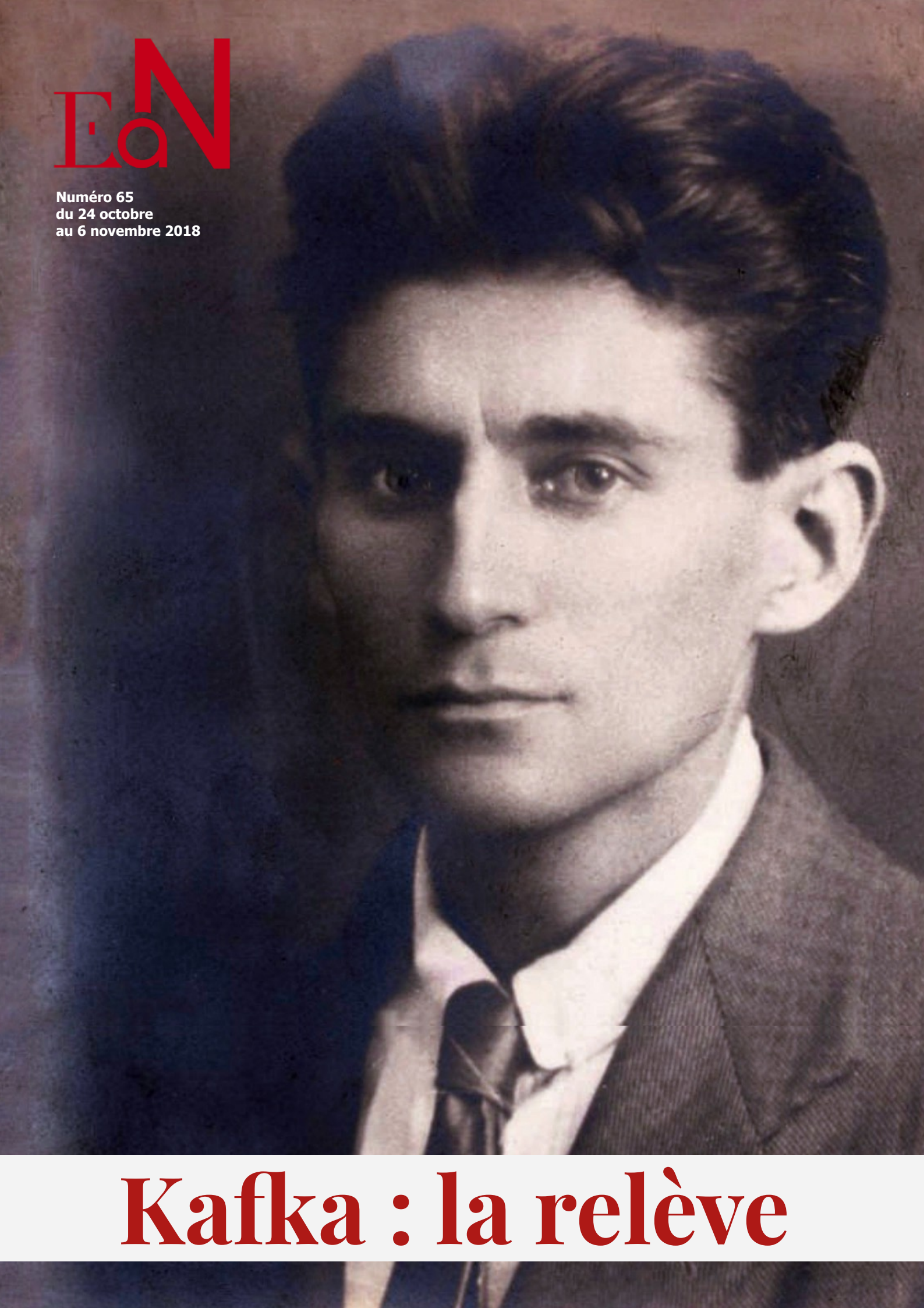


Le N

Numéro 65
du 24 octobre
au 6 novembre 2018

A black and white portrait of a young man with dark, wavy hair, looking directly at the camera with a serious expression. He is wearing a dark suit jacket, a white shirt, and a dark tie. The background is a textured, mottled brown.

