, Routledge, 2008.

Art et céramique

Une exposition remarquable, en deux lieux différents : Ceramix. À Sèvres, dans les vastes bâtiments de la Manufacture, rénovée, ouverte à la création contemporaine. À la Bastille, à la Maison Rouge, où, depuis son installation, la surprise est de rigueur. Une ample exposition qui, sur deux cent cinquante pièces, donne à voir les avatars et la vitalité de l'art de la céramique, considéré durant quelques dizaines d'années dans sa révolution continue.

par Georges Raillard

Ceramix : De Rodin à Schütte.
Cité de la céramique (Sèvres, jusqu'au 12 juin)
et Maison Rouge (Paris, jusqu'au 5 juin)

Catalogue. Snoeck, 320 p., 39 €

Il y eut de grands moments, restés fameux, dans la porcelaine. En France, le bleu de Vincennes, dans lequel s'enchaînaient les scènes galantes du XVIII^e siècle. Mais assiettes et tasses... La décadence bourgeoise suivit. Sèvres fut synonyme de surtouts de table, les cadeaux officiels. Il fallut, pour la modernité, briser les vases, ou au moins biffer leur décoration. Bernard Palissy s'y était employé. Quelques artistes d'avant-garde apportaient la marque de leur art de peindre à celui de la céramique : Dufy, Marquet, Matisse, entre autres. Grâce à un homme dont la notoriété n'égale pas l'influence, André Matthey, l'art céramique s'étendit. Potier, il offre dans les premières années du XX^e siècle aux « fauves », dont le territoire est reconnu en peinture, la liberté des couleurs et des formes. Elle s'épanouira par la terre et son adjuvant, le feu – « terres de grand feu » peut ainsi désigner une forme de création.

Raoul Dufy avait trouvé chez le Catalan Artigas une incitation à la céramique. Ce dernier, artiste-artisan, avait été le condisciple de Miró à Barcelone. Les deux noms sont liés. Un volume remarquable (*Miró & Artigas*, céramiques, Maeght, 1973) met sous nos yeux les pièces de Miró réalisées dans l'atelier

d'Artigas. Elles résultent de l'évolution de la pratique de Miró grâce à l'exemple d'Artigas. Et la pratique du peintre soutient l'œuvre. Miró, en 1941, vient d'achever la série des vingt-trois *Constellations*, commencée en Normandie et terminée à Majorque. Ces œuvres sur papier peuvent être tenues pour le sommet de sa production. On en trouve le prolongement dans quelques œuvres où le graphisme des *Constellations* se prolonge et s'accomplit, mais dans sa singularité, en bénéficiant de la terre où s'ouvre le chemin privilégié de l'œuvre.

José Pierre, historien du surréalisme, écrit dans *Miró & Artigas* : « *Maîtriser le feu, pour un céramiste, cela signifierait donc gouverner tout un ensemble de métaphores. On ne peut plus chargées de sens mythique : métaphores de la conjonction charnelle, métaphore de la fécondation, métaphore de la reproduction, métaphore de la naissance, métaphore de la vie intra-utérine, métaphore enfin du sommeil et de son produit naturel, ce pot souvent rehaussé de vives couleurs, le rêve.* »

Miró, dans les années 1945-1946, sur des pots, dans la terre grenue, ouvre au centre un sexe féminin qui deviendra un élément majeur de son langage.

Picasso découvre alors à Vallauris l'atelier artisanal qu'il va utiliser. Au Bateau-Lavoir, il avait expérimenté la céramique. Cette pratique ne fut pas vraiment la sienne. À Miró, la main et le maniement de la matière. À Picasso, l'œil et l'instrument, la pointe, le crayon : le dessin et la gravure plutôt que la céramique. Ses nus sont représentés vus de l'extérieur, soumis à la prise de l'œil et de l'instrument. Ces nus féminins ne sont pas issus d'une exploration de la matière.

La pratique de Picasso, différente de celle de Miró, l'est aussi de celle de Marcel Duchamp : terres brunes et titres inscrivent leurs présences et leurs sens jusqu'à la rencontre entre l'objet présenté et l'objet d'art. *Objet dard*, c'est le titre donné par Duchamp à un pénis en érection. Ou encore, en plâtre galvanisé, *Feuille de vigne femelle*.

L'érotisme picassien et le sexe et son inscription matérielle, l'art céramique en a fait son affaire. Parmi des dizaines de figures, s'impose *Fontaine*, évocation renversée de l'urinoir de Duchamp. Explicite, la terre, en forme de sexe féminin qui enlève à l'enfant fétiche de Bruxelles son sexe au profit du sexe femelle. Ailleurs, cent petits paquets de vagins. Picasso

ART ET CÉRAMIQUE

a peint *La Pisseuse*, gênante. Les vagins de céramique ne le sont guère.

Nos légendes, nos mythes, nos images, peuvent être démantibulés. Françoise Vergier fait apparaître une *Marie-Madeleine au rocher mou*. *Les Étrangers*, face à nous, nous regardent. Les gravures de mode qui ont enchanté Mallarmé, les voici, par un détail, mis à mal. Johan Creten s'en prend, comme d'autres, à la réalité du visage. Beaucoup de visages féminins font douter de la réalité de la notion de beau.

Un chapitre, au Japon. La céramique, art traditionnel, s'y est renouvelée et ne cesse de l'être. Un mouvement historique des centres divers d'activités et des acteurs connus partout. À Paris, où certains de ces artistes travaillent et exposent, comme Satsuko Nagasaka, ou Futamura Yoshima. À la première, des objets, arêtes nettes. À la seconde, des vasques et des mouvements drus. Cette dernière artiste appartient aussi à la salle d'installations de l'exposition. On la trouve au bas du grand panneau de Daniel Pontoreau, composé de fonte de fer et de terre cuite. On doit à Pontoreau la grande œuvre dressée à l'entrée du ministère des Finances à Bercy. Pontoreau manie les rencontres d'éléments hétérogènes. Par eux, il définit ses espaces. L'un de ceux-ci, très vaste, est dit *Champ du feu*, un champ de céramique (reproduit dans la monographie sur Pontoreau publiée chez Actes Sud en 2002).

La terre d'Espagne est, elle aussi, fertile pour la création de l'art céramique. De l'œuvre du Basque Chillda, Octavio Paz dit qu'elle se développe entre le fer et la lumière. À la sculpture accrochée au rocher et en vue de l'océan, l'œuvre de céramique fait apparaître les deux qualités que le poète montrait dans la sculpture de l'artiste.

