

En attendant Nadeau

journal de la littérature, des idées et des arts

Commencer un journal

L'éditorial du premier numéro de notre journal en ligne reprend le communiqué que nous avons adressé à la presse et aux réseaux sociaux informant de la fin de notre collaboration avec *la Nouvelle Quinzaine littéraire* et notre volonté de lancer une nouvelle publication.

Rappel des faits :

Fin septembre 2015, la directrice de publication et actionnaire majoritaire de *la Nouvelle Quinzaine Littéraire*, Patricia De Pas, a décidé de mettre fin de façon abrupte à tout ce qui avait permis la poursuite de *la Quinzaine Littéraire* depuis la mort de son fondateur Maurice Nadeau, en évinçant la direction éditoriale collective soutenue par l'ensemble des collaborateurs et en annonçant une restructuration globale du journal ainsi que de ses orientations éditoriales.

Ouverts aux transformations éditoriales nécessaires à l'évolution du journal et de son lectorat, les collaborateurs ont souhaité entamer des négociations avec Patricia De Pas, laquelle n'a pas voulu y donner suite. Devant ce refus de toute concertation et conscients des incertitudes qui planaient sur le journal – notamment sur les comptes, qui n'ont jamais été communiqués aux actionnaires depuis deux ans –, les collaborateurs ont décidé collectivement de cesser de participer à une publication dans laquelle ils ne se reconnaissaient plus. Cette décision de démissionner, prise à l'unanimité, s'explique par la complète remise en cause par Patricia De Pas des pratiques de collaboration amicale et bénévole qui les avaient réunis au long des années, ainsi que par un souci de gestion transparente et de respect des règles de droit.

Notre projet :

Fidèles à leur histoire commune autour de Maurice Nadeau – certains ont collaboré à *la Quinzaine littéraire* dès 1966 –, et avec le soutien de Gilles Nadeau, son fils, les collaborateurs ont décidé de maintenir vivant leur désir de traiter du monde et de la société à travers la recension d'ouvrages de littérature et de sciences humaines. Ils ont donc entrepris de lancer un nouveau journal, en ligne, dont le premier numéro sera publié le 13 janvier : *En attendant Nadeau*.

Pourquoi un nouveau journal littéraire ? Pourquoi *En attendant Nadeau* ?

Parce que nous restons convaincus qu'il est essentiel de passer par les livres pour comprendre les enjeux de notre monde, essentiel de faire du journal un espace où le choix, la reconnaissance de la nouveauté, la liberté et la confiance ont toute leur place. Parce que pour répondre à l'afflux d'information et de prises de parole directes, immédiates et souvent incontrôlées, la recension permet de tenir un discours indirect, transversal et réfléchi.

En attendant Nadeau est un titre qui nomme ce qui fonde notre collectif. Il porte cette mémoire en avant, il en fait une chance pour l'avenir.

Comment nous lire ?

Tout en conservant une périodicité de deux numéros par mois – et en vous proposant cette version PDF – *En attendant Nadeau* s'enrichira régulièrement de contenus supplémentaires. Il est possible de circuler aisément sur le site grâce à un affichage lisible et varié, permettant de lire par « rubriques », par « auteurs » ou tout simplement en cliquant sur les titres des articles proposés. La direction éditoriale est assurée par Jean Lacoste, Pierre Pachet et Tiphaine Samoyault. Hugo Pradelle est chargé des relations publiques et Raphaël Czarny de l'édition du journal en ligne. Les collaborateurs réguliers, dont les noms figurent dans l'ours, seront épaulés par les contributions d'auteurs que nous solliciterons. Nous vous souhaitons de belles découvertes et de bonnes lectures.

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

LITTÉRATURE***Un cheval dans la guerre****par Marie Étienne****Echenoz, excessif****par Norbert Czarny***« Ça va ? - On fait aller ! »***par Shoshana Rappaport-Jaccottet****La Littérature pour abri****par Gabrielle Napoli****Le choc Bernanos****par Christian Mouze****Traduire Svetlana Alexievitch****propos recueillis par Santiago Artozqui****Quand Murakami devint écrivain****par Maurice Mourier****Des rêveurs à la peau dure****par Sophie Ehram****Vivre un songe****par Liliane Kerjan***SCIENCES HUMAINES*****Pages d'autrefois et d'aujourd'hui****par Catriona Seth****Histoire du cochon régicide****par Dominique Goy-Blanquet****À la recherche******d'une génération perdue****par Odile Hunoult****Michel Foucault, renard ou hérisson****par Pascal Engel****La grammaire de Daesh****par Maïté Bouyssy****Le nerf de la guerre de la psychanalyse****par Michel Plon***ARTS*****Raccrocheuses et grandes horizontales****par Gilbert Lascault****Notes sur un film fantôme****par Lucien Logette****Un voyage à travers le cinéma scorsésien****par Norbert Czarny***« À quoi bon baisser la tête*****si le ciel est si haut » par Dominique Rabourdin*****CHRONIQUE** *par Pierre Pachet***Direction
éditoriale**Jean Lacoste, Pierre Pachet,
Tiphaine Samoyault**Collaborateurs**Natacha Andriamirado,
Santiago Artozqui, Monique Baccelli,
Pierre Benetti, Alban Bensa,
Maïté Bouyssy, Sonia Combe,
Norbert Czarny,
Sonia Dayan-Herzbrun,
Christian Descamps, Pascal Engel,
Sophie Ehram, Marie Étienne,
Claude Fiérobe, Jacques Fressard,
Georges-Arthur Goldschmidt,
Dominique Goy-Blanquet,
Claude Grimal, Odile Hunoult,
Alain Joubert,
Liliane Kerjan, Gilles Lapouge,
Gilbert Lascault, Monique Le Roux,
Lucien Logette, Jean-Jacques Marie,
Vincent Milliot, Christian Mouze,
Maurice Mourier, Gabrielle Napoli,
Gérard Noiret, Évelyne Pieiller,
Michel Plon, Marc Porée,
Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle,
Dominique Rabourdin,
Georges Raillard,
Shoshana Rappaport-Jaccottet,
Steven Sampson, Gisèle Shapiro,
Catriona Seth, Christine Spianti,
Jean-Luc Tiesset**Relations publiques**Hugo Pradelle
hugopradelle@en-attendant-
nadeau.fr**Communication**Pierre Benetti
pierrebenetti@en-attendant-
nadeau.fr**Édition**

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact,**propositions d'articles**info@en-attendant-nadeau.fr**Lettre d'information**

inscription par mail à

newsletter@en-attendant-nadeau.frwww.en-attendant-nadeau.fr**p. 3****p. 4****p. 6****p. 7****p. 10****p. 12****p. 14****p. 16****p. 18****p. 20****p. 21****p. 23****p. 25****p. 28****p. 29****p. 31****p. 33****p. 36****p. 38****p. 41**

Un cheval dans la guerre

C'est autour du cheval que s'articule ce texte bref (55 pages dans l'édition présente), de Claude Simon, Le Cheval, ordonné, composé de façon musicale : « un régiment et un concerto, le concerto ramenant au régiment et le régiment aux petits bouts de plomb », publié pour la première fois par Maurice Nadeau en 1957.

par Marie Étienne

Claude Simon, *Le Cheval*.
Postface de Mireille Calle-Gruber
Les Éditions du Chemin de fer, 96 p., 14 €

On sait que Claude Simon fut cavalier dans les Dragons, en 1940, qu'il vécut la défaite et fut fait prisonnier. Une expérience terrible, dont il nota d'abord les faits, au quotidien, dans ses carnets, malgré la peur, le froid, l'épuisement et l'inconfort extrême.

Puis qu'il reprit ses souvenirs, vingt ans durant, par thèmes et par blocs séparés, jusqu'à saturation : le cheval, le village près du front, les paysans, la jeune femme laiteuse, les compagnons soldats, l'indifférence, l'entraide, le non-sens de la guerre, l'antisémitisme...

À regarder ses manuscrits, confiés à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, on a un aperçu de sa méthode. Le premier jet de l'écriture, ce qu'il nomme sa « bouillie », n'a pas été gardé par lui. Le manuscrit ne restitue que la deuxième étape, qui se présente ainsi : corps du texte en un bloc déplacé sur la droite, aux lignes horizontales, grande marge sur la gauche où apparaissent les corrections et les rajouts, les dessins, les idées de sujets à venir, le tout inscrit en diagonales.

Le cheval est central dans le texte éponyme, il est le partenaire silencieux, souffrant, mourant, victime en qui les humains reconnaissent un allié et un double.

Le Cheval est le premier état de ce qui constituera *La Route des Flandres*, mais on retrouvera le sujet de la guerre, de cette guerre-là, au long de l'œuvre, comme s'il était inépuisable, inracontable, et comme si la mémoire ne pouvait s'en défaire.

Ainsi, dans *Le Jardin des plantes*, un des tous derniers livres, un journaliste, veut faire parler le narrateur de ce que fut cette expérience.

« J'ai répété sa question : Comment fait-on pour vivre avec la peur ? J'ai dit Hé ! On n'a pas le choix !... Il a dit Ce que je voudrais que vous... J'ai dit On a peur, c'est tout. Quoique. Je cherchais mes mots. Je me demandais ce que ceux de « guerre » et de « peur » pouvaient bien signifier pour lui qui n'était pas né à cette époque... Il avait l'air efficace, précis... Il a dit Le thème de la guerre revient avec insistance chez vous. On a même avancé que c'était là la clef qui conditionne tout ce que vous avez écrit et que... J'ai dit que Ho c'était tout de même un peu exagéré, un peu réducteur, que j'avais tout de même écrit pas mal d'autres choses et que... » Et quelques pages plus loin : « Il a dit Vous m'avez dit que ça avait duré huit jours non ? J'ai dit La fatigue. Il a haussé les sourcils et a dit La fatigue ? J'ai dit Oui par-dessus tout la fatigue. Il a dit La fatigue plus que la peur ? J'ai dit Oui Par exemple quand vous ne pouvez plus que marcher au lieu de courir alors qu'on vous tire dessus Simplement parce que vous êtes à bout de force... »

Dans *Le Cheval*, les dialogues ne s'étirent pas tel celui-ci sur des dizaines, voire une centaine de pages, ils se présentent comme ceux dont les lecteurs ont l'habitude, avec des guillemets et des tirets, ils constituent des paragraphes et ils sont séparés des grands ensembles narratifs ou descriptifs.

Mais on y trouve déjà le mélange d'élégance, de culture et de parler plus cru, plus populaire, qui caractérise les propos des personnages dans *La Route des Flandres*. On y retrouve aussi l'humour, le désenchantement, et même ce qui pourrait apparaître comme du cynisme si on ne connaissait pas par ailleurs la grande humanité de l'écrivain.

« — A ton avis (demande l'ami juif), qu'est-ce que tu crois qui vaut le plus cher : la peau d'un cheval ou la peau d'un juif ?

— Il faudrait avoir le cours de la Bourse, dis-je. Ma concierge ne me fait pas suivre la cote.

-> UN CHEVAL DANS LA GUERRE

(...)

Alors j'ai l'impression qu'au foirail, le kilo de cheval vaut plus cher que le kilo de juif.

- C'est ce que je pensais aussi, dit-il.
- Tu penses bien, dis-je.
- Rien de tel pour vous apprendre à penser que ces sacrés bouseux, dit-il, ils pensent au poids. » (*Le Cheval*)

La cruauté des dialogues n'empêche pas la tendresse, le narrateur couvre l'ami malade avec ses propres couvertures alors qu'il a lui-même très froid.

Lorsque Maurice Nadeau a souhaité publier *Le Cheval* dans *Les Lettres nouvelles*, c'était en février et mars 1957. Le texte, trop long pour le format de la revue, parut en deux livraisons — ce qui rendit sa construction en trois parties moins opérante. Maurice Nadeau s'intéressait à Claude Simon depuis déjà longtemps. En 1947, paraissait son premier article sur l'écrivain. C'était à propos du *Tricheur*, qui venait de paraître. Chacun des livres qui suivirent fut salué, soit par Nadeau, soit par ses collaborateurs, dans *La Quinzaine littéraire*.

De même les publications dans *Les Lettres nouvelles* ne se limitèrent pas au *Cheval*. On y retrouve quatre autres textes brefs : *Babel*, en 55, repris dans *L'Acacia* ; *Matériaux de construction*, en 60, repris dans *Le Palace* ; *Inventaire*, en 62, repris aussi dans *Le Palace* ; *Des Roches striées de vert pâles ponctuées de points noirs*, en 64, repris dans *Histoire*.

Comme en témoigne la seconde lettre reproduite sur notre site internet, Claude Simon n'oubliera jamais le soutien apporté à son œuvre par Maurice Nadeau.

L'actuelle et première édition complète du *Cheval* vaut d'être prise en compte. Elle restitue le texte dans sa continuité et la postface de Mireille Calle-Gruber, spécialiste du Nouveau Roman et en particulier de Claude Simon, est d'une belle précision.

Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire*, Le Seuil, 2011.

Sur www.en-attendant-nadeau.fr
Deux lettres inédites de Claude Simon à Maurice Nadeau

Echenoz, excessif

**« Je veux une femme » :
 c'est l'incipit d'Envoyée spéciale,
 le nouveau roman de Jean Echenoz.
 Si trouver la femme
 n'est pas impossible, l'envoyer
 en mission dans un pays
 très lointain, très fermé
 et plutôt dangereux
 n'est pas affaire aisée. Mais on peut
 compter sur Paul Objat
 pour mener la chose à bien,
 malgré quelques dégâts collatéraux.**

par Norbert Czarny

Jean Echenoz, *Envoyée spéciale*
 Éditions de Minuit
 320 pages 18,50 euros

La femme que veut le général Bourgeaud, chef d'un service de renseignement, il la souhaite plutôt jolie pour obtenir quelques informations confidentielles. Sur l'oreiller selon le cliché consacré. Il faut aussi qu'elle soit habile mais pas trop. Objat connaît quelqu'un et très vite la retrouve. Le lecteur avec lui, près du cimetière de Passy où elle habite un bel appartement qu'elle met en vente. Elle se prénomme Constance, est mariée à un certain Lou Tausk dont elle vit séparée. Un trio l'enlève, la séquestre dans la Creuse avant de l'envoyer très loin risquer sa vie. Nous n'en dirons pas plus. Pas seulement par souci de ne rien déflorer, mais aussi parce que ça deviendrait trop compliqué et que le narrateur lui-même, très désinvolte, ne fait pas trop d'effort ou se sent fatigué à l'avance de trop en dire. Pas de raison d'être plus courageux que lui.

On l'aura compris, on est dans un roman d'Echenoz, et depuis longtemps on n'avait pas autant ri. Non qu'Echenoz se résume à la rigolade, mais la moindre phrase, le plus petit paragraphe a la vertu de réveiller des images, de susciter des réactions joyeuses. À commencer, donc, par la légèreté de ce narrateur joueur qui emploie parfois le nous, le on, le vous quand il le peut, et qui rechigne à faire le travail que depuis longtemps on attend du narrateur omniscient. Ce qu'il est censé

-> ECHENOZ, EXCESSIF

être. Ainsi quand il s'agit d'aborder les méthodes d'Objat pour donner ses consignes : « *Là, selon des méthodes connues de lui seul - et auxquelles, peu au fait de ces techniques nous ne comprenons rien -, Paul Objat prend d'abord contact avec Clément Pognel et lui donne quelques instructions quant à l'affaire en cours mais pas seulement.* » Ce même narrateur n'a pas trop de patience et préfère publier une annonce en note que de décrire un appartement dans lequel se déroule une action. Et il ne se montre guère plus vaillant pour décrire un personnage : « *... il ne va jouer qu'un rôle mineur et nous n'avons pas que ça à faire.* »

Alors quoi ? Venons-en à ce qu'il a à faire, à quelques éléments supplémentaires sur l'intrigue. Constance a été chanteuse sous le pseudonyme de So Thalasso et son tube, « Excessif », a fait le tour de la planète. À la même période, pour qui se le rappelle, Gloire Abgrall héroïne des *Grandes blondes* chantait aussi ce tube sous le nom de Gloria Stella. Et un certain Paul Salvador, producteur de télévision de son état, la cherchait également. Elle se cachait en Bretagne.

Mais le temps passe et Tausk, compositeur de cette chanson, et Pelestor, son parolier, n'ont plus créé grand chose. L'un s'ennuie, l'autre ne sort plus d'une forme de dépression qui l'empêche même de déboutonner son manteau. On connaît ça dans les romans d'Echenoz. Et la mélancolie qui va avec. Or Constance enlevée, il faut bien payer une rançon. Bref, cela ne va pas trop fort pour Tausk d'autant que le passé ressurgit en la personne de Clément Pognel, avec qui il a monté un duo éphémère et un casse très maladroit dans une banque de l'avenue de Bouvines trente ans auparavant. En somme, tout va de travers.

Le roman nous mène d'un lieu à l'autre, présente une galerie de tordus et de bras cassés qui ne dépareraient pas dans un film des frères Coen, et joue constamment avec les codes du genre ou des genres. Roman d'espionnage comme *Lac*, *Envoyée spéciale* rappelle aussi *L'équipée malaise*. On circule souvent en duo, lesquels sont au choix masculin, féminin ou mixte. Jean Pierre et Christian, chargés de surveiller Constance dans la Creuse devisent dans la campagne comme Bouvard et Pécuchet. Nadine, compagne de Tausk un temps, et Lucile qui supporte tous les caprices de Lessertisseur, agent d'Objat, ne cessent de se téléphoner, comme dans des soap-opera mexicains. Quant



© Jean-Luc Bertini

à Pognel et à sa compagne Marie Odile, coiffeuse aux allures de catcheuse, ils ont quelque chose de Poiret et Michonneau, couple du *Père Goriot*, en plus « trash » : « *Voici maintenant plus d'un mois que Clément Pognel partageait la vie de Marie-Odile Zwang et rien ne se passait comment on s'y serait attendu. L'un ayant pu nous paraître une épave aboulique, l'autre une implacable harpie, on ne pouvait guère envisager d'autre existence commune à ces deux - là que sur un mode SM élémentaire, quotidien scandé d'insultes et d'ecchymoses, oeil au beurre noir et dents brisées, Royal canin en plat unique suivi d'une pincée de Destop dans le café.* »

Les rapports de force ne sont pas seulement le fait des humains. Dans les romans d'Echenoz, les animaux connaissent assez les hommes pour les imiter. Quelques carpes dans un aquarium, à l'entrée d'un restaurant chinois le montrent : « *tons pastel, presque translucides, certaines semblant souffrir d'une maladie de peau, évoluant à distance d'une grosse carpe majeure, intimidante et qui paraît détenir fermement le pouvoir : les petites alentour, se tiennent à carreau.* » Deux cents pages plus loin, le portrait d'un chef redouté fait écho à celui de la carpe majeure....

Est-ce à dire qu'un roman d'Echenoz est pure rigolade ? Bien sûr que non ! Comme le disait le père de Zazie, y a pas que la rigolade dans la vie. *Envoyée spéciale* est ancré dans ce monde : dans la cour de l'hôtel particulier habité par Hubert Coste, demi-frère de Tausk, « *les graviers crissent de plaisir sous les pneus des coûteux véhicules* » et boulevard de

-> ÉCHENOZ, EXCESSIF

Belleville, « *des pauvres vendaient à des pauvres toute pauvre sorte d'objets de troisième main* ». On pourrait multiplier les exemples mais non. Comme l'écrit le narrateur, et nous le suivrons sur ce point, « *on se fatigue vite d'énumérer* ».

Ce d'autant qu'il ne faudrait jamais arrêter : l'univers du romancier est constamment en mouvement. Les animaux comme les objets sont personnifiés. On va, on vient sur la ligne 2 du métro, on voyage, on découvre des détails incongrus ou soudain mis en relief : dans la Creuse, les éoliennes ne tournent pas toujours dans le sens des aiguilles d'une montre, et sur les lignes 1 et 2 du métro parisien, les voix qui

annoncent les stations n'ont pas du tout la même intonation. Dans les romans d'Echenoz, on fuit, on se cache, on réapparaît, on franchit des frontières sous le regard dubitatif des animaux sauvages. Et dans le même temps, les liens se font et se défont, les femmes disparaissent ou se transforment comme Constance sur qui, au début, on n'aurait pas misé un sou.

À la fin du roman, elle a renoncé à mettre en vente son appartement et elle a rencontré un bel homme rue Pétrarque. Gageons qu'il ne soit pas aussi bricoleur que Victor, qui utilisait une perceuse électrique pour la persuader de monter dans une fourgonnette, au début du roman, rue Pétrarque, déjà.

« Ça va? — on fait aller ! »

Le deuxième volume de la correspondance de Samuel Beckett, sous-titré Les années Godot, couvre la période de la guerre et qui celle, aussi, du passage décisif à la langue française.

Par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Samuel Beckett, *Lettres*, volume II : 1941-1956. *Les Années Godot*. Trad. de l'anglais (Irlande) par André Topia, Gallimard, 768 p., 54 €

Il est de secrètes, inexplicables concordances, ou des dissonances invisibles, qu'une relation épistolaire éclaire ou masque. C'est selon. Ces accords secrets, intimes, ou désaccords bruyants, discutables, souvent pudiquement tus, s'étoffent, se nourrissent, s'inscrivent dans une temporalité, courte, longue, où l'habitude « *cette grande sourdine* », exhume, hors du temps familial, l'insaisissable, l'ironique, le fuyant, l'impromptu, l'incertain, la déliaison enfin, voire le contradictoire, ici maîtrisé. Comme pour signifier, la distance aidant, le rappel interrogatif, à hue et à dia, d'un « *et pourquoi la vie ?* » de qui se sait paradoxalement vivant, souverainement doté d'un regard.

