

EaN

Numéro 58
du 20 juin au 3 juillet 2018



Melville pour la vie



Numéro 58**L'invitation au voyage**

Reflété dans le corps blanc (et masculin) de la baleine de Melville, l'éclat de nos lectures est renvoyé par le texte que Yannick Haenel consacre à *Moby Dick* dans ce numéro. La lecture est une traversée qui ressemble parfois à la vie même. On a beau lire un même livre plusieurs fois, lorsqu'il est de cette trempe-là, c'est toujours une aventure.

Le très célèbre Armistead Maupin continue pour sa part à nous promener dans les rues de San Francisco tout en nous conviant à un autre voyage, vers son enfance à Charleston, en Caroline du Sud. Steven Sampson l'a rencontré à Paris où il revient avec humour sur son itinéraire qui l'a fait passer du conservatisme à la transgression. La découverte d'une famille protectrice dans le milieu gay a joué son rôle, mais aussi de très nombreuses lectures.

Aux États-Unis toujours, mais à New York cette fois, nous avançons en compagnie des *Juifs sans argent* auxquels un romancier communiste a consacré un livre sous le pseudonyme provocateur de Michael Gold. Publié en 1930, il a été traduit en français dès 1932 par Paul Vaillant-Couturier, dont la préface a été reprise dans la présente édition. Le rêve américain s'est révélé pour beaucoup une chimère.

Voyage à l'autre bout du monde pour le protagoniste du *Bord* d'Edward Bond, dans une mise en scène de Jérôme Hankins que vous pouvez voir jusqu'au 30 juin au Théâtre de l'Épée de bois. Voyage à Prague en compagnie du brave soldat Švejk nouvellement retraduit. Voyage en Méditerranée en compagnie du merveilleux Panait Istrati. Voyage au pays du football enfin, c'est d'actualité, avec la *Petite philosophie du ballon* de Bernard Chambaz. Ce n'est pas encore les vacances, mais elles ne sont pas loin...

T. S., 20 juin 2018

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Directeur général

Santiago Artozqui

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, 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 Ehram, 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

Secrétaire de rédaction

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE

p. 4 Simone de Beauvoir

Mémoires

*par Tiphaine Samoyault***p. 7 François Caradec et Pascal Pia**

Correspondance

*par Cécile Dutheil***p. 11 Bernard Chambaz**

Petite philosophie du ballon

*par Jean-Louis Tissier***p. 13 Panaït Istrati**

Méditerranée

Édith de la Héronnière

Fugue romaine

*par Jean Lacoste***p. 17 Gaëtane Lamarche-Vadel**

Le double nom

*par Roger-Yves Roche***p. 19 Annie Le Brun**

Ce qui n'a pas de prix.

Essai critique

Manuel Anceau

Livaines. Contes

*par Alain Joubert***p. 24 Franck Magloire**

Destination

*par Pierre Benetti***p. 26 Cyrille Martinez**

La bibliothèque noire

et Le poète insupportable et

autres anecdotes

*par Éric Loret***p. 29 Francis Tabouret**

Traversée

*par Jeanne Bacharach***p. 31 Nelson Algren**

Chicago. Le ciel et l'enfer

*par Claude Grimal***p. 33 Karel Čapek**

Contes d'une poche

et d'une autre poche

Jaroslav Hašek

Les aventures

du brave soldat Švejk

*par Linda Lê***p. 36 Friedrich Christian****Delius** Celle qui racontait

des histoires d'amour

*par Jean-Luc Tiesset***p. 38 María Gainza**

Ma vie en peintures

*par Albert Bensoussan***p. 40 Michael Gold**

Juifs sans argent

*par Sonia Combe***p. 43 Entretien avec****Armistead Maupin**

propos recueillis

*par Steven Sampson***p. 47 Colum McCann**

Lettres à un jeune auteur

*par Liliane Kerjan***p. 49 Herman Melville**

Moby Dick

*par Yannick Haenel***p. 54 Gérard Cartier**

L'ultime Thulé. Jeu de l'oie

*par Maëlle Levacher***p. 57 Marie Joqueviel**

Et nous, entre

par Marie Étienne

IDÉES

p. 59 Nicola Gardini

Vive le latin. Histoire et beauté

d'une langue inutile

*par Claire Paulian***p. 61 Jasia Reichardt**

Quinze voyages de Varsovie

à Londres, 1940-1945

Audrey Kichelewski

Les survivants. Les Juifs

de Pologne depuis la Shoah

*par Jean-Yves Potel***p. 65 L'Encyclopédie philosophique en ligne***par Louis Allix***p. 68 Bruno Pinchard**

Hespérie.

Contribution « virgilienne »

à une politique occidentale.

par Marc Lebiez

ARTS

p. 70 Couples modernes*par Gilbert Lascault***p. 73 Edward Bond**

Le bord

*par Monique Le Roux***Pourquoi soutenir EaN**

Dans un monde où tout s'accélère, il faut savoir prendre le temps de lire et de réfléchir. Fort de ce constat, le collectif d'*En attendant Nadeau* a souhaité créer un journal critique, indépendant et gratuit, afin que tous puissent bénéficier de la libre circulation des savoirs.

Nos lecteurs sont les seuls garants de l'existence de notre journal. Par leurs dons, ils contribuent à préserver de toute influence commerciale le regard que nous portons sur les parutions littéraires et les débats intellectuels actuels. Rejoignez-les, [rejoignez-nous !](#)

EaN et Mediapart

En attendant Nadeau est partenaire de *Mediapart*, qui publie en « avant-première » un article de son choix (figurant au sommaire de son numéro à venir) dans l'édition abonnés de *Mediapart*. Nous y disposons également d'un [blog](#).

L'invention d'une œuvre

La bonne idée de cette Pléiade attendue est certainement de l'avoir constituée non en « œuvres complètes » mais en « Mémoires », inscrivant une partie des livres de Simone de Beauvoir dans la grande tradition des mémoires historiques et lui donnant ainsi toute sa place dans l'histoire du XX^e siècle. Ce faisant, l'édition invente une œuvre qui n'existait pas en tant que telle.

par Tiphaine Samoyault

Simone de Beauvoir

Mémoires

Édition publiée sous la direction

de Jean-Louis Jeannelle

et d'Éliane Lecarme-Tabone

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »

2 vol., 1 470 p. et 1 547 p., 62 € et 63 €

Ses maîtres d'œuvre étaient les mieux placés, ensemble, pour mener à bien cette entreprise. Éliane Lecarme-Tabone est spécialiste de l'autobiographie et de l'écriture des femmes et Jean-Louis Jeannelle l'auteur de travaux importants sur les mémoires historiques du XX^e siècle (en particulier de Malraux). Ils orientent ainsi autrement la lecture que l'on fait de l'auteure. Ni l'événement historique de l'icône livresque du féminisme qu'est *Le Deuxième Sexe*, ni l'itinéraire un peu chaotique marqué par la recherche d'une forme – entre roman, essai, autobiographie et même une tentative théâtrale – et la quête d'une place, ne sont privilégiés. C'est l'aventure d'une vie confondue avec l'écriture de soi, ou plutôt l'articulation d'une destinée individuelle et d'une vie collective qui est mise en avant, la façon dont une existence se déroule et se raconte au rythme de l'histoire. Ils donnent ainsi une forme inédite et une puissance différente à l'œuvre de Beauvoir.

Ces *Mémoires* de Simone de Beauvoir n'existaient pas dans l'histoire littéraire comme existent les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand ou les *Antimémoires* de Malraux. D'une certaine manière, on peut dire qu'ils existaient et qu'ils n'existaient pas. Ils existaient partiellement dans le titre donné par Beauvoir à son récit d'enfance et de jeunesse, *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Ils existaient dans la succession des massifs à carac-

tère autobiographique, de *La Force de l'âge* à *Tout compte fait*, en passant par *La Force des choses*. Mais Beauvoir elle-même a toujours hésité sur le terme à utiliser pour les qualifier. À propos des *Mémoires*, elle parle tour à tour d'« enquête », d'« exposé », de « compte rendu » ; elle considère *La Force de l'âge* comme une « autobiographie » mais définit *La Force des choses* comme des « mémoires ». Ce flou terminologique, outre qu'il correspond en français à une lente installation du mot « autobiographie » pour désigner le genre des écritures de soi, a aussi pour origine l'incertitude de l'auteure face à son œuvre en train de se faire. La grande rupture historique que représente dans sa vie le début de la guerre d'Algérie impose sans appel la nécessité d'inscrire son moi dans l'histoire, mais le déploiement de l'entreprise n'est pas encore lisible. Enfin, ces *Mémoires* n'existaient pas sous cette forme car ils incluent des textes que Beauvoir avait situés dans une forme de marge ou d'écart par rapport à son autobiographie : à commencer par *Une mort très douce*, court texte de 1964 consacré à la maladie et à la mort de sa mère, à la fin de l'année précédente, et qu'elle avait intitulé « récit » ; et ils posent aussi la question du statut de *La Cérémonie des adieux*, présentant les dix dernières années de la vie de Sartre vues à travers les yeux de Beauvoir.

Ce coup de force éditorial est une chance de l'œuvre qui désormais s'ouvre sur cette phrase : « *Je suis née à 4 heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail.* » Elle s'achève 2 500 pages plus loin sur une autre, très mémorable, écrite en 1980 juste après la mort de Sartre : « *Sa mort nous sépare. Ma mort ne nous réunira pas. C'est ainsi ; il est déjà beau que nos vies aient pu si longtemps s'accorder.* » Entre les deux se déploient une vie, deux vies et beaucoup de vies. Comme le signale Jean-Louis Jeannelle dans l'introduction, beaucoup de



L'INVENTION D'UNE ŒUVRE

contemporains, même les moins aimés de l'auteur, ont souligné cette concordance des existences. Ainsi, Mauriac, à la sortie de *La Force des choses*, sait dire à quel point en parlant d'elle Beauvoir parle de « nous » : « *Cet adversaire qui n'écrit mon nom qu'avec hostilité ou mépris, écrit-il dans Le Figaro littéraire du 14 novembre 1963, et dont presque toutes les options s'opposent avec violence aux miennes, rien ne peut faire que son histoire ne soit mon histoire : revenir à ses souvenirs, c'était revenir aux miens.* » Cette lecture généreuse est aussi celle à laquelle ces volumes nous invitent. Ils font de Beauvoir un témoin majeur de l'histoire du XX^e siècle.

Le genre des mémoires se distingue de l'autobiographie non parce qu'il serait forcément plus éloigné de l'intime mais parce qu'il se centre moins sur l'individu que sur la relation d'une vie au siècle. Il connaît son plein essor après la Révolution, tant ses acteurs et ses témoins ont eu besoin de comprendre, dans un léger après-coup, combien cet événement avait tourné leur vie [1]. Pour Beauvoir, la première grande césure a lieu à la Libération. Elle quitte définitivement la posture de dégagement par laquelle elle avait cru pouvoir définir son être au monde dans les années 1930 pour lier son existence à son temps. Elle s'engage aux côtés de Sartre dans *Les Temps modernes*, participe à un certain nombre d'actions publiques, en France et à l'étranger, publie des textes de philosophie morale et surtout cherche une forme pour exprimer la force de ce lien. Elle la trouve provisoirement dans le roman, avec *Les Mandarins*, publié en 1954 et qui obtient le prix Goncourt la même année, tout en couvrant journalièrement tous les champs de l'écriture personnelle : lettres, journal – qu'elle commence comme Sartre pendant la guerre –, notes, carnets... C'est une seconde césure historique qui va faire surgir la trouvaille : le commencement de la guerre d'Algérie la révèle à elle-même autant qu'il lui révèle la nécessité d'incorporer le monde extérieur dans son œuvre. C'est à cette date qu'elle décide de poursuivre l'entreprise de remémoration et d'incorporation d'une époque historique commencée avec les *Mémoires d'une jeune fille rangée* en racontant sa jeunesse dans *La Force de l'âge*.

Vient ensuite, avec *La Force des choses*, le moment où le temps de l'écriture rejoint le temps de la vie, dans lequel on peut voir l'accomplissement de toute entreprise de mémorialiste. En cet instant troublant, où une conscience est pleine-

ment engagée dans l'histoire qu'elle raconte et sur laquelle elle pose un regard distancié ou critique, les lecteurs sont placés devant le temps. Ils comprennent alors leur existence historique en voyant l'être aux prises avec les événements. Par un effet de courbe extrêmement bouleversant, plus le temps presse et s'appête à manquer, plus il est présent et impose au lecteur sa présence de présent. C'est particulièrement vrai dans *La Cérémonie des adieux*. Ce livre a été abondamment critiqué pour le portrait abîmé qu'il donnait de Sartre et pour l'image d'un corps souffrant qui abandonnait à la fois une figure et un nom. Mais, ainsi placé comme terme des *Mémoires* de Beauvoir, il met devant l'événement pur. Pour Beauvoir, la mort de Sartre est sans après-coup. Elle clôt l'entreprise des *Mémoires* parce qu'elle prive d'accord avec le temps.

Albert Thibaudet a appelé « temps des mémoires » le moment où, avant que les historiens ne posent un regard distancié sur eux, les écrivains ou les acteurs reviennent sur les événements dont ils ont été les témoins. Simone de Beauvoir s'est pleinement révélée dans ce temps et elle a compris que sa vie ne prenait sens que dans son exemplarité. L'exemplarité n'est pas la singularité. Elle se dit dans la langue de tous et dans un récit qui ne renonce pas à être plat. On peut trouver à la longue que, par rapport à d'autres œuvres qu'on aime, Simone de Beauvoir a une écriture d'institutrice, qu'elle conduit son récit de vie comme on ferait une bonne rédaction. Mais elle a mis dans sa vie tellement de fantaisie, de frénésie – même si, comme elle le raconte dans les *Mémoires d'une jeune fille rangée*, la rencontre avec Sartre lui a révélé toute la tiédeur qu'il pouvait y avoir dans ses fièvres –, que son histoire nous emporte, nous passionne et continue à raconter l'Histoire. C'est toute la grandeur de cette édition que de l'avoir compris, que de l'avoir montré, en prouvant au passage que les œuvres ne sont pas de la seule responsabilité de leur auteur.

Signalons, en même temps que ce massif mémorial, la parution du riche Album de la Pléiade Simone de Beauvoir, écrit par Sylvie Le Bon de Beauvoir et, il y a quelques mois, celle du *Cahier de l'Herne Simone de Beauvoir*, sous la direction d'Éliane Lecarme-Tabone et de Jean-Louis Jeannele, qui contient un certain nombre de lettres et de textes inédits et de belles contributions.

1. **Bien montré par Damien Zanone : *Écrire son temps. Les Mémoires en France de 1815 à 1848*, Presses universitaires de Lyon, 2007.**

Une amitié pataphysique

N'entre pas qui veut au pays des merveilles et des lettres. Qui y tient, animé par la curiosité ou son envers, l'ennui, devait, autrefois, se procurer un coupe-papier et massicoter l'ouvrage acheté ou offert. À ce prélude à la fois désuet et fortement symbolique, les éditions du Lérot (nom d'un petit rongeur proche du loir) obligent le lecteur de 2018 s'il veut découvrir les lettres échangées entre deux grands hommes de lettres du XX^e siècle : Pascal Pia, né en 1903 et mort en 1979, et François Caradec, né en 1924 et mort en 2008.

par Cécile Dutheil

François Caradec et Pascal Pia

Correspondance

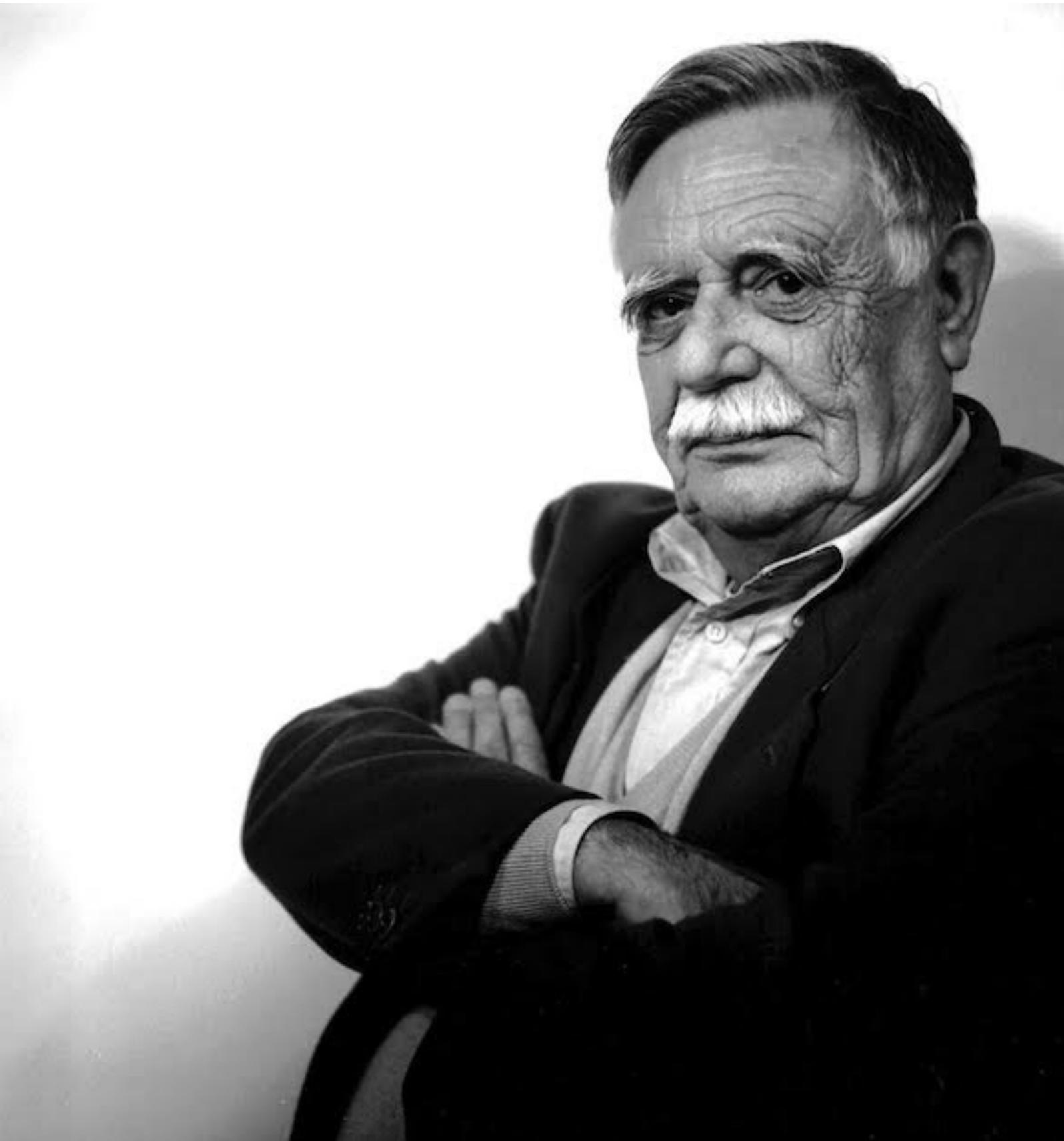
Éditions du Lérot, 231 p., 35 €

Les deux amis se sont rencontrés en 1957 sous les ors du [Collège de 'Pataphysique](#), autant dire sous le signe d'une intelligence fondée sur la conscience, ô combien aiguë, que savoir rime avec dérisoire. En vérité, il y a là bien plus qu'une rime car ces deux hommes ont un savoir littéraire immense, sans fin, sans fond, proportionnel à ce sentiment douloureux, ou, à l'inverse, joyeux, qu'il ne sert rien ni personne ; qu'il ne sert à rien, mais sûrement pas à personne, car il sert à vivre, lire, jouer, rire. En 1976, Pascal Pia écrivait à propos de Caradec qu'il « *fait partie de cette société d'amateurs qui, s'étant aperçus que les farfelus constituent en quelque sorte le sel ou le levain du monde, tiennent à en perpétuer le souvenir* ». On ne pouvait mieux le formuler, et leurs lettres sont des grains de sel précieux, un levain délicieux, qui nous plongent aux cœurs de l'histoire de la littérature et de l'histoire de l'édition.

[Pascal Pia](#) et François Caradec ont en commun une activité aux multiples branches, essentielle à toute vraie maison d'édition. Tous deux préfacent, réunissent, critiquent, inventent des collections, proposent des rééditions, rédigent des biographies de grands écrivains, en sortent d'autres de l'oubli, d'une grandeur moins accessible... Ces hommes ou femmes sont essentiels à la vie de l'édition et à celle de la littérature ; ils sont la courroie de transmission entre l'un et l'autre monde. Ce ne sont pas exactement des

hommes de l'ombre, car ils ne sont pas animés par le goût du pouvoir, mais plutôt l'armée de l'ombre de la littérature. Ils sont souvent mal rémunérés, en bisbille ou en confiance avec leurs éditeurs qui dépendent d'eux pour la pérennité, sûrement pas pour le chiffre d'affaires du moment.

Les lettres de Pascal Pia et François Caradec sont d'abord un échange de nouvelles de cette vie intellectuelle dont ils sont des piliers. Caradec évoque l'état d'avancement de sa biographie d'Isidore Ducasse, puis celle de Raymond Rousset, sonde son ami à propos d'une idée de collection de « Vies perpendiculaires », qu'ailleurs il appelle « Vies parallèles », revient sur sa volonté de réunir différentes traditions de chansons françaises, poursuit avec passion son édition des œuvres complètes d'Alphonse Allais. Pascal Pia, qui a déjà derrière lui les biographies de Baudelaire et d'Apollinaire écrites pour la collection « Écrivains de toujours », aux éditions du Seuil, écoute, répond, prodigue des conseils, précise, partage son érudition – la réciproque est vraie –, évitant qu'elle reste lettre morte. Ils se lisent, se corrigent, se commandent des textes, s'entraident : à Pascal Pia à qui il a demandé un texte pour *La Table Ronde*, François Caradec précise (en 1967) qu'il tient « *à vous faire établir un contrat qui vous protège (vous réserver le titre, vous garantir les sommes qui vous seront versées à la remise du manuscrit, etc.)* ». Deux ans plus tard, en 1969, il recommande à Pascal Pia qui pige pour *Le Magazine Littéraire* et [La Quinzaine littéraire](#) : « *Méfiez-vous des périodiques littéraires, du moins de leur solvabilité [...] Je n'ai pas l'impression que Messieurs les Éditeurs*



François Caradec

UNE AMITIÉ PATAPHYSIQUE

veillent les secourir en les arrosant de publicité pas cher... » Rien ne change ? Tout change ?

Les deux amis ont en commun un goût des calembours et des jeux de mots peu étonnant pour des « Satrapes » épris de « jarryphilie ». Ils se saluent avec des « respectueux et pataphysiques

UNE AMITIÉ PATAPHYSIQUE

sentiments » et des « satrapiquement à vous ». Pascal Pia s'essaie à un « *Cher Caradèque* », « orthographe de rechange pour les jours où vous voudriez vous déguiser en Mexicain ». Ils accueillent avec bonheur les coquilles des textes édités. Pascal Pia repère ainsi un « Isodore » en lieu et place d'Isidore et se réjouit de voir que « ce vocable intermédiaire entre Isidore et Inodore n'est pas dépourvu de charme ». Ils aiment la folie des mots et puisent dans la littérature consacrée tout ce qu'elle cache de bizarre : « *En potassant la correspondance de Mérimée pour y chercher des apophtegmes contondants et des épiphénomènes verticaux* », raconte François Caradec... Ils adorent ce qui résiste, détonne, tout ce qui empêche l'écriture lisse.

On trouve dans cette correspondance des *nursery rhymes* de George Moore, des poèmes érotiques signés Auguste Semeur par Caradec, ou encore, la fiche de lecture d'un certain Cadet de Gassicourt, bibliothécaire aux « *longs sourcils rous-sâtres* », qui l'a glissée dans un livre de Raymond Roussel : elle est reproduite page 149, absolument folle et incongrue. Elle est pour nous l'occasion de remarquer que, dans les années 1960 et 1970, les gens de lettres recopiaient à la main les fruits de leurs recherches : les ordinateurs n'existaient pas, il était hors de question de s'offrir un ou une secrétaire, crayon et papier étaient encore le seul support, le premier cordon vers le public et la postérité. Le travail de copiste ne s'est pas arrêté avec l'invention de l'imprimerie.

Pascal Pia et François Caradec sont plus que des érudits. Ce sont de vrais chercheurs, de vrais savants, comme on le dit pour les hommes de sciences dures. Ils fouillent, enrichissent, rectifient, manifestent un goût extrême pour la précision, l'exactitude des faits. Rien n'est moins vague que leur amour de la lettre et leur connaissance de la langue française. Ils sont nés avant et après la Grande Guerre, et leur prose est un mélange d'argot, de langue châtiée et de français populaire superbe, qui n'a pas encore été raboté par la télévision. Tous deux sont des autodidactes, ce n'est pas un hasard, et cela force l'admiration. Pascal Pia évoque la « cosserie » d'Emmanuel des Essarts, distingue les citoyens « vulgivagues » qui n'étaient pas astreints à servir dans la Garde nationale (à propos de Ducasse) ; Caradec loue la « parpagne » qui entoure la petite ville occitane de Bazet...

Si le mot ne connotait pas quelque chose de figé, nous pourrions parler de « conservatoire » de la langue française. Ce ne serait pas faire justice à l'impertinence et à l'ampleur de vue et de goût de ces deux hommes. Le 6 mars 1969, Caradec se plaint ainsi en riant : « *L'anticléricisme ne marche même plus. L'antimilitarisme non plus. Notre siècle n'aura inventé de bien que la mini-jupe, et encore ! ça met au jour bien des atrocités.* » Certain.e.s fronceront le sourcil et achopperont sur l'exclamation. Elle m'a fait rire car elle met en valeur la liberté et la tolérance de ces deux hommes qui jamais ne prononcent le moindre jugement sur les autres. Vous ne trouverez dans cette correspondance ni moquerie ni vacherie sur les pairs, un trait d'autant plus remarquable que Caradec prépare un *Dictionnaire des insultes de langue française*. Pas non plus de condamnation politique. Nous sommes en 1967 quand Caradec rapporte qu'il a vu Jacques Boudillet qui prépare une biographie de Céline : « *Ses découvertes sont folles – et impubliables* », écrit-il simplement. « *Je rencontrerai volontiers votre Célinologue* », répond Pia. Et en 1973, quand Pia, parlant des rapports entre Colette et Valéry, précise : « *Valéry, épousant les vues de ses supérieurs au ministère de la Guerre et donnant dans un antisémitisme qu'il croyait propice à sa carrière, rompit avec Schwob et avec tous les Juifs qu'il avait jusque là caressés.* »

L'anarchisme de ces deux hommes est aussi une forme de tolérance, de mise à distance des options politiques des uns et des autres pour apprécier d'autres versants et voir ailleurs. Est-ce parce que l'un et l'autre ont connu la guerre ? La paix rendrait-elle dogmatique et censeur ? Il en faut beaucoup pour impressionner nos deux correspondants, plus proches du zutisme que du mimétisme. Et l'on sourit en remarquant la seule allusion au mois de mai 1968 sous la plume de Caradec évoquant sa fille qui cherche un stage : « *Je ne m'étonnerais pas si elle reprenait du service dans les services de dépavage...* »

Cette liberté est d'autant plus frappante chez Pascal Pia dont l'engagement dans le réseau résistant Combat, suivi par son travail dans la revue du même nom, est connu. Le personnage est fascinant, ces lettres ne dévoilent de lui qu'une facette. Son portrait a été brossé par Roger Grenier dans *Pascal Pia ou le droit au néant* : apparaît un homme tourmenté, hypermnésique, farouche, marginal profond en dépit d'amitiés (et de brouilles) légendaires, frôlant le cynisme, que son versant pataphysicien lui évite d'embrasser

*Pascal Pia*

UNE AMITIÉ PATAPHYSIQUE

totalément. Maurice Nadeau lui consacre 33 pages (son plus long chapitre) dans ses mémoires pour souligner la chaleur de l'homme, et ce même sens de la vanité des choses, cette volonté

de brûler ce qu'on a écrit. La publication de cette correspondance, comme les témoignages de ces deux éditeurs, trahissent-ils cette volonté ? Sûrement pas s'il s'agit de perpétuer un souvenir, et un peu plus.

De la tête ou du pied

Didier Deschamps a-t-il glissé dans le packaging des Bleus partant pour leur estivale campagne de Russie la Petite philosophie du ballon de Bernard Chambaz ? Le coach garde bien ses secrets, et nous ne sommes pas de taille à donner des conseils au capitaine de l'an de grâce 1998 !

par Jean-Louis Tissier

Bernard Chambaz

Petite philosophie du ballon

Flammarion, coll. « Champs Essais », 168 p., 8 €

Pour nous préparer à l'événement, cette petite philosophie en forme d'essai vient à point. « Essai », le terme ne convient pas au ballon rond, même si Montaigne est sollicité par ce livre pour son sens du rebond. La couverture met en exergue un ballon de foot, les riches analyses privilégient ce format, l'ovale du rugby ou le petit du hand ne sont pas absents, mais ce sont des satellites gravitant autour du vrai ballon planétaire.

La fièvre événementielle du mondial ne doit pas masquer ce que la vraie passion du ballon permet de retrouver dans le siècle qui précède. Cet essai n'est pas une histoire, il est composé d'une soixantaine de textes, assez courts. Ils tiendraient sur un carton, ni jaune ni rouge, mais blanc, couvert d'une écriture élégante.