Kafka : la relève

Numéro 65**La littérature en procès**

Une éducation à l'attention : c'est ce que Kafka propose aux générations futures selon Jean-Pierre Lefebvre, qui l'a entièrement retraduit à l'occasion de la publication des deux volumes de la Pléiade. Le relire aujourd'hui, après le siècle dont il a si bien su pressentir le désastre, fait durer la mémoire. Avec Kafka, on n'est pas seulement aspiré par l'absence d'espoir, on sent avec intensité la présence de tous les êtres, jusqu'aux plus modestes. La mise en scène du *Procès* par le metteur en scène polonais Krystian Lupa, présenté à Montpellier au printemps puis à Paris cet automne, propose lui aussi une lecture politique de Kafka, moins centrée sur l'arbitraire et l'autoritarisme que sur l'ambiguïté des comportements, et la création de nouvelles solidarités.

D'autres procès, aussi terribles et absurdes, condamnèrent à la Renaissance les « sorcières » au bûcher en faisant accompagner leurs expéditifs jugements d'écrits haineux, misogynes et racistes. Mona Chollet les évoque dans un livre à plus grand spectre, qui revient sur ce qu'elle appelle *La puissance invaincue des femmes* et sur toutes les façons dont la société s'en méfie.

Cette forme de contre-histoire est déjà celle que proposait Eschyle dans *Les Perses*, en racontant la victoire grecque du point de vue des perdants. Une traduction de Myrto Gondicas et Pierre Judet de La Combe fait entendre le chœur des sages « *immensément vaincus par la mer* » ainsi que la mort et la destruction inscrites au cœur de la puissance.

Mais la littérature en procès, ce ne sont pas seulement les procès que celle-ci orchestre ou représente. Mais aussi ceux qu'il faut lui faire lorsqu'elle contribue à nourrir des idéologies et des régimes de mort, en exaltant comme Jünger les « *orages d'acier* » ou en mettant la fascination pour la technique au service de la révolution conservatrice. Le livre de Nicolas Weill sur les *Cahiers noirs* de Heidegger, comme la traduction du *Modernisme réactionnaire* de Jeffrey Herf en reprennent l'histoire sombre.

En attendant Nadeau rend un hommage vaste et varié à un phare de la poésie : Franck Venaille. Mort pendant l'été, il a toujours marché « *dans la fêlure intime du monde* ». Ses recueils (*La Descente de l'Escaut*, *Hourra les morts*, *Requiem de guerre...*) insistent, depuis l'expérience de la guerre d'Algérie, sur les rapports entre poésie et politique ; et chaque poème donne des raisons d'espérer.

T. S., 24 octobre 2018

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Directeur général

Santiago Artozqui

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Monique Baccelli, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehrsam, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Loret, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard

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 FRANÇAISE

p. 4 Aminata Aidara
Je suis quelqu'un
par Éric Loret

p. 7 Pierre Assouline
Occupation
par Norbert Czarney

p. 9 Michèle Audin
Oublier Clémence
par Jeanne Bacharach

p. 11 Makenzy Orcel
Maître-Minuit
par Sébastien Omont

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

p. 14 Stefan Hertmans
Le cœur converti
par Albert Bensoussan

**p. 16 Entretien avec
Jean-Pierre Lefebvre
et Georges-Arthur
Goldschmidt**
*propos recueillis
par Tiphaine Samoyault*

POÉSIE

**p. 22 Hommages
à Franck Venaille**
par En attendant Nadeau

ESSAIS

p. 28 Mona Chollet
Sorcières. La puissance
invaincue des femmes
par Marie Étienne

p. 31 Christophe Hanna
Argent
par Cécile Dutheil

p. 33 Raoul Vaneigem
Propos de table.
Dialogue entre la vie et le corps
par Khalid Lyamlahy

PHILOSOPHIE

p. 35 Jeffrey Herf
Le modernisme réactionnaire
par Marc Lebiez

p. 38 Nicolas Weill
Heidegger et les « Cahiers noirs ».
Mystique du ressentiment
par Georges-Arthur Goldschmidt

ARTS PLASTIQUES

**p. 40 Caricatures
de Victor Hugo**
par Gilbert Lascault

**p. 43 Christelle et Bertrand
Pissavy-Yvernault**
La véritable histoire de Spirou
par Olivier Roche

CINÉMA

p. 46 Patrick de Haas
Cinéma absolu.
Avant-garde 1920-1930
par Guillaume Basquin

THÉÂTRE

p. 49 Ascanio Celestini
Laïka
Robin Renucci
La guerre des salamandres
d'après Karel Čapek
par Monique Le Roux

p. 52 Eschyle
Les Perses
par Claire Paulian

p. 54 Krystian Lupa
Le procès
d'après Franz Kafka
par Jean-Yves Potel

p. 57 William Shakespeare
La nuit des rois
ou Tout ce que vous voulez
(Traduction d'Olivier Cadiot)
par Dominique Goy-Blanquet

CHRONIQUE

p. 60 Suspense (19)
**Bill Clinton
et James Patterson**
Le président a disparu
par Claude Grimal

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](#).