Ces lettres de Samuel Beckett, données à lire comme elles furent écrites, souvent en français, dans le fil ininterrompu d'un dialogue noué avec quelques destinataires privilégiés tels Thomas MacGreevy, Georges Duthuit, Bram van Velde, Maurice Nadeau, Jérôme Lindon, permettent de saisir l'intellect, la sensibilité, l'intuition, l'humour et la curiosité d'un écrivain, passeur de mots ascétiques,

auteur bicéphale, traducteur de Dante, de Proust, de Joyce, d'Eluard, entre autres. À présent « établi », sollicité, reconnu, hésitant à se prêter à la comédie sociale, plus enclin à se retirer pour bêcher, jardiner, observer les alouettes dans sa maison d'Ussy en Seine et Marne, avec Suzanne Deschevaux-Dumesnil, sa compagne, pianiste, chargée de le représenter auprès des éditeurs.

Musique intermittente que l'oreille saisit à demi, puis abandonne et y revient : une voix se fait entendre, qui chemine vers l'écriture, explore à tâtons, crée à profusion, produit *Mercier et Camier*, *Molloy*, *Malone meurt*, *Murphy*, *L'Innommable*, *Fin de partie* ; les longues nouvelles *L'Expulsé*, *Premier amour*, ou *Le Calmant*, aiguillonnée par la nécessité d'exprimer fermement l'après de la césure, « *damnation de la célébrité* ». À Georges Duthuit, en mars 1949, Beckett écrit : « *Je dois maintenant m'atteler à la fastidieuse toilette de ma pièce qui s'appellerait probablement En attendant Godot. Il faut surtout bien dégager l'anus.* »

-> « ÇA VA ? ON FAIT ALLER ! »

Ce ne sont plus dès lors, - perceptibles dans le premier volume des *Lettres* de Beckett, 1929 à 1940, publié en 2014 -, la plainte, le harcèlement, la pauvreté, l'indigence, voire la fulmination contre soi, l'irritation, l'alcoolisme, les maux physiques, psychiques, le va-et-vient incessant d'un voyageur visitant les musées d'Allemagne, de l'Italie des années 1930, comme indifférent à la situation politique ; ou revenu à Dublin, sa terre natale controversée, puis Londres, et Paris à nouveau. Car, résistant dans les maquis du Roussillon, réchappé des ruines de Saint-Lô, retrouvant un Paris d'après-guerre qu'il peine à reconnaître, marqué par la disparition de parents, d'amis proches, Beckett, « *assagi* » aspire à une littérature « *non expressive* ».

Il choisit le français « *mal armé* », qui ressemblerait à la musique de Beethoven, « *une allée de sons suspendus à des hauteurs vertigineuses reliant d'insondables abîmes de silence* ».

Il s'obstine, déterminé, intériorise la réserve, s'arme. Sans désespérer, il lui « *faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent* ». Point de vue esthétique affirmé, œil aguerrri, Samuel Beckett se détache du sentiment ancien d'être celui « *qui manque complètement de perspectives professionnelles* » ; lui qui écrit à Pamela Mitchell, en août 1954, « *et presque tous les soirs la promenade sur la plage, ou sur la colline pour aller voir la vue de la montagne, mais pas ce soir. J'aurais fait un assez bon majordome, non, trop de responsabilités, mais un excellent domestique, un domestique en chef, non, juste un domestique ordinaire.* »

Un ciel bleu ou blanc, une barrière blanche, boue et bouche mêlées ; ça doit s'éteindre, ça s'éteint. La scène reste vide, sous la boue, au mois d'avril.

Puis c'est fini, c'est fait peut-être.

Il n'en sait rien.

Voici qu'il fait jour.

« *Je n'essaie pas d'avoir l'air réfractaire aux influences. Je constate seulement que j'ai toujours été un piètre lecteur, incurablement distrait, à l'affût d'un ailleurs.* »

La Littérature pour abri

Pour le lecteur familial de Georges-Arthur Goldschmidt, le titre Les Collines de Belleville évoque les promenades en compagnie de son épouse, que l'auteur décrit à la fin du récit autobiographique La Traversée des fleuves, promenades propices à méditer sur le temps et sur l'existence, au-dessus des toits de Paris : « Des paysages se superposent et, au seuil de la vieillesse, l'étonnement de vivre reste le même, ce sentiment de l'enfance, d'en avoir réchappé de justesse et de n'avoir que par hasard été jeté dans celui qu'on est, comme si on n'existait qu'en surface.[...] L'âge approchant, on attend moins de surprises aux tournants des chemins, [...]. En même temps, se produit comme une mise en photographie de ce qu'on voit passer à la fenêtre du train : on n'y situe plus l'avenir, mais, comme au premier jour, on s'étonne encore et s'émerveille de vivre. »

par Gabrielle Napoli

Georges-Arthur Goldschmidt
Les collines de Belleville
 Éditions Jacqueline Chambon, 156 p., 16,80 €.

Cet étonnement émerveillé d'exister se décline dans l'œuvre de Georges-Arthur Goldschmidt selon une palette incroyablement riche et avec une vigueur inaltérable (que l'auteur utilise la première personne pour parler en son nom ou qu'il passe par le truchement du « *il* » et de son personnage Arthur Kellerlicht), sentiment d'existence où s'entremêlent plaisir et honte. Dans *L'Esprit de retour*, Arthur Kellerlicht, son baccalauréat fraîchement en poche, revient en visite en 1949 dans son pays natal, l'Allemagne, « *pays de la réalisation des épouvantes d'enfance* », qu'il a quitté peu avant que la guerre n'éclate. Il se rend chez sa sœur aînée, épouse d'un Aryen et par conséquent tirée d'affaire. Illégitime, honteux, inutile, Arthur Kellerlicht fait alors

-> LA LITTÉRATURE POUR ABRI

l'expérience de ce retour au pays natal ennemi, dont il fut chassé à cause de ses « *origines douteuses* ». Ce même personnage (qui était déjà le personnage principal d'*Un Corps dérisoire*, composé de *l'Empan* et du *Fidibus*, datant respectivement de 1971 et 1972, réédités en 2011) est devenu dans *Les Collines de Belleville* un jeune soldat français, appelé en Allemagne en 1954 pour remplir ses obligations militaires.

Le retour hante les textes de Georges-Arthur Goldschmidt, pendant inséparable de l'expérience matricielle qui nourrit l'œuvre entière, celle de la séparation d'avec ses parents qu'il ne reverra jamais vivants. En route vers l'Allemagne, pour la deuxième fois donc depuis son départ, Arthur Kellerlicht est dévasté par l'angoisse et le chagrin contenus, « *la poitrine barrée par cette commode à tiroirs qu'il portait au-dedans de lui-même* ». Il doit alors accomplir dix-huit mois de service militaire à Karlsruhe dans l'Allemagne occupée, servir sa nouvelle Nation, aux dépens de l'autre, celle dont il a fallu s'arracher. Arthur Kellerlicht occupe une place à part au sein du régiment et c'est évidemment lui qui sera envoyé dans une famille allemande à Noël, car il faut bien se concilier la population. Son expérience, retracée par de nombreuses anecdotes tout au long du récit, est des plus étranges : « *Et lui, Arthur Kellerlicht, roulait français, carte d'identité de la République en poche, pliable avec écrit en haut RÉPUBLIQUE FRANÇAISE, en pleine Basse-Saxe. Illégitime, de douteuse origine, ni chair, ni poisson, réchappé par mégarde, il roulait en spectateur là où d'autres étaient passés le ventre noué par l'angoisse, la faim, la désolation et l'attente de la mort* ». Cette expérience est aussi des plus douloureuses, comme ce moment où le chant de l'enfance « *Stille Nacht, heilige Nacht* » rapporte à sa conscience « *l'infinie douceur de cette langue désormais criminelle qui a si bien servi, dans toutes ses combinaisons possibles, à organiser le meurtre d'innocents, de coupables, de voleurs, d'escrocs, de saints, d'humains, tout simplement, cette merveilleuse langue de son enfance qu'il avait plus de sept ans durant cachée, recouverte, sans jamais lui laisser la moindre place pour rentrer en lui.* »

La présence dans l'Allemagne occupée, défaite et pourtant encore bien là, d'Arthur Kellerlicht donne au personnage l'incessante impression d'être « *en survol, au-dessus de lui-même* », dans ces trains terribles, dans ces lieux

effroyables, dans ces casernes où « *huit ans plus tôt, de grands blonds avec trop de corps et de cheveux en brosse y montaient et descendaient l'escalier avec des dossiers pleins de croix gammées. [...] prêts, si on leur en avait donné l'ordre, à fracasser les bébés contre la muraille.* » Les corps sont ces vecteurs d'expérience, et côtoyer ces corps, les toucher, les sentir, vivants, après qu'ils ont traversé « tout cela », c'est aussi faire sienne l'abomination à laquelle on a échappé et vivre sa part d'ignominie. C'est dans les corps qu'Arthur Kellerlicht sent le mieux ce passé auquel on n'échappe pas, cette enfance allemande dans laquelle l'épouvante a pris naissance au plus près de plaisirs coupables : « *Toute la "pensée" allemande était issue de ces jeunes gens fiévreux, arc-boutés dans les forêts en quête de "l'emplacement enthousiaste de l'esprit" auxquels les prépuces trop longs de l'enfance promettaient les délices des découvertes tardives. Mais ces découvertes tardives avaient aussi abouti à ces alignements de cuisse nue et de bras levés à l'oblique qui allaient bientôt se déverser sur les plaines russes et les villages français.* »

Les corps sont omniprésents dans l'écriture de Georges-Arthur Goldschmidt, corps dans lesquels s'ancre le désespoir au moment du départ, où se dissimule la langue du crime, corps pisseux et désirant dont on a honte, toujours, parce qu'il faut bien payer son tribut, dans un mélange à peine avouable de plaisirs cachés et honteux, et de douleur. Dans *Les Collines de Belleville*, la langue s'incarne davantage encore que dans les récits précédents, comme si la langue propre de l'auteur, dont on sait les attermoissements, naissait enfin pleinement à elle-même, dans ses caractéristiques propres et impartageables, comme langue d'une existence entière et d'une expérience proprement unique. C'est l'avènement d'une langue au plus près du corps et de l'enfance nue, tout à la fois exposée à la violence de l'exil et à la violence même de ceux qui accueillent, et auprès de qui l'on se réfugie, ceux-là mêmes qui infligent corrections et sévices. Le refuge ultime et unique, véritable, est donc celui de la langue qu'il faut recréer, celle de la littérature.

Le lecteur découvre dans *Les Collines de Belleville* des passages d'une beauté éblouissante comme cette longue description du parc et de l'étang du château-orphelinat, en face des restes de l'abbaye de Maubuisson, qui donne à voir et à sentir une nature trouble et inquiétante : « *Le matin, la nuit restait encore prise dans les recoins d'herbe et la rosée*



© Jean-Luc Bertini

-> LA LITTÉRATURE
POUR ABRI

mouillait, froide, les chevilles. Au bout, surgissait de front la ligne double des énormes platanes qui bordaient l'étang, ils se dressaient des deux côtés, se rejoignant par-dessus, en cathédrale ; le haut frôlement du vent en parcourait les cimes, tour à tour ; des allées recouvertes de feuillages successifs longeaient les deux côtés de l'étang, dont la surface renvoyait, inverse, le ciel traversé de branches et de nuages blancs. Sur l'une des faces, au milieu d'un muret, se trouvait l'œillard dont le fort tirant faisait s'arquer l'eau proche. Le courant entraînait les feuilles tombées des platanes, elles arrivaient bords relevés. Des langues d'herbe les accompagnaient, se disposant en arc de cercle face à l'œillard. Quand les hasards du courant les avaient entraînées trop loin, ces flaques d'herbe tournoyaient lentement sur elles-mêmes et s'échouaient contre la rive pour, peu à peu, être entraînées elles aussi. » La langue de Georges-Arthur Goldschmidt arrive à un degré d'intensité et de condensation qui parvient à rendre compte de manière palpable, charnelle, de ce qu'a représenté l'Allemagne pour Arthur Kellerlicht, après la guerre, Allemagne dans laquelle il lit à cœur ouvert ce qui a rendu possible l'abjection que l'on connaît. Et c'est entre ironie amère et douleur que le narrateur se rend à l'évidence : tout est rentré dans l'ordre, les images romantiques des forêts allemandes ressurgissent, telles qu'elles ont bercé l'enfance des Allemands dans les illustrations par Ludwig Richter des *Volksmärchen des Deutschen* (Contes popu-

lares des Allemands) et le narrateur de conclure : « *Les maisons maisonnaient, la table tablait, les téléphones téléphonaient. On pouvait se promener partout, des langues de paysage s'enfonçaient dans les villes, entre les lots ceinturés des quartiers de banlieue, où l'on se dénonçait de pavillon en pavillon, où chacun surveillait, farouche, la poubelle de l'autre. »*

Arthur Kellerlicht montre tout au long du récit, au fil duquel surgit parfois de manière impromptue un « je », un regard plein d'acuité sur son existence entière, sur ce qu'il a pu considérer comme des faiblesses, des passades, dont il s'extirpe grâce au regard plein d'amour de la femme rencontrée. Les confessions sont à peine chuchotées à celle qui comprend tout à demi-mots, à celle dont l'amour inconditionnel remet tout en ordre : « *Il avait suffi de quelques allusions, de quelques mots dits gorge serrée : fessée, déculottée à la badine, directrice, surveillant et tout avait été deviné.* » Et le récit tout entier peut se lire comme un incroyable et émouvant hymne à cet amour qui a porté le narrateur sa vie durant, cette raison de vivre à laquelle Arthur Kellerlicht rend ici un hommage poignant. L'existence entière de cet homme est transcendée par « *la compagne miraculeuse* », raison d'être et sans doute aussi raison d'écrire, qui remet toutes choses en place et les rend si évidentes qu'elles peuvent enfin être écrites, dans cette langue pleine qui laisse le lecteur comblé.

Le choc Bernanos

La nouvelle édition en deux volumes des œuvres romanesques complètes (Bibliothèque de la Pléiade) de Georges Bernanos se présente, si on se laisse faire, comme une lecture guidée de l'œuvre. C'est son intérêt, et il n'est pas mince : l'édition est remarquable. C'est aussi son danger. Il faut tout bonnement l'accepter, la reconnaître dans sa qualité, et ne pas se laisser faire.

Par Christian Mouze

Georges Bernanos, *Œuvres romanesques complètes* suivies de *Dialogue des Carmélites*
Bibliothèque de la Pléiade, 65 €.

Une œuvre se lit, une édition s'examine. Les finalités ne sont pas les mêmes. Ici et pour chacun des deux volumes, les longues notices, les notes et les variantes, les « en marge de » avec des extraits de la correspondance (celle-ci nous montrant entre autres un Bernanos dans un travail acharné, parfois sur plusieurs romans qui se croisent, se bousculent, s'écartent, un Bernanos dans le besoin d'argent mais scrupuleux, toujours soucieux à remplir ses engagements), les passages mis en annexe mais retenus dans le corps principal de la première édition de La Pléiade (1961) établie par Albert Béguin et Michel Estève (avec une préface de Gaëtan Picon) - tout cela est d'une indéniable richesse et d'un intérêt qu'on ne saurait boudier.

Retenons, par exemple, le choix raisonné des leçons qu'offrent les différents manuscrits ou bien, pour *Un mauvais rêve*, le délicat travail d'extraction à partir de la matrice d'*Un crime* : à la reconstitution d'un texte qu'Albert Béguin, en 1950, avait voulu présenter abouti et qui sera repris dans La Pléiade de 1961, l'édition d'aujourd'hui préfère l'éclatement, la fragmentation et la mise en valeur des flottements. Cela laisse une impression de chantier en cours. A. Béguin, lui, avait voulu privilégier et présenter une œuvre véritablement fondue et achevée, une force reconstruite. Il faut lire tout simplement les deux éditions de La Pléiade : chacune à sa façon sert très bien Bernanos, écrivain de solide assiette mais toujours en devenir et en exigence vis-à-vis de soi. Albert Béguin avait su capter et conduire le mouvement de Bernanos, mais aussi en l'ajustant et orientant à sa manière, faisant nettement par exemple de *Dialogues des carmélites* une œuvre de théâtre, alors que Bernanos avait travaillé sur

un scénario de cinéma. La Pléiade d'aujourd'hui la rend à cette première destination.

À la fin de tout cela, pour ne pas dire de toute la richesse gymnique de la présente édition, quel sentiment en tirer ? Les notices et les notes ne peuvent s'empêcher de tendre au lecteur des lunettes : comme on a envie alors de retrouver ses yeux et de garder leur solitude avec la solitude du texte de Bernanos ! C'est démuné qu'on le lit le mieux, tenant son livre non pas au cœur d'une clairière de la belle forêt d'érudition, mais sur la table mouvante de nos eaux secrètes. Le spécialiste comme le critique doit avant tout donner à lire. Et s'il ne peut évacuer toute interprétation, toute analyse, toute construction ou déconstruction à partir des éditions et des manuscrits, il lui aura suffi de ne quitter jamais Bernanos dans ses achèvements ou inachèvements (quelle vie créatrice peut d'ailleurs être dite achevée ?) et de le présenter ainsi au lecteur : à toi, lecteur.

Dès sa première œuvre (*Sous le soleil de Satan*) qui fut d'ailleurs précédée de nouvelles significatives et annonciatrices (cf. *Madame Dargent*, *Une nuit*, *Dialogue d'ombres*), ça n'est que trop visible : Bernanos est né pour faire une vie et conduire un combat intime, non pour une carrière d'écrivain, de maître ou de petit maître à penser ou à écrire. Encore moins pour une carrière d'argent étayée par l'intelligence. Il témoigne et lutte sans cesse.

Ce pourfendeur ne juge pas. Il établit, braque violemment sa lumière au cœur des ténèbres du cœur, dans les recoins, les recès et les reculs des consciences. C'est un moraliste : le mal est sa matière. Il écrit sans chercher tant à définir, cerner, analyser qu'à montrer et libérer des forces (cf. l'extrême violence de ses héroïnes). Gide ne s'y trompait pas : Bernanos lui est « contraire ».

Gide est un prudent, Bernanos un imprudent : il porte, il apporte la contrariété et l'inconciliabilité. Il brandit l'écriture comme un

-> LE CHOC BERNANOS

foudre. Le monde le plus positif, le plus terre à terre glisse à l'onirique. Bernanos le tient dans des tenailles surnaturelles : « rien de ce qui arrive n'arrive en vain » (*Un crime*). On ne perçoit pas des analyses mais des éclairs, des fissures d'où jaillit non pas la force d'une fiction mais celle de la vérité des âmes et ce romancier qui ne romance rien la donne à pleines mains. Il use d'espérance la désespérance et de désespérance l'espérance. Il n'a de cesse que de coucher ses héros sur la terre, de tout leur long, à l'image même de « *Péguy couché dans les chaumes, à la face de Dieu* ». Le nom de Péguy sous sa plume, bien sûr n'est pas un hasard. Tous deux sont des écrivains de combat. *Sous le soleil de Satan* sort des tranchées, *Monsieur Ouine* s'enfonce dans le désastre de juin 40, les *Dialogues des carmélites* (qui portent peut-être aussi des échos de la guerre civile d'Espagne) jaillissent des épreuves du pays et de sa libération : ils s'achèvent d'ailleurs en sang et en chant. L'amour et la mort, tout est donné par le fer chez Bernanos. Tout est ainsi donné au « *pauvre animal humain* ». Tout est découronné pour être, dans un autre ordre, dans une autre économie des choses et de l'homme, couronné.

Lyrique et spiritualiste Bernanos, dans son temps, n'est pas un romancier ordinaire. Lecteur et admirateur de Balzac, il n'en est certainement pas l'héritier un peu figé comme le fut par exemple le sage, mesuré et donc si peu bernanosien, plutôt polytechnicien que bagarreur, Edouard Estaunié son contemporain aujourd'hui oublié et c'est presque dommage : le XXème siècle peut se passer de lui mais pas de Bernanos. Estaunié meurt en 1942 dans une France balzacienne arrêtée et prisonnière (et ses romans, loin d'être inintéressants, restent prisonniers d'un temps). Bernanos meurt en 1948 dans une France libérée, en mouvement, cependant aux prises avec la guerre froide et de durs affrontements sociaux et politiques. Il s'était tenu à l'écart de la Libération pour laquelle il avait combattu, dénonçant sans relâche dans les années de guerre « *le zoo de la révolution nationale* ». Il allait trouver un autre combat (c'est un besoin chez lui que de ferrailer), intime et ultime. « *Nous voulons réellement cette mort* » écrivait-il dans son agenda, le 24 janvier 1948. Comme s'il regardait la mort non pas comme un hasard mais une construction. Pas si simple. « *Me voilà maintenant jetée dans le pressoir* » faisait-il dire à son héroïne dans *La Joie*. Pour ses héros, la mort vient au bout de

tous les mensonges, qu'ils les aient déconstruits ou, à l'instar de Mr Ouine, parachevés. Pour sa part, Bernanos a toujours voulu les dénoncer et comme les garder à distance, les rejeter, d'où sa vie d'errance et sa fin. Ce ne fut pas un voyageur mais un lutteur à la recherche constante de ses angles d'affrontement. Il ne se réservait que pour une rencontre. Aller à la mort demande du terrain et il lui fallait du terrain : « *Aimer tout son amour, vivre toute sa vie, mourir toute sa mort.* »

Chez Bernanos, le vivant n'est pas loin du mort, le polémiste n'est jamais loin du romancier : il le surveille et intervient. L'expression « littérature engagée » lui convient exactement, car cet engagement, Bernanos le veut total, aussi bien et aussi fort dans le domaine terrestre que dans le domaine métaphysique qu'il lui articule toujours. Chacun de ses héros porte les deux dimensions, en équilibre ou déséquilibre, et fait l'expérience de ces deux situations : il en gravit tous les degrés. Chacun de ses héros positifs ou négatifs si l'on peut dire (mais chacun garde, si l'on excepte Monsieur Ouine, un contact avec les deux pôles) affronte un secret de soi qui le dévore ou un secret social qui dévore et achève de pourrir toute une micro société, image et synthèse de la société. Monsieur Ouine est le nœud d'une perdition cellulaire. Une lente consommation frappe le héros et la commune où il s'est établi. « *Ce qui pèse dans l'homme, c'est le rêve* », se rappelle Chantal de Clergerie dans *La Joie*, à propos de son maître, l'abbé Chevance. Ce qui le perd est le bavardage : l'homme se défait au fil de ses mots. Monsieur Ouine est précisément un bavard : il se vide. Et ne devient plus que vide. Il meurt dans un monologue, un bavardage insane et stérile sur lui-même. Les mots du rejet de la vie scellent ses derniers moments. « *S'il n'y avait rien, je serais quelque chose, bonne ou mauvaise. C'est moi qui ne suis rien.* »

Le héros de Bernanos est avant-coureur de l'existentialisme, dans la mesure où il assume toute la responsabilité et le rejet même de son existence. *Monsieur Ouine* (travaillé depuis 1931) est publié pour la première fois (en français) au Brésil, à Rio, en 1943. Il paraît chez Plon, à Paris, en mars 1946. C'est cette version d'Albert Béguin (reproduite aujourd'hui « en marge » dans la nouvelle Pléiade) qui restitue les mots les plus forts de l'homme mourant face aux choses, aux êtres, aux idées pour lui déjà morts : « *Jeune homme, dit-il, est-ce possible ? Je me vois maintenant jusqu'au fond, rien n'arrête ma*

-> *LE CHOC BERNANOS*

vue, aucun obstacle. Il n'y a rien. Retenez ce mot : rien ! » Pourquoi, dans l'édition présente, cantonner la force de tels mots, des « *mots tocsin* » (pour reprendre Maïakovski) ? Ils ne sont pas occultés mais donnés « en marge » : de qui ? Bernanos ? Par quelle exsufflation ont-ils été ainsi placés à l'écart ? Perdrions-nous quelque peu - mais si peu c'est déjà trop - la foi en Bernanos et laisserions-nous en marge sa force ? Cet homme magnifique savait, il est vrai, avoir si peu foi en lui-même, comme cherchant ses forces à travers ses errances et les continents : « *Quelle*

drôle de chose ! Je me trahis moi-même comme on trahit sa femme. Peut-être pourrais-je demander à Rome l'annulation de l'union ridicule contractée le 20 février 1888 par Georges Bernanos avec Bernanos Georges ?... Mais ces procès ecclésiastiques coûtent si cher ? » Tous les procès sont ecclésiastiques. De l'ecclésiastique, Bernanos n'en a que faire. Selon un témoin de son agonie (« *Voici que je suis pris dans la Sainte Agonie* » - agenda 1948) son dernier visage est celui d'un jeune sourire. « *De ce sourire, dont il a dit : je ne le libérerai qu'à ma mort.* » Aucune puissance, aucune Rome ne peut réclamer ce sourire.

