

# Le N

Numéro 34  
7 - 20 juin 2017



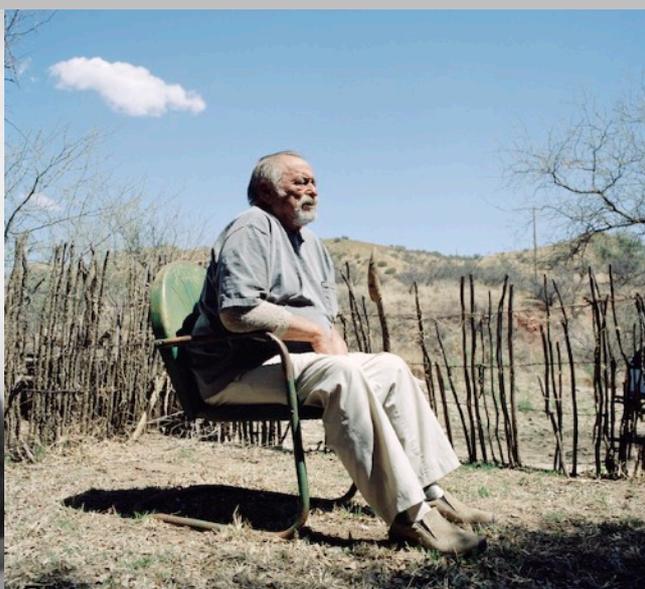
## Spécial Poésie

Emmanuel Moses  
Polonaise

poésie



Flammarion



*Et aussi...*

**Georges Perec:**  
un classique  
moderne et  
contemporain

**Scott Fitzgerald**  
revendique  
le hors-jeu

**Nouveaux regards**  
sur la France  
de Vichy



## LITTÉRATURE FRANÇAISE

- Pascale Bouhénic** p. 3  
Lorsqu'il fut de retour enfin  
par Léontine Bob
- Marc Graciano** p. 4  
Enfant-pluie  
par Sébastien Omont
- Georges Perec** p. 6  
Œuvres I et II (Pléiade)  
par Tiphaine Samoyault
- Maud Simonnot** p. 8  
La nuit pour adresse  
par Liliane Kerjan

## LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

- Francis Scott Fitzgerald** p. 10  
Je me tuerais pour vous  
et autres nouvelles inédites  
par Liliane Kerjan
- Marcello Fois** p. 12  
La lumière parfaite  
par Gabrielle Napoli
- Sara Mesa** p. 13  
Cicatrice  
par Albert Bensoussan
- Silvina Ocampo** p. 15  
La promesse  
par Jeanne Bacharach
- Mario Vargas Llosa** p. 17  
Aux Cinq Rues, Lima  
par Stéphane Michaud

## POÉSIE

- Bernard Chambaz** Etc. p. 19  
*propos recueillis par Gérard Noiret*
- Suzanne Doppelt** p. 22  
Vak spectra  
par Cécile Duthheil
- Tristan Felix** p. 24  
par Maurice Mourier
- Gertrud Kolmar** p. 26  
Robespierre, Poésie  
par Jean-Luc Tiesset
- Jim Harrison** p. 29  
L'éclipse de lune de Davenport et autres poèmes  
par Suzanne Allaire
- Emmanuel Moses** p. 31  
Polonaise  
par Marie Étienne
- Władysław Szlengel** p. 33  
Ce que je lisais aux morts  
par Norbert Czarny
- Françoise Hildesheimer** p. 35  
Rendez à César : L'Église et le pouvoir  
par Marc Lebiez
- Laurent Joly** p. 37  
Dénoncer les juifs sous l'Occupation
- Raphaël Spina** Histoire du STO  
par Jean-Yves Potel

## HISTOIRE

- Todd Shepard** p. 39  
Mâle décolonisation  
L'« homme arabe » et la France,  
de l'indépendance algérienne  
à la révolution iranienne.  
**Catherine Brun et Todd Shepard (dir.)**  
Guerre d'Algérie : le sexe outragé  
par Nelcy Delanoë

## PHILOSOPHIE

- Félicité-Robert de Lamennais** p. 43  
Esquisse d'une philosophie  
par Frédéric Ernest

## ARTS PLASTIQUES

- Marcel Boodthaers** p. 45  
par Yves Peyré
- Eustachy Kossakowski** p. 49  
6 mètres avant Paris  
par Roger-Yves Roche
- Thierry Le Saëc** p. 50  
par Paul Louis Rossi

## THÉÂTRE

- Yasmina Reza** p. 53  
« Art »  
Par tg STAN et Dood Paard  
par Monique Le Roux
- Notre choix de revues (6)** p. 54  
par En attendant Nadeau

## Numéro 34

*Je me souviens*

*En attendant Nadeau* ne fait pas bon marché de la poésie... À l'occasion du Marché de la poésie (7-11 juin, place Saint-Sulpice, Paris, 6<sup>e</sup> arr.) il ne consacre pas moins de sept articles à des poètes dans ce numéro 34, autour d'un entretien de Gérard Noiret avec Bernard Chambaz (retenu par *Mediapart*), où il est question de deuil et de soleil. « *Qui dit soleil, dit nuages, ombres, pénombre, etc.* » On dit « *grand soleil, on ne dit pas petit soleil, c'est dommage.* »

Pour sa part, Marie Étienne met en lumière le « *malicieux conteur-poète* » qu'est Emmanuel Moses tandis que Maurice Mourier s'enthousiasme pour l'œuvre singulière de Tristan Felix, qui sait engager un « *dialogue affectueux (...), presque une berceuse, avec des fœtus difformes* » « *à qui il n'a pas été donné la chance d'être* ». Suzanne Allaire célèbre, à l'inverse, « *la parole vive, libre, souvent familière et parfois crue* » de l'Américain Jim Harrison, « *où se lit (...) tout un monde intérieur, peuplé de vastes espaces, de nuits claires, de présences vivantes* ». Cécile Duthheil nous dévoile tout sur la « *boîte à fantômes* », la *vak spectra* énigmatique et fantasmagique de Suzanne Doppelt.

Jean-Luc Tiesset salue la force du lyrisme de la Berlinoise Gertrud Kolmar, la cousine de Walter Benjamin, et « *la charge visionnaire de certains vers qui donnent la troublante impression qu'elle eut la prémonition du sort qu'on lui réservait* » à Auschwitz. Deux mots, selon Norbert Czarny, résument par ailleurs le parcours de Władysław Szlengel : Varsovie et Treblinka. L'auteur de *Ce que je lisais aux morts* a été l'une des figures du Varsovie d'avant-guerre ; il est mort assassiné dans le ghetto en mai 1943. Ses « *poèmes-documents* » sont ses « *mémoires du fond de l'enfer* ».

Autre lecture éprouvante : Jean-Yves Potel revient (dans un article réservé par *Mediapart*) sur deux épisodes particulièrement honteux de la France de Vichy : les dénonciations de juifs sous l'Occupation et le Service du travail obligatoire, qui a envoyé 600 000 travailleurs en Allemagne. Avec le STO, le régime a trahi sa jeunesse pour finalement contribuer indirectement à la Résistance : le Maquis est devenu « *un enfant non voulu du STO.* »

Cette histoire nous obsède, doit nous obséder, et Tiphaine Samoyault rappelle dans l'article informé qu'elle consacre aux œuvres de Georges Perec dans la Pléiade – poète lui aussi, à sa manière – que ses jeux de langage, qui sont tout sauf gratuits, sont comme hantés par la disparition, celle des parents, de la famille, de tous les autres, d'« Eux », d'« e », véritable blessure au cœur de l'œuvre découverte par Maurice Nadeau avec *Les Choses*.

Signalons enfin que le critique d'art Yves Peyré réclame que vienne à Paris l'importante rétrospective que le musée de Düsseldorf consacre à l'artiste belge (donc surréaliste) Marcel Broodthaers (1924-1976).

J. L., 7 juin 2017

*Notre publication en ligne est adossée à une association, En attendant Nadeau. Vous pouvez nous soutenir en adhérant à l'association par des cotisations ou par des dons.*

*Vous pouvez adresser vos chèques à l'ordre de : Association En attendant Nadeau, 28 boulevard Gambetta, 92130 Issy-les-Moulineaux*

*en indiquant vos coordonnées (postale et électronique) Ou donner en ligne sur [www.en-attendant-nadeau.fr](http://www.en-attendant-nadeau.fr)*

## Le regard de celle qui attend

***Il le dispositif peut paraître simple : une cartographe travaille seule dans son appartement, elle se déplace de temps à autre jusqu'à la fenêtre et nous raconte ses préoccupations du quotidien. Mais ce lieu d'où la narratrice s'adresse au lecteur est celui d'une histoire d'amour suspendue. Son mari, Ulysse, est parti il y a fort longtemps et depuis elle ne sort plus. À moins que ça ne soit sa prothèse qui l'en empêche. Au-delà de l'écrivaine, c'est aussi le regard attentif de la documentariste Pascale Bouhénic qui se révèle dans *Lorsqu'il fut de retour enfin*. Elle tente ainsi de saisir des fragments de réel et donne à voir le passé et le présent dans ses moindres détails.***

par Léontine Bob

---

**Pascale Bouhénic**  
*Lorsqu'il fut de retour enfin*  
Gallimard, 140 p., 17 €

---

La narratrice est seule dans ce lieu clos et elle semble aimer ça. Cet enfermement ouvre son imaginaire et d'ailleurs elle préfère l'intérieur car le temps s'écoule plus vite dehors. Depuis la fenêtre, avec les jumelles qu'Ulysse lui a offertes pour regarder le ciel tout là-haut, elle observe les passants tout en bas. Elle regarde les corps mouvants et s'invente des histoires sur les uns et les autres. Et puis il y a cette femme entourée de sacs de supermarchés bon marché qui retient toute son attention. Qui est-elle ? Que peut-il bien y avoir à l'intérieur de ses sacs ? Chaque jour la narratrice émet de nouvelles hypothèses et semble être la seule à ne pas la voir comme une « clocharde ». Il lui arrive aussi de regarder le ciel aux couleurs changeantes. Et surtout elle s'observe elle-même, portant un jugement sur ses propres faits et gestes et n'hésitant pas à qualifier sa façon de faire de « parfaitement ridicule ».

Dans son intérieur qui se dessine petit à petit grâce aux indices parsemés qui invitent le lecteur à reconstituer le décor, son corps s'exprime. Chaque membre a droit à son heure de gloire : elle est tour à tour des doigts qui s'engourdissent et des mains qui deviennent froides à force de concentration, une oreille collée contre la cloison... Et puis, soudain, le singulier retient toute notre attention : elle passe la journée « pied nu » sur le parquet. Si au début l'enfermement semblait être un choix, la narratrice

révèle progressivement sa contrainte physique. Elle a perdu une jambe qui, en disparaissant, a provoqué la perte d'une partie de ses souvenirs. Mais sa prothèse n'altère en rien son optimisme et son sens de l'humour. Elle explique qu'elle a ainsi pu gagner de la place en se débarrassant de ses paires de chaussures. Et puis, nombreux sont les sportifs unijambistes qui ont battu des records... Ce corps étranger, elle l'a accepté et sa marche s'améliore au fil du roman. Sans jamais apitoyer le lecteur sur ce handicap qu'elle ne désigne jamais comme tel, la narratrice constate, simplement : ce qu'elle aimerait avoir à présent, ce sont des prothèses étanches pour pouvoir prendre un bon bain.

Le tracé des cartes, les passants, la prothèse... La narratrice tisse des liens entre le monde tel qu'il va, qu'elle observe par la fenêtre, et cet homme, Ulysse. « Malgré le contrat de mariage », son mari est parti et l'a laissée là, dans cette sorte de cocon d'où elle ne sort presque jamais. Il est évoqué partiellement mais très souvent, à chaque fois que quelque chose fait qu'elle pense à lui. La poussière qui s'accumule, les enveloppes non décollées, le tic-tac de la montre qui s'arrête, les pelures de crayon sur le sol qu'elle ne prend pas la peine de ramasser sont autant d'indices qui suggèrent son absence durable. Alors la narratrice se remémore : cet homme très sérieux qui ne riait jamais et l'a séduite par ses phrases, cet homme à la pensée semblable à un escalier en colimaçon, cet homme qui n'a même pas paru étonné quand elle l'a demandé en mariage. Et puis les signes avant-coureurs de la séparation, comme les pertes successives de l'alliance par Ulysse. La narratrice ouvre peu à peu une réflexion sur le couple et ses

## LE REGARD DE CELLE QUI ATTEND

Pascale Bouhénic



Lorsqu'il fut  
de retour enfin

verre posé dans la chambre, le robinet dans la « pièce du fond », le canal sale de l'extérieur et l'être humain qui, au sein de l'appartement, est lui aussi le contenu d'un contenant.

Mais, un beau jour, la narratrice revient de l'extérieur, ce qui est très rare, et « Ulysse est là », dans la cuisine. Alors qu'il a tant hanté ses souvenirs, elle devient observatrice attentive de chacun de ses gestes et de ses changements. Et Ulysse, qui était un génie, qui semblait inaccessible, devient un être humain qui caresse son chien comme tout un chacun.

Le chien dans l'appartement, le travail manuel du personnage féminin (elle dessine des cartes) et sa fidélité... le lecteur peut s'amuser à trouver des références à l'*Odyssee* ; sauf qu'ici il s'agit du point de vue de celle qui reste. Et l'auteure soulève aussi la question de l'écriture en train de se faire. Elle questionne l'absurdité des règles de grammaire et des expressions telles que « compter sur » ou n'avoir « pas bougé ». L'imaginaire de la narratrice est constamment activé, les actions sont allongées comme pour créer un suspens. Ainsi, quand elle tente de déchiffrer les mots d'une voix à travers une cloison et se laisse aller à la description de l'écoute du son des vagues à travers un coquillage. Les objets et les matériaux sont personnifiés. Les nuages de poussière « habitent ici », avec elle, comme pour combler la solitude de l'appartement. Dans cette forme de journal intime où la narratrice raconte son quotidien à la première personne, le dispositif est en fait très sophistiqué. Et il pousse le lecteur à réfléchir aux rapports entre le réel et le symbolique, le dedans et le dehors, l'individu et le couple, le passé et le présent.

## Le Bonheur du monde

***Dans ses trois romans précédemment publiés, Liberté dans la montagne (2013), Une forêt profonde et bleue (2015) et Au pays de la fille électrique (2016), Marc Graciano abordait déjà la question de la transmission. Des adultes bienveillants tentaient d'aider une fillette ou une jeune fille à tracer son chemin à travers les difficultés de la vie. Le voyage symbolique se doublait d'un voyage réel. On retrouve ces thèmes dans *Enfant-pluie*, sur un mode plus apaisé, plus heureux : au paléolithique, un jeune garçon reçoit l'enseignement de Celle-qui-sait-les-herbes, prêtresse et guérisseuse, depositaire du savoir de son « peuple », guide avisée et critique qui, loin de tout mysticisme, lui offre la beauté du monde.***

par Sébastien Omont

Marc Graciano

*Enfant-pluie*

Illustrations de Laurent Graciano

Collection « Merveilleux ». José Corti, 96 p., 14 €

Né une nuit d'orage, le jeune héros y trouve son nom et son destin. À cause d'un glissement de terrain provoqué par les pluies, sa naissance coïncide avec la découverte d'une pile de silex plus grossièrement taillés que ceux travaillés par son peuple. Après avoir démontré que les autres suppositions avancées étaient erronées, Celle-qui-sait-les-herbes estime qu'il s'agit d'un message adressé par les hommes du passé, tout en avouant son ignorance quant à son sens. Comme elle trouve aussi que c'est un signe concernant l'enfant né pendant la pluie, il deviendra

## LE BONHEUR DU MONDE

« un fidèle prêtre et un fidèle serviteur de Notre-mère-la-terre ». « Bien [qu'il] fusse un garçon », car dans ce livre féministe, les femmes détiennent le savoir. Un savoir incarné par la figure forte de Celle-qui-sait-les-herbes, capable d'allier le sens du sacré au rationalisme et au plaisir d'être au monde.

Les hommes de Cro-Magnon que Marc Graciano nous donne à lire nous ressemblent beaucoup, ou plutôt, c'est nous qui leur ressemblons. Ils essaient de s'arranger avec les hasards et les vicissitudes de la vie : la sécheresse, les pluies, la rencontre d'une panthère ou d'un vieil ours, les prix élevés, les signes d'un passé impénétrable, l'incertitude, le doute. L'auteur s'appuie sur nos rares connaissances, essentiellement des hypothèses, concernant leurs pratiques, en particulier pour l'art pariétal, aboutissement du voyage et du livre. Il nous montre Celle-qui-sait-les-herbes peignant des animaux dans les grottes comme un mystère familier, une précieuse simplicité. Dans un monde où la savante l'est avant tout parce qu'elle reste consciente de son ignorance, l'inconnu n'est pas une anomalie inquiétante séparée du monde. Ou, du moins, toute la tâche de Celle-qui-sait-les-herbes est d'intégrer harmonieusement cet inconnu à l'existence de son peuple.

Bien souvent, cela passe par la poésie, par la transformation des hasards, par des problèmes et des rencontres en « signes », qu'on s'approprie ainsi, comme certaines images récurrentes dans les livres de Marc Graciano : l'apparition d'un grand cerf, messenger sans message, ou l'utilisation de l'ours dans un jeu rappelant la part violente, dangereuse, de l'homme et du monde. Enfant-pluie lui-même saura mettre à profit l'enseignement de Celle-qui-sait-les-herbes en utilisant, quand nécessaire, son goût pour les gendarmes, ces « insectes avec, sur les ailes atrophiées qu'ils possèdent sur le dos, un dessin noir et rouge ressemblant à celui d'un masque à figure humaine ».

Le récit se faisant à hauteur d'enfant, avançant par la confrontation des questions du jeune narrateur et de l'ironie faussement bourrue de Celle-qui-sait-les-herbes, l'humour affleure sans cesse, comme une façon d'être au monde, de souplement s'y conformer. Ainsi, quand la prêtresse affirme que, pour être sûr que son peuple ne descend pas

MARC GRACIANO

*Enfant-pluie*

illustrations de  
Laurent Graciano



ÉDITIONS CORTI

directement des dieux du ciel, il suffit de « regarder leurs faces d'ahuris ». Ou quand, face au saisissement de l'enfant qui découvre les peintures, elle lui tape sur le crâne et lui demande de « fermer la bouche parce qu'une chauve-souris sinon allait entrer dedans ».

Les chapitres sont courts, les choses clairement et simplement dites, le merveilleux paraît naturel – on voyage sur la cime des arbres, on a des visions provoquées par la fièvre. Ce traité d'éducation et de doute salutaire, ce conte sur la force du lien qui se construit entre un enfant et un adulte essayant de lui transmettre ce qu'il a appris, de l'instruire, montre tout ce qu'on peut apprendre. Illustré par le frère de l'auteur, c'est aussi un livre fraternel, un rappel du temps où ils chassaient oiseaux et pointes de flèches, qui réfléchit la part lumineuse et sereine de l'enfance.

## Un classique moderne et contemporain

***Il y a les écrivains qui écrivent toujours le même livre et ceux qui écrivent chaque fois un livre différent. La plupart des écrivains sont de la première sorte mais Perec est de la seconde et il a fait de la variation la pensée même de l'œuvre. Il ne cesse de procéder à des expériences, d'inventer des tons, de varier la formule. Et pourtant l'enjeu de son travail, découvert une fois le vernis de la virtuosité ôté, est un : il s'agit, inlassablement, de refonder la possibilité de la littérature après l'anéantissement.***

par Tiphaine Samoyault

Georges Perec

*Œuvres I et II*

Sous la direction de Christelle Reggiani  
avec la collaboration de Dominique Bertelli,  
Claude Burgelin, Florence de Chalonge  
Maxime Decout, Maryline Heck, Jean-Luc Joly  
et Yannick Séité

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »  
2 vol., 1 128 p. et 1 258 p., 54 € et 56 €

Claude Burgelin

*Album Georges Perec*

Gallimard, 253 p.

Offert par les libraires pour l'achat  
de trois volumes de la Pléiade

Comme un paysan cultivant plusieurs champs, pour reprendre une métaphore qu'il emploie dans sa lettre de 1969 à Maurice Nadeau, Perec veut explorer à la fois le monde qui l'entoure, « le champ sociologique », sa propre histoire, « le champ autobiographique », le langage, dont il explore les infinies possibilités au sein de l'Oulipo, et la fiction avec le désir d'écrire des romans

d'aventures ou des romans-feuilletons. L'édition de ses œuvres dans la Pléiade, qui retient tous les livres publiés de son vivant (donc ni *53 jours* ni les *juvenilia* qui ont été publiés depuis) ainsi que quelques textes qui n'avaient pas pris la forme de livres autonomes (mais aucun des textes rassemblés dans *Je suis né*, dans *L'infra-ordinaire* ou dans *Penser/Classer*), reflète à la fois la variété des formes, l'ambition du projet et la recherche d'une vérité.

Perec ne veut pas s'assigner à un lieu, d'où cette « versatilité systématique » qu'il évoque en parlant de son travail ; il éprouve dans tout son être le besoin de fuir, qui date probablement de son existence d'enfant caché pendant la guerre : des « lieux d'une fugue » où il raconte sa première échappée, loin de son collègue et de l'appartement de sa tante, alors qu'il a douze ans, à sa tentative de suicide en 1971, puis à sa mort brutale en mars 1982, sa vie est marquée par l'instabilité et une forme d'inquiétude permanente. Il s'en protège de multiples manières – le rire, le travail, la boisson, les amis – sans qu'aucune d'elles ne le stabilise tout à fait. Seule l'écriture le protège, à condition qu'il parvienne à réaliser quelque chose, car les difficultés de ses débuts sont aussi importantes que son incroyable reconnaissance posthume.

Le sentiment qu'il a d'être partout un étranger lui vient de l'histoire qui a fait de sa judéité une marque négative, le privant de famille et d'enfance. Toute l'œuvre de Perec trouve son origine dans cette disparition et va chercher à comprendre ce que fut le crime tout en donnant une trace à ce qui a disparu, à ceux qui ont disparus. « *Pour E* », la dédicace de *W ou le souvenir d'enfance* est un hommage à la lettre absente de *La disparition* autant qu'une référence à « eux » qui ne sont plus. Dans *La disparition*, ce roman inouï qu'on a d'abord réduit à la performance de la contrainte, les personnages meurent à chaque fois qu'ils sont sur le point de découvrir leur origine. La Shoah y est traitée de façon oblique mais c'est de toute évidence son sujet.

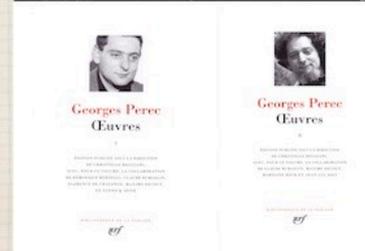
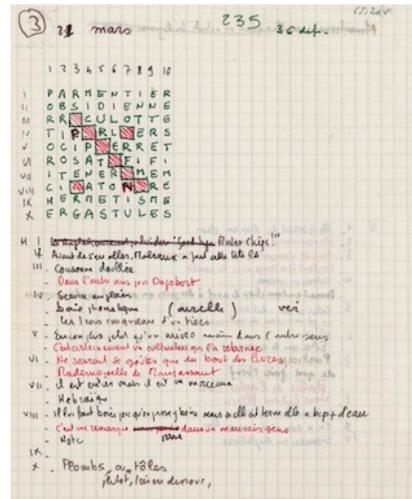
La mise à distance de la tragédie par l'humour chez Perec lui fait prendre la littérature et la langue pour un immense terrain de jeux où l'on peut faire feu de tout bois, où l'on peut à loisir emprunter, copier, jouer à cache-cache avec les identités. Ce sont toutes les citations dissimulées dans *La vie mode d'emploi*, les emprunts déclarés ou non à Flaubert dans *Les choses*, la préface au recueil de photos de trompe-l'œil de l'artiste américaine Cuchi White, la réflexion sur le faux, le leurre et les jeux de miroir à l'infini dans *Un cabinet d'amateur...* Autant de

## UN CLASSIQUE MODERNE ET CONTEMPORAIN

façons d'énoncer l'identité comme manque et comme lacune qui rencontre, là encore, l'origine biographique de l'auteur. Une francisation de son nom – de Peretz à Perec – le fait passer de juif à presque breton, à une petite différence près qui tient à l'absence d'accent sur le « e ». « *Mon nom ne s'écrit pas exactement comme il se prononce.* » Le faux fait partie de l'identité.

D'où le problème qui se pose à l'écrivain et qui détermine en même temps la nécessité d'écrire pour se protéger, pour surmonter la douleur : comment dire « je » ? comment dire l'identité blessée ? comment dire l'absence de traces ? comment passer de : « *Et il demeura tremblant, un long moment, devant la page blanche* » à : « *(et je demeurai tremblant, un long moment, devant la page blanche)* » ? Les expérimentations sur la lettre et les nombres contribuent à cette reconstruction du « je » qui est moins celle d'un sujet que celle d'une voix impersonnelle capable de porter une mémoire de l'histoire. La matière autobiographique s'inscrit par effraction dans ces jeux – les chercheurs ont par exemple repéré l'omniprésence des nombres 11 et 43 dans le calcul des contraintes chez Perec, qui correspondent à la date de la déportation de sa mère, le 11 février 1943 –, elle est sans cesse déjouée par la mémoire collective, comme dans *Je me souviens*, jusqu'à trouver la possibilité de s'affirmer directement, dans *W ou le souvenir d'enfance*, livre dans lequel la fiction éclaire l'autobiographie autant que l'autobiographie éclaire la fiction puisque l'enfance et son absence de souvenirs y sont identifiées à la tragédie historique. Retrouvant la fable de dictature sportive élaborée dans son enfance pour symboliser le nazisme, Perec écrit dans le deuxième chapitre de *W* : « *W ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement.* »

Il a fallu du temps pour que l'œuvre de Perec, malgré deux prix de son vivant, soit reconnue comme cette œuvre majeure, capable de donner forme à l'événement de la Shoah et de retrouver un cheminement vers le dicible après la destruction. Mais, cette fois, la consécration n'a pas attendu la Pléiade. Depuis une vingtaine d'années, Perec fait l'objet une reconnaissance posthume



extraordinaire. Il est traduit dans de très nombreuses langues, y compris *La disparition*, qu'on présente comme un défi pour traducteur comparable à *Finnegans Wake* de Joyce. Ainsi, le roman sans « e » a déjà fait l'objet de trois traductions en anglais, ainsi que de traductions en russe, en allemand, en espagnol, en catalan, en turc, en roumain, en néerlandais, en japonais, en italien et en suédois ! Il donne lieu à un nombre incalculable de recherches universitaires qui se réjouissent d'avoir avec cette œuvre l'occasion d'exercer un travail de limier, de décrypteurs de références, d'allusions cachées et de contraintes complexes ; mais elles y voient aussi une réflexion sur l'écriture vouée à porter témoignage, à donner trace à ce qui n'en a plus. Perec est aussi une référence pour beaucoup d'écrivains contemporains, d'Annie Ernaux et Patrick Modiano à Emmanuel Carrère, Marie Darrieussecq, et presque tous les membres actuels de l'Oulipo, comme Anne Garréta, Hervé Le Tellier ou Frédéric Forte. Sa capacité d'accueil et d'amitiés, qui le portait vers le travail collectif et l'appartenance à des groupes (La Ligne générale, Cause commune, l'Oulipo), a favorisé après sa mort la collectivisation de l'idée de littérature : dans les ateliers d'écriture comme dans les médias, on pouvait reprendre ses formules (qu'on pense à la fortune de « je me souviens »), ses propositions de contraintes, pour se sentir provisoirement habile ou provisoirement écrivain. Cette désacralisation de l'idée de littérature, conçue comme un artisanat plus que comme un art, dont la littérature avait besoin après les catastrophes du XX<sup>e</sup> siècle qu'elle n'avait su empêcher, explique en partie la grande popularité de Perec en même temps que son devenir classique.

## L'éditeur noctambule

***Au fil de La nuit pour adresse, Maud Simonnot retrace le sémillant parcours de Robert McAlmon, écrivain et éditeur audacieux, né dans le Middle West américain, parisien d'adoption, au cœur de l'avant-garde, de la Génération perdue et des aventures intellectuelles du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle. Une fine enquête, très documentée, dans le milieu des lettres où circule nuit et jour cet esthète libre et généreux, pilier de la librairie Shakespeare & Company, compagnon de Joyce, et parrain des Américains de Montparnasse.***

par Liliane Kerjan

---

Maud Simonnot  
*La nuit pour adresse*  
Gallimard, 251 p., 20 €

---

« J'aime la musique, surtout le jazz, et danser, seul, et j'aime ma vie grégaire et tout ce qui l'accompagne. Noble ou vulgaire, mais toujours relevé d'un petit quelque chose de louche », écrivait Robert Menzies McAlmon en 1929, à trente-quatre ans. C'est un feu follet engagé dans l'armée à la mort de son père en 1916, déserteur puis enrôlé pour un entraînement de pilote à San Diego où il se met à publier des poèmes. À New York, il intègre allègrement la bohème de Greenwich Village où chacun admire sa vive intelligence et son corps de jeune homme à la Donatello ; il se lie à Williams Carlos Williams et ensemble ils fondent la revue *Contact*. Le voilà déjà connu, si bien que le *New York Times* du 12 mars 1921 s'émeut du mariage du « poète du Village » avec la jeune poétesse Bryher. Sous ce nom de plume, il découvre alors une très riche héritière qui le fera rentier et vivra sa vie à part.

Prodigue, tôt publié dans les meilleures revues américaines, encouragé et entouré, McAlmon

n'hésite pas à intituler son autobiographie *Being Geniuses Together* (1926) et à déclarer : « *Si le monde va en enfer, je l'accompagne, et pas question en plus d'être dans les derniers rangs.* » Son quotidien à Paris ressemble alors à un bottin mondain des lettres et des arts des années vingt : il rencontre Joyce par l'intermédiaire de Pound, fait une traversée transatlantique en 1927 en jouant aux échecs avec Duchamp, fréquente Brancusi, Kiki et Man Ray, les fêtards Picabia et Foujita, devient le familier de Djuna Barnes, Peggy Guggenheim et Nancy Cunard. Il est là, flambeur et amical, il s'absente, voyage et revient, multipliant les contacts puisqu'il y a là, dit-il « *un plein Paris avec qui je dois prendre un verre. J'aurai bientôt des siècles pour dormir* ». Au près de Joyce, il est le compagnon des soirées au café, le pourvoyeur de mensualités à 150 dollars et autres secours indispensables (« *Cher McAlmon, merci pour ce chèque rapide qui a versé de l'huile sur toutes sortes de vagues* »), mais aussi le chasseur tenace de souscripteurs, au rang desquels il compte Gide et Valéry Larbaud, Dos Passos et Hart Crane et même Winston Churchill et le futur Lawrence d'Arabie, tout cela pour faire terminer et publier enfin *Ulysses*, commencé en 1914 et toujours en chantier.