Un déracinement absolu

Comme tout bon texte moderne, celui-ci s'ouvre par un trou. Un père annonce à sa fille que sa mère a eu un enfant d'un autre homme que lui, il y a longtemps, et que cet enfant est mort à la naissance. Mais le trou commence avant, déjà, dans la façon d'écrire : « Quelque part, à Paris, une fille appelée Estelle rencontre son père. En le regardant s'approcher, le visage fermé, elle comprend qu'il n'y aura pas de cadeau d'anniversaire. Elle a donc une seule pensée, nette et limpide : Ainsi soit-il. »

par **Éric Loret**

Aminata Aidara

Je suis quelqu'un

Gallimard, coll. « Continents noirs »

368 p., 21,50 €

Tel est l'incipit du premier roman d'Aminata Aidara, « Italo-Sénégalaise » née en 1984, nous informe la quatrième de couverture, mais aussi journaliste à *Africultures* et chroniqueuse pour TV5Monde, nous apprend l'Internet. Elle a déjà publié un recueil de nouvelles en italien en 2014, grâce au prix Chiara « Inediti ».

Ces trois premières phrases accrochent l'attention, intriguent. Il y a quelque chose de paradoxal en elles, une progression comme le ricochet d'une pierre plate sur l'eau. On pourrait prendre un microscope, essayer de mettre les doigts dans le moteur ou du moins dans les doigts de la main qui a écrit ces lignes : « *Quelque part, à Paris, une fille appelée Estelle rencontre son père.* » La narration pointe un nœud dans le monde, c'est le genre réaliste : là, à cette heure, telle et telle personnes au carrefour des atomes de Lucrèce. La fille n'a pas rendez-vous, comme on écrirait en tel cas, elle « rencontre ». On ne sait pas très bien ce que cela signifie pour nous, lecteurs. Car, habituellement, le travail de la fiction consiste moins à créer un leurre ou une consistance qu'à nous assigner une place d'observateur, à nous créer le corps et les sensations qui vont avec.

Mais, dans le cas de *Je suis quelqu'un*, cette place vacille. Ce n'est pas tout à fait *in medias res*, parce que « rencontrer » est un verbe abstrait : « se trouver fortuitement en présence de quelqu'un », indique le *Trésor de la langue fran-*

çaise, ou bien « se trouver en présence de quelqu'un en allant au devant de lui, de manière voulue, préméditée ». D'où l'idée d'entrevue, voire d'affrontement. On ignore où se retrouvent les personnages : dans un café, sur le trottoir, sur une place ? On suppose que c'est un lieu public. « *En le regardant s'approcher, le visage fermé, elle comprend qu'il n'y aura pas de cadeau d'anniversaire.* » Deux négations et une rime avec « père », plus un ensemble de rythmes pairs : 8, 6, 12 et 4, soit un alexandrin trimètre garni d'une coda ultra-plate, déceptive : « elle comprend / qu'il n'y aura / pas de cadeau / d'anniversaire ». La première négation étant renforcée par l'opposition « rapprocher » / « fermé ».

La troisième et dernière phrase de ce paragraphe d'ouverture est plus étrange : « *Elle a donc une seule pensée, nette et limpide : Ainsi soit-il.* » On ne sait quelle valeur donner au « donc » : est-il objectif ou subjectif ? On était entré dans le point de vue du personnage (« elle comprend »), on en est peut-être sorti : on ignore si Estelle maîtrise cette conséquence, si elle en fait une décision (et pense quelque chose comme « puisque c'est comme ça ») ou bien si, au contraire, agie de l'extérieur, cette pensée se déroule en elle automatiquement. On penchera pour cette dernière hypothèse puisqu'on passe à des qualificatifs matériels – « nette », « limpide », comme si la fille était traversée par une eau, un *flow* de pensée – et que, par ailleurs, le paragraphe se conclut comme une prière : « *Ainsi soit-il* ». Sauf qu'ici, aucun vœu n'ayant été exprimé, on ne sait ce que cette formule appelle à réaliser. Incipit apodictique : la vérité précède la parole.