Traduire Svetlana Alexievitch

Entretien avec Sophie Benech, traductrice de Svetlana Alexievitch, prix Nobel de littérature 2015.

Traductrice de Boris Pasternak, Boris Pilniak, Nadejda Mandelstam et de bien d'autres auteurs en langue russe, Sophie Benech a vu son travail distingué à plusieurs reprises, notamment par le prix Laure Bataillon classique. Elle a également fondé les Éditions Interférences sur un coup de cœur littéraire, en 1992, mais c'est en tant que traductrice de deux des livres de Svetlana Alexievitch – Ensorcelés par la mort et La Fin de l'homme rouge – qu'elle nous rencontre aujourd'hui.

Propos recueillis par Santiago Artozqui

Svetlana Alexievitch a construit son œuvre sur des témoignages qu'elle a recueillis pendant des années. Quelles difficultés cette oralité pose-t-elle au traducteur ?

Les livres de Svetlana Alexievitch s'inscrivent dans une forme littéraire qui demande, au vu des sujets qu'elle aborde, une grande rigueur intellectuelle, de l'honnêteté et de l'intégrité, de sa part comme de celle du traducteur. À partir des paroles qu'elle a entendues, son problème, en tant qu'écrivain, c'est de rendre tout ce qui n'est pas écrit dans la transcription, mais qui est véhiculé par autre chose, par la voix, par l'attitude de la personne : tout cela, Alexievitch le restitue par le travail littéraire qu'elle fait sur son texte, les phrases qu'elle sélectionne, la manière dont elle les articule... C'est ainsi qu'elle transpose l'ambiance et l'intonation, et qu'elle construit sa narration. Comme dans toute traduction, notre rôle consiste à capter ce rythme, cette ambiance, et à les rendre en français. Cela passe par le style. Tout passe par le style.

Avez-vous rencontré des problèmes de registre de langue pour traduire ces témoignages ?

Le dernier livre de Svetlana Alexievitch que j'ai traduit, *La Fin de l'homme rouge*, contient des témoignages, mais aussi des propos qu'elle appelle : « *bruits de la rue, conversations de cuisine* ». Des rumeurs. Des gens qui parlent. Ce ne sont pas des dialogues, simplement la juxtaposition de beaucoup de répliques, et donc une oralité qui pose le problème de la transposition du langage parlé. Il faut rendre un texte qui soit naturel en français. Ce qui me frappe, quand j'écoute des émissions de radio ou de télé des années 1950 et 1960, c'est qu'à l'époque, les Français s'exprimaient bien plus correctement qu'aujourd'hui, ils avaient un vocabulaire plus riche. Je trouve que beaucoup de Russes ont un langage qui ressemble à celui que nous avons alors, probablement parce que l'instruction dispensée dans les écoles d'Union soviétique était d'un très bon niveau. Et la langue qu'ils parlent se prête bien à la forme littéraire.

-> TRADUIRE SVETLANA ALEXIEVITCH

Par ailleurs, Svetlana affirme que lorsqu'on a une conversation profonde avec quelqu'un, lorsqu'on touche à des sujets vitaux, les gens trouvent des paroles beaucoup plus poétiques, des images plus vivantes et plus fortes. Je crois qu'elle a raison... Et je pense également aux contes populaires, des textes où l'on trouve des phrases très poétiques et qui circulent depuis longtemps sans qu'on en connaisse l'auteur. La qualité de la langue parlée en Russie résulte peut-être aussi de ce fonds commun.

En tant que russophone et traductrice, où situez-vous l'écriture d'Alexievitch dans le paysage littéraire russe ?

Avant elle, quelques précurseurs de cette littérature documentaire ont employé cette technique, par exemple des gens qui ont recueilli des témoignages pendant la guerre de 14-18. Moi, elle me fait penser à Chalamov, un des plus grands écrivains russes à avoir écrit sur le Goulag. Il a passé dix-sept ans à la Kolyma, dans les mines d'or, et a laissé les plus beaux récits de la littérature russe sur les camps. Dans cinq cents ans, Chalamov sera encore là. Il a beaucoup réfléchi sur le sens à donner au fait d'écrire à propos d'expériences extrêmes, ainsi que sur la question : « a-t-on le droit de faire de la littérature sur les camps ? » D'après lui, la littérature de l'avenir, c'est le document, le document va l'emporter sur le roman. Alexievitch dit à peu près la même chose lorsqu'elle affirme que le prix Nobel constitue la reconnaissance d'une sorte de littérature fondée sur le document, mais qui ne se réduit pas à cela et qui devient de plus en plus importante, sans pour autant tuer le roman, bien sûr.

Vous avez travaillé sur cet auteur pendant une période de vingt ans. Quelles différences avez-vous ressenties entre la Svetlana de 1994 et celle de 2013 ?

D'après Svetlana Alexievitch elle-même, le premier livre que j'ai traduit, *Ensorcelés par la mort*, est une sorte d'embryon du dernier, *La Fin de l'homme rouge*. Dans les années 1990, il y a eu une vague de suicides en Russie à la suite de la chute de l'Union soviétique ; Alexievitch a recueilli des témoignages de personnes qui avaient survécu à leur tentative de suicide, ou de proches de suicidés, et elle a fait ce premier livre. Puis, lorsqu'elle l'a terminé, elle s'est rendu compte qu'elle voulait prendre une autre direction. Elle l'a donc mis de côté et a écrit *La Fin de l'homme rouge*, qui

en reprend quelques extraits, mais agencés différemment. Une différence qui ne relève pas tant du style que de la façon dont elle a utilisé ces témoignages pour mieux les recentrer sur ce qu'elle voulait dire. Évidemment, c'est subjectif. Le choix des phrases, des passages... Quand elle écrit, elle a une idée vers laquelle elle progresse et qui s'affine au fur et à mesure. Dans chaque livre, elle essaie de poser une question. D'après moi, ce qui a changé en vingt ans, ce n'est pas tant sa méthode de travail que la question qu'elle s'est posée.

Quand vous traduisez, vous interagissez beaucoup avec elle ?

Non, pas tant que ça. Avec le temps, je me suis rendu compte qu'il valait mieux poser des questions aux collègues. Très souvent, sauf quand il s'agit d'éclaircir un point purement factuel, nos questions sont mal comprises par les auteurs, qui ont tendance à ne pas voir quel est le problème, surtout s'ils ne connaissent pas la langue cible. Cela dit, j'aime beaucoup Svetlana, nous avons des rapports amicaux, et c'est important dans le sens où on est sur le même plan. Quand on parle de certaines choses, on s'aperçoit qu'on les comprend de la même manière, et lorsqu'un traducteur se dit : « je comprends la personne, je sens ce qui l'intéresse chez les gens, le niveau de profondeur auquel elle se trouve », je pense que ça peut l'aider dans sa traduction. J'espère que je la traduis mieux que si je ne la comprenais pas, ou que si je n'avais aucun atome crochu avec elle. C'est plutôt ça... J'ai l'impression de ressentir les choses comme elle a pu les ressentir. Pour moi, quand on traduit, il est important d'aimer l'auteur qu'on traduit.

On sait que le choix des titres relève souvent de l'éditeur et non du traducteur. Les cercueils de zinc, en russe, c'est Les Garçons de zinc, et Supplication, La prière de Tchernobyl. Que pensez-vous des traductions de ces titres ?

Le titre d'un livre, c'est très important, et Alexievitch dit qu'elle ne comprend vraiment la direction qu'elle veut donner aux siens que lorsqu'elle l'a trouvé. *La Fin de l'homme rouge* ne s'appelle pas comme ça. En russe, c'est *l'Époque de seconde main*. Pourtant, ce titre est essentiel pour Alexievitch. En français, on aurait pu dire "Le temps du recyclage" : le recyclage des idées, des idéologies, mais également de ce que les Russes vont récupérer en Occident. Pendant les années 1990, on recyclait sur les marchés russes tout ce qui venait de l'Ouest, les vêtements, les médicaments... mais aussi les idées. Cet

-> TRADUIRE SVETLANA ALEXIEVITCH

aspect-là, fondamental, est absent du titre français. Cela dit, les éditeurs ont leurs raisons, et il est vrai qu'un mauvais titre peut également tuer un livre.

Svetlana Alexievitch affirme que La Supplication est son livre le plus important. Diriez-vous la même chose et pourquoi ?

Ce qu'elle dit, c'est que *La Supplication* est le livre qui l'a le plus marquée, car il traite d'un événement inédit. Quand elle essayait de faire parler les gens, elle s'apercevait que c'était la première fois dans l'histoire de l'humanité qu'une telle chose se produisait, et donc qu'il n'existait aucune littérature, aucun discours préalable sur ce sujet. C'est cela qui l'a marquée. Les guerres, l'écroulement d'un empire, il y a des précédents, même si tout n'est pas comparable. Tchernobyl, c'est autre chose. Une chose pour laquelle on n'avait pas de mots. Svetlana Alexievitch a donc essayé de mettre des mots sur cette chose-là. Par ailleurs, elle dit aussi que le livre qui l'a fait changer, qui lui a fait prendre conscience du mensonge soviétique dans lequel elle avait grandi, c'est *Les cercueils de zinc*, quand elle est allée en Afghanistan et qu'elle s'est aperçue que tout ce dans quoi elle avait grandi était faux. Les Russes étaient haïs par les Afghans, alors qu'en URSS, tout le monde pensait qu'ils avaient été accueillis là-bas en libérateurs. Elle a compris le fossé qui existait entre ce qu'on leur répétait depuis leur enfance et la réalité. Cependant, elle considère que ces cinq livres, que ce cycle de chroniques sur l'Union soviétique est terminé. Vivre pendant tant d'années avec ces témoignages si déchirants a été dur, d'autant que pour les écrire elle les a fait passer à travers elle. Maintenant, elle a envie d'écrire sur l'amour, la vieillesse et la mort, mais au terme de vies qui ne sont pas nécessairement tragiques.

Pour conclure, quelle est votre actualité ?

Je viens de traduire pour Gallimard *La Mouette au sang bleu*, de Iouri Bouïda, un auteur contemporain avec un univers à la Faulkner, l'histoire d'une actrice folle de Tchékhouv. Son premier livre, *Le Train zéro*, était un tout petit récit, mais très beau, une parabole sur un train qui passe toujours et qui ne s'arrête jamais. Rien à voir avec Alexievitch, donc, mais tout aussi passionnant. Par ailleurs, je commence les *Notes sur Akhmatova*, de Lydia Tchoukovskaïa, avec les éditions Le Bruit du temps, qui ont publié les *Oeuvres complètes* d'Isaac Babel.

Quand Murakami devint écrivain

Pourquoi un romancier illustre, qui n'avait pas autorisé jusqu'ici la réédition de ses deux premiers romans, écrits avant l'âge de trente ans, décide-t-il, à soixante-cinq ans, de lever cette interdiction ? Il fournit lui-même la réponse à cette irritante question dans une courte mise au point rédigée en juin 2014, qui ouvre le volume de ces inédits en français. Certes, il ne précise pas explicitement ses motivations profondes, se contentant d'alléguer des raisons sentimentales – les Japonais sont volontiers sentimentaux – à ce geste inattendu : « Je persiste à trouver importants mes romans de cuisine. Pour rien au monde je ne voudrais les changer. Un peu comme de très vieux amis. »

Par Maurice Mourier

Haruki Murakami

Écoute le chant du vent suivi de *Flipper*, 1973.

Trad. du japonais par Hélène Morita

Belfond, 326 p., 21,50 €.

L'étrange bibliothèque.

Trad. du japonais par Hélène Morita

Illustré par Kat Menschik

Belfond, 62 p., 17 €

« Romans de cuisine », parce qu'ils ont été écrits sur une table de cuisine, à un moment où le futur auteur, marié, patron d'un minuscule « coffee shop » voué au jazz (des milliers de ces établissements passant des disques à longueur de journée, offrant une restauration minimale, existaient à Tôkyô en plein boom économique après les jeux Olympiques de 1964, fréquentés par des étudiants souvent contestataires), décida de se lancer dans l'aventure d'écrire.

Étrange vocation plutôt tardive et due à une « illumination » éprouvée sur un terrain de base-ball, alors que Murakami n'était qu'un diplômé de l'université Waseda (théâtre et cinéma), quand les écrivains de la capitale sortent plus souvent de Tôdaï, prestigieuse université « impériale » (du niveau de notre

-> QUAND MURAKAMI DEVINT ÉCRIVAIN

École normale supérieure), à l'issue d'études littéraires. Cette légère distorsion par rapport à la norme – mais rien de ce qui est non conventionnel n'est anodin au Japon, pays où la culture académique commande toute carrière – pourrait à elle seule expliquer le besoin éprouvé par l'auteur de best-sellers qui est en même temps, et paradoxalement, un véritable intellectuel, de se justifier en public (voyez, je n'ai pas fait de scolarité extraordinaire, et pourtant on parle depuis des années de me donner, à moi aussi, le prix Nobel de littérature – qui a déjà couronné deux Japonais : Kawabata et Oé).

Une telle considération n'est en effet pas absente du plaidoyer pro domo de l'auteur, à qui la critique japonaise reproche depuis toujours d'utiliser une langue « populaire », peu riche en ces *kanji*, caractères d'origine chinoise, qui signent l'appartenance au clan des lettrés. À tous égards, *Écoute le chant du vent*, écrit en 1978, qui recevra l'année suivante le prix décerné par la revue d'avant-garde *Gunzo*, représente une rupture dans le modèle de récit rendu canonique tant par les grands ancêtres Tanizaki et Kawabata que par le plus récent et dissident (relatif) Oé, qui tous ont maintenu la langue dans sa « pureté » traditionnelle, si toutefois l'on oublie que le roman, au Japon, a été inventé au XI^e siècle par des femmes qui, interdites d'accès à la culture savante venue de Chine, ou du moins à son exploitation, avaient dû se contenter du syllabaire autochtone notant les sons réels d'un idiome agglutinant sans rapport linguistique aucun avec le chinois monosyllabique et doté de « tons » !

Peut-on dire que, plusieurs siècles après ces pionnières géniales (Murasaki Shikibu, Sei Shônagon), le jeune jazziste de 1978 accomplit une nouvelle révolution dans le même sens que le leur, une révolution qui libère l'imaginaire en marge des conservatismes ? En tout cas, écrivant la première partie de ce premier livre en anglais, qu'il traduit ensuite lui-même en japonais courant, façon de casser les codes rythmiques et syntaxiques de sa langue propre, et surtout de la faire devenir plus sèche, nerveuse et presque brutale, Murakami se rend très consciemment coupable d'iconoclasme. Il le résume, aujourd'hui que son succès international prodigieux l'a rendu intouchable, sous la forme d'une déclaration d'une agréable insolence : « *Mon style diffère de celui de Tanizaki ou de Kawabata. C'est tout à fait normal. Parce que*

moi, Haruki Murakami, en tant qu'écrivain, je suis indépendant. » Et toc ! C'est dit sans violence apparente, mais c'est dit.

À part ce détail, qui en fait change tout, Écoute le chant du vent est moins un roman constitué et conduit comme tel qu'un enchaînement assez lâche de vignettes où l'on trouve un peu de tout : des départs d'intrigues amoureuses, des « choses vues » d'un œil vif (rues de Tôkyô, paysages urbains), des apparitions de personnages suffisamment bien croqués pour qu'on ait envie d'en savoir plus sur leur compte (le Rat), des rencontres insolites (la jeune fille qui n'a que quatre doigts à la main gauche), des transcriptions de rêves ou de cauchemars. Mais l'essentiel du livre remue des réflexions sur la littérature, dessine un ensemble déconcertant mais constamment attachant en ce qu'il révèle une personnalité manifestement hors du commun, et déroule une manière de propédeutique accélérée à la vocation d'écrivain, mise en évidence par de singulières expériences sensorielles.

Dans un Japon marqué à jamais par la défaite, une défaite impensable, indépassable, que rien, dans l'histoire du pays, n'avait permis d'anticiper et surtout d'imaginer aussi totale, la réaction d'une jeunesse qui s'est aussitôt reconnue dans le texte est non pas de repli sur soi nostalgique, mais d'ouverture sur le vaste monde d'où a surgi l'ennemi qui a vaincu. À la fin du livre, l'apprenti romancier part pour l'Amérique sur les traces de Derek Hartfield, auteur imaginaire d'histoires étranges marquées par le surnaturel, dont Murakami a raconté la formation, l'œuvre, et la vie achevée par un suicide. Le voyageur laisse en fait derrière lui un premier texte, qui contient les amorces éparses des contes fantastiques du Murakami à venir.

Le plus étrange, cependant, arrive presque tout de suite après cette initiation à l'écriture par l'écriture. C'est *Flipper*, 1973, entrepris dès le succès d'*Écoute le chant du vent*. Car la maturation de l'auteur a été si rapide que son second opus, parfaitement maîtrisé de bout en bout, est déjà du Murakami sans concession, excellent, typique. Reconnaissable immédiatement par l'amateur, donc absolument dépourvu d'événements qui pourraient être intéressants dans le monde réel et décrits par un narrateur réaliste. Le monde réel, pour Murakami, son narrateur et son lecteur, c'est Tôkyô, la mégapole effrayante mais aussi bien paisible, où des millions de braves gens ordinaires, des *salary men*, travaillent obstinément à de petits boulots routiniers, leur

-> QUAND MURAKAMI DEVINT ÉCRIVAIN

énergie mobilisée en vue de ne pas s'effondrer sur place, rongés par l'ennui de vivre et le désespoir. Pourtant, certains intellectuels marginaux y subsistent aussi, échappant à la permanente tentation du suicide par engouffrement conscient sinon volontaire dans le néant des existences toutes faites (le Rat, qu'on retrouve ici embarrassé d'un alcoolisme récurrent et d'une maîtresse incolore), ou bien en proie à une série d'hallucinations si prégnantes qu'elles se matérialisent en personnages improbables – un couple de jumelles qui partage la vie quotidienne du narrateur, venu de nulle part et repartant pour nulle part un beau jour – ou en objets monstrueux et cependant amènes – un flipper qui parle, au milieu d'autres flippers muets, tous rangés dans une sorte de hangar souterrain baigné de l'odeur de poules mortes.

Fantasmes, fantastique à portée de main, porosité définitive de l'univers des songes qui ne cesse, comme celui de Nerval mais d'une façon moins tragique que facétieuse, de s'épancher dans la vie réelle insignifiante, a-poétique, que seule l'écriture transmute et rend supportable. Tout Murakami est présent déjà, traversant le monde et son œuvre comme un enfant mélancolique et perpétuel, qu'on retrouvera inchangé dans la nouvelle *L'Étrange Bibliothèque*, histoire du cauchemar d'un jeune garçon fasciné et hanté par les livres. Elle vient de paraître chez le même éditeur, accompagnée des très belles illustrations pseudo-réalistes de l'Allemande Kat Menschik, et manifeste au mieux la persistance de l'esprit d'enfance en l'âme mélancolique du plus japonais des auteurs japonais actuels, en dépit d'un background occidental revendiqué dès l'origine.

Des rêveurs à la peau dure

L'écrivain japonais Hideo Furukawa est connu pour ses lectures à haute voix qui s'apparentent à des performances (comme il a pu le faire au Salon du livre 2012 où il était invité aux côtés d'Antoine Volodine, entre autres).