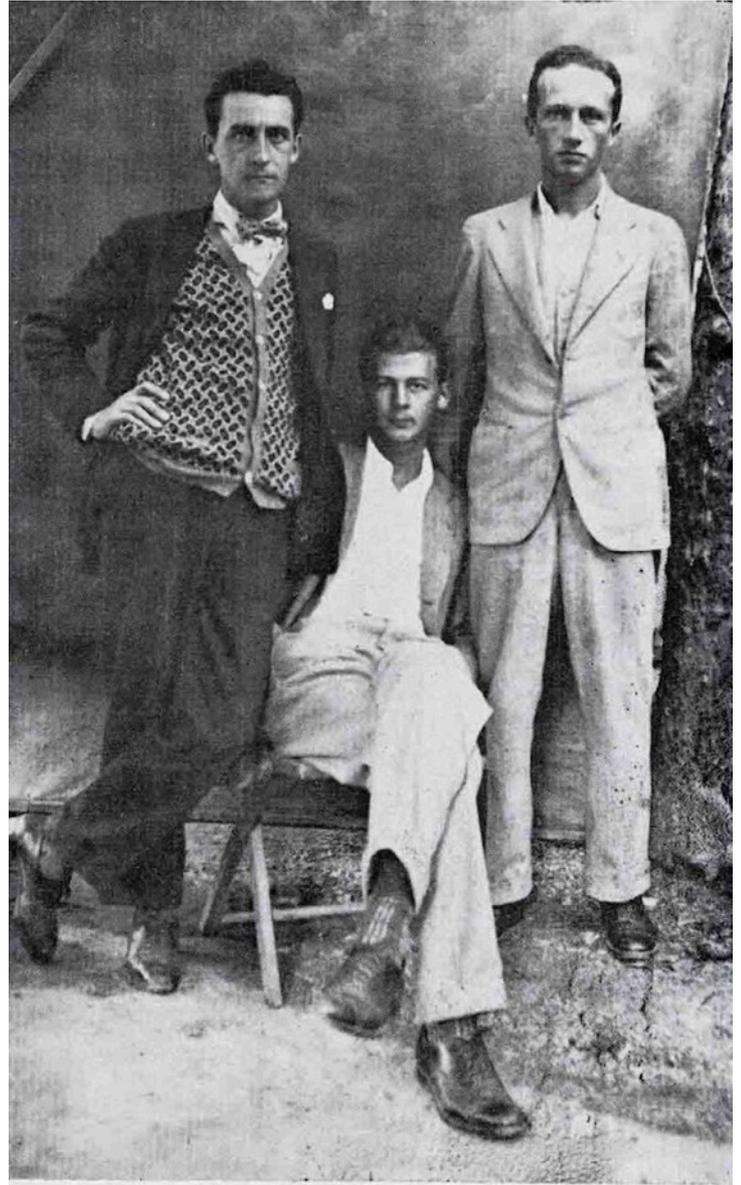
Depuis 1921, il fait adresser son courrier « *aux bons soins de Shakespeare & Company* » où Sylvia Beach l'héberge, on le croise à La Coupole, au Dôme, au Lutetia, au Dingo Bar comme au Jockey, il danse éperdument chez Bricktop, et pourtant il ne chôme pas, fondant la même année Contact Publishing Company, la plus importante maison d'édition des expatriés, avec cette ligne éditoriale : « *Les éditions Contact ne sont pas concernées par ce que veut le "public". Il existe des éditeurs commerciaux qui connaissent le public et ses goûts. Si des livres nous semblent contenir quelque chose de l'ordre de l'individualité, de l'intelligence, du talent, un sens vivant de ce qu'est la littérature, et une qualité qui aurait l'odeur et le timbre de l'authenticité, nous le publions. Nous admettons que l'excentricité existe.* » C'est ainsi qu'il accueille Gertrude Stein à Contact (mais une querelle d'édition l'éloignera un peu plus tard de « l'éléphant de la rue de Fleurus ») et qu'il encourage la créativité, perspicace et prompt à dénicher les nouveaux écrivains, soucieux de dépasser le lectorat d'une génération pressée. En 1924, il publie une anthologie du modernisme et devient un personnage très en vue, même s'il ressent une solitude intérieure que la photographe Berenice Abbott captera dans son reflet de mélancolie. Il sillonne la rive gauche, le

## L'ÉDITEUR NOCTAMBULE

quartier de Montparnasse à Saint-Germain-des-Prés, séjourne sur la Riviera comme les riches Américains de Paris, part en Espagne, en Normandie, toujours mobile, comme l'observe en 1925 Wallace Stevens : « *Mac est un animal sauvage, impossible de le mettre en cage* ».

Il s'agit donc de pister ce libre esprit, de s'inviter dans cet appétit de lettres exigeantes, de découvrir sous les signes de l'éparpillement apparent un sérieux engagement d'éditeur. Travail d'orfèvre mené par Maud Simonnot, une consœur fêue d'histoire de l'édition, qui connaît et pratique le métier, salue le désintéressement et les intuitions de McAlmon, son mouvement perpétuel et ses audaces. Ce faisant, elle partage une rêverie, une promenade nocturne. Le récit fourmille de rencontres et d'anecdotes, rendant très proches tous ces expatriés, ces « dégénérés », venus chercher fête, inspiration et reconnaissance à Paris. Maud Simonnot rend bien l'apparente légèreté, les croisements illustrés par de belles et pertinentes citations, l'atmosphère à la fois volatile et difficile, les affres de ces plumitifs débutants avides de succès, elle fait sentir l'inévitable tension entre McAlmon l'écrivain de poèmes, nouvelles et romans qu'il est et l'éditeur des autres. Il ne fait pas mystère de son élitisme en poésie, retenant simplement Williams Carlos Williams, H. D. (Hilda Doolittle) et Marianne Moore, qu'il connaît bien en amitié. De même, en 1935, lorsque Pound recense ceux qu'il appelle « les écrivains vivants », il ne cite que Cocteau, Lewis, Eliot, Williams et McAlmon qui, selon lui, initie « *une veine d'écriture entièrement nouvelle : le réalisme brut* ».

Mais le climat s'assombrit et, malade pendant la guerre, McAlmon rentre pour soigner ses poumons dans le désert de l'Arizona où il meurt d'une pneumonie à soixante ans, inconnu du grand public qui ne l'intéresse guère, apprécié de ses intimes qui reconnaissent son talent d'entremetteur des lettres : « *Bob avait un don pour les relations humaines et pour réunir les univers les plus improbables. Sa véritable contribution fut de présenter les gens les uns aux autres, que ce soit le jeune Machin ou le vieux Trucmuche, et ainsi d'aider un grand nombre de personnes* », note Bryher, son épouse. Étrange itinéraire d'un affranchi, d'un flamboyant qui disparaît comme un fantôme ; acteur littéraire vibrionnant, puis témoin, il laisse des correspondances, un soutien décisif au monde de l'édition, à la littérature lesbienne et gay, les textes des auteurs de *Contact*, une somme née de



ROBERT MCALMON, JOHN GLASSCO, GRAEME TAYLOR  
NICE 1929

l'effervescence perpétuelle d'un amateur américain, « jeune homme intense », parti de rien, qui bénéficie de l'appui constant de ses beaux-parents britanniques, Lord et Lady Ellerman, et qui s'emploie à faire émerger des classiques.

À la fois enquête, biographie et reportage, *La nuit pour adresse* – avec cette belle allusion aux vers d'Aragon dont McAlmon est l'ami – fait vivre intensément, de manière empathique et concrète, parfois teintée de mélancolie, tout un pan de l'histoire littéraire franco-américaine qui se cristallise au cours de la vie parisienne de McAlmon, découvreur insatiable, esprit nomade dont la devise « tout sauf l'ennui » soutient une ambition constante : l'édition d'une nouvelle littérature.

## Scott Fitzgerald revendique le hors-jeu

***Revoici Fitzgerald, ses instants scintillants, ses lumières mouchetées et ses amours contrariées. Le pot-pourri de ce nouveau recueil, Je me tuerais pour vous et autres nouvelles inédites, témoigne de sa volonté d'innover et de s'affranchir de la facture qui lui a assuré des succès éclatants et, dans le même temps, parachève l'inventaire de ses talents, mêlant des croquis, des trames, un découpage cinématique différent. C'est le pari d'un écrivain inquiet et ambitieux qui s'attache à laisser son empreinte sur la fiction américaine.***

par Liliane Kerjan

Francis Scott Fitzgerald

*Je me tuerais pour vous et autres nouvelles inédites*

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Marc Amfreville  
Grasset/Fayard, 477 p., 23 €

La nouvelle « Hors jeu », placée aux deux tiers du parcours comme de manière emblématique, se focalise sur une situation triangulaire où se rencontrent la liberté, le talent et le système. Fitzgerald, alors nouvelliste et scénariste, qui garde toujours en mémoire indélébile son aventure manquée avec l'héritière Ginevra, serre le nœud narratif, ces péripéties de flirt, de mobilité, de compétition, de commerce vénal, et donne sa vision des rapports de force pour mener carrière : un mélange de jeunesse et de candeur, de métier et de cynisme. À cette période assez triste de sa vie, il souhaite revenir dans l'actualité, dix ans après *Gatsby le magnifique* (1925), il veut « se mettre à écrire », comme il le dit à son éditeur, et non plus fournir à la demande le même texte de plumitif pendant trente ans. Toutefois, ce n'est pas « Hors jeu » qu'il choisit pour titre du recueil mais un registre plus émotif, plus

ambigu, plus moderne aussi. L'ouverture fitzgeraldienne de « Je me tuerais pour vous » semble familière : « *Dans une cuvette des montagnes de Caroline s'étendait le lac, un reflet rose de soir d'été à la surface. Une presqu'île s'avancait, et là, un hôtel en stuc d'inspiration italienne changeait sans cesse de couleur au fur et à mesure que le soleil se couchait. Dans la salle à manger, quatre personnes du monde du cinéma étaient attablées.* » La légende du lac de Lure, près d'Asheville où Scott séjourne fréquemment pour rendre visite à Zelda en cures prolongées, s'invite à l'arrière-plan de la nouvelle qui combine images, action et ralenti, décor et dialogues à la manière d'un film, superposant les plans de fiction, emboitant la vie mouvementée du tournage et les sentiments des acteurs pour créer un suspense classique avec ses rasades d'amour et de mort. À l'évidence, l'influence d'Hollywood lui apporte du neuf.

On est un peu tenté de chipoter les choix de traduction du titre initial, *I Die for You and Other Lost Stories* ; faut-il envisager « mourir » plutôt que « se tuer » ? faut-il parler de nouvelles « inédites » plutôt que de céder à la tentation de nouvelles « perdues » pour mieux faire écho à cette génération dont fait partie Scott Fitzgerald ? Le lancement du présent livre qui annonce « un événement littéraire mondial » fait songer avec malice à cette question que Fitzgerald posait déjà en 1920 à son agent et ami Harold Ober : « *Est-ce que l'on peut gagner de l'argent en publiant des recueils de nouvelles ?* » Quoi qu'il en soit, si la question reste posée, la moisson d'aujourd'hui est plus tardive, essentiellement de la seconde moitié des années trente, des textes qui ont été retrouvés dans les archives du fonds Fitzgerald, voire refusés par ses magazines habituels, le *Saturday Evening Post*, *Collier's* ou *Esquire*, ceux là même qui l'ont si somptueusement rémunéré dans les années vingt et qui lui redemandent toujours les vieilles histoires du Jazz Age.

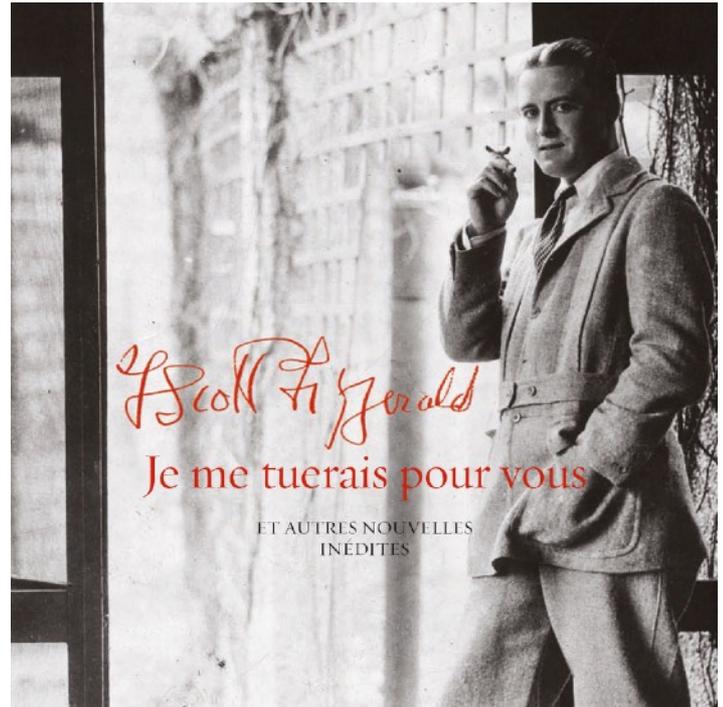
Or Fitzgerald veut se renouveler, il n'accepte plus les corrections et les compromis, il ne veut plus « fourguer sa camelote », comme il l'écrivit à Mencken. Très lucide sur le monde de l'édition, qu'il a suivi de près chez Scribner's, auquel il a même suggéré le projet d'une collection vendue très bon marché pour faire connaître la littérature américaine au grand public, il prend clairement position en 1939 : « *Je sais ce qu'on attend de moi, mais cette source d'inspiration est franchement tarie et je crois beaucoup plus sage de ne pas m'obstiner et de creuser un autre puits, une veine nouvelle* ». Fitzgerald a mûri, laissé derrière lui les années

### SCOTT FITZGERALD REVENDIQUE LE HORS-JEU

pailletées de Great Neck sur Long Island et de la Riviera maintenant que, tristement, la belle et fantasque Zelda, son épouse, est hospitalisée de manière quasi définitive ; désormais, Scott a ses exigences, un refus du mercantile et de la facilité, un authentique espoir de renouveau littéraire. Bref, il veut explorer. Ainsi le mérite de cette brassée de dix-huit textes tient-il paradoxalement à son manque d'unité : s'y côtoient les reflets d'une décennie, une société américaine marquée par l'émancipation des jeunes femmes, émules des *flappers* et garçonnnes qu'il a défendues dès l'origine, les voyages, la montée en sève d'Hollywood, mais aussi des moments de l'histoire américaine, telle l'évocation de la guerre de Sécession dans « Pouces levés », qui reprend une anecdote racontée par son père à propos d'un cousin, ou encore, dans « Rendez-vous chez le dentiste », la vie au front dans la partie du Maryland aux mains des confédérés. Ses rencontres personnelles alimentent le cortège des médecins et patientes, la cohorte des gens du cinéma à laquelle il appartient désormais, engagé comme *script doctor* dans les studios de la Metro Goldwin Mayer, où il est salarié, humilié comme tant d'autres, malgré les conseils de son ami, l'écrivain journaliste Arnold Gingrich qui l'avait mis en garde : « *ce serait vraiment dommage de vous voir prostituer votre talent en écrivant de nouveau pour Hollywood* ». Mais pauvreté fait loi, l'écrivain d'expérience a conservé et son talent et une immense ambition.

Comme à l'accoutumée, Fitzgerald aborde le décalage social et la cruauté capricieuse des riches, auxquels s'ajoutent plus récemment le divorce, les unions éphémères et la faillite des couples romantiques. Reviennent aussi ses souvenirs d'étudiant impécunieux à Princeton, les joutes sportives transposées dans les matches Harvard-Yale, autres grandes maisons concurrentes de l'Ivy League. Il introduit la parapsychologie dans « Reconnaissance de dette », le burlesque grinçant dans « Une femme à la mer », l'absurde dans « Que comptez-vous y faire ? », l'inspiration n'est pas tarie, loin de là. Le découpage a changé, l'introduction de plans d'étonnantes images brèves fait ponctuation, le décalage assumé entre la transposition et la manipulation apporte un autre relief.

Fitzgerald nous surprend lors de scènes d'atmosphère mettant en scène des vagabonds et des clandestins sur les wagons et ballasts de « Voyager ensemble », ou encore la vendeuse de gaines et corsets en manque de bouffées de tabac dans « Merci pour le feu », à la chute insolite. La tension sous-



## FITZGERALD INÉDIT

fayard Grasset

jacente, le tragique imminent sont plus palpables, reflets de sa vie difficile mais qui s'est enrichie de fêlures et de souffrances.

À ce stade de sa vie et de sa création, avec une farouche volonté de reconquête, Scott Fitzgerald s'est délibérément éloigné des brassées de fleurs et de chemises de soie de Gatsby, des lunes mouillées sur le jardin. Ses portraits subtils sont autant de reflets du temps, comme, dans « La perle et la fourrure », celui de Gwen : « *Elle était heureuse, et un peu plus mûre. Comme tous les enfants de sa génération, la vie était pour elle une sorte d'accident à accepter, un fourre-tout où vous preniez ce que vous pouviez prendre mais où rien n'était garanti. La perle trouvée par son père n'en était pas une mais le plaisir de cette soirée était lié au fait qu'elle était tombée par hasard sur la peau d'une quarantaine de rongeurs sud-américains.* » Grâce à son talent de conteur, restent en mémoire une profondeur cachée, une détresse qui n'abolit pas l'élégance, une compassion discrète, et l'étrange pouvoir de ses ensorceleuses, de ses jeunes filles délicieusement volages.

## Sous le soleil de Sardaigne

**Depuis *La lignée du forgeron* (paru en français en 2011), le lecteur familier du romancier sarde Marcello Fois est entraîné dans l'histoire de la famille Chironi. Après *C'est à toi* (2014), Fois a laissé de côté le temps d'un livre le récit de la malédiction ancestrale (Cris, murmures et rugissements) pour y revenir dans *La lumière parfaite* de manière éblouissante.**

par Gabrielle Napoli

Marcello Fois

*La lumière parfaite*

Trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro

Seuil, 376 p., 23 €

Sans connaître les deux précédents volumes de ce que l'on peut considérer comme une trilogie (*La lignée du forgeron*, *C'est à toi*, *La lumière parfaite*), le lecteur peut se repérer aisément dans ce nouveau livre sarde, qui a aussi pour cadre la ville de Nuoro, mais il faut pourtant bien avouer que la connaissance des romans précédents enrichit encore cette lecture. Dans un premier temps, simplement parce qu'elle permet de saisir toute l'épaisseur et les imbrications de la tragédie des Chironi et de savourer le plaisir de retrouver des personnages. Deuxième raison, moins importante peut-être, mais bel et bien présente, parce qu'elle fait mesurer combien ce volume se distingue aussi des deux précédents consacrés à cette histoire familiale romanesque à souhait. Il semble que Marcello Fois, dans *La lumière parfaite*, joue davantage encore avec les différents codes. S'il poursuit la veine du récit de famille, ancré dans un territoire, la Sardaigne, et une histoire, celle de l'Italie, il semble également revenir à des amours plus anciennes, celles pour le roman policier. Qui est responsable de la disparition de Cristian ? On retrouve également dans *La lumière parfaite* les intrusions, dans la réalité, d'univers parallèles, une spectralisation du réel, qui faisaient le sel de *Gap* par exemple (2002, pour la traduction française). Il semblerait donc que *La lumière parfaite* présente un condensé des qualités

de l'écrivain désormais considéré en France comme le romancier sarde de référence (avec bien sûr Michela Murgia, qui au fil de ses romans émerge comme une auteure emblématique de la littérature de cette région).

*La lumière parfaite* commence par un banal, ose-rions nous-dire, triangle amoureux. Cristian et Domenico sont élevés comme deux frères – et l'intrigue nous montrera de manière subtile toutes les anfractuosités de l'amour qui lie les deux hommes – et tombent amoureux de la belle Maddalena. La jeune fille aime l'un d'eux, et tombe enceinte de lui, mais épouse l'autre, évidemment. On est pourtant bien loin de la trame vaudevillesque lorsqu'on porte en soi le destin d'une famille et qu'on donnera naissance à ce destin vivant, et maudit. Tout cela sous l'œil extralucide de la vieille Marianna. Ainsi, Maddalena dépasse toute médiocrité pour atteindre sans doute, au moins à certains moments, à la grandeur tragique. Personnage féminin qui sait, à la différence de son époux, faire preuve de pragmatisme, elle porte en elle la contradiction insoluble de sa situation.

À cette histoire familiale, et sentimentale, s'ajoute – et là on reconnaît le talent de Marcello Fois pour les intrigues policières – une trame plus noire. Cristian disparaît en effet, mystérieusement. Incriminé, à tort, dans une histoire de trafics d'armes à un moment où il ne fait pas bon, en Italie, être soupçonné. Qui est impliqué dans cette disparition ? Les deux trames s'imbriquent, et les culpabilités, larvaires, envahissent progressivement les personnages, avec les conséquences tragiques de toute culpabilité qui brutalement a le champ libre. Et tout cela sur fond d'histoire politique et urbaine de la Sardaigne. Les investisseurs du continent, peu scrupuleux, trempent dans des combines bien douteuses, et la voix de Marcello Fois est bel et bien audible quand il fait le récit, aussi, de ce que son pays a subi de dommages et de malversations, des transformations de Nuoro et de ses environs. Crimes crapuleux, crimes tragiques, crimes passionnels, l'auteur ne craint pas de faire se côtoyer et s'emmêler plusieurs fils de ce qui ne peut jamais être considéré comme une seule et même histoire.

Le roman, outre des aspects que l'on dira relativement réalistes, et qui relèvent aussi de cette veine noire, fait la part belle à ce qui donne aux récits de Fois leur étrangeté sombre, et leur beauté. La première partie du récit accorde une place importante à Marianna, à qui il revient une « *comptabilité atroce* », celle d'inventorier toutes les morts des Chironi. Ce personnage fantasque

**SOUS LE SOLEIL DE SARDAIGNE**

relevant davantage de la sorcière est un être omniscient qui perce, pour son malheur, les secrets de chaque âme humaine, et renonce enfin à continuer d'assister au spectacle désolant d'une tragédie qui n'a que trop duré. Elle incarne ce goût de Fois pour les univers spectraux, et il n'est qu'à voir l'importance que prennent dans *La lumière parfaite* les rêves, et leurs ressorts, pour en convenir. Tout comme les conciliabules avec les fantômes, ou les visions de l'avenir.



*La lumière parfaite* est un livre nourrissant en ce qu'il propose des fils différents mais dépendants les uns des autres. Dans une langue qui sait elle aussi alterner entre la veine réaliste, parfois assez dépouillée, du roman policier, celle du regard sec sur des personnages qui sont en perdition totale, et une veine plus flamboyante, qui tend à rendre compte des multiples strates du temps, et de la manière dont ces strates sont indissociables et donnent justement à ce temps tout son mystère. C'est d'ailleurs ce dont la construction même du roman veut rendre compte. C'est par la quatrième partie en effet qu'il commence, intitulée « Encore après ». Suivent la première, la deuxième et la troisième partie, respectivement intitulées « Avant », « Entre-temps » et « Après », et on passe ensuite directement à la cinquième partie, « Enfin ». Le *gap*, cher à Marcello Fois, creuse ici la temporalité et laisse le soin au lecteur de renouer les fils distendus, mais jamais rompus. Les hommes ne sont que les jouets du destin et du temps, des « *globule[s]* dans le faible flux artériel de cette terre comateuse », sous le soleil aveugle des cieux sardes.

**Roman virtuel,  
récit virtuose**

***Depuis les images projetées sur l'écran de la caverne par lesquelles Platon signifiait la vie des hommes, ces cloportes, et par ce défilement chiffrait l'existence, nous savons que toute chose n'est qu'en tant qu'elle est représentée, projetée, inscrite. Le roman, qui est la projection d'un monde imaginaire sur des pages au moyen de signes, a supplanté la vie, à moins que ce ne soit l'inverse : la vie est un roman. Question de point de vue. Mais que faire du miroir stendhalien à l'ère du numérique ? Telle est la question que pose l'étonnante Sara Mesa, une jeune auteure madrilène, dans son récit au titre minimaliste : Cicatrice.***

**par Albert Bensoussan**

Sara Mesa, *Cicatrice*

Trad. de l'espagnol par Delphine Valentin

Rivages, 224 p., 22,50 €

Le chapitre 0 – autrement dit, le prologue – de ce livre numéroté de 1 à 14 nous situe dans un décor crasseux : l'obscur cagibi d'un immeuble ruineux où une femme fait une sorte de strip-tease devant un homme qui ne voit d'elle que la cicatrice sur son ventre, née d'une césarienne. La chair est absente, autant que l'appétit. Quels sont ces pantins sans fils, ectoplasmes inertes aux gestes figés ? Les bandelettes de ces momies se délaçant au cours des quatorze chapitres qui suivent en bousculant le tracé chronologique : « Six ans plus tôt », « Deux ans plus tôt », « Quatre mois plus tard », « Un an plus tôt », « À la même époque », « Trois mois plus tôt », « Trois ans plus tôt », alternant avec « Sieste », « Chien », « Achat/vente », « La liste », « Autobus », « Livre », pour culminer sur l'« Épilogue ».

**ROMAN VIRTUEL, RÉCIT VIRTUOSE**

Y a-t-il un fil narratif ? une histoire ? Ce serait déjà trop ambitieux, parlons plutôt de « déroulé ». En fait, la pièce maîtresse est un ordinateur de bureau et, devant, le regard éteint, une femme trentenaire, employée à saisir dans une base de données des fiches papier, qui entrecoupe sa tâche, aussi lassante qu'abrutissante – elle « *s'applique à perdre plus de temps* » – en naviguant sur la toile, comme on dit. Les réseaux sociaux la saisissent, c'est « *un divertissement stimulant qui lui permet de prendre l'air et de repousser les murs de la pièce* » : elle pénètre sur un site littéraire de chatteurs et, soulageant sa solitude, la voilà embarquée dans un échange nourri avec Knut Hamsun. Qui se cache derrière ce pseudonyme ? un réprouvé ? un maudit ? à l'instar de l'illustre écrivain norvégien qui fut et Prix Nobel et nazi ? Dans cette affaire, les pseudonymes jouent le rôle de masques, et voilà entrant en scène sur l'écran : Hypatie (la mathématicienne-philosophe d'Alexandrie), Mister Pez (un gros poisson), Vénus Postmoderne (une « chercheuse »), Fra Angelico (un angélique), Minou Câlin (tout est dit) ou Mo Xi Co (qui n'est qu'une marque de chaussures)...

La narratrice, quant à elle, garde pour nous son prénom : Sonia (qui est toute sage car il vient du grec « *sophia* »). Pour nous, pour elle, elle avance à visage découvert. Sonia va vivre sur écran sa vie véritable, tandis que, hors champ, défile un paysage grillagé : « *des poteaux et encore des poteaux avec leurs câbles... un horizon flou, des lambeaux de brouillard* ». La voilà définitivement prise aux rets. Qu'est-ce que cette relation électronique sinon un « échange » ? Elle envoie sa photo (un cliché médiocre et peu significatif), et l'autre (Knut), en revanche, lui envoie des cadeaux : des livres, d'abord, qu'il dit voler pour elle dans des grandes surfaces, puis des vêtements, des chaussures, des parfums, bref tout ce qui encombre notre écran d'ordinateur lorsque nous naviguons à l'aveuglette : Sephora, fond de teint « *Maybelline Superstay 24 H, ton 4* », « *jupe noire de chez Escada* », « *tee-shirt Tommy Hilfiger* », ou chaussures Armani...

Nous entrons dans le rite du potlatch : je te donne, tu me donnes, l'univers virtuel réinvente le commerce humain comme aux premiers âges. Et cet échange devient de plus en plus grand, important, intrusif – obsessionnel ou névrotique –, occupant peu à peu tout l'espace de la vie. La vie qui, apparemment, poursuit sa route sur le chemin tracé : Sonia se marie, a un enfant, mais ce monde-là reste évanescant, étranger, insubstantiel. La seule vraie vie est sur l'écran, au travers d'e-mails sans fin ou de sms à l'infini. Knut, qui est un homme, certes, et un

homme espagnol, se veut dominateur, exigeant, réclamant la monnaie de sa pièce : s'il couvre Sonia de cadeaux, la voilà redevable, infiniment. Et la voilà coupable, car elle avance, malgré tout, à reculons dans cet univers purement virtuel. Domination, soumission, humiliation, sadomasochisme sont les maîtres mots, comme il sied aux jeux de rôle.

Mais ce couple-là, à l'inverse des sites de rencontres du genre Meetic ou eDarling, Easy Flirt ou BeCocquin, n'a rien à voir avec la chair et tout avec la littérature. Nous sommes dans une posture mallarméenne, et l'auteure fait défiler une bibliothèque des plus classiques, de Proust à Dostoïevski, et de Faulkner à Kafka. Mieux encore, ce Knut persuade Sonia d'écrire, elle qui lit si peu, qui reste encore prisonnière des corvées domestiques et du haïssable monde extérieur. Finalement, on comprendra que le livre qu'on lit résulte de cette démarche. Bien entendu, on ne pourra éviter la confrontation : un jour la jeune femme rejoindra pour une brève journée ce jeune homme, et ce sera la scène du chapitre 0, autrement dit le rien du tout, car il ne se passe rien, sinon cet essayage sans cabine de quelques frusques affriolantes qui laissent de glace les protagonistes. La chair est définitivement renvoyée à sa tristesse, et chacun retournera à sa grisaille. Sauf que – l'auteure est toujours un *deus ex machina* – la femme, la narratrice, se sauvera de la toile d'araignée : sur l'écran de son ordinateur, puisant à tous les fils de ses réseaux et les étirant, elle bâtira la trame, tout en faufil, de cette vie virtuelle qu'elle nous donne à lire sous un titre [1] qui renvoie bien à l'acte créateur : c'est de son ventre tranché que l'écrivaine a tiré l'enfant que voici.

Mais ce récit est si glacial, si impersonnel, et ses protagonistes si génialement gris ou floutés, qu'il serait malséant de parler ici d'écriture de tripes. Tout comme Giacometti campa l'homme qui marche mais qui n'a pas de corps, Sara Mesa nous livre, dans un récit d'une grande force et un décor décharné, des êtres écervelés, sans cœur et sans fibres, un univers glacé qui est bien celui de cette nouvelle humanité recluse, enclose, grillagée, ennuagée, les yeux rivés sur un écran lumineux, de jour comme de nuit, en oubliant les ciels de Vélasquez, les colombes de Picasso, la beauté des choses, le bruissement des arbres et le sourire d'un enfant.