Le Catalan Tàpies installe ses objets liés à la pratique du déchet pour en faire des monuments doués d'une vie paradoxale. Ainsi, un fauteuil gigantesque ou une baignoire à peine marqués de fissures produites par la vétusté ou un acte d'appropriation, de rencontres indicibles.

La leçon de cette exposition vient ébranler ce que l'on nomme « histoire de l'art ». Avec des matériaux très anciens, une matière rendue active par le feu, le plus aventureux de la pensée et de la représentation est mis à mal : une liberté qui fait sien toute l'essence.

Le regard d'un poète

Avec Cali clair-obscur, la Fondation Cartier présente la première rétrospective européenne consacrée à Fernell Franco. Autodidacte, né en 1942 et mort en 2006, ce photographe colombien cherchait, selon ses propres mots, « à l'intérieur du réel ».

par Olivier Bailly

Fernell Franco, *Cali clair-obscur*. Fondation Cartier pour l'art contemporain (jusqu'au 5 juin)

Les photographies de Fernell Franco exposées à la Fondation Cartier sont extraites d'une dizaine de séries thématiques qu'il a réalisées entre 1970 et 1996 : prostituées, bâtiments en ruines, paysages portuaires, salles de billards, bars où l'on écoute la salsa (très présente dans cette exposition, ce qui ravira les amateurs), etc. Reporter-photographe de formation, Fernell Franco connaissait la puissance des images. Sa démarche artistique exclut tout spectaculaire. Dans ses « méta-images », tellement saturées de présence, il rend visible non pas l'invisible, mais le visible que nous ne voyons pas, que nous ne savons pas voir, que nous ne prenons pas le temps de voir. Il est question du lent et inexorable travail de la mort, c'est-à-dire du devenir. Certains de ses tirages ne sont pas fixés chimiquement, laissant le temps faire son œuvre. Dans la série baptisée « Amarrados », il montre des ballots de toutes formes, recouverts de toiles blanches, ficelés et entreposés. Simplement ça : des colis en souffrance évoquant des cadavres ligotés.

Fernell Franco est né à Versailles, au centre de la Colombie. Il a six ans en 1948 lorsque la guerre civile, la « Violencia », fait rage. Trois cent mille Colombiens périront pendant ce conflit qui perdurera et engendra la création de milices armées antagonistes. Il est âgé de huit ans quand ses parents décident de fuir leur village pour s'installer plus au sud, à Cali, l'une des trois grandes villes colombiennes. La majorité des photographies exposées y ont été réalisées. « *À Cali, dira-t-il, la lumière et le soleil sont si forts qu'on y comprend l'importance et la vérité de l'ombre dans des choses aussi simples que changer de trottoir*



LE REGARD D'UN POÈTE

pour se protéger du soleil. On doit toujours accommoder son regard aux contrastes. »

Adolescent, il est coursier à bicyclette pour un studio photo. Il se nourrit de cinéma mexicain, de films noirs américains, de néo-réalisme italien. Il exerce aussi le métier de fotocinero – il photographie les passants dans la rue et leur vend leur portrait. C'est ainsi que cet autodidacte apprend la ville, aiguise son regard et sa technique. À 20 ans, il devient reporter et couvre à la fois les violences qui minent la société colombienne et la chronique mondaine. *« Dans les villages c'était la guerre ouverte. Mon appareil était muni d'un flash électro-nique. J'enjambais des cadavres, je cadrais et je déclenchais. J'avais l'impression que le flash de lumière ne venait pas de l'appareil, mais de mon cerveau, que la scène n'était pas enregistrée sur le négatif, mais dans ma mémoire, et que je m'en souviendrai toute ma vie. »*

En 1972, continuant à travailler pour la presse, il entame un travail artistique personnel. Ce sont les images que l'on peut découvrir dans l'exposition *Cali clair-obscur*. Il réalise une première série sur les prostituées travaillant dans l'une des dernières maisons closes de Buenaventura, ville côtière de Colombie. *« Ce que je cherchais en elles, c'était la vérité de la vie lorsqu'elle n'est pas maquillée, même si elle est rude et violente. »* Déjà, dès cette série inaugurale, Fernell Franco travaille sur la matière. Il demande conseil à ses amis : cela vaut-il la peine de faire une exposition sur ce thème ? Ils lui répondent que le sujet est vieux comme le monde. *« J'ai donc utilisé cette idée de vieillesse et j'ai donné à quelques-unes de ces photographies la couleur de l'ancien. »* Sa

démarche est celle d'un plasticien. Il procède à des collages, colorise, sature de lumière ou, au contraire, assombrit. Certaines photographies irradiant littéralement, d'autres, charbonneuses, semblent des esquisses au fusain. Certaines d'entre elles sont comme surmultipliées : plusieurs tirages, à différents stades de leur « révélation », sont ainsi exposés.

Cette première exposition, intitulée *Prostitutas*, se tient à la Ciudad solar, un espace de travail et d'exposition où se retrouvent les membres du groupe de Cali, une « école » affinitaire regroupant notamment des artistes comme Oscar Munoz ou Ever Astudillo (leur hommage à Fernell Franco est exposé ici). Ce qui caractérise le regard du photographe c'est sa profonde empathie pour l'individu, sa singularité, sa beauté. *« Ce que j'ai compris en arrivant à Cali, c'est que les étoiles étaient sur terre. »* Dans la série « Interiores », les hommes sont de passage, à peine esquissés. Ce sont des ombres, des fantômes métaphoriques d'une ville en pleine métamorphose, ce qu'illustre une autre série, « Demoliciones », réalisée au début des années 80, alors que l'argent sale refaçonne entièrement la physionomie de Cali réputé pour son puissant cartel de la drogue : *« Il fallait bien moderniser la ville et l'adapter aux changements survenus, admet-il, mais tout s'est fait, comme toujours, sans prendre en compte la mémoire et la tournure qu'imposent aux choses le climat et le paysage. »*

On s'étonne qu'aucune institution européenne n'ait encore présenté le travail de Fernell Franco, artiste dont le regard singulier et puissant ne peut laisser indemne le visiteur. Le monde a besoin de documentaristes, mais sans doute davantage encore de poètes. Fernell Franco était un poète.