Son écriture n'a rien perdu de sa force dans ce nouvel opus qui interroge les ambivalences humaines.

par Sophie Ehram

Hideo Furukawa, *Soundtrack*
Trad. du japonais par Patrick Honoré
éd. Philippe Picquier, 624 p., 23,50 euros

Hideo Furukawa écrit des fictions inclassables qui empruntent au fantastique, à la science-fiction, au réalisme magique. Sa précédente parution en traduction française, *Alors Belka, tu n'aboies plus ?* suivait une lignée de chiens, descendants de chiens militaires abandonnés sur une île des Aléoutiennes pendant la Seconde guerre mondiale. Ici, dans *Soundtrack*, tout commence avec des naufragés échoués sur une île du Pacifique : un garçon de six ans, Touta, et une fillette de quatre ans, Hitsujiko, orphelins sans lien de parenté. Ils parviennent à survivre sur cette île peuplée de chèvres puis se retrouvent en famille d'accueil. À l'adolescence, par des chemins séparés, ils arrivent à Tokyo.

Tokyo en ce début de XXI^e siècle est en proie à un dérèglement climatique qui la plonge dans une chaleur tropicale sans hiver et à des

tensions suscitées par la présence de migrants plus ou moins clandestins. Touta vit aux marges de la société, loin de la famille d'accueil qu'il a quittée, Hitsujiko au sein d'un lycée catholique pour jeunes filles. Le troisième personnage-clé est Leni, qui vit dans le quartier arabe de Tokyo (où il est né) et se lie d'amitié avec un corbeau.

À eux trois, ils contribuent à l'implosion de la métropole. Touta se lie avec un médecin colombien philanthrope et une femme mi-prêtresse, mi-prostituée ; son domaine est l'action et il ne craint pas de prendre des coups. Hitsujiko a connu sur l'île de sa petite enfance, à la faveur d'une secousse sismique, une expérience d'apesanteur qui la hante et compte pour beaucoup dans son attirance pour la danse ; déçue par sa famille d'accueil, elle conçoit le projet d'une danse qui contamine et libère à la fois et parvient à se faire des complices. Leni, qui oscille entre masculin et féminin, jure de venger son corbeau, dont le nid a été détruit et la compagne tuée par « *Ceux du Talus* », et dans ses tentatives pour distraire l'oiseau de sa perte, se découvre une

-> DES RÊVEURS À LA PEAU DURE

une passion pour le cinéma, nourrie par l'enseignement d'un ancien réalisateur de porno. Hitsujiko et Touta sont d'évidence liés malgré leurs chemins divergents et l'aversion de Touta pour la musique le rend d'autant plus réceptif au cinéma délibérément muet de Leni, à qui il offre ses services dans sa lutte souterraine. Difficile de démêler toutes les influences perceptibles dans *Soundtrack* : Furukawa puise à la culture japonaise (les Korpokkuru des légendes aïnou, qui vivent sous la terre, le corbeau mythique Yatagarasu, la culture pop, de Hello Kitty aux films érotiques « pink-eiga ») et les influences littéraires qu'il revendique sont celles de Haruki Murakami et Borges mais, comme l'indique le traducteur Patrick Honnoré, il y a aussi Ryû Murakami, Garcia Marquez, Pynchon et des mythes occidentaux comme le Paradis terrestre ou Orphée et Eurydice. C'est aussi un roman sur l'adolescence et la sauvagerie, qui peut faire penser à *Sa Majesté des Mouches* de William Golding.

On sent aussi le livre influencé par le cinéma et la musique : l'écriture est portée par des changements de rythmes et de tons, motifs, répétitions, onomatopées, longues focalisations internes alternant avec des dialogues lapidaires. Dans la deuxième partie de l'œuvre, les chapitres repartent de zéro et après un « pont » d'une centaine de pages, tout s'emballé et s'accélère : 30 chapitres courts (de trois mots à trois pages) racontent le basculement de Tokyo, asphyxiée par la chaleur et les parasites, dépeuplée, promise à... quoi ? La fin est abrupte et ouverte, au lecteur d'imaginer ce qu'il advient de cette ville possible, de ce monde possible, spectre des hantises environnementales et humaines contemporaines (même si ce livre qui pourrait passer pour de l'anticipation a été écrit en 2003, soit avant Fukushima).

Le roman donne à voir des personnages très divers, aux prises avec leur identité mais surtout avec leur environnement, qu'il soit sauvage ou urbain, et examine comment se construisent individus et sociétés, ce qui est de l'ordre de la symbiose et de l'ordre du phagocytage, entre les espèces mais aussi entre les groupes humains. Entre scènes violentes, parfois jusqu'au grotesque, situations absurdes et moments de grâce, il est tentant d'employer l'expression « *hard-boiled wonderland* » (qui est le titre du roman de Murakami Haruki) à propos du monde créé par Furukawa : pour y survivre il faut à la fois être coriace et savoir se laisser émerveiller et/ou surprendre, il faut

être un rêveur à la peau dure. Les excès humains et les dégâts qu'ils provoquent ne semblent pouvoir être contrecarrés que par des créations humaines telles que la danse (Hitsujiko) ou le cinéma (Leni), métaphores de l'écriture elle-même.

Extrait

À cet instant, Leni ne tremble pas. La peur ne se lève pas en lui. En cette seconde, Leni se dit, non, il ne fera pas ça, pas lui. Leni a de l'expérience. Depuis sept mois environ, il a affronté toutes sortes d'ennemis en territoire hostile. De cette expérience il tire une intuition. Et puis Kroy n'est pas affolé. Si ce type était mauvais, Kroy l'aurait immédiatement attaqué. Il l'aurait déchiré à coups de serres. Il lui aurait même coupé le sifflet d'un coup de bec, si ça se trouve. Ce type, Touta, avait sorti un flingue et pourtant, cela n'amenait aucune réaction de la part de Kroy. Au contraire, les trois doigts de devant et le doigt de derrière de chacune des pattes agrippées à son épaule se faisaient inexplicablement légers. Décidément, il n'y avait pas de souci à avoir. La rhétorique de la poignée de main appliquée aux serres de corbeau avait parlé.

À cet instant, Kroy n'avait rien à signaler. Aucune alarme à faire sonner.

Leni comprit. Kroy l'accepte... ce Touta.

– Et tu as déjà tué un homme avec ça ? demanda Leni, par simple curiosité, comme par politesse.

– Hein ?

Touta abaissa le canon de son arme.

– Oh avec ça, un seul. À bout portant, parce que sinon je tire mal.

– Avec ça ? s'écria Leni. Tu veux dire... Tu en as tué d'autres autrement ?

– Deux ou trois, disons. Bah, je ne les compte pas...

– Han ?

Leni manqua tomber à la renverse.

-> DES RÊVEURS À LA PEAU DURE

La personnalité de Touta échappait à Leni. Merde, cracha-t-il. Je lui parle comme si je parlais dans un miroir, mais quel genre de miroir est-ce donc ? Ça ne l'empêchait pas d'être convaincu qu'il n'y avait pas de mal en Touta, qu'il n'y avait pas d'inimitié en lui. Kroy lui en apportait la garantie. Néanmoins, Leni choisit de jouer atout.

– Depuis la dernière fois, j'ai fait une enquête sur toi, dit-il en avouant la raison de son silence de quinze jours. Tu fais le guide dans la Corne, pas vrai ? Tu accompagnes des Japonais qui font un petit tour de ce côté-ci de la frontière, hum. Je t'ai observé, je t'ai filmé. Avec ce pistolet photographique... (...)

Kroy, lui, comprenait Touta. En tant que corbeau passé à l'intérieur du film, en tant qu'être vivant à l'intérieur de l'écran, Kroy avait saisi. Il comprenait, il était en avance sur Leni, loin devant. Cet humain est un humain sans musique.

Il pressentait que la nature singulière de Toute était très différente de celle des autres humains.

Touta était fait pour le cinéma sans piste sonore, comme une pièce de puzzle qui aurait trouvé sa place, il était fait pour tuer définitivement toute la musique du film que lui, Kroy, vivait.

Kroy comprenait. La vie était comme un puzzle, les pièces commençaient à s'emboîter les unes dans les autres, il en avait conscience, le destin, ça existe.

Touta et le cinéma avaient besoin l'un de l'autre.

Compris, grogna Kroy en silence. C'est un nouveau personnage, à l'intérieur du film.

Et bien sûr, Touta comprenait Leni. Il devait le protéger. Il devait protéger Leni de tous les dangers.

Vivre un songe

La belle idée que celle d'enjamber le temps, celle de partir bras-dessus, bras-dessous avec Shakespeare pour une folle nuit ! Chris Adrian dans Une Nuit d'été nous emmène à une soirée de fête à San Francisco avec trois invités qui, en chemin, vont croiser leurs contemporains mais aussi Titania et ses fées, Obéron et les elfes, Puck le malicieux, tous à la recherche de leur amour perdu, chaque fois réinventé. L'extraordinaire baigne ce roman inventif qui glisse de l'état de veille à l'univers du songe, offrant tristesse et tendresse, élans et sortilèges : un divertissement rare.

par Liliane Kerjan

Chris Adrian

Une nuit d'été. Trad. de l'anglais (États-Unis)
par Nathalie Bru
Albin Michel, 445 p., 25 €.

On le sait, les quatre cents ans de la mort de Shakespeare (1564-1616) seront jalonnés de maints hommages littéraires, et les comédies du grand Will, tout particulièrement, trouveront des plumes d'écrivains pour réécrire librement les aventures de ses commères et de ses effrontés qui ont langue bien pendue et poches pleines de gaudrioles. Chris Adrian a tiré le premier, en s'inspirant du *Songe d'une nuit d'été* (1592-1594), songe de la nuit de la Saint-Jean, nuit unique où fleurs, herbes et plantes ont des vertus magiques, où les mortels sont frappés de folie, où les rêves inspirent les amoureux et où se manifestent dans les bois et les parcs d'étranges créatures. C'est la vie, confusément dans un miroir, une vision de la vie, selon Puck. Sans doute les trois personnages qui se rendent séparément à l'invitation de Jordan, interne d'hôpital, ont-ils besoin de compagnie et de fête pour oublier qui un deuil, qui une rupture. Mélancoliques et curieux, tels sont Henry, Molly et Will, trois personnages en mal d'amour qui empruntent des entrées différentes puis traversent Buena Vista Park et s'y perdent, lorsque la nuit est encore jeune.

> VIVRE UN SONGE

Mais là, dans le secret des ténèbres sous une colline, c'est l'autre royaume, celui de Titania et Obéron. Dans l'ombre il faut aussi compter avec cinq sans-abri frappant leurs tambourins pour la répétition d'une comédie musicale, clin d'œil au programme social du cru comme au festival *Shakespeare in the Park* qui se déroule chaque été à Manhattan dans Central Park.

Une sortie du quotidien pour secouer la mélancolie s'impose d'entrée de jeu pour les humains, avec la perspective de rencontres d'un soir, le vague désir d'une métamorphose sentimentale, du retour de « *l'amour aussi rapide qu'un bruit, aussi léger qu'une ombre, fugace comme un rêve, bref comme l'éclair dans la nuit charbonneuse qui dans un accès de fureur dévoile ciel et terre* ». Et pour les fées et les elfes, zélés pourvoyeurs des amours vengeresses de Titania délaissée par Obéron, la métamorphose va de soi, au rythme des clochettes et des sautilllements dans les clairières moussues. Au clair de lune, dit l'elfe :

« *Par les collines et les vallons
À travers ronces et buissons
Dans les grands parcs et les enclos
Traversant les flammes et les eaux
Je vagabonde sur la terre
Plus vif qu'une sphère lunaire* ».

Ainsi vont se répondre et s'imbriquer deux univers en écho portant le plaisir de l'enchaînement des surprises, la confrontation des mortels aux créatures hybrides telles ces Fougères Chantantes au creux des grottes et palais de verdure. Et là, Chris Adrian déploie son imagination luxuriante, grave ou légère, ses tableaux poétiques, sa résurgence surréaliste pour une comédie des erreurs et surprises de l'amour, une nuit à la renverse.

Il veille aussi aux retours en arrière pour bâtir la vie de ses jeunes gens meurtris, leur donner cœur et corps avant l'avènement de la Grande Nuit. Molly, « Juste-une-Fille », est une âme endeuillée par la mort de Ryan, son amour, c'est une petite vendeuse de fleurs, Will crée des jardins et butine ses clientes, tandis qu'Henry Bork, jeune interne gay aux « *flammèches de rêverie* », récemment abandonné par Mike, va faire le lien entre les deux mondes.

Né en 1970, féru de théologie, Chris Adrian surprend, enchante, comme si lui-même n'avait ni totalement quitté l'âge magique, ni renoncé à la fascination juvénile exercée par

les super-pouvoirs. Ce pédiatre oncologue en exercice, d'abord auteur de nouvelles dont le recueil de neuf textes paru en français en 2012 sous le titre *Un ange meilleur*, fréquemment publié dans *The New Yorker*, *Story* ou *McSweeney's*, propose ici son troisième roman. L'allégorie lyrique est son registre sous les murailles de vent du surnaturel, mais sa pratique de l'hôpital pour enfants - autre titre de l'un de ses romans - lui fait cerner la maladie des jeunes patients, la voix des mourants, l'amour immense et la douleur des parents.

À cet égard, Chris Adrian confie que le chapitre 3 où Titania et Obéron, immortels impuissants cette fois, veillent leur Garçon volé aux mortels qu'emporte la leucémie, est directement transposé d'une situation critique, vécue dans son service. Ainsi l'écriture est-elle à la fois le contrepoint d'une mauvaise journée à l'hôpital, mais surtout l'échappée belle dans le merveilleux et la superpuissance face à l'incurable et à la mort. Si le pédiatre est le témoin de tragédies, l'écrivain, lui, explore le trauma par le truchement du Dr. Henry Bork, mais il invente aussi la cure, la survie, il transforme bêtes et gens, il invente danses et cavalcades, l'ivresse et le grotesque, toutes les culbutes de la nuit de la Saint-Jean.

Il y a un véritable plaisir du texte à l'évocation de Titania, Reine de la Nuit, Impératrice de l'Air, Suzeraine de la Lune d'Automne, à la création d'une ribambelle hétéroclite et au raccommodement des coeurs brisés. Finie la morosité, finies les frontières des perceptions ordinaires, fini le monde mortel ! À l'évidence, Chris Adrian aime beaucoup la pièce de Shakespeare, et si le grand Will de Stratford soigne les mélancolies, le petit Will de San Francisco soigne les arbres et les fait reflurir.

En même temps, Adrian, né à Washington et venu de Boston, souhaite rendre hommage aux merveilles de San Francisco, parcourant le parc de Buena Vista, le bien-nommé, évoquant la traversée du Golden Gate en rollers, « *la grosse tache sombre d'Angel Island, les lumières d'Alcatraz, les remous à la surface des eaux* ». Les sanfranciscains et les créatures du barde se répondent : « *ça c'est de la magie ! s'exclama l'écureuil, Exactement, répondit Henry. Puis non, non, c'est de l'amour ! C'est ce que je veux lui dire !* ». Le fou, le lunatique et le poète de Shakespeare revivent dans le roman d'Adrian, qui fait du bien, car vivre un songe c'est songer à vivre.

Pages d'autrefois et d'aujourd'hui

Le promeneur qui passe place du Trocadéro n'a qu'à lever les yeux pour lire, inscrites sur la façade du Palais de Chaillot, dans une police de caractères inventée pour la circonstance par le fondateur Charles Peignot, des phrases de Paul Valéry. Parmi ces courts textes qui ressemblent à des dédicaces ou épigraphes, cinq lignes se déploient au-dessus du Musée de l'homme :

**Dans ces murs voués aux merveilles
J'accueille et garde les ouvrages
De la main prodigieuse de l'artiste
Égale et rivale de sa pensée
L'une n'est rien sans l'autre.**

par Catriona Seth

Roger Chartier, *La Main de l'auteur et l'Esprit de l'imprimeur : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 405 p., 7,70 euros.

Roger Chartier, *L'Œuvre, l'Atelier et la Scène – Trois études de mobilité textuelle*, Paris, Classiques Garnier, 146 p., 19 euros.

Anthony Grafton, *La Page. De l'Antiquité à l'ère du numérique*, Paris, Hazan, 272 p., 25 euros.

Si Valéry, en composant les quatre inscriptions, s'est évertué à évoquer la fonction du bâtiment actuel, conçu à l'occasion de l'exposition universelle de 1937, comme écrin de musées et d'un théâtre entre autres, les recherches de Roger Chartier et d'Anthony Grafton, en rendant hommage, dans une histoire longue, qui s'étend des rouleaux antiques à l'ère numérique, aux aspects proprement matériels de la publication et de la mobilité des ouvrages, montrent eux aussi une conjonction entre l'esprit et l'exécution, en revalorisant celle-ci sans amoindrir celui-là.

Abordable dans tous les sens du terme, *La Main de l'auteur et l'Esprit de l'imprimeur*, qui sort directement en Folio et reprend en partie des articles diffusés jusqu'alors dans des revues scientifiques, constitue une formidable ouverture, tant pour le spécialiste que pour l'amateur. Les investigations érudites et

passionnantes de Roger Chartier sur *Don Quichotte* ou sur les pièces de Shakespeare – et on connaît son enquête sur le *Cardenio* disparu – tiennent le lecteur en haleine mieux qu'un roman policier, l'informent sur un contexte social et idéologique, le distraient, le cultivent, en lui permettant de suivre la circulation des écrits entre ancien et nouveau monde. S'il fallait trouver une illustration pragmatique de la manière dont on peut, pour suivre les préceptes antiques, instruire en divertissant (au sens le plus noble du terme), il suffirait de se plonger dans les pages de l'avant-propos dans lesquelles l'auteur s'appuie sur une image des plus parlantes, exprimée dans un vers de Francisco de Quevedo (1580-1645) : « *Escucho a los muertos con los ojos* », c'est-à-dire « J'écoute les morts avec les yeux ». Roger Chartier en fait autant dans un deuxième ouvrage récent, *L'Œuvre, l'Atelier et la Scène – Trois études de mobilité textuelle*. Il s'y donne pour sujet l'*Arte de prudencia* de Baltasar Gracián, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega et, en général, tout ce qui permet, par des procédés qu'il traite en trois temps – Composer. L'auteur et l'atelier ; Représenter. La chronique et la *commedia* ; Traduire. De l'*Oráculo manual* à l'*Homme de cour* – de faire émerger un livre à partir d'un texte. Comme le montrent ses travaux et ceux d'Anthony Grafton, les nouvelles formes de publication qui se sont développées au cours de ces dernières années permettent de revenir sur des questions essentielles comme le rapport de l'œuvre à l'auteur, la définition de la propriété intellectuelle ou encore la notion même de création.

Si *L'Œuvre, l'Atelier et la Scène* recueille des conférences prononcées par Roger Chartier à l'Université de Montréal dans le cadre du Fonds Paul Zumthor, *La Page. De l'Antiquité à l'ère du numérique* donne à lire des chapitres fondés sur le cycle de conférences de *La Chaire du Louvre*, données par Anthony Grafton au Musée en 2012. Alors que les images de Chartier sont tracées par des mots, l'ouvrage de Grafton est abondamment illustré avec des planches couleur de qualité. Il prend pour point de départ l'*incipit* du *Conte de deux cités* (1859) de Charles Dickens en voyant dans l'évocation paradoxale de la Révolution française une description appropriée à l'ère du numérique entre le meilleur et le pire, à une époque où la notion même de page paraît disparaître pour qui lit sur une tablette électronique un texte continu se déroulant sous ses yeux. Si nous étions en Espagne et en Angleterre avec Chartier, Grafton s'attarde, dans la partie centrale de son étude, sur un

-> PAGES D'AUTREFOIS ET D'AUJOURD'HUI

volume de 1493, paru en allemand et en latin, *La Chronique de Nuremberg* de Hartmann Schedel, un chef-d'œuvre de la Renaissance septentrionale, ouvrage ouvert au monde, fruit de collaborations actives et passives entre Italiens et Bavarois, notamment, et qu'il s'agit de saisir dans sa globalité. Le dernier chapitre de *La Page* aborde, entre autres, Pierre Bayle en évoquant la question des sources et l'importance de s'en souvenir pour ne pas sombrer, comme le Jardinier Fou de Lewis Carroll, l'inventeur d'*Alice*, qu'il cite en conclusion, dans le non-sens qui ferait oublier l'importance du passé dans tout renouveau.

Historiens exigeants avec eux-mêmes, férus d'érudition comme en témoignent leurs bibliographies, Roger Chartier et A. Grafton

s'ouvrent aux autres disciplines, à la littérature, avant tout, mais aussi à la philosophie ou aux sciences sociales en général. Voulant comprendre, plutôt que démontrer, considérant qu'aucune trace n'est sans intérêt, aucun vestige sans importance, ils restituent, par un travail patient, humbles face aux ouvriers d'antan, des pans entiers de connaissances oubliées. Au fronton de leurs livres l'on pourrait inscrire un deuxième quintil de Valéry qui se lit sur l'aile est du Palais de Chaillot, au-dessus de l'Apollon musagète de Bouchard :

*Il dépend de celui qui passe
Que je sois tombe ou trésor
Que je parle ou me taise
Ceci ne tient qu'à toi
Ami n'entre pas sans désir.*

Histoire du cochon régicide

Bleu, noir, vert : Pastoureau a charmé le public en lui contant la belle histoire des couleurs, avant de s'attacher à celle des animaux, l'ours, jadis admiré comme un ancêtre de l'homme, et détrôné par le lion à la tête du règne animal, puis le cochon, un « cousin mal aimé ». Cette fois, c'est un cochon régicide, tout aussi diabolique que la teinte verte dans la perception médiévale, qui occupe la scène.

par Dominique Goy-Blanquet

Michel Pastoureau

Le roi tué par un cochon. Une mort infâme aux origines des emblèmes de la France ?
Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »,
232 p., 21 €

C'est Suger, prestigieux abbé de Saint-Denis, qui rapporte le sinistre épisode. Nous sommes à l'automne 1131. Le fils aîné de Louis VI le Gros, Philippe, un jeune homme charmant, paré de nombreuses vertus, déjà couronné roi du vivant de son père, portait toutes les promesses du royaume quand un porc, en se ruant dans les pattes de sa monture, provoqua une chute mortelle qui mit fin aux espoirs d'avenir rayonnant. Une fin peu glorieuse : le jeune Philippe n'est pas mort à la chasse, la bête n'est même pas un sanglier, mais un vil pourceau comme il en traîne des troupeaux entiers dans les faubourgs parisiens. « *Porcus diabolicus* », accuse Suger, le diable pointe son nez dans cette affaire. Et l'emphase

rhétorique : « *Ce que furent alors la souffrance et la désolation de son père, de sa mère, et de tous les grands du royaume, Homère lui-même ne parviendrait pas à l'exprimer.* »

À vrai dire, si douloureuse soit-elle, la mort d'un héritier royal n'est pas un fait rare. L'Angleterre a connu cette épreuve onze ans plus tôt dans des circonstances autrement dramatiques, le naufrage de la *Blanche Nef* où périt le prince Guillaume avec une centaine de jeunes nobles, et des conséquences bien plus graves, car la disparition du prince, unique fils légitime d'Henry I^{er} Beauclerc, entraîna une longue période de guerre civile. Rien de tel en France, où le roi a d'autres fils pour lui succéder. Pourtant, à en croire Pastoureau, la dynastie capétienne aura du mal à se remettre de cette mort infamante. Ce qui, paradoxalement, en ferait un épisode fondateur. Accablés par cette souillure, les successeurs de Louis VI auraient relevé l'honneur

-> HISTOIRE DU COCHON RÉGICIDE

dynastique menacé en créant les emblèmes les plus durables de la monarchie capétienne, la fleur de lys et la couleur azur de leurs armoiries.