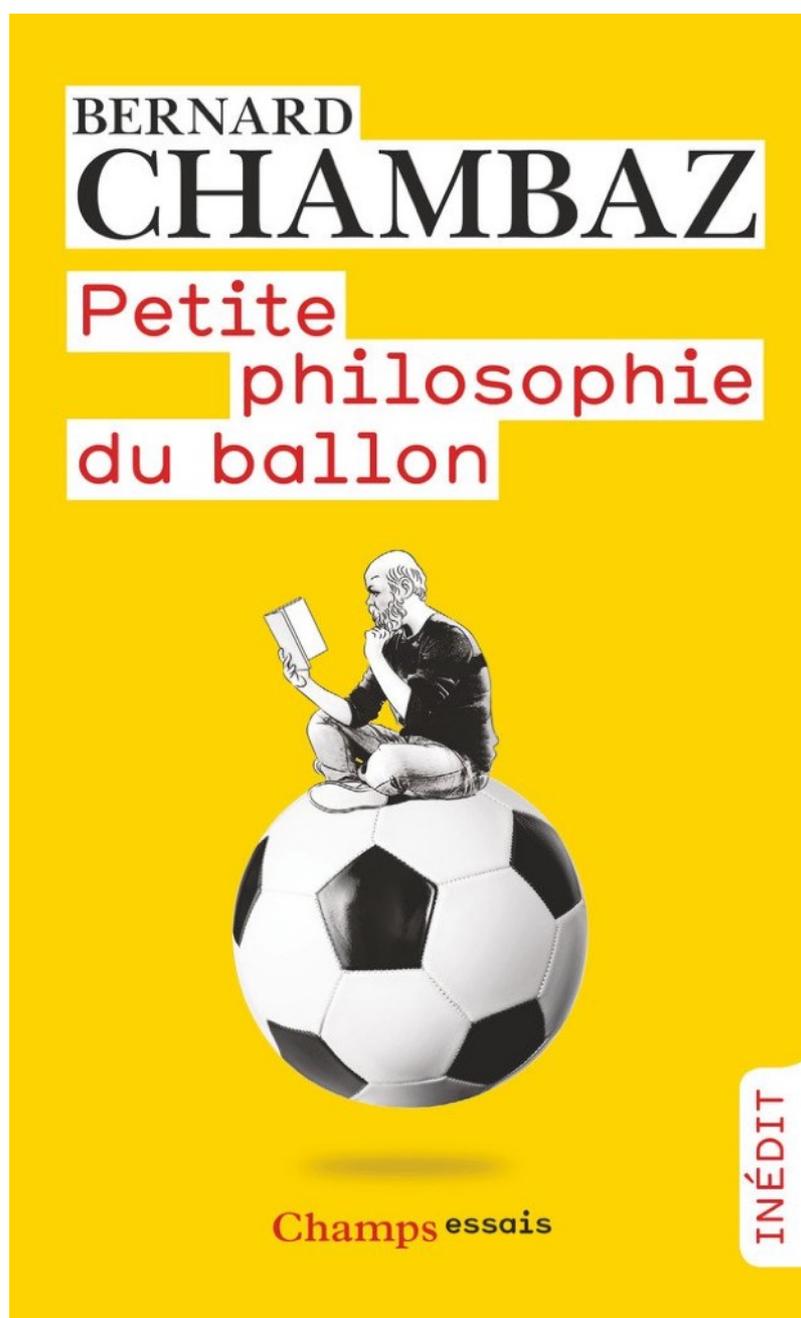
Si la marche, pratique souvent solitaire, porte à la méditation individuelle, tendue vers un terme, le foot, jeu collectif, se déploie dans un périmètre défini polarisé par deux buts. Les réflexions ou pensées n'animent pas de prime abord les courses, heurts et gestes des protagonistes. Le monopole accordé au(x) pied(x) n'assure pas à l'exercice une dimension intellectuelle. Bernard Chambaz écarte cette objection triviale : « *Jouer avec sa tête, c'est forcément jouer avec cette intelligence aiguë du pied – qu'il touche le ballon ou qu'il se contente de courir* ».

Albert Camus a reconnu la place du foot dans sa vie, dans l'effort physique et dans sa rela-

tion aux autres. Mais ce moraliste a été parfois laissé sur le banc de touche par les vrais philosophes. Chambaz a repéré les philosophes qui ont joué au foot et qui l'ont sollicité comme activité digne de réflexion : Derrida, Deleuze, Sartre, Merleau-Ponty ; pour atteindre le nombre de 11, outre Camus, il appelle des écrivains : Montherlant, Nabokov, Réda et Cendrars. Il observe que leur poste de préférence a été celui de gardien de but (sauf pour Cendrars, évidemment). En gardant le but, on a du recul vis-à-vis du jeu et on peut être le sauveur suprême. En meneur de jeu de cette équipe, un choix s'impose : Socrates (1954-2011), qui fut l'un des grands capitaines de la *Seleçao* (Brésil) et fit face à notre Platoche (ou Michel Platini) qui donnait le ton à l'équipe de France.

« Aliénation » : Chambaz aborde de front cette question qui ronge, un peu, le vieil amateur qui a séché un cours de philo (sur le « libre arbitre ») pour rejoindre les copains sur un reste de pelouse. « *Le ballon échappe-t-il au spectre du très fameux opium du peuple ? D'un côté, non, car il a tout d'une religion moderne et de ses attributs. Et de l'autre, oui.* » Pour le oui, une belle citation de Gramsci vient, comme une passe lumineuse, soulager le lecteur inquiet.

Signe de l'époque, Chambaz esquisse le dossier « Genre ». Le moment du foot a été, très longtemps, un moment sans filles, que les garçons vivaient comme une parenthèse, une affaire d'hommes mesurant leur virilité sur le terrain (et dans les douches), débattant de leur jeu ou commentant celui de leurs modèles pros. « *Il est indubitable que, depuis au moins le début du XXI^{ème} siècle, les filles ont prouvé leur aptitude ballon à la main ou ballon au pied, leur maîtrise technique et leur*



DE LA TÊTE OU DU PIED

intelligence de jeu, elles l'ont prouvé parce qu'il n'y avait aucune raison du contraire. »

On peut même ajouter que ce football au féminin n'est pas un simulacre : c'est un vrai et beau jeu *in situ*, de gestes réussis et d'engagement total. Le football masculin contemporain est souvent celui d'athlètes engagés physiquement. Les femmes déclinent un jeu collectif de passes, d'esquives, qui rappelle le beau jeu rémois ou nantais de jadis. Il n'est en rien un « simulacre » comme ce jeu virtuel, pratiqué sur des tablettes exigües, où la poussette digitale de Michel Serres remplace le sens du toucher par un pied, habile et parfois virtuose.

Avant la Russie, il y eut l'URSS et son goal légendaire Lev Yachine, dont on a appris récemment qu'il avait été salarié du KGB, sponsor du club Dynamo. Chambaz rappelle dans « Dialectique » qu'à Moscou un équipier de Yachine a une statue : Eduard Anatolievitch Streltsov (1937-1990), joueur du Torpedo, que Pelé a considéré comme son égal. Streltsov a une éblouissante et jeune carrière, qui fut brisée par les apparachiks jaloux. Envoyé au goulag (version Khrouchtchev), il en sort diminué physiquement.

Quel jour la France joue-t-elle à Moscou ? Ce serait une sortie édifiante pour nos Bleus, qui ne seront jamais menacés d'un tel carton rouge !

Passer son chemin

Périodiquement, on redécouvre quel prodigieux conteur a été Panaït Istrati. Mais c'est aussi son actualité qui nous frappe [1]. Méditerranée réunit Lever du soleil et Coucher du soleil, les deux derniers livres publiés en 1934 et 1935 par Istrati, et rarement réédités depuis [2]. On y retrouve avec plaisir les savoureuses et amères tribulations d'Adrien Zograffi, le double littéraire d'Istrati, « amant de la Méditerranée », d'une Méditerranée différente de celle qu'on associe au patrimoine de Rome, évoqué dans toutes ses dimensions classiques et modernes par Édith de la Héronnière. Une Méditerranée qu'Adrien parcourt en allant de la Roumanie à Alexandrie, du Caire à Beyrouth et Damas. Et « pourquoi – se demande-t-il à chacune de ses picaresques étapes – le cœur de l'homme est-il si dur devant le malheur d'autrui ? »

par Jean Lacoste

Panaït Istrati
Méditerranée
L'Échappée, 236 p., 19 €

Édith de la Héronnière
Fugue romaine
Desclée de Brouwer, 174 p., 17 €

À vingt-deux ans, en 1906, Adrien embarque à Constantza, le port sur la mer Noire, destination Alexandrie, pour fuir la vie morne de Braïla, la ville sur le Danube où Istrati lui-même est né d'un père contrebandier d'origine grecque, qu'il n'a pas connu, et d'une « *immortelle paysanne roumaine* » qu'il adore mais qui veut le voir s'établir, se marier, prendre un emploi. Adrien part donc, sans un sou, pour vivre une « *féerie méditerranéenne* » – par antiphrase – qui sera une sorte de roman d'éducation : le récit d'une vocation littéraire qui se réalisera à Paris. En Occident.

L'Orient offre certes de multiples rencontres, que favorise un extraordinaire jeu des langues : chacun en parle plusieurs, on mêle, selon les interlocuteurs et les circonstances, le grec, le turc, l'arabe, l'italien, etc. Utile quand il s'agit de mendier un petit travail ou quelque faveur. Adrien fréquente donc toute une humanité de

crève-la-faim et d'insolentes fripouilles, de « *gueux faméliques* » et d'attachants rêveurs : Moussa, le père juif parti de Roumanie à la recherche de sa fille Sarah ; Sarah elle-même, la prostituée d'Alexandrie, qui rêve de tenir un bar ; Solomon Klein, un entrepreneur du Liban qui fait profession de malhonnêteté ; Bianchi, le pianiste italien de Damas, un peu entremetteur ; l'ami et le mentor, Mikhaïl Kazansky, un aristocrate tuberculeux qui a révélé à Adrien la grande littérature du XIX^e siècle et qu'il retrouve, au gré de pérégrinations incertaines, concierge d'hôtel en Roumanie et moine au mont Athos et dont la mort (volontaire) en mer décide le protagoniste, le bien nommé « Zograffi », à se rendre à Paris.

Istrati lui-même est né en 1884 à Braïla. Dans la morne steppe des *Chardons du Baragan*, quelque part en Valachie, est né un conteur des *Mille et Une Nuits*, un « *fougueux vagabond* » qui a d'abord recueilli anecdotes et figures d'une humanité grave et romanesque, dans les quartiers populaires et la campagne roumaine : tout un monde de paysans, de commerçants, d'artisans, de prostituées, de débardeurs, de voleurs, d'enfants malheureux, de « *haïdoucs* », ces bandits populaires, en perpétuelle révolte armée contre les représentants de l'ordre turc et grec. Un monde entre extrême pauvreté et immenses passions.

Mais c'est la Méditerranée scintillante qui attire ce « vagabond » apte à tous les métiers,

PASSER SON CHEMIN

polutropos comme Ulysse « aux mille tours ». Alexandrie, Damas, Stamboul sont les étapes d'un périple en Méditerranée dont il se fait le narrateur. Il séjourne aussi à Bucarest, alors la capitale intellectuelle des Balkans, où il acquiert une conscience politique et qu'il évoquera notamment dans *Le bureau de placement*. Il se tourne naturellement vers le socialisme à partir de 1905, mais prendra vite ses distances vis-à-vis des politiques de métier, car il reste un « chena-pan », un réfractaire, un dissident par nature, un franc-tireur.

Après un premier et bref séjour décevant à Paris, c'est en Suisse, dans un sanatorium où il lutte déjà contre la tuberculose qui l'emportera, qu'il apprend le français en lisant les « classiques » et c'est là qu'en 1919 il découvre l'œuvre de Romain Rolland, avec passion. En août 1919, il écrit une lettre de quinze pages à celui qu'il considère comme le « *guide spirituel de toute une génération* ». Une lettre qui commence ainsi : « *Un homme qui se meurt vous prie d'écouter sa confession* ». Il a surtout, au-delà de la misère, de la maladie et de la solitude, le sentiment qu'il perd la « foi » en la justice. Cette poignante « confession », écrite peu de temps après la mort de sa mère, est adressée à Romain Rolland dans un hôtel en Suisse où l'écrivain n'a, en fait, passé que quelques nuits. Lettre restée donc, hélas ! sans réponse, Romain Rolland étant « *parti sans laisser d'adresse* ».

Déçu, désespéré, après avoir travaillé comme peintre en bâtiment à Paris (comme Adrien en Orient), il se retrouve à Nice en janvier 1921, où il vivote comme photographe indépendant sur la Promenade des Anglais, harcelé par la police, méprisé par les touristes ; désespéré, il tente de se trancher la gorge dans un jardin public. On trouve sur lui la lettre à Romain Rolland. Informé, ce dernier prend immédiatement contact avec ce clochard : « *Vous avez eu la suprême douleur de perdre – comme moi en même temps que moi – une mère* ». « *Il faut que vous sentiez l'éternel qui est dans le présent, [...] caché sous un amas de laideurs et de souffrances. [...] La conscience de cette Âme cosmique [...] donne un grand calme à la pensée* ».

En mai 1922, Istrati s'installe dans la région parisienne pour écrire, encouragé par Rolland : « *je n'attends pas de vous des lettres exaltées, j'attends de vous des œuvres. Nous sommes faits*

pour œuvrer ». À force de café et de cigarettes, Istrati rédige son premier livre, peut-être son meilleur, *Kyra Kyrallyna*, les tribulations d'un frère et d'une sœur dans l'Orient ottoman, une sorte de *Candide* des Balkans.

Le 12 décembre 1922, c'est par une lettre enthousiaste que Romain Rolland salue chez Istrati une véritable littérature du peuple, universelle et exotique : « *Vous êtes né conteur, grand conteur d'Orient – et j'estime ce don au-dessus de tout autre en art. Aucun livre ne me charme peut-être autant que Les Mille et Une Nuits. Écrivez, si vous pouvez, Les Mille et Un Jours de votre vie et de vos rêves !* » Romain Rolland rédige une préface pour ces nouvelles « *dignes des maîtres russes* » et qui vont former les « récits d'Adrien Zografhi » : « *Il est un conteur-né, un conteur d'Orient, qui s'enchant et s'émeut de ses propres récits, et si bien s'y laisse prendre qu'une fois l'histoire commencée, nul ne sait, ni lui-même, si elle durera un heure, ou bien mille et une nuits.* »

Istrati a la joie de voir son livre publié aux éditions Rieder en 1923, après des extraits dans la revue *Europe*, qui vient de naître. Mais on sait que Rolland va se brouiller avec Istrati lorsque ce dernier, après un voyage en URSS, en 1927-1928, donnera un témoignage critique sur la réalité soviétique, *Vers l'autre flamme*. Il est vrai qu'Istrati, qui n'avait cessé de vivre dans la misère et la précarité, n'était pas homme à se laisser bernier par les paradis socialistes. La brouille avec Rolland ne dura qu'un temps, mais fut profonde et donna lieu à une bouleversante correspondance.

Il faut placer très haut la littérature fraternelle de Panait Istrati. Il est significatif qu'il ait écrit une préface pour le livre de George Orwell, *Down and Under*, de 1933 (traduit en français sous le titre *La vache enragée*). Il meurt en avril 1935. Ainsi s'est éteinte dans l'indifférence cette flamme fragile, un exemple de franc-tireur qui s'est refusé à l'embrigadement des « doctrinaires » tout en restant le chroniqueur indulgent des *haïdoucs* de Roumanie et des « *vagabonds plus ou moins salauds qui pululent dans la Méditerranée* ».

À Rome aussi, c'est le trop-plein et la « *grande bousculade* » : trop de vestiges et trop de ruines, trop d'églises et trop de saints, trop de références littéraires, trop de dieux antiques et souvent aujourd'hui, aux yeux des touristes, trop de





« Vue depuis les jardins Farnèse » de Jean-Baptiste Corot (1826)

PASSER SON CHEMIN

touristes... C'est cet autre univers méditerranéen plus classique qu'Édith de la Héronnière, après des ouvrages sur la Sicile et ses jardins, nous invite à retrouver. Mais après tout la Roumanie d'Istrati ne doit-elle pas son nom et sa langue à la Ville conquérante ? La colonne Trajane, nous rappelle Édith de la Héronnière, ne montre-t-elle pas la conquête de la Dacie ?

Trop de guides ? S'agit-il d'un guide de plus pour le Grand Tour à Rome ? Certes, ce livre élégant accompagnera utilement le voyageur qui voudra porter un autre regard, plus intime, sur la « Ville éternelle ». Mais il faut attendre la conclusion, presque le dernier jour à Rome – comme Goethe dans le *Voyage en Italie* – pour saisir au contraire le sentiment d'une absence, d'un vide, d'une perte qui donne sa vraie tonalité au livre. « *Un manque fondamental rend plus précieuse toute présence.* » L'auteure dit dans cette *Fugue romaine*. » L'auteure dit dans cette *Fugue romaine* un adieu à la terrasse d'un appartement de la via del Carallo, nous n'en saurons pas plus.

Chemin faisant, Édith de la Héronnière, à qui l'on doit un livre sur le pèlerinage de saint Jacques de Compostelle, n'en donne pas moins ses conseils pour se laisser séduire malgré tout par la Ville écrasante : goûter le chemin plus que le but, se méfier des pavés de basalte et des autobus, adopter

le tempo romain, prêter attention à la flore des jardins et marcher, « *car la marche seule donne accès à la Rome intérieure* ». Elle fait découvrir une Rome peu connue qui privilégie les métamorphoses par rapport aux ruptures, qui s'est construite dans la continuité. Tout se mêle alors dans la réminiscence, la basilique souterraine où l'on a rendu un culte à Mithra et le Panthéon, le joyeux saint Philippe Néri, le fondateur de l'Oratoire, comme saint Alexis, heureux de vivre comme un mendiant ignoré de sa famille, sainte Barbe, qu'il faut invoquer en cas d'orage, et les épigrammes légères de Martial, les pèlerins âgés d'un Caravage, et Giordano Bruno brûlé pour hérésie au Campo de' Fiori, les fresques méconnues de la basilique des Quatre-Saints-Couronnés et telle *piazza* du Trastevere. Mais avec toujours cette conviction : « *une fois que les êtres s'en sont allés il est bon de quitter les lieux afin de ne pas altérer l'essence de la joie qu'on y a connue* ». Il faut « *passer son chemin* », aurait dit Istrati.

1. Voir la conférence de 1932 sur « Les arts et l'humanité d'aujourd'hui » sur la « Laidéur » d'un monde dominé par l'argent, *L'Échappée*, 2018.
2. Panaït Istrati, *Œuvres*, tomes 1, 2 et 3, Libretto. Préface de Linda Lê.

Trait d'union

Dans Le double nom, Gaëtane Lamarche-Vadel fait le récit « de la fusion clandestine et magique de deux états-civils », en même temps qu'elle conduit une réflexion sur le nom et son pouvoir. Comme pour mieux relier une histoire intime à son époque (mai 68).

par Roger-Yves Roche

Gaëtane Lamarche-Vadel

Le double nom

Éditions Verticales, 126 p., 12,50 €

Il en est peut-être du double nom comme de l'agent du même... nom. Une façon comme une autre, et avec un.e autre, d'être un.e autre, une manière d'exister deux fois plutôt qu'une, une forme de vivre caché et à découvert... C'est l'histoire de cette double vie, si l'on peut dire, que Gaëtane Lamarche-Vadel raconte, ou plutôt déplie, dans un livre qui tient à la fois de l'essai sur soi et de la pensée intime. Comme on livrerait un secret bien gardé : « Le nouveau nom, issu de la fusion clandestine et magique de deux états-civils, les positionne tous les deux au début d'un cycle de vie. Ils sont coauteurs du roman de leur vie, d'une fiction et d'une imposture juridique. Le double nom sans légitimité est l'équivalent d'un pseudonyme, mais un pseudo pour deux, cela annule sa fonction différentielle. Le double nom sans histoire, ni attache géographique, ni généalogie, créé de deux pièces, instaure une nouvelle identité duelle, dont la valeur est toute performative. »

À année magique, formule magique. Gaëtane Vadel et Bernard Lamarche se rencontrent aux PUF en juillet 68 : « *Elle est étudiante, il est magasinier. Il est salarié à plein temps, elle est vacataire.* » Ils rêvent chacun de vivre le bout de vie de l'autre qu'ils ne possèdent pas, la création du côté de l'un, fût-elle balbutiante, énervée ; la maîtrise du côté de l'autre, l'université qui va avec ; bref, le licencié et la licenciée, l'éclair et le long cours, l'orage et l'apaisement. Tous signes pluriels d'une fin de décennie singulière : « *Durant cette époque survoltée de grands dérèglements sociaux et politiques, les écarts ne sont pas exceptionnels ; ils ne comptent plus car les marges et les barges sont à l'intérieur. Seuls le banal, le*

salariat, la routine, l'enfermement des corps et l'endormissement des esprits sont haïssables. »

En accolant leurs deux noms au-dessus de leurs deux vies, avec un trait d'union s'il vous plaît, et même, et surtout si cela ne plaît pas, ils réalisent leur rêve : Lamarche-Vadel, donc, comme un acte manqué-réussi-revendiqué : « *Les autres ne font pas ça. Se faire appeler, l'un et l'autre, Lamarche-Vadel relève d'une excentricité aggravée par la fantaisie de porter ce double nom avant même le mariage, comme si celui-ci n'était pas le réel opérateur du changement onomastique. Ce qui dans leur cas est vrai puisque le mariage n'a pas eu lieu et que quand bien même aurait-il eu lieu, il ne conférerait pas aux époux le droit de mutualiser leurs noms propres.* »

Le double nom de Gaëtane Lamarche-Vadel n'est pas exactement un récit, pas tout à fait un essai, un texte hybride, double (tiens, comme le nom...), écrit à la troisième personne (mais laquelle ? choisissez : il, elle, ils...) et qui finit par produire une étrange impression de dedans-dehors. Symptomatique est à cet égard le premier chapitre du livre qui s'ouvre sur une remarque : « *Lamarche-Vadel est un très beau nom* », pour bifurquer presque aussitôt, prendre le sentier de la pensée, suivre les méandres du nom composé, s'approcher de ses rives et dérives : « *Du côté de leur formation comme du côté de leur usage, pas de règles pour les doubles noms, que des exceptions. La fantaisie est la norme. Certains sont légalisés et d'autres pas. Tous racontent des histoires particulières. Ils réparent des blessures, potentialisent des existences, corrigent, camouflent, rehaussent des accents linguistiques et des états valétudinaires.* »

Pour le meilleur et pour le père... Lamarche-Vadel doit moins se lire comme l'alliance de deux noms que comme leur fusion, voire leur fission, comme si mettre côte à côte deux signifiants



Gaëtane Lamarche-Vadel © Francesca Mantovani

TRAIT D'UNION

signifiait les mettre de côté. Il y a de fait dans le double nom de Gaëtane et Bernard Lamarche-Vadel la marque d'une rupture forte avec le père, les pères, la patrilinéarité. En choisissant de s'autonomiser l'un l'autre, ils *« vont à l'encontre même de la transmission, le nom inventé les propulse au-delà des usages et des normes. Le double nom représente pour eux une désaffiliation et la genèse d'une filiation à venir. Ce geste veut être inchoatif, produire une origine, créer une lignée au lieu de s'y inscrire. »*

Ce qui semble une évidence pour l'une ne va pourtant pas de soi pour l'autre. Pour elle, certes, les motifs sont doubles, mais restent après tout dans la limite du « rationnel » : *« son peu d'appétence à s'appeler madame Vadel, comme sa mère, et son refus de se nommer madame Lamarche, comme sa belle-mère. »* Pour lui, l'affaire est tout autre : *« Le nom-du-père l'obsède ; omniprésent, il domine sa vie dans laquelle il dit avancer déchiqueté. C'est le nom du docteur qui pratique des vasectomies sur des animaux et les euthanasie avec l'aide du "petit" ..J... Celui qui sollicite d'un confrère la malédiction du fils. C'est Notre Père qui êtes aux cieux, remercié avant chaque repas, prié au moins une fois par semaine à la chapelle... »* On comprend mieux, dès lors, *« l'activité permanente d'écriture »* de celui qui signe de son nouveau nom un nombre invrai-

semblable d'articles, de livres, de contrats, de revues, sans compter des œuvres, des collections, des galeries, des maisons et même un château. Dangereuse, illusoire, mais peut-être seule manière, pour lui, de tenir le Père à distance : *« D'un côté le trait d'union relie les bords de la faille, de l'autre il montre ce qu'il surplombe, la disjonction, le vide. Si le double nom suturé peut servir de planche de salut, c'est au-dessus de l'abîme ; s'il est la trace vivante d'une jonction, il est aussi l'indice d'une dissociation. Il tire vers l'union, mais menace d'une désintégration. »*

Que cette menace de désintégration ait mis plus d'une fois le couple en péril ne fait guère de doute. C'est pourtant avec une grande délicatesse que Gaëtane Lamarche-Vadel évoque le noir au fond de leur histoire commune. Et c'est d'ailleurs à la « folie » d'une époque plutôt qu'à celle d'une vie qui vire au duel qu'elle préfère rattacher leur double nom. Lequel résonne presque comme un slogan, l'union libre du poétique et du politique : *« "Lamarche va d'aile" ainsi que l'annonce leur faire-part de mariage, n'a pas pour dessein de rester dans les cadres du droit, serait-il civil. »*

Un peu moins de vingt ans séparent le suicide de l'écrivain et critique d'art Bernard Lamarche-Vadel de l'écriture du *Double nom*. N'est-il pas permis de voir dans cet écart comme un dernier trait d'union ? Lamarche-Vadel. La mort-la vie.

L'art contemporain contre la beauté

De nos jours, beauté et laideur constituent-elles un enjeu politique ? C'est autour de cette question fondamentale qu'Annie Le Brun va développer l'argumentation de son livre, Ce qui n'a pas de prix. Mais d'ailleurs, qu'est-ce qu'un « enjeu politique » en ces temps où tout est livré à la financiarisation absolue, jusques et y compris tout « ce dont il paraissait impossible d'extraire de la valeur », je veux dire de la valeur excessive, abusive, artificielle, celle qui s'appuie sur la perversion de ce marché, spécialement forgé pour la circonstance.

par Alain Joubert

Annie Le Brun

Ce qui n'a pas de prix.

Essai critique

Stock, 173 p., 17 €

Manuel Anceau

Livaine. Contes

Ab Irato, 128 p., 16 €

Ainsi la notion d'*art contemporain* a-t-elle fait surface pour se substituer sournoisement à celle d'*art moderne*, aux fins de marchandisation accélérée de la création. La confusion qui s'opère alors entre modernité et contemporanéité est destinée à faire disparaître purement et simplement le premier des deux termes, bien trop gênant par son caractère tranchant. En effet, ce qui est « moderne » à un moment donné de l'histoire le demeurera définitivement du fait de la *rupture* ainsi provoquée dans la chaîne du mouvement créatif ; en revanche, ce qui n'est que « contemporain » risque de s'effacer de l'histoire aussi rapidement qu'il est apparu, du fait de la vitesse de rotation des stocks de fausse audace.

Prenons Marcel Duchamp, son attitude et son « allure poétique », qui lui ont fait choisir, sa vie durant, le geste contre la gesticulation, l'unicité de celui-là contre l'exploitation répétitive de celle-ci, et la dimension utopique de l'art contre le marketing forcené que ses disciples autoproclamés ont adopté, eux, comme règle d'une vie entièrement vouée à la marchandise, ce miroir aux alouettes pour vedettes d'un jour ! Mais comme Duchamp est *moderne pour l'éternité*, ses misérables suiveurs, sans doute conscients de

n'être contemporains que pour un bref instant, sont passés avec armes et bagages du côté du marché spéculatif que les magnats de la haute finance ont créé de toutes pièces ; ainsi l'art contemporain peut-il absorber toutes les variations imaginables, chacune d'entre elles s'avérant porteuse de revenus substantiels, peu important sa vraie valeur artistique ; le but est une neutralisation totale de la création, les supposés « grands artistes » internationaux étant là pour assurer « *la grandiose transmutation de l'art en marchandise et de la marchandise en art* », écrit [Annie Le Brun](#), dénonçant cette nouvelle alchimie où le plomb et l'or s'étalonnent au même niveau.

Mais, pour que fonctionne ce qu'Annie Le Brun appelle le « réalisme globaliste », encore faut-il que des commentaires adaptés et manipulateurs soient émis par toute une kyrielle d'*experts*, développant un arsenal de sophismes destiné à faire accepter au public à peu près n'importe quoi : « *Considérable est la part qu'y auront jouée les philosophies de la déconstruction, permettant de faire dire à n'importe quel discours ce qu'il ne dit pas* », affirme clairement l'auteure. Le public ? Mais quel public ? Eh bien celui qui fréquente de plus en plus les musées, ces classes moyennes persuadées du pouvoir de la culture, soulagées de n'avoir pas à s'efforcer au jugement critique puisqu'elles n'ont qu'à suivre le chemin balisé qu'on leur trace, et donc prêtes à « *confondre ces exercices de soumission proposés par l'art contemporain avec l'exercice de la liberté* ».

Quelques figures d'artistes contemporains se détachent de leurs « suiveurs » – l'odeur du gain provoque des « vocations » ! – par le cynisme

L'ART CONTEMPORAIN CONTRE LA BEAUTÉ

absolu de leurs prestations et des propos qui les accompagnent. Ainsi Maurizio Cattelan, présenté par les manipulateurs internationaux comme un des plus subversifs, s'efforce-t-il de désamorcer ses propres œuvres afin de neutraliser ce qu'il pourrait y avoir de force négative dans ce qu'elles montrent ; à propos de sa célèbre *La Nona Ora* (1999), représentant le pape Jean-Paul II – en mannequin grandeur nature et revêtu jusqu'au moindre détail de son authentique habit sacerdotal –, foudroyé par une météorite, on apprend, de sa bouche, « *que cette installation n'a aucune dimension anticatholique, pour la raison qu'au départ sa réflexion était plus proche de celle qui l'avait amené à exposer des coffres-forts, c'est-à-dire à mettre en scène le contraste entre le pouvoir et la vulnérabilité* ». Cette bouillie justificatrice en dit long sur une certaine rapacité !

Pour sa part, Damien Hirst, dont la gloire vient de sa série d'animaux découpés, présentés dans un bain de formol (bonjour l'imagination !), réalisa l'acmé du faux au printemps 2017, en exposant à Venise, grâce à son commanditaire François Pinault, sur plus de 5 000 m² du palais Grassi, ses « Trésors de l'épave de *L'Incroyable* » constitués « *par une masse de faux vestiges prétendument sortis des eaux, allant de la statue d'un colosse décapité de dix-huit mètres de haut aux quelque cent vingt sculptures, en passant par vingt-et-une vitrines de bijoux, armes et monnaies* », nous dit Annie Le Brun. Quand on saura que les pièces exposées, réalisées en bronze, marbre et pierres semi-précieuses, résultent d'un grossier démarquage d'œuvres du Caravage, de Titien ou de Véronèse, et que l'histoire de l'art se trouve ainsi réduite « *à un gigantesque magasin d'accessoires, censé fournir le parc d'attractions mondial que le "réalisme globaliste" gère sous le label de l'art contemporain* », on aura compris que la finalité de la chose est bien d'effacer toute distinction entre le vrai et le faux, au plus grand profit de la confusion générale qui en résulte. Le « marché », lui, en sort inévitablement vainqueur, et le public, que ces opérations spéculatives ne concernent pas, demeure floué, mais néanmoins utile, voire indispensable, au succès « culturel » de l'entreprise.

Toujours dans la même perspective, étudions, avec Annie Le Brun, la stratégie de la fondation Vuitton et de la famille Arnault pour lancer une vaste opération commerciale dans laquelle Jeff

Koons, le plus actif peut-être des arnaqueurs de l'art contemporain, va jouer le rôle principal. En parfaite complicité, l'artiste et le malletier vont présenter à la presse et aux médias une collection de sacs qui s'approprient cinq tableaux de grands maîtres, à savoir : *La Joconde*, de qui vous savez, *La chasse au tigre* de Rubens, *La gimblette* de Fragonard, *Champ de blé avec cyprès* de Van Gogh et *Mars, Vénus et Cupidon* de Titien ; pour que la « marque » Koons soit bien présente à l'esprit, une réplique de son célèbre lapin gonflable en cuir rose ou bleu est attachée à la poignée de chaque sac. Quant à la présentation, elle aura été l'occasion « *du premier dîner donné au Louvre, dans la salle de La Joconde, où deux cents personnalités du monde des arts et de la culture se sont bousculées pour fêter une des plus grosses entreprises de dépeçage culturel jamais conçues* », commente Annie Le Brun. Au plan international, un journaliste du *Guardian*, Jonathan Jones, déclara qu'il ne s'agissait pas d'une simple ligne de produits de luxe, « *mais d'une méditation d'un artiste sur les maîtres anciens, d'une méditation en forme de sac* ». On admirera cette dernière formule qui, pour contourner l'inévitable « l'affaire est dans le sac », introduit avec audace une méditation qui laisse à penser !