1. ***Cicatriz*, le titre espagnol, pourrait bien renvoyer au recueil de nouvelles *Cicatrices*, publié par Maurice Nadeau aux Lettres Nouvelles en 1976 sous le titre *Le mai argentin*, d'autant que Sara Mesa, dans sa bibliothèque de l'honnête homme/femme, cite précisément l'auteur de ce livre : Juan José Saer.**

## La vie des autres

***Dans les années soixante, Silvina Ocampo, écrivaine argentine majeure du XX<sup>e</sup> siècle, connue surtout pour ses nouvelles fantastiques, commence l'écriture de La promesse : au-dessus du bastingage, une femme tombe à la mer en cherchant à récupérer la broche qui s'est décrochée de son écharpe. La narratrice glisse sur l'eau et, pour ne pas mourir, entame une « remontée dans [ses] souvenirs » en dessinant un itinéraire de pensées lyriques autour des personnes connues dans sa vie. Le roman, qui se construit à partir de la succession de brefs portraits, suit l'ordre de ces remémorations capricieuses sans véritablement s'achever. « Je n'aime pas les conventions, qu'un roman ait une fin, par exemple » affirme-t-elle lors d'un entretien en 1982. Corrigé jusqu'à sa mort en 1993, La promesse confirme sans nul doute ce que Jorge Luis Borges écrivait dans la préface du recueil de nouvelles Faits divers de la Terre et du Ciel : « Silvina Ocampo est un poète, sa condition de poète exalte sa prose ».***

**par Jeanne Bacharach**

---

Silvina Ocampo, *La promesse*  
 Traduit de l'espagnol (Argentine) par Anne Picard  
 Avant-propos d'Ernesto Montequin  
 Éditions Des Femmes-Antoinette Fouque  
 133 p., 13 €

---

Vers Le Cap, à la dérive, une femme que l'on voit mourir se remémore au fil de l'eau la vie des autres. Pour ne pas mourir, elle pense à ceux qui l'ont entourée, ceux qu'elle a aimés, Leandro, Irene, Gabriela, mais aussi dans le désordre Marina Dongui la marchande de fruits, Aldo Bindo le tailleur, Aldo Fabrici le jardinier, Rosina López la corsetière, Norbeto Decoleto le docteur, Raúl Ciro et sa voix si belle qu'elle égare, Mirta et sa beauté acrobatique... Pour ne pas mourir, allongée sur l'eau, une femme que l'on voit mourir se souvient des moindres détails, des plus petites choses, des personnes un jour croisées, un jour adorées ou détestées. Elles apparaissent, fantomatiques et vivantes à la fois, du fond de sa mémoire qu'elle laisse flotter comme son corps sur cette mer de larmes et de vagues qu'elle désire, dont les profondeurs l'attirent. À la fin des portraits, presque toujours, c'est à la mer qu'elle revient, à la sensation douce et angoissante de son dos posé sur l'eau : « *Sur le dos je me noie. Sur le dos je regarde le ciel. Sur le dos je prie. Sur le dos je repense à toute ma vie* ».

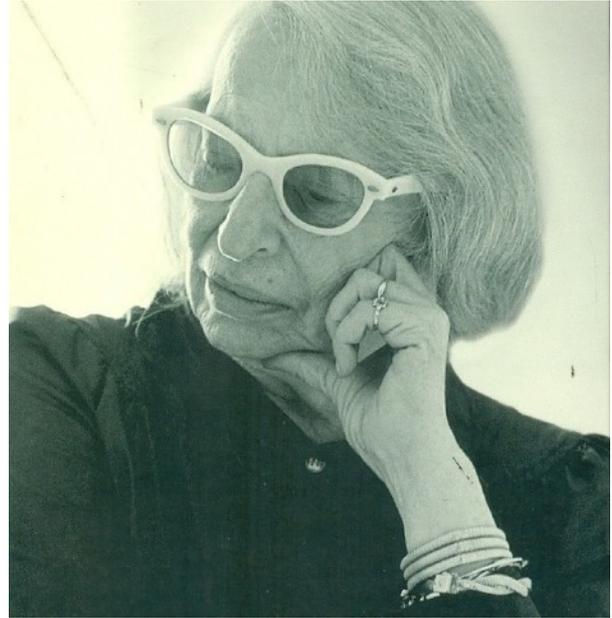
*La promesse* repose sur ces fulgurances poétiques autour de la mer et du corps de la narratrice, si bien que l'on pourrait couper des morceaux le texte, regrouper toutes les fins de portrait et lire un long poème en prose sur l'eau, empreint d'inquiétude et de désir. Ainsi, à la fin du portrait de Gabriella la narratrice se demande : « *Peut-ont faire l'amour au fond de la mer ? J'ai si souvent voulu me suicider et à présent que je pourrais le faire facilement, je ne peux pas.* » Puis à la fin de celui de Leandro elle écrit : « *Le goût de l'écume est un goût de nuage. Il est huit heures du soir. [...] Le crépuscule accroît mon angoisse. Je voulais chanter le requiem de Brahms, mais ma voix n'est pas audible. Le vent flétrit ma voix.* » Pour, à la fin du portrait de Remigio Luna penser : « *Au fond de la mer je veux découvrir le sens de la vie avant de mourir* ». La mer exalte les sensations de la narratrice, nourrissant d'une richesse synesthésique inouïe les passages poétiques de *La promesse*. Dans l'eau, la narratrice entend Brahms, s'étonne du silence de la mer, admire la couleur du ciel et des vagues, frémit au moindre frôlement des poissons et des baleines imaginaires, goûte son sel qui la rappelle à ses larmes. La mer qui porte et noie la narratrice, qui la « *tue et [la] vivifie* », devient dans le roman le point sensible le plus complexe, à partir duquel se déploient les pensées de la narratrice et se diffractent les différents portraits des personnages.

La force poétique de *La Promesse* ne pourrait être détachée de sa force romanesque. En effet, si la

## LA VIE DES AUTRES

« condition de poète [de Silvina Ocampo] exalte sa prose », les passages les plus lyriques sont toujours liés aux portraits vifs et brefs des personnages de la vie de la narratrice. Silvina Ocampo, nouvelliste, mais aussi peintre de formation, sait dessiner avec humour et empathie, en quelques mots et dans les moindres détails, les portraits des personnes qu'elle a connues tout au long de sa vie. La première phrase du portrait du jardinier Aldo Fabrici en est un exemple magnifique : « *Tout voûté, les bras formant une anse de chaque côté du corps comme s'il transportait des arrosoirs, des seaux, ou des outils de jardin, Fabrici était un très vieux jardinier* ». Son corps tout entier devient un outil de jardinage. Silvina Ocampo parvient à faire apparaître cet homme et à nous le faire voir. On l'imagine aisément avec ses « *mains tentaculaires comme d'énormes patates douces ou de monstrueuses racines* ». Elle laisse transparaître, en toute légèreté, les « *devenirs* » de ses personnages. Ici, on voit le jardinier se transformer en arrosoir comme on voit le visage de vieille Gilberta Valle devenir hirondelle, et, non sans humour, les seins de Marina Donguy la marchande de fruits devenir des oranges. Ces transformations comiques, parfois cruelles, contribuent, elles aussi, à faire de *La promesse* un roman poétique qui porte une pensée originale du sujet dans la société.

Silvina Ocampo révèle en effet à travers ces glissements d'images, ces portraits éclatés de la société argentine du XX<sup>e</sup> siècle où s'entremêlent les unes aux autres les différentes classes sociales, la fragilité des identités figées. Elle souligne là les évolutions et les diffractions du « moi » le plus intime qui se reflète nécessairement dans les autres « moi » et se construit, en mouvement, avec eux : « (...) *à présent je suis habitée par une multitude de personnes qui perturbent ma mémoire ; je suis en train de me nourrir d'autres souvenirs. Qui suis-je donc ? Parfois, je ne me trouve pas* ». Dans ce vacillement de l'identité, la narratrice comprend que son « moi » qui se désagrège ne lui appartient pas et se fait à partir de celui des autres qu'elle désire : « *Je n'ai pas de vie propre, j'ai des sentiments. [...] La vie des autres est devenue la mienne* » écrit-elle au début du roman. C'est à travers la vie des autres, en s'y incorporant, qu'elle peut découvrir le « sens de la vie ». C'est grâce à la vie des autres qu'elle peut, avec force, se maintenir à la surface de l'eau. Eux-mêmes se diffractent et menacent de se dissoudre dans leur



multiplicité : « *Les visages de Leandro sont innombrables. Comment en décrire un sans détruire les autres* ». La promesse déploie ainsi une pensée délicate de la construction du « moi » et de son écriture. La position allongée de la narratrice, ses yeux ouverts sur le monde et le ciel, en contact immédiat avec l'eau qui les « brûle », souligne d'ailleurs toute la dimension réflexive et introspective du roman. C'est le contact charnel avec le monde, ici le dos avec la mer, qui permet cet oubli de soi nécessaire à une ouverture plus totale au monde et à une construction mouvante du « moi » : « *Au fond de la mer, j'ai bu la beauté de l'univers* ».

Décrire sans détruire, Silvina Ocampo y parvient magistralement. Si certaines scènes se répètent presque mot pour mot, aucune ne s'altère. C'est en réécrivant certains passages par petites touches, en insistant sur certains détails et en travaillant sur les variations narratives que Silvina Ocampo parvient à tirer une force poétique et réflexive, qui invite aujourd'hui à relire son œuvre de nouvelliste et de poète, plutôt méconnue en France. On pense par exemple au magnifique poème « Sur le sable », extrait des *Poèmes d'amour désespérés*, qui résonne avec cette belle *Promesse tenue* : « *Je voudrais pénétrer dans les profonds reflets, pénétrer dans la lumière de ces grands miroirs que la mer forme dans les sables de ses rivages, et dans leur profondeurs horizontales, loin, mourir, vivre à peine.* »

## Vargas Llosa : retour à Lima

***Si ce n'est sans doute pas par Aux Cinq Rues, Lima que le lecteur débutant abordera au mieux l'œuvre de Mario Vargas Llosa, il vaut la peine de s'interroger sur la nature de cette capitale péruvienne à laquelle le romancier fait retour après les larges explorations qu'il a menées à travers les divers continents — le Brésil de La guerre de la fin du monde, par exemple, ou la République dominicaine sous l'ère Trujillo (La fête au Bouc), pour ne rien dire du tour du monde que proposait Tours et détours de la vilaine fille. S'agit-il de la Lima endiablée, emportée dans le tourbillon des amours d'un jeune homme qui croque la vie à pleines dents et bouscule les conformismes ? La présence de la ville dans l'œuvre ne se réduit pas au carnaval de La tante Julia et le scribouillard.***

par Stéphane Michaud

---

Mario Vargas Llosa  
*Aux Cinq Rues, Lima*  
Trad. de l'espagnol (Pérou)  
par Albert Bensoussan et Daniel Lefort  
Gallimard, 294 p., 22 €

---

Dès *Conversation à La Catedral* (1969), ample roman polyphonique, la tyrannie, un des thèmes sensibles chez Vargas Llosa, jette son ombre sur la ville. Les miasmes du régime autoritaire d'Odría perçaient de toutes parts dans cette œuvre ancienne. Ils se cristallisaient autour de la conversation tenue dans un bistrot minable de la périphérie

de Lima, au nom pompeux: La Catedral. Cette taverne, lieu de retrouvailles entre un journaliste revenu de ses ambitions et un malheureux Noir, loque vivante qui a côtoyé le pouvoir, était un terrible lieu de vérité.

Quelle face de la ville dévoile le dernier roman ? Une Lima du crime et des bas-fonds, ou une ville écrin des rêveries érotiques, comme le proposait *Les carnets de don Rigoberto* ? Rigoberto, quinquagénaire ami des arts, voluptueux épicurien amoureux de sa femme, la sensuelle doña Lucrèce dont il s'était imprudemment séparé, s'abandonnait à ses fantasmes dans le luxe d'une villa des beaux quartiers dédiée à ses plaisirs. Le titre ici, comme souvent chez Vargas Llosa, sans perdre sa part d'énigme, parle et met sur la voie. « Aux Cinq Rues » est en effet le nom d'un carrefour et d'un quartier bien connus des Liméniens, au cœur de la vieille ville. Dénué de tout prestige urbanistique, il affiche et symbolise la dégradation d'un centre brillant à l'époque coloniale et jusqu'aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Depuis, les ambassades et propriétaires aisés l'ont fui. Le luxe a quitté les hauteurs pour les espaces modernes de San Isidro et Miraflores, plus près de la mer. Les lieux se dégradent, abandonnés à la misère, à la prostitution et au crime. Le roman vit de la tension qui existe entre les quartiers patriciens et les bas-fonds, le luxe et les immondices qui, des hauteurs du cœur historique, déferlent sur la ville. Si *Conversation* affichait une épigraphe balzacienne et présentait le roman comme « l'histoire privée des nations », le dernier ouvrage s'intéresse plus spécialement, dans la continuité du précédent, *Un héros discret* (2013), à la classe dirigeante.

Et c'est à nouveau une affaire de chantage qui organise *Aux Cinq Rues*. La presse, qui chez Vargas Llosa joue toujours un rôle important, est ici au cœur de l'intrigue. Non certes la presse d'opinion, comme chez Balzac, ni même les colonnes réservées aux faits divers, qui avaient été la première école de l'écrivain, journaliste à seize ans, mais son avatar le plus moderne et le plus dégradé, la presse des tabloids, celle qu'on s'arrache pour ses photos volées et ses révélations scandaleuses. Vargas Llosa met les pleins feux sur cette presse à la diffusion de masse et sur son pouvoir redoutable, puisqu'elle excelle à ruiner et défaire les réputations. Que le gouvernement la manœuvre secrètement, et l'arme devient implacable. La virtuosité du romancier, expert à nouer les fils d'une intrigue, s'exerce ici dans le champ du thriller.

Dans la veine des *Carnets de don Rigoberto*, Vargas Llosa y mêle un piment érotique. La scène inaugurale de lesbianisme entre deux amies des hautes

**VARGAS LLOSA : RETOUR À LIMA**

sphères sociales, Marisa et Chabela, n'est pas sans lien avec la surprise que connaît doña Lucrece, troublée par la beauté de sa servante (dans *Les cahiers de don Rigoberto*). Le couvre-feu instauré par le régime du président Fujimori (1990-2000) pour juguler l'opposition armée d'une gauche qui organise des attentats en ville est ici le déclencheur des émois sensuels entre les deux jeunes femmes. Il leur offre des plaisirs qui leur étaient jusque-là inconnus. Marisa propose à Chabela de rester dormir avec elle, pour éviter d'être arrêtée par la police si elle regagne son domicile à une heure tardive où les déplacements sont interdits. Les deux jeunes femmes, mariées depuis dix ans environ à de riches et puissants patriciens et par ailleurs mères de famille aux mœurs rangées, vivent comme une révélation cette aventure née du hasard. Elles renouvellent plusieurs fois dans le roman des ébats qui agrémentent la monotonie des relations conjugales. La légèreté de cette scène initiale tranche sur la vulgarité de l'orgie sexuelle avec des prostituées dans laquelle le mari de Marisa, le riche et puissant homme d'affaires Enrique Cárdenas, a été piégé. Le roman jette parallèlement un coup de projecteur sur la misère sexuelle des détenus dans les caves des commissariats de police, le viol qu'encourageant l'insalubrité et la surpopulation des cellules.

**La jet-set et les bas-fonds :  
une intrigue de roman policier**

Comme jadis dans *Conversation*, le dictateur n'apparaît pas. Au mieux verra-t-on son âme damnée, le chef de la police secrète. Encore son surgissement est-il tardif. Entre-temps, le scandale d'abord menaçant a enflé et exercé ses premiers ravages. La possession par le tabloïd people *Destapes / Strip-tease* de photos compromettantes pour Enrique Cárdenas donnera-t-elle lieu à publication ? Quand ces révélations seront-elles livrées en pâture au public et quelles en seront les conséquences ? Pour ménager la tension, la scène et les personnes qui s'y manifestent changent avec les chapitres. Ce sont tantôt les couples amis (Enrique et Marisa, l'avocat Luciano Casabellas et sa femme Chabela) dans les beaux quartiers, tantôt dans les bas-fonds des Cinq Rues, des êtres interlopes, victimes autant qu'exploités, qui cherchent une revanche sur les revers de leur vie. La servilité et la fascination pour le succès règnent chez ces derniers. Mais qu'on ne s'y fie pas : que la vilénie franchisse certaines limites, et des retournements deviennent possibles. Alors, âme damnée ou pas, personne n'est en sécurité. Vladimiro Montesinos, second du dictateur, personnage historique à ce point

redouté que personne n'ose prononcer son nom et qu'on ne le désigne que par son titre social, le Docteur – ce redoutable manœuvrier est-il à jamais hors d'atteinte ?

Le roman s'attarde sur Rolando Garro, le propriétaire du tabloïd, second couteau qui ambitionne les premiers rôles et voudrait enfin ourdir pour son compte une éclatante machination. L'ouvrage fait un sort à la rédactrice en chef de la feuille à scandales, la Riquiqui (la *Retaquita* comme la désigne l'original espagnol). Redoutable et complexe, cette fille des rues, à la plume acérée, n'a d'autre formation que la pratique des faits divers dont elle flaire la racine impure. Cette courtaude tient sa seconde vue d'avoir poussé au contact de la pègre. Elle ne domine pas seulement la médiocrité d'un Juan Peineta, comédien en échec, changé en photographe appointé par des criminels. Si elle recourt à ses services et tente de le remettre en selle, elle est fondamentalement d'un autre format. À sortir de l'ombre par un coup d'éclat qui provoque un séisme politique dans un paysage figé, la *Retaquita* tranche encore sur les Marisa et Chabela des couches possédantes fortement américanisées, qui disposent, le cas échéant, d'un luxueux appartement de vacances à Miami où elles se rendent au gré de leurs caprices. Dans son registre, elle n'est pas sans évoquer une autre héroïne populaire chez Vargas Llosa, la *Chunga*, figure éponyme d'une fameuse pièce de théâtre, plusieurs fois jouée en France. Tenancière d'un bistrot-maison close dans le nord du Pérou, à Piura, à la lisière entre la ville et les sables désertiques, l'énigmatique *Chunga* tient tête à ses clients, si turbulents qu'ils soient. À Lima, sous la tyrannie, la Riquiqui, qui n'a pas davantage froid aux yeux, accède par sa rébellion à une plus haute stature. Soudainement devenue patronne de presse, cette femme, dans le regard de laquelle peuvent briller des éclairs de méchanceté, cet être disgracié, qui ne prétend à aucune culture ni à aucun prestige intellectuel, réalise l'impensable. Son intervention change le cours de l'Histoire.

On se demandera alors si le roman s'achève, comme le suggère le titre de son dernier chapitre, sur un happy end privé, limité aux couples patriciens. Le point d'interrogation dont s'assortit l'énoncé autorise le doute. Le roman n'exclut pas une plus forte vision. La catharsis – pour reprendre le terme qu'Aristote applique à la tragédie grecque – ou, plus simplement, la résolution des conflits et le renouveau final passent par le salut de la cité. En son imprévisible liberté, la figure disgraciée de la Riquiqui aura été l'instrument du destin. Dans ce roman haletant, le remède surgit du mal.

## Entretien avec Bernard Chambaz

***Dès & le plus grand poème par-dessus bord jeté, paru en 1983 [1], Bernard Chambaz a attiré l'attention des lecteurs pressentant qu'une nouvelle génération frappait à la porte. Loin de faire allégeance aux thèses des avant-gardes virant à l'académisme, son écriture tenait compte néanmoins de ce qu'avaient eu de pertinent leurs critiques de littérature. Elle les intégrait pour éviter tout ce qui, lyrique, réaliste ou surréaliste, relevait d'une forme de poétisme.***

**propos recueillis par Gérard Noiret**

**Bernard Chambaz**

*Etc.*

**Flammarion, 220 p., 18 €**

L'esperluette du titre disait que l'auteur intervenait d'abord dans le champ de la lecture muette [2], et les douze syllabes qu'il n'y avait pas de forme coupable. Le latin de *Corpus* [3], deux années plus tard, revendiquait, lui, un enracinement dans ce que la culture classique avait de fondateur et de nécessaire à la perception du présent. Sans taire la part obscure de l'humain, sans afféterie, ses poèmes, dans des séquences comme perpendiculaires à ce qu'aurait été un récit du vécu, restituaient le caractère « radieux » de l'Italie et de certains moments d'existence.

Puis, en 1993, il y eut la mort brutale d'un des trois enfants qui traversaient en courant les pages. D'un coup, le verbe « écrire » a dû prendre en charge le pire.

Vingt-trois années de voyages un peu partout sur la planète, de lectures pénétrantes, d'attention à l'histoire et aux histoires, et une trentaine de livres plus tard – essais, récits, romans, poèmes –, l'effroyable est toujours là mais ses forces de destruction ont été

contenues et transformées. Anne est toujours la dédicataire. Les éléments du drame sont symbolisés (Martin, dont le prénom était une déchirure, s'incarne désormais dans les martins-pêcheurs salués avec tendresse au gré de rencontres ici ou là). Globalement, l'art poétique est riche d'une empathie avec le monde et le passé qui n'est pas sans réinterpréter la phrase de Nietzsche : « *Le chemin a été long et semé d'embûches mais j'ai appris que ce qui ne vous tue pas vous rend plus fort.* »

Avec ses cinq poèmes que porte la proximité qu'a toujours eue Bernard Chambaz avec Verlaine, Desnos, du Bellay et les poètes américains, *Etc.* marque l'entrée dans l'automne de la vie. C'est une célébration de quelques poètes et de quelques-uns de leurs vers « donnés » [4] qui sauvent un écrivain de l'oubli et tissent la mémoire des générations. C'est aussi une de ces œuvres plus que rares susceptibles d'emporter aussi bien l'adhésion des « spécialistes » que des lecteurs (de romans, d'essais) et des amateurs (de peinture, de théâtre, de danse...) qui consacraient volontiers un peu d'attention à la poésie s'ils n'étaient refoulés par les recherches solipsistes, la platitude de sous-produits élevés au rang de chefs-d'œuvre... et les guerres de pouvoir (très, très symbolique) achevant de démanteler un domaine qui depuis vingt ans n'est qu'une survivance.

*Une dernière année plutôt calamiteuse*

*malgré les paquets de joie*

*fugace que lui procurait son optimisme increvable*

*une femme en robe*

*légère qui avance vers lui – le soleil dans le dos –*

*des petits verres mais beaucoup*

*– la commande des vingt-quatre sonnets à dix francs*

*le sonnet*

*avec les sansonnets dans les arbres*

*c'est une facilité peut-être*

*mais autant la porter au crédit de la « main de gloire »*

*comme il dit*

*Verlaine et retourner au soleil se chauffer les os*

**ENTRETIEN AVEC BERNARD CHAMBAZ**

*Il y a quelque chose d'inexplicable dans ton livre car on en sort avec un sentiment de lumière et d'apaisement alors que sa matière est terriblement sombre. Comment parviens-tu à résoudre cette contradiction ?*

Tu parles d'un sentiment de lumière et d'apaisement de ce livre alors que la matière en est terriblement sombre et d'une contradiction que j'aurais résolue.

En préalable, je voudrais indiquer, quitte à décevoir, qu'il est toujours difficile de répondre à des questions qui obligent à commenter un livre qu'on a soi-même écrit, même si je les considère avec la même incrédulité que les questions du Lagarde et Michard de naguère, et que les réponses seraient au mieux comme les fondements d'un nouveau livre, sinon les fondations – repensées – du livre en question. Cela dit, je m'y plie volontiers.

Naturellement, la lumière peut être sombre et lumineuse, comme en peinture le *Black on Grey* étincelant et franchement désespéré de Rothko à l'avant-veille de sa mort, mais je crois comprendre qu'il s'agit là d'une lumière ensoleillée. Je serais heureux qu'elle apparaisse ainsi et j'aimerais bien qu'on y entende aussi, sans présomption : « resplendissante » et « limpide ». C'est ce que j'ai essayé de faire, de rendre, avec une légèreté qui explique peut-être cette impression. Oui, c'est le soleil sous lequel ont vécu Verlaine, Desnos, du Bellay, et sous lequel nous vivons. Qui dit soleil, dit nuages, ombres, pénombre, etc., grand soleil, on ne dit pas petit soleil, c'est dommage.

Apaisement, ce n'est pas paix. Tu places ce livre dans la suite de mes livres, après *Été* et *Été II* notamment. Je ne sais pas si la paix est plus grande ici ni si la peine est amoindrie, pas sûr, mais son écho très probablement, et le tumulte moindre, les vers davantage posés que les séquences de « prose » qui donnaient une tonalité plus mouvementée.

Quant à la matière, elle n'est pas si sombre. Au-delà de la mort (des poètes et de notre martin-pêcheur), elle dit la vie qui fut, qui a été, qui, dans une certaine mesure, est. Verlaine est vivant. Desnos est vivant. Ils sont même formidablement vivants. Du Bellay un peu moins mais il est si beau, si touchant, si proche, à Rome comme dans son petit Liré. La contradiction, si contradiction il y a, ce sont eux qui l'ont résolue. Leur vie est exemplaire – leur optimisme increvable m'en impose ;

Verlaine à l'hôpital, Desnos dans le camp, Bénézet dans les poèmes de son dernier recueil.

*Une des forces de cette suite... de suites, c'est la justesse constante des coupes. Elles mettent la parole dans un autre temps, dans un autre rapport au vécu. La versification qui en résulte est une belle illustration de la formule qu'aimait répéter Jean Tortel : « Le vers est libre de tout, sauf de ne pas être un vers. »*

J'aime beaucoup cette formule. Je la comprends comme une défense de la poésie, comme un rappel à la plus haute exigence. Avec le vers libre, le poème n'obéit plus à des règles quantitatives mais à une règle, infiniment plus subtile, qualitative, qui est l'essence même, jamais élucidée, du poétique. Si on ne peut plus s'abriter derrière des strophes et des pieds parfaitement alignés, pas question non plus de le laisser aller (le vers) à vau-l'eau. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, deux poètes ont montré la voie : Apollinaire et Cendrars. Et le miracle, c'est que la poésie assoit des œuvres aussi prosaïques que les *Lettres à Lou* ou *Le lotissement du ciel*.

Pour la « justesse constante des coupes », je ne saurais dire. Il y a assez peu d'hésitations, quelques tâtonnements, beaucoup de diction à voix muette, un équilibre à trouver entre l'oreille et l'œil ; il faut s'assurer sans relâche de la longueur des vers, juger du bon rythme, c'est-à-dire du rythme approprié. Quoi qu'il en soit, c'est un des grands bonheurs que nous donne le travail du poème.

Que cette versification mette la parole dans un autre temps, dans un autre rapport au vécu, j'en accepte l'augure. N'est-ce pas la vocation même de ce que nous nommons « littérature » et du principe humaniste qui nous anime ?

*Ce qui fait aussi d'Etc. un livre hors du commun, c'est que tout y relève d'une forme d'amour. Les allusions à ton fils, les indications biographiques, les citations, les situations où apparaît celle qui a partagé avec toi les épreuves... Rien n'est technique. Rien n'est a priori poétique.*

Bien entendu, c'est un livre amoureux. Mais ce n'est pas si hors du commun que ça et c'est aussi ce que j'ai appris des poètes américains (Cummings, Williams). Autour de nous, je le lis chez les poètes que j'admire (Fourcade, Sacré). Sans compter que l'amour courtois ou pas trop courtois est quand même une des sources essentielles de la poésie – et de la vie en général.



### ENTRETIEN AVEC BERNARD CHAMBAZ

L'amour vise, si je puis dire, notre fils Martin, dont ces poèmes assurent, si je puis dire encore, un minimum de présence, une poignée de mots contre la disparition. Avec « mon amoureuse », ce ne sont pas seulement les épreuves que nous avons traversées et partagées qui nous sollicitent, mais toute la vie que nous passons ensemble (bientôt cinquante ans, « quarante-huit ans et demi aujourd'hui », quand je l'ai écrit). La vie amoureuse a d'ailleurs son petit lexique (colibri, roucoulis, convoler, etc., jamais si bien venu). Enfin, pour aller vite, je serais prêt à renverser ta proposition – rien n'est a priori poétique – en un « tout est poétique », qui redit avec notre tendre Hölderlin que l'homme habite la terre en poète.

***Aragon, qui n'apparaît pas à son avantage dans Vous avez le bonjour de Robert Desnos, Aragon parle du bel canto, cette part du langage qui échappe au vouloir. Le plus souvent, elle exprime une négativité. Sauf chez toi et chez quelques autres que l'on peut compter sur les doigts de la main.***

Il est loin de moi, le bel canto d'Aragon mais je partage ce sentiment sur les tournures qui, parfois, font s'envoler le poème. En revanche, je n'ai pas oublié l'incipit de son poème « Le fou d'Elsa » et comme il m'a fait battre le cœur avec son histoire de la veille [du jour] où Grenade fut prise. C'est sans doute là où Verlaine est un des plus doués, notamment dans ses lettres et dans *Les mémoires d'un veuf*, là où la poésie n'existe que par elle-même, sans chercher à

Bernard Chambaz © Astrid di Crollanza

l'être, au plus près de la langue comme on est au plus près du vent, allant vite, alliant la grâce à la simplicité. Aragon et toi évoquez la chanson ; alors, je pense à la Vénus chantée par Bashung que j'écoute en boucle ces jours-ci parce qu'il y a là quelque chose d'in vraisemblablement bouleversant.

Et que tu l'aies repéré, ce rayonnement, dans mes premiers livres, me touche infiniment. Dans mon souvenir, *Corpus* a pour une part cette lumière. C'était en 1985. Et si je donne l'impression d'y revenir, tant mieux.

***Comment aimerais-tu qu'un poète, dans quelques décennies, parle de toi ?***

Ta question m'amuse. Déjà, il faudrait qu'un poète parle de moi dans trente ans. Pour s'en tenir à l'essentiel, j'imagine qu'il pourrait écrire que j'étais à cheval sur le XX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècles ; ça ne mange pas de pain.

1. Dans la collection que tirait vers le plus haut Mathieu Bénézet.
2. Celle que Roubaud nomme l'*auralité*.
3. Messor, coll. « La petite sirène », 1985.
4. Selon Valéry.

Cet article a été publié sur [Mediapart](https://www.mediapart.fr).

## Un théâtre d'atomes

**Vak spectra : qui se cache, que se cache derrière cet étrange titre ? une anagramme ? le monstre d'un récit de fantasy ? Non, un objet réel, historiquement daté et beau, ce que les Néerlandais appellent une boîte à fantômes, ou une boîte (vak) à spectres. Vous y êtes, ou presque, mais jamais tout à fait, car la petite mécanique de Suzanne Doppelt déraille très précisément et oscille depuis toujours entre la photographie et la prose poétique, la matière et les mots.**

par Cécile Dutheil

**Suzanne Doppelt**  
*Vak spectra*  
P.O.L, 80 p., 13 €

*Vak spectra* commence là où vous êtes déjà. Chez Suzanne Doppelt, l'évasion au sens usuel n'est pas de mise, ses textes en prose vous transportent *in medias res*, sans préambule, ni marge, ni majuscule, ni forme apparente. Ce sont des successions de petits blocs, de longs paragraphes d'une, deux, trois pages, « sans titre » aucun. Pourquoi, et pourquoi commencer là plutôt qu'ailleurs ? Parce que « *pour faire entrer le jour et tout ce qui se trouve autour il faut un petit trou, l'horizon se renverse mais si exact...* ». Liberté vous est donnée, sourde injonction, d'ouvrir son livret où vous le souhaitez, pour découvrir à chaque page un subtil exercice de composition libre, de jeux de langue et de perspectives qui reflètent l'infinité des possibilités de ce trou que vous pouvez creuser où il vous sied de voir, « *et si la maison en manque n'importe quel trou fera l'affaire* ». Autour de nous, trois cent soixante degrés, « *réserve écrasante de possibilités,* » écrivait-elle dans *Amusements de mécanique*, il faut bien choisir.