Toute la thèse de Pastoureau repose sur ces deux mots, « *porcus diabolicus* », mais Suger, lui, ne développe pas cet aspect de l'épisode, ni ne décèle la marque du diable dans la suite des événements. Il insiste surtout sur son caractère pathétique, les foules en pleurs, la désolation générale. S'il fait procéder sans tarder aux funérailles solennelles de Philippe et au couronnement du nouvel héritier, Louis VII, c'est d'abord pour mettre en valeur son abbaye, et ne pas laisser sa rivale de Reims prendre la main : à Saint-Denis, le statut de nécropole des rois et la conservation des *regalia* ; à Reims, la cérémonie du sacre. S'il avait voulu effacer par ces rites la souillure alléguée, pourquoi signaler la présence du cochon ? La plupart des chroniqueurs qui reprennent son récit s'en dispensent.

Et pourquoi, si Louis VII avait honte de cette « mort ignoble », aurait-il donné le prénom Philippe à l'héritier tant désiré ? Certes, son règne ne fut pas un succès, mais il avait bien d'autres fautes à se reprocher que la mort de son frère ou les péchés de ses ancêtres, par exemple l'incendie d'une église à Vitry-le-François, où brûlèrent plus d'un millier de fuyards, l'échec de la croisade, ou l'erreur politique de laisser partir Aliénor d'Aquitaine avec sa vaste dot dans les bras de l'Angleterre. Comme pour mieux humilier le roi de France, Aliénor donna à Henry II Plantagenet une ribambelle de fils, mais ce dernier cadeau n'en était pas un, de Henry le Jeune qui mourut en prenant les armes contre son père au détesté Jean sans Terre, alors que Louis VII vit enfin son attente récompensée par la naissance du futur roi victorieux, Philippe Auguste. Si la souillure capétienne a existé ailleurs que dans l'esprit de Pastoureau, elle fut de courte durée, sans même attendre l'avènement proche du modèle de la chrétienté, saint Louis.

L'historien le reconnaît, il n'existe aucun document écrit, monument ou œuvre d'art qui confirme sa thèse. À défaut d'être convaincant, l'argument sert de prétexte à des pages comme toujours riches et variées, liées de manière souple à l'épisode dit fondateur, sur l'obésité des rois, la vènerie, la mémoire des chroniques, les tabous religieux, les croisades, les procès intentés à des animaux, et l'émergence des emblèmes royaux. Avant

même son crime de lèse-majesté, et malgré les innombrables services rendus à l'espèce humaine, le cochon occupe le bas de l'échelle mammifère dans la plupart des cultures. Peut-être, laisse entendre l'historien, parce qu'il nous ressemble trop. Biologiquement proche de l'homme, il semble en avoir aussi les traits repoussants : goinfrerie, saleté, luxure, nez toujours rivé au sol au lieu d'élever les yeux vers le ciel, vautré dans la fange et nourri d'immondices. Une once de magie, et voilà les compagnons d'Ulysse changés en pourceaux. Saint Antoine a beau s'en faire un compagnon, le cochon est dans les trois grandes religions objet d'opprobre, réceptacle des démons exorcisés par le Christ, interdit à la consommation par les cultes juif et musulman.

Or, Pastoureau le dit et le répète, Louis VII doit son trône à un vil pourceau. Tout va si mal pour lui qu'il en aurait même des doutes sur sa légitimité : « *Un porc a brouillé les règles ordinaires d'accession au trône. Comment être un roi digne de ce nom après une telle flétrissure, un tel avilissement dynastique ?* » Heureusement, il est bien entouré. Pour neutraliser la souillure maléfique, les deux grands maîtres à penser du pouvoir, Suger et saint Bernard de Clairvaux, placent le royaume sous la protection de la Vierge, dont ils sont tous deux de fervents dévots. Quand, comment, pourquoi, on l'ignore : « *c'est un fait supposé, évident à certains égards, mais pas explicitement documenté. Les chroniqueurs y font allusion a posteriori mais ne nous fournissent aucune information précise, aucune date, aucune formule* ».

Qu'on se contente ou non de cette évidence, les origines du lys marial, emblème de pureté et de fécondité, nous font voyager avec bonheur jusqu'aux motifs des bas-reliefs égyptiens, poteries mycéniennes, monnaies gauloises et étoffes sassanides. À leur suite, l'abbaye illustre le culte de la pureté mariale en faisant appel aux meilleurs artistes et artisans du royaume. Tout aussi pur, ce bleu de Chartres à base de cobalt, qui fut d'abord bleu de Saint-Denis, apparaît sur les nouveaux vitraux commandés par Suger pour évoquer « *la lumière céleste et inaccessible où Dieu habite* ». Il servira de « *champ céleste* » aux fleurs de lis.

Autant dire qu'on ne saurait tenir rigueur à Michel Pastoureau de ce qui enflamme son imagination et sa curiosité. S'il veut la prochaine fois nous parler des origines de l'expression « *morts aux vaches* », ces braves bêtes, on le suivra volontiers.

À la recherche d'une génération perdue

Ceux que Maurizio Serra appelle « poètes guerriers » ou encore « esthètes armés », ce sont les écrivains européens qui ont fait leurs apprentissages au moment de la Grande Guerre (quelques-uns d'entre eux y ayant pris part) et sont en pleine activité dans la décennie trente, qu'ils soient aujourd'hui illustres, lus ou oubliés. Maurizio Serra analyse ensemble les événements, les influences, les destins et les œuvres dans un tout compact.

par Odile Hunoult

Maurizio Serra
Une génération perdue. Les poètes guerriers dans l'Europe des années trente
Trad. de l'italien par Carole Cavallera
Seuil, 368 p., 25 €

Ces écrivains sont des néo-romantiques rêvant d'action, de gloire à la fois guerrière et littéraire, et privés d'un support historique pour se mettre à la hauteur des pères et des héros. Dans une manière d'épigraphe, Serra fait le parallèle avec *La Confession d'un enfant du siècle* de Musset, dont l'initiation exactement un siècle auparavant fut marquée par les guerres de Napoléon. Vitalité et révolte adolescente se greffent sur un fonds commun : « *héroïsme manqué, neurasthénie sexuelle et révolte dilettante* ». Ils sont nés pour faire ce qui leur plaît, vivent « *une adolescence permanente* » entretenue par le culte de la jeunesse. Car l'Europe est atteinte de « *psychose juvénile* » (Ernst R. Curtius), et, depuis les décennies qui précèdent, se développent les mouvements de jeunesse, avec leurs théoriciens, leur érotisme sublimé, leurs idéaux progressivement récupérés par les fascismes.

Sous son épithète de poètes « guerriers », Maurizio Serra dresse « *un seul portrait avec de multiples variantes* ». Il y a comme une même lymphe intellectuelle qui irrigue (qu'ils adhèrent ou résistent) tous ces jeunes gens



© Daniel Mordzinski

pris dans le double mouvement paradoxal de leur âge, le désir de se singulariser d'une part, le besoin de se relier d'autre part : à une croyance, une idéologie, une famille rêvée, un clan. Leur âge, leur tempérament, la conjoncture les entraînent à l'engagement politique. « *Fascisme et antifascisme des jeunes rebelles s'affronteront moins sur le plan de la cohérence des vues politiques que sur celui de la poésie, des affinités et des sentiments* ».

Beaucoup de ces *poètes guerriers* ont des noms familiers au lecteur français, Drieu la Rochelle, Malraux, Bernanos, Montherlant, Brasillach, Saint-Exupéry, W. H. Auden, Klaus Mann, Malaparte à qui Serra a consacré une biographie. D'autres sont moins connus : Arnolt Bronnen, le poète Weinheber, le baudelairien Eugen Winkler... Quelques femmes, très peu, comme Nancy Cunard, ont un rôle qui dépasse celui d'une égérie. Si l'étude s'appesantit longuement sur certains, emblématiques du propos ou simplement tenant à cœur à l'auteur (comme Klaus Mann), tout ce que l'Europe compte d'écrivains et d'intellectuels entre à un titre ou un autre dans l'étude de Maurizio Serra. Bien entendu, malgré sa retenue d'historien, ses portraits trahissent des attirances et des réserves, laissant parfois passer une ironie ou de rares demi-sourires que leur rareté met en évidence.

Dandys souvent hantés par le suicide et obsédés par l'image du jeune héros mort au combat (avec un « homoérotisme » sublimé ou

-> À LA RECHERCHE D'UNE GÉNÉRATION PERDUE

non), ils ont en commun des thèmes, des rêves et des admirations. Il se sont choisis des modèles, des maîtres, Stephan George ou D'Annunzio, T. E. Lawrence ou Barrès : ces maîtres eux-mêmes ont des vies réelles et des vies imaginaires diffractées dans leurs œuvres. Choc des imaginaires renvoyés les uns par les autres. De l'Angleterre à la Pologne, l'Europe rêve.

Le conflit espagnol va être l'épreuve grandeur nature des rêves de toute cette génération. « *Il fut précédé, accompagné, scandé de déclarations lyriques et idéologiques qui, oubliant souvent la spécialité ibérique, exprimaient les contradictions et les déchirements de toute l'histoire européenne.* » Tous les regards convergent vers l'Espagne. « *Il est difficile de ne pas s'interroger sur la responsabilité de l'intelligentsia dans un embrasement qui marqua, au-delà de sa dimension nationale, une nouvelle étape du crépuscule de la civilisation européenne : crépuscule commencé en 1914 et qui dure toujours, sans qu'on entrevoie une manière d'en sortir.* »

Si la composition est *grosso modo* chronologique, l'étude est un tout, car tout se tient, se répond d'un bout de l'Europe à l'autre. Ici la matière est immense comme le lieu de l'action. Dans cet énorme écheveau, Maurizio Serra tire un fil, analyse un destin, l'accompagne un temps, le laisse en suspens pour introduire un nouveau protagoniste, un autre encore, reprend les fils en attente, poursuit sa toile, entrecroise ses fils. Portraits croisés, interagissant entre eux, biographies prises dans leur emboîtement : c'est une constante des travaux de Serra, comme dans *Les Frères séparés : Drieu la Rochelle, Aragon, Malraux face à l'histoire*, et c'est l'un des intérêts de sa biographie de Malaparte. Le résultat est dynamique, dense, ni plat ni linéaire. Jamais caricatural, et impossible à résumer. Ce n'est pas un livre qu'on consulte pour glaner des renseignements, quoiqu'il en fourmille. Il se lit lentement, composé qu'il est dans un espace à quatre dimensions, historique, philosophique, littéraire et humaine.

Sans doute, toute cette période a été explorée, et même ressassée, mais deux particularités rendent ce livre passionnant : premièrement, le point de vue véritablement européen, la multiplicité des échos allumés dans toute l'Europe entre les œuvres et les hommes. Deuxièmement, la culture de Maurizio Serra,

qui, impressionnante, et au-delà même du multilinguisme, ne le cède qu'à sa perspicacité de lecteur. Maurizio Serra lit. Sans s'occuper de la chose jugée. Sans œillères. D'un regard qui sonde les cœurs et les reins. Il a l'oreille sensible à ce qui fausse un son, allant droit où se manifeste la vérité d'une œuvre, c'est-à-dire d'un être. En témoigne le choix de ses citations. D'où des notations très personnelles, par exemple sur ce qui est aux sources du mouvement que Bernanos entame avec *Les Grands Cimetières sous la lune*. Ou encore le chapitre « Stephan George et le faux héritier », qui cherche une perspective plus juste, non sur la personne de George, qu'on sait trop « à part » pour s'être laissé annexer par la clique nazie, mais sur son œuvre, aujourd'hui difficile à aborder, contrairement à celle de son contemporain Rilke. Quant à Montherlant, « *farceur lyrique* » adoubé par D'Annunzio lui-même, la longue analyse de Serra est un modèle d'exégèse sans préjugés, à la recherche d'une vérité masquée par Montherlant – non sans raisons, car la pédophilie, sans être alors sous les feux de l'opinion, était naturellement sous le coup de la loi. Cette vérité, dans un jeu de caché/montré, par un très littéraire retournement de valeurs, constitue le laissez-passer de l'œuvre pour la postérité.

Le livre se clôt sur une autre longue analyse où, malgré sa retenue, Maurizio Serra s'implique plus ouvertement : il s'agit de Klaus Mann et du clan Mann. Dès l'abord du chapitre, il le donne à entendre : « *Parfois, quand l'admiration pour les pères nous étouffe, l'amour pour les enfants nous sauve...* » La retenue de Serra est de l'élégance et non un manque de sang. Klaus le touche au cœur par son « *incapacité à faire du mal à une mouche – souffrant même pour toutes les mouches qui souffraient* ». Par un jeu de miroir, ces mouches souffrantes renvoient à Maurizio Serra lui-même. Pour beaucoup de ces jeunes intellectuels qui courent follement à la tragédie, contribuant eux-mêmes à leur perte morale ou physique, lui aussi éprouve une pitié au sens originel. Le mot de « pitié » – la *vox populi* l'ayant décrétée méprisante –, on le remplace aujourd'hui par « compassion », qui n'est qu'une fragile émotion de l'âme. Pourtant, la pitié, souffrance du cœur et de l'esprit pour celui qui souffre et se perd, est bien au-delà de tout jugement ; partant, c'est le sentiment le plus voisin de l'amour. Sous le titre *Une génération perdue* résonne un écho shakespearien : *What a pity* – quel dommage et quelle pitié.

Foucault, renard ou hérisson

On peut avoir une haute idée de l'entrée en Pléiade, cette ultime étape du cursus honorum de l'esprit, et regretter que des fripons littéraires y aient eu droit, mais il n'est pas tout à fait surprenant que Michel Foucault y accède. C'est l'occasion de se poser une fois encore la question : qu'est-ce qui fait l'unité de cette œuvre étrange ? Il y a un cas Foucault, comme il y a un cas Wagner et un cas Nietzsche. C'est également l'occasion de se demander si la vénération ne doit pas aussi laisser un peu de place à la critique.

par Pascal Engel



© Marc Garanger

Michel Foucault, *Œuvres*,
Bibliothèque de la Pléiade, 2 volumes
1740 p., 60 € chacun

Isaiah Berlin oppose les renards qui ont beaucoup d'idées, aux hérissons, qui n'en ont qu'une. Foucault est-il renard ou hérisson ? Il semble qu'il soit avant tout renard, aussi bien dans ses intérêts et ses influences que dans ses thèses (son surnom à l'École Normale

Supérieure était « le fuchs »). Après un mémoire sur Hegel dirigé par Jean Hyppolite et une courte période marxiste, il se passionne pour la psychologie clinique, puis la phénoménologie existentielle de Binswanger. Ensuite il semble conjuguer, dans ses écrits sur la folie, la médecine et les sciences humaines, les influences de Bataille, de Blanchot et de Canguilhem, en même temps que celle de Nietzsche, quand il écrit sur l'histoire de la prison et sur celle de la sexualité. Enfin, il s'inspire de Hadot quand il étudie chez les anciens les relations entre subjectivité et

-> FOUCAULT, RENARD OU HÉRISSON

vérité. Foucault s'est souvent représenté lui-même en homme masqué – clinicien et psychiatre, archiviste, historien, militant politique, professeur – sans jamais endosser totalement ces habits. Dans ses thèses il est tout aussi Arlequin, et semble avoir une capacité peu commune à devancer l'air du temps pour récuser ensuite les étiquettes. On l'a connu phénoménologue, le voilà qui reparaît en structuraliste anti-sartrien et anti-humaniste pour se défaire ensuite très vite de cette étiquette encombrante et se dire archéologue et généalogiste. Dans *l'Histoire de la folie* et *Les Mots et les Choses* il semble très proche de l'histoire des sciences discontinuiste, et ses « épistémai » ont souvent été comparées aux « paradigmes » de Kuhn. Pourtant le projet archéologique suppose une certaine forme de continuité que l'histoire de la sexualité, puis celle des pratiques du moi, vont accentuer.

On avait cru comprendre que Foucault récusait tout point de vue transcendantal, toute notion de sujet, et tout projet fondationnel. Mais dans sa fameuse conférence « Qu'est-ce que les Lumières ? », il invoque le point de vue critique, parle d'« ontologie historique » et de transcendantal. Qui dit ontologie veut dire une théorie de l'être, que l'on ne trouve dans aucun de ses textes, et qui dit transcendantal dit conditions de possibilité, mais les *a priori* qu'il entend révéler sont historiques. Comme il le disait de l'homme dans le dernier chapitre de *Les Mots et les Choses*, on a affaire à un étrange doublet « empirico-transcendantal », et son œuvre semble en effet osciller sans cesse d'un pôle à l'autre de doublets, de l'histoire à la philosophie, de la généalogie de l'éthique à la politique, et du romantisme au positivisme, au point qu'on y a quelquefois vu un positivisme romantique. Au moment où l'Amérique l'accueille comme un postmoderne, il se réaffirme classique. Après avoir été une icône des combats gauchistes des années 70, il célèbre la révolution iranienne, mais flirte avec le néo-libéralisme. Dans la manière même dont il affirme ses positions, Foucault semble vouloir s'échapper : il les présente le plus souvent comme des hypothèses de travail ou sur un mode autobiographique. Il revendique l'exigence de penser autrement sans qu'on sache jamais où est l'ailleurs en question.

Il y a pourtant du hérisson chez Foucault, et on peut essayer de cerner les grandes thèses

philosophiques qui forment l'arrière-plan constant de toute son œuvre, qu'il a fort bien mis en valeur dans sa leçon inaugurale au Collège de France, *L'ordre du discours*¹. Toutes participent d'une volonté de rejeter les grands partages ou exclusions qu'avait cru établir la philosophie classique : entre raison et déraison, entre vérité et fausseté, et entre droit et force. La folie, tout comme la santé et la maladie est une invention du regard psychiatrique et du regard médical, et au-delà de ces disciplines le produit de toute la culture moderne et contemporaine. Les philosophes, qui croyaient distinguer ce qui est fondé en raison de ce qui ne l'est pas, ont oublié que le partage qu'ils instaurent est daté, contingent et arbitraire. Ils ont oublié aussi que leur distinction du vrai et du faux est le produit d'une volonté de vérité et de savoir, « prodigieuse machine à exclure », qui ne peut s'autoriser d'aucun ordre inscrit dans l'être ou dans la nature de la connaissance, mais qui au contraire s'enracine dans une histoire des pratiques du dire-vrai, de l'aveu, et dans des « jeux de vérité » et des « pratiques discursives » dont la science et ses institutions ne sont que des cas particuliers et non pas l'aboutissement triomphal. Ils ont oublié que leurs institutions ne sont que des instruments du pouvoir, qui tend ses rets policiers à travers tous les maillages des sociétés, y compris ceux qui semblent les plus orientés vers la recherche désintéressée de l'objectivité. Ils ont oublié que toute tentative pour fonder l'autorité politique, pour distinguer le juste de l'injuste, le droit du crime, et en définitive le bien du mal, est-elle aussi le produit de toute une série d'exclusions et d'interdits au service d'une vaste machine à imposer le pouvoir et la force. Tout cela avait été dit déjà, en un sens, par Marx, Nietzsche, Freud, et Heidegger dans leurs grandes anti-mythologies. Le génie de Foucault est d'avoir transposé leurs thématiques, en les libérant de ce qu'elles pouvaient avoir elles-mêmes de mythologique, au sein d'une étude historique, positive et érudite des incarnations multiples de la volonté de savoir.

L'entreprise de Foucault ne semble pas laisser beaucoup de place au philosophe, puisqu'elle le prive aussi bien de son ambition de théoriser que de sa faculté de critiquer. Un philosophe classique pourrait ainsi objecter à Foucault qu'il confond la vérité avec les manières dont elle est produite ou véhiculée, et commet ainsi le sophisme génétique qui assimile la nature d'une chose à son origine ou sa cause. On l'a aussi accusé régulièrement de relativisme (le savoir et la vérité sont relatifs à des cadres ou schèmes dont les règles de formation sont

-> FOUCAULT, RENARD OU HÉRISSON

obscur) et de scepticisme. On pourrait aussi voir en lui un pragmatiste : la vérité et la subjectivité sont inséparables, et peut-être se définissent par des procédures pratiques qui les établissent. Il nous parle du courage de la vérité, mais si la vérité est une illusion le courage en question n'est-il pas une forme d'aveuglement volontaire ? À ces objections Foucault a tantôt répondu en éludant le problème (« *Je n'ai jamais voulu dire qu'il n'y a pas de vérité* »), tantôt en avalant la couleuvre (« *Oui, je suis un sceptique* »). Ce qu'il récuse avant tout c'est toute tentative pour essayer de se placer du côté d'un ordre normatif supérieur qui transcenderait les normes elles-mêmes, qui ne peuvent qu'être sociales et historiques. Sa « dernière » philosophie prolonge ce thème, en indiquant des formes de sagesse non fondées sur des normes universelles. Mais est-ce même une philosophie ? Foucault, peut-être malgré lui, nous indique les limites de sa propre entreprise : jusqu'on peut-on pousser l'anti-essentialisme et l'anti-normativisme ? Toute archéologie conduit-elle à la dissolution de son objet (la morale, le savoir) ? Peut-il y avoir une archéologie du savoir mathématique ? Une histoire du dire-vrai est-elle une histoire de la vérité ? Les liens du savoir et du pouvoir sont-ils si étroits ? La tâche de la critique philosophique se réduit-elle à l'ontologie du présent ?