À plusieurs reprises, Annie Le Brun cite William Moriss, poète, peintre imprimeur de la fin du XIX^e siècle, et agitateur socialiste libertaire qui, dans son livre *Contre l'art d'élite* [1], affirme que « *la laideur n'est pas neutre ; elle agit sur l'homme et détériore sa sensibilité, au point qu'il ne ressent même pas sa dégradation, ce qui le prépare à descendre encore d'un rang* ».

Dans sa quête éperdue de *Ce qui n'a pas de prix*, l'auteure nous livre une impitoyable analyse critique des mécanismes par lesquels ce qui n'a de sens que par sa valeur marchande s'empare de l'idée même de création pour la forcer aux règles du marketing absolu et à son efficacité quasi mécanique. Livre utile, que dis-je, indispensable ! Mais si la laideur n'est pas neutre et dégrade la sensibilité de l'homme jusqu'à inciter à l'asservissement volontaire, selon William Moriss, se pourrait-il que de la beauté surgisse le goût de la liberté par une forme d'éblouissement révélateur, du genre qui déchire le voile ? Oui, à ceci près que l'esthétisation forcenée qui touche tout ce qui nous est proposé instaure autoritairement une sorte de beauté totalement standardisée, autre face de la laideur dominante.



L'ART CONTEMPORAIN CONTRE LA BEAUTÉ

C'est donc ailleurs, sans doute, qu'il convient aujourd'hui de chercher la beauté, sachant que cet « art contemporain » est compromis pour longtemps, aussi longtemps qu'il parviendra à se faire passer pour le parangon de la modernité, en parfaite usurpation d'identité. Cela risque d'être long !

Mais la création ne se limite pas aux « arts plastiques », ni à leurs substituts en forme d' « installations », genre que, par parenthèse, les surréalistes avaient déjà épuisé dès leur première grande exposition de 1938 : 172 sacs de charbon accrochés au plafond, un taxi à l'intérieur duquel il pleut, des escargots en vadrouille sur des mannequins peu vêtus, et des lampes de poche individuelles pour tout éclairage, qui dit mieux ?

Ainsi, pourquoi ne pas se tourner vers la poésie afin de débusquer la beauté là où elle se trouve, peut-être en majesté ? Attention, quand je parle de « poésie », je ne veux pas nécessairement évoquer le sacro-saint « passage à la ligne », menant trop souvent hélas à l'inflation poétique, soit par surcharge, soit par anémie ; là aussi, la rage du contemporain à tout prix a frappé, passant toute échappée lyrique par pertes et profits ! Non, je veux parler ici de *l'écriture narrative*, celle qui esquive les pièges compassés de la « littérature » pour mieux aborder le territoire poétique, celle qui s'arrache aussi aux griffes de la fabrication en série, tous ces romans salonnards, nombrilistes et autobiographiques, miroirs destinés à la libre circulation des lieux communs consensuels, cette littérature qui ne connaît que la valeur d'usage des mots, leur sens le plus direct, le plus banal, cette écriture qui n'a pas d'enjeu, pas de fonction symbolique, pas de volume dramatique, pas de mise en cause du langage, cette littérature dominante, rendue possible par l'action parallèle de lobbys éditoriaux de la haute finance chargés de « faire du fric », comme Lagardère junior et son poulain en or massif nommé Guillaume Musso !

On s'accorde généralement à reconnaître que certains écrivains de la fin du siècle dernier – allons, allons, ce n'est pas si loin ! – ont apporté à la langue française quelques œuvres qui enrichissent la prose dont ils se servaient de fulgurances poétiques plutôt rares chez leurs contemporains. Citons parmi eux Julien Gracq, André Pieyre de Mandiargues ou André Hardellet, à qui [André Breton](#) pourra écrire un jour : « *Vous abordez là, en conquérant, les seules terres vraiment*

lointaines qui m'intéressent et la reconnaissance que vous y poussez offre un nouveau ressort à tout ce que je me connais comme raisons de vivre ». Or, il se trouve que la beauté poétique, que l'on opposera à la beauté esthétique marchande plus haut dénoncée, c'est principalement chez deux auteurs très actuels qu'on la trouve, tous deux issus de la mouvance surréaliste, comme par hasard ; il s'agit d'une part de Jacques Abeille, dont les éditions Folio viennent de rééditer deux de ses fabuleux romans du cycle des contrées, Abeille dont j'ai déjà eu la chance de pouvoir parler jadis dans la défunte *Quinzaine littéraire* ; et d'autre part de Manuel Anceau, jeune auteur dont je souhaite vivement que la singularité qui est la sienne, et la puissance naturellement poétique de ses écrits, le placent au premier rang de ceux qui aujourd'hui comptent ! S'il avait déjà publié, il y a quelques années, deux courts volumes, je considère que l'apparition actuelle de son recueil de contes *Livaine*, aux éditions Ab Irato, constitue un véritable événement qu'il faut saluer sans mesure, la beauté qui s'en dégage servant d'antidote à la laideur ambiante !

Prenez « *Livaine* », justement, conte qui donne son titre à l'ensemble du recueil. L'histoire qui nous est racontée semble nourrie d'un certain nombre de souvenirs comme issus d'une vie où l'imaginaire et le réel seraient en perpétuelle connivence, l'un et l'autre se construisant des passerelles, des ponts submersibles ou des chemins de halage, le désir de se révéler à soi-même menant secrètement le propos. L'écriture qui préside à l'ensemble est tout à fait fascinante ; elle avance à coups de ruptures, de parenthèses, d'un jeu avec la ponctuation qui se fait rare de nos jours, et son mouvement fait penser à la lente apparition d'un cliché photographique dans son bain – comme au joli temps de l'argentique ! –, l'image complète de ce que véhicule la phrase n'apparaissant qu'à son aboutissement, son sens profond révélant alors tout ce qui se tramait en l'affaire.

Je crois savoir que Manuel Anceau écrit sans idée préalable, qu'il est dépendant des premières phrases et que, poussé par les mots, il avance à l'aventure, d'où cette manière de faire surgir personnages et situations quand il en éprouve soudain la nécessité, quand le langage parle et que l'inconscient est à l'œuvre. Il pourrait donc s'agir d'une sorte d'*automatisme sous contrôle*, la volonté du conscient puisant sans retenue dans les réserves de l'imaginaire.



William Morris, par Félix Vallotton

L'ART CONTEMPORAIN CONTRE LA BEAUTÉ

Ainsi, l'histoire de « Livaine » va-t-elle s'articuler à partir d'un « présent » que fait un jeune garçon nommé Loupiot à cette toute jeune fille, une petite bête encore chaude qu'il vient de tuer, une bague – celle de sa mère disparue mystérieusement – qu'à nouveau Loupiot va lui remettre après l'avoir trouvée, une roulotte où il va la conduire : « *Il m'aurait parlé d'un temple inca, que je n'en aurais pas été moins surprise : j'ai levé la tête et ce que j'ai vu ressemblait à ce point à une gravure coloriée, bien qu'aux coloris très estompés, que j'ai d'abord cru qu'on avait dressé là je ne sais comment une tenture, sorte de tapisserie médiévale où je n'aurais pas été étonnée de voir, à l'arrière-plan, se dresser sur ses pattes une licorne, aux yeux doux* ». La bohémienne qui vit là va lui révéler quelques secrets de l'univers, où l'image de sa mère viendra jouer son rôle, et ses propos, où

grondent les métamorphoses de la nature, vont très simplement déboucher sur ce fantastique supérieur qu'est le merveilleux, toute la magie de la vie y prenant source. Dirai-je qu'à cet instant, et au-delà des références littéraires, c'est au grand André Hardellet que l'on pense, tant la qualité de l'écriture et sa force poétique tracent un chemin qui s'éclaire sous nos yeux, au fur et à mesure que l'on avance ?

Dix autres contes figurent dans ce livre, dont je ne vous dirai rien pour vous laisser le plaisir extrême de les découvrir. On reparlera à coup sûr de Manuel Anceau, à moins que les chroniqueurs littéraires ne lisent que ce qu'on leur met sous le nez, sans savoir ressentir l'événement quand il se produit !

1. **William Morris, *Contre l'art d'élite*, Hermann, 1985.**

Les ressources humaines

« En défigurant le paysage, ils nous ont privés de visages, nous ont rendus méconnaissables, plus anonymes encore que nous ne l'étions déjà. » Né en 1970 en Normandie, Franck Magloire a connu l'époque déjà mythifiée où les autoroutes, les panneaux publicitaires, les zones commerciales, les antennes-relais ne recouvraient pas encore les banlieues urbaines et rurales françaises. Mais garde aux cartes postales rétrospectives ! Destination, sorti l'automne dernier et auquel il est important de venir, même tardivement, coupe court à la nostalgie évidente de son auteur pour dresser le bilan de quatre décennies de désenchantement, au cours desquelles l'affirmation de l'économie de marché s'est doublée d'un autre changement radical : celui de l'intime et des mots qui nous pensent.

par Pierre Benetti

Franck Magloire

Destination

Le Soupirail, 150 p., 18 €

Parmi les périlleux écueils qui menacent les projets littéraires issus de mondes sociaux dominés, celui qui consiste à faire passer les volontés d'émancipation pour d'énigmatiques stratégies marketing est sans doute le plus flagrant comme le plus affligeant. La machine économique tente d'absorber tout ce qu'elle peut, y compris les discours qui la contestent : plus des territoires seront dits « oubliés » et des hommes « invisibles », plus ils deviendront, enfin dignes de publicité, de nouveaux produits d'appel. D'où la nécessité d'un talent d'équilibriste si l'on veut parler « pour » en évitant de parler « sur ». Auteur d'*Ouvrière* (Aube, 2002), inspiré de la vie de sa mère employée chez Moulinex, Franck Magloire recherche des formes différentes du roman social prêt à l'emploi, plaçant en exergue une phrase sans appel de Hermann Broch : « *Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral* ».

Dénué de jeu de masques, *Destination* est un livre touchant et très droit, à la limite de la raideur comme peuvent l'être certaines indignations souveraines quoique inopérantes. « *Je m'étais juré de ne pas parler en mon nom* », dit Franck Magloire, qui en est revenu : son je « *interroge*

cette place, ce métier de vivre, dans une société et dans un temps historique que je n'ai pas choisis ». Ses premiers souvenirs remontent à l'été 1976 : dans la canicule, le premier « choc pétrolier », le premier « million de chômeurs ». Les derniers, d'aujourd'hui, sont empreints d'hyperlibéralisme, d'attaques terroristes, de droite extrême. Tout au long, une série d'éclats autobiographiques cherche les écarts où le pronom se révèle capable de restituer une histoire – de la reconstituer avec les vivants, de la rendre aux disparus. Que cet enfant né sous le signe du bleu marin et du bleu ouvrier (« *Je suis né bleu* »), que ce « *passager* » en quête de la « *bonne place* » se sente et se dise fondamentalement « *chien* », voilà qui n'est pas tout à fait anodin. À l'affût des hommes, il débusque les hommes qui le méprisent et reconnaît d'aussi loin les membres de sa famille sociale.

Mais le rôle dévolu au chien est aussi celui de garder le royaume des morts. Parmi eux, un grand-père oranais possède un pouvoir d'évocation particulier pour son petit-fils, le seul à qui « *Milou* », comme l'appellent les gens du bocage, parle dans sa langue natale effacée. Il a une « *langue imparfaite* », mais *Destination* lui confère un double littéraire puissant : Claude Simon, qui apparaît pour une promenade onirique sur une plage où traînent les reliques du D-Day. L'auteur de *La Route des Flandres* est de la même génération que le grand-père et, comme lui, a été fait prisonnier.



LES RESSOURCES HUMAINES

Cette séquence étonnante avec le dernier grand écrivain de la débâcle indique que Franck Magloire a également connu une époque où la mémoire vivante des violences européennes du XX^e siècle n'était pas sur le point de disparaître. Par de discrets effets de contiguïté, le roman revient à plusieurs reprises sur les bombardements de la Normandie, qui marquèrent la grand-mère au point de lui faire garder toute sa vie une veilleuse sur sa table de chevet. L'histoire des bombardements est une histoire populaire et intime par nature, si tant est qu'on la considère depuis le ras du sol : les raids aériens ayant principalement touché une population ouvrière, et sa mémoire, empêchée par les propagandes successives, ayant dû se bricoler dans les interstices des conversations familiales et villageoises. Nous ne restons pas loin, ce disant, de Franck Magloire qui écrit que « *la langue est un*

paysage dévasté » et aime à rappeler que « *le mot "roman" désigne "la langue parlée par les pays conquis"* ».

La disparition des traces accompagne celle d'une langue qui faisait corps avec le monde d'avant : « *Eux, ils ne disent pas : avenir, carrière, emploi, choix de vie ; ils disent : place.* » Franck Magloire observe la destruction des mots vivants par la suprématie de la langue technique qui dit hypercentre, reconversion, ressources humaines, vivre ensemble – qui ne dit plus « *avoir une place* » mais « *saisir une opportunité professionnelle* ». Même si *Destination* aurait gagné en force sans sa rancœur finale et assez convenue contre les smartphones débilisants et l'injustice des grands éditeurs parisiens, il désigne et réhabilite les vraies ressources humaines : celles de l'enfant observant le café de son père, de l'adulte qui s'en souvient.

La lecture heureuse à venir

Alors, c'est quoi le problème ? Qu'est-ce qui ne va pas au juste ? Disparition de la littérature, des poètes, du livre, du lectorat, de la critique... Ce n'est certes pas d'aujourd'hui qu'Antoine Compagnon a prononcé sa leçon inaugurale « La littérature, pour quoi faire ? » au Collège de France, mais l'année éditoriale 2017-2018 a été particulièrement fournie en ouvrages auscultant les angoisses et les difficultés des écrivains face à la chute des ventes ou aux discours contre les textes « romantiquement » attardés, c'est-à-dire se réclamant de la « littérature » et persistant à poser la question du réel dans l'art.

par **Éric Loret**

Cyrille Martinez
La bibliothèque noire
 Buchet-Chastel, coll. « Qui vive », 192 p., 14 €

Le poète insupportable et autres anecdotes
 Questions théoriques
 coll. « Forbidden Beach », 144 p., 8 €

Simple coup de blues ou mutation profonde du paradigme littéraire ? Comme on l'avait déjà indiqué ici, il y aurait un dossier à faire sur ce malaise partagé par nombre d'écrivains, où entendraient le récit de Noémi Lefebvre *Poétique de l'emploi*, celui de Frédéric Ciriez sur la critique, *Bettie Book*, les deux tomes d'*Histoire de la littérature récente* d'Olivier Cadiot (2016 et 2017) et, à titre de diagnostic, l'essai *Réparer le monde* d'Alexandre Gefen. À cette liste s'ajoutent désormais deux livres de Cyrille Martinez, l'un paru en décembre dernier, *Le poète insupportable et autres anecdotes*, et l'autre, un récit, *La bibliothèque noire*, au printemps. Les deux sont étroitement liés, comme les versants ésotérique et exotérique d'un même problème, traitant, le premier de l'écriture, et le second de la lecture.

Le poète insupportable est un peu plus théorique, s'inscrivant avec bonheur dans un genre, l'anecdote, dont Christophe Hanna rappelle en préface qu'il a pour « intérêt épistémique principal [...] de nous révéler des formes d'interactions sociales, des complicités, connivences institutionnelles relativement inédites ». *La bibliothèque noire*, conte fantastique et drolatique imaginant l'avenir (incertain) du livre, vaut quant à lui au-

tant par sa sociologie du public des bibliothèques ou son historique cruel de la BnF François-Mitterrand que par sa réflexion sur le rapport à la lecture à l'heure de la révolution numérique.

Dans ce dernier ouvrage, Martinez, qui est lui-même bibliothécaire, met en scène un *Jeune livre en colère* (c'est son titre) qui ne trouve pas de lecteur. Il n'est ni meilleur ni pire que les livres qui en ont, des lecteurs, mais il est victime de ce qu'on appelle depuis longtemps la « rotation rapide ». Il y a un entretien de Deleuze à ce sujet, intitulé « Les intercesseurs » (1985), dans *Pourparlers* : si la chaîne du livre devient « un marché de l'attendu », réglé comme un hit-parade, « *les Beckett ou les Kafka de l'avenir, qui ne ressemblent justement ni à Beckett ni à Kafka*, note le philosophe, *risquent de ne pas trouver d'éditeur, sans que personne s'en aperçoive par définition* ». Notre jeune livre en colère pense de même : à force de croire que les romans les plus lus sont forcément les meilleurs, on risque de reléguer « *les jeunes livres [...] loin de leurs lecteurs potentiels* ». Car il est faux de dire que le marché est une libre concurrence d'où émerge le meilleur. La logique de ses zéloteurs est au contraire sadienne : puisque le libre-échange détruit des marchandises et en porte d'autres au sommet, argumentent-ils, aidons-le en exposant plus ce qui se vend déjà beaucoup et en taisant ce qui se vend moins. Rien de moins libre que ce libéralisme-là.

L'autre adversaire du jeune livre en colère, c'est le digital. L'idée de finir numérisé comme tous ses collègues de bibliothèque le terrorise. Non pas qu'il n'aime pas les tablettes ou les liseuses, mais il croit que « *les manières de lire varient en*



Cyrille Martinez © Marc Melki

LA LECTURE HEUREUSE À VENIR

fonction des supports. C'est pourquoi il est nécessaire que les différents supports coexistent, et pas qu'ils soient en concurrence ». Martinez fait décrire avec humour à son héros la numérisation des lecteurs de bibliothèques eux-mêmes, qu'on décide d'appeler bientôt « usagers » puis « séjournateurs » : de fait, ils n'empruntent plus de livres et seule leur importe la qualité de la connexion wifi. Dans la troisième partie du récit, ça va même encore moins bien, puisqu'on a ôté la mention « bibliothèque » sur les bâtiments « au prétexte que ça pouvait être intimidant et discriminatoire » : « la lecture est considérée comme une chose honteuse, un truc pénible dont on aimerait bien se débarrasser au profit de contenus qui demanderaient moins d'efforts ».

À ce point, Cyril Martinez rejoint le diagnostic d'Alexandre Gefen sur un nouveau paradigme « thérapeutique » de la littérature, mais il diffère sur le pronostic de la maladie : « nous voulons une bibliothèque qui nous offre la possibilité à la fois d'augmenter nos capacités intellectuelles et notre pouvoir de séduction, de nous mobiliser pour des causes nobles, d'accéder à la richesse, d'agrandir notre pénis et d'avoir du matériel informatique performant et pas cher ». La suite fait écho à ce que Ciriez a vu des nouveaux rapports intellectuels au monde : « Nous nous rêvons écrivains, rédacteurs, animateurs, modérateurs, critiques d'art, meilleurs copains de milliers d'individus. Nous avons besoin d'une bibliothèque qui nous fournisse les outils nécessaires pour prendre notre vie en main. »

Bien sûr, tout ceci est exact, et faux à la fois. Certes, on ne lit plus trop de papier et l'on préfère surfer sur les réseaux sociaux. Mais le lecteur qui occupe un siège de bibliothèque sans emprunter d'ouvrages n'est pas tout neuf (relire *La belle Hortense* de Jacques Roubaud). Certes, il y a une demande pour des livres édifiants, bienveillants, sans danger, qui consolent, mais en quoi est-ce une nouveauté ? Si l'on délirait complètement, on dirait que la demande majoritaire est désormais aux lectures (ré)confortantes ; que le « régime esthétique » de la littérature était trop sec et qu'on se forçait à lire Claude Simon par masochisme pur alors qu'on préférerait en réalité Guy des Cars. Il y a bien des musicologues qui argumentent qu'on ne peut rien attendre dans Schoenberg et donc n'avoir aucun plaisir. Sauf que, comme dit Freud, même le pire névrosé doit bien trouver son compte dans sa souffrance, sinon il arrêterait (version Lyotard : le plaisir moderne est un plaisir qui fait un peu de mal). On a toujours lu ou écouté de la musique pour avoir du plaisir ou une consolation, il y a toujours eu un usage thérapeutique de l'art : mais il n'était jugé légitime que dans la mesure où il résultait d'une élaboration. Ce qui est nouveau peut-être, c'est que les médias et l'Université, en adoubant le corpus des « livres à Grand Succès », comme dit Martinez, en tant que représentatifs de la posthistoire littéraire, légitiment un plaisir obtenu sans épreuve de soi apparente. Mais un jour, le « jeune livre en colère » tombe entre les mains d'un néo-lecteur et, l'arrachant au « temps productif » auquel il est condamné, lui redonne le goût de la « lecture heureuse » et le dégoût du « Livre Qui Fait du Bien ».

LA LECTURE HEUREUSE À VENIR

Il faut bien l'avouer pourtant, ce plaisir obtenu sans épreuve et ce décervelage bisounours à l'horizon de l'humanité semblent tout de même eux aussi ressortir à la fable. Dans *Le poète insupportable*, Martinez finit par démasquer cette fiction décliniste et catastrophiste. Mais auparavant, « jeune poète marseillais » et « performeur », il raconte les ravages humains de l'économie du livre à travers une série d'anecdotes horribles. Il est question de poésie, mais on pourrait remplacer au choix par littérature « difficile », « exigeante », « fragile » ou « non rentable ». Puisqu'il n'y a plus de lecteurs, s'alignent donc : une lecture sans aucun public (l'unique auditrice, hôte de la Biennale des Poètes, a dû quitter la salle à cause d'une fuite dans le bâtiment), des gens qui vous commandent des textes sans vous payer, d'autres qui vous publient mais vous demandent d'acheter vous-même la revue où vous figurez... « *C'est une règle à connaître, pour comprendre la poésie contemporaine : la plupart des lecteurs de poésie sont poètes eux-mêmes. Une autre chose à savoir est que les poètes sont souvent éditeurs, revuistes, programmeurs.* » On croise donc dans ce vase clos des poètes qui au mieux s'ignorent, se volent des idées en général et s'assassinent au pire, mais aussi celui qui vient faire sa promo à l'enterrement d'une collègue, celui qui ne jure « *que par la poésie expérimentale* », celui qui a « *un puissant sentiment d'échec* » et plus généralement ceux qui ont décidé d'arrêter d'écrire. Là encore, est-on tenté de penser, *nihil novi sub sole* depuis « À une heure du matin » de Baudelaire.

Martinez décrit la trajectoire exemplaire d'une de ces poètes qui ont lâché l'affaire. « *Elle tirait presque un Smic des lectures de poésie, qu'elle avait régulières, et bien payées. Même s'il était compliqué de s'en sortir avec si peu d'argent dans une ville comme Paris, elle faisait partie des poètes les mieux rémunérées.* » La jeune femme est cependant toujours inquiète, croyant qu'on ne la publie que par obligation sociale et non pour l'intérêt de son travail. En quoi l'anecdote est, comme dit Hanna, toujours affaire de « *positions institutionnelles* ». De fait, ce n'est pas sur les ventes qu'elle doit compter pour la reconnaissance : il n'y a pas de bestseller en poésie. Le narrateur tente de la raisonner, lui dit que, même cooptée, c'est qu'elle est au minimum jugée digne d'intérêt. Un jour, elle quitte Paris et disparaît. Il lui écrit et demande des nouvelles : « *Au bout de trois jours, elle envoya sa réponse : J'ai cessé toute activité artistique et par là même mis*

fin au réseau relationnel qui y était lié, je souhaite une bonne continuation à toi et à ta famille. »

Cette absence apparente et décourageante de lecteurs est évidemment plutôt une mutation du lectorat. Bien sûr, on vend de moins en moins de journaux et de livres (et encore moins de livres de poésie), mais on n'a peut-être jamais autant lu : de tweets, de posts et de stories sur les réseaux sociaux. Mieux : sans doute n'a-t-on jamais autant écrit et créé d'images en dehors de toute autorisation, c'est-à-dire de tout statut d'auteur, que sous l'ère numérique. Aucune inégalité n'a probablement été résorbée par ce moyen et la démocratie ne s'est pas améliorée. Mais on ne peut pas dire que l'écriture ni la lecture soient mortes. Lorsque Martinez dit « *Nous nous rêvons écrivains, rédacteurs, animateurs, modérateurs, critiques d'art* », c'est vrai. Et même : nous le sommes. Le corollaire, c'est que nous ne visons plus à l'universalité et au global mais seulement à être « *meilleurs copains de milliers d'individus* », c'est-à-dire de la communauté de nos followers. De là, on pourrait aussi inférer qu'Alexandre Gefen a tort en tirant un paradigme « thérapeutique » de ce qui est en réalité une « niche », certes plus volumineuse que celle des amateurs de Schoenberg, mais une niche tout de même dans ce que Martinez nomme la « biodiversité » des pratiques de lecture.

On pourrait dire encore : la poétesse qui ne veut plus écrire a tort, parce qu'elle ne sait rien des followers qu'elle pourrait avoir et des publics qui pourraient s'agréger et se défaire temporairement autour de ses textes (à défaut de son œuvre). Le jeune livre en colère a tort de croire que la bibliothèque est noire, et Cyrille Martinez a raison de citer dans *Le poète insupportable* l'exemple de ces heureux poètes qui vivent entre eux dans un village : « *Ils ignoraient les recensions critiques venant de la presse nationale. Ils ne se souciaient pas des chiffres de ventes. Leur importait seulement le fait d'être lus par leur famille, leurs amis, leurs voisins, leurs copains, leurs collègues. Tout le reste était dénué de sens. Ils se foutaient royalement des signes de reconnaissance symbolique ou financière. Ils n'y pensaient même pas. Et, conclut la femme devant cinq écrivains parisiens en recherche de succès et de gloire : Figurez-vous qu'ils étaient très heureux comme ça.* » Ces écrivains-là pourraient être l'avenir. Car la prochaine « lecture heureuse », numérique ou imprimée, ne sera plus seulement celle des « chefs-d'œuvre » de la « littérature », mais une pratique locale et située, ou ne sera pas.

Poésie des containers

Dans son premier roman, Traversée, Francis Tabouret nous immerge dans le monde des bateaux, de l'eau, des ports, des quais et des docks où ils s'arriment dans la douleur. Récit de voyage entre le terminal à containers « Moulineaux de Rouen » et la Pointe des Grives de Fort-de-France, Traversée est avant tout un récit de travail. Francis Tabouret est convoyeur de chevaux pour les avions et les bateaux. À l'image de l'attention et du soin qu'il semble porter aux animaux à bord, son récit s'attache avec modestie à la gestuelle et au langage d'un métier. Limpide, son écriture est riche des multiples tonalités sur lesquelles elle joue, et de la poésie qui l'anime.

par Jeanne Bacharach

Francis Tabouret
Traversée
P.O.L, 152 p., 15 €

« *Je suis convoyeur de chevaux : je voyage avec des chevaux dans les soutes d'avion de marchandises* ». La première phrase de *Traversée* reflète la clarté déconcertante et continue de son écriture. Francis Tabouret écrit avec précision, et si les phrases courtes se mêlent aux phrases plus longues, c'est pour mieux éclairer la scène décrite, en dévoiler sans débordement tous les recoins. Après une première traversée de l'Atlantique qui lui a « *pris [ses] mots* », le narrateur a décidé de repartir : « *Quelques mois plus tard, j'ai voulu repartir pour retrouver les vagues et les points de rouille, le château et les cales, pour le bateau qui est comme un monastère et pour l'œil et les jours avec les bêtes, pour le métier, les marins, et pour l'écrire* ». Le désir, comme son écriture, est net : partir pour retrouver ses mots, partir pour écrire ce métier du départ et du retour, de l'attachement à huit chevaux, quinze moutons et huit taureaux, et de la séparation, entre terre et mer, homme et animal.

Récit d'un métier, *Traversée* ne s'en tient pas pour autant à la description froide et technique d'un travail atypique. Francis Tabouret y instille dès le début une véritable dimension romanesque et poétique. Tel un journal de voyage, le récit se construit au fil de l'eau traversée, des ports et des quais accostés, dans une linéarité où chaque date est reliée à un espace précis, aussi petit qu'im-

mense, de Rouen, l'Atlantique, à Fort-de-France. Les noms de lieux et de pays résonnent au seuil de chaque court chapitre, déployant un imaginaire de l'ailleurs par la force de leur seule évocation et de leurs sonorités : « *Mercredi 24 septembre – Rouen, terminal à containers Moulineaux* » ; « *Samedi 27 septembre – Bretagne* » ; « *7 octobre 2014, Pointe-à-Pitre – Terminal à containers "Jarry"* ». Les lieux qui se succèdent dans un ordre chronologique jour après jour apparaissent pourtant dans une forme de fragmentation. Disséminés dans chaque chapitre, ils donnent à *Traversée* les allures d'un journal de bord, où le morcellement topographique et temporel, au creux même de ses ellipses et de ses vides, laisse surgir la poésie de l'espace-temps sans limite ni contour d'un voyage en mer, et celui du quotidien circonscrit à une journée, entre l'aube et le coucher du soleil.

Francis Tabouret, et c'est là l'originalité de sa *Traversée*, parvient à écrire à la fois la découverte inouïe du voyage vers l'ailleurs et sa monotonie ambivalente. La singularité de ce récit réside dans ce rapprochement entre l'écriture de l'ailleurs et celle du quotidien. Ses gestes les plus simples et les plus monotones font eux aussi partie du voyage et de la traversée de l'Atlantique : « *Une journée, une nuit, le début d'une autre. La mer ? Rien. Le temps surtout passé dans les couloirs, dans l'escalier (cinq étages), dans le vestiaire, à mettre et enlever mes bottes, ma combinaison, mes gants* ».

L'espace réduit du container où s'alignent les bêtes laisse place dans le même paragraphe à la



POÉSIE DES CONTAINERS

grandeur du bateau, puis, comme imbriquée encore à cet autre espace, à l'immensité du paysage de l'Atlantique, sa douce et calme féérie : « *aller de l'avant, 150 mètres de marche, monter au gaillard avant, s'avancer de quelques mètres encore, entre les cordages et les ancrés [...] se laisser aller au promontoire, à la balustrade et à l'horizon : prendre un bain de vent* ». Francis Tabouret sait décrire les contrastes, du container suffoquant au porte-container vrombissant jusqu'à l'horizon. Plus encore, il ajoute à ce changement d'échelle spatio-temporelle un changement d'échelle narrative : à l'écriture de la gestuelle quotidienne et courante du convoyeur de chevaux se mêle la description de l'ailleurs inconnu et de la joie qu'il provoque chez le voyageur : « *Je me réveille, et l'impression d'une vitesse folle. Taxi ! Pointe-à-Pitre au plus vite ! Ça secoue ? Plus vite encore ! Le bateau roule. [...] Tout bouge. L'ivresse des départs* ».