Mais choisir très exactement. Suzanne Doppelt aime l'absurde mais peu le flou, la gratuité mais

*Suzanne Doppelt*

## Vak spectra



peu le vague. Ses carrés blancs à elle sont deux fois remplis : elle photographie des formes sciemment indistinctes ou géométriques et ne menant nulle part, des objets isolés, des insectes, des espèces, des mollusques, des contours reconnaissables ou dissimulés, et elle accompagne ce travail visuel de ces exercices en prose drolatiques que son fidèle éditeur, P.O.L, publie depuis 1994. Ses camées de texte plans, sans relief, pourtant très construits, se mettent en mouvement et prennent sens appuyés sur l'image, sur les rares références qu'elle laisse tomber – « monsieur S. van Hoogstratent », peintre de vues intérieures et auteur de boîtes optiques dans les Pays-Bas du XVII<sup>e</sup> siècle –, sur un vocabulaire de l'esthétique qu'elle dissémine au fil des lignes, sur l'apparition de fantômes d'être. L'artiste visuelle et verbale révèle une fascination pour la géométrie, la symétrie et l'asymétrie, les points de fuite, les damiers, les trompe-l'œil, les motifs récurrents, autant de figures qu'elle reproduit dans ses assemblages à elle, et ailleurs, qu'elle repère et isole dans la peinture, dont Van Hoogstratent serait le point de fuite, maître du cadrage, des natures mortes, des artifices à trois dimensions. Mais il y a dans l'exquise géométrie de ce maître hollandais un ordre, un calme, une éternité que les facéties langagières de Suzanne Doppelt et son œil averti, très légèrement angoissé sous le glacis souriant, ne reproduisent pas.

## UN THÉÂTRE D'ATOMES

Suzanne Doppelt dessine un univers miniaturiste à demi mort, ou demi vivant, c'est égal. Des bouts de monde où revient le chien à « *la conscience en demi-teinte* », unique sujet d'un « *théâtre domestique d'où chacun s'est absenté* » : souvenez-vous de ces animaux que les plus grands peintres glissent subrepticement dans le coin d'un tableau, près de leur signature, ou en bas, en dessous, loin des ciels divins. Des espaces finis, traversés et délimités par la mouche « *fixée à la vitre ou dans la pénombre du couloir [...] hébétée et sans but, elle finit toujours par rencontrer un rat sans vie ou une toile arrangée avec grand art* ». Rappelons que Suzanne Doppelt a osé se faire la coauteure avec Daniel Loayza, helléniste, d'une anthologie littéraire de la mouche, ouvrage que nous recommandons pour son érudition, sa rareté, sa dérision et la malice avec laquelle s'y esquisse une histoire absolument mondiale et transhistorique de cet insecte dont la durée de vie moyenne est d'une vingtaine de jours ; car « *il ne faut rien sous-estimer, même la mouche a une rate et une intuition supérieure, elle évite des casseroles en ébullition* », prévient-elle dans *Vak Spectra*. Le bestiaire de Suzanne Doppelt est éparpillé dans l'ensemble de ses proses brèves, parent des amibes et des objets muets qu'elle photographie dans ses compositions soignées, maniaques et bizarres. Curieux bestiaire, drôle, qui, lorsqu'on lit sous la description et entre les lignes, inclut jusqu'aux choses, aux hommes, « *au lieu d'un balai un chien, au lieu d'une chaise un homme, au lieu d'une liseuse une dormeuse, on s'y perd dans ce circuit avec coudes et recoins* ». La familiarité de tous les composants disposés « avec grand art » est relevée pour être cassée et troublée.

Chez Suzanne Doppelt, comme dans les limbes, les êtres, petits, grands, humains, organiques, semblent ne servir à rien, apparaissent comme un détail vain, une trace de vie, un trait, une chose comique, éphémère. Vous êtes dans une boîte. Il n'y a pas de sublime, une présence humaine frêle, un cogito titubant, juste un œil, parfois deux « œils », à peine une voix, *lazy suzie*, comme elle se surnomme dans un autre recueil.

Les textes de Suzanne Doppelt sont de faux commentaires, des esquisses de descriptions, des fragments du monde arbitrairement encadrés, morceaux choisis qui brisent les perspectives qu'elle affectionne par les jeux de mots, les glissades, les chausse-trappe et les fissures de la langue : « *De quoi faire une belle chambre aussi sans porte ni fenêtre [...] y dormir la tête contre les étoiles et*

*avoir l'oreiller pour infini, ou dans l'arbre de bordure des journées entières en vue de manger et boire quand il est à beurre et à pain, penser et rêver sous ses ramures quand il est à palabres* ». Ces résonances et ces minuscules fractures de la phrase ouvrent la boîte, font entrer l'air, les couleurs, le dehors, le vivant, la liberté, le « *verre mousse, riche en fougère ou duplex* », « *des semis de fleur, bleu azur, lie-de-vin et blanc cassé, les ronces et les feuilles mortes, les enroulements libres* ». La prose avance par associations, embryons de digressions, concrétions libres mais contenues, irruption subreptice des éléments. La syntaxe est minimale, souple, coulante, sans nœuds, sans chevilles ouvrières ni articulations apparentes, elle enroule du donné. La lecture en est légère, divagante, çà et là plus lyrique que ne le voudrait une artiste sans *je*, moins neutre que ne le laisserait penser l'absence de destinataire. La voyeuse regarde, face à elle ou à ses pieds, les tapis d'herbe, les nœuds et les lignes qui serpentent, elle observe « vers le bas », expression qui sert de tête de chapitre à l'un de ses complices en esthétique, Pierre Alferi. Que voilà, dans *Brefs, discours* : « *L'écrit, c'est de prime abord une chose. Et une chose inerte, fixée, non consciente, plane. On ne peut démêler son attrait physique de celui qu'exerce tout ce qui est plus bas que "soi", plus bas que l'œil, la parole, la conscience.* »

Rectifions de quelques millimètres : chez Suzanne Doppelt, la conscience veille, somnambule et les yeux grands ouverts, la parole joue, les mots s'emboîtent et rebondissent, comme les portes tournantes ou « *celle à tambour, une vraie révolution* ». Ses petits théâtres d'ombre laissent passer un enchantement du monde doux et dérisoire, un regard qui consent à s'élever pour offrir un éloge de la poussière : « *même quand tout est calme elle paraît douée d'un mouvement continu, en l'air elle bouge dans plusieurs sens, elle danse en silence au-dessus au-dessous, c'est un nuage de particules très fines et très subtiles, de minuscules débris insoumis, comme l'eau elle va partout et occupe le moindre vide, le monde est fait de poussière et de sucre* ».

*Vak spectra* est une boîte à ancêtres qui enferme un peu de notre histoire de l'art, un regard plus construit, moins gratuit qu'il ne semble. C'est une capture d'atomes, une encyclopédie à échelle réduite, légèrement foldingue, dérangée, déclassée, on y voit passer des corps infimes, liés par une « *âme nouée et machinée* », une représentation du monde qui décontenance et plaisante, on se laisse bercer en riant, faussement naïfs.

## Tristan Felix, poésie tous azimuts

***Jusqu'à ce jour, Tristan Felix, poète douée d'un don d'ubiquité singulier – elle apparaît simultanément en écrivain, dessinateur, clown et performeuse de vidéos joyeusement paniques –, était pour nous surtout l'auteur des « Contelets » d'Ovaine (Hermaphrodite, 2009), un personnage féminin fantasque dont une ultime manifestation (Journal d'Ovaine, Atelier de l'Agneau, 2011) semble signifier la retraite ou au moins la mise au vert provisoire.***

par Maurice Mourier

---

**Tristan Felix**  
*Zinzin de Zen*  
Préface de Philippe Blondeau  
Corps Puce, coll. « Liberté sur parole », 70 p., 14 €

*Observatoire des extrémités du vivant (triptyque)*  
Préface de Hubert Haddad  
Tinbad, 166 p., 20 €

*Alphabête*  
Avec des images à quatre mains  
de Tristan Felix et Laure Missir  
Éd. des Deux Corps, 28 p., 25 €

*Aphonismes*  
96 testes et dessins de Tristan Felix  
Éditions Venus d'ailleurs, 96 p.

---

Ovaine est funambule des mots. Elle jongle avec et les croit sur parole, ce qui l'engage dans une série d'aventures cocasses et merveilleusement inventives où, à partir d'une donnée généralement absurde, elle triomphe d'aléas imaginaires très rigoureusement agencés en une forme fixe rappelant Aloysius Bertrand (cinq ou sept versets tirés au cordeau), ce qui fait de ce personnage

capricant une héroïne aussi athlétique et précise que Buster Keaton. À admirer sans aucune réticence, d'autant qu'elle est d'une drôlerie irrésistible, sur fond d'évidente mélancolie.

Depuis *Ovaine*, l'activité tous azimuts de Tristan Felix s'est en partie matérialisée, sur le papier (son « Petit Théâtre des Pendus », connu des amateurs, ressortit aux arts de la scène), sous la forme d'objets hybrides, mixtes de dessins à la plume et de textes brefs, ou de photographies commentées, toutes ces images, le plus souvent nées d'une main unique, laissant parfois une place à des collaborations amicales. Car le dialogue n'est jamais tout à fait absent des œuvres de Tristan Felix qui, pendant une décennie, dirigea (avec Philippe Blondeau, poète de Picardie) *La Passe*, une revue férue de jeux de langages dont la pratique d'échanges ludiques entre créateurs était l'unique raison d'être. Cette expérience s'est terminée (en 2016), mais on en repère la trace dans chacune des réalisations de l'auteure, à laquelle le solipsisme est inconnu, même dans le monologue.

Ça dialogue en effet chez Tristan Felix, dans sa poésie jamais inerte, sa verve toujours communicative. Elle a besoin d'un interlocuteur pour exister pleinement et ne conquiert sa liberté plénière d'écriture que dans une confrontation permanente avec l'autre. Dans les cas simples, cet autre, c'est autrui, et l'auteure travaille alors le texte comme elle fabrique ses remarquables vidéos clownesques (où elle incarne une inquiétante Auguste trash et déjantée sous le pseudonyme de Gove de Crustace, son complice à la réalisation et au montage étant l'excellent vidéaste Nic'Amy – nombreux sketches mémorables via Daily Motion).

Sur papier, ce compagnonnage peut donner lieu au superbe *Alphabête*, un abécédaire de grand format où les textes poétiques entrent en correspondance non abstraite mais pas pour autant figurative (imaginative plutôt) avec des évocations graphiques des lettres de l'alphabet qui mêlent inextricablement les apports franchement animaliers de Laure Missir, funambulesques et saugrenus de Tristan Felix. Une vraie « passe », bizarroïde et de primesaut, entre deux tempéraments artistiques dont les terrains de quintaine interfèrent sans embrouille.

Et s'il n'y a pas d'interlocuteur possible ? Ainsi, vous (ou moi) vous promenez le long de l'estran à marée descendante, seul, et de loin en loin y parcourrez d'un œil vague, sans y prêter attention, des brimborions abandonnés par le flot : bouts d'algues, empreintes d'oiseaux, formes indéfinissables,

**TRISTAN FELIX, POÉSIE TOUS AZIMUTS**

plumes, squelettes, cadavres de poissons, toutes choses mortes et inutiles ne renvoyant, entre ciel et mer, qu'à notre solitude infinie : rien à en tirer, semble-t-il.

Mais Tristan Felix n'est jamais seule. Son appareil photographique engage aussitôt la conversation et, fixant nettement mais sans agressivité aucune ces débris squameux, fournit à l'empathie exceptionnelle de la poète l'occasion de donner voix – en belle page, dans le cadre même du cliché – à la réponse de l'objet cerné que le *quintil* lui faisant face sur l'autre page a sommé de déclarer son identité.

Le fonctionnement de *Zinzin de Zen*, aux clichés si joliment cadrés, restitués sur fond bistre, dans leur évidence familière, d'autant plus insolite peut-être, est alors tel : instaurer entre la nature – le plus humble de la nature – et le langage un collier de mots soulignant la beauté intérieure des choses nues. Qu'est-ce qui est zen là-dedans ? Mais la démarche même, issue d'un animisme profond, d'une extase devant l'ici et maintenant, l'immanence, cette extase étant suggérée sans pathos, page de gauche, non par une imitation plate du haïku japonais, mais par le resserrement de vers rares, qui traduisent tout au plus la surprise devant une moisissure, un caillou, une savonnette qui fond. Animisme moins chantourné que du Ponge, car moins intellectuel que sensuel, proche de certaines réussites d'Andersen qui, lui aussi, savait faire parler les objets de rebut.

C'est-à-dire en somme ce qui est mort, et même doublement mort parce que cassé, sorti de notre monde intoxiqué d'efficacité, hors d'usage. Tristan Felix est fascinée par la mort, le cadavre, le reste, mais paradoxalement ses textes sont aussi éloignés de la contemplation morbide que possible. Notre Occident, façonné d'abord par le pessimisme des Anciens et leur sinistre *Memento mori* !, si aisément transposé en une trompeuse espérance par le transcendantalisme chrétien, aime furieusement la mort parce qu'elle ouvrirait sur les champs d'asphodèles du mythe d'Er et de son prolongement en Paradis.

Mais seule une adepte de l'immanence absolue pouvait produire sans appétence voyeuriste l'étonnante suite de « Fœtus » constituant le premier volet d'*Observatoire des extrémités du vivant*, que les éditions Tinbad ont eu le cran de

publier, ce dont on ne peut que les féliciter. Car jamais Tristan Felix n'était allée aussi loin dans la démystification de la mort qu'en photographiant à Maisons-Alfort et au musée Dupuytren vingt-quatre monstres avortés, tant animaux qu'humains, conservés dans leur bain de formol. Aussi la première réaction devant ces ratés horribles de la nature peut-elle être d'effroi et de rejet, et la tentation forte d'accuser l'auteure de complaisance malsaine à l'égard des mésaventures du corps mortel.

Contresens total pourtant. Car, là aussi, dans cette indépassable « extrémité » de l'injustice biologique et de la misère physique, l'accompagnement vocal produit par les strophes de gauche donne la parole à ces fœtus défigurés qui nous regardent, et ébauche avec eux, tristement relégués dans leur prison de verre, un dialogue effectif et affectueux, étrangement modulé, absolument dépourvu de ce surplomb méprisant issu de la peur que spontanément le vivant adopterait peut-être vis-à-vis de la mort, ici présente en chair et en viscères mis à nu. En fait le poème se fait parfois berceuse, il câline ces bébés à qui il n'a pas été donné chance d'être.

L'effet poétique est surprenant. Il ne s'agit plus d'un *Memento mori* injonctif et funèbre (rappelle-toi, pauvre créature, que tu es mortelle), mais bien d'un « Souviens-toi de vivre ! » Regarder en face les extrémités du vivant, le vivant au-delà ou en deçà de la dernière extrémité, c'est prendre conscience de l'aléatoire de la vie, de la toute-puissance du néant, mais en tirer une leçon d'empathie, de bienveillance et de goût de vivre universels.

*Observatoire des extrémités du vivant*, certainement le plus important des quatre livres issus ensemble du grenier de son auteure, se termine sur un jeu anagrammatique mettant en scène les facéties d'un chat noir, Belzébuth, dont les images floues – contrastant violemment avec le piqué habituel des travaux photographiques de Tristan Felix – achèvent en pirouette un ensemble dont le volet central, « Livrée des morts », dessine vingt-quatre poèmes en prose qui sont autant de « choses vues » immédiatement livrées à une dérive dans l'imaginaire seule apte à transformer une image ou une scène initiale certainement fournie par l'expérience en rêve ou plus souvent en cauchemar d'une haute qualité rythmique, aux chutes impressionnantes : « Faust époussette la cendre en pluie sur la livrée de son désir [...] L'œil en crabe il avance,

**TRISTAN FELIX, POÉSIE TOUS AZIMUTS**

*filature détachée jusqu'au bord de la falaise. Il tombe dans les bras d'une sirène coupée en deux qu'il n'a pas vue ».*

Aigu, le regard, acéré même, afin de suivre en temps réel un mouvement qui bute sur un *dead end* inattendu et souvent, comme ici, pas folâtre du tout. Tristan Felix a beau être douée d'une sympathie vertigineuse à l'égard de tout le donné vivant ou existant (elle s'y ébroue faunesse), son amour du réel en bête, en humain, en pierre, a beau constituer le socle immédiat de sa conscience créatrice, ne cherchez rien de lénifiant chez elle, ni aucun œcuménisme gnangnan. C'est là une poète de la révolte sauvage contre tout ce qui ne va pas dans le monde, c'est-à-dire contre presque tout ce que l'homme, dans sa suffisance imbécile, a construit pour désorbiter la planète, le cosmos et le moi, en isolant les deux premiers, en s'isolant lui-même de l'univers naturel entrevu par la science. Ouverte éperdument aux vents qui charrient au moins des bribes de la beauté présente (dans les méandres d'une rivière, la grâce d'un animal, la caresse d'une amitié), elle n'est ni béate ni follement gaie.

Et puis, comme le Michaux de *Mes propriétés*, bien que capable de trouver à chaque instant dans le rêve éveillé un pertuis où tisser son cocon, elle est bien seule, parfois. Ou plutôt, non : ramenée au dialogue intérieur où moi discute âprement avec même. D'où ce délicieux petit livre rouge sans prix (sans prix indiqué en tout cas, mais les éditions Venus d'ailleurs ont une adresse mail – [venusdailleurs@free.fr](mailto:venusdailleurs@free.fr) –, vous n'avez qu'à chercher, que diable !), *Aphonismes*, dessins et textes, je vous en livre un minuscule extrait, pour vous faire saliver : « *J'ai fait trente-six fois le tour de ma maison / sans en retrouver l'huis / derrière, mon lit porte en creux la trace / de ce que je fus.* »

*Qui je fus*, c'est là le titre du premier livre de Michaux, qui le fit connaître.

Quatre d'un seul coup ! C'est le nombre de livres simultanément revêtus de la signature Tristan Felix. L'exploit est moins grand que celui du vaillant petit tailleur. Mais ça vous donne quand même du choix pour aller voir chez cette auteure qui m'enchantent si vous y êtes ou non.

**Sujet du poème :  
Robespierre**

***Cousine de Walter Benjamin, Gertrud Kolmar était une jeune femme cultivée issue de la bourgeoisie juive, qui se sentait parfaitement intégrée à l'Allemagne. Parlant russe et français, elle vécut un temps à Dijon. Elle enseigna, s'occupa d'enfants, mais surtout, elle écrivit. Son œuvre courte, mais forte, à laquelle la guerre et la déportation mirent fin, fut heureusement sauvée du désastre grâce à sa sœur Hilde. Astreinte en 1941 au travail forcé dans une usine berlinoise, elle fut déportée et mourut en mars 1943 à Auschwitz, à moins de cinquante ans. Ce n'est qu'en 1951 que la République fédérale la déclara officiellement décédée.***

**par Jean-Luc Tiesset**

---

**Gertrud Kolmar**  
*Robespierre, Poésie*  
suivi de *Le Portrait de Robespierre*  
Édition bilingue  
Traduit de l'allemand et postfacé  
par Sibylle Muller  
Circé, 22,50 €, 214 p.

---

La publication de ces poèmes et du portrait de Robespierre, écrits au tout début du nazisme, prend un regain d'intérêt dans notre époque où passe furtivement l'ombre des années Trente, quand vacillaient les principes issus de la Révolution. Les interrogations face à un avenir incertain se ressemblent beaucoup, quels que soient l'heure et le lieu ... Gertrud Kolmar en tout cas avait en son temps de bonnes raisons de s'inquiéter pour son pays et pour elle-même. Elle sentit très vite que son monde allait être mis à feu et à sang. Est-ce cela qui

**SUJET DU POÈME : ROBESPIERRE**

la conduisit à s'interroger sur une autre période de troubles et de souffrances, la Révolution Française, et plus spécialement la Terreur ? Tandis qu'elle voyait fleurir les dictatures et pressentait le désastre imminent, voulut-elle retrouver, sous les poussières de la carrière, les traces de l'antique Vertu qu'elle croyait logée dans le cœur de Robespierre, guidant sa pensée et son bras ? Elle donne en tout cas une vérité poétique à ces quelques mois qui furent ressentis comme un cataclysme en France et dans le monde.

Même si elle s'est documentée (lisant le français, elle connaissait notamment les ouvrages d'Albert Mathiez), il ne s'agit pas pour Gertrud Kolmar d'entrer dans une querelle d'historiens sur ces temps agités où la jeune République se battait pour sa survie, tout en voulant être un exemple pour les autres peuples. Pour son œil de poète, l'imagerie populaire, même simpliste, vaut autant que les analyses sérieuses, soucieuses d'impartialité et d'objectivité. Elle le dit clairement au début du *Portrait de Robespierre* : parmi tous les auteurs qu'elle a lus sur le sujet, « *les peu crédibles ont autant de valeur que les consciencieux* ». Image contre image, elle cherche à contrecarrer celle du tyran sanguinaire, véhiculée depuis si longtemps, qui escamote l'adversaire de l'esclavage, le défenseur des droits de l'Homme, l'admirateur de Rousseau. L'Allemagne n'a guère retenu que la face d'ombre du personnage. Mais la France, dont la capitale a refusé récemment encore de baptiser une rue du nom de Robespierre, ne se montre guère plus généreuse... George Sand, Balzac, Victor Hugo, beaucoup d'autres écrivains ont parlé de lui, parfois pour le louer, souvent pour le condamner. La Société des études robespierristes poursuit son travail depuis plus d'un siècle, mais aujourd'hui encore, la Terreur continue de diviser l'opinion.

Parmi les Conventionnels, membres ou non du Comité de Salut Public, la postérité a fait son choix. Georg Büchner avait déjà imaginé pour la scène, un siècle auparavant, les dernières heures de Danton et de ses compagnons. Dans ses poèmes, Gertrud Kolmar dresse à Robespierre le monument que la France ne lui élève que de mauvaise grâce, quand elle le fait, reculant devant le sang versé : « *Je veux t'arracher, de mes griffes te tirer / Hors des désordres, hors du passé* ». C'est en glissant son regard dans les lacunes et le flou d'une biographie que le poète trouve son mot à dire, là où bien des « faits » racontés depuis des siècles sont tout sauf avérés. Force est de constater qu'on ne connaît pas grand-chose de l'homme qui joua un rôle bref,

mais déterminant dans notre histoire nationale, hormis les textes de ses discours parvenus jusqu'à nous. Son caractère, son quotidien, ses amours, et même son aspect physique sont controversés, jusqu'à la couleur de ses yeux ou de ses cheveux. Les portraits ne sont pas fiables, les témoignages divergent.

Les citations choisies pour l'épigraphe ne laissent aucun doute sur ce qui va suivre. On y trouve, voisinant avec trois textes du prophète Esaïe, cette confiance de Robespierre : « *Ôtez-moi ma conscience, je suis le plus malheureux de tous les hommes.* » De fait, le recueil a les accents d'un évangile dans lequel le Juste, Robespierre, prend une dimension toute messianique. Comme si les flots de sang versés étaient un mal nécessaire pour purifier la terre de ses démons, dans l'attente de la révélation d'un monde neuf et heureux : l'Apocalypse, telle qu'on la voit par exemple magnifiquement illustrée dans les tapisseries exposées au château d'Angers. Mais c'est au prix du sacrifice du Juste, comme le suggère le texte d'Esaïe : « *Il n'avait ni beauté, ni éclat pour attirer nos regards, et son aspect n'avait rien pour nous plaire. On a mis son sépulcre parmi les méchants.* »

« *Du mehr als Mensch* », « *Toi plus qu'un homme* » : la figure de Robespierre, dans le poème, évoque celle de Jésus parmi ses disciples, et le recueil entre en résonance avec l'image véhiculée par la Bible. De son enfance et sa jeunesse, Gertrud Kolmar retient quelques détails symboliques, signes d'un destin pour lequel il semble avoir été choisi (par exemple, le compliment fait au roi par l'élève boursier du lycée Louis-le-Grand). Elle le fait avancer dans les pas du Christ : comme lui il connaît le doute, la peur, le reniement, les affres de la Passion ; et les insultes, les quolibets sur le chemin de l'échafaud, son Golgotha... Ils ne furent pas nombreux à le pleurer. Mais en invoquant sa dépouille, Gertrud Kolmar, convaincue que « *Robespierre et les siens voulaient arracher Dieu à l'Église* », croit surtout à la résurrection de ses idées.

Car la parabole relève évidemment de la poésie plus que de la religion, même si Gertrud Kolmar s'est par ailleurs intéressée de près à Catherine Théot, étrange personnage dont les prophéties, manipulées par les ennemis de Robespierre, tendirent à ridiculiser ce dernier dans le rôle du Messie... Si elle emprunte au sacré, c'est parce qu'elle adopte volontairement le ton et la forme qui conviennent en des temps apocalyptiques – l'extermination des Juifs d'Europe ne sera-t-elle pas, elle aussi, désignée après-coup en des termes religieux quand on parlera de Shoah ou d'Holocauste ?

### SUJET DU POÈME : ROBESPIERRE

Les poèmes jouent sur différents registres, hymnes ou ballades où se mêlent des strophes plus intimistes. Entre tendresse et cruauté, le lyrisme est tantôt élégiaque, tantôt incantatoire, mais toujours visionnaire, avec des images et des métaphores puissantes, hautes en couleurs, saisissantes. Ainsi voit-elle tomber, par exemple, la nuit de Thermidor, la dernière de Robespierre : « *La ténèbre était tapie, lourde, étouffante, cette sorcière, / Couvant la ville dans les brouillards lascifs ; / Le nuage se traînait lourdement, lézard gris, / Et sur les arbres pas une feuille ne vibrait* » (« *Das Düstter hockte stumpf und schwül, die Hexe, / In geilen Dünsten brütend ob der Stadt ; / Die Wolke kröchelte, die graue Echse, / Und an den Bäumen flirrte nicht ein Blatt* »). Semblant faire corps avec son poème, Gertrud Kolmar entraîne quelquefois le lecteur dans un univers halluciné, chaotique, un nouveau crépuscule des dieux. Des hommes sont au supplice, des bêtes immondes paraissent, dans un entrelacs de symboles réalistes. « *Mais le Pur vit dans le feu* » : quand la violence s'apaise, on voit émerger la figure du rédempteur, prêt au sacrifice suprême. On songe parfois à Nelly Sachs, à Trakl devant Grodek, à Georg Heym, à bien d'autres encore. Mais le lyrisme de Gertrud Kolmar n'appartient qu'à elle, nourrie de toutes ses lectures. Portée par les courants de son époque, elle ne se laisse jamais emporter.

La fin de Robespierre est prétexte à parler de sa propre fin, et le dernier poème, Nécrologie, empreint de gravité et de mélancolie, résonne comme un adieu de la poétesse aux vivants : « *Et je vous ai portés sur ce visage ; / Ce fut le faible miroir qui vous captura, / Qui fut jeté à terre, aveuglé et brisé. / Oh moi. Que suis-je pour votre éternité, / Sinon un regard, un grain de sable qui s'écoule, infime ?* » La mort seule est grande, disait Bossuet ...

Considérer la poésie comme un art difficile, réservé à quelques amateurs, est un préjugé dommageable à la réception de livres comme celui-ci. Et comme il touche à notre Panthéon national, il mériterait pourtant un large public ! Le travail de la traductrice pour aider à la compréhension est donc particulièrement méritant, car elle nous fournit avec cette édition bilingue le moyen d'ouvrir les poèmes à tous, tout en réservant à ceux qui connaissent l'allemand le plaisir du texte original avec sa musique, son rythme, ses couleurs. Ce scrupule était naturellement inutile pour le texte en prose consacré au portrait de Robespierre, fort intéressant lui aussi pour compléter l'approche purement poétique du personnage.



Ce n'est décidément pas un hasard si cet hommage à Robespierre et à la Révolution a été écrit par une Juive allemande en des temps où les libertés fondamentales allaient sombrer, non seulement en Allemagne mais aussi en Europe. Mais où des hommes courageux aussi allaient se lever pour combattre au prix de leur vie le pouvoir des nouveaux tyrans. Ce qui nous touche surtout, au-delà de l'aspect historique, c'est la force du lyrisme de Gertrud Kolmar, la charge visionnaire de certains vers qui donnent la troublante impression qu'elle eut la prémonition du sort qu'on lui réservait : « *Le souvenir et la torture du feu dans le four qui me calcina / Faisant de moi une pierre rèche / Persécution : jet de pierres, bûcher, échafaud ; / Je n'ai rien d'autre que cela. Ces meurtres / Qui arrachèrent à mes ancêtres leurs membres sans force* » (« *Erinnerung und Qual der Herdglut, die mich sott / Daß ich zu sprödem Stein geworden, / Verfolgung : Schleuderwurf und Holzstoß und Schafott ; / Ich habe nichts als dies. Dies Morden, / Das meinen Ahnen so die schwachen Glieder riß* »).

## La passion de vivre

***Avec les poèmes de L'éclipse de lune de Davenport, Jim Harrison offre à ses lecteurs la vision d'un monde chaleureux, celle que le regard d'un homme passionné de vie projette sur les moments de l'existence. La vie, ses rencontres, sa force d'énergie, son mouvement, sa finitude aussi, tout un parcours intérieur se donne à lire, porté par la vitalité d'une écriture qu'enrichit de part en part la tension d'une réflexion sur l'humain.***

par Suzanne Allaire

**Jim Harrison**

*L'éclipse de lune de Davenport et autres poèmes*

Trad. de l'américain par Jean-Luc Piningre

Édition bilingue. La Table Ronde, 187 p., 7,10 €

*L'éclipse de lune de Davenport* : pour titre du recueil de Jim Harrison, celui de l'un de ses poèmes, un poème exemplaire où est réuni tout ce qui fait l'originalité de l'écriture poétique de l'auteur. Mais un poème remarquable aussi par ce qu'il révèle du regard porté par l'écrivain sur la poésie, la tâche de poésie :

« *C'est tellement difficile de regarder le Monde*

*et le fond de son cœur, les deux au même instant.*

*Entre-temps, une vie a passé. »*

Difficile, le poète le sait, de dire le monde du dehors-dedans, ce monde où ce qui est saisi par les yeux et par tout le foyer perceptif que porte le corps s'allie au plus étroit, « *au même instant* », en son retentissement intérieur, à l'univers affectif et mental qu'on appelle le cœur et l'esprit, ou l'âme [i]. Difficile de mettre en mots ce complexe unitaire par où se forme, dans la constitution du moi, une vision du monde toujours singulière.

Or c'est bien cette vision dans sa singularité radicale que l'on découvre dans les poèmes de Jim Harrison.