Le film n'est pas le cinéma

Sur le film, de Philippe-Alain Michaud, est un livre richement illustré (trois cent trente-cinq illustrations de haute qualité) proposant une lecture rétrospective, non linéaire et décentrée de la pensée filmique telle qu'elle se déploie dans les marges de l'industrie du cinéma. Le propos principal de l'auteur est de montrer comment le film, disjoint de l'appareil qui conditionne le spectacle cinématographique, a, en retour de son invention, modifié irréversiblement l'histoire des représentations et agi sur les différents champs des pratiques artistiques. L'auteur, qui dirige le département « Film » du Centre Pompidou, est l'un des meilleurs connaisseurs de la théorie filmique en France.

par Guillaume Basquin

Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*
Macula, 464 p., 38 €

Voici un livre qui descend de la lignée relativement restreinte des écrits théoriques qui considèrent le cinéma sous sa seule forme plastique, en ne s'occupant pas le moins du monde de son aspect de représentation (fiction, histoire, acteurs) : les écrits de Dziga Vertov, de Peter Kubelka, de Christian Lebrat (*Cinéma radical*), de Hollis Frampton, de Henri Langlois (*300 ans de cinéma*), de Dominique Noguez, de Patrick de Haas (*Cinéma intégral*) ou encore de P. Adams Sitney (*Le Cinéma visionnaire*).

Pour Philippe-Alain Michaud, et ce n'est pas un hasard si le dossier de presse du livre cite en exergue le livre fondamental de Hollis Frampton, *Pour une métahistoire du film*¹, le « film » se démarque du « cinéma » en tant qu'il n'est pas un spectacle, mais une œuvre d'art qui se présente à nos yeux, avec des effets de matérialité (au minimum la lumière colorée projetée sur l'écran ou les écrans, ou même ailleurs, dans le cas de l'*expanded cinema*). Ce

livre crie : le cinéma n'est pas une narration ! En cela, Michaud se démarque totalement d'un André Malraux, qui écrivait à la fin de son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* : « Par ailleurs, le cinéma est aussi une industrie. » Bien plutôt, *Sur le film* affirme que parfois le cinéma est aussi du film. C'est une politique des exceptions : le cinéma qui intéresse l'auteur n'est jamais issu de l'industrie, mais toujours de l'artisanat (fût-il produit à l'intérieur de l'Hollywood naissant, tel celui du premier Chaplin).

Les premières lignes de l'avant-propos annoncent la couleur de l'ouvrage, son beau souci : « *Les textes qui composent ce volume procèdent d'une hypothèse unique : le film ne se confond pas avec le cinéma. Si le dispositif de la projection publique dans lequel il est venu se configurer au commencement du XX^e siècle est resté l'horizon de son histoire, il s'agit d'une histoire locale, qu'il convient de reconsidérer à partir de ses bords.* » (C'est moi qui souligne.) Du cinéma des origines aux installations vidéo, en passant par le cinéma expérimental, ce livre va répondre à cette question : qu'est-ce qui conduit in fine le film ayant acquis son autonomie formelle vis-à-vis du théâtre et de la littérature à « *modifier en retour* » tout le système des arts (photographie et peinture) ?

Après Kubelka, Michaud nous rappelle que le film est d'abord une suite discrète d'images fixes inscrites sur une pellicule, et qu'il n'y a aucune raison pour que le défilement de la projection soit fixe et normé : toutes les variations, tous les dispositifs sont possibles. Comme un film, un livre est d'abord un ensemble discret de chapitres (ici, un recueil de textes d'abord publiés dans des revues) ; c'est de la juxtaposition, rendue possible par la seule mobilité du lecteur, des six chapitres de ce livre (« L'origine du film » ; « La construction du visible » ; « L'appareil du réel » ; « Transferts » ; « Refaire, se refaire, se faire refaire » ; « Faillite dans la représentation ») que naît le mouvement d'une pensée du film-en-tant-que-film. Par un renversement de type moderniste, Michaud retourne la célèbre phrase de Gertrude Stein, et nous dit : *A non-film is not a film is not a film...* Car, voilà, « *avant d'être un spectacle, le film est une manière de penser les images* ».

Déroulons le fil(m) du livre. Chapitre 1, « L'origine du film ». Au début de la pensée des images acheiropoïètes était *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, de Walter Benjamin, le premier livre à avoir

LE FILM N'EST PAS LE CINÉMA

compris que le cinéma modifiait la « perception » que nous avions de l'art : avec l'invention du cinématographe, la photographie était devenue de l'art. (Et le grand photographe canadien Jeff Wall le confirmera par la suite, nous montre Michaud.) C'est entendu, le cinéma est avant tout un dispositif (pellicule, projecteur(s) pour agrandir l'image inscrite, surfaces de projection, noir de la salle pour « mieux voir »), mais l'auteur s'interroge : pourquoi le film a-t-il trouvé la salle de cinéma telle qu'on la connaît comme dispositif majoritaire ? (N'aurait-il pas pu en être autrement ?) Et il répond : à cause de ses origines théâtrales. Remontant alors dans le temps, jusqu'au XVI^e siècle, « avec la redécouverte du De architectura de Vitruve et de l'Onomasticon de Pollux », Michaud montre et explique brillamment le triomphe progressif et hégémonique de la « scène-perspective » ; à peine un siècle plus tard, « l'établissement d'une barrière infranchissable, quoiqu'invisible et immatérielle, entre le proscenium — l'espace de l'action — et la cavea — l'espace de la vision —, conditionne la structure projective de la représentation » en donnant à la scène « une profondeur apparente » : la salle de cinéma est née ! (Copie de celle du théâtre moderne.) Toute la suite du livre sera une interrogation des œuvres des artistes qui auront brisé cette barrière supposée infranchissable, redonnant ainsi une place active au spectateur devenu émancipé.

Les chapitres 2 à 6 illustrent le programme de l'auteur énoncé dès la page 9 (les ciné-artistes de la période moderne et contemporaine,

ayant disjoint « les propriétés du film — lumière, durée, mouvement — et séparé ses éléments constitutifs — photogramme ou ruban de photogrammes, faisceau, surface de projection », ont produit des effets nouveaux de « rematérialisation qui nous permettent de penser le film en termes de présence et non plus de représentation² ») : comment des cinéastes comme Anthony McCall, Paul Sharits, Robert Whitman, Fernand Léger, Gil Wolman, Peter Kubelka, Richard Serra, Robert Breer, Jack Smith ou Hans Richter (pour ne citer que quelques-uns des plus « connus » étudiés dans ce livre) ont-ils réussi à intégrer totalement le cinéma au champ des arts plastiques ? Quelles configurations nouvelles ont-ils inventées ? Quels concepts ont-ils déployés ? Quels phénomènes de transfert ont-ils, ce faisant, activés ?