Dans *Traversée*, si « *tout bouge* », les espaces divers et disparates, avec leur diversité de tonalités narratives, cohabitent jusqu'à se confondre. Ainsi, lorsque le narrateur regarde ses bêtes auxquelles il offre un soin attentif, l'espace du container transformé en écurie et bergerie, espace intérieur et lié au travail journalier, se transforme en un paysage de voyage, aussi étourdissant que celui de la mer et du dehors : « *Parfois, je m'assois là-haut, sur une balle de copeau, et je regarde mon écurie comme un paysage de poils, de cornes, de naseaux et de nez, d'oreilles, de laines emmêlées, de crins noirs ou alezans, d'encolures basses ou relevées* ». Francis Tabouret évoque bien là la force ambivalente du container : espace clos, il renferme un ailleurs intérieur. À travers cette description minutieuse des espaces et cette réflexion sur l'habitat, on pense à Perec et à ses *Espèces d'espaces*, notamment dans le très beau passage évoquant la cabine des marins, sorte de

« *chambre d'hôtel* » où « *trois cartes postales suffisent* » à créer un chez-soi.

Dans *Traversée*, le narrateur écrit un journal de bord et de travail qui déconstruit le récit de voyage classique. Ainsi, l'arrivée à Pointe-à-Pitre, empreinte d'humour, suggère la déception du voyageur qui peine à se séparer de son bateau et qui parvient moins à s'émerveiller de la découverte d'une ville que de ses bêtes. Son indignation devant le comportement des clients avides, à l'arrivée au port, n'est pas non plus dénuée de comique : « *On débarque et on est devenu marin. On est plein d'espérance : les filles qui attendent les chevaux sont au bas de la coupée. Mais au lieu de couvrir de mots et de sourires le marin qui a traversé l'Atlantique [...], qu'ont-elles dans leurs bras ? Avec quoi vous attendent-elles ? Avec des carottes !* » Le narrateur décrit son métier avec sincérité, en ne se posant ni comme héros d'une aventure extraordinaire, ni comme victime d'un travail parfois ingrat.

Francis Tabouret parvient à trouver la langue juste pour écrire la gestuelle d'un métier et la découverte d'un ailleurs. La réflexion sur le langage, omniprésente dans le texte, fait de cette traversée de l'Atlantique une aventure littéraire des plus poétiques. « *Le port est une langue, un monde de mots* », écrit-il au début du récit. Entre les « *stackers* », les « *spreaders* », et les « *twist locks* », le narrateur nous emporte avec lui dans cet autre monde et son langage. Le voyage entre les langues (il y a celle aussi du convoyeur de chevaux) se superpose jusqu'à se confondre avec celui de la traversée vers les Antilles.

Traversée, écrit comme par touches successives, porte en lui la force d'un tableau pointilliste, à l'image du quai de Pointe-à-Pitre auquel le porte-containers s'attache : « *Le quai est sous une lumière de quai : des lignes de containers empilés brillent, rouges, bleus, devant un tapis de petites taches blanches baignées d'une lumière jaune. Un tableau pointilliste* ». Si l'on pense aux nombreuses installations d'art contemporain qui révèlent la beauté ambivalente des containers, Francis Tabouret ne fait pas de ceux-ci seulement un objet esthétique ou politique. Dans *Traversée*, si ces tableaux mouvants entre les containers rythment la traversée, ils sont surtout le lieu d'une belle réflexion sur l'espace. La présence animale, la chaleur qui les étreint et les épuise à l'intérieur, fait de ces containers des outils de travail, des espaces quotidiens où peut s'inventer une vie sensible, un chez-soi en pointillés, entre l'ici et l'ailleurs.

Chicago naturaliste et poétique

Nelson Algren est connu des Français surtout pour sa relation avec Simone de Beauvoir. Il mériterait de l'être aussi pour quelques-unes de ses œuvres du milieu du XX^e siècle, comme le montrera la lecture de Chicago. Le ciel et l'enfer, sorte de poème en prose qu'il écrit en 1951 sur la ville où il vécut presque toute son existence et où Beauvoir l'avait rencontré quatre années plus tôt.

par Claude Grimal

Nelson Algren

Chicago. Le ciel et l'enfer

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Christophe Mercier

Bartillat, 181 p., 17 €

Chicago. Le ciel et l'enfer est le fruit d'une commande de *Holyday*, élégante revue de voyage, qui souhaitait faire figurer dans ses pages un article sur la ville à l'occasion des conventions républicaine et démocrate qui allaient s'y dérouler. Algren était un écrivain du cru et, depuis son recueil *Le désert du néon* (1947) et son roman *L'homme au bras d'or* (1949), un écrivain célèbre. Mais l'aspect protestataire de ses écrits et le caractère intransigeant de leur auteur auraient dû laisser soupçonner au directeur de publication que le manuscrit remis n'allait pas correspondre à ce qu'il attendait. Il y fit des coupures et des aménagements, et publia ce qu'Algren considéra avec irritation comme une version « bricolée ». Heureusement, son éditeur, *Double-day*, décida de sortir *Chicago. City on the Make* tel qu'Algren l'avait écrit. Aujourd'hui, le petit ouvrage figure sur le présentoir de toutes les librairies de celle qu'on surnomme la « cité venteuse » (« *the windy city* »).

L'idée d'Algren était de présenter la personnalité de la ville, de sa fondation à 1951, par le biais de notations successives portant sur des sujets divers mais essentiellement sa criminalité et ses bas-fonds. Le livre s'ouvre ainsi sur l'appropriation des terres des Pottawatamis par quelques escrocs blancs que la légende municipale transforma plus tard en Pères Fondateurs, et se clôt, sept petits chapitres plus loin, sur une série de motifs urbains visuels et sonores très réussis : le EL jaune qui passe, le vacarme des ghettos, le linge qui sèche

aux fenêtres, les néons, les grandes bourrasques venues du nord, etc. Une phrase antépénultième plus convenue reprend les deux thèmes mis en avant au fil des pages, celui de la dualité du « cœur rouillé de [cette] cité, qui contient à la fois l'arnaqueur et le type réglo » et celui de l'ambivalence de l'écrivain vis-à-vis d'elle.

L'évocation d'Algren est en effet aimante et révoltée. Que n'y a-t-il pas à déplorer dans le Chicago d'hier et d'aujourd'hui ? Que n'y a-t-il pas à chérir ? L'écrivain manie toutefois plus aisément la rhétorique de l'exécration que celle de la tendresse. Empruntant aux accents de ce vieux genre américain, la « jérémiade », il vitupère sa « Babylone », consentant toutefois à lui accorder une fière allure, mais dans un autrefois un peu lointain où l'arnaque, le crime et la corruption y étaient « plus grands » qu'aujourd'hui : « *Autrefois des géants vivaient ici. C'était le genre de ville qui transforme les petits hommes en grands hommes. Elle était équipée pour la grandeur, comme elle l'est aujourd'hui pour la médiocrité. [...] Maintenant c'est l'endroit où l'on fait ce que l'on vous dit de faire, où l'on porte la saleté aux nues, où l'on bénit le F.B.I., où l'on aspire nostalgiquement... à se prouver qu'on est plus abject que quiconque pour le prix d'un aller-retour à Washington tous frais payés* [ceci étant une allusion à ceux qui s'empressaient d'aller témoigner devant la commission McCarthy] ».

La turpitude n'est donc plus ce qu'elle était et « *les hors-la-loi ont perdu de leurs couleurs* ». Pour autant, le défilé des citoyens chicogoans les moins recommandables qu'Algren organise dans ses pages ne manque pas de panache. Non plus que celui, fait avec le même élan, de tous ceux qui par leur travail ont tenté d'arracher la ville « *ne serait-ce que d'un demi-centimètre à sa fange* » : les écrivains (Dreiser, Wolf, E. L. Masters, Sandburg à qui est dédié le livre), les jazzmen (King



Nelson Algren © Walter Albertin

CHICAGO NATURALISTE ET POÉTIQUE

Oliver, Bix Beiderbecke) ; les sportifs ; les réformateurs (Jane Addams, Eugene V. Debs)...

Mais surtout, Algren, bien qu'il ne le dise pas, aime le rapport auquel force la ville, celui de la violence, car elle ne s'offre à l'expérience et à la compréhension que sur le mode de la collision. C'est par le choc qu'elle vient à vous ; celui de la rencontre avec la misère et l'arnaque, celui de l'agression des sens par les lumières ou la profondeur de sa nuit, par le fracas des métros, par les odeurs puissantes, par l'intensité des saisons...

Si les racines thématiques de *Chicago* sont celles du naturalisme des années trente, ses choix stylistiques sont mêlés, et rappellent à la fois ceux du romantisme prolétarien à la Carl Sandburg, du montage à la Dos Passos, du goût du comique familier à la Ring Lardner. Le rythme et le ton unifient l'ensemble et font oublier certaines facilités du propos et du style. Tout ceci est difficile à rendre en français car la fluidité disparaît et l'on

bute un peu sur l'abondance des allusions culturelles, la spécificité lexicale, la rhétorique parfois forcée. Mais *Chicago* dévoile un éloquent fond de vérité sur Chicago et certainement aussi sur Nelson Algren, homme malcommode et peu commun.

Il continua en effet à mener avec opiniâtreté son existence à rebours. Il soutint Henry Wallace, candidat du Parti progressiste, s'engagea dans la défense des 10 de Hollywood, dénonça le black-listing, se déchaîna contre le House Un-American Activities Committee de Mc Carthy, et ne cessa de revendiquer sa proximité avec un parti communiste persécuté. De plus, alors qu'il était déjà homme à ne pouvoir gagner un dollar sans le parier sur une table de jeu, il perdit tout ce que lui avait rapporté son travail d'écriture dans des procès contre les studios de Hollywood qui l'avaient honteusement arnaqué sur ses droits d'auteur.

Après tout, il n'avait pas tout à fait tort de voir le monde, comme dans *Chicago*, en termes d'« arnaqueurs » et de « réglos ».

Prague contre l'esprit de sérieux

Qui, s'étant promené entre l'île Kampa, Josefov et Malá Strana, ne se souvient pas de cette phrase de Kafka dans une lettre de décembre 1902 à Oskar Pollak : « Prague ne nous lâchera pas. Ni l'un ni l'autre. Cette petite mère a des griffes. Il faut se soumettre, ou bien... Nous devrions mettre le feu aux deux bouts, au Vyšehrad et au Hradschin, alors peut-être pourrions-nous partir » ?

par Linda Lê

Karel Čapek
Contes d'une poche et d'une autre poche
 Trad. du tchèque par Barbara Faure
 et Maryse Poulette
 Éditions du Sonneur, 502 p., 24,50 €

Jaroslav Hašek
Les aventures du brave soldat Švejk
 Trad. du tchèque par Benoît Meunier
 Édition de Jean Boutan
 Gallimard, coll. « Folio », 439 p., 8,30 €

Capitale magique de l'Europe selon André Breton, Prague, qui « vous attrape avec ses brumes, ses maléfices, son miel empoisonné », écrit Angelo Ripellino dans *Praga magica*, n'en finit pas d'envoûter le voyageur. Elle attire dans ses filets les amoureux de cette « fabrique d'Absolu » qu'est la littérature de Karel Čapek : au cours de sa brève mais riche et intense vie (il est mort en 1938, à l'âge de quarante-huit ans), il aura mêlé satire et utopie, drame prophétique et farce tragique, récits apocryphes et légendes faustiennes, tout en prétendant que les plus beaux textes sont ceux que l'on n'aura jamais écrits.

Prague, cependant, tout en possédant des sortilèges dont Karel Čapek et son frère Josef, brillant illustrateur qui devait périr dans un camp nazi, l'ont pourvue, est aussi l'inquiétante ville du Golem et celle, burlesque et joyeusement apocalyptique, du brave soldat Švejk, extraordinaire invention de Jaroslav Hašek (né comme Kafka en 1883 et mort en 1923 en laissant inachevé son chef-d'œuvre sur les aventures de Švejk le bouffon égaré dans la Grande Guerre). Švejk, c'est un peu la rencontre de Georg Grosz et de Charlot. L'apparition de ce propre à rien sans cervelle dans le roman de

Hašek est saluée dès la première scène par une exclamation : « *Et voilà. Ils nous ont tué Ferdinand* », qui n'est pas sans rappeler la note lapidaire du 3 août 1914 dans le *Journal* de Kafka : « *L'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie. – Après-midi piscine.* »

Jusqu'à maintenant, le si fameux roman de Hašek était connu en France par la traduction, faite dans l'entre-deux-guerres, de Jindřich Hořejši, qui imposa la graphie « Chvéík », de sorte que la traduction, faite, elle, dans les années 1970, que nous devons à Claudia Ancelot, des *Nouvelles aventures* et des *Dernières aventures* de notre clown pragois, conserve la même graphie pour son nom. Il est peut-être temps de redécouvrir l'œuvre, avec tous ses registres de langue, ses germanismes, ses étrangetés langagières, son argot plus ou moins vieilli, grâce à la nouvelle traduction de Benoît Meunier, dont l'édition des *Aventures du brave soldat Švejk*, précédée d'une préface substantielle de Jean Boutan, s'enrichit des illustrations de Josef Lada datant des années 1920 et donnant au livre l'aspect d'un vrai roman populaire.

Le hasard des publications permet de découvrir deux visages de la capitale de la Bohême, celle du cocasse et pourtant si terrible roman de Hašek, et celle, facétieuse, pleine de hantises, des *Contes d'une poche et d'une autre poche* de Karel Čapek, qui se fait l'émule de Chesterton.

Auteur prolifique, Karel Čapek a conté de façon incisive la révolte des robots dans *R.U.R.*, de manière désopilante et effrayante une *Guerre des salamandres*, de façon drolatique la vie d'un plagiaire (*La vie et l'œuvre du compositeur Foltyn*), de manière somptueusement décadente une histoire d'immortalité (*L'affaire Makropoulos*), pour ne citer que ses œuvres les plus connues.



PRAGUE CONTRE L'ESPRIT DE SÉRIEUX

Dans *Contes d'une poche et d'une autre poche*, où des cartomanciennes, des voyants, des graphologues côtoient des cambrioleurs-poètes, où des malfaiteurs opèrent avec la même habileté que les escrocs au mariage, où des chrysanthèmes bleus ne sont pas sans évoquer la fleur bleue des romantiques allemands, où des demoiselles des postes accusées à tort prennent leur revanche d'outre-tombe, où des barons vivant de chantages sévissent avec la même régularité que les auteurs de lettres anonymes, c'est un Čapek lecteur (de son propre aveu) de Dickens et des *Mille et Une Nuits*, mais aussi d'Andréev et de Hamsun, qui nous entraîne à la découverte d'une Bohême insolite, Čapek s'offrant le plaisir d'ouvrir des parenthèses qui intriguent, charment, donnent le frisson ou mettent à l'épreuve notre capacité de juger sans œillères.

Si Čapek excelle à nous plonger dans les brouillards de l'ambiguïté, Hašek n'a pas son pareil pour parler de l'idiotie. Les premières lignes des *Aventures du brave soldat Švejk* nous apprennent qu'il a été réformé pour crétinisme profond quelques années auparavant. Il y aurait, si cela ne semblait antinomique avec un livre aussi ubuesque que celui de Hašek, toute une étude à écrire sur la bêtise chez Švejk le débiteur de fadaïses (le souhait de Hašek n'était-il pas que le mot « Švejk » devienne « *une nouvelle insulte dans la couronne fleurie des invectives* » ?) Le lecteur se contenterait de se demander s'il n'y aurait pas un rapprochement à faire entre la bêtise de Švejk et celle d'Ah Q, le « héros » de Luxun.

Mais attardons-nous plutôt sur la biographie de Hašek, qui paraît avoir inventé en Švejk un parfait double romanesque. Commis dans une droguerie, rédacteur d'une revue de vulgarisation pour éleveurs et zoophiles (où il dissertait sur l'alcoolisme chez les animaux), marchand de chiens (« *d'ignobles bâtards dont il falsifiait les pedigrees* », est-il dit de Švejk dès la première page du roman, tandis que son créateur est allé même jusqu'à ouvrir un institut cynologique dans la banlieue pragoise où, aidé d'un complice zélé, il attrapait les chiens errants vendus ensuite comme des bêtes de race), leader politique (du « *parti du progrès dans les limites de la loi* » qui, tenant réunion dans des tavernes, mettait en garde contre le radicalisme et prônait un certain « *hâtons-nous lentement* », jugé de meilleure tactique), avant

de devenir, au lendemain de la révolution d'Octobre, un commissaire bolchevique, au dire d'Angelo Ripellino, qui prend un plaisir évident à relater dans le moindre détail les événements de la vie de celui qui disait être « *écrivain de sa majesté impériale et royale, père des pauvres d'esprit et voyant parisien patenté* ».

Si l'on veut imaginer quelle a été l'existence de ce prince des vauriens, il suffit de se reporter à quelques épisodes fameux des *Aventures du brave soldat Švejk*, même s'il est certain que légendes, rumeurs, contes à dormir debout ont circulé partout dans la Bohême à propos de son extravagant et farfelu héros national. Comment il partit à la guerre, comment il devint l'ordonnance du premier-lieutenant Lukáš, comment il fut envoyé dans un asile d'aliénés (où un pensionnaire se prenait pour le septième volume d'une encyclopédie), comment il se retrouva à la prison militaire, comment il servit la messe avec l'aumônier militaire (car « *la Grande Guerre, cette vaste boucherie, ne pouvait pas avoir lieu sans la bénédiction des prêtres... Des quatre coins de l'Europe, les hommes partaient à l'abattoir comme des moutons, suivant docilement, outre leurs bouchers d'empereurs, de rois, de potentats et autres chefs de guerre, des prêtres de toutes les confessions possibles* »).

Si Hašek et son alter ego romanesque ont tant fasciné, c'est aussi parce que, à l'image de quelques libertaires célèbres, il a été un de ces coureurs de tavernes, un de ces anarchistes révoltés amis des parias, dit Angelo Ripellino, qui en fait le représentant le plus fantaisiste de la Prague protectrice des saltimbanques et des vagabonds. Son héritier pourrait bien avoir été Bohumil Hrabal, le Hrabal de *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre et des Palabreurs*. Quant aux automates de Karel Čapek le visionnaire, ils semblaient annoncer les temps glaciaires où Prague serait conduite à sa perte.

La promenade dans les rues de la capitale de la Bohême, en compagnie de nos deux orpailleurs qui ne cherchaient peut-être que l'or du temps, s'achève. Elle renvoie le flâneur aux années durant lesquelles, tout en sentant venir le vent mauvais, Prague savait rire des lubies de ses plus fameux habitants et élaborer des antidotes à l'esprit de sérieux, qui souvent mène au pire.

Une femme allemande

Le roman de Friedrich Christian Delius, le quatrième publié en France, se situe en 1969. Marie, la cinquantaine, déjà rompue à l'écriture, est fascinée par une histoire qui la concerne de près et qui ne demande qu'à prendre vie sous sa plume : celle de l'arrière-grand-mère de son propre père, qui naquit d'une idylle entre Guillaume I^{er} d'Orange, roi des Pays-Bas mort en 1843, et une danseuse berlinoise. Afin de compléter ses informations, elle quitte pour quelques jours Francfort pour la Hollande, où elle fera d'autres découvertes. Son voyage, comme son lent retour vers l'Allemagne, devient alors l'occasion de mettre en perspective toute l'histoire ultérieure de sa famille, et de donner voix à une autre Marie cachée au fond d'elle-même.

par Jean-Luc Tiesset

Friedrich Christian Delius
Celle qui racontait des histoires d'amour
 Trad. de l'allemand par Odile Demange
 Fayard, 240 p., 19 €

L'Europe napoléonienne et les deux guerres mondiales constituent, d'avantage qu'un arrière-plan historique, la matière même de son aventure familiale qui conduit des anciennes propriétés foncières du Mecklembourg à la Hesse des années 1960, passant en cinq générations de l'univers suranné des hobereaux à la République fédérale du chancelier Kurt Georg Kiesinger. Le voyage de Marie en Hollande est aussi l'occasion de constater comment on perçoit les Allemands à l'étranger, dans un après-guerre finissant mais toujours prégnant. Et puis, à l'approche de ses cinquante ans, Marie se trouve face à une nouvelle génération qui a grandi jusque dans sa propre famille, celle de 1968.

Un aspect touchant (et instructif) du roman, c'est le rapport qu'entretient Marie avec son vieux père, ancien commandant de sous-marin durant la Grande Guerre, toujours officier sous Hitler, mais qui revendique son opposition aux cruautés et aux crimes du national-socialisme. Après la guerre, il devient pasteur (comme le père de Friedrich Christian Delius) : une figure complexe, peu cohérente pour maint lecteur français sans doute, mais qu'il n'était pas rare de rencontrer dans l'Allemagne du « miracle économique ». Cet homme, qui a jadis torpillé des bateaux et provoqué d'innombrables morts,

est hanté par un sentiment de culpabilité, mais il se veut en même temps fidèle à des engagements qui le conduisirent « de l'empereur à Dieu ».

Marie, héritière du passé, reçut une éducation rigoureuse, fut dressée à cacher ses larmes. Après son mariage avec un homme qui resta cinq ans prisonnier en Russie, après la guerre et les chemins de l'exil, après une vie recommencée dans l'oubli de soi, elle prend à présent du recul. Sa recherche autour du roman familial est aussi un adieu à la noblesse déchue et aux années de reconstruction, une lente conquête de sa propre liberté qui lui permet de commencer à cinquante ans « une vie de conteuse d'histoires d'amour ». Le lecteur qui s'attendrait à lire une romance sentimentale serait cependant déçu, car si trois histoires d'amour se croisent en effet, elles sont à peine esquissées, comme si les événements dans lesquels elles sont imbriquées les empêchaient de s'épanouir dans l'espace narratif, comme si là n'était pas vraiment l'essentiel.

Marie est courageuse. Elle a résisté à un viol, et, face à l'officier soviétique qui l'interrogeait en 1945, elle a reconnu sans peine sa compromission avec le national-socialisme, quand tant d'autres faisaient tout pour s'en défendre. Pour se racheter peut-être, elle a écrit une biographie d'Elisabeth von Thadden, résistante exécutée par les nazis en 1944. Écrire, pour elle, c'est mettre de l'ordre, dans son histoire personnelle comme dans celle de l'Allemagne : ce pays est-il coupable à cause de sa relation particulière au principe impérial, au *Vaterland*, à la *Heimat* ? Son retour à Francfort lui permet de longer le Rhin,



UNE FEMME ALLEMANDE

avec toute sa charge symbolique de vieilles légendes et de poèmes anciens : si Heine et Eichendorff peuvent réconcilier par la grâce de la poésie l'Allemagne avec elle-même, que faire des douze années de national-socialisme ? Marie se souvient d'un après-midi de novembre 1945 où les autorités russes avaient organisé, dans un décor désastreux, un récital de lieder, « *un salut à l'Allemagne d'une beauté embarassante* » : c'est là qu'elle avait appris à pleurer.

Au gré des interrogations et des déambulations de l'héroïne, le roman fait place au rêve et au souvenir, semble tourner sur lui-même, s'accélère vers la fin, tandis que Francfort se rapproche et que Marie revient vers son présent et sa famille. Mais parviendra-t-elle à mener à terme son projet d'écriture, ou n'est-ce qu'un alibi pour méditer sur elle-même, clarifier ses relations avec un père et avec un mari qu'elle avait attendu durant ses cinq ans de captivité chez les Russes – un destin bien allemand, où

l'on en venait à jalouser ceux qui avaient été faits prisonniers par les Alliés occidentaux. Sur son mari, pourtant, pèse à la fin du roman un soupçon étrange : peut-être l'a-t-il trompée pendant qu'elle était en Hollande ? La saga pourrait tourner au vaudeville, mais Marie ne lui posera pas de questions.

Le roman aborde donc, après d'autres, la confrontation des Allemands avec un passé qui pèse encore de tout son poids sur les générations postérieures à la catastrophe. En situant l'action vingt-cinq ans après la guerre, Friedrich Christian Delius choisit à dessein la période historique où l'Allemagne, qui a déjà retrouvé sa vigueur économique, voit coexister sur son sol la génération des coupables et celle qui est désormais en âge de demander des comptes. Lorsqu'elle repense à cet étrange récital de lieder, Marie sait qu'elle avait alors acquis comme une évidence « *la certitude que l'Allemagne, l'Allemagne effroyable, la belle Allemagne existait encore, existait toujours, une certitude qu'elle ne pouvait confirmer que par des larmes* ». Un mélange d'espoir et de malédiction !

Le syndrome de Stendhal

On connaît cette boutade sur le peuplement du Río de la Plata : « Les Argentins descendent du bateau » et, enfonçant le clou, « les Argentins sont des Européens qui sont nés en exil » (Borges). La dépossession, le déracinement ou le nomadisme commandent l'âme argentine, et déterminent, du même coup, une psychologie marquée par la mélancolie, l'ennui, la déprime ou l'aboulie.

par Albert Bensoussan

María Gainza

Ma vie en peintures

Trad. de l'espagnol (Argentine)

par Gersende Camenen

Gallimard, 182 p., 18 €

Qu'on s'étonne, alors, que Buenos Aires soit une métropole de la psychanalyse et qu'un Lacan y ait trouvé ses premiers lecteurs ! Le dernier ouvrage de María Gainza, critique d'art qui s'est fait connaître par ses nombreux articles et ouvrages d'analyse picturale, est son premier roman. Intitulé à l'origine *El nervio óptico* (« le nerf optique »), *Ma vie en peintures* se présente comme une autobiographie qui mêle astucieusement la peinture et la vie, où chaque tableau, dûment évoqué, devient le miroir d'un épisode ou d'un avatar de la vie de la narratrice. Au début est la pluie, puis vient le brouillard, et tout finit dans les flocons de neige. Et voilà pour les teintes de Buenos Aires, décrite comme « une plaine grise », avec toujours « la sensation de vivre au bord de la catastrophe ». Notre lot quotidien, n'est-ce pas ?

Tout commence par une histoire de l'œil qui n'a, pourtant, rien à voir avec le roman de Bataille ni avec sa « nécessité d'éblouir et d'aveugler ». Affectée du « syndrome de "l'œil fou" » et d'une vision double, la narratrice du récit découvre dans le cabinet de son ophtalmo non pas l'étroit alphabet, mais une toile de Rothko verticalement rouge qu'elle perçoit comme « une brûlure à l'estomac », mettant en branle la remémoration romanesque. Tel est le pari de ce livre qui se présente comme une autofiction née de la contemplation de tableaux, en onze séquences et onze peintres, qui sont autant de révélateurs de moments clé de la vie. Au dédale des musées où la portent inévitablement ses pas, le tenace ennui qui plombe cette mégapole la pousse à trouver

refuge dans le silence et le défilé de fantômes qui font le charme de toute pinacothèque. Une infinie tristesse mêlée d'humour imprègne ces pages où la maladie le dispute à la mort et à cette humeur noire qualifiée ici de « *crépuscule celtique* » (Yeats) : un frère succombant à une crise cardiaque, un oncle suicidé, un père absent, son beau-frère chez les fous, une mère guindée et tyrannique, un mari atteint d'un lymphome et, en apothéose, la narratrice soumise aux rayons dans un cortège de malades se pressant à la porte des soins en insupportable attente.

Toute autofiction est construction d'un moi, et ce récit ne fait pas exception à la règle. Qui suis-je ? et que sais-je ? demeurent les questions primordiales. Jusqu'à découvrir, au musée de Buenos Aires, le portrait d'une adolescente assise sur une chaise qui ressemble comme deux gouttes d'eau à la narratrice : image choisie d'ailleurs comme couverture du livre, et œuvre jugée mineure d'un peintre local. Mais nous dépassons ici la critique d'art et le jugement esthétique pour ne tenir compte que de la sollicitation autobiographique : « *J'étais comme ça à onze ans, les yeux écartés, glacials, comme la pointe d'une aiguille, la mine renfrognée, le menton frondeur.* »

Et pour bien marquer le dessein de sa vision, la narratrice, qui se voit en « *petite gauchiste distinguée qui vit comme une paria* », s'interroge : « *Toute interprétation n'est-elle pas aussi une autobiographie ?* » Si bien que les fantômes de son musée personnel renvoient tous aux personnages qui ont traversé son existence avec ses « *innombrables angoisses* ». Ici Courbet et son *Mar borrascoso*, dont elle note : « *notre nom contient la mer comme un appel* », après que sa cousine, également prénommée María, a été emportée par ces vagues monstrueuses ; là, cet artiste du « monde flottant », Toulouse-Lautrec, dont on précise, avec une pédanterie non dénuée

LE SYNDROME DE STENDHAL

d'humour, qu'il est atteint de « psychodysostose », chatouillant de sa canne d'infirmes les dessous froufrouants des mousmés montmartroises et peignant de magnifiques coursiers qu'il ne pourra jamais monter ; et puis Foujita délaissant sa Kiki de Montparnasse pour une théorie de chats qui sont, certes, les plus beaux de l'histoire de la peinture ; ou encore le Gréco dont on disait, à tort, qu'il avait quelque chose de tordu à l'œil, comme la narratrice, alors qu'il devançait, tout bonnement, l'art abstrait. On découvre même le jeune Giotto faisant la leçon à son maître Cimabue – qui, aux Offices de Florence, accueille le visiteur en premier – en multipliant sur la verte prairie les premières brebis de la Renaissance.

Après l'obscurité vient la lumière, mais ce sont les rayons de la radiothérapie. La narratrice, à qui on vient d'extirper un thymome, redécouvre l'étymologie grecque du thymus : « le siège de l'âme ». La chose est assez évidente : elle est atteinte d'une « maladie de l'âme ». La mélancolie finale rejoint la tristesse initiale lorsque la narratrice découvre ce tableau d'Alfred de Dreux, élève de Géricault : *La chasse au cerf*, et manque de tomber en catalepsie : « *J'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi* », écrit-elle, mais c'est une citation de Stendhal. Elle donne alors à ce « *coma voluptueux* » qui l'affecte devant les toiles successives son nom véritable et médical : « *syndrome de Stendhal* ». Ce cerf harcelé par les chiens lui rappelle l'accident de chasse de sa camarade de lycée passant un week-end à la campagne et recevant une « *balle perdue qui lui traverse le dos* » : c'est, en fait, le premier mort du roman et le premier inscrit dans sa mémoire. María Gainza tresse le récit d'une suffocation aux différents âges de la vie, dans la double secousse des drames de l'existence et de la découverte sur la toile de ses « *tourments psychiques : mélancolie chronique, idées noires, migraines récurrentes, sensation d'irréalité* ».

Nous assistons donc à un jeu vertigineux de miroirs qui fait tout le prix de ce roman, fidèle à ce qu'Henri Beyle définissait par son fameux « *miroir qu'on promène le long d'un chemin* ». Avec un art consommé de la prestidigitacion, en une navette ahurissante qui va d'Hubert Robert aux ruines aristocratiques, et de la tête ennuagée du Douanier Rousseau aux cerisiers en fleurs du Japon, María Gainza n'a de cesse qu'elle n'ait percé à jour son âme malade : avant d'être irradiée aux dernières pages, son ultime regard va vers le



« *Light Red over Black* » de Mark Rothko (1957)

spectacle extérieur : « *Là-haut, le ciel est gris, d'un gris mortel de piste de glace, et lorsque les premiers flocons commencent à tomber, tous lèvent les yeux sans s'étonner... Les peluches flottent lentement dans l'air, tourbillonnent, forment de fines pellicules sur les toits, recouvrent les trottoirs d'une mince couche blanche qui ressemble à de la dentelle, et je tire de ma boîte à gants le bonnet noir que j'ai mis là quand tout a commencé... Je ressens un doux bonheur dans l'étourdissement...* »

Un jour, Bernard Berenson, cet historien de l'art doté de « l'œil absolu », parcourt, comme ici la narratrice, une galerie de peintures et soudain, dans la clarté du jour déclinant, il tombe en arrêt devant une toile et s'émerveille : c'est le plus beau tableau du musée, s'écrie-t-il, tandis que le guide qui le conduit lui rétorque : mais monsieur, vous êtes devant la fenêtre qui donne sur le parc ! Ainsi María Gainza réussit-elle à nous tromper et nous émerveiller : le tableau de vie qu'elle brosse, en gémellité, face au tableau pictural est assurément le plus beau, et nous en sommes infiniment troublés, autant secoués que Stendhal sortant de Santa Croce.