Tout le texte d'Aminata Aidara fait ainsi, dans le dispositif fictif, trembler la silhouette de son

UN DÉRACINEMENT ABSOLU

lecteur. Ce qui ne nous surprend guère puisque le titre est une affirmation du personnage : *Je suis quelqu'un*. Non pas de façon absolue, bien sûr, mais par ajouts, touches. L'auteure utilise l'anaphore comme ciment, construisant ses perspectives en zigzag. Ainsi, sur trois pages, telle séquence nous fera passer de la poésie lyrique (« *Je suis quelqu'un qui naît en pleurant, avec des petites mains immatures et des yeux fermés par la peur* ») au banal sociologique (« *Ces dernières années, je suis quelqu'un qui aime organiser des fêtes : capoeira, jazz manouche* »), puis à une sorte de mélange des deux, assaisonné de psychologie amoureuse : « *Je suis quelqu'un qui a le droit de cueillir, dans une jarre secrète, toutes les confessions les plus fragiles et incertaines des mecs. Je suis quelqu'un qui a été avec des hommes de toutes les origines. Je me suis sentie regardée très peu de fois pour ce que j'étais vraiment.* » Ce va-et-vient constant – comme si le « je » était capable de sortir à volonté de la narration, de rentrer dans le genre littéraire qui lui sied selon les circonstances de l'énonciation, de loucher entre les lignes – participe d'une stratégie de non-assignation dans laquelle on reconnaîtra le marqueur d'une littérature postcoloniale assumée, qui fait imploser le régime occidental de la fiction moderne tout en feignant de s'y plier.

Estelle a donc un père, Victor, fumeur de cigares, et une mère, Penda. Tous deux sont nés de familles de la bonne bourgeoisie sénégalaise. Lui ayant fait fortune dans le commerce des arachides et elle, femme de ménage à Paris, dont le propre père a activement participé à la répression de la Casamance en 1982. Penda a eu pendant vingt ans une relation avec Éric, un fils de harkis à qui ses parents ont appris « *la haine de [s]oi-même* ». De leurs amours est né un enfant mort, Jamal. Le déclassement de la mère va de pair avec son rejet social par sa belle-famille. Mais cela lui fournit aussi un poste d'observation sur la société française, depuis les élèves du lycée professionnel où elle travaille jusqu'aux habitants du Belleville chic, « *hommes et femmes bobos remplissant les bars de leur superbes présences* ». C'est Penda qui écrit cela. Elle tient un journal. Le roman est d'ailleurs constitué pour l'essentiel de lettres, messages électroniques, téléphoniques et autres appels sans réponse. Penda poursuit : « *Certains avaient des livres froissés dans la poche. Ils donnaient l'impression d'une humanité rassurante, éternellement jeune et pleine d'idées, de projets chouchoutés sur les terrasses bondées*

des bars ou devant les comptoirs, ordinateurs à la main, sous des portiques aux noms anciens. » Il faut dire que cette femme de ménage sociologue est une grande lectrice de Frantz Fanon dont elle commente et cite les textes fréquemment.

C'est peut-être par ce côté illustratif que le roman pêche un peu, comme si tous les cas vécus par les colonisés et analysés étaient exemplifiés dans leurs différentes variantes (le rejet du Sénégal par Penda, celui de l'Algérie par Éric, etc.). Néanmoins, ce « panel » permet aussi de ne pas limiter le texte à la dénonciation du problème racial, en l'incluant dans un cadre de ségrégation sociale plus large : l'observation par Penda des élèves et de leurs parents dans le lycée professionnel où elle travaille participe d'une vision politique large. Si Aminata Aidara excelle dans la description des exclusions et des entre-soi sociaux, elle donne aussi de très belles pages dans la section médiane de son roman, « Interlude : Des jours d'Histoire ». Là s'exprime Cindy, « *l'amie afro-américaine de sa mère* » qui a élu résidence sur l'île de Gorée, dans la baie de Dakar, symbole de la traite négrière : « *je ne suis pas arrivée en Afrique, écrit le personnage, parce que je rêvais, comme d'autres leaders et intellectuels noirs, de me reconnecter aux aïeux. J'étais simplement curieuse de savoir si je pouvais assumer sur moi quelque chose de plus cosmique, qui expliquerait aux obscures régions de mon esprit comment on a pu arriver à tant d'injustice* ».