Il est à peu près impossible de résumer un exposé aussi vaste que précis, écrit dans une langue qui n'est jamais pédante : on comprend tout le sens des démonstrations dès la première lecture, ce qui n'était pas gagné d'avance eu égard à l'hyperspécialisation de l'ouvrage. Aussi ne vais-je pas en faire un résumé : lisez-le ! Et vous verrez alors comment et pourquoi il existe une autre généalogie des images en mouvement que celle, classique, d'un André Bazin. Vous comprendrez par quels effets de déplacement ces ciné-artistes ont réussi à engendrer des phénomènes nouveaux de comparution : destruction de l'illusionnisme au profit de la projection lumineuse et accès à une sorte d'« hyperespace » (celui des « événements de lumière colorée générant dans l'espace des pulsations monochromes enveloppantes »),

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Pierre Benetti, Alban Bensa, Maité Bouyssy, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, 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

Relations publiques

Hugo Pradelle

Communication

Pierre Benetti

pierrebenetti@en-attendant-nadeau.fr

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

LE FILM N'EST PAS LE CINÉMA

chez Paul Sharits), nouvel accent mis sur la matérialité de l'appareil cinématographique : présence du ou des projecteurs, multi-surfaces écraniques (c'est alors l'écran qui devient « exposé »), importance du matériau pellicule, effets de retour de la projection vers le spectateur dans les *flickers films*, etc. « *C'est ça le cinéma, un palais des glaces manifestant les multiples enveloppes illusionnistes du réel* », lit-on page 74 ; *Sur le film* épiluche les unes après les autres ces multiples couches du spectacle illusionniste dominant et nous donne accès à l'arrière-plan essentiel de l'art cinématographique : le film.

Pour conclure, dire que les deux maîtres du cinéma muet (Chaplin et Buster Keaton) furent

les précurseurs de ce cinéma d'artiste, celui qui accomplit les promesses de Fernand Léger : « *Un accélérateur des tendances fondamentales de la peinture moderne permettant de libérer les valeurs plastiques de l'objet par l'usage de la couleur pure, des ruptures d'échelle et de la fragmentation du plan.* » Le Cinéma et son double.

1. Voici un extrait de cet exergue : « *Désormais, nous appellerons notre art simplement : le film.* »

2. En cela, Michaud rejoint la pensée d'un cinéaste comme Jean-Claude Rousseau, qui nous disait que le cinéma doit *présenter* et non pas *représenter*. (C'est là la fonction eucharistique du cinéma : il y a bien présence réelle dans la pellicule de film, à condition de ne pas l'escamoter.)

À Varsovie, un théâtre pour agir

À l'occasion de l'inauguration du Nowy Teatr, son théâtre à Varsovie, Krzysztof Warlikowski a invité des amis de toute l'Europe et au-delà – certains des meilleurs metteurs en scène de théâtre du moment – à réfléchir sur le rôle des artistes, aujourd'hui, dans cette Europe de la peur. Deux journées de résistance, du 22 au 24 avril dernier.

par Jean-Yves Potel

Soumission. Colère. Liberté. Trois mots qui résument les interrogations de l'artiste face au déferlement de haine et de médiocrité qui s'empare de son pays et, il faut le dire, d'une bonne partie de l'Europe. Des mots-valises sans doute, mais des valises vides que Krzysztof Warlikowski entendait remplir pour un nouveau départ. Ses deux dernières créations – *Phèdre(s)* au théâtre de l'Odéon ces dernières semaines, *Les Français* créé à Strasbourg et actuellement à Varsovie – déconstruisent, ou plus exactement découvrent jusqu'à l'os, nos vieux mythes littéraires (Racine, Proust...), et nous renvoient aux questions élémentaires du désir, de la haine, de la mort et de l'amour. D'où son regard d'écorché sur l'actualité. Il a ouvert ces deux jours avec inquiétude, en constatant que le monde était en train de « *revenir en arrière* », et il a demandé aux artistes présents comment ils pouvaient, en même temps, y être « *furieux, soumis et libres* ».

Les réponses furent contrastées. Éparpillées, même. Des centaines de Varsoviens ont suivi les débats dans ce beau théâtre aménagé au centre de la ville, à la place d'une friche

industrielle (un ancien dépôt d'éboueurs). Baies vitrées sur la rue, salle modulable et technologie du dernier cri, parvis et chaises longues, sobriété de la décoration intérieure conçue par Małgorzata Szcześniak, la scénographe de tous les spectacles de Warlikowski. Esquisse d'une librairie. Vidéos sur les murs. Musiques.

Nous avons d'abord entendu le constat du metteur en scène hongrois Árpád Schilling, très inquiet de la réaction des artistes de son pays. « *Ça dure depuis six ans, les autorités tentent de détruire la culture indépendante.* » Coupes budgétaires, nominations, interdictions, pressions en tous genres, etc. « *Et la réaction du milieu demeure très faible : aucune solidarité, les gens se replient sur leurs intérêts privés. Ils se taisent, ils s'habituent. Nous avons notre part de responsabilité, hélas. Qu'avons-nous fait ces dernières années pour prévenir ce comportement ?* » Plus nuancée, Joanna Mytkowska, qui dirige depuis 2007 le Musée d'art moderne de Varsovie, établissement public dépendant du ministère de la Culture, s'est interrogée sur la « *faiblesse immanente* » aux structures

À VARSOVIE, UN THÉÂTRE POUR AGIR

démocratiques face aux comportements antidémocratiques. Pour l'instant, a-t-elle dit en croisant les doigts, « nous ne sommes pas trop inquiétés. Notre résistance est faible. La seule possible, la solidarité du milieu, se construit lentement en Pologne. On a réagi à chaque attaque. Une évolution hongroise est-elle possible ? Je ne sais pas ».

Le poète et metteur en scène Wajdi Mouawad, nouveau directeur du théâtre de la Colline à Paris, a raconté son expérience canadienne à la fin des années 2000 et les censures des autorités, les difficiles réactions du public, pour soulever la question du langage face aux attaques des pouvoirs, et la portée de la poésie. Il s'est demandé « pourquoi, en adoptant le langage des politiques, nous finissons, pour nous défendre, par trahir notre langue. Nous craignons à tort de ne pas être compris en usant de notre art. La transmission ne se résume pas à l'argent ». Il en a appelé à la « solidarité des ébranlés ». Cette réflexion sur le langage était également au centre du bref message de l'italien Romeo Castellucci, qui refuse l'auto-censure. « Je peux avoir peur en tant que citoyen, mais comme artiste, je reste froid. Ma création doit être indifférente aux menaces. Il ne faut pas céder, et tenir notre façon de penser et d'agir. »