Le ghetto universel

Voici une heureuse initiative de la maison d'édition Nada, à qui l'on doit la réédition de textes sacrifiés à l'air du temps, comme ces essais critiques sur Nietzsche de Victor Serge annoncés pour bientôt, et aujourd'hui, celle de Juifs sans argent. Ce tableau réaliste-socialiste du Lower East Side, quartier miséreux de New York au tournant du XX^e siècle, est l'œuvre d'un journaliste juif et communiste new-yorkais. Michael Gold, qui se choisit ce pseudonyme provocateur, voulait en finir avec les clichés. Publié aux États-Unis en 1930, Juifs sans argent parut en français dès 1932 dans une traduction de Paul Vaillant-Couturier, dont la préface a été reprise dans la présente édition.

par Sonia Combe

Michael Gold

Juifs sans argent

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Romain Guillou

Avant-propos de Solomon Bovshover

Nada, 348 p., 20 €

Le fait que ce roman semi-autobiographique ait été écrit dans le style hyper réaliste-socialiste de la littérature prolétarienne ne signifie pas pour autant que la description du monde qui y est exposée soit fautive, ni même exagérée. Loin de là, même s'il est possible que la fidélité à ce genre littéraire de l'écrivain lui aussi communiste Paul Vaillant-Couturier ait justifié une nouvelle traduction. Certes, Michael Gold était un admirateur de l'expérience soviétique mais, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, le Lower East Side fut bel et bien le lieu où s'échoua de la façon la plus brutale, la plus sordide, le rêve américain. Pour John Dos Passos, relève dans son excellent avant-propos Solomon Bovshover, *Juifs sans argent* était « *l'un des rares livres qui reproduise si parfaitement le goût et l'odeur, la terreur et l'immensité de l'East Side* ». Décrit des décennies plus tard avec une approche sociologique par Irving Howe dans *Le monde de nos pères* (1976), ce quartier que l'on pouvait atteindre à pied en descendant du bateau et du ferry, après le passage obligé à Ellis Island, était pour les plus chanceux d'entre eux l'antichambre du Bronx. Y déménager signifiait déjà l'ascension so-

ciale. Les parents de Michael Gold, Chaim et Gittel Granich, n'eurent pas cette chance : ils moururent l'un et l'autre Chrystie street, artère principale de l'insalubre, violent et arriéré Lower East Side. Ce « *ghetto universel* », selon Michael Gold, fut aussi le théâtre du grand roman d'Henry Roth, *L'or de la terre promise* (*Call it Sleep*), publié au même moment mais qui, lui, passa alors inaperçu.

Michael Gold et Henry Roth connurent d'ailleurs un destin comparable, mais si Gold eut son heure de célébrité à la sortie de *Juifs sans argent*, best-seller réédité onze fois l'année de sa parution, avant de sombrer dans l'oubli et la semi-pauvreté, Roth quant à lui ne connut le succès que 30 ans plus tard et vécut finalement aussi chichement que Gold la majeure partie de sa vie. Tous deux furent aussi communistes dans l'Amérique conservatrice et en payèrent le prix. Comment d'ailleurs ne pas le devenir lorsque le terrain de jeu est la rue où enfants, mendiants, prostituées et vendeurs à la volée (activité au plus bas de l'échelle) risquent à tout moment d'être harcelés par la police, renversés par un tramway ou une charrette à cheval ? Et pourtant, « *petit sauvage amoureux de la rue* », comme il se définit lui-même, Gold sait, de temps à autre, s'écarter du récit trop misérabiliste, croquer le portrait du maître d'école qui leur fait à nonner des prières en hébreu et qui est « *bête à manger du foin* », méchant aussi ; celui du « *maquereau vertueux* » ; raconter les tours que les gosses jouent aux flics racistes et brutaux. En bande, comme toujours et partout dans ces territoires



LE GHETTO UNIVERSEL

perdus : « Il fallait entrer dans une bande pour se protéger, et être loyal. Il fallait aussi être courageux. Même moi qui était un enfant à part, malheureusement enclin à l'introspection, je faisais preuve de courage ». Mais aussi, ce qui évidemment frappe aujourd'hui l'attention dans ce paysage, c'est la nostalgie, dans le monde d'avant la Shoah, de cette Europe orientale pourtant quittée en raison des pogromes et de la misère, et que véhiculent généralement les mères.

Le rêve américain s'est révélé une chimère. À propos de ce dernier, Paul Vaillant-Couturier raconte dans sa préface écrite en 1932 en avoir été témoin lorsque, passant par le quartier Saint Paul, à Paris, il vit deux fillettes jouer à la marelle : elles poussaient une pierre, sautillant d'une case à l'autre : « Mais par terre, ce n'était pas 'enfer, purgatoire, paradis' que les petites filles juives avaient écrit. C'était les trois noms de villes : Kovno, Paris, New York ». New York, le paradis. La délivrance de l'Europe. La mère de Michaël Gold, elle, n'a jamais cru au rêve américain. C'est de sa Hongrie natale qu'elle rêve, de forêts et de cueillette de champignons. Lorsqu'un jour son mari décide d'emmener toute la famille pique-niquer dans un parc du Bronx, elle éclate de joie en marchant pieds nus dans l'herbe. Elle était pieuse et généreuse. La bonté cependant ne rime pas forcément avec la pauvreté, même si Gold s'efforce de souligner la solidarité qui règne entre les pauvres. Les méchants, ce sont les Juifs riches et les rabbins qui vivent sur le dos de la communauté. Bien que, conformément à la littérature prolétarienne, il ne fasse pas dans la nuance, il reste crédible, trop crédible, malheureusement.

Gold dit qu'il aurait pu devenir gangster et finir comme certains de ses copains de rue, sur la chaise électrique. Il eût la chance de s'en sortir grâce à l'école du soir, après de petits boulots éreintants et, surtout, lui qui contrairement au monde qui l'entourait ne croyait pas au messie, il a celle de rencontrer un soir un homme qui, « sur une tribune improvisée a déclaré que du désespoir, de la tristesse et de la colère impuissante des masses était né un mouvement mondial qui allait abolir la pauvreté. » Il faut avoir lu son récit pour en comprendre le lyrisme de la fin : « Ô Révolution ouvrière, tu as su apporter de

l'espoir au garçon solitaire et suicidaire que j'étais. Tu es le vrai Messie. Lors de ton avènement, tu raseras l'East End et tu y érigeras un jardin pour l'esprit humain. Ô Révolution, tu m'as forcé à réfléchir, à me battre et à vivre. »

Bien qu'il ait d'abord assisté aux meetings de l'anarchiste Emma Goldman, Michael Gold deviendra un fervent défenseur de l'URSS. Contrairement à elle qui rentra plus que sceptique d'un voyage dans la Russie révolutionnaire, il revint d'un premier séjour à Moscou, effectué en 1925, puis d'un autre, en 1930, renforcé dans ses convictions. Un temps à la direction de la revue socialiste *New Masses*, il en fit sortir les auteurs bohèmes et gauchistes. Peu importait que la revue perde en qualité littéraire, elle n'en serait que plus révolutionnaire. « *Go Left, Young Writers !* » (« À gauche, jeunes écrivains ! »), lança-t-il dans le numéro de janvier 1929 de *New Masses*, initiant avec ce slogan, selon Solomon Bovshover, le mouvement de la littérature prolétarienne américaine.

À la fin de la guerre, son inflexible soutien à l'Union soviétique (qui n'aurait vacillé qu'un temps à l'annonce de la signature du pacte germano-soviétique de 1939) et la chasse aux sorcières du maccarthysme ambiant lui font perdre amis et relations. En novembre 1956, Michael Gold va jusqu'à donner une interview en défense de l'intervention de l'Armée rouge contre l'insurrection de Budapest. Il n'est plus perçu que comme une marionnette aux mains de Moscou. Moscou qui l'ignore : son livre n'y sera jamais réédité, tandis que la première et seule édition de 1931 aura été expurgée. Aura-t-il jamais compris que Staline n'aimait pas les Juifs, même pauvres ? Cet amour à sens unique le renverra à la misère dont il avait réussi à s'extraire. « *De figure de proue*, dit encore Bovshover, *il devint paria* ». Il n'a plus d'auditoire, il ne collabore plus à aucun journal.

À près de 60 ans, Michael Gold et sa femme doivent reprendre le chemin de l'usine pour survivre. Mort en 1967, à 73 ans, d'un accident vasculaire cérébral, il n'eut pas le temps d'achever ses mémoires. Celui qui fut un temps considéré comme le Gorki américain n'aura été finalement l'auteur que d'un seul livre, *Juifs sans argent* – et ce n'est pas rien.

Entretien avec Armistead Maupin

Armistead Maupin publie ses mémoires en même temps que son éditeur sort le troisième volume de ses célèbres Chroniques de San Francisco, regroupant les épisodes 7 à 9. Nous l'avons rencontré à Paris.

propos recueillis par Steven Sampson

Armistead Maupin

Mon autre famille

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Marc Amfreville

L'Olivier, 352 p., 22 €

Chroniques de San Francisco, tome 3

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Michèle Albaret-Maatsch

et Bernard Cohen

L'Olivier, 864 p., 22 €

Pour les familiers des Chroniques, quel serait l'élément le plus surprenant de cette autobiographie ?

Les lecteurs ont surtout remarqué le conservatisme de ma jeunesse, que personne ne soupçonnait.

Les deux premiers tomes des Chroniques sont écrits à la troisième personne, tandis que dans le troisième Michael Tolliver s'exprime directement. Pourquoi ?

Au début, je voulais écrire un roman sur un homosexuel ayant survécu au sida. Ensuite je me suis rendu compte que j'avais déjà ce personnage en Michael, mais il fallait que ce soit raconté dans sa voix. *Un homme au singulier*, de Christopher Isherwood, l'un de mes romans préférés, m'a aussi inspiré.

Votre père était un homme du Sud, haut en couleur, ultra-conservateur, proche de Jesse Helms, le sénateur de la Caroline du Nord connu pour son hostilité à l'homosexualité.

Jesse Helms est venu à son enterrement. Personnellement, je n'avais pas envie de voir mon père à la fin, de peur qu'il ne me blesse encore, mais mon mari, Christopher, m'a convaincu de changer d'avis. On est donc partis. Christopher a été

très charmant comme il sait l'être, et mon père a prononcé les paroles que j'ai mises dans mon récit : juste avant notre départ, il a pris Christopher à part pour lui dire : « Prends soin de ce garçon ». Il s'agissait d'un homme de quatre-vingt-dix ans demandant à un homme de trente ans de s'occuper d'un autre qui en avait soixante.

Le titre des mémoires en anglais – Logical Family : A Memoir – fait référence à la communauté homosexuelle que vous avez adoptée. Est-ce une question de « logique » ou plutôt d'affinités ?

J'ai inventé cette expression dans *Michael Tolliver est vivant* (épisode 7, au début du troisième tome). Pendant un mois, j'avais cherché un titre pour mes mémoires, jusqu'à ce que Christopher me dise : « Pourquoi ne pas l'appeler "Logical Family" ? C'est une phrase qui t'appartient. Elle convient parfaitement à ton récit, ce voyage à partir d'une enfance dans le Sud jusqu'à la découverte d'une famille protectrice à San Francisco. » À l'origine, le titre était une blague, un jeu de mots sur « biologique ».

Les Mangeurs de Lotus de Tennyson est cité à plusieurs endroits de votre œuvre.

J'ai dû l'apprendre par cœur quand j'étais en terminale. On devait monter sur scène et dire quelque chose autour d'un thème, moi j'ai choisi le sommeil, qui est encore aujourd'hui ma passion préférée. Et j'ai alors récité ce poème. J'adore Tennyson, surtout le fait que les mots eux-mêmes étaient soporifiques. Ça m'a amusé de les attribuer à Anna Madrigal, la logeuse du 28, Barbary Lane, qui les récite à Mary Ann Singleton, sa nouvelle locataire, au début des *Chroniques*.

Les cinq premiers épisodes des Chroniques sont issus de votre travail pour des journaux, notamment le San Francisco Chronicle, où vous les avez publiés quotidiennement en feuilleton. Au début, les lecteurs du journal ignoraient



Armistead Maupin

ENTRETIEN AVEC ARMISTEAD MAUPIN

l'identité sexuelle du personnage central, Anna Madrigal.

Dans mon esprit, elle était transgenre dès sa conception. Mais lorsqu'ils l'ont appris, mes éditeurs ont été choqués et m'ont demandé de le cacher pendant un an pour que mon lectorat puisse s'accrocher. Cela m'a beaucoup énervé, mais en

fait la stratégie a bien marché parce que le lecteur moyen a eu le temps de tomber amoureux d'elle avant d'apprendre sa vérité. C'était il y a quarante-trois ans, le concept de transgenre existait à peine.

Pourquoi vouliez-vous que le personnage central soit transgenre ?

ENTRETIEN AVEC ARMISTEAD MAUPIN

À un moment dans les *Chroniques*, j'ai écrit : « *Une gentille vieille dame qui avait été un homme pourrait bien lire les pensées des autres.* » Elle est la Terre-Mère, donc elle comprend les autres et leur pardonne.

Quand vous rédigez le feuilleton, vous écrivez un chapitre par jour.

En effet, trois feuillets par jour, cinq jours par semaine. Cette contrainte m'a fait du bien, elle m'a obligé à trouver un rythme. Le fait d'avancer à cette vitesse a permis que certaines intrigues resurgissent de mon inconscient.

À trente ans, quand vous avez commencé, vous aviez déjà élaboré votre style. D'où provient-il ?

Probablement du journalisme : je dégraisais ma prose quand j'écrivais des articles. Et puis j'admirais des écrivains comme Christopher Isherwood dont les nouvelles sont compactes et élégantes.

On y voit aussi un peu de Mark Twain.

Je l'adorais, il y a sûrement certaines similarités. D'abord, il a vécu à San Francisco, et lui aussi a écrit pour le *San Francisco Chronicle*. Dans son écriture, on trouve du cœur et de la noirceur. Il s'attaquait à un sujet très lourd, l'esclavage, le rendant palpable à son lecteur, permettant à celui-ci de s'identifier à ses personnages. À Saint-Malo, j'ai expliqué à une journaliste que ce n'est pas parce qu'on traite de sujets sombres qu'on est obligé de le faire de façon sombre. Twain l'a bien montré.

San Francisco apparaît dans votre œuvre comme un paradis terrestre.

Je ne crois pas qu'il soit idéalisé : je n'ai fait que transmettre ma propre expérience. À l'instant de mon arrivée, je suis sorti du placard. Et ce sont des hétérosexuels qui m'ont donné la permission de le faire. Ainsi, ma meilleure amie, une femme mariée, m'a répondu lors de ma confession : « *On s'en fout, la moitié de la ville est gay.* » Et cela m'a permis de me pardonner, de pardonner aux autres, et de commencer à travailler sur les autres préjugés avec lesquels j'avais grandi, notamment le racisme.

Quelles sont les origines de cet éden gay ?

L'une des hypothèses, c'est qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, beaucoup de soldats américains, en revenant du théâtre du Pacifique, ont été démobilisés à San Francisco. Et ils y ont découvert des bars homosexuels, notamment un bar lesbien très célèbre qui s'appelait Mona's.

Alors la scène existait déjà à la fin de la guerre.

Certains croient que cela remonte à la ruée vers l'or, qui était uniquement masculine. Dans les années 1970, il y avait des bals où les hommes portaient des pochettes dans la poche arrière de leur jean pour désigner leurs préférences sexuelles. Et on disait que cela venait du XIX^e siècle, lorsque les danseurs – tous des hommes – portaient des pochettes de couleurs différentes selon qu'ils étaient meneurs ou suiveurs.

Cet après-midi, vous êtes habillé en homme du Sud – sans pochette – mais avec des bretelles.

J'ai commencé à les porter il y a quatre ans quand j'ai compris que c'était plus confortable pour les hommes ayant du ventre. Cette année, mon mari et moi sommes allés à Rome et on a trouvé une boutique qui ne vend que ça, donc maintenant j'en ai de toutes les couleurs. Ce soir, pour la signature à la librairie Les Mots à la Bouche, j'ai décidé de porter un modèle très large pour la première fois.

Votre parcours surprenant – jeune adulte, en Caroline du Nord, vous avez été très conservateur – ressemble à celui d'Harvey Milk.

Harvey était un ami, et il était aussi radical qu'il est possible. Pourtant, il avait été, comme moi, un supporter de Goldwater. Comme moi, il était dans la Marine, et tout a basculé après qu'il eut intégré une troupe de théâtre. Harvey a été en tournée avec le spectacle *Hair*, tandis que moi, j'ai rencontré un acteur à Charleston lors de la tournée d'une production de Tchekhov. Le théâtre propose une vie familiale parfaite, surtout si on est homosexuel. C'est une sorte de « *logical family* ».

Plus « logique » que 28, Barbary Lane ?

Autant. Chez les gens de théâtre aussi on est au courant de la vie érotique de tout le monde, et on ne juge personne, les gens s'en délectent même.

Ce milieu vous a-t-il inspiré quand vous avez créé Anna Madrigal, que vous considérez



ENTRETIEN AVEC ARMISTEAD MAUPIN

comme le premier personnage transsexuel sympathique de toute l'histoire de la littérature ?

J'avais rencontré plusieurs femmes transgenre avant de m'installer à San Francisco. L'une d'elles vivait à Charleston, et quand elle était homme avait été écrivain. C'était le fils adoptif de Margaret Rutherford, une vieille actrice anglaise qui avait joué Miss Marple. Et ce garçon avait scandalisé la ville en partant pour la clinique de Johns Hopkins, où il s'est fait transformer en femme. Elle s'est mise à porter des pulls en angora, tandis que son dogue allemand, qu'elle promenait dans le parc, avait un collier de perles. On parlait tous de Dawn Langley Simmons. Lorsqu'elle a épousé un mécanicien afro-américain, ce fut le premier mariage interracial dans la Caroline du Sud. Ensuite, lorsque je suis arrivé à San Francisco, il y avait une femme transgenre du nom de Kate Marlowe – anciennement Kenneth Marlowe – qui a donné un grand bal dans un endroit dénommé California Hall. Elle a appelé cette fête « le bal pour mettre fin à tous les bals » (« *the ball to end all balls* », jeu de mots pour dire « le bal pour épater toutes les couilles »).

Le thème de la transformation prend une autre tournure avec le développement de San Francisco. Je pense à Jay McInerney qui, lors de notre entretien, a déploré l'évolution de Manhattan. Aujourd'hui, vous ne pourriez plus écrire les Chroniques.

En effet, ce ne serait pas le même livre. Au fond, Mary Ann, c'était moi : cette innocente au cœur

de l'histoire à une époque révolue. Ce que dit McInerney est intéressant : nous sommes tous découragés par l'état de nos villes, de notre pays.

Aujourd'hui, comment décririez-vous San Francisco ?

Elle est devenue une ville mono-industrielle, de la haute technologie. Quand vous écoutez les conversations dans les cafés, c'est beaucoup moins intéressant comparé à l'époque où il y avait de véritables bohémiens. Quand j'ai loué mon petit appartement sur le toit, à Russian Hill, je payais 175 dollars par mois. J'aurais même pu vivre à Pacific Heights, le meilleur quartier de la ville, si j'avais accepté d'habiter au-dessus d'un garage. Aujourd'hui, on ne peut aller nulle part.

Un autre changement concerne l'assimilation. Je pense à la littérature juive américaine : l'équivalent contemporain de Malamud, de Bellow ou de Roth n'a pas les mêmes histoires à raconter : le fait d'être accepté par la société en général supprime des possibilités romanesques.

C'est très bien dit. En effet, l'une des raisons pour lesquelles on a célébré ces auteurs, c'est qu'ils révélaient leur culture au pays entier, tout comme moi.

Donc l'ambiance répressive favorise la littérature ?

Oui, comme les mauvais pères.

Pour insister sur cette comparaison entre les littératures juive et homosexuelle, il me semble qu'elles sont l'une et l'autre traversées par un thème dominant. Pour la seconde, il s'agit de l'érotisme.

Beaucoup de gens y pensaient à l'époque. Et chaque fois que j'ai trouvé un nouveau truc qui me rendait un peu mal à l'aise et perplexe, j'ai décidé de le creuser. Il y a dix ans, j'ai introduit le personnage de Jake. Il était transgenre et gay, c'est-à-dire attiré par d'autres hommes. Donc il s'agissait d'une femme devenue homme qui fréquentait les bars à la recherche des hommes. Cette idée d'un garçon comme ça, sans pénis, à la quête d'autres garçons, m'a fasciné : on les appelle des garçons « cisgenres ». Je crois que c'est la chose la plus courageuse au monde.

Ce qui importe : langue et intrigue

Les succès littéraires de Colum McCann l'autorisent pleinement à jouer les moniteurs d'écriture. Une quarantaine de textes libres, incisifs et pertinents, au fil d'une déclinaison suivie sur une année, offre ici un objet insolite. Si les Lettres à un jeune auteur s'inscrivent dans la dynamique du respect de l'apprenti et du partage professionnel, elles témoignent de la foi de l'écrivain McCann et brossent un portrait de l'artiste.

par Liliane Kerjan

Colum McCann

Lettres à un jeune auteur

Trad. de l'anglais (Irlande)

par Jean-Luc Piningre

Belfond, 169 p., 16 €

Comme dans ses *Treize façons de voir* (Belfond, 2016), où il posait que « *chaque mot que nous écrivons est autobiographique* » et que « *la littérature prend des chemins inimaginables* », Colum McCann reprend la forme sérielle pour traiter de l'acte d'écriture. Comment sublimer l'ordinaire ? Comment ne pas capituler ? Comment façonner la première phrase et, au-delà, la vérité ? Né à Dublin, McCann vit à New York, enseigne la littérature au Hunter College, et il a répondu à une commande de textes sur la vie d'écrivain. L'exercice a duré une saison, alignant conseils et exhortations, points techniques et notes d'encouragement pour donner l'envie de sauter le pas, de danser sur la page : un mélange de baume et d'acide, d'encre bleue et de feutre rouge.

D'entrée de jeu, McCann se place dans le sillage de Rainer Maria Rilke, sollicité il y a plus d'un siècle par le jeune Franz Xaver Kappus à qui il écrira dix fois en six ans, une correspondance qui deviendra les *Lettres à un jeune poète*. Même si McCann pose comme postulat qu'« *il n'y a pas de règles* », il en suggère quelques-unes, touchant à la structure et au point de vue. Il établit clairement le rapport de maître à élève, une relation basée sur l'expérience, la notoriété, le savoir-faire, et empreinte de bienveillance directe et d'autorité légitime pour rappeler des nécessités et redonner vaillance au débutant transi. Drôle d'entreprise que celle de décrire « *un procédé essentiellement mystérieux* » ! En pédagogie, McCann

analyse tous les aspects complémentaires d'un métier. Affaire d'étapes : la page à écrire, l'éditeur, le lecteur, le critique. Affaire de renversements : de la poubelle au succès. Question d'acharnement : du credo aux « *cafards dans la tête* ». En conseiller habile, il débusque des pièges comme la pornographie littéraire de la quatrième de couverture. Mais il veut avant tout imprimer un élan, une vigueur, prescrivant tour à tour la rage, les recherches, la lecture à outrance, la patience porteuse de « *bonheurs innommables* » à venir. Et, plus encore, la ténacité. « *Peu importe. Essaie encore. Échoue encore. Échoue mieux* », disait déjà Beckett.

Très imprégné de la tonalité des campus américains – McCann enseigne à un groupe de douze étudiants choisis dans un vivier de plusieurs centaines de postulants –, notre guide pour jeunes talents s'emploie à faire œuvre stimulante et utile, bousculant les affects, sortant ses aiguillons, prêt à la familiarité qui console. Plus fondamental, il rend sa place dans le monde à l'écriture, instille la ferveur, le désir de frapper à la poitrine. Il fait sien l'argument de ses collègues écrivains qui ont une chaire de « *creative writing* », bien convaincus que chacun doit pouvoir sortir de soi-même, entrer dans la tête des autres et par là vivre plusieurs vies. Chemin faisant, il a pour alliés ses pairs et confrères dont il met souvent une citation en exergue, si bien que se dessine alors son panthéon littéraire où squattent Joyce, Marquez, Nin, Rushdie, Borges, Gordimer, Capote, Albee, Jim Harrison, Virginia Woolf et quelques autres. Précis, il élargit les enjeux et, fort de ses blessures, anticipe les amertumes avec une ferme empathie. Il s'agit de « *jouer l'oncle* », comme disent souvent les maîtres des campus pour décrire leur relation, qui englobe la fêrue et le soutien, la distance et la proximité.



Colum McCann © Jean-Luc Bertini

CE QUI IMPORTE : LANGUE ET INTRIGUE

Ce vade-mecum est réfléchi, utile, généreux et donne du plaisir à la lecture : c'est un bréviaire en mode gospel. Non qu'il propose des recettes, des tours de main et de plume, mais plutôt une mise en condition et en perspective. McCann est impératif pour exiger une « *langue unique* », jusqu'à prescrire : « *Dresse toi* », « *Continue d'enrager* » ; il est malin, à double détente, avec des titres tels que : « Laisse le lecteur exercer son intelligence » ou encore « La littérature est un divertissement », ce qui n'interdit pas la conviction politique, très présente en conclusion lorsque l'écrivain au statut reconnu fait le réquisitoire de la crise du monde contemporain. En définitive, le jeune auteur ainsi parrainé par Colum McCann doit relever un défi salutaire : « *N'oublie pas qu'écrire est l'expression d'une parole libre contre le pouvoir. Une forme d'engagement non violent, de désobéissance civile. Il faut se placer à l'écart de la société, se préserver de toute intimidation, contrainte, coercition, cruauté. Partout où le pouvoir s'efforce de simplifier, restitue la complexité. Partout où il donne des leçons de morale, exerce ton esprit critique. Partout où il se*

veut menaçant, sois pénétrant. » La désobéissance civile, vieille tradition américaine depuis la Société religieuse des Amis au milieu du XVII^e siècle et l'action du quaker William Penn qui fonde Philadelphie jusqu'à l'individualisme démocratique d'Henry David Thoreau qui en 1849 publie une conférence sous le titre « Résistance au gouvernement civil ». Fondant toute décision sur la primauté de la conscience du citoyen, il va exercer une influence considérable non seulement sur Gandhi mais aussi sur Martin Luther King et, à l'évidence, sur McCann qui prône une pratique de contestation, une mobilisation et une implication radicale. Ses *Lettres à un jeune auteur* posent des questions cruciales à la croisée de plusieurs disciplines, elles appellent au rayonnement, à la clairvoyance, elles nourrissent un appel à changer le monde par les mots, à créer des héros qui « *jouent contre la guerre. Contre la cupidité. Contre les murs, la schématisation, la superficialité, l'ignorance* ». Mieux encore, dans cette phase de mise au monde d'un écrivain, McCann conseille à son jeune protégé : « *Fais de ta confrontation avec le désespoir une minuscule frange de beauté.* »

Melville pour la vie

Revoici Moby Dick et notre baleine blanche bien-aimée, notre divine amie redoutée, celle dont « le cerveau illumine le monde », comme l'écrit Melville au début d'un autre roman fou : Mardi.

par Yannick Haenel

Herman Melville

Moby Dick

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Philippe Jaworski

Gallimard, coll. « Quarto », 1 024 p., 25 €

À l'occasion d'une nouvelle et très belle publication de *Moby Dick* en un volume « Quarto » (Gallimard), traduit et édité par l'excellent Philippe Jaworski, et accompagné par une féerie de notes, d'illustrations et de riches commentaires, voici que nous reviennent tous les éclats de nos lectures de Melville, voici que la baleine s'avance avec sa mémoire infailible, avec sa bibliothèque intérieure dans laquelle nos vies sont archivées, avec son « grand Art de Dire la Vérité », comme l'écrit Melville à Hawthorne en jouant de solennelles majuscules d'ironie.

Oui, voici qu'on se met à relire *Moby Dick* comme à chaque fois, emporté, à l'image d'Ismaël, par le dilemme entre le suicide et la mer, et qu'on choisit la mer, c'est-à-dire l'embarquement dans la lecture. Et puisqu'on a déjà lu trois, quatre fois, et dans d'autres traductions, ce livre-destin, voici qu'affluent, en même temps que ses chapitres, d'autres livres, d'autres phrases, d'autres joies débordantes, d'autres détails, d'autres trésors.

On se souvient alors d'un passage de *Pierre ou les ambiguïtés*, le livre que Melville écrit juste après *Moby Dick* (étrange roman qui, en un sens, raconte mystiquement ce qui s'est passé pendant l'écriture du livre-cachalot) : « La parole qu'il écrivait n'avait de sens que dans la mesure où il était en quelque sorte déjà mort, dans la mesure où cette parole flottait au-delà de sa vie et au-delà de son existence. »

Et alors, par association d'idées – par amour –, voici qu'on pense à une scène du livre, une minuscule vignette du chapitre LXXXV intitulé « La fontaine » : on l'attend, on la guette et on la retrouve inaltérée, toujours aussi belle, toujours nouvelle : alors qu'il médite sur le jet qui surmonte la tête de la baleine et « asperge les jardins de l'abîme de pluies du plus fin mystère », alors qu'il se demande si cette pluie est de l'eau ou seulement de la vapeur, et si même elle est vénéneuse ou bénéfique, Ismaël, à travers le flux de sa rêverie scientifique, se met à disserter loin, très loin, sur la nature même de la pensée : « Et je suis persuadé que toujours, du front des êtres profonds et pondéreux – Platon, Pyrrhon, le diable, Jupiter, Dante, etc. – monte un ruban de vapeur à demi visible lorsqu'ils sont occupés à produire d'insondables pensées. »

Arrive enfin la scène que j'aime : « Un jour que je composais un court traité sur l'Éternité, j'eus la curiosité de placer un miroir devant moi, et je vis bientôt s'y réfléchir une étrange ondulation serpentine au-dessus de ma tête. » C'est d'une grande clarté : en écrivant, on devient la baleine (mais n'est-ce pas aussi une auréole, cette « étrange ondulation »?). Puis Ismaël se décrit en train d'écrire le livre qu'on lit, buvant des tasses de thé brûlant qui lui mouillent le front, « plongé dans ses méditations », écrit-il, « sous les minces bardeaux de mon grenier ».