Des poèmes où se lit d'emblée et dans toute sa richesse la sensibilité du poète à la vie de la nature, une extrême attention surtout à l'espace qui l'entoure, mais à un espace inséparable du moment où il se vit, un moment-lieu, non pas « *ici maintenant* », précise Jim Harrison, mais « *maintenant et ici* », quand le regard s'attarde sur « *le ballet soyeux des étoiles* » ou sur la « *grande lune bleue de novembre* », quand l'oreille se tend vers « *le cri plaintif* » du faucon gris ou vers le bruit des pattes du chien « *qui résonnent* » quand il s'éloigne « *à la vitesse précise de son ombre* ». Et toujours la même acuité dans la notation des couleurs, celle d'un serpent noir, d'un oiseau vermillon, d'une colombe « *d'un jaune plus profond que l'or* », celle aussi d'un « *buisson ardent regorgeant de baies rouges* », festin des oiseaux de l'hiver. Sensibilité au bonheur d'être là et de « *regarder* » le monde, de le « *retenir* », de vivre avec lui et en lui. Et de le faire vivre dans les mots : dire les lieux, les arbres, les bêtes, dire le ciel de nuit, « *saoul de gouttes d'étoiles* », ou l'immensité d'un paysage d'où « *les rêves émergent* », c'est aussi, à travers « *les saveurs de la terre* », dire une immense tendresse pour tout ce qui est vivant : la vie au dehors mais inséparable de la vie du dedans, dans la solidarité du corps et de l'esprit. « *Je ne suis jamais dedans ou dehors qu'à moitié* », souligne le poète qui précise ailleurs plaisamment : « *Je ne pratique pas le divorce* ».

Les poèmes naissent de cette passion du vivant, porteurs souvent de petites scènes brièvement évoquées, quand font signe, pris sur le vif, un geste, un visage, une silhouette, une parole, une rencontre. Bribes de vie et moments de partage dans la connivence, ainsi que le montre l'évocation de ce vieux moine dont « *les mains tremblent* » quand la femme « *rencontrée cinquante étés plus tôt* » lui « *tend une timbale d'eau* » : une femme « *toujours jeune fille pour lui* ». Empathie du regard et finesse d'une interprétation teintée de nostalgie. Non moins mélancolique, la scène dans le bar de Davenport où la serveuse « *hoche la tête* » en disant qu'on n'a jamais qu'un père, alors qu'au même instant le poète, songeant au sien, est envahi par la tristesse de ne pouvoir le « *guérir* » de la mort.

Mélancolie de la perte ou du manque, une voix s'entend, mais une voix dont la tonalité varie au gré des fluctuations de l'émotion, dans la fugacité de l'instant. Tel est en effet, de poème en poème, le glissement des notations que, à la faveur des ressources de la langue et porté par le rythme des vers et les variations de la prosodie, ce qui se donne à écouter, ce sont les vibrations de l'émotion, une voix tantôt grave ou mélancolique et tantôt

### LA PASSION DE VIVRE

moqueuse, agressive ou amère, douloureuse parfois, vivante toujours et spontanée d'épouser les modulations de la couleur du temps. Sensibilité à la lumière, à la beauté, à la laideur, à la souffrance, celle d'un chiot, d'un enfant, d'une mère, de tous ceux que malmène la vie : les opprimés, les spoliés, les exploités.

Parole de Jim Harrison : parole vive, parole libre, souvent familière et parfois crue, tout à la fois rapide et concentrée, où se lit, loin de toute exaltation lyrique, tout un monde intérieur, peuplé de vastes espaces, de nuits claires, de ruisseaux, de présences vivantes, celle des chiens surtout et de leur amitié, un monde chaleureux intensément vécu mais traversé dans la mouvance des jours par l'activité d'une pensée qu'alertent les grandes interrogations sur l'homme et sur la vie: « *J'ai tant de choses en tête* », murmure l'auteur, songeant dans un autre poème que « *la vie ne sera jamais simple sans que l'esprit le soit aussi* ».

La rêverie du poète ne cesse dès lors de s'élargir, devant méditation sur l'existence, cette marche irréversible vers la fin, dans l'épreuve de la vieillesse et l'omniprésence de la mort, une mort toujours aux aguets, partout menaçante : « *Les armes sont toutes chargées, toujours prêtes à tirer* ». Tension d'une réflexion tenue en éveil. Au premier plan, le regard sur le temps qui « *nous dévore crus* » et qui dans son perpétuel devenir fait de l'homme un être changeant, toujours autre et toujours multiple : « *Qui dira qui / de nous est un ?* ». Un temps paradoxal, cependant, en son « *trot concentrique* » quand tournoient les pensées ou quand, loin de « *la brutalité des horloges* », est vécue, dans le suspens de son flux, la plénitude de l'instant présent.

Mais le poète se penche aussi sur les remous de la vie intime, ce champ clos habité par les conflits de la pensée, par l'incertitude du questionnement et par « *les larmes du doute* », tous ces moments où « *nos esprits bruissent comme des abeilles* », où « *une partie du cerveau en attaque une autre* », où chacun cherche à savoir ce qui donne sens à la vie, si c'est un dieu, l'un de ces dieux dont parle Rilke et qui « *hurlent dans ton oreille de seconde en seconde* », ou bien le vide. Moments de densité de la pensée en quête de compréhension. Et moments de révolte contre les mensonges de la religion ; prêtres ou théologiens, évangélistes de la télé, surtout, « *autant de virus planqués* ». Une révolte qui se durcit face au dolorisme des représentations du Christ et plus encore face au dogme de la souffrance salvatrice, vue par l'Église comme le signe de la prédilection divine. Au poème de dire alors, par son ironie doulou-

reuse, la violence du cri lancé contre ce « *Christ larmoyant* » qui pince « *les cordes / de nos blessures / pour les garder ouvertes, et les soigner dans son jardin secret / comme si nos tumeurs étaient un verger de nuit* ». Violence du refus de ce qui porte atteinte à la vie. Alors seule reste la fascination pour Jésus et Bouddha, ces « *frères de sang* » qui exigent « *notre imaginaire* » : vibrant plaidoyer de Jim Harrison en faveur de l'humain. Un humain à questionner sans fin, face à l'énigme du vivre.

On le voit, c'est en ces moments où l'esprit se tend vers les questions sans réponse que la vitalité créative du poète apporte la lumière de l'image, une image venue du monde sensible mais par l'élan de la rêverie transportée dans le monde de la méditation pensive. Ainsi de l'image de l'eau qui, dans sa récurrence, détient le pouvoir de donner corps à la vie, ce « *torrent souterrain* », « *fleuve* » qui coule dans le temps, pouvoir aussi de dire la persistance d'un souvenir quand, se remémorant la fille aimée jadis, et morte désormais, le poète s'interroge : « *Pourquoi nage-t-elle encore dans l'eau folle du méandre ?* » Et c'est la même image qui, venue d'Héraclite, et projetée dans l'expérience du vécu, éclaire en se personnalisant la méditation sur le devenir : « *Même courant avec lui / je n'ai jamais mis le pied / dans la même eau du fleuve / ni une fois ni deux.* » Image obsédante que celle de l'eau du temps qui passe, et qui altère, et qui stagne ou détruit.

Mais une autre image revient plus souvent encore dans la rêverie du poète, une image insistante et cependant mouvante, captée par les yeux ou déportée dans l'univers de la pensée : l'image de la lune. Attentivement regardée dans les nuits d'un ciel sans fin ou dans l'eau d'une vasque aux oiseaux, cette image se glisse dans la méditation de Jim Harrison où elle prend force de vie, opposant à l'ombre sa lumière et son reflet dans l'eau à la réalité de son existence. Et c'est alors que l'écriture se fait créative et notamment dans le poème qui donne son titre au recueil. Image emblématique : l'éclipse de lune projetée dans l'eau du Mississippi où le poète la regarde intensément devient le symbole de l'existence humaine lancée à la poursuite de la vie et peu à peu, telle la lune qui se laisse gagner par le noir, envahie par le noir de l'âge et de l'usure, quand s'avance l'ombre de la mort. Pouvoir de la poésie : l'évocation d'une simple halte dans un bar un soir de lune est devenue par le jeu de la rêverie créatrice l'aventure intérieure de qui, songeant aussi à la fugacité de l'éclipse, reflétée dans le fleuve dont l'eau « *jamais ne se répète* », se prend à méditer sur l'impossible saisie, tout au long de la vie, de ce qu'emporte le temps.

**LA PASSION DE VIVRE**

La vie : une quête sans fin qu'une autre image éclaire, portée par tout un héritage de lectures et de réflexion et présente encore dans la pensée du poète qui se l'approprie en la reconsidérant :

« *De cette cave froide nous voyons de la lumière  
sans comprendre qu'elle reste hors d'atteinte ;  
jamais donnée, mais à gagner  
instant après instant.* »

Dans cette relecture du mythe platonicien de la caverne, ce n'est plus le monde des idées pures qui prend figure mais c'est l'image de l'homme qui se dessine en filigrane, l'homme distendu entre ciel et terre, entre liberté du rêve et pesanteur du réel, entre soif de compréhension et limites de la connaissance, l'homme destiné à ne saisir de la lumière que des éclats, un savoir toujours parcellaire et toujours transitoire.

Tout le montre : rencontrer Jim Harrison poète, c'est découvrir non pas un versificateur soucieux de la fabrique du poème, mais un homme qui « *suit la trace de [ses] chansons intimes* » et qui par la poésie assume la plus haute des exigences: se faire acte de conscience en dotant les mots du pouvoir d'abolir la frontière que la logique établit entre le visible et l'invisible, entre la vie du corps et la vie de l'esprit, entre le monde du rationnel et le monde de l'imaginaire. Conscience que la vie est mouvement, un mouvement sans fin, et que c'est cette force d'énergie qu'il importe de dire, non sans la mettre en œuvre aussi dans le travail de l'écriture pour en restituer la lumière. Ainsi se donne à lire, de poème en poème, l'élan vital d'un écrivain que la passion de vivre et de rester en marche n'a cessé de conduire vers le vrai de l'humain, « *le vrai humain* », ces mots cités par Harrison d'un poète chinois dont il nous dit qu'ils éclairent le chemin : son chemin.

Dans ce recueil de poèmes de Jim Harrison se révèle un poète pour qui regarder le monde, le vivre et l'écrire relèvent du même mouvement vital. Tour à tour expérience du monde sensible et foyer de réflexion, la poésie irrigue une existence dont l'écriture reflète le dynamisme et l'énergie créatrice.

1. Voir François Cheng, *De l'âme*, Albin Michel, 2016.

**Une épopée du quotidien**

« **Le secret du poème, écrit Emmanuel Moses, est bien son instabilité et sa fugacité. »**  
**Comment alors en rendre compte, ne conserver de cet errant qu'un fragment amoureux ?**

par Marie Étienne

Emmanuel Moses

*Polonaise*

Flammarion, 125 p., 16 €

Le poète nous fournit quelques clefs de ce qui le séduit chez d'autres (Cesare Pavese, Nazim Hikmet) et qu'il transforme, fait sien : sa poésie est narrative, riche de détails, de notations empruntées au réel, elle est aussi une épopée du quotidien.

De là son très grand charme. Le livre entier se lit comme une histoire sans fin alors que les poèmes ne dépassent bien souvent pas la page, à l'exception du tout dernier. « *Le poème n'arrive pas, n'arrivera jamais* », ne donne pas de clef, pas de réponse, ne dénoue rien. Il se contente de déranger, quitte à être grossier et à importuner. « *Je vais vous raconter une histoire :* », mais les deux points n'ouvrant sur rien, on se dépêche de lire, on espère, on progresse dans les pages. Sans trouver autre chose que les bribes éclatées d'un grand récit universel et disparu.

Emmanuel Moses est un conteur, il a le conte en lui, il ne sait pas ou ne veut pas le sacrifier ni s'en priver. Le conte, pas seulement la narration et la fiction. Ses textes ont des accents, des vestiges des poèmes narratifs d'autrefois, qui furent, comme on le sait, les ancêtres du roman et de la poésie, conjugués et mariés. « *Passe un cheval bai au galop... Passe une meute de chiens... Passent des enfants en haillons...* » Ou encore : « *Je tousse dans la nuit impériale. Mes capitaines se sont endormis. Mes courtisans folâtraient derrière les tentures.* » Mais comme Moses est de notre monde, de notre époque, ses contes sentent la cigarette, le rouge qu'on boit, fréquentent les quais de gare, les usines, les bureaux, circulent dans les cohues des foules, boivent la rosée des champs.

## UNE ÉPOPÉE DU QUOTIDIEN

Attention, prévient le narrateur en s'adressant à un auteur qu'il connaît bien : « *Tu devrais finir par te décider entre la poésie et la fiction.* » Cet autre est-il un double ? Lui-même, s'est-il déterminé, a-t-il choisi ? N'oublions pas que ses écrits, en général, sont tantôt des romans déclarés comme tels, et tantôt des poèmes qui assument le vers. Je ne crois pas qu'il ait vraiment choisi et c'est tant mieux. La distinction, tout à la fois, est nécessaire et superflue. Disons plutôt qu'un écrivain doit connaître les règles et ne les transgresser qu'ensuite, effaçant les frontières, confondant haut et bas, de sorte que « Ciel et terre gisent dans le même caveau ».

À la prose Emmanuel Moses emprunte les dialogues, si nombreux qu'ils constituent la matière d'un poème tout entier. Il en conserve l'aspect : les textes sont des blocs, compacts et sans alinéas ou presque. Souvent aussi le caractère démonstratif ou dialectique mais dévié vers le loufoque quand par exemple la grande question métaphysique de l'existence de Dieu dérive vers le récit pataphysique (ce qui, en soi, est une réponse) : « *Dieu n'était plus nulle part, désormais. Sous aucune table, aucune chaise, au fond d'aucun tonneau et pas même aux toilettes des dames...* » ; que celle du patronyme et de l'identité fusionne avec la botanique : « *L'un s'appelaït Mandelbaum (amandier) et l'autre Birnbaum (poirier). Quelque part dans la salle enfumée il y avait aussi un Kirschbaum (cerisier) et un Apfelbaum (pommier).* »

Qu'en conclure ? Rien surtout, semble répondre le malicieux conteur-poète, qui d'un côté met un doigt sur sa bouche pour dire « chut ! » et de l'autre met en scène l'absence du grand ordonnateur : « *J'essaie de prier. Le numéro ne répond pas. Le service des réclamations est en dérangement. Le service des dérangements me réclame. J'arrive !* »

Le jeu avec la langue, qui est un privilège de la littérature, consiste ici tantôt à inventer des mots : « *Ceux qui m'aurorent me trouveront, ceux qui me soirent me perdront* », tantôt à les réitérer : « *Je suis*

*couvert de cendre comme un arbre est couvert de feuilles. Le monde est un tas de désespoir. Je me couvre la tête de désespoir* » ; tantôt à faire tomber dans le cours d'une scène élégiaque le caillou minuscule d'un détail prosaïque : « *Je pense à la femme que j'aime tout en contemplant mes ongles qui auraient bien besoin d'être coupés.* »

Tout est sérieux et rien ne l'est, tout est un jeu, tout est un drame, comme dans ce texte délicatement désespéré qu'il faudrait pouvoir citer en entier : « *Ses yeux étaient de plus en plus rouges, ses paupières de plus en plus gonflées. "C'est vivre." La musique de la vie, en quelque sorte... Elle faisait des va-et-vient. Elle était, elle-même, musique.* » Ou dans cet autre qui mêle subtilement la cocasserie à la profondeur (manifestement, Emmanuel Moses est un lecteur de Kafka) : « *J'appelle et tombe plusieurs fois sur le répondeur. Tout va bien sous la pluie ? Tout va bien dehors où la liberté et la prison sont à leur paroxysme ? Y a-t-il une erreur dans ma vie ? Quelque chose qui rate continuellement... Autant de questions qu'aucune réponse ne viendra teindre. Les questions sont de grands feux.* »

Vous ai-je suffisamment donné envie de lire ces contes du lundi et des autres jours, ces fables arc-en-ciel entre rire et larmes, ou faut-il que je vous en dise davantage, que je termine sur le dernier long texte qu'il est difficile de qualifier de poème en prose car il fait trente pages, encore qu'il ait toutes les qualités d'un poème tout court, et qui s'intitule : « Dans les forêts ». Comme vous l'avez deviné, il s'agit des forêts des contes mais aussi des forêts bien réelles où s'égarer ou se cachent des fuyards poursuivis par des chiens, où l'on creuse des tombes, où surgit un Führer, où une foule attend, peut-être, la fin du monde.

Avec Emmanuel Moses, on danse sur un volcan une danse populaire à trois temps ; on rit vraiment ou on rit jaune ; on est désarçonné et enchanté. Quelle est la morale du conte ? « *Réduis tout en poussière et garde la poussière* », répond-il. Une injonction qui lui ressemble furieusement.

[www.en-attendant-nadeau.fr](http://www.en-attendant-nadeau.fr)

### Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

### Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, 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, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

**In memoriam** Pierre Pachet, Agnès Vaquin

**Numéro ISSN** : 2491-6315

### Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

### Édition

Raphaël Czarny

### Contact

[info@en-attendant-nadeau.fr](mailto:info@en-attendant-nadeau.fr)

### Relations publiques

Hugo Pradelle

### Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

### Lettre d'information

[newsletter@en-attendant-nadeau.fr](mailto:newsletter@en-attendant-nadeau.fr)

## Chroniqueur des naufragés

**Quelques vers sur la couverture bleue de ce livre, Ce que je lisais aux morts. Trois strophes qui résument un parcours : Varsovie-Treblinka. L'auteur de ce poème, et de ceux qu'on découvre dans ces pages, en édition bilingue, c'est Władysław Szlengel. Il a été l'une des figures du Varsovie nocturne d'avant-guerre ; il est mort assassiné dans le ghetto de sa ville le 9 mai 1943. Ce qu'on lit, ces « poèmes documents », ce sont ses « mémoires du fond de l'enfer ».**

par Norbert Czarny

Władysław Szlengel

*Ce que je lisais aux morts*

Trad. du polonais par Jean-Yves Potel

et Monica Prochniewicz

Circé, 276 p., 19 €

Dans une présentation riche et précise, Jean-Yves Potel situe Szlengel dans son époque, parmi les siens. Parmi les noms connus, celui de Szpilman, le pianiste dont les années de guerre ont été relatées par Polanski dans l'un de ses films les plus personnels, les plus intenses. Et Wiera Gran, chanteuse dont on a pu lire une biographie écrite par Agata Tuszynska. Szlengel a écrit des textes pour elle, et écrit pour des revues. On entend les paroles de ses chansons dans des films, notamment l'un d'eux avec la star de l'époque, en Pologne, Pola Negri. Il fréquentait Tuwim et Slonimski, le groupe Skamander, moins célèbres que Witkiewicz ou Gombrowicz, mais figures de l'avant garde polonaise.

Arrive l'invasion de la Pologne. Lors de l'armistice, Szlengel part vers Lwow. Mi 1941, il fait le moins bon choix : il aurait pu fuir vers l'Union soviétique, subir le pire comme Margolin, mais être sauvé comme le furent un grand nombre de Juifs partis vers l'Asie centrale. Il rentre à Varsovie et se retrouve bien vite du « mauvais côté » :

« J'ai une fenêtre de l'autre côté

*Une insolente fenêtre juive*

*sur le joli parc Krasinski*

où les feuilles d'automne prennent la pluie ». Ce poème ouvre le recueil. Un autre poème évoque le téléphone : « je n'ai personne à appeler ». Ce sera le cas jusqu'à la liquidation du ghetto.

Pendant quelques mois, Szlengel fait partie de la police juive créée sur ordre des nazis par le Judenrat. Certains des membres s'y trouvent très bien, lui pas :

« derrière les barreaux nous regardait

*le vrai monde vivant, et ici des casquettes bleues,*

*et ici des caves pièges »*

Le poème s'intitule « Adieu à la casquette ». Szlengel raille ceux qui jouent le jeu, qui profitent aussi de la vie du ghetto, de ses restaurants pour occupants et collaborateurs. Se moquer, railler, c'est aussi sa façon de survivre ou, mieux, de vivre. Ce qui frappe en effet, c'est la vitalité de cet artiste à l'allure de jeune homme rêveur et ironique, les lunettes rondes posées sur le bout du nez. On devine pourquoi son « journal vivant », qui met en scène Majer Mlinczyk, commerçant imaginaire parlant yiddish et polonais, plait tant à ses lecteurs et auditeurs. Ce héros populaire fait rire ; dans le contexte du ghetto, ce n'est pas une mince affaire. Szlengel, « chroniqueur des naufragés » comme il se définit dans son texte d'introduction, ne fait pas seulement sourire ou rire. Il évoque la peur, les rafles :

« À la tête des lits rôde un cauchemar :

*Les coups de klaxon : ici Ge-sta-Po !*

*Les porches franchis puis l'escalier, les noirs frappent*

*À la porte. Ils cherchent des gens dans les taudis*

*Et là, un long, un lamentable : Ou-hou !*

*Un cri, un hurlement de chacal. »*

**CHRONIQUEUR DES NAUFRAGÉS**

Les Aktions, ces rafles massives qui conduisent les Juifs vers Treblinka, sont décrites à travers ce que les victimes emportent et laissent derrière eux :

*« ils ont marché sous les nuages du crépuscule*

*petite valise et musette,*

*plus besoin de rien*

*droit... tout droit par cinq,*

*au pas, ils ont marché dans les rues »*

Parmi tous ces êtres qui vont vers la mort, Korczak et les enfants qu'il a accompagnés, un jour d'août 1942. Un long poème, long comme la procession des enfants dans les rues raconte ce 10 août. Il est bouleversant, à la fois simple et puissant.

Szlengel est en effet un poète d'une grande clarté, d'une grande simplicité. Peu de métaphores, pas de symboles, jamais d'emphase et moins encore de pathos. Il peut même donner dans l'humour noir, comme dans la fin du poème suivant :

*« À la gare personne n'attend,*

*ni n'agite son mouchoir,*

*seul accueil : le silence en suspens*

*Et un vide profond.*

[...]

*seul pendouille depuis longtemps*

*(sûrement une réclame)*

*un vieil écriteau délabré :*

*cuisinez au gaz. »*

Le poème s'intitule « La petite gare de Treblinka ». On mesure le désespoir du poète, enfermé dans un espace de plus en plus restreint, se rappelant tous les lecteurs partis, les colocataires, les femmes désirables, les compagnons : « *La statistique ne les mentionnera pas, aucune croix ne les distinguera. Des prénoms. Des sons vides. Pour moi, ce sont des gens vivants, proches, tangibles, ce sont des vies que je connais, des laps d'événements auxquels j'ai participé. Ces tragédies qui dépassent l'imagina-*



*tion sont, pour moi, plus importantes que le destin de l'Europe. »*

N'y a-t-il pas en effet quelque chose de tragique dans l'impossible dialogue entre une mère et son enfant ? Il ne comprend pas ce que signifient « loin » et « autrefois ». Le poème s'intitule « Conversation avec un enfant » et il condense le malheur dans ces deux adverbes. L'isolement qu'il vit révolte Szlengel et deux poèmes traduisent ce sentiment, qui se terminent l'un et l'autre par un : « *Laissez-moi tranquille. Point final.* » Ailleurs, aux États-Unis, en Amérique du Sud, des hommes vivent libres, s'amuse, se distraient, écrivent ou jouent dans des films. Le poète pense à des amis, à des connaissances, aux artistes du temps qui peuvent vivre quand sa vie à lui est sur un fil. Dans un autre poème, « Deux morts », il écrit :

*« Notre mort est une pauvre cousine*

*de votre mort éloignée.*

*quand votre mort rencontre la nôtre*

*elle ne la salue jamais. »*

Il s'adresse aux Polonais qui sont de l'autre côté, échappant encore au pire. Et puis, enfin, il y a les poèmes dont la résonance reste très forte, violente, comme les cris que poussent parfois les prophètes. Szlengel s'adresse à Dieu, dans deux poèmes, pour lui dire plus que sa colère, son rejet ou son dégoût : « *Et Tu seras cendres* » conclut le premier de ces textes. Quant au second, on y lit ce vers terrible : « *j'attends... aucun signe de Toi* ». On ne saurait mieux dire une absence radicale.

**Des lectures de ces poèmes auront lieu le 9 et le 11 juin prochain au Mémorial de la Shoah, dans le cadre du Salon du livre qui se tiendra en ce lieu.**

## Église et pouvoir

***Voit-on plusieurs questions ou plusieurs aspects de la même question quand on confronte foi et savoir, religion et politique, Église et État, spirituel et temporel ? Il est clair, en tout cas, que la diversité de ces approches retentit sur les réponses vers lesquelles on se dirige, en particulier si l'on veut donner à entendre à un non-Français ce qu'il en est de la laïcité. On peut juger choquante celle qui aborde le débat par le biais le moins noble qui soit : l'argent. On peut aussi la juger éclairante.***

par Marc Lebiez

Françoise Hildesheimer

*Rendez à César :*

*L'Église et le pouvoir. IV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*

Flammarion, coll. « Au fil de l'histoire », 396 p., 24 €

Archiviste et conservateur général du Patrimoine, Françoise Hildesheimer est, en tant qu'historienne, principalement dix-septième et spécialiste de Richelieu. Ce n'est pas seulement pour cette raison que la majeure partie de son nouveau livre est consacrée au Grand Siècle. Ce moment étant celui où elle décèle un tournant dans les relations entre l'Église et l'État, elle peut à juste titre le prendre comme point de vue à partir duquel considérer les relations entre ces deux institutions. On pense bien sûr à l'affirmation gallicane, même si celle-ci avait déjà été formulée dans la pragmatique sanction de Bourges édictée par Charles VII en 1438 – mais il y avait eu ensuite la Réformation, suivie du combat pro-catholique de la monarchie française. Le retournement peut être attribué à Richelieu qui, quoique cardinal, a fait passer la raison d'État avant les intérêts de l'Église, n'hésitant pas même à s'allier à des puissances protestantes contre des pays catholiques.

Il n'est pas surprenant que cette historienne relate en détail les dispositions prises aux diverses époques tant par la monarchie française que par la papauté, et s'efforce d'en évaluer les conséquences directes et indirectes. C'est ainsi qu'elle attribue une importance considérable à la bulle *Unigenitus* dans l'héritage négatif laissé par Louis XIV. On peut être plus sensible encore à la part qu'elle accorde aux questions d'argent. Françoise Hildesheimer n'est pas hostile à l'Église quand celle-ci décide de prendre en compte « *la tension entre une tentation d'opulence et un idéal évangélique de pauvreté* » et donc de « *mettre l'accent sur les conditions très matérielles de la réalisation de cet idéal* », lesquelles forment le contrepoint d'une histoire « *trop exclusivement nourrie de spiritualité* ». Ce n'est pas dénier l'importance de la spiritualité que de refuser de la dissocier de ses conditions matérielles : comme le reconnaissait un mauriste du XVII<sup>e</sup> siècle, « *la bonne administration temporelle contribue beaucoup à la spirituelle* ».

Avant même Luther, une des constantes du discours anticatholique aura été de mettre en cause la richesse de l'Église, de la juger excessive par son existence même puisque contradictoire avec l'idéal évangélique de pauvreté. Le pape actuel en est conscient, qui se réfère à François d'Assise alors que, jésuite, il aurait pu, en choisissant ce nom, vouloir rendre hommage à saint François-Xavier ou à saint François Borgia, fondateur et troisième général de la Compagnie de Jésus. Françoise Hildesheimer n'entre pas dans le débat théologique sur l'authenticité chrétienne d'une Église à ce point soucieuse de sa propre richesse. Elle se contente d'énumérer les divers impôts prélevés par l'institution et de donner des chiffres dont l'énormité est en elle-même très parlante. Richelieu estime en 1625 que « *le clergé possède le tiers des biens du royaume* ». Vers 1789, le patrimoine ecclésiastique atteint « *40 % du produit national brut de la France* ». Pour le dire autrement, le revenu ecclésiastique est alors comparable au montant total des impôts directs. S'il est acquis que l'Église a de gros besoins financiers, la question est de savoir comment elle se procure les ressources nécessaires – et ce ne peut être qu'en entretenant des relations serrées avec le pouvoir politique, seul à même de fournir la force de contrainte indispensable au recouvrement de telles sommes.

Inutile d'argumenter sur le point de savoir si l'Église a vraiment besoin d'être aussi riche pour aider les pauvres, puisque dans les faits elle n'a cessé de se comporter en ce sens. On pourrait d'ailleurs discuter à l'infini si et dans quelle mesure

## ÉGLISE ET POUVOIR

Jésus faisait une apologie de la pauvreté au sens pécuniaire du terme ; ce n'est en tout cas pas ainsi qu'un calviniste voit les choses, or il ne se réclame pas moins du christianisme que l'Église catholique. Le petit jeu qui consiste à opposer les discours de Jésus aux pratiques de l'Église a quelque chose de stérile, comme toutes les manières que l'on peut trouver d'opposer une institution à l'idéologie qu'elle revendique. Il s'agirait plutôt ici d'une question de cohérence interne.

Une des caractéristiques du christianisme est en effet la stricte distinction des clercs et des laïcs qui, s'exprimant de multiples manières dont celle du spirituel et du temporel, justifie l'existence même de cette institution à nulle autre pareille qu'est l'Église. Son fondement théorique est la maxime évangélique de rendre « à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu ». Dès lors que l'Église a d'aussi énormes besoins d'argent et qu'elle se donne les moyens de les satisfaire, elle ne peut plus faire comme si elle ne se préoccupait que du spirituel. Elle devient un acteur du pouvoir temporel, parfois même le principal. Succédant en quelque sorte aux empereurs romains, la papauté est ainsi devenue la puissance politique dominante de l'Europe occidentale, mais elle n'est pas seule en cause dans ce processus de sécularisation. C'est à tous les niveaux de la société que prêtres, abbés, évêques, deviennent des puissances politiques. Il ne faut donc pas s'étonner que l'on finisse par voir nommés évêques ou abbés des hommes qui n'ont même pas reçu l'ordination ou prononcé les vœux.

Cette énorme richesse est justifiée par la mission que s'assigne l'Église d'aider les pauvres. Ce qu'elle fait en créant hôpitaux généraux ou dépôts de mendicité. Françoise Hildesheimer remarque malicieusement que « *le grand élan de charité incarné par Vincent de Paul* » est contemporain du « *grand renfermement décrit par Michel Foucault* ». C'est que l'image des pauvres a changé à partir du XVI<sup>e</sup> siècle. Alors que « *la vision médiévale était celle d'une image du Christ salvateur visant à transformer le cœur de celui qui donnait* » aux pauvres, « *la pauvreté a tendu à quitter la sphère théologique pour devenir un problème politique* ». D'où à la fois l'action d'un Vincent de Paul et le grand renfermement. Si l'on dresse un bilan à la veille de la Révolution, on peut faire crédit à l'Église gallicane d'avoir construit « *une structure paraétatique souvent plus efficace et cohérente que l'État monarchique*

*en osmose avec lequel elle agissait* ». C'est cette osmose qui fait problème, moins en termes moraux ou politiques qu'en ce qui concerne l'Église elle-même : dans une alliance aussi serrée entre l'autel et le trône, ce n'est pas le temporel qui perd son âme mais le spirituel : à terme, que peut-il rester de cette institution qui prétendait ne voir dans le temporel qu'un moyen pour le spirituel ? Guère plus d'un siècle après la Révolution, l'Église était confrontée à la loi de 1905 qui la dépouillait de toute sa dimension temporelle. Dès lors que la puissance publique prend en charge les pauvres et les malades, l'Église perd la justification de sa richesse. Le clergé aura désormais toute latitude de faire « primer le spirituel » et même de s'y consacrer exclusivement.