Bien que Foucault ait parlé et parle sans doute plus aux historiens et aux juristes qu'aux philosophes, son héritage dans leurs domaines est tout aussi ambigu. Il semble avoir pris la suite des travaux de l'école française des *Annales*, mais il ne s'intéresse pas tant à l'économie, au climat, et à la vie quotidienne qu'aux institutions et surtout aux pratiques. Comme il l'a dit souvent, il se sent plus proche d'un Ariès et d'un Vernant que d'un Duby ou d'un Leroy-Ladurie, et même si Paul Veyne n'a cessé de le défendre, son type d'histoire est fort différent. Il ne cesse de parler d'archives et de documents, mais il répugne aux méthodes quantitatives, sans faire ce que fait l'historien : recouper, aller voir si ailleurs à la même époque on n'a pas fait autre chose, ou la même chose à d'autres époques. Il redécoupe les domaines, les franchit allègrement. Pas plus n'est-il sociologue. On sait également toute la distance qu'il a mise entre lui et les psychologues et les psychanalystes. Il n'aurait pas plus aimé la psychiatrie « cognitive » d'aujourd'hui qu'il n'avait aimé celle de son temps. Faut-il alors voir en lui plus une sorte

de penseur de la culture, dans la tradition des Renan, des Taine ou des Burckhardt, peut-être ? Ou bien un écrivain, dans la lignée de Bataille et de Blanchot ? N'a-t-il pas dit : « Je me rends bien compte que je n'ai jamais rien écrit que des fictions » ?

Ces deux volumes de la Pléiade regroupent les principales œuvres de Foucault publiées de son vivant : *Histoire de la folie*, *La Naissance de la clinique*, *Raymond Roussel*, *Les Mots et les Choses*, *L'Archéologie du savoir*, *Surveiller et Punir*, *La Volonté de savoir*, *L'Usage des plaisirs*, *Le Souci de soi*. Les éditeurs ont extrait des volumineux *Dits et Ecrits* publiés en 1994 quelques articles fondamentaux, comme ceux sur Bataille, Blanchot, Nietzsche, ou celui sur les Lumières. Ils ont laissé de côté le cours dont la publication a beaucoup renouvelé le corpus foucauldien et montré un Foucault enseignant bien plus ouvert et souvent plus clair que le Foucault des livres. Daniel Defert, infatigable compagnon et exégète, signe la chronologie des deux volumes (1926-1967 et 1968-1984) et la notice de *L'Ordre du discours*. Frédéric Gros, dont le travail d'édition et de commentaire de Foucault n'est pas moins remarquable, signe l'introduction générale, en même temps que les notices et notes des deux volumes sur la sexualité. Jean-François Bert, François Delaporte, Philippe Sabot, Martin Rueff, Bernard Harcourt et Michel Sennelart signent les autres ensembles de notices et de notes.

Tous font preuve d'une grande érudition (et l'on en apprend souvent plus dans cet appareil critique que dans les biographies de Foucault (par exemple p. 1457 Daniel Defert nous narre les circonstances de son élection au Collège de France). Le *Raymond Roussel* que Foucault lui-même tenait comme un apax, était dispensable. C'est un livre raté, qui transforme Roussel en métaphore de *Les Mots et les Choses* : indéfini redoublement du langage sur lui-même, sans auteur ni œuvre. Il est un peu dommage que l'on n'ait pas repris et complété la bibliographie des écrits de Foucault des *Dits et Ecrits*.

Je me suis demandé où j'allais mettre, parmi mes Pléiades, ces deux volumes. Je les ai finalement rangés entre mes volumes de Michelet et de Bataille, pas loin de ceux de Sade et d'Augustin.

1. Comme l'a très bien vu Jules Vuillemin dans son hommage à Foucault : http://www.college-de-france.fr/media/professeurs-disparus/UPL36609_necrofoucault.pdf

La grammaire de Daesh

Les attentats du 13 novembre ont eu une vertu d'électrochoc. Les questionnements politiques qui étaient le vrai refoulé de l'intelligentsia ont resurgi. Les relations internationales, nos politiques passées et présentes sont redevenues des préoccupations communes et c'est ainsi que le petit livre de Philippe-Joseph Salazar a pris son envol.

par Maité Bouyssy

Philippe-Joseph Salazar
Paroles armées, Comprendre et combattre la propagande terroriste
Lemieux éditeur, 264 p., 14 €.

Sorti discrètement chez Lemieux, une petite maison, le 25 août, ce livre n'a – hélas - rien perdu de son actualité, ce qui lui a valu de s'épuiser avant même de recevoir le prix Bristol des Lumières 2015 et de ravir une partie de la presse. Après les affaires de Charlie-Hebdo et de l'Hyper-cacher l'auteur était revenu sur la grammaire de Daesh et la force de la parole auto-proclamée d'un califat non moins auto-proclamé.

C'est en vieux rhétoricien qui avait commencé sa carrière par une étude sur Savonarole, quand il était jeune normalien, que l'auteur a pris en compte la parole de l'extrême. Après ce choix évidemment singulier et utile pour l'heure, il a, entre autres chantiers, consacré un livre aux idéologies de l'opéra du XVII^e siècle (PUF, 1980) propre à faire penser tout ce qui est son et image, rôle et code. C'est ensuite tout ce qui a trait à la rhétorique de l'époque moderne et à l'anthropologie de la parole qui a nourri son observation de la parole politique, qu'il s'agisse de la mise en place de démocraties, de la parole de guerre ou des commissions de réconciliation de l'Afrique du Sud. Il y a mesuré *in situ*, depuis son poste au Cap, ce qui s'incarne dans les hommes de guerre et de vengeance comme dans ceux qui tentent d'assurer différemment leur insertion politique. Autrement dit, ces détours font comprendre l'épaisseur de *Paroles armées*, parfaitement pédagogique et clair, malgré la masse des sources manipulées, qu'elles

proviennent de la presse ou des sites de propagande du Califat comme de ceux de la défense américaine. Les langues et les supports de communication ne semblent pas effrayer cet impénitent questionneur des formes que les hommes mettent en œuvre par-delà les idéologies, mais toujours pour s'affronter, ce qui dessine les contours d'un tropisme droitier mais plus encore sceptique.

Ainsi Salazar reprend-il tout ce qui met en scène la violence de la parole des prêches et harangues dans nombre de langues. On y voit la puissance phatique des proclamations de ceux qui s'emparent du discours du Califat mais les gestes qui les font vivre sont meurtriers. Au départ est la séduction du verbe califal, une puissance oratoire (une « arabeque », écrit-il), qui montre la valeur de ritualisation liturgique des pires gestes, ceux qui nous sidèrent, le « porno-politique » des exécutions.

L'examen des termes de terroriste et d'Etat islamique, qui sèment la confusion car ils naviguent entre la reconnaissance et le déni de l'état de fait, pourrait se poursuivre sur nombre de nos termes, usuels. Le processus de requalification permettrait sans doute de sortir de notre « panique linguistique » liée au refus de nommer des ennemis sans territoire déterminable. Pour autant, combattre ne veut pas dire ne pas respecter des gens pas plus débiles ni incohérents que nous et non pas « radicalisés » mais bien convertis à un système qui lie fortement esthétique et éthique. La mondialisation numérisée ouvre à ces acteurs qui œuvrent avec souplesse et mobilité un espace sans frontière qui n'est que... le nôtre. L'analyse n'omet pas de montrer également comment ce sont les vieux codes de la virilité et pour les femmes, désormais plus nombreuses que les hommes à partir pour la Syrie, ceux, plus modernes d'un certain féminisme retraduit dans un processus de guerre que rien ne peut euphémiser.

Ce que déteste d'ailleurs particulièrement l'auteur, c'est le prêt à penser, le concept peu établi, la facilité de langage. Il éreinte, mais en note, *et in cauda venenum*, sait-on, le terme de radicalité. Les politiques l'ont inventé, des commissions l'ont repris pour placer tout ce qui est autre dans l'exceptionnel car la tendance est à vouloir administrer et gérer. La bienfaisance sociale est également aux antipodes des remèdes suggérés. Point de *care* devant un problème qui est le nôtre, celui de nos enfants convertis et celui de notre propre manque de charisme. La lutte possible est

-> LA GRAMMAIRE DE DAESH

totale­ment politique quand il s'agit de lutter avec une parole forte contre une parole forte qui de surcroît sort de l'échange usuel par le recours à un immanentisme religieux.

Là où l'on peut plus aisément renâcler, dans l'analyse, évidemment, car la question des méthodes de lutte est externe au temps de l'identification du fonctionnement de la propagande terroriste, c'est la distinction ethno-culturelle que pose l'auteur entre mondes sémitiques où le pouvoir politico-religieux est/serait également militaire et le monde iranien porteur de la trilogie dumézilienne qui sépare le politico-religieux du monde militaire et de la société civile des producteurs. L'auteur reste fidèle à l'un de ses maîtres et tant pis si les renvois historiques sont un peu cavaliers, même pour la France, qu'il s'agisse de la Révolution ou de la Séparation de l'Eglise et de l'Etat. Cela n'interfère aucunement avec ses apports autrement stimulants car les rappels et les archétypes parfois hérités de la colonisation sont ceux que l'on interroge ailleurs beaucoup et ils ne sont pas ici au cœur du sujet. Les constructions du présent, les « paroles armées » en revanche, sont celles que l'auteur scrute avec talent au travers des langues et des supports de la meilleure contemporanéité.

Oui, ce livre est fort et fait réfléchir. Même si l'on n'est pas adepte des positions décalées à la manière des conservateurs anglais non conformistes, même si l'on veut polémiquer sur plusieurs points, on ressort dans tous les cas plus armés et plus intelligents de cette confrontation avec le réel qui ne se prête à

aucune échappatoire, et par les temps qui courent, c'est déjà salutaire.

Sans lien, mais subséquemment, ceux qui veulent comprendre longue histoire de nos relations philosophiques avec « l'orient arabe » (qui n'est d'ailleurs pas toujours arabe) doivent se précipiter sur le numéro des *Annales, Histoire, Sciences sociales* (juillet-septembre, 70^e année, n°3, Armand Colin, 20 €). Les problèmes de l'intégration d'Aristote à la philosophie occidentale avec ou sans Averroès, avec ou sans le passage par les Arabes - et lesquels ? - a perdu de son acuité passée, ces cinquante dernières années, mais pas de sa pertinence.

La partie consacrée aux « Langues d'Islam » rend compte des appropriations d'une culture religieuse et linguistique qui, du fait de son expansion immédiate, est traversée par la rencontre avec les sociétés qu'elle inclut. Par-delà ses usages politiques, diplomatiques et véhiculaires, la langue arabe des corpus savants marqua nombre d'entreprises d'apparat jusque dans l'Italie de la pré-rennaissance. L'article de Catherine König-Pralong « L'histoire médiévale de la raison philosophique moderne, XVIII^e-XIX^e siècle », plus dense qu'un vrai livre, fait suivre les incessants cheminements et jugements tour à tour péremptaires puis remaniés, de notre propre pensée dans son rapport à cet autre inéluctable parce que méditerranéen et monothéiste ; d'autres articles montrent que l'inclusion d'apports ne constituent pas nécessairement l'« autre » dans une irrémédiable altérité.

Le nerf de la guerre de la psychanalyse

Freud inventeur de la psychanalyse, théoricien aussi exigeant qu'insatiable, chef d'Ecole libéral parfois, tyrannique plus souvent, ne craignant ni les ruptures ni les schismes, pater familias à la mode ancienne, un « rien » machiste, épistolier jamais las, on connaissait tout cela et l'on ne cesse de parcourir ce véritable monument.

par Michel Plon

Henriette Michaud
Freud éditeur, Les almanachs de la psychanalyse (1925-1938), Campagne Première, 172 p. 19 euros.

La lecture de ses volumineuses correspondances laissait bien apparaître pourtant que la question de l'édition et tout autant celle de la diffusion revenaient fréquemment au premier plan des « affaires » du Mouvement mais nous avions tendance à n'en pas faire grand cas, à considérer cela comme accessoire. Avec ce

-> LE NERF DE LA GUERRE DE LA PSYCHANALYSE

livre où la précision le dispute à la clarté, Henriette Michaud nous fait découvrir ce que nous ne soupçonnions pas, l'importance pour Freud, et pour la psychanalyse, du champ de l'édition, vecteur central des combats que la discipline alors naissante va devoir livrer contre tous ceux que l'idée même d'inconscient dérange, théâtre de la rivalité interne au champ psychanalytique entre l'univers germanique, Vienne, Berlin mais aussi Budapest avec Ferenczi et l'univers anglais, et bientôt américain, dont Jones cherchera sans répit à assurer la prédominance.

C'est en 1918 que l'aventure commence avec le don d'une somme importante effectué par Anton von Freund, ami de Freud : sans hésiter un instant Freud décide d'investir ce fond inespéré dans la fondation, rêvée depuis déjà longtemps, annoncée au Vème Congrès international de psychanalyse, qui se tient à Budapest, d'un *Internationaler Psychoanalytischer Verlag* (Les éditions psychanalytiques internationales) ce que l'on appellera désormais le *Verlag*. Pour Freud, il n'était qu'une façon pour un homme de prolonger sa vie, de signer son immortalité à travers ses enfants et comme le dit Henriette Michaud, « [s]on œuvre – et son Verlag – étaient aussi ses enfants ». Le *Verlag* pour lequel on dépensera toujours sans compter et plus qu'il n'est possible au point qu'il deviendra bien vite, selon les propres termes de Freud, « son enfant à problèmes ».

En janvier 1920, Anton von Freund meurt d'un cancer et le *Verlag* court le risque de disparaître. Mais l'un des disciples berlinois de Freud, Max Eitingon met alors sa fortune et son énergie en jeu, il va devenir, jusqu'à son départ forcé pour la Palestine en 1932, l'*alter ego* du Maître dans le champ éditorial. Le *Verlag* éditera non seulement les œuvres de Freud et de la plupart des théoriciens du mouvement mais aussi les diverses revues destinées à développer et à stimuler la recherche en psychanalyse. Otto Rank, l'un des disciples chéris de Freud, alors son secrétaire, en deviendra le directeur technique. En 1921, Rank, qui est débordé par ce travail qu'il doit mener de pair avec sa pratique de psychanalyste, embauche pour le seconder quelqu'un jusque-là employé bénévole, quelqu'un dont le nom est rarement cité par les historiens de la psychanalyse mais dont le rôle devient vite central, Adolf Storfer, que Freud appréciait pour son intelligence et sa compréhension de la psychanalyse. Storfer prendra le nom d'Albert en 1938, on comprend pourquoi.

Cet éditeur de talent, ingénieux et audacieux, va donner au *Verlag* une importance nouvelle et Freud lui confèrera bien vite les pleins pouvoirs. Si le début des années vingt est marqué par des refontes théoriques importantes dans la démarche de Freud, remaniement de la conception du moi, nouvelle topique et introduction oh combien controversée de la pulsion de mort, ces mêmes années vingt sont aussi le temps des tensions internes au Mouvement - controverse avec les Américains notamment sur la question de l'autonomie de la psychanalyse vis-à-vis de la médecine et de la psychiatrie et nécessité d'étendre auprès d'un public élargi la connaissance des développements de la psychanalyse. Sur tous ces plans Storfer va déployer son talent non seulement d'éditeur mais sa connaissance des techniques de ce que l'on n'appelle pas encore le *marketing*. Il va ainsi mettre au point un outil nouveau, plus qu'un catalogue, un *almanach*, publication annuelle qui récapitulera et mettra en ordre l'ensemble des réalisations du *Verlag*, publiera des « bonnes feuilles » de livres en préparation – de Freud notamment mais pas seulement. Le premier volume, l'*Almanach 1926* richement relié, tiré à quelques dix mille exemplaires, est distribué au Congrès de Bad-Homburg mais loin de contribuer à un rassemblement du Mouvement psychanalytique, son existence même marquera le clivage entre le courant germanique et le monde américain.

Le coût de l'*Almanach* annuel va aller croissant et la conjoncture économique de plus en plus sombre ne facilitera pas la bonne marche des affaires du *Verlag*. La gravité de cette situation contraindra Freud à lancer, au moment de Pâques 1932, un appel aux dons de la part du Mouvement international en vue de sauver le *Verlag* d'une faillite dont Freud parle en des termes tragiques qui témoignent en filigrane qu'il en va là de quelque chose d'essentiel que sa propre vie, elle-même devenue précaire. Contraint et forcé, Freud devra congédier le talentueux mais ruineux Storfer que Martin, l'un des fils de Freud, remplacera à la direction de la maison d'édition qui publiera le dernier numéro de l'*Almanach*, le treizième – il vaut aujourd'hui de l'or – en 1938. Heureuse Henriette Michaud qui en possède un exemplaire, trouvé chez un marchand de livres anciens à Paris, heureuse mais oh combien généreuse puisqu'elle nous en fait plus que profiter, nous offre l'occasion de découvrir cette passion de Freud pour l'édition, son enfant et son arme jusqu'à son dernier souffle.

Raccrocheuses et grandes horizontales

**Ça s'exhibe. Ça s'expose. Ça parade.
Ça se dénude. Ça s'étale. Ça se vend
et s'achète, se négocie. Ça trafique.
Ça exploite. Ça abuse. Ça provoque.
Ça choque. Ça excite. Ça avoue.
Ça révèle. Ça : le sexe, l'argent,
le luxe, la luxure, la lubricité,
les excès, la dépravation,
la décadence, la corruption, le faste.**

par Gilbert Lascault

Splendeurs et misères,
images de la prostitution en France, 1850-1910
Musée d'Orsay, 1 rue de la Légion d'honneur,
75007 Paris 22 septembre 2015-20 janvier 2016

Catalogue dirigé par Marie Robert, Isolde Pludermacher, Richard Thomson et Nienke Bakker.
Musée d'Orsay/Flammarion, 304 p., 45 €

Isolde Pludermacher et Claire Dupin (dir.)
Splendeurs et misères, abécédaire de la prostitution au XIXème siècle.
Musée d'Orsay / Flammarion, 216 p., 14,90 €

Gabrielle Houbret (dir.)
Prostitutions, Des représentations aveuglantes
Musée d'Orsay/Flammarion, 256 p., 22 €

De 1850 à 1910, la prostitution est ambiguë, opaque, louche, indécise, flottante, diversifiée et tenace. Elle déambule en France, en particulier à Paris, qui est Babylone. Dans le Salon de 1846, Baudelaire décrit « *le spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville – criminelles et filles entretenues* ». La société urbaine moderne est complexe, équivoque, difficile à déchiffrer et palpitante. Quand s'achève le Second Empire, on ne sait comment distinguer une prostituée et une femme honorable, une demi-mondaine et une mondaine. Le choix des robes brouille l'« identité morale » des femmes. En 1866, Henri Rochefort (journaliste de l'opposition) s'interroge : « *Où commence chez une femme l'honnêteté et surtout où finit-elle ?* » L'historien Alain Corbin signale les changements de la réglementation de la prostitution : « *En plus des pensionnaires de maisons closes (plus ou moins luxueuses), opèrent des serveuses de brasseries, des danseuses, des chanteuses de "beuglants", les filles occasionnelles.* » Grâce au nouvel éclairage et à la création des boulevards, les terrasses de café permettent à ces femmes de préciser les signes de leur disponibilité : l'une soulève l'ourlet de la jupe ; elle laisse voir un mollet ou une bottine, un bas coloré ; elle lance un rire ou un clin d'œil ; l'une aguiche le client en lui suggérant qu'il fait une conquête plutôt qu'une transaction.



© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

-> RACCROCHEUSES ET GRANDES HORIZONTALES

Gustave Macé (ancien chef du service de la Sûreté) publie *Gibier de Saint-Lazare* (1888). Les « raccrocheuses » arrêtent les promeneurs dans les passages parisiens ou sur les trottoirs, la nuit, par des appels sonores (cris d'oiseaux, sifflements, « psitt »), par des gestes provocateurs ; elles retroussent les jupes... Baudelaire décrit en 1863 les dessins concis de Constantin Guys, dans *Le Peintre de la vie moderne*. Surgit « la beauté interlope » : « Ici majestueuse, là légère, tantôt svelte, grêle même, tantôt cyclopéenne ; tantôt petite et pétillante, tantôt lourde et monumentale. »

Car Baudelaire suggère l'inventaire des séductrices du XIX^e siècle à la manière du catalogue de Leporello. Telle belle « a inventé une élégance provocante et barbare, ou bien elle vise, avec plus ou moins de bonheur, à la simplicité usitée dans un meilleur monde. Elle s'avance, glisse, danse, roule avec son poids de jupons brodés qui lui sert à la fois de piédestal et de balancier ; elle darde son regard sous son chapeau, comme un portrait dans son cadre. Elle représente bien la sauvagerie dans la civilisation. »

Ainsi, au musée d'Orsay, deux cent quatre-vingt-cinq œuvres (peintures, sculptures, caricatures, photos, films, objets étonnants) mettent en lumière la sauvagerie hétéroclite dans la civilisation. Tu observes d'une autre manière les peintures célèbres (Manet, Degas, Toulouse-Lautrec...) qui deviennent des icônes de l'envoûtement trouble. Tu découvres de merveilleux tableaux que tu avais naguère perçus et oubliés : ceux de Jean Béraud, d'Auguste Chabaud, de Jean-Louis Forain, d'Émile Bernard, de Jan Sluijters, de Félicien Rops... Tu perçois certains aspects inattendus de la recherche plastique des artistes : *L'Archaïque* (1910) de Kupka, *Une moderne Olympia* (1873-1874) de Cézanne, le *Portrait d'une prostituée* (1885) de Van Gogh, *Elle* (1905) du peintre niçois Gustav-Adolf Mossa (qui montre la meurtrière sanguinaire), la *Femme piquée par un serpent* (1847) sculptée par Auguste Clésinger, *Filles* (1905) de Rouault, et bien d'autres œuvres qui perturbent.