C'est ce que je préfère durant ma traversée de *Moby Dick*, et de tous les livres : ces moments où l'on aperçoit la tête du narrateur par le hublot. Voir l'écrivain écrire le livre qu'on est en train de lire, c'est le grand mystère. Et cette fois-ci, on s'attarde aussi sur un détail splendide du chapitre CX où Quiqueg se met à sculpter le couvercle de son cercueil (lequel, on le sait, deviendra la nacelle résurrectionnelle d'Ismaël). Les figures et dessins qu'il y



MELVILLE POUR LA VIE

sculpte copient les « *tatouages sinueux* » qui ornent son corps. « *Or, écrit Melville, ces tatouages étaient l'œuvre d'un défunt prophète et voyant de son île, qui avait ainsi composé, au moyen de ces caractères hiéroglyphiques, une théorie complète des cieux et de la terre, et un traité mystique sur l'art d'atteindre la vérité* ».

Ce « *traité mystique sur l'art d'atteindre la vérité* », n'est-ce pas, en un sens, *Moby Dick*, c'est-à-dire le livre même que nous lisons ? Oui, cette fois-ci, notre lecture réveille une dimension qui appartient moins à la métaphysique qu'au secret de la littérature, à savoir que celle-ci ne s'entretient que d'elle-même, et qu'elle dispose, dans chacune des phrases qui se tracent à travers elle, l'image même de ce qui l'anime. Les tatouages du roi Quiqueg, ce sont les phrases du livre.

Et avec cette scène, avec la traduction de Philippe Jaworski, nous entendons bien (nous entendons mieux qu'avec Giono, par exemple, une traduction pourtant géniale et inspirée) à quel point le phrasé de Melville, à quel point la scansion folle et bégayante d'Ismaël est travaillée, comme l'énigmatique charpentier du Pequod, par un « *humour antédiluvien, claudicant, au souffle asthmatique* ». Oui, cet humour rapiécé, bigarré, énorme et grinçant (Melville va jusqu'à dire que ce charpentier veillait jadis sur l'arche de Noé) soulève toutes les phrases de *Moby Dick*, et les porte jusqu'à nous, aujourd'hui, à travers les nervures d'une métaphysique bricolée de toutes pièces par Melville depuis sa lecture enragée de Shakespeare et son déchiffrement, tout aussi énervé, de saint Paul.

Il y a les scènes hallucinées avec le « *spermaceti* » que les marins passent leurs matinées à étreindre, à pétrir jusqu'à l'extase (car *Moby Dick* est aussi le récit tout à la fois endiablé et comateux d'un rapport sexuel avec l'immensité de ce qui nous échappe). Lire est une dépossession érotique, un sortilège empli de félicités et de dangers : « *Car alors, emporté par le monstre agile toujours plus loin dans les profondeurs frénétiques de la troupe, vous dites adieu à toute vie circonspecte et pénétrez dans un monde qui n'est que vertige et délire.* » (Autrement dit : vous qui entrez dans la lecture de *Moby Dick*, abandonnez toute at-

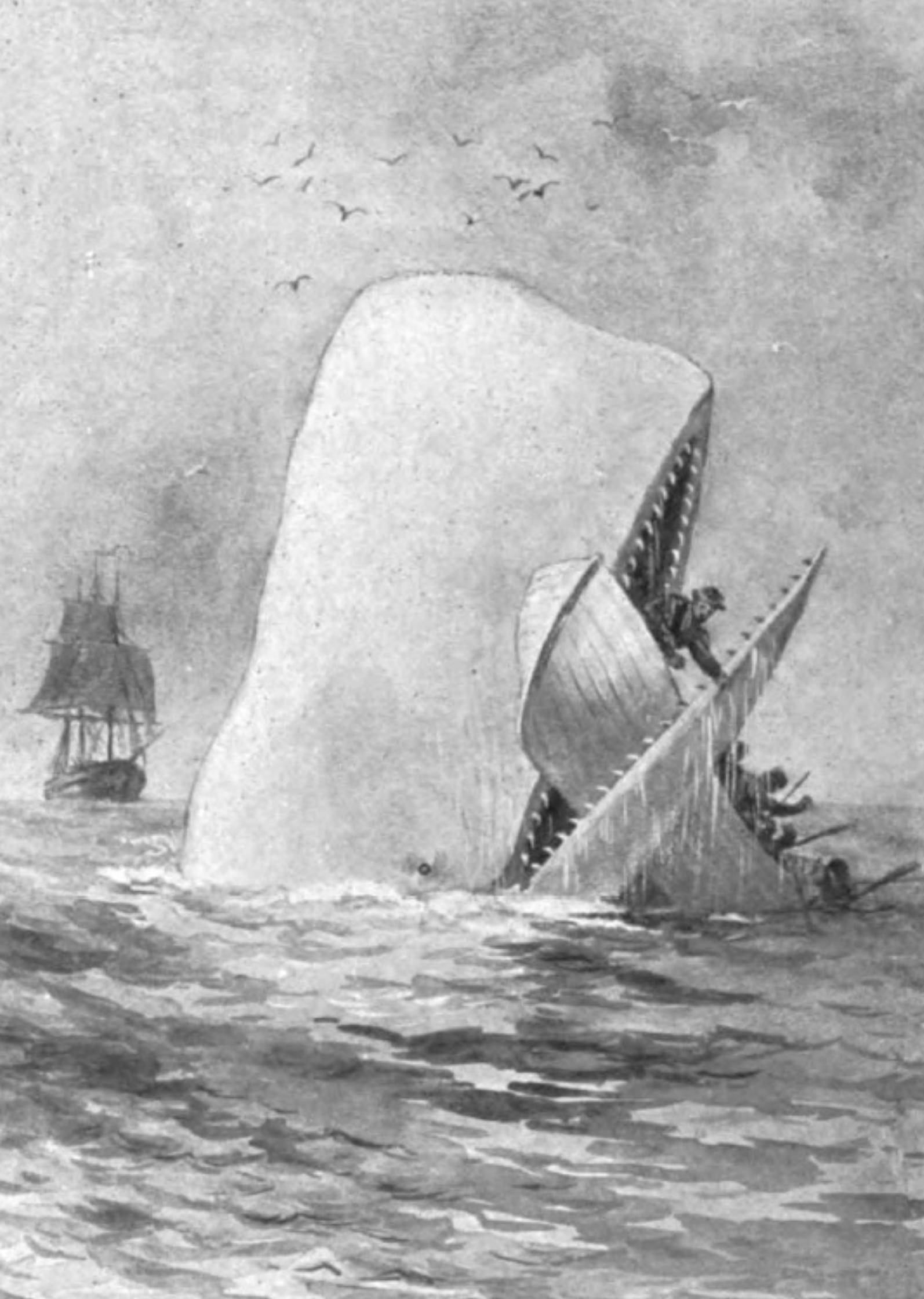
tache, quittez la raison, laissez-vous entraîner par un amour sans limites.)

Et puis il y a ces phrases insensées, venues du plus lointain des narrations, nées d'un temps qui n'a pas de commencement, des phrases qui se mesurent dans ma tête avec celles, par exemple, de Lautréamont : « *Vite, qu'on me donne une plume de condor ! Qu'on me donne aussi le cratère du Vésuve pour encrier !* » – ou bien : « *Là, je sens le gris chaos de Saturne rouler sur ma tête ; j'entr'aperçois de vagues et tremblantes images des éternités polaires* ».

Et nous retrouvons, comme à chaque lecture, notre scène préférée, une scène stupéfiante, nichée, loin du combat titanesque entre Achab et la Baleine, à l'intérieur d'un souvenir d'Ismaël (et *Moby Dick* ne raconte-il pas l'histoire de quelqu'un qui descend à l'intérieur de lui-même, comme Jonas ?). Bref, cette scène, par ses couleurs, semble venir tout droit des premiers romans de Melville, *Typee* ou *Omoo*. Elle demeure souvent inaperçue, on la croit peut-être secondaire. J'ai envie de la raconter en détail, comme si je réécrivais à mon tour le livre.

Ismaël aborde une île des Arscides où le roi cannibale Tranquo a transporté sur une petite colline le squelette d'un grand cachalot dont les os ont séché au soleil : abrité sous un temple de palmes, enveloppé de vigne et de lierre, le squelette a été aménagé en chapelle royale par les prêtres de Tranquo ; son crâne est devenu un autel, d'où s'échappe un jet de fumée sacrificielle. D'étranges hiéroglyphes sont gravés sur les vertèbres, formant une écriture sacrée ; et à l'intérieur de cette « *tête mystique* », comme l'appelle Melville, la flamme sur laquelle veillent les prêtres illumine la jungle jusqu'à la cime des cocotiers, comme la torche vacillante des chamans éclaire les parois de la grotte de Lascaux, faisant apparaître les esprits-animaux.

Ismaël pénètre à l'intérieur du squelette en s'ouvrant le chemin avec une baguette verte : il se fraye un passage à travers les côtes et, comme Thésée dans le labyrinthe de Minos, déroule une pelote de ficelle afin de retrouver la sortie. Le voici qui parcourt cette cathédrale d'os avec l'idée de la mesurer, au grand scandale des prêtres de l'île, pour qui le dieu ne doit pas être ramené à une quelconque



MELVILLE POUR LA VIE

dimension ; puis il reporte ces mesures sur son bras droit : elles y sont tatouées.

Scène d'une importance capitale, qui met en jeu la rencontre avec le sacré et sa profanation. Scène sacrificielle où Ismaël devient prêtre. Scène qui prophétise, en termes ésotériques – sur ce plan réservé où ont lieu les initiations –, l'objet secret, presque impensable, de *Moby Dick*. Entrer dans la baleine (dans la divinité), n'est-ce pas en effet le sujet du livre ? Et celui-ci serait donc toujours déjà écrit sur le bras d'Ismaël ?

Rendez-vous compte : l'histoire de *Moby Dick* est celle d'un déchiffrement, la main s'écrit elle-même, il faut trouver une langue pour dire la vérité de ce qui est tatoué sur nos corps (sur le bras d'Ismaël, sur le torse de Quiqueg, sur nos fronts épuisés, rieurs, émerveillés) – il faut traduire l'inlassable plongée en nous-mêmes.

Il y a toujours une île ou une fontaine au milieu de notre vie, de nos amours, de notre prière. Nous avançons vers cette vision, et même si elle se dérobe, son parfum est si frais sur notre poitrine qu'il nous semble alors incontestable que la vie existe, qu'elle nous comble malgré les souffrances, et que toutes les vérités scintillent autour de notre tête comme une auréole de farce : il existe un point où le sacré est drôle ; et ce n'est pas parce qu'il est drôle qu'il n'est pas sacré : le sacré existe en même temps que la drôlerie. Dieu, s'il existe, s'enivre le soir en compagnie du diable, et ils commentent ensemble leur lecture de *Moby Dick*.

Voilà, on le sait tous : lire *Moby Dick* mobilise l'entièreté de la bibliothèque (et la déplace), l'entièreté de l'existence (et la renouvelle). Cette fois-ci, grâce à Philippe Jaworski, je suis sensible à la dimension littérale du récit : je ne me dis pas que Melville raconte quelque chose de plus profond qu'une chasse à la baleine, je me contente de cette chasse, elle me donne tout.

On dit toujours que *Moby Dick* est plus qu'un récit maritime ; mais c'est bel et bien une aventure de marins, et le soin nautique appar-

té par Philippe Jaworski à la traduction ne l'encombre pas : au contraire, elle agrandit encore sa qualité poétique, elle élargit sa tonalité biblique. Les marins sont là, dès l'origine : que le combat qui les traverse soit plus grand qu'eux, c'est l'évidence, mais nous en sommes tous là, marins ou pas (et d'ailleurs, les marins sont aussi en nous).

Comme le rappelle Claude Minière dans son merveilleux *Encore cent ans pour Melville* (Gallimard, coll. « L'Infini »), brève et fulgurante méditation sur l'avenir de Melville (sur la génialité encore impensée de ce qui se joue à travers son nom) : « *Les marins eux aussi "sont dans le blanc" en quelque sorte, all ghosts rising in a milk-white fog – "tous les fantômes montant dans le brouillard couleur de lait" »*.

Autrement dit, la lumière qu'ils cherchent leur vient de la Baleine, dont ils sont les enfants égarés : à la fin, Ismaël, en s'auto-consacrant orphelin (c'est le dernier mot du livre), ressuscite en tant que narrateur. C'est en ayant perdu le lien avec sa parenté qu'on trouve la voie, comme dans le Livre de Job : « *Et je me suis échappé, moi seul, pour t'en apporter la nouvelle.* »

À un moment, sur le pont du Pequod, en pleine tourmente, Achab s'adresse au feu, à l'esprit du feu qui dans son âme concentre le maléfique, c'est-à-dire les flammes de la destruction, et coïncide dans son cauchemar avec la baleine – « *le diable blanc* », dit-il – dont le feu clair brûle et consume l'ensemble de ce qui est engendré. Achab invoque un souffle qui le délivrerait de toute domination ; il défie l'immensité elle-même, et avec elle la Création : « *Au milieu de l'impersonnalité générale, ici se tient quelqu'un* », dit Achab dans la traduction de Giono. Il ajoute : « *Quelqu'un de royal est en moi* » (ce que Jaworski traduit ainsi : « *Au milieu de l'impersonnel par toi personnifié se tient une personne [...] cette personne royale vivra en moi* »).

C'est ce *quelqu'un de royal* que j'entends dans toutes les voix qui me plaisent. C'est cette *personne au milieu de l'impersonnel* que j'écoute à mon tour, en lisant *Moby Dick*, en lisant tous les livres.

Au hasard des oies

L'ultime Thulé retrace le voyage de saint Brendan et de ses compagnons à la recherche du paradis terrestre, l'île de Thulé. Il est sous-titré « jeu de l'oie » car il propose au lecteur, à chaque mention d'une oie, de s'en remettre aux dés pour passer d'un poème numéroté à un autre. Qui, sans jouer ce jeu, se plaît à une lecture suivie, retournant simplement au numéro auquel la consigne de bas de page le renvoie comme elle renverrait un joueur à une case, profite des effets de sens ménagés par ces retours.

par Maëlle Levacher

Gérard Cartier

L'ultime Thulé. Jeu de l'oie

Flammarion

coll. « Poésie/Flammarion », 180 p., 18 €

La geste de Brendan est manœuvrée par des gestes de mains : le poète annonce : « *je prends la main* », et bientôt : « *on jette les dés* » (« Les montagnes de Dingle ») ; il faut que « *la main pense* » (« L'atelier »), qui est parfois « *la main infirme* » du poète ; il arrive que, sur une carte, « *la main divague* » ; l'équipage est soumis à « *la main puissante* » du courant océanique, avant que de Brendan « *la main reste en suspens* ». À ce jeu de l'oie, Gérard Cartier nous adresse des injonctions (« *on recule au 35* »), suivant des conventions auxquelles on se prête de bonne grâce, car, ce faisant, il nous propose de vivre philosophiquement les hasards de l'aventure. Si cette expérience de lecture, avec ou sans dés, nous ramène à notre enfance, elle n'est donc pas ludique : il s'agit de mimer l'errance des personnages affrontés au hasard, qui nous signalent notre propre contingence et fragilité.

La figure du poète est représentée au travail dans le corps du texte, elle y exprime ses tourments, et à l'occasion emprunte le ton de la confiance, ou la traditionnelle protestation finale d'humilité des poètes anciens et fabulistes. Ainsi, proche du lecteur, le poète qui se reconnaît en Brendan et ses compagnons, qui s'interroge à leur miroir, le détourne vers nous pour nous offrir la même eau d'introspection.

La diversité des formes poétiques soutient les variations rythmiques – accélération ou suspen-

sion de l'action – qui nous rendent sensible le vécu des compagnons. Les poèmes sont traversés de voix en discours direct ou intérieur. Les caractères romains et italiques tressent les pensées des moines avec leurs perceptions : on lit en même temps ce qu'ils voient et ce qu'ils pensent. Au 62, l'auteur use de ce code typographique pour entre-lacer les discours de l'équipage et du poète, à un rythme d'alternance qui nous permet de les suivre concomitamment.

La puissance suggestive du texte repose en maint endroit sur une sorte d'hypallage énonciatif, qui articule non pas des termes abstraits et concrets, mais des ordres de références divers. Ainsi, au 72 :

<i>Ils s'enfuient</i>		<i>l'oreille déchirée</i>
<i>suffoquant</i>		
<i>souffre</i>	<i>suint brûlé</i>	<i>l'île s'en-</i>
<i>fonce sous les eaux</i>		
	<i>et même là</i>	<i>à s'affliger</i>
	<i>tant de versets furieux</i>	
		<i>d'enluminures</i>
<i>minium</i>	<i>racines de garance</i>	
	<i>ciel ensanglanté</i>	<i>dont seul</i>
	<i>comme un peintre</i>	
	<i>le souffle coupé</i>	<i>Brendan</i>
<i>s'extasie</i>		

En évoquant les mots et enluminures des manuscrits, l'auteur les fait paraître dans le corps de la fiction, enchâssant dans la légende les supports matériels de sa représentation, et attribuant leurs composants métalliques et organiques aux images verbales (le ciel est rougi par les pigments) ;

AU HASARD DES OIES

manière de donner corps au récit. Procédé comparable au 98 : « *herbes colorées, collines légères, ciel au lavis sur un éventail* » ; Gérard Cartier propose là une sorte de collage harmonieux, au lieu d'une comparaison (« *comme sur un éventail* ») qui eût eu le défaut de faire sentir la cuisine d'auteur. Au 83, dans « *vagues neigeuses. Hokusai !* », l'italique semble indiquer l'exclamation de voyageurs, contaminés par un univers de référence qui circulerait entre la psyché de l'auteur et la leur. Ces procédés, inspirés et habiles, poussent en quelque sorte les sens et les facultés analogiques du lecteur à déployer leur agilité.

Notre rapport aux propositions poétiques ne dépend-il pas du caractère de nos facultés de représentation mentale, variable d'un individu à l'autre ? Certains recueils de poésie contemporaine m'ont fait me demander pourquoi celle-ci me donnait un fort sentiment d'abstraction, alors même qu'elle regorgeait d'images. C'est qu'elle consistait en une succession d'images amorcées, sans rapport les unes avec les autres, et qui se neutralisaient les unes les autres. Il me semblait regarder dans un kaléidoscope au verre opaque, avec frustration (je distingue sans discerner), et suspicion (qui me dit que l'image soit nette derrière le verre ?). Il en va autrement avec la poésie de Cartier. Au 33, elle offre pleinement les oiseaux de mer : « *Au crépuscule une clameur. une seule voix et 10 000 ailes. les moines vacillent étourdis par les cris. chacun bref et farouche, mais ensemble un chant modulé. doux, si doux qu'il en est douloureux.* » Au 79, loin de l'abstraction ou non spécification (« le matin », « la joie », « l'autre » etc.) qui, dans cette autre poésie évoquée plus haut, empêche l'image de se construire, les touches impressionnistes composent un récit d'aventure par tableaux, en cohérence symbolique :

*LE NORD les saisit une saison d'un seul
tenant*

*nuages de sel gelées noires ce
monde sans échelle*

*comment transis ha-
gards tout le corps*

*rebelle à l'effort de la
volonté parfois à un*

*jet de harpon une bête
gibbeuse ou dans les*

*brouillards courant sans
but une barque*

abandonnée voyage des morts

Je distingue donc la poésie de Gérard Cartier de cette autre poésie contemporaine, saturée d'images paradoxalement impossibles à se représenter, dont il me semble qu'il faut, pour l'apprécier, être dans les dispositions de qui admet les choses inconcevables énoncées par un dogme (« un être qui n'a ni début ni fin »). Peut-être est-ce la même raison qui m'éloigne de la religion et de cette poésie-là : mon univers mental accueille ce (idée ou esthétique) sur quoi mon esprit peut exercer ses capacités de représentation, de perspicacité, de discernement.

Dans un précédent ouvrage, par un glissement implicite de l'art taxidermique des chimères à celui de la poésie, le poète déclare ne pouvoir se ranger à l'art poétique de ses confrères :

Pour être de ce siècle ai-je le sang trop chaud

Rester sec disent les confrères impassible

Bannir les sentiments qui déforment les vers

S'occuper du mot et non pas de la chose

Impossible

(Le Voyage de Bougainville)

On ne peut se refuser au monde, à l'effort de transposer artistiquement ce « Cabinet des merveilles » (*ibid.*), et les émotions qu'il nous inspire. Aussi *L'ultime Thulé* tient-il l'équilibre entre récit, images, évocation de sensations et dimension allégorique. Cette odyssée, dont la quête ne réussit ni n'échoue, est ambivalente : en toute occasion, le sens se signale et se refuse en même temps. À l'image de la spirale intérieure du jeu de l'oie, l'odyssée de Brendan vaut pour une quête de soi-même, une tentative de ne jamais « oublier son désir » ; pourtant, pour lui comme pour le poète, se réaliser et se défaire de soi semblent les deux mouvements contradictoires d'une même entreprise. D'île en île, la recherche du paradis prend la forme d'un chemin de hasards qui menacent l'âme, allégorisée par le motif récurrent d'une oie blessée, souffrante,



Saint Brendan et ses moines appareillent pour l'Ouest

AU HASARD DES OIES

dont la migration est empêchée (elle évoque l'oie dont Perceval et Langlois, dans *Un roi sans divertissement* de Giono, contemplant le sang à la croisée de leurs chemins). Brendan lui-même a l'ambivalence des saints : il est guide et fanatique. La Thulé qu'il trouve avoue bientôt son imposture, et la Thulé qu'il cherche est inaccessible (jamais il n'est dit qu'elle n'existe pas), elle est une satisfaction qui se refuse, peut-être l'ultime désillusion d'une existence vaine. On ne sait même si Thulé se situe dans l'avenir ou le passé. Ultime dans l'espace en tant que limite à atteindre, elle est aussi ultime dans le temps passé (sens temporel du latin *ultima*) : les voyageurs associent finalement leur désir de Thulé à un désir régressif de retour à leur propre origine.

Quelles leçons enveloppées sous l'invention (pour parler comme La Fontaine) nous propose

cette allégorie ? Parmi celles que l'auteur nous laisse envisager librement, à la manière des fabulistes, celle-ci : il n'est d'autre port que la culture. Le retour au point de départ n'est pas l'échec de la quête de Thulé, en en faisant le récit à ses ouailles Brendan la crée pour nous. Et pour le poète, le double mouvement – se réaliser et se défaire de soi – s'accomplit dans la pratique créatrice. La préoccupation pour le monde contemporain affleure par allusions, questionnant ce qui, choix politique ou esthétique, pourrait nous aider à y vivre, à le sauver, ou à le bien fuir. Gérard Cartier sait notre besoin, psychique et philosophique, de contes pour imaginer nos aspirations, et il a inventé un traitement contemporain de la légende, capable de « *graver en fraude dans nos têtes légères / des vertus actives* ».

Entre son, langage et peinture

Marie Joqueviel nous livre ces temps-ci son premier livre de poète. Elle y révèle un talent qu'on pouvait déjà soupçonner dans ses essais d'universitaire, où ses analyses, perspicaces et sensibles, sont en quelque sorte à cheval entre la poésie et la critique.

par Marie Étienne

Marie Joqueviel

et nous, entre

Photos d'Adrien Perrin

Éditions de la revue *NU(e)*, coll. « poèm(e) »,

Marie Joqueviel-Bourjea

Dany Laferrière. Écrirevoir

Hermann, coll. « Vertige de la langue »

97 p., 22 €

Nourrie de poètes contemporains (Yves Bonnefoy, Jacques Réda, Jean-Paul Michel, Georges Perros, Lorand Gaspar, Marie-Claire Bancquart, Claude Esteban...), de poètes plus anciens (Baudelaire, Verlaine, le Valéry des poèmes en prose), de poètes allemands (Rilke, Bachman, Celan) qu'elle lit dans le texte, de romanciers et de critiques, Marie Joqueviel peut aussi, en tant que « chercheuse », s'intéresser à des écrits plus éloignés de ses goûts personnels, appartenant à des espaces linguistiques et temporels très divers, afin de « *comprendre ce qui se passe en eux* ».

Les quatre poèmes de *et nous, entre* sont introduits par une citation d'Yves Bonnefoy, tirée des *Planches courbes*, dont voici un extrait :

« Elle chantait, si c'est chanter, mais non,

C'était plutôt entre voix et langage

Une façon de laisser la parole

Errer, comme à l'avant incertain de soi. »

Des « *sons se cherchent* », ils sont nés d'un visage ou bien c'est le visage qui surgit grâce à eux. Le lecteur, comme l'auteure, se tient au bord d'un seuil, d'un chant qui prend une apparence de prose, cassée par le décrochement d'un vers, recommencée après un trait :

« *si peu*

si peu

— — — *que parfois je parle sans m'en apercevoir* » ;

ou comme suspendu à une virgule au-dessus d'un double interligne :

« *Le ciel est beau d'être vide,*

il ne dit rien il est, il ne nous regarde pas, il ne nous enveloppe pas, il est posé sur la terre, c'est tout. »

Dans le premier poème, « *Au seuil du lied* », qui doit quelque chose au *Récitatif* de Jacques Réda, la voix qui s'exprime demande calmement mais avec insistance qu'on l'écoute, elle s'adresse à quelqu'un, l'interroge et le prie. Elle évoque ou raconte, à ce « tu » invisible et qui ne répond pas, des traversées de mondes, un pont, sans fin ni origine, le vide autour, dessous, la solitude. Et le désastre, aussitôt contredit par « *le temps d'un sourire* », et le désir : d'un corps, de vie.

La voix raconte, avec des mots qui sont seuls importants bien que simples, empruntés au langage quotidien :

« *J'essuie mes mains sur mon tablier, au seuil,*

je passe ma main gauche sur mon front, je rentre. J'ai à faire. La porte reste grande ouverte. »

Comme la porte, le poème reste ouvert, il invite. On pressent que demain sera beau, avec « *rien que des bras et la folie du jour* », « *la vie impérative* ». Et la voix qui nous parle l'est aussi, impérative. Déterminée bien qu'en retrait. Insistante et voilée. Désarmée et violente. Peut-être, se demande-t-elle, pour qu'une autre apparaisse et naisse de la première dans la coïncidence de deux antinomies ? La seule tâche qui compte étant de



Dany Laferrière © Jean-Luc Bertini

ENTRE SON, LANGAGE ET PEINTURE

respecter « *un rythme [...] qui s'impose* » mais sans le déformer ; d'être à l'écoute de l'inaudible – la langue en soi ; de respecter ou d'accepter quelques principes : prendre le temps de s'écouter, se contenter de regarder « *tomber l'écriture dans le jardin* », alors que « *la défaite est déjà dans les mots* ».

Ni prétentieux ni autosatisfait, le projet littéraire se dit avec précision. Il s'agit pour l'auteure de creuser en soi « *jusqu'à ce que nous devenions corde sensible* », au moyen de retours mélodiques qui contribuent à l'impression d'une douceur têtue, d'une détermination qui n'a pas dit son dernier mot.

Quand Marie Joqueviel redevient essayiste et se tourne vers les autres, poètes ou peintres, elle s'intéresse à Jacques Réda (*La dépossession heureuse*, 2006, *À pied d'œuvre*, 2015), à Paul Valéry (*Faut-il oublier Paul Valéry ?*), au peintre Jacques Clauzel (*Jacques Clauzel : Catalogue*), plus récemment à Dany Laferrière, dans une étude où elle revient à son amour de la peinture.

Voir pour écrire, écrire pour voir, deux mouvements, deux manières d'être qui brouillent les frontières entre les genres et lui permettent de dégager, de rendre à la lumière l'amateur de peinture ainsi que le poète, cachés sous la notoriété du romancier haïtien. « *Ce n'est pas la peinture*

qui reproduit la vie, c'est, à l'inverse, la vie qui ne cesse de nous offrir des tableaux saisissants. » Et elle ajoute, plus loin, cette belle formule : « *La peinture sait.* » Puis elle cite un passage de *J'écris comme je vis*, un livre d'entretiens du romancier avec Bernard Magnier, où Dany Laferrière, à une question du journaliste, répond que le tableau d'Henri Matisse, *Le grand intérieur rouge*, à l'origine de son roman *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, lui a « *sauté au visage* » parce qu'il lui a donné l'impression « *de regarder à l'intérieur de lui-même* » et qu'il est dans la tradition des grands tableaux primitifs haïtiens. De même, c'est la lecture de *Feuilles d'herbe*, de Walt Whitman, qui accompagne le narrateur de *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* et qui lui ouvre une fenêtre sur l'Amérique du nord.

Après avoir ajouté la puissance du regard au son mat des mots, Marie Joqueviel, dans un mouvement circulaire, revient au poème et à son écriture, à la constance de sa présence. Et elle conclut « *qu'accepter de voir, c'est accepter de s'en remettre au lendemain, à l'inconnu. Jusqu'à s'autoriser, dans un avenir encore insu, à prendre la parole* ». Difficultés à surmonter, confiance en soi à conquérir. Un long parcours, ponctué de défaites et d'éblouissements, pour le Haïtien Dany Laferrière comme pour la Française Marie Joqueviel.

La littérature latine aujourd'hui

Nicola Gardini nous fait entrer, grâce à la littérature latine, dans un espace de découverte et de dialogue où l'ensemble de notre rapport aux livres et à la littérature est convoqué.

par Claire Paulian

Nicola Gardini

Vive le latin.

Histoires et beauté d'une langue inutile

Trad. de l'italien par Dominique Goust

avec la collaboration d'Ilaria Gabani

Bernard de Fallois, 278 p., 18 €

Nicola Gardini invite son lecteur à la découverte-redécouverte, non pas d'une langue, quoi qu'en dise le titre, mais d'une littérature. Au fil d'une vingtaine de chapitres consacrés le plus souvent à un ou deux auteurs, parfois à un mot (le mot « ombre » chez Virgile), c'est un panorama de la littérature latine qui se dessine. À vrai dire, c'est mieux qu'un panorama : une plongée, accessible à tous et chaque fois singulière, dans les œuvres et dans la façon dont leurs explorations linguistiques accompagnent ou inventent des façons nouvelles de vivre.