Ces réponses et d'autres suggéraient pourtant un malaise, un flottement sur la place des artistes dans ce moment, ce que Krystian Lupa avait appelé, dans un manifeste lancé de Cracovie à l'automne, « un sentiment croissant d'étrangeté ». Le metteur en scène polonais commentait la nouvelle situation politique de son pays et se sentait trahi. « La démocratie ne nous protège pas des démons des médiocres. » Et au Nowy Teatr, lors de ces journées, il a poursuivi : « J'avoue que je suis un peu abasourdi. Je prends part à l'égarement général. Je pensais que nous évoluions, que nous étions co-créateurs de l'être humain, et je vois maintenant, pas seulement en Pologne, que la démocratie ne peut pas arrêter un Hitler ou un individu élu démocratiquement, qui démolit le monde avec la démocratie. Où est-on ? Quand la démocratie sert le rêve elle peut être ma patrie, mais là ? Le discours du ressentiment ne laisse aucune place aux artistes. » Krzysztof Warlikowski renvoie une impression analogue. « J'ai pensé que le théâtre m'apprendrait le monde. C'est ma possibilité d'atteindre, de connaître la liberté. Il est devenu mon trésor. La porte ne peut plus se fermer. Il faut à nouveau inventer des moyens de poursuivre cette liberté. » Et Lupa de définir son pessimisme comme « une

constante provocation », tout en constatant que « l'on s'est réveillé un peu tard ».

Il a fallu la performeuse Sodja Zupanc Lotker, venue de Prague, tchèque dont le « mari est juif et la fille à moitié tzigane », pour introduire le thème de la responsabilité des politiciens mais aussi des artistes, face à la xénophobie générale. Ce qu'a repris Romeo Castellucci, pour qui l'artiste doit susciter cette responsabilité dans son public. Le plasticien polonais Zbigniew Libera, en déplorant l'interdiction du blasphème trop répandue en Europe, a dénoncé la démission passée : « Dans les années 1990/2000, au lieu d'expliquer la démocratie, tout le monde s'est rué sur le fric ! »

Petit à petit, au fil de la journée, les artistes présents et les autres participants en sont venus à une conviction pragmatique. Il n'y a rien d'autre à faire que de continuer à s'exprimer librement, sans concession, pour « réinventer une belle allure », selon le mot du cinéaste et « artiste en rébellion » français Jean Michel Bruyère. Deux interventions encore. Celle du metteur en scène belge Ivo van Hove, pour qui l'art n'est pas un reflet, mais « un regard sur la réalité » qu'il faut défendre au quotidien, coûte que coûte. Il y voit l'antidote de la peur. Et cette jeune créatrice iranienne, Leyli Daryoush, musicologue, auteur de livrets d'opéra et dramaturge, qui vit en France. Elle a raconté comment, ces quinze dernières années, elle avait pu travailler avec des artistes iraniens, y compris en Iran, et malgré la censure des ayatollahs. « La liberté n'est pas un choix, c'est un acte », a-t-elle conclu.

On peut se dire que ces artistes tournent en rond, juger tout cela avec scepticisme. Il reste que ce long échange au cœur d'une ville où les libertés vacillent¹, échange intelligemment conduit par l'éditrice Beata Stasinska et le journaliste Max Cegielski, a redonné des forces. Małgorzata Szczeniak l'a souligné en conclusion : « Nous voulions démarrer l'activité de notre théâtre par la réflexion. Savoir ce que nous voulions faire et comment. Cette journée a confirmé qu'il a été construit pour que les gens puissent d'abord se poser des questions, réfléchir, et agir ensuite. » Le Nowy Teatr existera dorénavant comme un centre culturel international, unique en Pologne.

Krzysztof Warlikowski. [Nowy Teatr](#), Centre international de culture. Rue Madalinskiego 10/16, Varsovie.

1. On peut se reporter à [mes articles](#) sur la situation polonaise parus sur Mediapart.

La voix en direct

La grande proximité de l'interprète et du spectateur constitue une expérience singulière, proposée le plus souvent par les salles du théâtre privé. D'ici la fin de la saison, Constellations de Nick Payne par Marc Paquien au Petit Saint-Martin, La Dernière Bande de Samuel Beckett par Peter Stein à l'Œuvre, Pourquoi je suis là ? d'Alain Pierremont par Anne-Marie Lazarini à l'Artistic Théâtre offrent quelques occasions d'apprécier une fois encore cette spécificité du spectacle vivant.

Nick Payne, *Constellations*. Mise en scène de Marc Paquien. Petit Saint-Martin jusqu'au 18 juin.

Samuel Beckett, *La Dernière Bande*. Mise en scène de Peter Stein. Théâtre de l'Œuvre jusqu'au 30 juin.

Alain Pierremont. *Pourquoi je suis là ?* Mise en scène d'Anne-Marie Lazarini. Artistic Théâtre jusqu'au 30 juin.

La représentation théâtrale n'a jamais craint de se déployer dans de vastes espaces. En France, la salle du TNP du temps de Jean Vilar, la cour d'honneur du Palais des papes à Avignon, avant sa sonorisation, laissent imaginer la performance alors exigée des interprètes. L'utilisation des micros HF, la projection de gros plans en vidéo sont devenues des pratiques courantes qui tendent à modifier l'art de l'acteur. Mais il y a toujours une émotion particulière à entendre le timbre d'une voix en direct, à découvrir de près sur un visage la diversité des expressions.

Il est des pièces qui semblent requérir cette approche. C'est par exemple le cas de *Constellations* du jeune auteur britannique Nick Payne, créée en 2012, avec grand succès, au fameux Royal Court de Londres, actuellement présentée, dans un texte français d'Elisabeth Angel-Perez et de Manuel Piolat-Soleyman, au Théâtre du Petit Saint-Martin. Elle pourrait évoquer de manière quelque peu prévisible une relation amoureuse, vécue sur un mode très contemporain : rencontre et intimité physique, hésitations et dérobades,

séparations et retrouvailles. Mais Roland est apiculteur, Marianne enseignante chercheuse en physique quantique ; la dramaturgie s'inspire de cette spécialité, précisément de la théorie des multivers, ainsi appliquée à leur couple : « *Si on dit que notre univers est le seul qui existe vraiment. Il n'y a donc qu'un seul et unique toi et une seule et unique moi. Si c'est vrai, alors il ne pourra jamais y avoir qu'un seul choix. Mais si chaque futur possible existe, alors les décisions qu'on prend ou qu'on ne prend pas vont déterminer lequel de ces possibles finira par se réaliser.* »

Ainsi d'un univers à l'autre, d'un temps à un autre, certaines séquences sont sujettes à de subtiles variations, alternent des tonalités les plus diverses, à l'encontre de toute linéarité ; par exemple des allusions indéchiffrables à une maladie font déjà peser une gravité inattendue sur la légèreté des premiers moments. C'est dire les nuances exigées par la reprise à quelques mots près, et non la simple répétition, des mêmes épisodes. D'entrée Christophe Paou impose la finesse de son interprétation, vue « de si près » ; Marie Gillain semble d'abord souligner les contrastes, avant que ne se devine progressivement, dans la perturbation de la chronologie, la nécessité d'un double jeu hanté par la mort. Rien dans la mise en scène et la scénographie de Marc Paquien ne vient parasiter la performance des deux comédiens, le plus souvent debout dans un espace abstrait : sorte de disque suspendu, mur du fond diversement éclairé (lumières de François Menou) d'un univers à l'autre. Et s'il y a sonorisation du plateau, elle n'intervient que brièvement lors de quelques séquences, comme équivalent des variations typographiques dans le texte.