De 1850 à 1910 se croisent les blanchisseuses, les gantières, les modistes, les fleuristes, les filles « encartées » (par les policiers et les médecins), les insoumises, les trottins, les mendiants aux yeux lumineux, les serveuses des brasseries, les rats et les étoiles de l'Opéra, les « grandes horizontales », les comtesses

endettées et joueuses, celles qui, nues, posent pour les photographes, celles qui dansent dans des cafés-concerts miteux, qui hurlent des chansons grivoises... Elles flânent et se parlent ; elles boivent l'absinthe ou la bière ; elles s'assoient ; elles aguichent ; elles s'allongent dans des appartements prestigieux, dans des maisons closes (luxueuses ou miséreuses), sur le divan des ateliers d'artistes, dans des hôtels (aux prix divers), dans les maisons de rendez-vous, au bois de Boulogne, dans des zones louches... Elles cherchent les clients, ceux qui leur offrent les asperges, le caviar, les homards et le champagne, les protecteurs, les industriels, les abonnés des coulisses de l'Opéra, les princes, les ministres... Les corps des femmes sont tarifés et les exigences des clients se paient avec générosité. Parfois, un homme et une femme s'approchent « au petit bonheur ». Parfois, ils se balafrant « au malheur tragique ». Parfois, aussi, ils se mentent, ils se trompent, ils escroquent ; ils trichent et truquent. Au mieux, ils se fuient. Ou pire, la fille jalouse livre à la police son amant qui lui préfère une ravissante plus jeune.

Certains journalistes, quelques écrivains, les policiers des mœurs dénoncent des comportements scandaleux. Dans les années 1860, la célèbre actrice Blanche d'Antigny mène grand train dans son hôtel particulier loué quinze mille francs par an ; elle se fait offrir plus de 50 000 francs de bijoux par le préfet de police du tsar ; elle ravit 300 000 francs à Paul de Turenne avant de se séparer du jeune ruiné... On prétend que Sarah Bernhardt aurait recouru à des passes de luxe pour se faire construire un petit palais dans le XVII^e arrondissement. Les futures marquises de Païva ou d'Orvault ont acquis un capital financier et mobilier ; elles sont des femmes d'affaires. Louise Thomas se lance avec succès dans une vie galante ; propriétaire d'un hôtel particulier et d'une fortune estimée à 800 000 francs, elle épouse un vicomte du Périgord, héritier désargenté.

Dans ses *Notes sur Paris : Vie et opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge* (1868), Hippolyte Taine s'indigne des danseuses de Paris : « *Le ballet est ignoble. C'est une exposition de filles à vendre.* » Le corps de ballet de l'Opéra serait réputé depuis longtemps fournir des maîtresses aux riches membres du Jockey Club. En 1876, Edgar Degas réalise des monotypes et il met en évidence les rencontres des danseuses et de leurs admirateurs dans les coulisses. Et Édouard Manet peint un *Bal masqué à l'Opéra* (1873) : se mêlent les jeunes danseuses avec

-> RACCROCHEUSES ET GRANDES HORIZONTALES

des loups de velours et les hommes riches vêtus de noir, avec leurs hauts-de-forme. Ici, nous sommes près des redoutables *Habits noirs* (1863) de Paul Féval qui narre des stratagèmes, des complots menaçants, des chantages, des crimes perfides...

Et, en 1863, Manet peint *Olympia* ; elle a choqué, scandalisé. On dit qu'elle est froide, qu'elle défie les spectateurs, qu'elle ne serait pas une séductrice, mais une « professionnelle » ; elle ne sourit pas ; elle est une souveraine. Elle commande. Elle règne. Cette grande toile (130 x 190 cm) est une peinture d'histoire ; elle pourrait s'intituler : *Le Triom-*

phe d'Olympia sans merci, sans faiblesse, sans indulgence. Olympia décide et juge. Elle ne cède jamais. Elle ne consent pas. Elle ne se résigne pas. Non, elle ne regrette rien.

Baudelaire est sans cesse fasciné par la puissance de la femme excessive : « *Elle représente bien la sauvagerie dans la civilisation. Elle a sa beauté qui vient du Mal, toujours dénuée de toute spiritualité, mais quelquefois teintée d'une fatigue qui joue la mélancolie. Elle porte le regard à l'horizon, comme la bête de proie ; même égarement, même distraction indolente et aussi, parfois, même fixité d'attention.* »

Notes sur un film fantôme *Out 1 : Noli me tangere*

Film invisible, film monstre, film maudit. Les qualificatifs ne manquent pas pour saluer Out 1 : Noli me tangere. Le film de Jacques Rivette fait (faisait) partie de ces œuvres-fantômes, disparues, bloquées, hors d'atteinte, dont la renommée est inversement proportionnelle au nombre de leurs spectateurs, heureux mortels qui ont vu le film en son temps et l'évoquent avec émotion – et la satisfaction d'appartenir au petit clan des élus. Combien étaient-ils, les participants à la première projection intégrale d'octobre 1971, à la Maison de la Culture du Havre ? Quelques centaines, sans doute. Et depuis ? Aucun, en principe, puisque la renommée du film s'est bâtie autour de sa disparition.

par Lucien Logette

Coffret *Out 1 : Noli me Tangere*
Carlotta Films, 80 €

En réalité, comme nous l'apprend le livret qui accompagne le coffret DVD, les présentations ont été plus nombreuses que ne l'assurait la légende. Une projection incomplète (une bobine perdue) au Festival de Rotterdam en 1989, une complète en octobre 1990 au Festival de La Baule, une autre à Paris, à Chaillot, en décembre de la même année, une dernière au Forum du Festival de Berlin en février 1991. Même si, eu égard aux sollicitations d'un festival (il est rare que l'on puisse consacrer treize heures à une seule œuvre), les projections s'effectuaient en petit comité – Jonathan Rosenbaum a le souvenir de cinq autres spectateurs à Rotterdam –, cela fait tout de même, en fin de compte, quelques paires d'yeux supplémentaires. Si l'on ajoute ce

que l'on ne savait pas, la diffusion à la télévision allemande (Westdeutscher Rundfunk) en avril et mai 1991, et, ce qu'on avait oublié, une autre diffusion en août 1992 sur La Sept/Arte, qui, elles, se soldent par des milliers de regardeurs, l'invisibilité d'*Out 1 : Noli me tangere* devient moins flagrante. D'autant que, comme nous le précise le dossier de presse, l'éditeur de DVD allemand Absolut Medien a sorti le film, ainsi que sa version courte, *Out 1 : Spectre*, en mai 2013.

Mais était-ce vraiment le même film ? Sur le papier, oui : d'un côté, *Noli me tangere*, 760 minutes découpées en huit épisodes, de l'autre *Spectre*, 280 minutes en deux parties. En réalité, sans avoir vu l'édition allemande, on sait qu'elle a été faite à partir des copies d'époque, sans restauration. Méfiance : entre une copie éditée en l'état par René Chateau (par exemple) et le même film restauré par le BFI ou Criterion (par exemple également), il

-> NOTES SUR UN FILM FANTÔME

existe la même distance qu'entre la reproduction des *Nymphéas* sur un calendrier des Postes et les originaux de l'Orangerie. Et s'il a fallu cinq mois, sous la supervision de Pierre-William Glenn, chef-opérateur du film, pour remettre en état et restaurer numériquement (en 2K) la copie 16 mm, c'est la preuve que le travail était nécessaire.

Travail magnifiquement accompli. Le souvenir que l'on avait de *Spectre* était flou et lointain (le film n'est resté que quelques semaines en salle en avril 1974). Ce que l'on voit aujourd'hui – au moins dans la version DVD – est remarquable, tout en gardant bien visibles les traces d'imperfection d'origine : le grain du 16 mm est restitué, quelques « poils-caméra » ont été conservés, tout ce qui aurait pu contribuer à un ravalement trop propre a été écarté. Toutes les caractéristiques d'une bande d'époque sont là, moins les inconvénients.

La durée, qui semblait alors démesurée, n'effraie plus depuis longtemps : dès 1984, Edgar Reitz nous proposait les 960 minutes de son premier cycle de *Heimat*, et les amateurs de séries télévisées en coffrets avalent depuis longtemps sans barguigner des saisons entières en une journée. Et Rivette, en découpant *Out 1* en huit tranches bien identifiées, ne faisait que prolonger la vogue, reprise du serial muet à épisodes, qui faisait les beaux soirs de la télévision des années soixante – voir, entre dix autres, la série *Les Compagnons de Baal*, de Pierre Prévert, en 1968. Ce qui faisait la singularité du film, bien plus que sa longueur, c'était sa conception et sa mise en place. Sauf erreur, c'était bien la première fois qu'un cinéaste se lançait dans une telle expérience, bâtissant un canevas suffisamment lâche pour que chaque acteur vienne y interpréter sa propre partition, chacune étant déterminée par celles de ses partenaires. Mais l'extrême potentialité sur le papier – une structure ouverte à tous les vents de l'imagination, comme les temps le réclamaient – devait se frotter au réel : le génie ni le talent des uns et des autres ne se décrètent et la bride lâchée n'est pas forcément synonyme de réussite.

Il convenait donc pour Rivette – on persiste à ne citer que lui, mais, comme le précise Pierre-William Glenn un peu plus loin, Suzanne Schiffman a joué un rôle déterminant à tous les niveaux et ce n'est pas par gentillesse qu'elle est créditée au générique comme coréalisateur – de choisir les participants à

l'aventure. Il fallait des acteurs capables de s'adapter à des conditions aussi particulières, l'improvisation, et pas seulement gestuelle, comme dans les happenings qui faisaient alors florès, mais aussi textuelle. S'il était relativement aisé de pratiquer, à l'intérieur d'un groupe, les techniques d'expression corporelle mises au point par le Living Theatre – celles que l'on voit longuement pratiquées par les deux troupes de Michael Lindsay et de Michèle Moretti –, dialoguer du tac au tac avec un partenaire sans s'appuyer sur un texte suppose une capacité rare de réaction immédiate devant une situation imprévue. Depuis, la LIFI (Ligue française d'improvisation) nous a familiarisés avec ses « matchs d'impro », mais, en 1970, l'exercice sonnait neuf. Le projet, pour s'accomplir, devait s'appuyer sur des acteurs hors normes, pas encore conditionnés par les règles courantes d'interprétation.

D'où l'appel à des comédiens qui avaient fait leurs premières armes avec la Nouvelle Vague, Jean-Pierre Léaud, Juliet Berto et Bernadette Lafont, ou déjà familiers de l'univers de Rivette, Michèle Moretti et Bulle Ogier. Plus quelques vieux renards, ayant quinze ou vingt ans de métier sur les planches ou à l'écran et capables de tout jouer, comme Jean Bouise, Michael Lindsay et Françoise Fabian. Plus un amateur doué, Jacques Doniol-Valcroze, jadis interprète du *Coup du berger*, premier film de Rivette en 1956. Plus quelques comédiens débutants, Hermine Karagheuz ou Marcel Bozonnet. Plus quelques comparses, troisièmes couteaux ou simples silhouettes, rédacteurs des *Cahiers* – Éric Rohmer ou Michel Delahaye –, amis de la famille – Barbet Schroeder, Pierre Cottrell ou Bernard Eisenschitz, qu'on reconnaît malgré leurs chevelures d'époque – ou du producteur, et le producteur lui-même, Stéphane Tchalgadjieff, qui apparaît, le temps de prendre un coup de matraque avant de disparaître. On en oublie, dans ce générique qui ressemble à un annuaire de la Cinémathèque des belles années.

Une fois toute cette tribu rassemblée, il fallait la mettre sur la voie d'une création collective, choisie en principe par tous, en réalité aiguillée par les deux maîtres d'œuvre. Glenn revient, dans l'entretien, sur la mise en place, et en condition, effectuée par Rivette ; inutile donc d'épiloguer. Ce que l'on ne sait pas, ce sont les moyens employés pour que chacun accepte la répartition des personnages – sans doute celle-ci se fit-elle selon le moi profond et l'image mentale des protagonistes : difficile d'imaginer Françoise Fabian ou Doniol-Valcroze se

-> NOTES SUR UN FILM FANTÔME

roulant par terre en poussant le cri primal ou Juliet Berto en avocate déterminée. En tout cas, la distribution, dans ce jeu de rôle, est parfaite et l'osmose entre l'acteur et sa créature est indéniable.

Quant au schéma organisateur, Rivette n'a pas eu besoin de le chercher loin, puisque la majeure partie de son œuvre est traversée par l'obsession du théâtre et du complot, parfois mêlés (*Paris nous appartient*, *L'Amour par terre*, *La Bande des quatre*, *Va savoir*), parfois séparés (*L'Amour fou*, *Céline et Julie vont en bateau*, *Le Pont du Nord*). Sa fascination pour *L'Histoire des Treize* de Balzac va le porter à utiliser la trame de *Ferragus* (le premier roman du cycle balzacien), comme il adaptera (hélas !), trente-sept ans plus tard, *La Duchesse de Langeais* (volume II de la trilogie) dans *Ne touchez pas la hache*. De toute façon, n'importe quelle société secrète aurait fait l'affaire, le Conseil des X de la République de Venise, la Rose-Croix ou la Synarchie, l'essentiel résidant dans l'évocation d'une organisation parallèle prête à prendre le pouvoir ou à l'influencer. Alors, les Treize, pourquoi pas, même si la ténébreuse conspiration d'*Out 1* ressemble plus à un club d'amis bien tempérés qu'à l'association de « *démons humains* » que décrit Balzac. Et leurs buts demeurent dans le film extrêmement flous – d'ailleurs, les Treize sont en sommeil depuis des années, dans l'attente du retour d'Igor, initiateur disparu et fantomatique. En bref, le complot se situe plus du côté de la franc-maçonnerie vague d'un *think tank* que d'Action Directe. Et sa découverte progressive, grâce aux messages oulipiens reçus par Léaud ou aux lettres volées par Berto, n'est qu'une tempête dans un verre d'eau tiède – la chasse au snark tournera court, avant même que l'on découvre que ce n'était qu'un boojum, il suffira d'un coup de fil de Doniol à un ami directeur de journal pour étouffer le scandale annoncé.

Ce n'est donc pas l'argument qui intéresse ici, mais sa mise en jeu, au sens propre : tout est jeu, déplacements aléatoires (ce n'est pas par accident que la librairie tenue par Bulle Ogier a pour enseigne « L'angle du hasard »), marelle géante à travers Paris (la troupe de Moretti égaillée aux sept portes de Thèbes-Paris pour retrouver son voleur, idée parfaitement farfelue mais pertinente dans l'alogique générale), rendez-vous furtifs dans des lieux à la charge poétique certifiée (la terrasse des Trois-Satrapes de la cité Véron, l'allée des Cygnes). Qu'est-ce qui peut donc retenir

l'intérêt, douze heures quarante durant, autour de ces personnages sans background entraînés dans des mouvements incessants dont on perçoit mal les enjeux ? Tout simplement cet effet mystérieux, ce *nescio quid*, qui ne se commande pas et dont parle Glenn plus avant, lorsqu'il évoque l'état de grâce qui régnait sur le film : cette magie imprévue qui baigne certains films et qui ne peut s'expliquer par l'accumulation des éléments qui les composent, mais par leur liaison, au sens chimico-culinaire – citons, pour rester à peu près dans l'époque, *Adieu Philippine* ou *Hallelujah the Hills*. Berto seule dans sa chambrette alignant des couteaux, Léaud arpentant les rues du Marais en hurlant, Lonsdale pleurant, abandonné sur la plage de Cabourg, Ogier errant dans la chambre aux miroirs de la villa normande, ce ne sont là que des épiphanies minuscules, qui, assemblées, donnent à *Noli me tangere* cette dimension sans égale.

Il y aurait bien des façons d'aborder le bloc, en tâchant de dessiner une chronologie, en multipliant les combinaisons, en isolant chaque groupe et chacun de ses composants, en reconstituant les trajets parisiens des deux marcheurs, Léaud et Berto, en ne s'intéressant qu'aux traces du complot ou qu'aux pratiques théâtrales, etc. Travail utile ? Certainement pas, puisqu'il consisterait surtout à casser le jouet pour voir ce qui le faisait fonctionner. La bonne position devant un tel film, c'est de ne pas chercher à en traquer les secrets ou les obscurités – pourquoi les Treize ne sont-ils que neuf, même en comptant les absents, Pierre et Igor ? Pourquoi Hermine, qui ne semble pas appartenir au complot, donne-t-elle à Léaud la lettre qui va lancer sa chasse ? – et de se laisser glisser dans le flot des images, parfois à la limite du supportable, en savourant les détails d'époque : les quelques numéros des *Cahiers du cinéma*, canal historique (période Rivette), manipulés dans un coin par Marcel Bozonnet, la librairie *underground* où l'on trouve la revue psychédélique *Oz* et les premiers pirates de Dylan, tout ce qui, pour les anciens, permet de vérifier les souvenirs. Il faut voir *Noli me tangere* de façon innocente pour goûter pleinement son charme. Rivette a sans doute « fait mieux » ensuite (*Céline et Julie*, *La Belle Noiseuse*), il n'a jamais atteint ce rare point d'équilibre dans l'imperfection qui fait le prix des grandes œuvres. Pas celles que la Grande Histoire accueillera, heureusement, celles que l'on garde par devers soi et que l'on échange entre membres d'une société secrète.

Un voyage à travers le cinéma scorsese

Jusqu'au 14 février, on pourra voir à la Cinémathèque française l'exposition consacrée à Martin Scorsese. Cette exposition, arpentons-la au hasard des images choisies par les commissaires et le cinéaste qui les leur a confiées : autant d'objets et moments qui font rêver les cinéphiles et les amateurs.

par Norbert Czarny

Exposition Martin Scorsese,
Cinémathèque française
14 octobre 2015-14 février 2016

Catalogue de l'exposition
Cinémathèque française/Silvana éditoriale, 216 p.,
plus de 200 ill., 39 €

Voyage à travers le cinéma américain et le cinéma italien, deux coffrets ARTE Éditions, 15 € chacun

Un voyage

Si l'on s'en tient à la géographie du cinéaste, le voyage nous mène pour l'essentiel dans New York. Elizabeth Street est le point de départ. C'est là que vivait la famille Scorsese. On la voit pour partie, cette famille, à travers une mère pittoresque, souvent drôle. Elle apparaît dans *Les Affranchis*, en mère d'un des truands toute contente de le voir débarquer avec ses copains (elle a préparé à manger, bien sûr), et tient une épicerie à Kansas City dans *Casino*. Loin en apparence de la vie dépravée de Las Vegas, où l'on recycle l'argent plus ou moins propre.

L'appartement des Scorsese, c'est la radio et le poste de télévision : tout arrive de là. Pas de livres ; ils viendront bien plus tard. L'enfant écoute les airs de jazz que son père adore, et il découvre sur le petit écran les films qui le marqueront. Son asthme l'empêche de vivre dans la rue comme les autres enfants. Le cinéma lui offre le spectacle, la découverte du monde et des autres : « *Certains films ont nourri mes rêves, changé ma façon de sentir, et parfois bouleversé ma vie. Des films qui m'ont donné l'envie de devenir réalisateur moi-même* », écrit-il dans son merveilleux *Voyage à travers le cinéma américain*, récemment réédité en DVD. Il parle ainsi de

Duel au soleil, de King Vidor, mais, dans d'autres entretiens, c'est *Païsa* ou *Rome ville ouverte* qui forgent la vocation du futur réalisateur.

Quel voyage donc ? Celui qui nous mène dans la ville de Scorsese, celle qu'il chante dans *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *New York, New York*, *Gangs of New York*, voire *Le Temps de l'innocence* ? Celui qui nous conduit à travers le monde, de *Kundun* à *Hugo Cabret* ? Plus certainement, le voyage qui se produit dans et par les images, toutes les images de ses films, et des autres films.

Cinéphilie

Le « nous » s'impose, celui des spectateurs, des enfants d'abord, qui ont connu les salles du samedi soir, les grands films populaires, les films de genre, et ce que l'on commençait d'appeler les « classiques ». L'auteur de ces lignes, qui ne peut disparaître de la page, a découvert le sentiment d'injustice avec *Le Voleur de bicyclette*. Il a senti le tragique des mondes qui disparaissent en écoutant Rauffenstein et Boieldieu dialoguer en anglais sur des temps encore heureux dans *La Grande Illusion*. Et un monde sans les films de John Ford ou de Visconti n'est pas tout à fait le monde. Scorsese filme avec son immense savoir du cinéma, mais d'abord avec l'émotion que le film suscite et dont ses propres films portent les éclats multiples. Difficile de voir *Raging Bull* sans penser, par exemple, à *Nous avons gagné ce soir* ou à *Sur les quais*, pour l'ultime confession face caméra de l'énorme Jake LaMotta. Mais il faudra aussi chercher ailleurs ce qui nourrit ce film. Le cinéma d'Orson Welles pour certains cadrages, celui d'Hitchcock, pour le montage du dernier combat entre Robinson et LaMotta. Le modèle est fameux : la scène de la douche dans *Psychose*.