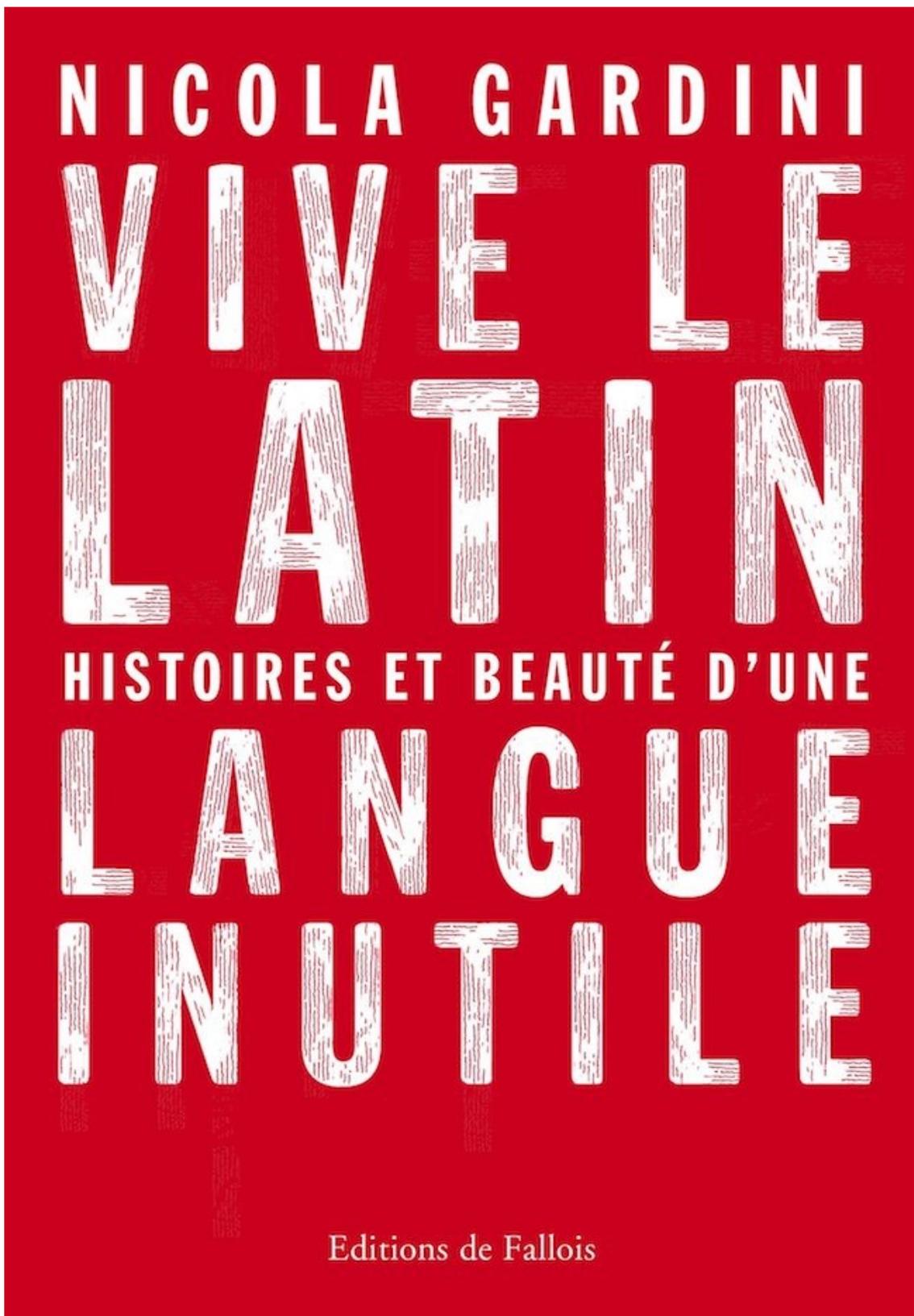
De *La guerre des Gaules* de César, Nicola Gardini cite une phrase qui raconte la fabrique d'un pont militaire, la pose des pilotis dans le courant et relève l'aventure d'une langue d'ingénieur conquérant « *qui recrée le monde par l'arithmétique et la géographie, qui organise les phrases selon des rapports exacts de cause à effet et par unités temporelles clarifiées avec précision* ». Chez Augustin et Jérôme, passages à l'appui, il souligne l'ambivalence douloureuse du rapport à Cicéron, tout entier réinterprété pour promouvoir une langue destinée à convertir le plus grand nombre, assumant d'être lexicalement et syntaxiquement fruste, voire incorrecte, plus populaire qu'élégante, mais parfois riche en images inattendues : « *memoria quasi venter est animi* » (« la mémoire est comme le ventre de l'âme »). Chez le satiriste Juvénal, pour qui les mœurs de ses contemporains sont si corrompues que « *difficile est saturam non scribere* » (« il est difficile de ne pas écrire de satire »), il célèbre la « *simplicitas* » au sens de franchise morale et

discursive (dont on trouve aussi l'éloge chez Sénèque et les chrétiens). Chez Virgile, un sens du vers et de l'enjambement qui relance la lecture et participe à la dramatisation des images.

Au fil du livre, une histoire se tisse, à laquelle le lecteur, latiniste ou non, est amené à participer ; les citations (toujours ciblées, commentées et traduites, bien entendu) l'invitent à faire, en douceur, l'expérience du latin, de ses sonorités, de ses rapports de ressemblance-dissimilitude avec les langues vulgaires. L'histoire n'est pas seulement celle du latin de Plaute à Augustin – du reste l'ordre des chapitres n'est pas chronologique. C'est aussi, par incursions, celle des littératures en langue vulgaire qui s'en inspirent (signalons ici le geste de l'édition française qui a enrichi l'ouvrage de références francophones).

Enfin, cette histoire est également, par touches légères, celle de l'auteur. Nicola Gardini prend en effet le temps de se situer, de rappeler dans quel contexte il a découvert, aimé, moins aimé, parfois redécouvert les œuvres qu'il commente. Citons cette phrase, riche en promesses, dès le deuxième paragraphe : « *le latin m'a aidé à sortir du cercle familial* ». Alors le propos respire, on accueille les histoires de Nicola Gardini avec intérêt et bonheur. Parfois on aimerait en savoir plus, parfois on voudrait risquer timidement un autre point de vue, même si l'on n'est pas spécialiste, ou une autre référence contemporaine, et peu à peu on se rend compte que l'auteur a gagné son pari. Nous nous sommes mis, nous aussi, à lire, à commenter, à raisonner. Toute notre relation aux livres s'en trouve sollicitée.

Et tel est bien, nous semble-t-il, l'argument principal du dernier chapitre, intitulé « Éloge de la langue inutile en guise de salut final ». Si les jeunes générations méritent qu'on leur propose l'enseignement du latin, ce n'est pas malgré sa désuétude, car le latin qu'on enseigne n'est pas une « langue morte ». Du point de vue de la



LA LITTÉRATURE LATINE AUJOURD'HUI

communication orale, il ne saurait être mort, n'ayant jamais été parlé, ni, par conséquent, vivant. Le latin auquel nous avons accès, celui de Plaute, Tacite ou Augustin, est un latin écrit, de diverses manières, une langue devenue littéraire

même pour des œuvres qui ne l'étaient pas au départ, et qui, à ce titre, a le pouvoir de « *donner naissance à une autre écriture* ». Œuvrer pour le maintien du latin aujourd'hui, nous rappelle Nicola Gardini, c'est œuvrer pour ce pouvoir de la littérature écrite à mêler ses propres espaces-temps et ses langues au flux de nos vies.

Le destin polonais des survivants de la Shoah

Plus de trois millions de Juifs vivaient en Pologne avant la Seconde Guerre mondiale. Environ trois cent mille ont survécu à la Shoah, cachés dans des camps ou déportés en Union soviétique. Ils se sont retrouvés en 1945-1946 dans leur pays, généralement seuls, traumatisés par ce qu'ils avaient vécu et perdu. Que sont-ils devenus ? Certains ont voulu refaire leur vie dans la nouvelle Pologne, d'autres sont partis tout de suite. Au début des années 1970, ils n'étaient plus que quelques milliers. Beaucoup, telle Jasia Reichardt, ont témoigné de leur parcours individuel, de la perte de leurs proches et de leur monde, de leur exil. Les historiens les ont écoutés (tardivement). Or voici, en français, un ouvrage historique qui tente une vue d'ensemble du destin polonais de ces survivants.

par Jean-Yves Potel

Jasia Reichardt

*Quinze voyages de Varsovie
à Londres, 1940-1945*

Trad. de l'anglais par Aude de Saint-Loup.
Éditions de la revue *Conférence*, 200 p., 25 €

Audrey Kichelewski

Les survivants

Les Juifs de Pologne depuis la Shoah
Belin, 440 p., 25,50 €

Jasia Reichardt est aujourd'hui critique d'art. Elle vit à Londres où elle a dirigé plusieurs institutions d'art contemporain. Parquée enfant dans les ghettos de Varsovie et d'Otwock, elle a été recueillie et cachée par des Polonais, et a pu rejoindre en 1946, à Londres, sa tante, Franciszka Themerson. En 1988, quelques jours avant de mourir, Franciszka montra à sa nièce « une boîte d'archives grise sur une étagère. "Les lettres de ta mère", dit-elle. Je savais naturellement qu'elles étaient là mais je ne voulais pas les voir ». Jasia attendit encore quelques années avant d'ouvrir la boîte.

Cette correspondance commence en février 1940, quand Maryla, la mère de Jasia, raconte à sa sœur Franciszka, en la rassurant, le quotidien du ghetto de Varsovie où elle est enfermée avec sa famille : « Nous avons huit médecins pour voisins, en ce qui concerne les conditions sanitaires, l'immeuble est tenu de façon exemplaire. [...] J'élève une lapine – pour Jasia. L'animal met bas huit à

dix lapins toutes les six semaines. Nous ne manquons et manquerons de rien ». Il y a également des lettres de Lucja, la mère des deux sœurs et la grand-mère de la petite fille. Maryla, Lucja et Jasia sont réunies sur une dernière photo envoyée en 1941 pour préparer des faux papiers. Tout s'arrête en août 1942, quand Maryla est déportée à Treblinka et que Lucja, dans le ghetto d'Otwock, après avoir organisé le sauvetage de sa petite-fille, s'est suicidée avec son mari.

Le livre que publie aujourd'hui Jasia Reichardt réunit ces lettres, des photos et des dessins (c'était une famille d'artistes, illustratrice de livres pour enfants et peintre) et ses souvenirs. La sobriété de son expression restitue la parole de l'enfant du ghetto, et sa prime enfance dans une Varsovie de rêve. Elle réussit, ce qui n'est pas si courant, à rédiger à plus de quatre-vingts ans une évocation précise de son existence d'alors – des visages, des lieux, des objets, des sentiments, des peurs, des bonheurs d'enfant... Elle nous dit comment elle a dû quitter les siens, ce qu'elle a décidé elle-même, comment elle a suivi les instructions de sa grand-mère en 1942 : « De nouveau il n'y a pas d'au revoir ni de derniers conseils. Je suis désormais responsable de ma propre vie. C'est la première fois que je pars seule quelque part, mais ma peur habituelle s'évanouit. À la tombée de la nuit, je longe un bois, passe sous des barbelés en utilisant des bâtons pour les soulever et m'engage directement à travers les bois pour sortir de l'autre côté, changeant de directions à plusieurs reprises selon les instructions de ma grand-mère. [...] De l'autre

**LE DESTIN POLONAIS
DES SURVIVANTS DE LA SHOAH**

côté, un homme est adossé à un arbre, sifflant tranquillement. Il me fait signe et sans plus tarder m'emmène chez lui ». Jasia n'a que neuf ans. Elle a été d'abord cachée chez ces amis polonais, puis dans un couvent au nord de Varsovie. En 1946, sa tante l'a retrouvée, via la Croix-Rouge, et fait venir à Londres.

Ce bel ouvrage, édité avec soin et élégance par la revue *Conférence*, nous conte en images et en textes le destin d'une famille juive polonaise : l'extermination pour tous, et l'exil pour la seule rescapée, une petite fille qui avait grandi parmi des artistes. Il pourrait figurer en exergue du travail d'Audrey Kichelewski. Il symbolise le destin de ceux qu'on appelle les rescapés, c'est-à-dire les Juifs qui ont survécu en Pologne occupée, et souvent quitté immédiatement le pays, surtout quand ils pouvaient rejoindre à l'extérieur ce qui restait de leur famille.

Le projet de l'historienne est plus ample. Il englobe l'ensemble des survivants, donc aussi ceux qui revenaient du fin fond de l'Union soviétique. En effet, en 1939, plus de 250 000 Juifs avaient fui les troupes allemandes en se réfugiant, à partir du 17 septembre, dans la zone occupée par l'Armée rouge (conformément au traité germano-soviétique). Staline leur avait demandé d'accepter la nationalité soviétique. Ceux qui avaient refusé avaient été déportés en 1940-1941 dans les colonies du Goulag, et environ 120 000 ont été rapatriés en Pologne entre 1944 et 1946.

Audrey Kichelewski, qui a soutenu en 2010 une thèse de doctorat sur « la place des Juifs dans la société polonaise de 1944 à 1949 », s'appuie sur ses propres recherches dans les archives polonaises, israéliennes ou françaises, et sur la riche historiographie polonaise de ces dernières décennies, pour construire une vue générale du sort de ces survivants, de 1944 à nos jours. Elle adopte dès le début leur point de vue. Elle veut fait l'histoire « *du destin des Juifs polonais, en Pologne même* », dans la seconde moitié du XX^e siècle. Ce qui donne une perspective singulière sur l'histoire de ce pays.

Vaste et délicate entreprise aux multiples embuches sur un sujet très discuté en Pologne même. L'auteure construit un récit chronologique en se concentrant d'abord sur les trois grandes crises suivies des principales vagues d'émigra-

tion juive. Celle du « mauvais accueil », de 1944 au pogrom de Kielce, le 10 juillet 1946 (l'attaque pendant huit heures d'un centre de réfugiés juifs par une foule en furie, 42 morts). Puis, « l'alya Gomulka », en 1956-1957, après les révoltes ouvrières de Poznań et l'expulsion des stalinien de l'administration dont beaucoup « d'origine juive ». Enfin, en 1967-1968, suite à la guerre des Six Jours et à un mouvement étudiant de défense des libertés, la campagne « antisioniste » du pouvoir communiste, quand Gomulka dénonça l'existence d'une « cinquième colonne » et demanda aux Juifs de « choisir leur patrie ». À chaque crise, les survivants restés en Pologne se sont heurtés à des haines antisémites humiliantes et à des pressions les enjoignant de partir.

Audrey Kichelewski raconte en détail ces épreuves. Comment a réagi cette société meurtrière, pourquoi et comment les survivants ont quitté leur pays, les motivations et les espoirs de ceux qui restaient, l'attitude des autorités politiques et de l'Église catholique, l'humeur de la société polonaise. C'est la partie la plus riche et la plus originale de l'ouvrage. On voit bien, par exemple, comment les communistes ont installé une Pologne mono-ethnique en effaçant les traces des minorités, particulièrement des Juifs. Lesquels furent « *tout à la fois oubliés en tant que victimes [de la Shoah] dans leur pays natal et exposés de façon démesurée en devenant des objets de détestation ou des instruments de luttes politiques* ». Situation cruelle qui mariait un vieil antisémitisme populaire avec ceux de l'État-parti et de l'Église, et un mécontentement social. Les combinaisons variaient.

Ainsi, lors des violences d'après guerre, l'antisémitisme populaire a « cristallisé » les mécontentements alors que le nouveau pouvoir communiste tentait de le contenir. En 1947, 140 000 Juifs avaient déjà quitté la Pologne. En 1956, la contestation populaire s'attaquait d'abord aux abus de pouvoir et à l'autoritarisme des stalinien, ce qui s'est soldé en octobre par une mobilisation populaire, le limogeage de la direction héritée de la période dite stalinienne, la nomination de Wladyslaw Gomulka à la tête du parti, et des réformes de libéralisation (temporaire) du régime. Audrey Kichelewski traite surtout de la vague d'antisémitisme qui accompagna ces changements. Si celle-ci faisait appel aux vieilles traditions populaires, elle était surtout encouragée par une faction nationaliste de l'appareil du parti communiste, à la manœuvre dans l'épuration en cours. Elle s'en prenait autant au « *juif stalinien*

**LE DESTIN POLONAIS
DES SURVIVANTS DE LA SHOAH**

bouc émissaire de tous les excès de la période précédente » qu'au « Juif révisionniste » qui entendait libéraliser le régime. Des rapports retrouvés dans les archives de la police secrète suggèrent un réel écho de ces thèmes dans la population ; encore conviendrait-il de les croiser avec plus d'éléments pour mesurer l'impact réel de cette agitation antisémite dans l'Octobre polonais. D'autant que des intellectuels contestataires ont réagi. Kichelewski cite l'avertissement du jeune philosophe Leszek Kołakowski : « *Lorsque l'ombre de l'antisémitisme, même le plus minime, se fait jour aux portes de nos maisons – Attention ! – la canaille est au tournant, la contre-révolution montre ses griffes.* » Du point de vue de la communauté juive organisée sous la tutelle de l'État-parti, cette haine s'est traduite par un « léger regain des sentiments identitaires » et par l'idée « *que cette identité n'est plus compatible avec la vie dans cette Pologne communiste* ». Environ 51 000 « Polonais d'origine juive » ont quitté la Pologne entre 1955 et 1959. La troisième crise étudiée, celle de 1967-1968, présente un autre cas de figure. Cette fois, l'antisémitisme était l'instrument d'une lutte de factions au sein de l'appareil du pouvoir, les nationaux communistes espéraient évincer Gomulka, lequel réagit par la surenchère en profitant de la crise étudiante. Sa campagne « antisioniste » se transforma en une véritable expulsion d'environ 15 000 Juifs déchus de leur nationalité.

Audrey Kichelewski décrit ces crises du point de vue d'une communauté qui se réduit chaque fois davantage. Elle laisse parfois l'impression que l'antisémitisme a dominé la crise d'octobre 1956, par exemple, tout en documentant la face noire, souvent méconnue, d'une histoire qui ne retient que les grandes transformations. Elle signale aussi comment ont évolué les relations de forces, l'antisémitisme traditionnel modernisé par l'appareil communiste et la vieille hiérarchie catholique, dans une société qui s'urbanisait et connaissait de profondes transformations (guère analysées par ailleurs).

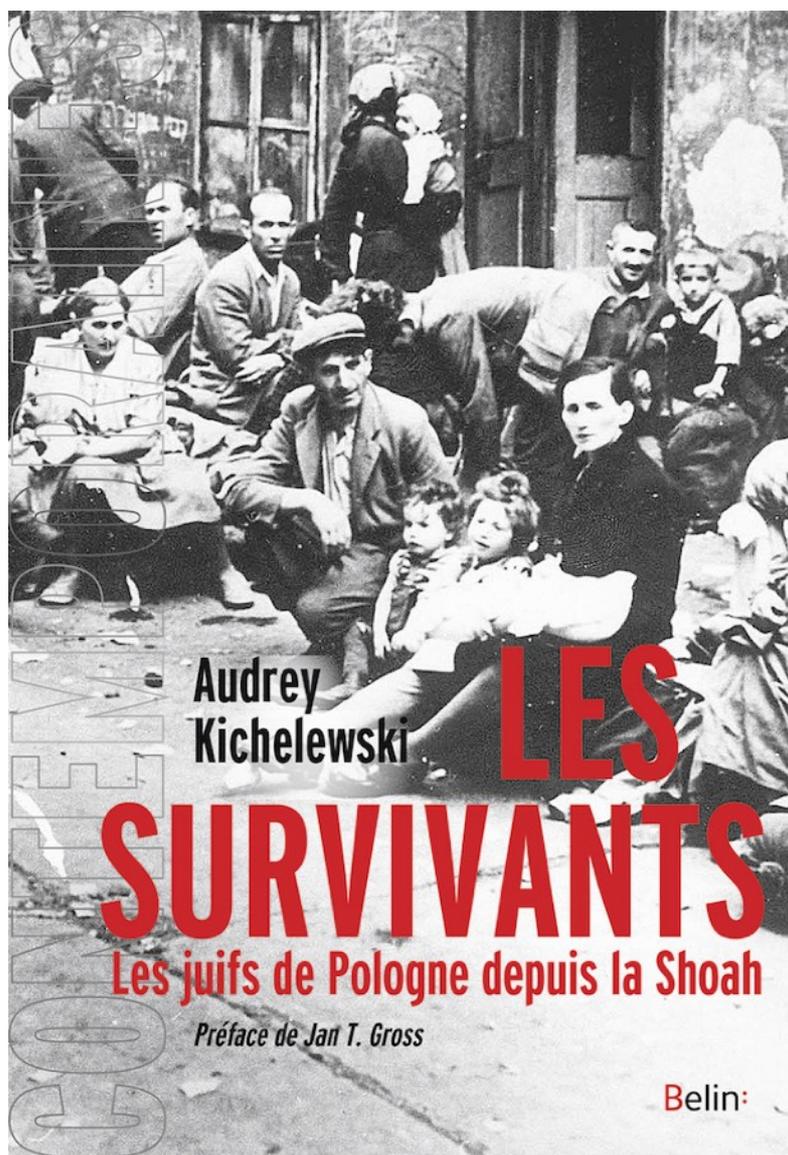
C'est que l'opposition à cet antisémitisme polonais s'exprimait également, et dès l'après-guerre. L'auteure cite les prises de position du poète Mieczysław Jastrun qui dénonçait en 1945 « l'instinct des masses », ou des historiens, tels Witold Kula et Kazimierz Wyka, qui analysaient ces comportements jusqu'au sein de l'intelligent-

sia. Elle présente en détail les réactions au pogrom de Kielce, puis, en 1968-1969, les nombreuses protestations jusque dans les rangs catholiques. Elle n'a cependant pas trouvé de données d'ensemble : « *Il est difficile de savoir à quel point la propagande antisémite de mars 1968 fut suivie et acceptée au sein de la société polonaise. Assurément une partie d'entre elle ne se laissa pas leurrer par cette instrumentalisation et rejeta la démagogie antisémite.* » Elle cite, parmi les « nombreuses lettres » envoyées à la presse, celle d'un ouvrier.

Au début des années 1970, il ne restait plus que quelques milliers de Juifs en Pologne, ils avaient souvent « polonisé » leur nom, certains cachaient même leurs origines à leurs enfants, la grande majorité des survivants de la Shoah étaient partis en Israël, en Amérique ou en Europe occidentale (surtout en Suède et en France) ; lors des commémorations, l'assassinat des Juifs était assimilé au martyre de la nation polonaise, avec la bénédiction de l'Église catholique. La plupart des organisations sociales juives s'étaient vidées, les organisations religieuses se réduisaient à quelques vieillards orthodoxes.

C'est pourtant à ce moment-là, du fait de circonstances extérieures (comme le procès Eichmann, le concile Vatican II ou le travail de mémoire en Allemagne et en France) et de profondes transformations de la société polonaise (peu évoquées par l'auteure), que s'est amorcée une prise de conscience nouvelle dans l'intelligentsia catholique et la jeune génération laïque en Pologne. On s'interrogeait sur les racines de l'antijudaïsme chrétien – l'élection de Jean-Paul II, en 1978, a été décisive –, sur le passé juif de la Pologne et, de plus en plus, sur l'attitude des « témoins » ou « voisins » polonais de la Shoah (articles de l'historienne Krystyna Kersten en 1981, du critique littéraire Jan Blonski en 1987).

Audrey Kichelewski consacre la deuxième moitié de son livre à ce qu'elle nomme le « retour du refoulé ». Ce qui la contraint à changer de point de vue, celui des survivants et de leurs familles laissant la place à l'étude des mémoires polonaises de la Shoah. Malheureusement, son analyse des évolutions de la société polonaise, en particulier de ce qu'elle appelle le « *moment Solidarnosc* », demeure trop générale, voire caricaturale (pourquoi présenter le syndicat indépendant comme « *issu de l'union de l'intelligentsia et de l'Église* » ?). Elle consacre ses deux derniers chapitres au recensement des nombreux et



LE DESTIN POLONAIS DES SURVIVANTS DE LA SHOAH

incessants débats à partir du milieu des années 1980, sans entrer vraiment dans le fond des controverses. Or celles-ci sont passionnantes, elles ont fait avancer l'historiographie, abouti à une extraordinaire révision mémorielle et, bien sûr, à des conflits mémoriels. Audrey Kichelewski souligne l'importance des polémiques sur le meurtre, en juillet 1941, des Juifs d'un petit village (Jedwabne) par leurs voisins polonais (livre de Jan Tomasz Gross) : « *L'affaire Jedwabne* marqua une véritable césure sur le plan des positions officielles et au niveau des prises de conscience dans les milieux intellectuels et éducatifs. » Elle impulsa un mouvement plus profond que l'historienne ne le dit, dont ont attesté, durant ces vingt dernières années, l'évolution des recherches historiques, l'affluence aux débats publics, dans les musées et lieux de mémoires (dont le grand musée d'histoire des juifs polo-

nais, « Polin », à Varsovie), aux commémorations, festivals et expositions, sans oublier le renouveau de la communauté juive.

Et bien sûr, en réaction, se sont organisées et consolidées des associations, des initiatives ou des manifestations nationales catholiques à connotations antisémites. Elles dénoncent la « *pédagogie de la honte* », et prônent une « *politique historique* » pour « *rendre sa fierté* » à la nation polonaise. Ces dernières années, surtout avec l'élection d'un gouvernement national conservateur, les tensions se sont exacerbées. Assiste-t-on à un retour en arrière ? Que représente l'intensité de cette maladie de la mémoire dans un pays comme la Pologne ? Audrey Kichelewski ne se prononce pas. Elle insiste seulement sur l'ampleur des changements. Elle demeure prudente. Mais les éléments fournis dans ce grand travail, inévitablement incomplet, nous donnent de quoi réfléchir.

Un nouvel outil en ligne pour la philosophie

La philosophie est une entreprise difficile et qui parfois même semble n'être qu'« un ensemble de routes qui partent de nulle part et n'arrivent à rien », comme le disait Ambrose Bierce. Il ne suffit pas en effet, pour pratiquer cette activité, d'être affecté par les questions difficiles que nous pose la réalité : il faut aussi être rigoureux dans ses réponses et, plus important encore, rester modeste, parce que rien ici n'est définitif. Tout peut, à tout moment, être remis en question : les intuitions qui nous guident, les concepts que nous employons, nos méthodes de validation, les thèses les mieux étayées.

par Louis Allix

Enfin, être philosophe est une tâche difficile parce que, parfois, on ne sait tout simplement pas par où commencer. Sur ce dernier point, les choses sont toutefois plus faciles en anglais, parce qu'il existe dans cette langue, depuis 1995, deux outils en ligne très commodes pour entrer directement dans un sujet philosophique : la [Stanford Encyclopedia of Philosophy](#) et l'[Internet Encyclopedia of Philosophy](#). Ces deux sites proposent, en effet, un large ensemble d'articles exposant des problèmes philosophiques de toutes sortes, examinant les différentes solutions qui leur ont été apportées et évaluant les raisonnements avancés pour soutenir ces propositions (ou pour les critiquer). De surcroît, les différentes entrées de ces deux encyclopédies en ligne renvoient systématiquement à d'autres questions philosophiques, créant ainsi d'intéressants réseaux de concepts. Une large bibliographie permet au lecteur de développer ensuite sa propre réflexion.

Jusqu'à récemment, rien de comparable n'existait en langue française. C'est toutefois le cas aujourd'hui avec [L'Encyclopédie Philosophique](#) qui, depuis un peu plus d'un an, a commencé à mettre en ligne un certain nombre de notions philosophiques, en utilisant la même approche que ses prédécesseurs américains, c'est-à-dire en privilégiant les problèmes plutôt que les auteurs ou les écoles de pensée, et en essayant d'exposer de la manière la plus claire et la plus distincte possible l'ensemble des thèses qui s'opposent sur un sujet, accompagné des arguments qui ont été échangés, jusqu'à très récemment, pour soutenir l'une ou l'autre de ces positions.

L'entreprise est certes encore petite par rapport aux équivalents anglo-saxons : 164 articles à ce jour, contre plus de 1 600 pour la *Stanford Ency-*

lopedia of Philosophy, par exemple. Mais ce n'est, bien sûr, qu'un début. Et, de fait, on trouve déjà sur ce site de nombreux textes présentant de façon développée des concepts centraux en philosophie comme l'action, la causalité mentale, le droit, l'émotion, l'explication scientifique, l'identité ou la vérité, ainsi que des entrées sur des sujets plus spécialisés comme la création, la démonstration, l'ennemi, l'héroïsme ou la ville.

Les articles consacrés aux auteurs (Descartes, Kant, James, Husserl, Davidson...) sont certes beaucoup moins nombreux mais il ne faut pas s'en étonner, puisque cela correspond précisément au projet de l'entreprise. Cela ne veut pas dire, par ailleurs, que les auteurs des articles de *L'Encyclopédie Philosophique* n'ont pas le souci de mettre en perspective historique les problèmes qu'ils évoquent ou les notions qu'ils exposent. Cependant, ils le font sans s'attarder à essayer de restituer dans toute leur subtilité les réflexions des philosophes du passé, ce qui est à vrai dire tout à fait rafraîchissant.

Une originalité de *L'Encyclopédie Philosophique* par rapport à ses modèles en langue anglaise est qu'elle inclut deux sortes de textes : des articles fouillés, à l'usage des étudiants en philosophie et des spécialistes, et des présentations plus simples, pour un public plus large, mais qui peuvent aussi à l'occasion intéresser les initiés, en raison des idées neuves qui peuvent y être présentées ou d'un angle d'attaque auquel on n'aurait peut-être pas pensé.

De nombreux exemples concrets, enfin, sont proposés pour éclairer le jugement (quitte, parfois, à proposer des énoncés un peu incongrus comme : « *François Hollande est en pourparlers avec le £*

L'Encyclopédie Philosophique



Bienvenue sur la première encyclopédie philosophique francophone, numérique, gratuite et de qualité universitaire.

Vous trouverez ici des articles Grand Public (GP), rédigés pour ceux qui aiment réfléchir sans trop de jargon, ainsi que des articles Académiques (A), destinés aux étudiants, professeurs et chercheurs en philosophie.

UN NOUVEL OUTIL EN LIGNE POUR LA PHILOSOPHIE

Grand Schtroumpf », sans doute par peur de se montrer trop empreint de *gravitas* mais témoignant peut-être aussi, par là, d'un certain manque de psychologie vis-à-vis d'un public francophone qui n'est pas toujours habitué, comme le sont les lecteurs anglophones, aux exemples un peu fantaisistes).

Il faut en outre remarquer le nombre et la diversité des intervenants (120), ainsi que la sobriété de leur présentation : pas de titre (professeur, maître de conférences, etc.), juste le nom de l'auteur et l'université de rattachement.

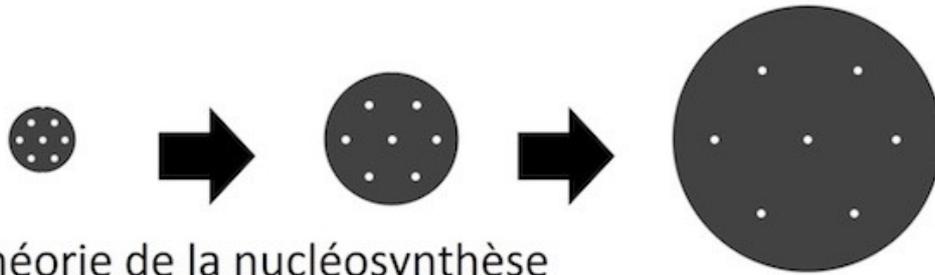
Un premier examen, nécessairement non exhaustif, de cette encyclopédie permet de voir qu'un nombre non négligeable de textes sont du niveau de ceux qui sont publiés sur Stanford (qui est sans doute la meilleure des deux encyclopédies numériques existant en langue anglaise) mais, aussi, que certains articles ne sont peut-être pas encore tout à fait de la même qualité, soit par manque de densité, soit en raison d'une certaine absence de clarté dans l'exposition, soit enfin parce que – même si c'est plus rare – le sujet n'a pas été traité de façon tout à fait adéquate.