On peut considérer la laïcité à la française comme la suite et la conclusion de toute la démarche gallicane, ce qui expliquerait qu'elle soit si mal comprise dans des nations qui n'étaient pas « fille aînée de l'Église » et où les liens des deux institutions n'ont pas acquis la même force. Ce n'est pas le roi de France qui dut aller à Canossa mais c'est peut-être parce que le conflit entre l'empereur germanique et le pape aura été aussi constant que les Allemands sentent moins l'importance de la laïcité. Ils ont d'ailleurs pratiqué de longue date la sécularisation, au moins à partir de Luther.

L'incompréhension que suscite à l'étranger la notion française de laïcité peut étonner dans la mesure où la distinction du clerc et du *laïc* est une constante fondamentale du christianisme. On pourrait définir la laïcité comme ce qui est propre à tous les non-prêtres, par exemple, en pays catholique, le fait de pouvoir se marier. Auquel cas n'importe quel citoyen d'un pays marqué par le christianisme devrait aisément comprendre de quoi il s'agit. S'il n'en va pas ainsi, c'est que la notion de laïcité est à rapprocher du mot *laïque*, qui désigne non pas le non-clerc mais celui qui veut séparer la société civile de la société religieuse, le temporel du spirituel. Quand, au XVII<sup>e</sup> siècle, un aristocrate pouvait devenir évêque sans avoir été ordonné prêtre, on aurait pu dire que cet évêque était un laïc mais certainement pas un laïque.

Le paradoxe veut que ce soit précisément l'énormité du pouvoir temporel de l'Église qui l'ait conduite à tenir dans la société un rôle dont il est finalement apparu possible de l'exclure, une fois que la puissance publique eut repris à son compte les tâches qui justifiaient cette puissance matérielle. L'Église de France s'est ainsi sécularisée elle-même.

## Nouveaux regards sur la France de Vichy

***Les responsabilités de la France et de la collaboration française pendant la Seconde Guerre mondiale, ont été à nouveau contestées par le Front national. Or deux livres récents nous ramènent à la triste réalité de ce passé. Leurs auteurs font partie d'une nouvelle génération d'historiens à l'œuvre depuis une quinzaine d'années, dans la foulée des grands débats des années 1980-1990. Ils font le point, pour la première fois de manière systématique, sur deux sujets longtemps controversés : la dénonciation des juifs par des Français, et le service du travail obligatoire de Vichy qui transféra plus de 600 000 travailleurs en Allemagne. Deux livres fruits d'investigations originales dans les archives et les témoignages disponibles.***

par Jean-Yves Potel

---

Laurent Joly  
*Dénoncer les juifs sous l'Occupation*  
CNRS Éditions, 232 p., 22 €

Raphaël Spina  
*Histoire du STO*  
Perrin, 570 p., 26 €

---

La délation d'un juif « *n'est pas un acte banal* » constate d'emblée Laurent Joly, c'est « *un phénomène marginal* » qui a « *provoqué la perte de milliers d'individus et entretenu un climat de peur chez tous.* » Auteur de plusieurs livres sur l'antisémitisme dans la France occupée, notamment du livre de référence sur le Commissariat aux questions juives (Vi-

chy dans la « *solution finale* », Grasset, 2006), il a eu accès à des sources exceptionnelles comme par exemple une partie conservée du registre des lettres de dénonciations arrivées au Commissariat, de janvier 1942 à avril 1944. On y voit un résumé du contenu des délations, anonymes ou non, dont l'antisémitisme n'est pas toujours le premier motif derrière « *la jalousie, la rancœur ou la volonté de régler un compte personnel.* » L'administration les accueille avec détermination. Comme ce Joseph Antignac, directeur au Commissariat, qui s'acharne avec d'autres services à traquer les juifs qui ont échappé aux rafles. À Paris, sur les 900 personnes appréhendées jusqu'en août 1944, la moitié est la conséquence de ces délations. « *De fait, sans le zèle de voisins ou de collègues antisémites, de militants collaborationnistes et d'indicateurs, plusieurs centaines de juifs parisiens auraient certainement échappé à la mort.* »

L'étude minutieuse des sources démontre comment ces délations ont suppléé « *aux carences de la collaboration d'État et des forces allemandes dans la traque des juifs.* » Aussi, à partir du printemps 1942, sous l'impulsion de la police SS, est-il créé à la préfecture de Paris une brigade spécialisée connue sous le nom de son sinistre commissaire, la « *brigade Permillieux* ». Une cinquantaine d'inspecteurs ont recherché les juifs à partir de listes que leur fournissait la Gestapo, et « *chaque semaine, le commissaire Permillieux devait rendre compte de son activité, avenue Foch puis rue des Saussaies.* » Au total, 5175 juifs ont été arrêtés par cette brigade, ce qui représente 56 % de l'ensemble des arrestations opérées à Paris par la PJ entre janvier 1942 et juillet 1944 pour des délits ou infractions « *politiques* » (la plus grande part avant les 1946 communistes et 1594 défauts de déclaration au STO). S'étant limité à la région parisienne, Joly demeure prudent sur les estimations quantitatives d'ensemble, la grande majorité des 75 000 juifs déportés de France ayant été arrêtée lors de rafles à partir des recensements organisés par Vichy en 1940.

Le travail de Laurent Joly ne se limite cependant pas à l'analyse des mécanismes de collaboration de l'administration. Il nous en montre les conséquences à travers des récits émouvants de destins individuels des victimes. Tous sont scandaleux et tragiques, ils témoignent de l'ampleur du crime comme de la veulerie et de la lâcheté de leurs délateurs. À titre de symbole, Joly consacre un chapitre déchirant au cas d'Annette Zelman, étudiante au Quartier latin, dénoncée par le père de son amoureux qui ne veut pas d'une juive dans la famille. Simone de Beauvoir qui les avait repérés au Café de Flore, a raconté dans ses *Mémoires* les frasques de ces « *amoureux blonds.* »

### NOUVEAUX REGARDS SUR LA FRANCE DE VICHY

Et Boris Vian avait écrit plus clairement : « *Elle fut déportée à la demande du père* [de son ami, un éminent médecin] *qui dit aux Allemands : "Faites peur à cette fille, sinon il va l'épouser."* On l'arrêta pour lui faire peur, si bien qu'elle mourut en déportation. » Annette Zelman est partie dans le convoi n° 3 (22 juin 1942) et a été gazée à Auschwitz. Laurent Joly documente toute l'affaire, a lu les lettres d'Annette, trouvé des documents familiaux, et nous expose un véritable roman de la honte.

Une honte qui envahit aussi le lecteur du livre de Raphaël Spina. Certes le travail forcé n'est pas la mise à mort dans les chambres à gaz. Mais le même État français qui a livré les juifs aux nazis, a envoyé 600 000 à 650 000 jeunes hommes et jeunes femmes travailler en Allemagne pour soutenir l'effort de guerre. La réaction des personnes concernées n'a pas toujours été courageuse. Certaines y sont allés volontairement, surtout les premières années, d'autres ont cru un moment à l'arnaque de « la relève » – partir là-bas pour remplacer un prisonnier qui serait rapatrié – mais lorsque Laval a voulu en faire une mobilisation exemplaire ce fut un fiasco. Ainsi les « requis », dans leur majorité, y sont allés contraints et forcés. La plupart est revenue. D'où une mémoire confuse, une ignorance des faits et, avec la disparition des derniers déportés, l'oubli. Au mieux, on se souvient sans y comprendre grand-chose, de la querelle sempiternelle sur le statut juridique du « déporté du travail », contentieux réglé par un compromis en... 2008 !

L'enquête remarquable de Raphaël Spina, apparemment exhaustive et distante des enjeux mémoriels, qui a eu accès à toutes les sources disponibles, met enfin les points sur les i. Ses 570 pages et 37 chapitres denses en informations, toujours agréables à lire, sont organisés sous trois angles. D'abord le récit méticuleux de ce qu'il nomme les « *prélèvements* » qui ne commencent pas avec la loi sur le Service du travail obligatoire (STO) en février 1943 et la réquisition des classes 1920, 1921 & 1922. Une « relève » et un premier STO ont été exigés dès juin 1942 par Fritz Sauckel, le général SS plénipotentiaire du Reich pour la main d'œuvre, tandis que dès 1940, Vichy avait mis à la disposition de l'occupant, sur le territoire français, une main d'œuvre qualifiée, particulièrement pour construire le « mur de l'Atlantique ». En 1943, les demandes d'envoi de main d'œuvre en Allemagne sont les plus gourmandes tandis que l'impopularité du STO est totale, pourtant le gouvernement de Laval-Pétain réussit à les satisfaire. En janvier-mars, Sauckel exige et obtient 250 000 travailleurs dont 150 000 qualifiés ; en

avril, il en demande 120 000 supplémentaires avant mai, il en obtient 160 000 début août et 100 000 début décembre. Cependant l'impopularité encourage la Résistance à agir : le 28 septembre 1943 le représentant de Sauckel en France est abattu par le groupe Manouchian ! Beaucoup de jeunes refusent de partir et se cachent, rejoignent le Maquis. Aussi les résultats sont-ils bien moins satisfaisants en 1944 : en janvier Sauckel exige un million, puis 800 000 travailleurs, et n'obtient que... 18 347 requis et 22 247 volontaires.

Dans sa deuxième partie intitulée « impacts », Raphaël Spina passe la société de la France occupée au crible du STO qui devient le révélateur de l'impasse du régime et de la « *faillite du projet social vichyste* ». En des chapitres éclairants, un des meilleurs apports de ce livre, il montre comment la « révolution nationale » a été « *sacrifiée et la jeunesse trahie* », la collaboration « *discréditée et radicalisée* », la société « *fragilisée* », pour finalement, avec l'afflux des réfractaires et refusants, contribuer directement à la Résistance. Le Maquis, est devenu « *un enfant non voulu du STO*. » De même, les « requis » envoyés en Allemagne ne se sont pas toujours laissés faire : on estime à 100 000 le nombre de ceux qui se sont échappés et sont rentrés en France.

C'est d'ailleurs à l'extrême variété des situations de ces travailleurs forcés que se consacre la troisième partie de l'ouvrage, intitulée « Expériences », une tentative originale de saisir les vécus à partir de témoignages et de documents, notamment l'abondante correspondance de ces « *exilés* ». Ce qui donne une analyse historique psychosociale et un tableau nuancé de cette jeunesse sacrifiée par Vichy sur l'autel du nazisme. On retiendra les premiers chapitres de cette dernière partie riche en informations nouvelles : « Les requis : pourquoi l'obéissance ? », « Être réfractaire », « La galaxie des refusants », « Le grand dépaysement », « Vivre chez l'ennemi », « Revenir ».

Le lecteur d'aujourd'hui, même averti, ne peut s'empêcher d'être étonné par l'état d'esprit des Français de cette époque, que révèle parfaitement l'aventure du STO et plus marginalement les dénonciations de juifs. On peut retenir l'autre versant pour se reconforter, les multiples résistances, refus ou actes de sauvetage. Il reste néanmoins un goût amer devant la cruauté ou, au mieux, la naïveté de ces comportements collaborateurs qui font écho à bien des déclarations et attitudes contemporaines. Quand la peur et la lâcheté prennent le dessus, le crime revient sous toutes ses formes. Alors, pourquoi s'étonner des flatteries lepénistes d'une certaine France ?

Cet article a été publié sur [Mediapart](#).

## Ce que la guerre fait au sexe

***Publiés à un an d'écart, ces deux livres ont une thématique commune – « guerre des sexes », politique des genres, ce que la guerre fait au sexe –, traitée de façons à la fois différentes et apparentées. Celle de la guerre d'Algérie et du « sexe outragé », d'une part ; celle du rapport sexué entre « l'homme arabe » et la France depuis l'indépendance algérienne, d'autre part. Toujours : féminiser l'ennemi (ou le vaincu, français y compris) et sur-viriliser le pouvoir du côté de la droite française, tandis qu'à sa « guerre d'Algérie » la gauche et les combattants algériens opposent guerre de libération nationale et révolution.***

par Nelcya Delanoë

---

Catherine Brun et Todd Shepard (dir.)  
*Guerre d'Algérie : Le sexe outragé*  
CNRS Éditions, 320 p., 25 €

Todd Shepard  
*Mâle décolonisation : L'« homme arabe » et la France, de l'indépendance algérienne à la révolution iranienne*  
Trad. de l'anglais (États-Unis)  
par Clément Baude  
Payot, 400 p., 30 €

---

La construction et la composition du livre dirigé par Catherine Brun et Todd Shepard en font un ouvrage mosaïque – treize articles, cinq sections, alternance de fragments fictionnels (très intéressant apport) et de textes critiques dont les auteurs sont, pour une dizaine d'entre eux, originaires d'Algérie. Anthropologie, psychanalyse, littérature, arts plas-

tiques, science politique, étude du genre, histoire, « *le sexe et l'effroi, pris comme objets de visée et angles d'attaque, y ouvrent de nouvelles possibilités de penser l'histoire et les sens de la guerre et de ses représentations* ».

À chaque section, un thème précis, mais une ou plusieurs périodes, en somme « l'Algérie d'une guerre à l'autre ». Dans la première section, « Défaire les culturalismes », c'est du viol qu'il s'agit, viol des femmes, corps amputé des hommes. La figure tutélaire de Frantz Fanon circule entre les pages, soit qu'il n'ait pas dépassé une manière de sexisme soit que sa mise en évidence de « la fluidité du genre » et son invitation à sortir du culturalisme aient fécondé la recherche [1].

Avec les « Représentations artistiques postcoloniales des femmes en guerre d'Algérie [2] », on voit ces dernières passer du statut de victimes patriotes et passives – *mater dolorosa* et femme violée, à l'image du pays – au statut de femmes combattantes : le ministère algérien des Anciens Moujahidin aurait répertorié 10 949 *moujahidat*. Or, explique Djamilia Amrane, aucune d'entre elles n'a jamais été photographiée en tenue militaire, encore moins dans le maquis algérien, mais les artistes (féminines principalement) d'arts plastiques les ont depuis honorées, et continuent de le faire.

L'anthropologue Abderrahmane Moussaoui traite de la question des « dommages » dus aux femmes « violées par les groupes armés et ayant survécu », soit officiellement 2029 femmes. Scrutant le sort de ces femmes pendant la guerre de libération puis la « décennie noire », la finesse intellectuelle de Moussaoui ouvre là aussi des perspectives sur l'histoire de l'Algérie récente et donc... moins récente. En effet, revenir sur les violences et viols de l'époque récente – « 200 000 morts et plusieurs milliers d'autres "victimes", [...] doit aider à saisir certains ressorts et certaines rémanences des exactions passées ».

À partir de là, Moussaoui débroussaille « l'imbroglio du viol » pendant la guerre avec les islamistes – femmes comme biens et signes d'échanges organisés par certains pères et frères ; femmes butins de guerre, femmes d'un mariage temporaire, dit de jouissance, pratiqué dans l'islam chi'ite et mis au goût du jour dans l'Algérie sunnite des années 1980 par la mouvance islamiste de la Salafiya. Enfin, femmes du mariage coutumier, plus habituel et répandu. Au maquis, deux statuts : épouse ou captive. Or épouser une femme, c'est épouser un clan, et compliquer d'autant les loyautés de la guerre. Le

### CE QUE LA GUERRE FAIT AU SEXE

rapt et le viol d'une femme sont d'abord une vengeance, et les tortures infligées à la femme sont adressées aussi à sa famille et à son clan. La victime (*sabiya*) hésite entre dénonciation, autojustification et occultation de l'acte même : si aux yeux des tortionnaires le viol fait partie du djihad comme défi au groupe incapable de défendre ses femmes, se qualifier de « *sabiya* », c'est se déclarer victime de guerre et non proie du mâle. La disqualification sociale qui s'ensuit néanmoins, ou « second viol [3] », fait de la victime une suspecte perpétuelle. Son enfant, si elle n'a pas avorté, recouru à l'infanticide ou abandonné le nouveau-né, est mal vu et ce n'est qu'en 2014 qu'un décret a reconnu le statut de « victimes » aux femmes violées par des membres de groupes armés pendant les années 1990, et les mêmes droits à indemnisation que les autres victimes du terrorisme.

À la suite de cet article, un extrait du *Journal* de Mouloud Ferraoun raconte sèchement comment, du temps de la lutte pour l'indépendance (1954-1962), « *les fellaghas expliquaient aux femmes, Coran à l'appui, que leur combat à elles consistait précisément à accepter l'outrage des soldats, ne pas laisser croire à l'ennemi qu'il a touché la chair vive de l'âme kabyle...* » Comme une réponse à la question initiale de Messaoui : « *Le passé sert-il à occulter un présent jonché de drames commis entre soi ?* »

Alice Cherki et Faika Medjahed complètent ces analyses en suivant le fil qui relie les « dénis des viols » d'une guerre à l'autre et d'une génération à l'autre et encore à l'autre et, avec eux, « *des chaînes signifiantes [...] silencieuses* ». Et elles en appellent à l'urgence du travail analytique, l'histoire sexuée coloniale étant traumatique et multigénérationnelle. Une funeste paralysie, en quelque sorte.

Les cinq articles de la section « Masculinités » sont consacrés à l'écriture du sexe masculin dans la littérature française de la guerre d'Algérie. Ou comment les rapports entre militarisme français et masculinité peuvent homosexualiser, déssexualiser et resexualiser une masculinité pseudo-monolithique. Trois stéréotypes sont à l'œuvre : le parachutiste, le fellagha et l'appelé, en qui sexe et effroi sont noués. Ainsi de Jean Lartéguy, Jean Brune, Jacques Laurent et leurs parachutistes hypersexuels ; Georges Mattéi, Philippe Labro, Pierre Bourgeade et leurs appelés « couillonnés » par l'histoire ; Pierre Guyotat et Bernard Noël, leurs putains démasculinisant(e)s et leurs chiens violeurs.

Catherine Brun reprend la question de l'émasculatation, dans les deux camps, et de la preuve, y compris par les archives, quasi inexistante. Témoignages et rumeurs étant par ailleurs trop souvent mêlés, elle se tourne vers la fiction, où ce geste est obsessionnellement présent chez des auteurs contemporains des événements, ou postérieurs. Selon son hypothèse, ces émasculations correspondent à « *une restauration violente de la ségrégation sexuelle et raciale brouillée par le conflit, un terrible rappel à l'ordre différentiel* ». Ces « couilles coupées » seraient une solution pour couper court, si l'on peut dire, à « *l'idée même de rapport* ». Redoutablement efficace, cette « solution »...

Avec le « roman des appelés », Catherine Milkovitch-Rioux approfondit encore la réflexion avec des écrivains du début du XXI<sup>e</sup> siècle, « *une génération d'enfants d'appelés née après la guerre et héritière d'un vécu paternel "enclos dans le souvenir"* ». Mémoire seconde et reconstituée, mémoire de la répercussion de l'effroi face à la nuit sexuelle et ses mutilations.

Les deux dernières sections couvrent le champ des « Rumeurs ». Fait divers sordide et suspicion systématique d'un Nord-Africain dans le cas de « l'assassin probable de Hayange » (1952), dont Alain Ruscio fait l'anatomie. Autre rumeur du temps des accords d'Évian (1962) : la « traite des Blanches ». En Algérie, la guerre au finish entre l'OAS et le FLN fait rage, constituant l'une des causes de l'exode de la communauté européenne [4]. Sur ce terreau délétère, la rumeur de la traite des Blanches fleurit, relancée en 1982 par une campagne de presse des milieux proches de l'OAS et un livre, en 1986, émanant des mêmes sphères. Les sources consultées par des familles de disparu(e)s et des historiens aboutissent en 2011. Après les accords d'Évian, des femmes européennes ont bel et bien été enlevées, mais des hommes aussi, et en plus grand nombre. Elles ont été victimes de milieux crapuleux ou du FLN. Malgré ces informations partielles, où il est difficile de démêler le vrai du faux, la réalité d'un réseau de traite des Blanches à l'échelle de l'Algérie semble improbable – conclusion confirmée par Shepard dans sa propre contribution puis dans son livre.

Dans la dernière section, « Métropole », Marc André explore (presse, enquêtes policières et archives médicales) comment en France, pendant la guerre d'Algérie, la crainte du franchissement des frontières raciales est doublée de peurs sanitaires. Les « Nord-Africains » (en général les Algériens) sont

### CE QUE LA GUERRE FAIT AU SEXE

violents, violeurs et vecteurs d'infections. Quant aux éventuelles relations de métropolitaines avec eux, elles sont stigmatisées voire dénaturées, surtout quand il s'agit de militant(e)s – voir le nationaliste Ali la Pointe qui devient, dans le discours Algérie française, un maquereau [5]. Les Algériennes, quand elles forment une famille avec un Algérien, deviennent les garantes d'une double sécurité, sexuelle et politique, les institutions métropolitaines voyant en elles des femmes au foyer prolifiques. Enfin, les prostituées algériennes sont moins aux mains des proxénètes algériens que les auto-organisatrices de leur propre monde prostitutionnel, tout en drainant sans doute des sommes importantes pour le FNL. Effet collatéral intéressant : en métropole, les Algériennes ont découvert le planning familial et le contrôle des naissances, lequel devient un acquis de la deuxième génération. De la haute lutte pour l'indépendance à l'émancipation sexuelle...

La contribution de Shepard sur ces multiples rumeurs confirme et clôt le livre. Et ouvre sur le suivant. Comme son titre l'indique, ce gros ouvrage couvre une courte période (dix-sept ans), des accords d'Évian à la révolution iranienne. Soit de « l'érotisme de la différence algérienne » à la fin de l'orientalisme « arabophile » dans sa version historicisée et politique ; ou « de la révolution "arabe" à la révolution "islamique", à laquelle, au demeurant, sont consacrées quelques lignes seulement : le musulman a remplacé l'Arabe, terme lui-même générique.

Dans son avant-propos, l'historien annonce la couleur : « *me pencher sur des arguments [...] peu convaincants [...] en partie pour expliquer certaines évolutions dérangerantes [et] parce que le monde est complexe* ». Ce postulat a incité Shepard à s'intéresser à certains débats « *jugés trop vulgaires ou dangereux par la recherche [...] notamment l'histoire de la sexualité, les débats autour de la sexualité et de la politique, l'obsession française autour des hommes arabes* ».

Sa problématique : pourquoi et comment, après 1962, les « *théories profondément sexualisées sur les "Arabes" ont été omniprésentes dans les grands débats français* » et ce de façon parallèle bien qu'opposée selon qu'on était de « la gauche radicale » ou de l'extrême droite. C'est ainsi que les conséquences de la guerre d'Algérie ont été étroitement mêlées à la révolution dite sexuelle. Après 1962, la « décolonisation » et la « dé-

érotisation » (Guyotat) concernent gauchistes et lepénistes divers, sur fond de transformation exponentielle liée au capitalisme de consommation. Pour en prendre la mesure, Shepard en appelle donc à tisser « *les histoires de l'empire et celles de la sexualité* ». Ainsi de « *l'érotisme de la différence algérienne* » qui, selon lui, a permis aux Françaises et aux Français « *d'appréhender les frontières mouvantes de la nation et de l'identité* ». Reste à « *faire converger des histoires culturelles denses, des aspects du fait colonial et l'histoire des histoires connectées* ».

D'où le choix de cette période où le charisme et le prestige de l'homme algérien révolutionnaire seraient devenus, en tant qu'ils défendaient la famille et la patrie algériennes contre la torture et l'occupation par la France, « *pour les anticolonialistes [...] une incarnation de la masculinité (universelle et véritable)* ». L'homme « arabe » aurait ainsi été le vecteur à la fois de la solution et du poison, selon le point de vue, des problèmes français en France. Tout cela en neuf chapitres plus ou moins chronologiques et ordonnés autour d'une thématique nouée par la période.

Shepard démarre ainsi avec « L'extrême droite et le renouveau de l'orientalisme sexuel dans la France de l'après-décolonisation ». Il y décortique avec minutie la presse d'extrême droite, prise entre son obsession de la virilité et son intérêt pour la masculinité des « Arabes » comme des « Français ». Cette anatomie d'un monde d'hommes fantasmés est pourtant, dès le début et constamment, trouée par un manque, celui de la définition par l'auteur des termes récurrents et cruciaux de « virilité » et de « masculinité ». Shepard termine son livre avec « Le viol comme acte dans les années 1970 », où il analyse finement les réponses féministes aux critiques d'une certaine extrême gauche qui supportait mal les procès politiques du féminisme anti-viol.

Les autres chapitres montrent comment les contradictions, les amalgames et les ambiguïtés du rapport au politique, au genre et au militantisme (d'extrême droite et d'extrême gauche) ont masqué d'autres enjeux, fondamentaux. Si les antiracistes dénoncent le discours de l'extrême droite sur les Arabes, le mouvement de libération des homosexuels, qualifiés de « minets » par Rivarol, dénonce le « racisme anti-arabes et anti-pédés » et revendique un lien privilégié avec les Arabes – voir entre autres Genet et Hocquenghem. En 1971, un tract du FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire) annonce : « *Nous sommes plus de 343 salopes, nous nous sommes fait enculer par des*

## CE QUE LA GUERRE FAIT AU SEXE

arabes. Nous en sommes fiers et nous recommencerons... »

Cette surenchère sur le mouvement des femmes pour le droit à l'avortement et cette provocation contre la bienséance homosexuelle bourgeoise ou contre l'homophobie des classes populaires disent le bouillonnement de ces franges actives et connectées – genre, classe, pouvoirs, racisme, impérialisme et leurs intersections. Et bientôt estompées par le capitalisme de la consommation, de la société du spectacle et de leurs productions de masse.

La parole sexuelle et l'histoire post-algérienne sont ainsi passées au scalpel de Shepard : que disent les Algériens de France des homosexuels ? Qu'en écrivent Boudjedra et Ben Jelloun ? Dans le chapitre 5 sur « La prostitution et l'Arabe, 1945 à 1975 », on voit converger morale chrétienne et droit laïque via l'empire français, où les « maisons », désormais interdites en France, demeurent autorisées. Un peu comme les Noirs américains, il convient d'aménager le rut des Arabes – surtout en période d'agitation nationaliste. Prostitution française, algérienne et FNL, mais aussi virilité française et défense de l'empire forment une mêlée sur laquelle Shepard jette des lumières intéressantes, malgré une tendance lourde à la généralisation et à la globalisation abusives.

Ainsi de l'érotisation obsessionnelle du révolutionnaire algérien puis palestinien, dans l'imaginaire français... Nombre de ces révolutionnaires ont pourtant beaucoup frappé nombre de leurs camarades de France, femmes et hommes, par leur machisme et leur traditionalisme appuyés.

Ainsi Shepard parle-t-il longuement d'un monde très restreint, qualifié de « gauche radicale » quand il s'agit de maoïstes, trotskystes, communistes en rupture avec le PCF, autogestionnaires, catholiques de gauche, écologistes, fronts de libération divers, féministes de tendances diverses, tout un monde qu'on ne saurait regrouper sous le même qualificatif, celui de « radical », très et trop américain en l'occurrence. Quant à la presse (quotidienne, hebdomadaire, mensuelle), abondamment utilisée comme support et preuve, Shepard ne nous dit rien de son lectorat, de ses tirages et de ses résonances, qu'il s'agisse de bulletins, du *Libération* de l'époque ou de *Rivarol*, *Minute* ou *Histoire d'Elles*.

À la fois micro et macro-histoires anti-orthodoxes, comme annoncé, ce qui donne bien du grain à

moudre et de cela on lui est reconnaissant, ce livre fait l'impasse entre autres sur l'islam, qui certes n'intéressait pas ce petit monde à l'époque. Crucial par ses effets sur la société française, ce petit monde a été happé depuis les années 1980 par les replis du néolibéralisme, contre/avec lesquels désormais il se débat. En revanche, on n'a jamais autant parlé en France de l'invasion du territoire français par les Arabes, Marine Le Pen et Renaud Camus en font leurs choux gras et les catégories de l'identité et autre nationalisme sont de retour.

Déjà, en 2008, Shepard avait publié *1962 : Comment l'indépendance algérienne a transformé la France*, où il analysait la redéfinition des institutions françaises, des questions d'identité et de la citoyenneté suite à l'indépendance algérienne. Et y soulignait la volonté de la V<sup>e</sup> République de masquer l'échec de ce que Shepard qualifie de projet d'égalité et de fraternité en Algérie entre 1958 et 1962, « un héritage d'inventivité républicaine... ignoré aujourd'hui [6] » Dans *Mâle décolonisation*, l'historien analyse comment les fantasmes et les stéréotypes sexuels issus de la domination coloniale en Algérie réapparaissent sur le territoire français avec la décolonisation. De 1962 à 1979, ces derniers sont ainsi utilisés quasiment à fronts renversés tant par la « nouvelle droite » que par certains mouvements féministes et homosexuels de la « nouvelle gauche ».

1. **Contribution d'Éric Fassin, « Fanon, du voile au viol. Culture, genre et sexualité ».**
2. **Émilie Goudal.**
3. **Par Jean-Michel Chaumont, in *La concurrence des victimes : Génocide, identité, reconnaissance*, La Découverte, 1997, p. 22, (cité par Messaoui, p. 95).**
4. **Selon le Journal officiel du 24 novembre 1964, 3 018 civils européens ont disparu entre le cessez-le-feu de mars et décembre 1962.**
5. **Sur la couverture du livre de Shepard, une très belle photographie en noir et blanc de l'acteur algérien Brahim Haggiag jouant Ali la Pointe dans *La bataille d'Alger* (1965).**
6. **In [Mediapart](#), 23 mai 2015.**

## Le chant du monde

***Il est rare que, dans un traité de philosophie générale, la musique se voie dédier plus de deux ou trois paragraphes ; mais dans celui qui vient de paraître (nous sommes en 1840), Esquisse d'une philosophie, Lamennais [1] y consacre soixante pages.***

**par Frédéric Ernest**

---

Félicité-Robert de Lamennais  
*Esquisse d'une philosophie*  
 Pagnerre éditeur, 3 vol., 416 p., 452 p. et 484 p.

---

Il s'agit du chapitre premier du livre neuvième de la Seconde Partie (tome III).

Les formes limitées que nous sommes ont deux modes de manifestation : la lumière et le son, « *qui, perçu par l'ouïe, nous révèle ce qui se dérobe éternellement à l'œil dans les secrètes profondeurs de l'être* ». C'est ce qui explique la puissance de la musique : le son manifeste ce que nous avons de plus intime et « *agit aussi sur ce qu'ont de plus intime ceux qui perçoivent cette manifestation* ». L'artiste – compositeur ou exécutant – confère son accent personnel à cette puissance qui n'est qu'un instrument entre ses mains.