Les cinéphiles sont boulimiques, attrape-tout, et leur assigner une passion est aussi difficile que de les arrêter quand ils font la liste de leurs auteurs de chevet. Kazan est une référence constante de Scorsese. De même que Billy Wilder se demandait comment Lubitsch s'y prendrait pour tourner une séquence difficile, « Marty » se réfère à l'auteur d'*America*. Et il lui consacre un documentaire, *A letter to Elia*, quand tout Hollywood encore en est à épiloguer sur l'attitude de Kazan à l'époque de McCarthy. L'œuvre d'abord, ce qu'elle dit des hommes, de leurs contradictions, de leur complexité. Regarder, écouter avant de juger. Le cinéphile, on le sait depuis



-> UN
VOYAGE
À TRAVERS
LE CINÉMA
SCORSESIEN

© Columbia
Pictures

Serge Daney, est aussi un « cinéfilms », ou un fils respectueux de ses pères (on l'entendra comme on veut).

Story-board

Tout est donc parti de cette préparation du film, de ces dessins qu'exécutait, enfant déjà, le cinéaste. À commencer par l'exposition de la Cinémathèque, pensée à Berlin autour du *story-board*. Avant d'en concevoir, à dix ans, il avait conçu une affiche pour *The Eternal City*, péplum qui résumait sa vision du cinéma hollywoodien alors triomphant. Les grands acteurs étaient tous là, et l'imagerie populaire, le monde dans lequel Jésus avait vécu, les Romains et l'Amérique toute-puissante. La crucifixion est très présente dans ses films, et pas seulement dans cette *Dernière Tentation du Christ* que des fanatiques rendirent presque invisible. On la voit bien sûr dans *Raging Bull*, passion de Jake LaMotta dont on suit l'ascension et la chute, dans *Taxi Driver*, dans *Les Nerfs à vif*, partout où des hommes doivent choisir et ne peuvent choisir.

Pour un artiste aussi méticuleux, aussi attentif au moindre détail, le *story-board* est l'étape indispensable qui fait écho, bien plus tard, au montage. Scorsese aime moins le plateau que la salle dans laquelle il va construire son film avec Thelma Schoonmaker. Ce qui rappelle, au fond, ce que le cinéma a d'enfantin. Certes, la matière qu'on y manipule coûte plus cher que la pâte à modeler ou les briques de lego, mais le plaisir de la fabrication est très important.

On tisse du rêve avec des bouts d'images ou, pour le dire autrement, on rêve à partir de fragments dont le sens ne peut que nous échapper, pour partie. On a envie de citer ce que Scorsese dit du metteur en scène comme illusionniste, dans son *Voyage à travers le cinéma américain* : « Pour raconter une histoire, pour concrétiser sa vision, le réalisateur doit être un technicien et même un illusionniste. Il doit maîtriser toute la partie technique et la palette a considérablement évolué en un siècle... King Vidor déclarait : le cinéma est le plus fabuleux moyen d'expression jamais inventé, mais en raison de sa puissance même d'illusion, on ne doit jamais le confier qu'à des magiciens et à des sorciers capables de lui donner vie. »

Alors magicien

On connaît les pouvoirs du magicien. Il peut tout transformer, métamorphoser. Il joue sur le grandiose et l'insolite, sur ce qui semble démesuré et sur l'infime. On connaît des cinéastes qui jouent de la démesure, aiment les mouvements, la dimension épique. Et d'autres qui au contraire se meuvent dans de tout petits espaces, jouent de l'infiniment petit. En gros (très gros), De Mille, Ford ou Eisenstein (mais on s'en veut de caricaturer ainsi) ; et Bergman ou Rohmer. Avec Scorsese, on est souvent dans l'excès, la démesure et la folie. Folie de Ginger, interprétée par Sharon Stone dans *Casino*, excès de Joe Pesci alias Nicky dans *Casino*, et de Tommy DeVito dans *Les Affranchis*. On

-> UN VOYAGE À TRAVERS LE CINÉMA SCORSESIEN

pense aussi à Howard Hugues (DiCaprio) dans *Aviator* ou à Jordan Belfort dans *Le Loup de Wall Street*.

Et puis on se rappelle la pathétique confession de Jake LaMotta dans *Raging Bull*, ou plus subtil encore, les émotions ténues qui agitent Daniel Day-Lewis alias Newland Archer dans *Le Temps de l'innocence*. Des riens, une simple piqûre d'insecte, et pourtant une blessure qui ne cicatrice pas. Souvent, la violence ou la rudesse des relations masquent l'essentiel, ce qui fait le rapport entre les humains. Il est ainsi souvent question de fratries, dans les films de Scorsese, de vraies fratries comme de fratries reconstituées ; des amitiés de bandes, de clans, de gangs. Les félures apparaissent mal, puis viennent les brisures et les ruptures, et alors l'éruption, le tremblement de terre.

Musiques

On entend et on écoute le cinéma de Scorsese. La bande-son dit les années qui défilent, la ville, les êtres. On parle de violence, et c'est, après qu'elle s'est déchaînée, la découverte des cadavres dans tout New York, au son du « Layla », de Derek et les dominos, dans *Les Affranchis*. Une automobile explose sur un parking de Las Vegas et l'on entend le chœur qui clôt la *Passion selon saint Matthieu*, de Bach, dans *Casino*. Et *Satisfaction* ou *Sweet Virginia* des Stones, la version punk et *speed* de *My Way* par Sid Vicious, et Bernard Herrmann pour *Taxi Driver* ou le ballet de LaMotta au générique d'ouverture sur la musique de Mascagni. On n'en finirait pas. Tout a commencé avec les airs de Django Reinhardt et Stéphane Grappelli dans l'appartement familial, et les films toujours se font avec ces airs qui disent le passage du temps ou font contrepoint à la rage des hommes.

On le sait ami des Rolling Stones, producteur de films sur le voyage du blues, du Niger au Mississippi. On connaît moins ses films sur Dylan (*No Direction Home*) et sur George Harrison, le plus secret des quatre Beatles (*Living in the Material World*).

Il reste quelques précieuses semaines pour découvrir l'univers de Scorsese à la Cinémathèque. Heureusement, de longues années pour voir et revoir ses films.

« À quoi bon baisser la tête si le ciel est haut ? »

Deux nouveaux films – et deux des meilleurs – de la collection « Phares », animée par Aube Elléouët, sont consacrés à des intimes parmi les intimes d'André Breton, ses « fidèles » leur vie durant, Benjamin Péret et l'artiste tchèque Toyen. L'amitié et l'admiration de Breton pour « Benjamin l'impossible » dès le début des années vingt, évoquées dans les premières pages de Nadja, furent aussi indéfectibles que celles de Péret pour Breton et de Péret et Breton pour Toyen. On est là au fond du cœur du surréalisme, de ce qui n'a pas cessé d'en faire le prix.

par Dominique Rabourdin

Dominique et Julien Ferrandou,
Toyen. L'origine de la vérité

Rémy Ricordeau
Benjamin Péret. Poète c'est-à-dire révolutionnaire
Seven Doc, 93 et 94 minutes, 23 € chacun

Sa très grande discrétion et son refus de toute forme de compromission ont longtemps empêché Toyen d'occuper dans la constellation des peintres surréalistes la place qui lui revenait. Dominique Ferrandou, réalisateur dans cette collection des films sur Yves Elléouët, Alice Rahon, Leonora Carrington et Dorothea Tanning, respecte cette fois encore le modèle chronologique et didactique habituel, trop restrictif pour une femme qui faisait exploser toutes les conventions. On suit pas à pas les grandes étapes de la vie de cette très jeune femme devenue, avec Jindrich Styrsky, une des figures emblématiques de l'avant-garde tchèque : sa participation à *Devětsil*, les séjours à Paris à partir de 1925 et la découverte du surréalisme dans toute sa nouveauté. En 1927, « par opposition, écrit-elle, au réalisme et au naturalisme », sa peinture évolue vers « l'artificialisme », qu'elle définit comme « l'identification du poète et du peintre ». C'est d'autant plus important, a précisé son ami Radovan Ivsic, « que l'ensemble de son activité peut être considéré comme une véritable défense et illustration de cette intuition de

-> « À QUOI BON BAISSER LA TÊTE... ? »

jeunesse. Car à travers les aspects très divers de sa peinture, Toyen n'a cessé de témoigner de cette identification totale du peintre et du poète ». Un des grands intérêts de ce film est de révéler des œuvres majeures de cette période décisive.

Après la visite de Breton et Éluard à Prague en 1935, Styrsky, Toyen et leurs amis Nezval et Teige participent aux publications et aux expositions internationales du surréalisme. Pendant l'occupation nazie, Toyen est inscrite sur la liste des intellectuels à qui toute manifestation publique est interdite. Après la mise au pas stalinienne de son pays, elle n'a plus la possibilité d'y travailler librement. Un jeune surréaliste ayant choisi de vivre aujourd'hui à Prague, Bertrand Schmitt, bien placé pour savoir que ce qui se passait sous un régime totalitaire, le rappelle d'une manière qui fait froid dans le dos : « En 1946, Paul Éluard est revenu à Prague, André Breton était encore aux États-Unis, et Toyen lui a demandé des nouvelles d'André Breton, en disant : "Mais que devient André ?" et Paul Éluard lui a fait savoir qu'il fallait choisir, c'était soit lui soit André Breton, et Toyen a choisi et a dit : "Dans ce cas- là c'est André Breton." Et Paul Éluard lui a dit : "Si c'est comme ça, je ferai tout pour vous détruire." »

En 1947, Toyen n'a plus d'autre choix que l'exil. Avec Jindrich Heisler, autre figure majeure du surréalisme tchèque, elle s'installe à Paris, qu'elle ne quittera plus. Jusqu'à la dissolution du groupe en 1969, elle s'associe pleinement à toutes ses activités, y compris politiques. Elle illustre les revues, les poèmes et les livres de Breton, Péret (qui la surnommait affectueusement « baronne »), Octavio Paz, et de nouveaux venus comme Gérard Legrand, Élie-Charles Flamand, Jean-Pierre Duprey, Radovan Ivsic et Annie Le Brun. Peut-être ce film serait-il resté sagement classique si n'y avaient participé de façon déterminante quelques-uns de ceux qui ont su entourer Toyen sa vie durant, sont restés près d'elle après la mort de Breton. Ils ne sont pas venus raconter quelques anecdotes « pittoresques », ni faire étalage de leurs connaissances. Ils sont poètes et parlent de ce qui leur est essentiel, la liberté, l'amour, la poésie.

Georges Goldfayn, un des animateurs de *L'Âge du cinéma* avec Robert Benayoun et Ado Kyrou, le benjamin du groupe en 1950 quand il rencontre Toyen pour devenir un de ses

intimes (elle lui confie le choix des titres de ses tableaux), avait toujours refusé de s'exprimer devant une caméra. Il est sorti de son silence parce qu'il a la conviction que ce qu'il sait sur elle, et sur Péret, il est aujourd'hui le seul à pouvoir le transmettre. Devant Annie Le Brun, il met toute son énergie, en martelant ses mots, à expliquer l'attitude de la femme magnifique qui disait hautement : « *Je ne suis pas Peintre !* ». « *J'ai essayé, explique-t-il, de vous montrer la détermination et la force avec laquelle Toyen s'exprimait, pour préciser qu'elle avait cette singularité d'être ce qu'elle était, mais c'est en se définissant comme une personne qui n'était pas un peintre. Or elle disposait de tous les moyens techniques de la peinture, elle était extrêmement attentive, vétilleuse dans l'emploi de tous les moyens techniques associés à la peinture, mais elle ne se définissait pas comme un peintre. C'est dire qu'elle faisait référence au fait qu'elle avait une activité poétique. Sa singularité spécifique : c'était qu'elle était une poète.* » Breton avait trouvé les mots pour saluer « *Toyen, de qui je ne puis jamais évoquer sans émotion le visage médaillé de noblesse, le frémissement profond en même temps que la résistance de roc aux assauts les plus furieux et dont les yeux sont des plages de lumière* ». La beauté de ce film est qu'il ne se contente pas de montrer – un peu trop classiquement – ses admirables tableaux, ses grands cycles de dessins et ses exquises fantaisies pornographiques, mais qu'il donne aussi la parole à ceux qui l'ont connue, admirée et aimée, et qui partageaient ses exigences, parce qu'ils étaient poètes, comme elle.

**« Qu'est-ce que le surréalisme ?
C'est la beauté de Benjamin Péret
écoutant les mots de famille, de religion
et de patrie. »**

Qu'un film intitulé *Poète c'est-à-dire révolutionnaire* s'ouvre sur ces mots d'André Breton est un signe fort. Pour un des principaux intervenants, Guy Prévan, auteur de *Péret Benjamin, révolutionnaire permanent* (Syllepse), et lui-même « *réfractaire à temps complet* », « *ces trois mots qui réunissaient Breton et Péret et d'autres bien sûr, c'étaient la poésie, l'amour et la liberté. C'est avec la liberté que l'on peut faire le joint, la poésie suppose la liberté, c'est pour ça qu'elle n'aime pas les honneurs. La politique telle que la concevait Péret avait aussi comme objectif la liberté, arriver à la liberté* ». Donc, « *changer la vie* ». En publiant à New York, en 1943, sous le titre « *La parole est à Péret* » sa préface à *l'Anthologie des mythes, légendes et contes*

-> « À QUOI BON BAISSER LA TÊTE... ? »

contes populaires d'Amérique, Breton saluait « un esprit d'une liberté inaltérable que n'a cessé de cautionner une vie singulièrement pure de concessions ». Rémy Ricordeau, le réalisateur, connaît assez Péret pour ne pas ouvrir le robinet d'eau tiède. Son film est tout sauf « sage » (et « bien-pensant »), il ne fait intervenir que ceux qui ont connu et compris cet homme mort en 1959, il y a plus de cinquante-cinq ans. Les plus jeunes ont – peut-être – quatre-vingts ans, mais ils parlent d'un homme qui a embelli leur vie comme aucun « spécialiste » ne sera jamais capable de le faire. Grâce à eux, ce film est à la hauteur de son titre : Poète c'est-à-dire révolutionnaire.

Presque tous ont fait partie du groupe surréaliste autour de Breton (et de Toyen). Leur présence est un défi au temps : Georges Goldfayn parle de Péret comme s'il l'avait quitté la veille : « *Il n'y a pas un être qui se soit à ce point confondu avec l'activité poétique, avec ce qu'il appelle lui, connaissance intuitive. Il n'y a pas un être qui l'a été autant que lui.* » Michel Zimbacca revoit Péret écrivant le commentaire inspiré du film *L'Invention du monde*. Jean-Claude Silbermann admire que « *chez Benjamin l'automatisme ait trouvé sa raison d'être en poésie même* ». Alain Joubert définit clairement les positions de Péret aux moments cruciaux de sa vie, la guerre d'Espagne, la prison, l'exil au Mexique, les luttes politiques, et partage avec Guy Prévan qui, lui, parle en militant politique du militant Péret, le rôle de narrateur. Maurice Nadeau est un jeune homme en 1939 quand la responsabilité de *Clé*, le journal de la FIARI (Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant), fondée par Breton et Trotski, qui eut tout de même deux numéros avant la guerre, lui est confiée sous le contrôle de Péret, dont il garde un meilleur souvenir que de Breton. J'ai assisté en 2012, quelques mois avant la mort de Nadeau, au tournage de ce qui doit être son dernier entretien, soixante-quinze ans après leur rencontre. Il avait plus de cent ans : « *Je ne le prenais pas pour un surréaliste comme les autres finalement. Parce que c'était un surréaliste qui travaillait et qui gagnait sa croûte. Enfin il avait un boulot. Les autres pouvaient vivre de peintures, de machin, je ne sais pas quoi, je n'ai jamais voulu le savoir. Mais lui il était dans le concret, dans la vie. C'est ça.* »

Breton est présent avec sa voix, ses *Entretiens* pour la radio, la lecture de *Nadja* et de

quelques extraits de ses lettres (inédites) à Péret, dont celle de New York, le 26 mai 1943, où il félicite son « *très cher Benjamin* » de la préface à sa future anthologie, qu'il publiera toutes affaires cessantes : « *Tu as écrit un texte de toute importance, cette préface. C'est même la première fois que tu te décides à t'exprimer d'une manière autre que strictement poétique, en dépit de mes instances de 20 ans. Et c'est mieux qu'une réussite : tu donnes du premier coup, comme j'ai eu maintes occasions de le dire et comme chacun en a convenu avec enthousiasme autour de moi, le premier grand texte manifeste de cette époque, ce que nous pouvons appeler entre nous un chef-d'œuvre.* »

La parole est aussi largement donnée à Péret lui-même avec des enregistrements pour la radio, et sa poésie, jubilatoire quand elle est dite par Breton et Pierre Brasseur, autre complice des années vingt. Ses mots apparaissent à l'écran, beaucoup de textes courts ponctuent le film. La poésie jaillit à jet continu, « comme de source ». Et l'on prend le temps d'écouter des passages essentiels de ses grands « manifestes », dont le splendide *Déshonneur des poètes* : « *Le poète n'a pas à entretenir chez autrui une illusoire espérance humaine ou céleste, ni à désarmer les esprits en leur insufflant une confiance sans limite en un père ou un chef contre qui toute critique devient sacrilège. Tout au contraire, c'est à lui de prononcer les paroles toujours sacrilèges et les blasphèmes permanents [...]. Il sera donc révolutionnaire, mais non de ceux qui s'opposent au tyran d'aujourd'hui, néfaste à leurs yeux parce qu'il dessert leurs intérêts, pour vanter l'excellence de l'opresseur de demain dont ils se sont déjà constitués les serviteurs. Non, le poète lutte contre toute oppression : celle de l'homme par l'homme d'abord et l'oppression de sa pensée par les dogmes religieux, philosophiques ou sociaux. Il combat pour que l'homme atteigne une connaissance à jamais perfectible de lui-même et de l'univers* ».

On ne s'étonne pas que de tels propos aient pu valoir à leur auteur de solides inimitiés, qui ne s'éteignirent pas avec sa mort. Jacques Prévert eut alors l'occasion de prendre sa défense : « *Benjamin Péret, c'était un poète entier, qui n'écrivait jamais les choses à moitié. Il tenait à ses idées, ses amitiés, ses rêves. Benjamin Péret, c'était et c'est toujours Benjamin Péret.* »

« *À quoi bon baisser la tête si le ciel est haut ?* », écrivait-il à Toyen.

Désoccupé (7)

Les sans-abri, qui fréquentent les soupes populaires, souffrent des dents. Difficulté à mordre dans un sandwich avec des incisives instables, à le mâcher avec des molaires sensibles, déchaussées. L'hygiène dentaire n'est pas leur premier souci. Ils se demandent combien de temps leur corps va tenir. Et voilà les dents qui les lâchent.

Une femme de cinquante ans, séduisante à plusieurs égards, se trouvait avec son mari en week-end chez un de leurs amis, colosse sud-américain bavard mais non dépourvu d'esprit, qui lui donnait envie de plaire encore. Au cours du dîner, elle part précipitamment à la salle de bains, et en revenant se tourne affolée vers son mari, en se cachant le bas du visage: "J'ai perdu une dent", chuchote-t-elle, "nous devons partir immédiatement." - "Mais nous venons d'arriver..." - "Nous partons, je t'en prie." Un visage édenté est défiguré.

Les dents semblent aussi dures que des os, mais elles sont fragiles, innervées, terriblement vivantes et donc mortelles. Perdre une dent ou plusieurs, c'est subir une atteinte à ce qui constitue et soutient la personne. Nos dents dorment, partie intégrante de nos mâchoires, jusqu'à ce qu'une alerte nous les révèle menacées et finalement amovibles. Et dès lors c'est l'ensemble de notre pauvre et irremplaçable existence physique qui reprend contact avec sa propre fragilité.

Et elles sont si proches de la tête, du cerveau, de la pensée quoi.

Essayer d'approcher notre conscience intime des dents qui (comme les pieds, les soldats le savent bien) sont souvent traitées avec indifférence, comme des esclaves, voire avec mépris, quitte à pousser les hauts cris quand elles se rappellent à nous par la douleur qu'elles nous font éprouver. Cependant, même indolores, elles existent, les mâchoires se reposant l'une sur l'autre, un courbe rempart d'ivoire soutenant le visage, lui donnant expression, car les dents servent aussi à sourire ou à menacer.

Même au repos, si un visage, avec tous ses muscles si aisément stimulés, peut jamais l'être en dehors du lit funèbre, même au repos le visage prend forme grâce à sa denture, ou plutôt il se repose sur sa stabilité pour activer volontairement ou non les petits signes de son ennui, de son irritation, de son plaisir (mimant ces émotions, irrésistiblement il les éprouve). Quand les dents d'une mâchoire viennent à manquer, ou que la personne est surprise sans son dentier, les deux parties du visage s'effondrent l'une sur l'autre en une grimace involontaire, une cruelle image à la Goya.

Depuis qu'ont poussé les dents qu'on nous avait dites définitives, pas promises à tomber un jour, d'elles-mêmes ou avec un peu d'aide (un fil les entourant et attaché à une porte), elles constituaient silencieusement notre personne, comme un squelette provisoirement caché dans la bouche, et dont la langue caressait instinctivement les contours pour poursuivre un filament ou un fragment récalcitrants, et les moudre; ou qui se posaient tranquillement ou nerveusement les unes sur les autres. Nos dents, qu'il n'y avait qu'à broser ou à nettoyer, partie supposée solide de notre être friable.

Élevé dans l'odeur de la créosote (évanouie devant les progrès de l'hygiène), dans la terreur de la fraise (supplanteée par les technologies sophistiquées de l'art dentaire, anesthésie, radios panoramiques, roulettes ultra-rapides), et dans la proximité des moulages en plâtre sur lesquels ajuster les couronnes (désormais, ce sont souvent des empreintes optiques), comment ne pas être indéfectiblement sensible à ce soubassement de l'être que sont les dents. À leur existence silencieuse.

À côté de l'hygiène dentaire, une hygiène psycho-dentaire, une conscience qui irait jusqu'aux dents, les engloberait dans la constance du souci de soi et des autres, dont nous rencontrons les dents à tout moment dans la physionomie.