Il ne faut toutefois pas en être surpris : c'est la loi du genre. L'exercice est en effet très

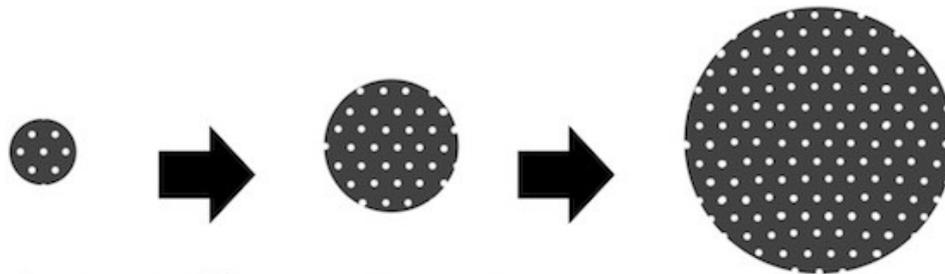
difficile, puisqu'il faut simultanément avoir une connaissance informée des différentes solutions avancées pour chaque problème, savoir présenter de façon équilibrée le débat dans toute sa richesse et, enfin, être capable de trancher en fin d'article tout en laissant une porte ouverte pour des réponses futures qui pourront être différentes et... meilleures. Il faut ajouter que cet exercice est sans doute plus difficile encore dans le contexte français, où la communauté des philosophes qui considèrent leur activité comme devant être centrée sur les questions philosophiques et non pas sur les auteurs, et qui cherchent à répondre à ces questions de la façon la plus nette, la plus brève, la plus articulée et la plus argumentée possible, n'est pas encore très fournie en proportion de ceux qui fonctionnent de manière, disons, plus traditionnelle.

Il faut enfin souligner, en faveur de cette première encyclopédie philosophique numérique en langue française, que, même lorsqu'une entrée semble un peu faible, on sent chez son auteur la volonté de présenter de la façon la plus objective possible la multiplicité des approches existantes, de faire comprendre de façon fine les détails de la discussion et de s'exprimer de la façon la plus simple et la plus limpide possible, ce qui n'est pas toujours aisé, en particulier lorsque le sujet est particulièrement compliqué.

À ce propos, on ne peut que se réjouir de constater que, dans *L'Encyclopédie*



Théorie de la nucléosynthèse
primordiale (théorie du big bang)



Théorie de l'état stationnaire

UN NOUVEL OUTIL EN LIGNE POUR LA PHILOSOPHIE

Philosophique, les roueries de langage et les jugements de valeur tombant du ciel sont très rares et les erreurs dans l'argumentation plus rares encore, ce qui est une bonne surprise dans le contexte philosophique français. De plus, il faut rappeler que, si un certain nombre d'entrées dans ce dictionnaire philosophique gagneraient à être modifiées ou raffinées, c'est précisément tout à fait dans l'esprit du travail philosophique lui-même où, encore une fois, rien n'est jamais sûr : la hiérarchie des positions change, les problèmes sont explorés différemment, de nouvelles distinctions sont faites, les concepts changent de contenu.

Et c'est précisément pour cette raison que, sur un site comme, par exemple, celui de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, de nombreuses corrections sont régulièrement effectuées sur l'ensemble des articles. Et parfois, même, des révisions de fond en comble sont faites, ce qui fait qu'alors deux dates apparaissent pour l'entrée en question, celle de la première version, puis celle de la seconde, souvent très différente de la première.

Nous pouvons donc dire que nous disposons désormais, avec *L'Encyclopédie Philosophique*, d'un bon instrument de travail pour les étudiants en philosophie, les enseignants ou les amateurs

éclairés : ceux-ci pourront en effet lire les articles placés sur ce site, les enrichir de leur réflexion personnelle, utiliser les abondantes bibliographies figurant à la fin des textes et comparer ce qu'ils auront lu en français avec les entrées similaires figurant dans les deux encyclopédies écrites en langue anglaise. Il n'y a sans doute pas actuellement, en langue française, de meilleure porte d'entrée sur Internet pour découvrir les dimensions d'un problème philosophique dans toute son amplitude et, plus généralement, pour faire une première expérience de la richesse et de la complexité de la philosophie contemporaine.

Et l'on peut parier que lorsque, à la fois, le nombre d'articles sur *L'Encyclopédie Philosophique* sera devenu un peu plus important, qu'un véritable moteur de recherche sera introduit sur le site (pour l'instant, l'onglet « recherche » est très rudimentaire) et, enfin, que des liens croisés entre les différents textes de l'ouvrage seront systématiquement créés, nous aurons quelque chose de tout à fait comparable à ce qui existe de meilleur en anglais, ce qui ne sera pas un mince exploit compte tenu de l'énorme différence entre le faible nombre de philosophes qui travaillent en français dans la tradition de la philosophie argumentative et l'énorme masse de ceux qui, dans le monde entier, s'expriment – *lingua franca* oblige – en anglais.

Philosopher à l'italienne

Les Français et les Allemands aiment bien l'Italie mais ils ne la prennent pas au sérieux. Les politiques ne se cachent pas de le penser, les philosophes non plus : les choses sérieuses se jouent d'un côté ou de l'autre du Rhin. Bruno Pinchard a l'audace de franchir les Alpes. Il lit Dante en philosophe, il voit des richesses dans Vico, dans les penseurs de la Renaissance. Il va jusqu'à opposer Virgile et Cicéron aux Grecs chers à Heidegger.

par Marc Lebiez

Bruno Pinchard

Hespérie. Contribution « virgilienne »

à une politique occidentale

Kimé, coll. « Transhumanisme », 160 p., 19 €

Ce n'est pas que Pinchard s'en prendrait au marcheur qui arpente les *Holzwege*, ces « chemins qui ne mènent nulle part » parce qu'ils ont été frayés par les bûcherons depuis les clairières qu'ils ont créées. C'est qu'il fonde sa démarche de pensée sur un tout autre système métaphorique, celui de la mer vue depuis les quais du port. Il est peu d'ouvrages philosophiques dans lesquels se lise aussi clairement l'attachement de l'auteur à un lieu, un paysage, une atmosphère. On peut y voir une confession et se dire que, malgré Augustin et Rousseau, ce n'est pas exactement ce que l'on attend d'un livre de philosophie.

Ce serait une confession si Pinchard nous livrait quelques secrets de son existence ou nous entrerait les portes de son intimité. Ce n'est pas le cas. On devine à le lire qu'il est né au Havre et c'est à peu près tout ce que nous saurons de sa subjectivité. C'est à peu près tout mais ce n'est pas peu, pourvu que nous sachions que ce port a été fondé par François I^{er} en 1517, un demi-millénaire avant la rédaction de ce livre. Ceux qui s'intéressent à la philosophie de la Renaissance n'ont pu éviter de rencontrer le nom de Bruno Pinchard, un des principaux spécialistes actuels de cette période qui intéresse si peu de profanes. Est-ce d'avoir été élève d'un lycée *François I^{er}* qui l'a incité à se tourner vers la Renaissance ? Il est tentant de l'imaginer et l'avoir fait instaure une connivence. Mais il y a l'Italie et aussi la mer.

Heidegger ne raconte pas ses randonnées en Forêt-Noire, il décrit rarement des paysages et ne s'épanche pas sur sa détestation de la grande ville. Mais toute sa thématique est *enracinée* dans ce terroir paysan. Il pense la nature sur le mode de la plante qui croît. Même sa conception de la vérité est moins grecque que ce qu'il prétend, et plus rurale : quitte à grossir le trait, on pourrait lui attribuer la formule pétainiste sur la terre qui, elle, ne ment pas. Les textes antisémites que nous connaissons désormais s'inscrivent aussi dans cette vision terrienne : sa figure du Juif est celle du citadin voyageur qui n'est pas enraciné dans un terroir. Bruno Pinchard n'argumente pas là-dessus, il se contente de faire jouer un tout autre système métaphorique, ce qui est une manière très efficace de prendre l'exact contrepied de la pensée heideggérienne. Au lieu de la terre, la mer ; au lieu de l'enracinement, le voyage ; au lieu de l'Orient, l'Occident qu'il préfère dire l'Hespérie. L'Orient, c'est l'Est mais c'est aussi le lieu de la naissance, la figure par excellence de l'origine ; lui opposer l'Hespérie, c'est à la fois opposer le soir au matin, l'ouest à l'est, l'avenir à l'origine.

Qu'opposer à la fascination pour les penseurs que René Char disait « matutinaux », ces « muses d'Ionie » qui fondèrent la philosophie sur les côtes de la Turquie actuelle, tout à l'est de la mer Égée ? On peut évoquer l'Italie, mais encore ? Il faut toujours revenir à la guerre de Troie, quand les Achéens lancèrent une expédition contre cette cité d'Asie Mineure. Homère a raconté le difficile retour du vainqueur vers Ithaque, mais enfin c'était bien un retour. Et Jean Beaufret, le maître du heideggérianisme français, aimait à évoquer le souvenir d'Ithaque pour dire ce que doit être le chemin du philosophe vers la vérité de la mise en présence (*Dialogue avec Heidegger*, I, 104). Pinchard délaisse Homère, le vieil Ionien, pour ce

PHILOSOPHER À L'ITALIENNE

Romain par excellence qui « *chante de Mars les armes et l'horreur, l'homme qui le premier, prédestiné, s'enfuit de Troie en Italie* ». C'est, si l'on veut, Virgile contre Homère, mais, plus qu'un poète contre un autre, ou une langue contre une autre, c'est surtout Énée contre Ulysse, celui qui part vers l'ouest pour y fonder une cité nouvelle, contre celui qui voulait seulement retourner chez lui. Quelle meilleure réponse faire à l'antisémite qui reproche aux Juifs d'avoir, depuis Abraham, quitté la terre natale pour toujours voyager, que de lui opposer Énée, le fondateur de Rome célébré par l'apologiste de l'Empire augustéen ? Il n'y a pas que les Juifs pour quitter la terre natale (à supposer qu'ils le fassent nécessairement et de gaieté de cœur !), il y a aussi Énée.

Pour revenir en pensée vers ce port du Havre cher à Bruno Pinchard, on pourra rappeler que c'est de là que partirent tant de migrants qui s'en allaient fonder en Amérique cet empire qui est à la vieille Europe ce que Rome aura été à la Grèce. Il y a dans le voyage créateur une grandeur que ne peut considérer celui pour qui nul ne saurait véritablement penser s'il n'a randonné autour de la *Hütte de Todtnauberg*.

Bien sûr, la langue change, celle de Virgile n'est pas celle d'Homère. D'une certaine manière, le latin apparaît second par rapport au grec – du moins il parut tel à bon nombre de Romains cultivés. Mais la secondarité appartient surtout à celui qui compose l'*Énéide* après avoir lu l'*Iliade* et l'*Odyssée*, et s'en inspire tant pour les personnages qu'il campe et les scènes qu'il imagine que pour la composition même de son épopée. Virgile n'a rien de matutinal et sa langue aussi a quelque chose de tardif. Il y a chez Homère un ton profondément jeune, une spontanéité, une simplicité qui lui donnent ce charme si particulier. Virgile, au contraire, écrit une langue de culture dont la beauté tient à la subtilité, au raffinement, à la préciosité parfois. On peut préférer la simplicité ou le raffinement, on peut aussi aimer les deux ; il serait en tout cas absurde d'établir une hiérarchie. Heidegger choisit d'ignorer Virgile.

Je ne sais si Pinchard est allé de Virgile à Dante ou de Dante à Virgile, mais il est clair qu'avant peut-être « *le milieu du chemin de [sa] vie* », il s'est trouvé dans « *une silve obscure* » et a rencontré ces deux poètes. D'une manière qui pourra surprendre, ces deux-là l'ont mené du côté de Chateaubriand. C'est qu'il voit en lui « *le pre-*

mier témoin du grand voyage qui mène à Rome » à n'en revenir ni avec « *l'effroi au ventre à la façon de Du Bellay* », ni pour choisir le Tibre contre la Seine comme Poussin. Sans aller jusqu'à dire que Rome n'aurait « *d'avenir que par le royaume de France* », il a su comme personne « *porter le destin troyen d'Énée et le conduire à des étapes nouvelles* ». Dans un registre comparable, Pinchard évoque Berlioz, dont *Les Troyens* font pendant à l'opéra germanique de Wagner.

Mais le penseur par excellence pour Pinchard reste Dante, à qui renvoie chaque page ou presque de son livre. Les Français qui se plongent dans *La Divine Comédie* ont coutume de n'y voir qu'un admirable poème. Pour la culture italienne, c'est bien plus que cela : la source de la pensée, à laquelle on ne cesse de puiser. Il est vrai que le toscan du début du XIV^e siècle est moins inaccessible aux Italiens actuels que ne l'est pour nous le français de la même époque. Mais la différence d'approche tient peut-être encore plus au fait qu'il n'y a aucun équivalent de Dante pour la culture française, aucune œuvre écrite avec cette prétention totalisante, aussi bien religieuse que philosophique ou historique.

Pinchard peut ainsi faire intervenir Dante à propos de ce néo-teillardisme à la mode sous le vocable de « transhumanisme » ; il lui est aisé de montrer l'insistance de l'auteur de *La Divine Comédie* sur le trans-, en particulier cette sentence : « *Transhumaniser, le dire par des mots, cela ne se peut* ». Dante fut quelque peu négligé durant les siècles classiques ; c'est à Vico que l'on doit sa redécouverte. Il n'est donc pas surprenant que Pinchard passe de l'un à l'autre, en particulier dans un chapitre sur « le soleil des tombes » qui rappellera aux admirateurs de Jean-Louis Schefer les belles réflexions de cet autre italianisant sur le thème de l'Arcadie, terre des tombeaux, à propos de l'*Et in Arcadia ego* de Poussin.

En construisant ainsi une thématique de l'ouverture vers la mer, l'avenir, le voyage, en opposant Énée à Ulysse et Virgile à Homère, Bruno Pinchard fait apparaître en creux la cohérence terrienne des thématiques chères à Heidegger. Ce faisant, il montre en acte dans quelle direction il est possible de penser en se dégageant de la thématique matutinale du déclin. Il est difficile de rester insensible à cette ouverture vers l'avenir, même si l'on n'est pas né dans un port tourné vers l'ouest.

Couples agités de créateurs

Directrice du Centre Pompidou-Metz, Emma Lavigne est la commissaire principale d'une exposition riche, complexe, contradictoire, nouvelle, en grande partie subversive. De 1900 à 1950, les « couples modernes » de nombreux créateurs déplacent les courants pluriels de l'art. Ces couples transforment sans cesse des œuvres hétéroclites, bigarrées, disparates, perturbatrices.

par Gilbert Lascault

Couples modernes
Centre Pompidou-Metz
28 avril-20 août 2018

Catalogue de l'exposition
Sous la direction d'Emma Lavigne
Gallimard/Centre Pompidou-Metz
482 p., 49 €

Ces couples modernes sont officiels ou officieux, manifestes ou clandestins, contraints ou libérés, méconnus ou révélés, hétérosexuels ou homosexuels... Les poètes, les romanciers, les peintres, les sculpteurs, les musiciens, les danseurs, les libraires généreux, les architectes, les designers se croisent, se tissent, s'aiment, divorcent, se retrouvent. Dans les ateliers, dans les galeries, dans les musées, dans des lieux divers, les couples modernes inventent des émotions, des intimités discrètes, des formes, des couleurs, des gestes, des sonorités, des rythmes, des scènes, des événements voilés ou spectaculaires. Un couple s'unit, se marie, se lie, se protège, dialogue, agit, va de l'avant, négocie, entreprend, construit ; il est un duo ; il travaille à quatre mains, ou bien à six, ou bien à huit ; un couple devient donc parfois un trio, ou un quatuor, ou un quintette, ou encore une chorale.

Au XX^e siècle, dans les couples modernes, les femmes ne se contentent pas des modèles nus qui poseraient, ni des muses, ni des cuisinières, ni des infirmières ou des béquilles, ni des victimes, ni des esclaves. Hommes et femmes seraient égaux avec des voix variées, avec des talents différents et mêlés. Le compagnonnage suppose une circulation des intensités masculines et féminines selon un mode proliférant.

Dans le catalogue, le dictionnaire des couples modernes explore plus de deux cents rencontres (essentielles ou contingentes, longues ou brèves, heureuses ou tragiques) de créateurs selon des disciplines confondues. La rencontre est une occasion extrême, parfois risquée, une chance. Dans la revue *Minotaure* (1933), les surréalistes proposent une enquête : « *Quelle a été la rencontre capitale de votre vie ? Jusqu'à quel point cette rencontre vous a-t-elle donné, vous donne-t-elle l'impression du fortuit ? du nécessaire ?* »

À Paris, à Vienne, à Berlin, en Angleterre, les avant-gardes cherchent des utopies qui dépasseraient les lois, les règles, les convenances, les codes. Les libertés des couples modernes (sociales, culturelles, corporelles, sexuelles) accroissent la limite des possibles. En 1904, Lytton Strachey (1880-1932), critique et biographe britannique, écrit à Leonard Woolf : « *Nous avons aboli la religion, nous avons fondé l'éthique, nous avons établi la philosophie, nous avons essayé notre étrange illumination dans toutes les provinces de la pensée, nous avons conquis l'art, nous avons libéré l'amour.* » À Metz, selon Cloé Pitiot, les corps se délient ; les espaces (mentaux, émotionnels, physiques) sont transformés au rythme des couples audacieux.

En Angleterre, le trio moderne est formé par Virginia Woolf, Leonard Woolf, Vita Sackville-West ; ils s'inventent une vie plurielle ; ils éditent en 1917 Hogarth Press ; ils publient T. S. Eliot ou Katherine Mansfield, la traduction anglaise des essais de Freud. Proto-féministe, Virginia Woolf écrit en 1929 *Une chambre à soi*, elle dénonce la violence de l'ordre patriarcal qui mène l'humanité à l'abîme. Son mari, Leonard, est mis au service du nouveau parti travailliste ; son pacifisme jette les bases de la future Société des Nations. À partir de 1922, Virginia et Vita choisissent une complicité amoureuse, leurs correspondances



COUPLES AGITÉS DE CRÉATEURS

expriment leur admiration réciproque, leur capacité à jouir de l'instant présent.

En Angleterre, à Charleston, dans le Sussex, la peintre, ambitieuse et talentueuse, Vanessa Bell (1879-1961) est une sœur de Virginia Woolf. Elle a eu trois importantes liaisons amoureuses : son mari, Clive Bell (1881-1964) ; Roger Fry (1866-1934), peintre et critique d'art ; le peintre Duncan Grant (1885-1978). Tous les quatre fondent les ateliers Omega pour promouvoir l'art et le design modernistes. Dans la ferme transformée, les couples se décomposent et se recomposent ; les espaces se modifient pour les adultes et leurs enfants ; tour à tour, les lieux s'ouvrent ou se ferment. Autour du quatuor, des

*Hannah Höch et Raoul Hausmann
à la Première foire internationale
Dada, à Berlin, en 1920*

intellectuels passent : Keynes, Forster, Eliot... Vanessa accepte la présence des divers amants de Grant. En 1926, Roger Fry écrit à Vanessa : « C'est ici l'unique famille véritablement réussie que j'aie pu rencontrer. »

À Paris, 20, rue Jacob, Natalie Clifford Barney (1876-1972) est une femme de lettres, Américaine extravagante, célèbre pour son salon littéraire et pour ses écrits contestataires. Elle est surnommée l'Amazone par Remy de Gourmont. Dans un jardin, un temple grec se dresse ; au fronton, « À l'amitié » est gravé. Fidèle de Sappho, elle favorise les amours platoniques et les amitiés passionnées, les réceptions insolites, parfois fastueuses.

COUPLES AGITÉS DE CRÉATEURS

Assez souvent, les manifestes du futurisme seraient en partie misogynes. Il y a chez Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) une ambivalence à l'égard des femmes. Mais il admire les œuvres et la réflexion de Benedetta Cappa (dite Benedetta, 1897-1977) qui, influencée par les méthodes pédagogiques de Maria Montessori, expérimente un art sensoriel de la vision et du toucher. À quatre mains, ils fondent le « tactilisme ». En 1928, on considère qu'elle en a été l'instigatrice.

En 1920 et 1924, à Hambourg, Lavinia Schulz et Walter Holdt sont les « danseurs masqués ». Ils créent de grands costumes et des masques grotesques et colorés ; ils imaginent des performances, ils assemblent des matériaux pauvres (papier mâché, tissu, carton). Ils sont très pauvres. Lavinia tue Walter dans son sommeil et se suicide, laissant derrière eux un enfant et les traces de leur création spectaculaire.

Se rencontrent Emmy Hennings (1885-1948) qui est déjà connue avant la guerre de 1914 par ses chansons et Hugo Ball (1886-1927) qui est, en 1916, le fondateur du Cabaret Voltaire. Tous deux émigrent à Zurich sans ressources, surveillés par la police. Puis Ball rompt avec le dadaïsme ; de 1917 à 1919, à Berne, il se consacre au journalisme politique. En 1920, ils se marient dans un village du Tessin. Après un retour à la foi catholique, ils mènent une vie quasi monastique ; Ball choisit la poésie, la pensée, la spiritualité. Emmy Hennings se fera la gardienne de sa mémoire.

Une grande créatrice de photomontage, Hannah Höch (1889-1978), a connu deux importantes histoires d'amour : celle de Raoul Hausmann (1886-1971) qu'on appelait le « dasasophe » et celle de l'écrivaine hollandaise Til Brugman (1862-1928) qui a étudié le russe, le japonais, le malais et a publié des poèmes phonétiques dans les revues *de Stijl* et *Menz*.

La danseuse américaine Loie Fuller crée la *Danse serpentine*, les grands voiles enroulés autour de longs bâtons ; elle utilise des éclairages complexes. Elle vit ouvertement son homosexualité avec la peintre féministe Louise Abbéma, surnommée *The Great Lady*. Puis une de ses jeunes admiratrices, Gabrielle Bloch, sera sa compagne et sa collaboratrice pendant une trentaine d'années.

Américaine, Isadora Duncan affirme : « *Ma danse n'est pas grecque, elle est moderne, elle est de moi.* » Elle prône le droit des femmes, l'abolition du mariage, la liberté sexuelle et la maternité. De sa liaison avec Edward Gordon Craig, metteur en scène et théoricien, elle a une fille ; et avec Singer, héritier des machines à coudre et mécène, une seconde. En 1922, elle épouse le poète Essenine qui se suicide trois ans plus tard. En 1927, à Nice, elle s'étrangle avec son écharpe prise dans la roue d'une décapotable.

Claude Cahun (née Lucie Schwob, 1894-1954) et Marcel Moore (née Suzanne Malherbe, 1892-1872) sont lycéennes à Nantes et très tôt amantes. Elles publient. Elles choisissent des initiatives théâtrale d'avant-garde. Elles photographient et inventent des montages. Elles participent aux expositions et aux manifestations du surréalisme. À la fin des années 1930, elle s'installent dans l'île de Jersey. Mais l'occupation par les Allemands, le contrôle des îles Anglo-Normandes ne les fait pas partir. Toutes deux sont considérées comme « sœurs » ; elles sont résistantes ; pendant des années, elles diffusent clandestinement des tracts antifascistes. Puis elles sont jetées en prison ; grâce à un huissier, elles échappent de justesse à la déportation. Libérées, elles découvrent leur maison mise à sac ; un bon nombre de leurs œuvres d'art et de photographies ont disparu. Cahun meurt à soixante ans alors que Moore vivra à Jersey et disparaîtra en 1972. Sur la tombe du couple, une phrase de l'Apocalypse : « *Puis je vis un ciel nouveau, une terre nouvelle.* » Toutes deux ont été solidaires de ceux que le nazisme a opprimés : les juifs, les homosexuels, les libres penseurs, les artistes contemporains, les femmes et les hommes modernes.

Tu découvriras un bon nombre de couples modernes et 900 œuvres et documents. Ce sont Frida Kahlo et Diego Rivera, Lee Miller et Man Ray, Sonia Terk et Robert Delaunay, Sophie Taeuber et Hans Arpo, Eileen Gray et Jean Bodovaci, Buñuel et la poétesse Concha Méndez, Gustav Klimt et Emilie Flöge, Simone de Beauvoir et Sartre, Anaïs Nin et Henry Miller, le trio Lili et Ossip Brik, Maïakovski, Gontcharova et Lario-nov, la Britannique Nancy Cunard et le pianiste Henry Crowder, Deschamps et Maria Martins, tant d'autres célèbres et méconnus... car les créations, les passions, les joies et les souffrances, les désirs et les déceptions, les sentiments différents, la volupté, l'imagination, les inventions nouvelles, constituent la recherche des couples modernes du XX^e siècle et, sans doute, du XXI^e.

Grand théâtre pour jeune public

Edward Bond, un des plus grands auteurs dramatiques européens, a écrit des pièces destinées au public des collèges et des lycées. Mais il n'est nul besoin d'être un jeune spectateur pour apprécier Le Bord, traduit et mis en scène par Jérôme Hankins au Théâtre de l'Épée de Bois, à la Cartoucherie de Vincennes.

par Monique Le Roux

Edward Bond

Le Bord

Mise en scène de Jérôme Hankins

Théâtre de l'Épée de Bois, jusqu'au 30 juin.

Edward Bond, né à Londres en 1934, fait partie de ces artistes qui bénéficient d'une audience plus large en France que dans leur propre pays. Alain Françon avait déjà mis en scène onze de ses pièces avant de le faire entrer, événement rare du vivant d'un écrivain, au répertoire de la Comédie-Française, avec *La Mer*. Christian Benedetti l'a choisi comme auteur associé au Studio-Théâtre, qu'il a fondé en 2000 à Alfortville. Jérôme Hankins, un des meilleurs connaisseurs en France de l'œuvre, a privilégié, en tant que metteur en scène, les textes pour le jeune public. Il a organisé en 2016 un colloque européen avec l'Université d'Amiens, où il enseigne et a créé, à cette occasion, *Le Bord*, avec l'Outil Compagnie qu'il dirige. Il traduit, avec Geneviève Joly, un nouveau volume d'écrits sur le théâtre, *Le cerveau de bois*, à paraître en 2019 à l'Arche, où il participe au programme d'édition complète.

Les pièces pour jeune public sont d'abord destinées à la compagnie de Birmingham, Big Brum Theatre-in-education. Comme toutes les autres, elles relèvent d'un ambitieux théâtre politique ; mais elles se situent dans un microcosme familial. Jérôme Hankins présente ainsi celle qu'il met en scène : « *elle explore avec un humour tonique la notion de gouffre entre les générations, décrit avec compassion les déchirements d'une séparation, et propose une parabole moderne sur la difficulté qu'il y a à se constituer en être responsable et solidaire, dans une société acharnée à étouffer et briser la liberté créatrice d'un individu.* » L'Arche a publié dans le même volume, en 2015, *Le Bord*, *Le Bol affamé*, *Les Routes en*

colère, trois pièces écrites entre 2011 et 2013. Le deuxième texte, comme les *Pièces de guerre* par exemple, anticipe l'évolution de notre monde, cette fois en 2077. Dans une ville dévastée, une jeune fille accueille au foyer familial un jeune homme en apparence absent, en tout cas invisible pour ses parents, auxquels elle fait entendre leur mutuelle mésentente par ses adresses à son « meilleur ami ». *Le Bol affamé* est explicitement écrit pour enfants de neuf à douze ans, capables de tout comprendre pour Edward Bond, qui se rappelle l'« *extrême concentration effrayante* », « *le silence absolu* » d'un public de cet âge, lors d'une représentation. La troisième pièce, *Les Routes en colère*, semble peut-être la plus impressionnante : un adolescent parle à son père, devenu muet avant sa naissance, à la suite d'un terrible événement, partiellement révélé à l'enfant de six ans par sa mère avant son départ, enfin compris par celui qui décide de s'en aller.

Ron (Ronald) est aussi au « *bord* » d'exécuter une grande décision, qu'il annonce à un « *étranger* » gisant inconscient dans la rue : « *Moi demain je pars. L'aut'bout du monde* ». Il rentrait tard retrouver sa mère, qui l'a attendu vainement pour dîner une dernière fois avec lui, avant son envol. Leurs difficiles relations se manifestent d'entrée à propos d'un pull, pull du père mort, que Sal (Sally) s'obstine à ajouter à la pile de vêtements dans le sac à dos, que Ron s'obstine à refuser. Ce détail apparaît révélateur de la dramaturgie d'Edward Bond, de l'ancrage dans le quotidien d'enjeux qui très vite le dépasse. Le conflit va vraiment éclater à l'entrée du vieil homme, qui a suivi Ron jusqu'à son domicile, qui vient l'accuser du vol de son portefeuille, qui a mal interprété un geste de compassion, précisé dans les didascalies : « *Glisse sa main dans la veste de l'Étranger* », ainsi commenté : « *Cœur tip top* ». Mais cette présence inattendue finit par permettre un dépassement de l'antagonisme initial. Ron



GRAND THÉÂTRE POUR JEUNE PUBLIC

envisage de renoncer à son départ, y est finalement incité par une mère jusque là possessive, prête à accueillir l'homme à la rue. Les échanges se font dans un parler populaire, avec des phrases abrégées, des voyelles éliées, des expressions caractéristiques de la génération de Ron, qui ponctue ses propos de « putains » récurrents, transcrits en « *'tain* » dans la traduction de Jérôme Hankins, indissociable de son travail de mise en scène. Mais ils surprennent aussi par la profondeur de déclarations telles que, de la part de Sal : « *Je comprends pas ma propre vie – comment peut-on attendre de moi que je comprenne mon fils ?* » ou « *je peux pas l'aider. Je l'aime et je suis son pire ennemi* », du vieil homme à Ron : « *Cédez-moi un peu de temps, vous en avez tellement...* »

La scénographie d'Alexandrine Rollin est conçue pour rendre le spectacle maniable, adaptable à différents espaces. Deux panneaux sombres, évocateurs d'une rue, la nuit, grâce aux lumières d'Anne Vaglio, se trouvent ensuite manipulés par les interprètes, retournés sur leur face claire. Ils

deviennent les murs d'une pièce, troués par deux portes, l'une, côté jardin, vers la chambre de Ron, l'autre, côté cour, vers le vestibule. Sur une table, accompagnée de deux chaises, se côtoient les deux assiettes disposées pour le dernier repas prévu par la mère et le sac à dos presque prêt pour le départ. Très fidèle aux didascalies, Jérôme Hankins fait reposer la réussite du spectacle sur les trois interprètes : Françoise Gazio nouvelle venue, Yves Gourvil et Hermès Landu déjà distribués lors de la création en 2016. Face à ces deux comédiens d'expérience, le garçon de vingt ans impressionne par sa présence physique, les ruptures de son jeu, les échappées soudaines vers un ailleurs. Le fait que Hermès Landu soit un jeune Noir donne aussi une résonance imprévue à certains aspects du texte : le malaise de Ron dans sa ville, son aspiration à « *se tirer de tout ça* », « *aller sur une autre planète* » ; les diatribes du vieil homme, qui s'est « *battu pour ce pays* », contre les jeunes, les soupçons immédiats de vol contre Ron. Celui qui est aussi étudiant en arts du spectacle à l'université d'Amiens apparaît, dans son premier rôle, comme une révélation, qui justifierait, à elle seule, le déplacement jusqu'à la Cartoucherie de Vincennes.