La musique des hommes est le reflet de leur imperfection : « *Les limites si resserrées qui nous pressent se manifestent en tout. Nécessairement bornée comme nous, incomplète comme nous, notre musique est le rapport de l'harmonie totale à notre nature particulière.* » Si nous entendons ce que nous nommons des « dissonances », c'est que « *leur relation au tout nous échappe* ». Il existe une musique aussi vaste que la Création, mais nous ne pouvons la connaître : « *Depuis la goutte d'eau qui gémit en se brisant sur un brin d'herbe, jusqu'à l'Océan qui ébranle avec des mugissements formidables les bases souterraines de la terre ; depuis le jonc des bords du fleuve jusqu'à l'oiseau qui soupire la nuit au fond des forêts ; depuis l'insecte imperceptible qui murmure des tristesses ou des joies inconnues dans le calice d'une fleur, jusqu'à l'homme dont les chants s'élèvent de monde en*

*monde vers leur éternel Architecte, chaque être a sa voix dans ce concert divin.* » On entendrait la voix de la nature si l'on pouvait « *s'élever à une hauteur où tous les bruits de la terre, sans cesser d'être perçus, se confondissent en un seul bruit* ». Le son – les sons – que produit une cloche peut nous en donner une idée ici-bas. On songe, ici comme en de nombreux endroits, à Chateaubriand, au *Génie du christianisme*, grande source d'inspiration pour Lamennais.

À la tripartition que Lamennais opère parmi les êtres – êtres inorganiques ; êtres de sensibilité et d'instinct ; êtres humains – correspondent trois dimensions de la musique. L'harmonie (science des accords) « *exprime le monde inférieur et les rapports des êtres dans ce monde, elle en est la voix* ». À l'égard des êtres doués seulement de sensibilité et d'instinct, la musique ne s'élève pas tellement plus haut, demeurant dans « *la sphère de la fatalité, de la nécessité* » : « *elle manque du principe générateur de la mélodie* ». Étrangère à ces deux mondes, la mélodie (que Lamennais définit comme une « *suite de sons déterminés qui s'appellent et s'enchaînent comme les mots dans le discours* ») est l'expression des seuls êtres humains.

L'harmonie doit donc être subordonnée à la mélodie – comme la nature à l'homme, la couleur au dessin, le paysage à la figure humaine. En cela, Lamennais est nettement l'héritier de Rousseau, pour qui « *le véritable empire du cœur appartient à la mélodie* » (article « Musique » de l'*Encyclopédie*). Rameau, au contraire, considérait qu'il n'y a pas de mélodie que ne régente une harmonie, explicite ou sous-jacente.

Ce que « reprochait » fondamentalement Rousseau à l'harmonie, c'est d'avoir désuni sans retour le chant et la parole. Sur ce terrain-là aussi, celui de la fusion originelle du chant et de la parole, Lamennais suit fidèlement Rousseau. Il cite même textuellement une phrase de l'*Essai sur l'origine des langues* sans révéler son emprunt : « *Dire et chanter étoient autrefois la même chose, dit Strabon [2].* » Les discours furent d'abord soumis « *à des règles sévères de prosodie et d'accentuation* ». Peu à peu, la musique se distingua de la parole : « *Elle abandonna au pur langage l'expression directe des idées, se bornant à parler aux facultés sensibles de l'homme, dans leur rapport avec le son : d'où son caractère d'universalité.* » On ne saurait mieux la définir, dit Lamennais, que comme « *une langue sans consonnes* ». De la même façon, Rousseau avait affirmé dans son *Essai* : « *On ne commença pas par raisonner, mais par sentir.* » Et l'on sentit en chantant.

## LE CHANT DU MONDE

Longtemps, la musique ne fut que vocale. La mélodie des instruments dérive primitivement de la voix, et les premiers d'entre eux ne servaient qu'à donner le ton aux chanteurs. La musique, souligne Lamennais, était pour les Anciens « *la parole même élevée à son plus haut degré de puissance* ». Dans le plain-chant, « *l'absence de mesure éveilloit comme un vague sentiment de l'infini* ». Puis la monodie céda la place à la polyphonie, qui ne signifie d'ailleurs pas la victoire de l'harmonie sur la mélodie : chez Palestrina, dont Lamennais célèbre le « *génie sans rival* », l'harmonie n'est pas première ; elle résulte de la rencontre de mélodies indépendantes.

Si Lamennais déplore le déclin de la musique religieuse et redoute surtout que les arts, ne parlant plus qu'aux sens, deviennent « *un je ne sais quoi qui n'a de nom dans aucune langue [3]* », il n'est pas seulement nostalgique. Il admire Beethoven (mort quelques années seulement avant la parution de l'ouvrage) au moins autant que les polyphonistes de la Renaissance. Et lorsque, sans les désigner, il décrit la *Pastorale* [4] ou la *Neuvième* [5], les mélomanes reconnaissent sans peine à quels « *poèmes merveilleux* » il fait allusion.

Lamennais, dont tout ce chapitre prouve qu'il est un vrai connaisseur en matière de théorie et d'histoire de la musique, relie éloquemment certaines évolutions musicales à des tendances plus générales. Ainsi, la révolution opérée par Monteverdi (qui « *créa [...] la modulation* ») serait née de la nécessité pour l'art de se transformer « *quand, au sortir du moyen-âge, l'humanité redescendit des hauteurs éthérées de la foi dans la sphère orageuse des pensées et des choses terrestres* ». Cette ère nouvelle consacra l'importance des dissonances, dont la fonction « *n'est pas seulement d'opérer le passage d'un ton à un autre ton, elles expriment encore immédiatement ces discordances aiguës qui nous frappent dans les passions humaines et dans la nature même* ».

Les siècles se suivent, et parfois des auteurs que la langue et le temps séparent ont des idées semblables. Pour le philosophe américain contemporain Peter Kivy, il y a un rapport entre la théorie des émotions – celle des *Passions de l'âme* de Descartes – qui dominait à l'époque baroque et certaines caractéristiques de la musique de cette période (l'existence de frontières bien marquées au sein d'une pièce, pour simplifier) ; puis entre

l'associationnisme et la musique de l'époque suivante. Lamennais observe de même que, après une phase où les tonalités se succédaient sans se fondre, s'est créée, par le biais des altérations chromatiques, de l'enharmonie, une musique propre à exprimer la mobilité des passions humaines. Peu d'années après la création de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, il pressent, d'autre part, la volonté – qui s'incarne dans la musique « *cyclique* » – de réaliser une plus grande intégration des éléments constitutifs d'une œuvre, cette tendance n'étant « *qu'une forme particulière de l'éternelle tendance d'après laquelle s'opère l'union toujours croissante de l'homme avec Dieu, et avec l'univers qu'il élève vers Dieu, en s'élevant lui-même vers ce terme dernier auquel aspire perpétuellement, invinciblement, tout ce qui est* ».

Ainsi s'exprimait celui que ses disciples appelaient affectueusement *Féli*, et qui écrivait encore, contre la théorie qui prévalait au temps de sa jeunesse : « *la musique n'imité point, elle crée, elle concourt à réaliser le monde immatériel où l'esprit se dilate sans fin* ».

1. **Félicité-Robert de Lamennais (1782-1854), prêtre (qui rompit avec l'Église), chef de file du catholicisme libéral, député, auteur des *Paroles d'un croyant*, traducteur de *L'Imitation de Jésus-Christ*, etc.**
2. **Géographe grec mort au I<sup>er</sup> siècle de notre ère.**
3. **Sans mentionner le nom de l'auteur – la référence est censée n'échapper à personne –, Lamennais reproduit en italique cette expression employée par Bossuet dans son *Sermon sur la mort* et deux de ses *Oraisons funèbres*.**
4. **« *Tout est pur, serein, tout respire le calme et la fraîcheur de la nature au lever du jour, quand les larges ombres qui tombent des montagnes flottent sur la plaine comme les plis traînants du manteau de la nuit.* »**
5. **« *N'assistez-vous pas à la naissance d'un monde ? Tout d'abord y est indistinct, compact en quelque sorte. Successivement les objets se dessinent, se détachent du fonds uniforme.* »**

## Marcel Broodthaers à Düsseldorf

***Se tient en ce moment à Düsseldorf, au K21, musée consacré au volet contemporain des collections d'art de Rhénanie du Nord et de Westphalie, une exposition particulièrement remarquable, rendant un hommage aussi complet que choisi, aussi généreux que subtil, à Marcel Broodthaers, artiste majeur du XX<sup>e</sup> siècle, qui a résidé deux années dans la ville qui aujourd'hui l'honore. Düsseldorf est la dernière étape d'une exposition itinérante qui a commencé au MoMA, à New York, et s'est ensuite déroulée à Madrid, au Musée national Centre d'art Reina Sofia. À chaque fois, l'hommage a pris une forme légèrement différente, s'adaptant aux lieux.***

**par Yves Peyré**

---

***Marcel Broodthaers : une rétrospective***  
Musée d'Art contemporain K21, Düsseldorf  
Jusqu'au 11 juin 2017

---

Marcel Broodthaers est un créateur de la plus haute importance pour le XX<sup>e</sup> siècle, il est même l'un des phares de la seconde moitié de ce siècle. Son passage est bref en raison de sa vie mais totalement déterminant. Il naît en 1924 et s'éteint en 1976, ne vient à la création plastique qu'en 1963, ce qui signifie que sa production se déploie sur treize années, pas plus, tout en bouleversant profondément les raisons et les apparences de l'art. Au cœur de l'œuvre se tient le manque ; elle est, qui plus est, auréolée d'un mystère permanent, la pluralité des voies empruntées pour confier l'aveu laisse un rien pantois. Broodthaers a d'abord été poète, et brillant, il le restera au demeurant toute sa vie, avant de se

convertir à l'art, autre forme de l'expression. Il n'a pas manqué de faire de ce passage une énigme et même un gag (la célèbre sculpture *Pense-bête*, qui, sur une console, enferme partiellement un paquet d'exemplaires de son dernier livre de poèmes éponyme dans du plâtre avec la présence d'un œuf fictif, en est l'illustration emblématique). Outre l'écriture et le livre, l'imprimé plus largement, par lesquels il a été invariablement révolutionnaire, Broodthaers s'est imposé superbement par ses films, ses montages, ses panneaux, ses sculptures, ses installations, ses objets, ses décors, ses toiles photographiques (qui sont ses dessins à lui). Il a su donner à la presque totalité des possibles une ampleur confondante, mêlant la tragédie virtuelle à la dérision probable.

Tout ceci est très présent dans l'exposition qui a le mérite rare du bon choix, du refus de l'excès, privilégiant constamment l'esprit sur la lettre, repoussant la surcharge et donc la répétition stérile au profit de la surprise devant chaque exploit, installant le jeu de miroir qui réutilise la même matière première au sein d'un déplacement continu. *Marcel Broodthaers: une rétrospective* est un hommage parfait en ce que l'exposition emprunte à l'œuvre cette façon périlleuse de marcher sur un fil. On est comblé plus que dérangé de tomber ici sur la mise en espace d'un livre, de visionner là avec passion le déroulement d'un film aussi concis que merveilleux. On se tient au comble de la pensée, du rire et de la forme. Le théâtre qui advient est une interrogation sans fin. Le labyrinthe du sens est la récompense de l'attention. L'exposition est juste et exemplaire. Elle est à la fois une mélodie, une danse de l'esprit, une ironie, le sommet de la poésie et une grande intensité de l'art. Broodthaers signe et se montre. Son portrait est un puzzle. Il est ce passant sublime et fantaisiste, extrême et scintillant, il recule les limites du possible, attire avec fougue à lui les potentialités de l'improbable. Tout tient dans la légèreté d'une profondeur qui revient à la surface.

L'exposition est un rêve, on est d'emblée accueilli par des palmiers qui miment le décor choisi par Broodthaers pour son *Jardin d'hiver*, installation que l'on retrouve un peu plus loin dans le parcours. La mise en scène est saisissante dès le départ, déjà, lorsque, dans la descente de l'escalier, on est confronté aux placards fulgurants de calme que sont *Poème/Change* (la gratuité et le numéraire) et *Tractatus logico-catalogus* (clin d'œil au fameux livre de Wittgenstein) où les lignes et colonnes du texte se déposent à même un fond noir, le tout se trouvant complété par une peinture sur bois qui, au-delà de son fond cérusé, esquisse une construction Renaissance mais plus encore affirme la lettre *a*.

### MARCEL BROODTHAERS À DÜSSELDORF

C'est ainsi. Le début est le signe de lancement d'un alphabet visuel qui va déconstruire le convenu, appartenance et forme. Le rythme de l'exposition est donné. On se croit dans l'élan mais c'est alors qu'un deuxième prélude se présente. Une cascade de photos d'œuvres paradigmatiques d'une part (le charbon, les moules, la bouteille de lait, les fautes, le musée, etc.), de l'autre, la double feuille *Museum/Museum* qui imprime l'envoûtant lingot d'or et le duplique sur fond noir, lui-même accompagné en légendes des noms des artistes préférés de Broodthaers sur une feuille, de matières diverses sur la seconde (sans oublier les remarques troublantes : copie, original, figurant sur l'une et l'autre). La perturbation est signifiée, la désinvolture rieuse est là, on sent tout autant la sympathie et la finesse exquise de l'approche.

La première étape met en relation les livres de Broodthaers poète (*Mon livre d'ogre*, *Minuit*, *La bête noire*) et son poème cinématographique, *La clef de l'horloge*, en hommage à Kurt Schwitters, jouant des engrenages pour manifester une proximité indéniable (Broodthaers comme Schwitters sont des hommes du mot et de l'image, de la transgression des genres et des manières). La deuxième étape affiche les pas résolus dans l'art, les pieds dans le plat de l'esthétique. En rappel, le livre martyr *Pense-bête*, comme aussi la désopilante justification pour un poète du passage à l'art : « *Moi aussi, je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose et réussir dans la vie...* ». En pièces de consistance, le jeu avec les moules et les œufs sur des panneaux divers, avec parfois aussi les couleurs du drapeau belge : moquerie et tendresse. La matière est convoquée, et aussi l'évanescence. On passe du *Pupitre à musique* rouge avec ses moules disséminées et plâtrées au *Problème noir en Belgique*, collage d'œufs peints en noir sur une édition du journal *Le Soir* (les œufs, les moules et le charbon se confondent alors et s'opposent à la question épineuse du Congo), de *La Valise belge* (certes une malle, mais aussi un panneau où figurent en noir un parapluie fermé à la Lautréamont et des œufs également noirs qui tombent comme des gouttes) à *Paternité, maternité, enfance*, déclinaison ou exposition du problème de l'existence, de l'être, du passage, de la naissance, de la généalogie, ici l'œuf est vrai et faux, englué dans le plâtre.

La troisième salle est un accomplissement : elle se ferme par le *Jardin d'hiver*, ironique construction avec les palmiers, les chaises et les gravures d'animaux sauvages, moquerie de l'espace colonial au-

tant que du jardin botanique, attiré à l'envi pour les mêmes, cependant, anticipant cette fin, une dérive sur les moules, les œufs, les frites, les pots, le charbon, voire les briques, s'est imposée. La matière réelle de l'objet lutte avec sa représentation, bientôt l'extravagante nomination s'en mêle. Ici, un panneau de moules, là, un escabeau avec des briques déposées sur ses marches, ici, une marmite de moules encore, là, une casserole de frites (fausses, en bois peint en noir), ici, une pelletée de charbon et sa réflexion en forme de toile photographique à l'assemblage variable, là, la *tour visuelle*, une pyramide de pots aux yeux (empruntés à l'une de ses filles). Le tout est dominé par un triptyque d'œufs cassés, blancheur frêle épandue sur un mime du drapeau belge. La dénonciation et la confusion battent leur plein. C'est déjà beaucoup mais il y a plus. Il reste à s'insinuer dans le vertige de l'absence, de l'indétermination, de la parodie. On peut jouer avec la matière, il est également profitable de recouvrir le réel du voile de l'abstraction. De se tenir dans l'entre-deux. Le temps d'une scénique est à accomplir.

La quatrième salle est celle du passage d'un ordre à un autre. On y retrouve de nombreux ingrédients, quand bien même un ovale d'œufs imposerait l'absence de tout portrait selon la norme des peintures et des photos colorées, à quoi réplique *Véritablement*, une double peinture photographique avec le portrait de Broodthaers de dos et de profil, surimposé sur une copie manuscrite et maladroitement de la fable « Le corbeau et le renard », donnée une fois à l'endroit, une autre à l'envers, le portrait se présentant alors lui-même dans la direction inverse. Que dire d'autre qu'une chose et son contraire sont vrais, aussi bien justes que faux ? Un scepticisme joyeux est en effet à l'œuvre chez Broodthaers. Tout se peut, rien n'est possible. La salle suivante est consacrée à cette mythologie personnelle, la fable de La Fontaine, pliée dans tous les sens et réinterprétée au gré de panneaux, d'assemblages, d'un film, voire de simples moments de textes étourdissants qui prolongent les vers célèbres : ainsi, « Le corbeau sonne », « Le renard sonne », « Le corbeau et le renard sont absents ». Broodthaers fait d'un texte exemplaire un fait intime, c'est le moment pour lui d'échanger son chapeau avec Magritte. De-ci de-là, une marmite de moules et la bouteille de lait avec, en arrière-fond, ses projections.

À cette émouvante salle vouée à la fable magique fait suite un autre espace dont le dispositif n'est pas moins personnel et tout aussi empli de mystère : consacré à Mallarmé (idole de Broodthaers, plus même encore que Baudelaire), il se centre sur le

**MARCEL BROODTHAERS À DÜSSELDORF**

fameux livre *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard/Image* par lequel Broodthaers donne à voir le rythme en cascade du poème en le figurant, n'offrant que des rectangles de noir qui restituent sous la forme d'une quasi-radiographie le vertigineux poème, l'effet du papier calque renforçant la mesure de l'attrait. On entend depuis un haut-parleur Broodthaers déclamer ce poème inaugural de la poétique et de l'espace modernes. Un contrepoint s'ajoute, rompant avec la gravité pour faire sa place à l'espièglerie, dans la mesure où, même au cœur des sujets les plus intransigeants, le sourire est prompt à s'insinuer : un costume pend sur un cintre et sur ce cintre Broodthaers a écrit l'intitulé de l'œuvre : *Le Costume d'Igitur*, saluant le héros du récit de Mallarmé qui préfigure, à l'aube de l'œuvre, la grandeur du dernier poème symphonique. On revient à l'origine. La boucle est ainsi bouclée, pourrait-elle indéfiniment se prolonger ?

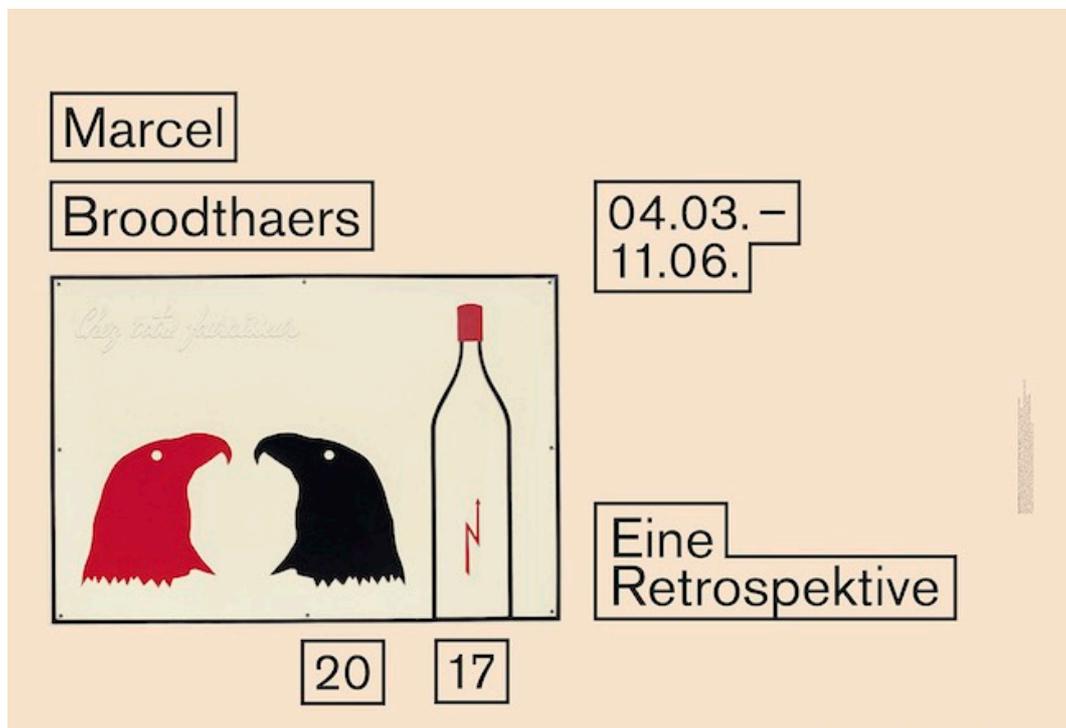
Après cette sixième étape, le parcours se centre sur un défi nouveau : il n'est plus question de déborder l'art, mais de chahuter le lieu qui le conserve, le musée. Broodthaers devient l'étrange conservateur d'une obsession, l'aigle, déjà évoqué dans l'un de ses premiers poèmes. En 1968, il a créé son Musée d'Art moderne Département des Aigles. Grande fiction et total retournement. L'institution est joueuse au point que son conservateur pourra produire une affiche provocante, décapante et revigorante : *Musée d'art moderne à vendre pour cause de faillite*. En plusieurs salles, on explore la question appréhendée sous la forme d'une installation *in progress*. Ici, l'exemple du XIX<sup>e</sup> siècle est livré en huit peintures (scènes, paysages, portraits et natures mortes, soit les quatre genres établis), là, on voit proliférer des plaques imprimées ; ici, ce sont des lettres scrupuleusement dactylographiées de négociations et d'affirmations d'intentions (parfois totalement fictives, parfois ouvertement adressées à un proche, par exemple Beuys), là des croquis, plans et esquisses, ici, des figures (miroir, bobine, pipe, bougie, valise, chaise, malle, calendrier, masque), là, des éléments de collections, ici, la reconstitution abondamment légendée et en bois de son appartement mué en musée (*La Salle blanche*). Dans un coin, l'artiste conservateur apparaît dans un film fascinant, *La Pluie, projet pour un texte*, il écrit d'abord tranquillement avec une plume qu'il trempe dans un encrier, la pluie tombe et s'amplifie, elle recouvre le papier, noie le texte, voilà une autobiographie soumise au malheur, à la dérision assumée, le tragique ne se déprend pas de l'ironie, le message, important ou vide, est effacé, on ne sau-

rait mieux dire le destin du créateur (autoportrait ou allégorie). À partir de là rayonnent des alvéoles où se contiennent des projets annexes, la *Section documentaire* par exemple, la *Section littéraire* encore, la *Publicité* aussi, le *Cabinet de Curiosités* comme une évidence, on voit les soubassements de l'action muséale dans la diversité de ses possibles. Broodthaers a mimé l'institutionnel pour le rendre à son inventivité, pour l'arracher à sa lourdeur.

Le décor est un thème majeur à bien des égards. Il est un accélérateur de monstration, que ce soit pour les armes en tous genres ou les meubles ou les miroirs. On trouve un crabe et une écrevisse en train de jouer aux cartes (allusion double à Grandville et à Lewis Carroll). On tombe sur l'univers de Bonaparte autour d'*Un voyage à Waterloo*. Bien des choses adviennent dans l'agrément de la surprise. Le ravissement se poursuit avec de nouveaux livres comme *Un voyage en mer du Nord* ou d'autres dont la maquette a été arrêtée par l'artiste quand bien même leur tirage serait posthume : *En lisant la Lorelei* ou *La Conquête de l'espace, Atlas à l'usage des artistes et des militaires*, livre minuscule qui est un paradoxe délibéré quand on s'avise que les livres de cartes sont usuellement de très grands formats. Broodthaers brouille les pistes, il brandit l'incertitude comme bannière.

La fin se joue entre diverses plaques, peintures littéraires imprimées en forme d'objets sur fond blanc, la *Série anglaise* (Lewis Carroll deux fois, nom propre et pseudonyme, William Blake, Poe, Oscar Wilde, Joyce, Swift) et la *Série en langue allemande* (Kant, Goethe, Beethoven, Hegel, Hölderlin, Marx, Nietzsche) forment des pendants bien différents car, alors que la première donne des qualifications aux auteurs, la seconde se contente de dire : « Le monde de ». Le tout se referme sur l'*Éloge du sujet*, le dialogue avec Magritte reprenant dans l'approche commune de la non-équivalence des noms et des choses, c'est un retour, une reformulation, il en va pour Broodthaers d'un ultime sursaut poétique pour détacher la figure, cette ombre du réel, de son défaut d'abstraction.

L'exposition frappe par son élégance, sa subtilité et sa retenue. Elle n'hésite pas à sacrifier des éléments importants et que le visiteur connaît, s'attendant à les voir (ainsi, la *Série en langue française* et les divers hommages et adresses à Baudelaire, des variantes de panneaux de moules et de marmites, bien des installations ou encore une composition comme *Amuser*, sous-titrée, très à la Picabia, *Le plus beau tableau du monde*). Il est remarquable que ces absences ne gênent pas. Ce qui l'emporte, c'est la justesse. On



### MARCEL BROODTHAERS À DÜSSELDORF

voit bien que Broodthaers aurait pu signer l'ensemble, même si cette mise en espace ne veut pas faire du Broodthaers, privilégiant une légère distance qui renforce encore l'acuité du regard.

Il ressort d'un tel parcours que Broodthaers est un artiste déterminant, il fait bifurquer l'histoire de l'art. Il reste jusqu'au bout le poète qu'il a été. L'art n'est pour lui que le tombeau jubilatoire et attendri de la poésie. Il est belge et universel. Fasciné par la poésie française et par l'art français, soucieux des apports allemands, il est hanté par le manque, rongé par l'absence, il jongle avec la sur-présence. Il se rit de ce qui lui importe. Il gère la perturbation, joue de la dérision, assume le drame de la représentation. La profondeur et la surface pour lui se confondent. Il abat les frontières et excelle en tout : poésie, film, plastique matérielle, plastique conceptuelle, installation, pensée philosophique. Broodthaers est à n'en pas douter son poète et son philosophe. Il varie les effets, il décline le multiple. Il ne vient pas de rien, il a lu la poésie, il a vu la peinture, il a savouré la philosophie. Ses maîtres immédiats, ceux avec qui il dialogue, sont Marcel Duchamp et René Magritte, si différent qu'il puisse être d'eux pour finir ; son plus proche camarade est Joseph Beuys. Il est surtout lui-même, ni vraiment Pop, sauf en passant, ni totalement voué à la matière, si ce n'est en riant, ni franchement minimaliste, ou alors fugitivement, ni aveuglément conceptuel ni purement néo-Dada, ni délibérément Fluxus. Il est tout cela et beaucoup plus encore, il renvoie toute posture trop affichée à de la pacotille, il est un créateur d'espace, il a du reste rendu la poésie à

l'espace, il est le visiteur le plus enivrant de la postmodernité. Avec lui l'esthétique comprend le politique, sans véritable insistance. Il signe l'art en le défaisant, il le rend à lui-même en le crucifiant. Tout ceci porté par le rire et toujours avec une intelligence diaboliquement ajustée. Broodthaers est une date, une époque, une vie, une œuvre. Il est le passeur d'un temps qui s'inquiète autant qu'il s'esclaffe, il est lui-même absolument. Tragédien ironique, bousculeur de l'attendu, contempteur de normes établies. Il est avec Duchamp (l'autre Marcel), dans le déploiement de la désobligeance polie, le plus grand perturbateur du siècle. Il saute avec aisance dans l'inconnu. Il est l'archétype du créateur d'avant-garde, quitte à se soumettre le moindre élément du passé. Il trouve l'évidence de l'éphémère, il nage très au-dessus de l'écume du temps, il s'en remet au mystère et privilégie, pour reprendre un autre mot de Mallarmé, la suggestion. Il allume les lampes d'un nouveau monde. Il s'attarde en courant.

Une telle exposition est un enchantement et enrichit celui qui la parcourt. Il se sent au plus près de Broodthaers, il est interpellé par lui. On peut à ce titre regretter qu'elle ne fasse pas une halte en France, d'autant plus que le Centre Pompidou est prêteur de *La Salle blanche*. Tout ceci n'est pas totalement nouveau. Pour la troisième fois en autant d'années, il a fallu voyager pour voir les trois plus belles expositions du temps, Malevitch à Londres en 2014, Manzoni à Lausanne en 2016, et donc Broodthaers à Düsseldorf en 2017. Trois artistes essentiels en trois expositions exemplaires et itinérantes auxquelles Paris n'a pas jugé bon de s'adjoindre. Le fait est là, criant, et invite à exiger un rattrapage.

## Toucher du doigt

***Au début des années 70, Eustachy Kossakowski, tout frais arrivé de Pologne avec son épouse, prend en photographie les 157 panneaux d'entrée de la ville de Paris, selon un protocole précis et immuable. 45 ans après, l'ensemble était remontré au MAC VAL, sur trois murs blancs, en un alignement parfait comme une ligne d'horizon. Fascinant.***

par Roger-Yves Roche

---

*6 mètres avant Paris*  
 photographies d'Eustachy Kossakowski  
 MAC VAL, Musée d'art contemporain  
 du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine  
 Jusqu'au 28 mai 2017

---

Regardeurs de tous pays, promeneurs solitaires, ou non, détailleurs de rêves et/ou fouilleurs de détails, coupeurs de réel en deux, précipitez-vous sur [le livre publié aux éditions Nous](#) qui constitue le catalogue de l'exposition.

Un truc de ouf assurément, conceptuel-obsessionnel à souhait, que n'aurait sans doute pas renié le Perec d'*Espèces d'espaces* et, plus encore, celui de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Une manière de lire-regarder-contenir la réalité qui oscille entre vide et répétition, différence et réplétion.

Étrange impression, en effet, qui se dégage de ces photographies, que l'on aurait de prime abord tendance à regarder comme étant toutes les mêmes. C'est qu'un panneau de Paris ressemble assez à un autre panneau de Paris, surtout lorsqu'il est pris de face, à six mètres de distance, pas un pas de plus, pas un pas de moins, immuable protocole photographique oblige.

Étant donné un panneau sur lequel est marqué Paris, donc, que se passe-t-il alentour ? Pas grand-chose, rien de remarquable en vérité. Il y a bien des automobiles et des autos immobiles, des monceaux d'étoffes sur un morceau de marché, un petit pan de

mur jauni par le temps, une rue pavée qui finit sans crier gare, une impasse qui s'entrevoit, une grue qui s'aperçoit et même quelques humains qui font signe, comme cette enfant qui semble se tenir de l'autre côté du miroir d'Alice, mais rien de bien affriolant ! On parlerait d'un lieu, à peine, d'un non-lieu, pas tout à fait, un terrain vague et précis : précisément vague, vaguement précis.