Au Théâtre de l'Œuvre, la voix de Jacques Weber ne s'entend pas toujours en direct dans *La Dernière Bande* de Beckett. Elle sort d'un magnétophone, le temps que Krapp écoute l'enregistrement de sa trente-neuvième année. Mais de prime abord, son visage découvert « de si près » ne peut que sidérer le spectateur qui aurait vu la pièce à plusieurs reprises ces dernières décennies. L'écrivain a lui-même mis en scène quatre fois son texte, en anglais, allemand, français, de 1969 à 1977, a laissé des cahiers de notes très précises, a suscité une « *tendance à la formalisation* », selon l'expression de Bernard Dort. Il a ainsi instauré une sorte de tradition qui a fini par supplanter le texte écrit en anglais en 1958, traduit par lui en collaboration avec Pierre Leyris, publié en mars 1959 dans *Les Lettres*

LA VOIX EN DIRECT

nouvelles, puis par les éditions de Minuit. Peter Stein a choisi de revenir à la première version dans une totale fidélité aux didascalies. Contrairement à ce qui a été dit et écrit, il ne suscite pas de surenchère, par exemple dans le jeu avec les bananes ; tout juste à propos de la seconde, il accentue le geste indiqué, « *il flanque la peau dans la fosse* », et la fait jeter en direction du public, faute de l'espace nécessaire entre la scène et la salle.

« *Le vieil homme avachi* », le clown effondré sur sa table métallique avant même le début de la représentation, correspond à la description : « *Visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre* » (maquillage et perruque dus au magnifique travail de Cécile Kretschmar). Il porte bien une « *surprenante paire de bottines, d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites et pointues* ». Il est pris régulièrement d'« *accès de toux* », il marche de plus en plus difficilement, à mesure que se répète en coulisses « *le bruit du bouchon qu'on tire* ». Il retrouve cette « *voix poussive et cassée* », entendue par Beckett à la BBC, celle de l'acteur Patrick Magee, qui lui inspira le monologue, qui fut le créateur du rôle. Ainsi un très grand metteur en scène, un très grand acteur redonnent à une pièce légendaire sa verdure originelle. Frédéric Franck quitte sur une belle réussite le Théâtre de l'Œuvre qu'il doit vendre après quatre saisons ; en 2012 il avait déjà ouvert une programmation ambitieuse avec ce même texte, mis en scène par Alain Françon avec Serge Merlin.

Il y a une proximité plus grande encore que celle des petites salles, celle des espaces privés. Alain Grasset avait créé en 1989 le premier Festival mondial de « théâtre à domicile ». Sous son nom d'auteur, Alain Pierremont, il participe, avec sa pièce *Pourquoi je suis là ?*, à la programmation Artistes en appartement(s), coproduite par la Poudrerie de Sevran et les Athévains. L'originalité du projet tient à la double proposition : « un théâtre dans mon salon » ou « mon salon dans un théâtre ». À l'Artistic Théâtre, dans le onzième arrondissement de Paris, a été installé un petit lieu, adapté à la pratique du « théâtre à domicile » pour ceux qui ne disposeraient pas chez eux d'un espace assez grand. D'ici la fin juin, il est utilisé par différents artistes, mais il sert principalement pour la mise en scène par Anne-Marie Lazarini de *Pourquoi je suis là ?* : cadre intime pour une histoire familiale, pour la rencontre d'amis et de voisins.

En cinq séquences, deux monologues d'un père, deux monologues du fils, suivis de leur unique dialogue, la pièce parcourt un demi-siècle, depuis la naissance en 1947 du fils jusqu'à l'annonce en 1997 d'un enfant à naître, l'arrivée d'une nouvelle génération. Elle évoque l'incompréhension entre deux hommes, chacun enfermé dans son silence, dans son amour pour une femme disparue, l'épouse et la mère. Lors des premières représentations, Bruno Andrieux (le père) n'avait manifestement pas encore adopté la juste distance par rapport à un public si proche, déjà trouvée par Cédric Colas (le fils). Mais cette part de maladresse pouvait ajouter au trouble des spectateurs eux-mêmes exposés aux regards, privés de la séparation entre la scène et la salle, de l'obscurité protectrice. Anne-Marie Lazarini laissait aux deux interprètes toute l'aire de jeu, indiquant le passage du temps par le simple affichage des dates, la diffusion d'une chanson représentative de chaque époque. Un gyrophare d'ambulance, suggérant l'internement psychiatrique de sa femme par le père, témoignait d'un minimalisme revendiqué. Les petits jouets et peluches accrochés dans une sorte d'arbre généalogique, à côté de photos d'enfance, celles confiées par les membres de l'équipe, semblaient comme une incitation à personnaliser par des apports privés ce « salon dans un théâtre ».

Paris des philosophes (16)

Les chimères de Monsieur Descartes, ou l'absent

Il faut se faire une raison ... C'est une triste et humiliante vérité, difficile à « *révoquer en doute* » : le plus grand philosophe français, celui dont les bacheliers connaissent au moins le nom (« *J'ai le don de penser et je sais que je pense* », résume La Fontaine), « *ce cavalier français qui partit d'un si bon pas* », selon la Note conjointe de Péguy, l'incarnation par excellence du « génie » français, épris d'ordre et de méthode – « cartésien », en un mot –, ce philosophe, non seulement a peu vécu à Paris, mais semble n'avoir jamais apprécié ni aimé cette ville. A-t-il même mérité de donner son nom à une petite rue en pente du Quartier latin, à proximité de l'ancienne École polytechnique ?