Mais là n'est pas l'important, l'essentiel, l'existentiel, qui réside plutôt dans le pourquoi et le peut-être du projet. Comment occuper un espace qui ne se voit pas ou presque pas, et, aussi bien, comment regarder un espace qui ne s'occupe pas, ou si peu ? Pour l'énoncer autrement : comment rêver l'horizon quand il est bouché par un panneau ? Et encore autrement : comment désirer la vie, la ville au-delà, quand il faut passer par-dessus le vide. Etc. Etc.



Il faut dire que le photographe a ses raisons que la déraison ne peut ignorer. Eustachy Kossakowski et Anka Ptazkowska viennent de quitter la Pologne, la cause est politique, on s'en doute, ils rêvent de Paris, ils y vont, ils y sont, pas encore, bientôt, peut-être. Il faut d'abord marquer son territoire comme on énonce un désir. Ce sera de cette étrange manière, debout devant l'impossible, entre une borne verticale qu'ils touchent 157 fois du doigt et des confins qui se dérobent à la vue. Anka l'énonce le plus joliment du monde : « *Nos jambes étaient plantées dans les banlieues, mais nos regards touchaient légèrement Paris dans la lentille de l'appareil et s'y laissaient aller* ».

Un demi-siècle nous sépare et ne nous sépare pas de cette expérience de l'espace et du temps. De cette tentative de voir qui est aussi une tentation de vivre. Vous savez, la leçon de Perec : « *Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.* » Les panneaux de Kossakowski sont là pour nous le rappeler. À bon regardeur...

## Signes de Thierry Le Saëc

***Paul Louis Rossi, écrivain et critique d'art, exprime l'impression puissante que lui a fait l'œuvre picturale de Thierry Le Saëc, dont on pourra découvrir les dessins et les peintures dans trois expositions programmées prochainement.***

**par Paul Louis Rossi**

Il est extrêmement périlleux de tenir un discours sur les œuvres d'un peintre. La peinture est silencieuse et les mots n'y peuvent rien, sauf par allusion ou par l'usage d'une digression. Mais, en l'année 2011, le musée de Vannes et les éditions Apogée avaient organisé une remarquable exposition des œuvres du peintre Thierry Le Saëc, avec un superbe catalogue. Je dirai seulement ma première impression, alors que je retrouve ces images et le souvenir des compositions que j'ai par la suite étudiées. J'ai l'intuition surtout que l'on ne peut classer simplement Thierry Le Saëc dans l'une des écoles artistiques, antiques ou contemporaines, qui nous sont offertes au présent. C'est affirmer de suite qu'il occupe sur la scène picturale la place privilégiée de celui qui anime le paysage sans humilité, avec une sorte d'assurance dans la franchise et la simplicité.

Ces quelques mots constituent déjà un paradoxe, car le peintre se trouve parfaitement initié aux tendances majeures de la modernité. Il est même l'un des rares artistes que je connaisse qui ne demeurent pas dans une forme unique d'expression, et qui ne refont jamais la même série de leurs créations. C'est dire, à l'observer, que l'on se trouve à chaque mutation, à chaque nouvelle époque, devant un cycle inédit, dévoilant autant de surprises. Je dois m'appuyer sur les constructions d'images, car la description de la peinture par le langage est pratiquement impossible.

Il est difficile de transcrire avec des mots une œuvre peinte, même figurative. D'une certaine façon, la peinture est immobile, et muette. Je viens de relire l'ouvrage de Jean Paris intitulé *L'espace et le regard*. Je le connaissais bien, mais il s'acharne en une description des scènes sacrées de l'art byzantin : *La Vierge entre les Anges* de Ravenne,

ou *La Madone Rucellai* du Duccio di Buoninsegna aux Uffizi de Florence, qu'il compare ensuite aux maîtres de la Renaissance en Italie et en Espagne. C'est-à-dire Vittore Carpaccio, Titien, Vélasquez et Le Greco. Il oublie que *la peinture est silencieuse* et que les mots, sauf par allusions, n'y peuvent rien.

En cette sorte de démonstration, il faut contourner l'obstacle. De même qu'il est pratiquement impossible, en ce qui concerne la peinture, de reconstituer dans le langage un jugement émotionnel basé sur la vision et l'immobilité, de même, il est difficile en cette vocation de construire un jugement, si l'on ne tient pas compte ou si l'on ignore les arts premiers, les masques du théâtre des Kodiak dans le chapelet des îles au sud de l'Alaska, par exemple, ou les réalisations picturales inscrites sur des falaises ou tracées sur le sable du désert, chez les Arandas, en Australie. Et, surtout, de ne pas évoquer la splendeur et la précision du dessin dans la peinture au Paléolithique, en Afrique, en Perse, comme dans l'Europe de l'Ouest.

Nous avons même des constructions monumentales dont nous ignorons les origines et l'histoire. Je pense à l'intérieur mystérieux du tumulus de Gavrinis, dans le golfe du Morbihan, que Geneviève Asse devait connaître. Et je puis résumer mon histoire en une formule : *la peinture a été abstraite avant d'être figurative*. Elle était au préalable constituée de marques et de signes, et probablement d'une forme de comptabilités, de mémoires et même de bribes d'écritures. Je voudrais résumer mon propos en ces quelques mots : aux origines, la peinture s'approchait d'un langage constitué de marques et de signes magiques, probablement plus proche de la description que d'une esthétique.

Je pense justement que l'art de Thierry Le Saëc est proche de cette pulsion et de ces références. Il est attentif aux signes antérieurs et lointains de nos civilisations. La peinture fait image en la circonstance, comme sur un linge blanc taché ou comme un chiffon de couleur agité. Celle de Thierry est proche de ses rencontres minérales et végétales, des accidents et du hasard, du mouvement des formes naturelles, des branches à l'air libre. De tout ce qui bouge et qui mérite d'être noté, il exprime simplement ses relations et ses amitiés :

*« Je veux quand même préciser que pour moi, ce sentiment d'appartenance n'est en rien exclusif. Je reste curieux et ouvert aux autres approches, à bien d'autres mouvements picturaux. Et pour paraphraser Tal Coat, il faut rester ouvert, disponible et accueillant. Ainsi je m'intéresse à Jean-Pierre Pincemin... »*

### SIGNES DE THIERRY LE SAËC

J'ai revu ces temps derniers des œuvres peintes de Pincemin. Je me suis souvenu qu'il posait simplement des pierres dans les chemins du Marais breton, au sud de la Loire. C'est encore une préhistoire. Thierry Le Saëc n'est pas si primitif. D'une certaine façon, il observe le Monde, il saisit rapidement ce qui lui fait signe dans les chemins de la nature et transforme sa vision en relations multiples et dessinées. Voilà franchie la frontière entre le figuratif et l'abstraction.

Il est écrit que Thierry La Saëc, à l'origine, était un responsable culturel, dans son métier, qui dirigeait le Centre culturel de la ville de Hennebont, dans le Morbihan. Et qu'il décide de se consacrer définitivement à la peinture en 1997. Le cheminement est rapide, les premières expositions se succèdent en 2001 et 2002. Il se réfère visiblement à une forme de l'abstraction du siècle. Celle de Malevitch le Russe, de l'Américain Rothko, et de l'Espagnol Antoni Tàpies que Joan Miró avait conseillé dès 1923. Le Saëc affirme à son tour que la peinture est *una cosa mentale*. C'est-à-dire, à partir d'un objet observé, un signe abstrait qui confirme une sensation.

Nous avons saisi que Thierry Le Saëc n'est pas figuratif au sens classique du terme, je veux dire qu'il est plus proche du signe que de l'image. Mais il laisse deviner dans son œuvre peint qu'il existe une loi naturelle qui assimile, qui intègre dans le geste et les couleurs des éléments physiques, une vitalité, une complicité avec les formes vivantes qui se développent, avec des désirs et des exigences, et les caprices de la végétation en ses multiples activités, et même en ses agitations, avec des gestes de colère dans la transmission des formes visibles. Comme cet inconnu au coin d'une rue, qui fait des signes afin de continuer son chemin, le peintre affirme qu'il existe une vitalité dans les moeurs de l'arbre et de ses ramures, dans l'organisation des branches, et même en ses désirs physiques dans l'exercice et l'espérance d'une vie végétale.

Je voudrais à présent signaler que nous avons réalisé, en l'année 2003, un album volumineux, avec des dessins de Thierry Le Saëc accompagnés d'une musique de Jean-Yves Bosseur. C'était un signe d'appartenance à cette terre de l'Armorique. J'avais imaginé à l'inverse un mouvement d'Ouest en Est, à partir des marais salants du Croisic et du bourg de Batz, par exemple, une recherche, vers les plateaux de la Chine avec ses

mines de sel jaune, jusqu'au Japon oriental, au bord des rives du Pacifique, où l'on a reconnu un véritable culte religieux du sel rose.

Cette recherche du sel de la terre, de continent en continent, s'appuyait sur une tradition des fables et des mythologies japonaises. Il existait une légende célèbre : l'existence de deux jeunes femmes, sur le rivage à l'est du Japon, qui amoncelaient dans la nuit et l'aube du jour les algues de la marée, et qui les brûlaient afin de recueillir le sel. Un vieil homme vagabond les découvrait au premier matin et elles lui confiaient leur secret. Elles étaient toutes deux amoureuses d'un prince exilé jadis sur ce rivage, qui s'était éloigné un jour à la fin de sa peine, et depuis des siècles elles reconstituaient la scène des cueilleuses de sel, puis s'envolaient toutes deux vers le ciel et les nuages à la première clarté du soleil dans la matinée.

Il faut abandonner la légende et revenir au phénomène de la peinture, tout aussi légendaire. Le critique Antoine Graziani dira que la peinture est la scène du reconnaissable. C'est-à-dire un alphabet, ainsi qu'une imagerie qui permet de saisir les formes du monde dans la diversité fabuleuse de ses œuvres naturelles. Mais je puis affirmer que l'art de Thierry Le Saëc n'est en aucune façon une description du minéral ou du végétal, ni même d'un ciel de nuages. Cette peinture n'est pas allusive. Il écrira lui-même :

« Être dans le temps de l'action et travailler le temps, l'espace, la lumière.

*Prendre le chemin le plus droit ou le plus tortueux mais chercher, creuser.*

*Être autant dans la question que dans la réponse et tenter sans cesse une lucide traversée des apparences. »*

Afin de désigner le lieu de son entreprise, le peintre se réfère à ce mot superbe de *canopée*, qui signifie la voûte supérieure de la forêt tropicale. C'est ainsi qu'il va fonder à Kergollaire, dans le Morbihan, la maison d'édition de La Canopée avec les ateliers, les hangars, les jardins consacrés à l'élaboration de ses travaux et de ses œuvres. L'entreprise ambitieuse apparaît simple, et l'on peut apercevoir que son rôle, en ce métier, est d'éviter les prétentions, les conventions et même les contingences.

J'ai seulement consulté et retenu dans les entretiens cette formule : *imago ignota*, « image inconnue », à propos d'une série des peintures de Le Saëc à

**SIGNES DE THIERRY LE SAËC**

Quimper. La peinture répond au langage et même à l'écriture par des signes figuratifs ou abstraits. Et par un défaut d'élocution, par une relation esthétique avec les rivières, les arbres et les minéraux, le chant des oiseaux et la lenteur relative de la tortue. Je vais néanmoins tenter, à partir du langage, de choisir et de décrire quelques œuvres du peintre.

Je choisis d'abord une toile rectangulaire sur fond rouge qui se divise en verticales, avec une bande plus étroite sur la gauche presque mauve. La peinture est animée par des lignes noires horizontales ordonnées comme des branches entrelacées, avec des taches noires où l'on pourrait voir le vestige d'une végétation parasite.

Le même procédé ensuite avec des verticales penchées noires en faisceaux sur fond jaune noir ou rouge, et même bleu rouge rose et même bleu en faisceaux.

Nous avons enfin des constructions de fines lignes noires apparentes sur fond rouge vif avec l'ombre d'autres dessins sous la couche de peintures et même des traces jaunes. Avec la sensation que le peintre profite de l'accident, et laisse paraître parfois des taches tournant à l'orange afin de briser l'uniformité de la couleur.

Enfin, pour terminer cet exercice périlleux du regard et de la transmission visuelle d'une œuvre peinte par une suite de mots, je choisirai les signes qui terminent l'ensemble que je consulte. Il s'agit de simples dessins rouges pigmentés de fines rayures noires distribuées dans l'espace, sur un fond mauve, que j'ai la faiblesse de comparer à des sarments de vignes. J'ai choisi cet exemple car il procure au spectateur une sorte d'allégresse. Comme si les branches de la plante se repliaient devant le paysage et la lumière vers toutes les directions possibles en une sorte de danse indicative. J'ai retenu cette déclaration, dans le volume que je consulte :

« *En vérité l'art est une décalcomanie...* »

Il est étrange d'avoir retrouvé à la fin du parcours cette légende du sel. Ce vieil homme vagabond ou prêtre, qui, à la fin de la nuit sur le rivage du Pacifique, à l'est du Japon, découvre ces deux femmes qui brûlent le sel et qui s'envolent aux premières lueurs de l'aurore. Ce que je voulais dire tient en quelques mots. Le peintre est de la même nature, il pratique une opération magique de transmutation

de la matière et du feu, à la fois manuelle et spirituelle. Le produit de ce labeur est un idéal, une image qui doit survivre au temps, qui interroge aussi bien le passé que le futur.

Je garde dans un petit volume la représentation de cette fuite des brûleuses de sel dans les nuages dès les premières lueurs de l'aube. Et j'ai choisi cette histoire afin de montrer, dans la peinture, que rien n'est plus périlleux qu'une tentative de description. Une œuvre picturale, abstraite ou figurative, se destine au regard du visiteur, homme ou femme. Mais la mise en forme dans le langage de cette performance est probablement impossible. Un système de mots ne peut en rien rendre compte du phénomène du regard et de la relation magique qui s'établit entre le voyeur et celui qui a dessiné le spectacle immobile du dessin avec toutes les formes et les couleurs d'une œuvre peinte. C'est pourquoi, en hommage au peintre Thierry Le Saëc, il faut retrouver notre finale, comme le musicien en fin de composition :

« *Que l'aurore étende sa clarté*

*Répondant à l'invite des eaux*

*Répondant à l'invite des nuages*

*Partons en Voyage...* »

**On pourra découvrir les œuvres de Thierry Le Saëc dans trois expositions programmées prochainement : au sein de la collection de Jean-Pierre Nuaud, au Musée Zervos, exposée du 2 juillet au 3 septembre 2017, 14, rue Saint-Étienne, 89450 Vézelay. Tél.: 03 86 32 39 26. Puis d'octobre à décembre 2017, dans une rétrospective de dessins (1992/2017), au Petit écho de la mode à Châtelaudren (22), place Maillet, 22170 Châtelaudren. Tél.: 02 96 79 26 40. Enfin, de janvier à mars 2018, ses *Œuvres récentes* (peintures, dessins, estampes, livres d'artiste) seront présentées au Centre d'art de Douarnenez (29), 8, rue Louis Pasteur, 29100 Douarnenez. Tél.: 02 98 92 92 32**

**À lire : Thierry Le Saëc, *La poétique du trait* – Marie-Françoise Le Saux, Gilles Plazy, Antoine Graziani, Entretien avec Michel et Christine Segalen. Musée de Vannes/Apogée, 2010. *Les Brûleuses d'Algues* : Paul Louis Rossi – Thierry Le Saëc – Musique de Jean-Yves Bosseur, éd. La Canopée, 2013. Kodiak, Alaska : *Les masques de la collection Alphonse Pinart*, exposition musée du Quai Branly, octobre 2002. Jean Paris, *L'espace et le regard*, Seuil, 1965.**

## Avez-vous vu « Art » de Yasmina Reza ?

**« Art » de Yasmina Reza  
par tg STAN et Dood Paard  
au Théâtre de la Bastille :  
l'association de ces noms  
ne manque pas d'étonner.  
Mais la programmation de ce  
spectacle permet de reconsidérer  
une pièce très célèbre à  
l'étranger, représentative des  
malentendus liés à la réception  
de son auteure en France.**

**par Monique Le Roux**

**Yasmina Reza**

« Art »

Par tg STAN et Dood Paard

Théâtre de la Bastille, jusqu'au 30 juin.

En mai 2015, Thomas Ostermeier a créé *Bella figura*, pièce de Yasmina Reza, écrite à sa demande, dans l'établissement qu'il dirige : la très prestigieuse Schaubühne de Berlin ; le spectacle a ensuite été présenté aux Gémeaux de Sceaux. La création française a été assurée par Yasmina Reza elle-même, au Théâtre de la Liberté à Toulon, avant une longue tournée et la programmation au Rond-Point, à l'automne prochain. Cette reconnaissance par le plus fameux metteur en scène européen correspond au statut d'une œuvre traduite dans plus de trente-cinq langues, jouée dans le monde entier, ce qui contraste avec sa situation dans son pays d'origine.

Denis Guénoun, artiste et intellectuel au parcours exceptionnel, surpris par cette situation, par la condescendance de ses collègues universitaires, s'est interrogé sur ce phénomène dans *Avez-vous lu Reza ? Une invitation philosophique* (publié chez Albin Michel en 2005). Il n'a pu que constater « un triomphe public au théâtre privé », « une des plus spectaculaires réussites du "boulevard" rénové ». Il s'est lui-même rendu compte que « ces textes ne se laissaient pas distribuer dans son classement entre grand art et divertissement ». Avec les armes de sa formation

philosophique, il a dépassé la réputation d'« Art », parfois considérée comme une pièce réactionnaire sur la peinture contemporaine. Il s'est intéressé à « la valeur monétaire » du tableau, représentatif d'« une culturalisation générale de l'art », de « sa marchandisation de masse ». Il a souligné l'absence de mise en cause de l'art, suggéré par les guillemets du titre, et dès les premières répliques les échanges sur le prix, la cote : « Il faut que le marché circule ».

C'est l'acquisition d'un tableau pour 60 000 euros (200 000 francs dans le texte d'origine) qui est à l'origine d'une crise entre trois amis de longue date. Serge a acheté une toile en apparence totalement blanche d'un certain Andrios, dont la cote est attestée par la présence de trois œuvres à Beaubourg. Marc la traite de « merde » et manifeste une violente réprobation. Yvan cherche à réconcilier les deux témoins de son prochain mariage, déjà bien mal engagé. Les trois hommes ne sont réunis que dans la deuxième partie de la pièce, où la sortie pour une soirée commune s'avère compromise, avant un revirement final très inattendu. Sur une vingtaine de séquences, plus de la moitié réside en de brèves répliques, accompagnées de la précision « seul », « comme seul ». En ouverture du texte, des didascalies précisent : « Un seul décor. Le plus dépouillé, le plus neutre possible, les scènes se déroulent successivement chez Serge, Ivan et Marc ».

Cette succession de monologues, ces changements de lieux dans le même espace, ainsi décrit, semblaient quelque peu contradictoires avec la création, en 1994, de la pièce à la Comédie des Champs-Élysées, avec l'attente d'un public venu surtout pour les interprètes, Pierre Vaneck (Marc), Fabrice Luchini (Serge), Pierre Arditi (Ivan). Le metteur en scène, Patrice Kerbrat, recourait souvent à la convention de l'aparté dans l'élégant décor, très socialement connoté, modifié par des déplacements de cloisons, l'apparition d'un tableau différent chez Marc et Yvan : solution peu satisfaisante, mais nécessaire à la vraisemblance minimale requise par des conversations de salon. Les rires suscités par la toile blanche, les réactions de connivence, les applaudissements en cours de représentation après les quelques séquences de diversion, par exemple le numéro de Pierre Arditi, à propos du carton d'invitation pour le mariage d'Ivan, expliquent la réputation de « pièce talentueusement démagogique » attachée à « Art », selon l'expression de Denis Guénoun.

**AVEZ-VOUS VU « ART » DE YASMINA REZA ?**

Paradoxalement les caractéristiques les plus contraignantes : majorité de monologues, neutralité de l'espace, trouvent leur pleine réalisation grâce à l'équipe réunie de la Bastille. Le collectif flamand tg STAN, familier du lieu, est cette fois représenté par un seul de ses membres fondateurs, Frank Verduyssen ; les deux autres interprètes, Kuno Baker et Gillis Biesheuvel, appartiennent au groupe néerlandais Dood Paard. Mais tous les trois partagent une même pratique caractérisée par l'absence de metteur en scène, le rejet de l'illusion théâtrale, une totale liberté dans l'espace scénique. Ils ne quittent pas l'aire de jeu depuis l'entrée du public jusqu'aux saluts, si ce n'est pour aller éventuellement dans la salle ; ils vaquent à diverses occupations, au milieu d'un vrai bric-à-brac ; ils semblent parfois s'ignorer. Ainsi ils adressent leurs monologues aux spectateurs ; ils sont comme chez eux sur le plateau nu de la Bastille et passent d'une séquence à l'autre dans une totale fluidité ; ils attirent un instant l'attention sur un des deux tableaux posés contre une paroi, censés appartenir à l'appartement de Marc ou d'Yvan. La toile abstraite, elle, est parfois ramenée au premier plan par Serge, muni de gants blancs dans un jeu de scène répété.

Une entente manifeste leur permet de renchérir sur le conflit, de prendre le public à témoin, par exemple du « *rire sardonique* » de l'un, de l'impossibilité d'avouer un mensonge, en pleine réconciliation soumise à une « *période d'essai* ». Le fait de jouer en français, avec un accent plus ou moins prononcé, devient un atout, une source de comique, dans l'exagération de l'articulation ou au contraire la difficulté feinte à dire « *sables mouvants* ». Le rappel de leur présence à Paris, dans ce lieu, contribue au partage avec le public. L'échange « *J'ai vu une souris passer...* », « *c'est un rat* » devient par exemple « *le rat du Théâtre de la Bastille* ». Yasmina Reza rappelle son accord exceptionnel donné pour des « *interventions dans le corps du texte* ». Elle n'a pas à le regretter, tant sa pièce prend une autre résonance, trouve une nouvelle modernité, rencontre un public différent qui, le soir de la première, a fait un accueil triomphal au spectacle.

**Notre choix de revues (6)**

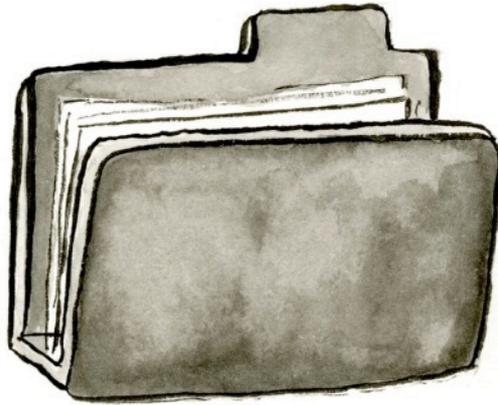
***Originale, riche, variée, la revue Modes pratiques explore un champ à la fois proche et surprenant : la mode considérée comme un fait social. À la croisée de l'histoire, de l'ethnologie, de l'anthropologie et des métiers du vêtement, elle s'intéresse aux manières dont les sociétés d'hier et d'aujourd'hui, partout dans le monde, ont choisi de se vêtir, de se dévoiler ou de se dissimuler. Tournée vers la poésie, Conférence, placée sous l'égide de Montaigne, se donne pour mission de « conjuguer le plaisir de l'œil et de la main par quoi s'agrandit et s'authentifie celui du cœur et de l'esprit ». Plus expérimentale, Temporel s'emploie à mettre en relation des poètes et des artistes graphiques et à défendre des projets globaux à découvrir directement en ligne.***

par En attendant Nadeau

*Modes pratiques*, n° 2



La revue *Modes pratiques*, qui en est à son deuxième numéro (le premier date de 2015 !), se consacre aux manières dont les sociétés d'hier et d'aujourd'hui, en Europe ou ailleurs, ont choisi de voiler et dévoiler les corps. Elle se penche ainsi sur les règles qui gouvernent l'apparence des individus, leur sens et sur l'adhésion que ces derniers peuvent



### NOTRE CHOIX DE REVUES (6)

ou non leur accorder. Publiée par l'École supérieure des arts appliqués Duperré de Paris et par l'Institut de recherches historiques du Septentrion de l'université de Lille 3, cette revue est à la fois savante et distrayante ; sa diversité et le ton contrasté de ses articles en font une merveilleuse lecture. Ainsi, elle parle de la période contemporaine comme des siècles passés, se tourne vers des contrées lointaines (les normes vestimentaires dans la Chine de Mao, les réformes du vêtement dans l'Empire ottoman au XIX<sup>e</sup> siècle) aussi bien que vers des institutions particulières bien françaises (le vêtement dans l'armée, à l'église, à l'usine). Elle mêle études historiques, sociologiques, ethnologiques, et entretiens avec des personnes célèbres ou non (dans le n° 1, par exemple, avec les membres du personnel navigant d'Air France, à propos de leur uniforme : dans le numéro 2, avec Daniel Roche du Collège de France). *Modes pratiques* allie donc sérieux scientifique et humour (souvent sociologique) : ainsi, dans sa première livraison, une rubrique intitulée « Revue pressée » présente un petit florilège de réclames du début du XX<sup>e</sup> siècle, tandis que dans le n° 2 sont dévoilées les curieuses images d'une campagne de publicité américaine pour les serviettes de toilette de la marque Cannon (on est en 1943 et c'est la guerre !), où des groupes de GI au repos, nus ou très légèrement drapés dudit tissu-éponge, s'ébrouent soit sur une île du Pacifique, soit sur quelque rivage africain ou européen.

Le numéro 1 de *Modes pratiques* s'était donné pour thème « Normes et transgressions » et l'on y parlait aussi bien du « blanc » de l'habit religieux, de la

blouse ouvrière au XIX<sup>e</sup> siècle, de la mode soviétique des années cinquante que du bal du Magic City, rendez-vous parisien des travestis entre les deux guerres. On regrettait pour ce numéro la qualité assez piètre des reproductions photographiques pourtant passionnantes (elles apparaissent brouillées ou uniformément grisâtres, en particulier pour le reportage sur les costumes du Magic City). Dans le numéro 2, dont le thème est « Sans la mode », les illustrations photographiques sont de meilleure qualité, mais certaines restent encore floues ou peu contrastées, et c'est bien dommage.

Les articles du numéro 2 portent en grande partie sur des mouvements ou des communautés qui se situent ou se sont situés « hors mode » : les Amish, les nudistes, les misérables des cités grecques antiques, les hippies, les naufragés, les ermites ou les reclus, les protecteurs des animaux, les membres d'une communauté utopiste du XIX<sup>e</sup> siècle, les missionnaires mormons (par le biais des directives concernant leur tenues vestimentaires)... À cela s'ajoutent des interviews avec une jeune femme aveugle qui parle de mode « sans la voir », avec des féministes (Yvette Roudy, Michelle Perrot), avec des candidats de télé-réalité « réfugiés » sur une île déserte qui décrivent leurs problèmes d'hygiène, d'habillement et d'image (ils sont filmés pour la télé) pendant leurs mois de robinsonnade.

C'est très réussi ; les articles, qui n'ont évidemment pas tous la même portée ni la même tenue (c'est le cas de le dire) intellectuelle, construisent un bel ensemble et sont servis encore une fois par une abondante documentation de grand intérêt, souvent inédite.

**NOTRE CHOIX DE REVUES (6)**

*Modes pratiques* aide ainsi à redéfinir un sujet que le capitalisme globalisé du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle, avec sa pub, ses magazines, ses « marques », ses photos de stars sur tapis rouge, ses « *must have* », ses « *it-bags* », son abîme potentiel d'aliénation, etc., a rendu aux yeux de certains très déplaisant. Mais cette revue est une entreprise de « dé-kardashianisation » savante et amusante qui fait aimer le monde du vêtement en lui posant d'intéressantes questions ethnologiques, historiques, affectives. Elle donne d'ailleurs une furieuse envie de (re)lire quelques textes célèbres sur ce que s'habiller (ou se déshabiller) veut dire : « Regrets sur ma vieille robe de chambre » de Diderot (abordé dans le n° 2), ou le poème assez décadent de Théophile Gautier « À une robe rose » ou celui de Remy de Gourmont (« La ballade de la robe rouge »), ou « La nouvelle robe » de Virginia Woolf, ou l'amusant poème contemporain de Ron Padgett « Comment être parfait » (qui, au milieu de conseils de tous ordres pour accéder à la perfection, suggère : « *Portez des chaussures confortables.* » C. G.

La deuxième livraison de *Modes pratiques : Revue de l'histoire du vêtement et de la mode* est disponible pour 15 € dans des librairies partenaires. Pour en trouver la liste ou commander en ligne, [rendez-vous sur le site de la revue.](#)

**Temporel, n° 23**

Anne Mounic et Guy Braun, qui animent ensemble l'atelier *GuyAnne* à l'origine de la publication, sont tous deux engagés dans la création artistique. Les livres qu'ils publient, les œuvres ou les expositions qu'ils réalisent, témoignent à la fois de leur tempérament propre et de leur extraordinaire complicité : tableaux, gravures et poèmes se répondent dans une surprenante harmonie.

La naissance de *Temporel* correspondait donc bien à leur projet : offrir un espace de qualité à la création conçue comme un élan global, où cohabitent avec bonheur littérature et peinture. La poésie y occupe une place d'autant plus éminente que la re-

vue accueille Claude Vigée dans son comité de rédaction. Une part importante est également réservée aux traductions.

L'actualité a bien entendu sa place, mais le « temporel » se démarque justement du « temporaire », et chaque numéro traite différents thèmes, choisis et présentés avec soin, qui sont autant d'invitations à la réflexion. Le numéro 23 (mai 2017) aborde par exemple la question des complémentaires, avec entre autres une contribution de Maurice Elie sur la théorie des couleurs de Goethe. On y trouve aussi bien sûr des poèmes, et de fort intéressantes notes de lecture. J.-L. T.

La revue *Temporel*, fondée en 2006, paraît en mai et en octobre. Elle se lit [directement en ligne.](#)

**Conférence, n° 43**


---

# CONFÉRENCE

---

Beau papier bible, belles illustrations aux teintes délicates en harmonie avec le thème, double couverture, quelque six cents pages d'essais, de poèmes en version bilingue, de traductions et documents, un modèle de luxe discret. *Conférence*, revue semestrielle de littérature, poésie, art et philosophie placée sous l'égide de Montaigne, se donne pour mission de « *conjuguer le plaisir de l'œil et de la main par quoi s'agrandit et s'authentifie celui du cœur et de l'esprit* », explique la note de présentation sur le site. L'« espace et temps de la mort » se cantonne à la première partie, environ un tiers du volume, occasion de méditer sur des rites qui n'ont aujourd'hui plus rien de pompeux ni même de funèbre.

En feuilletant au hasard, on croise W. H. Auden et Yeats, Orwell, Simone Weil confrontés au politique, l'écrivain(e) qui vécut plus de cent ans Yang Jiang, Paolo et Francesca de Rimini les amants maudits de Dante, les *Contes de Jérusalem*, le philosophe Giuseppe Capograssi, bref (façon de parler), un large éventail de plaisir raffiné. D. G.-B.

Le numéro 43 de *Conférence* porte comme titre : « **Le divertissement, 2. Espace et temps de la mort** ». Disponible (prix : 30 €) en librairie ou [sur commande sur son site.](#)