On connaît les débuts de ce provincial : sa naissance en 1596 à La Haye (une petite ville en France, pendant longtemps La Haye-Descartes, aujourd'hui Descartes ...), les études

PARIS DES PHILOSOPHES (16)

au Collège des jésuites de la Flèche, le droit à Poitiers, la formation militaire auprès du protestant Maurice de Nassau, qu'il abandonne quand éclate ce qui deviendra la guerre de Trente Ans. « *Roulant ça et là dans le monde* », comme dira le *Discours de la méthode*, il visite l'Italie qui ne lui plaît pas – trop chaud – et passe une première fois par Paris, où l'on soupçonne ce cavalier venu d'Allemagne d'être, soit un libertin qui ne croit en rien, soit un rose-croix¹.

Loin d'être un « Invisible », lors d'un séjour ultérieur un peu long (1625-1627), il fréquente des salons littéraires, comme celui de Guez de Balzac, ou mondains comme celui de Mme de Rambouillet, et des cercles scientifiques, où il rencontre celui qui le représentera fidèlement à Paris, le père Mersenne, de l'ordre des Minimes, près de la place Royale. Il se serait même battu en duel pour une belle. Il loge alors rue du Four, « *Aux trois chapelets* ». C'est à cette époque que le cardinal Pierre de Bérulle, qui vient de fonder en 1611 la congrégation de l'Oratoire, est frappé, lors d'une réunion rue Saint-Honoré, par la puissance d'argumentation de Descartes et l'incite vivement à poursuivre ses études de philosophie. Il voit en lui un soldat de la vraie foi.

Mais Descartes préfère, en 1628, s'établir en Hollande et échapper ainsi à l'aigre censure des aristotéliens de la Sorbonne et des jésuites du collège d'Harcourt. S'il publie en 1641 ses *Meditationes de prima philosophia* chez un éditeur parisien, ce n'est qu'en 1644 qu'il consent à revenir dans la capitale. Il s'installe rue des Écouffes, dans le Marais, de mai à novembre, pour y faire, en quelque sorte, la promotion de son ouvrage. Il n'est plus un inconnu, il jouit d'une « *honnête notoriété* », ses *Meditationes*, en latin, sont traduites en français par le duc de Luynes et les *Objections* qui les accompagnent, rédigées en français, sont transcrites en latin par Clerselier.

En 1647, nouveau séjour à Paris, de juin à novembre, ; il loge peut-être, si l'on en croit une plaque, au n° 14 de la rue Rollin (5^e arr.), où il aurait eu, dit son premier biographe, l'abbé Baillet, « *une espèce d'établissement* ». Il espère toucher une pension de 3 000 louis d'or que le jeune roi vient de lui accorder et qu'en fait il ne recevra jamais. Surtout, le 23 septembre 1647, il va rencontrer chez lui, rue Brisemiche (près du cloître Saint-Merri), un jeune savant fort malade, Blaise Pascal, qui tente de le convaincre par des raisons expérimentales de l'existence du vide. En vain. Descartes n'admet tout au plus

qu'une « *matière subtile* ». Comme dira une des « *femmes savantes* », « *le vide à souffrir me semble difficile* ». Descartes ressortit fort fâché de cet entretien, et, quand il repartit avec Roberval, « *ils se chantèrent goquette* » dit malicieusement Jacqueline, la sœur de Pascal, dans son récit. Mais il a tout de même recommandé à Pascal l'expérience décisive du Puy-de-Dôme.

Descartes revient en mai 1648, sans enthousiasme. Il loge non loin du Louvre, près du couvent des Théatins (quai Voltaire) : « *Cet air [de Paris], écrit-il en mai 1648 à Chanut – me dispose à concevoir des chimères au lieu de pensées de philosophes* ». En outre la Fronde éclate, avec la « *journée des Barricades* », le 26 août : une journée insurrectionnelle lors de laquelle le peuple de Paris contraint Anne d'Autriche à libérer les parlementaires emprisonnés par Mazarin ; « *une conjoncture d'affaires que toute la prudence humaine n'eût su prévoir* », écrit-il à la princesse Élisabeth. Déçu et inquiet, Descartes s'enfuit. Il quittera la Hollande l'année suivante pour la Suède. Il y meurt de pneumonie en déférant aux ordres d'une reine des Neiges, Christine de Suède, qui voulait des leçons de philosophie très tôt le matin...

Descartes cherche, pour méditer, la paix, le calme, l'absolue tranquillité, soit dans la solitude de la province, soit dans l'anonymat des grandes villes où chacun ne se soucie que de ses propres intérêts. « *Dans cette grande ville où je suis [Amsterdam] (...) – écrit-il à Guez de Balzac le 5 mai 1631 – chacun est tellement attentif à son profit que je pourrais y demeurer toute ma vie sans être jamais vu de personne. Je me vais promener tous les jours parmi la confusion d'un grand peuple [dans la foule].* » Mais sa doctrine est au contraire celle d'une recherche collective de la vérité, elle se fonde sur l'universalité de la raison et le partage des arguments. Que reprochait-il aux Parisiens ? « *Aucun d'eux – écrit-il à Chanut le 31 mars 1649 – n'a témoigné vouloir connaître autre chose de moi que mon visage ; en sorte que j'ai sujet de croire qu'ils me voulaient seulement avoir en France comme un éléphant ou une panthère à cause de la rareté, et non point pour y être utile à quelque chose* ». Par une étrange ironie de l'histoire, si son corps se trouve probablement à Saint-Germain-des-Prés, on a longtemps exposé son crâne au Musée de l'homme, comme si on avait voulu y trouver la clef de cette pensée fondatrice.

Jean Lacoste

1. Françoise Hildesheimer, *Monsieur Descartes. La fable de la raison*. Flammarion, 2010, p. 116.

Petits formats

Philip K. Dick

***Si ce monde vous déplaît... Et autres essais.* Anthologie présentée par Michel Valensi. Trad. de l'anglais (États-Unis) par Christophe Wall-Romana. L'éclat / poche, Paris, 2015, 230 p., 8 €.**

Les quatre essais et conférences réunis ici sont enthousiasmants et perturbants, comme l'est tout grand texte dickien, ce qui est un pur bonheur inattendu. Car Dick, depuis des années, est chic. Grâce au cinéma, bien sûr, qui l'adapte ou le pirate avec entrain, de *Blade Runner* à *Matrix*, pour ne rien dire des adaptations sur Amazon ou apparentées. Dick *mainstream*, qui l'eût cru. Il est même l'un des rares auteurs de SF à survivre au déclin éditorial du genre, largement mis à la marge par le succès effondrant, sauf exception délicieuse comme pour la série de Robin Hobb, *L'Assassin royal*, de la fantasy... Bref, peu porté sur les émois culturels des couches moyennes, on s'était mis en quête d'autres éruditeurs visionnaires, de William Gibson à Alain Damasio, et Dick tenait sa place dans notre mémoire comme génial embrayeur du soupçon généralisé, sabordeur inoubliable de nos certitudes, mais sans qu'on éprouve le besoin de le re-relire.

Or, ce petit recueil ravive notre reconnaissance pour les vertiges du questionnement dickien, et, plus surprenant peut-être, notre besoin de retrouver ses « *délires divergents* », dans leur fantastique ouverture à d'autres mondes possibles. Dick y articule, avec un goût imperturbable de la provocation qui n'est jamais qu'un défi au bon sens de la raison libérale, la nécessité impérieuse de cerner ce qui est « spécifiquement humain », et interroge de façon réjouissante la docilité dont nous faisons preuve devant la réalité: pourtant, non seulement « *la ligne de démarcation entre l'hallucination et la réalité est devenue elle-même une sorte d'hallucination* », mais l'obéissance aux règles quelles qu'elles soient rapproche regrettablement l'humain de l'androïde...

S'il y a dans ces textes une réflexion savante, qui sait passer de la gnose aux commentaires de Frederic Jameson sur Dick lui-même, des considérations sur le temps héraclitéen à l'examen du règne de la surveillance généralisée, ils invitent aussi, et c'est inestimable, à une lecture qui saurait rêver en parallèle aux pistes ouvertes –rêver de telle sorte qu'obscurément, intimement, on les parcourt. Ce à quoi contribuent la préface et les notes de l'éditeur, qui savent prolonger avec intensité les éclairs dickiens.

Nelson Algren, *La rue chaude*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Roger Giroux, Gallimard (L'Imaginaire), Paris, 2016, 421 p., 14 euros.

A walk on the wild side, le titre original, qui évoque immédiatement aux amoureux de Lou Reed l'une des plus belles chansons de son album *Transformer*, est une descente fort peu «pittoresque», quoi qu'en dise le résumé offert en quatrième de couverture, dans les bas-quartiers de la Nouvelle-Orléans des années trente. Tout au contraire, c'est une traversée des Enfers qui est chantée, au fil de la découverte de la marginalité par un adolescent analphabète, plus porté sur le sexe que sur la moralité, vraie graine de proxénète qui trompe innocemment son monde grâce à ses airs de paysan peu dégourdi. Algren ne donne pas dans le naturalisme, et pas davantage dans le propos dénonciateur.

Lui qui fut un «rouge», il ne se préoccupe pas de sensibiliser à une cause, il s'emploie à donner au monde des perdants sa brutalité, sa vitalité, son obscurité, dans un roman obsédant qui mêle indissociablement les chansons, les scènes oniriques, les détails réalistes, sans hiérarchie, sans jugement, et Perdido Street devient peu à peu une légende, ses macs et ses tordus deviennent les figures d'un opéra nocturne, grotesque, convulsé, les secousses du récit sont portées par ce qui prend la grandeur orageuse d'un poème. Algren est un lyrique splendide, héritier à sa façon de Walt Whitman, dépouillé de toute sentimentalité, et qui trouve ici, lui, le romancier de Chicago, l'équivalent de la fièvre des écrivains du Sud, pour évoquer le royaume des âmes en peine et leurs sombres jouissances.

Steven Saylor, *Du sang sur Rome*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Juliette Hoffenberg et André Dommergues, 405 p., 7,50 € ; *L'étreinte de Némésis*, trad. par Arnaud d'Apremont, 406 p., 7, 80 € ; *Le triomphe de César*, traduit par Hélène Prouteau, 311 p., 7,80 €. 10/18 (Grands détectives).

Gordianus est détective privé. C'est une profession qui n'a pas la réputation d'être de tout repos, mais dans la Rome de César, c'est carrément périlleux. Quand, dans l'inédit *L'étreinte de Némésis*, il est requis à Baïa, l'affaire paraît pour une fois presque simple : le maître de maison a été assassiné, il lui suffira d'identifier le meurtrier, routine bien rodée.

PETITS FORMATS

Sauf que tous les Romains sont en émoi, car Spartacus n'est toujours pas vaincu, car Spartacus de façon invraisemblable continue à défier l'*Urbs*. Et le meurtrier présumé est un esclave, qui a très certainement rejoint l'armée du gladiateur. Gordianus doit prouver le contraire, s'il veut éviter que tous les esclaves du domaine ne soient exécutés en représailles.

L'enquête va dûment de rebondissements en pistes fallacieuses, mais le plaisir tient aux digressions, à tous ces moments où s'éclaire l'univers mental des Romains de la fin de la République, où passent leurs ombres, leurs dieux, leurs effrois, leurs valeurs. C'est un monde immoral et hautain, égaré et inquiet, mais porté aussi bien par la fierté d'avoir inventé le citoyen que d'être maître de l'univers... Tous les romans de Steven Saylor, impeccablement documentés, mettent en crise cette tension entre un passé lointain héroïquement vertueux dont le souvenir reste actif, et l'avenir qui se dessine, animé par les seuls appétits égocentriques, où l'idéal ancien tombera en poussière. Saylor n'a pas la fulgurance d'Howard Fast dans son *Spartacus* (Agone, 2016), mais il sait faire jouer avec un tel sens du concret les contradictions de ce temps qu'on en devient les lointains familiers.

Antonio Manzini, *Piste noire*
traduit de l'italien par Samuel Sfez.
Gallimard (Folio-policier)
291 pages, 7 €.

Il est extrêmement reposant de lire un polar qui ne se soucie pas de dénoncer quelque turpitude politique, qui n'a pas pour héros un affreux serial killer, ou un médecin légiste enclin à détailler ses autopsies. Il est vigoureusement plaisant d'éviter les affres du flic qui se sent lentement envahi par le Mal majuscule, et de se dispenser de la quête du secret enfoui dans le village depuis les années quarante. Ce petit roman n'a d'autre prétention que donner la parole à un commissaire quadragénaire que la sottise insupporte, que le vieillissement angoisse, que son boulot ennuie, et qui de surcroît abomine ce Val d'Aoste congelant où il a été muté. L'histoire n'est qu'un léger prétexte, ce qui compte, c'est l'enjouement mélancolique d'une comédie où se succèdent les sketches rigolards ou acides, composant en filigrane le journal intime d'un grand contrarié, d'un amoureux endeuillé, qui survit fâché, mais avec une sacrée effervescence. Rien de plus, mais rien de moins.

Évelyne Pieller