En lexique postcolonial, on dirait qu'elle cherche un contre-récit, mais ce n'est même pas tout à fait cela : c'est plutôt comme si la possibilité d'un récit s'était évanouie dans le cosmos devant, comme elle l'écrit, la confusion et l'absence de sens de l'Histoire. À un moment de son texte dans le texte, Cindy reprend le récit que faisait Joseph Ndiaye, le conservateur de la Maison des esclaves de Gorée, dont l'exactitude a été remise en question en 1996. Peu importe qu'il soit factuellement vrai ou non : il rend compte d'une réalité indéniable, celle de la torture des esclaves en attente d'être embarqués et de la négation des familles. « *Les hommes qui pesaient moins de soixante kilos étaient entassés dans une pièce minuscule où on les engraisait. Dans une petite grotte adjacente il y avait tous ceux qui étaient atteints de déficiences physiques : futures proies des requins qui envahissaient la falaise [...]. Les familles étaient souvent séparées. La mère, par exemple, pouvait être vendue à un commerçant des Antilles, le père à un autre de l'Amérique du*



Aminata Aidara © Hélène Rozenberg

UN DÉRACINEMENT ABSOLU

Sud, les enfants éparpillés entre les États-Unis et l'Europe. Partir, à des moments différents, sur les navires négriers, signifiait ne plus jamais se revoir ! La porte qui donne sur l'océan en témoigne : elle s'appelle "Porte de non-retour" ».

En lisant ces lignes, cette réalité qui consiste à ne plus « *belong* », ne plus être à sa place, dans son lieu, prend une terrible consistance. Nous autres, lecteurs, appartenons plus ou moins à un récit tissé de permanences, d'unité, de lieux de naissance immémoriaux. Nous avons une famille,

même éclatée ou interrompue. Là, il n'y a plus rien. Rien que le vide du non-retour, la centrifugation, le déracinement absolu. « *Voilà où je vis maintenant*, explique Cindy. *Dans ce même lieu d'où je suis partie il y a des siècles. Peut-être qu'on peut y retourner : avec un visage différent.* » Mais le sens, s'il existe, consiste peut-être ainsi dans l'assomption d'une identité encore plus diasporique. C'est le choix que fera Estelle dans les dernières lignes de *Je suis quelqu'un* : « *ma vie sera un oxymore permanent, une contradiction galopante. Je vais la dompter, lui imposer des directions, puis les trahir !* ».

Assouline en zone grise

Biographe, romancier, journaliste, Pierre Assouline est un homme curieux de tout et surtout d'Histoire. La bibliothèque familiale a contribué à son éducation ; l'engagement de son père dans l'armée française qui se battait à Monte-Cassino n'est pas pour rien non plus dans cet intérêt pour les années noires. Avec Occupation, il rassemble ses romans et ses biographies qui partagent tous une obsession pour les collaborateurs.

par Norbert Czarny

Pierre Assouline

Occupation

Robert Laffont, coll. « Bouquins »

1 376 p., 32 €

Le volume de la collection « Bouquins » permet de lire ou de relire la biographie de Jean Jardin, « éminence grise », qui a œuvré sous divers régimes politiques dans les coulisses du pouvoir, *Le fleuve Combelle*, sans doute l'un des livres les plus personnels et complexes de Pierre Assouline, trois romans, *La cliente*, *Lutetia* et *Sigmaringen*, et enfin un essai historique, *L'épuration des intellectuels*.

Les deux gros romans réédités ici évoquent des lieux de l'Occupation. Dans sa préface, l'auteur semble marcher dans ces rues et passer devant les immeubles qui ont servi de siège aux pires officines. On reconnaît le Paris de *La ronde de nuit* ou des *Boulevards de ceinture*, de [Modiano](#).

L'hôtel Lutetia a une histoire très riche, et l'agent des Renseignements généraux, personnage de fiction qui permet au documentaire de s'incarner, la met en lumière. Siège de l'Abwehr pendant la guerre, l'hôtel accueille ensuite les survivants des camps de concentration et d'extermination. La mémoire que beaucoup de déportés en garde les empêche parfois de s'en approcher. Comme si le passé revenait. Mais, raconte Assouline, une amicale rassemble aussi des hommes et femmes de toutes origines, tous déportés, qui, une fois par mois, se réunissent dans cet hôtel. Et ce, avec une forme de joie, car ce qui s'est noué entre eux est comme leur patrimoine commun, plus fort que tout.

Sigmaringen est aussi un roman fortement documenté, dans lequel un majordome observe, écoute et raconte. On sait ce que Céline écrit de ce lieu dans *D'un château l'autre* ; le regard du romancier contemporain est bien sûr différent, et il témoigne de son goût pour le grotesque, ou plus précisément, comme il l'écrit, « pour l'irrévérence intellectuelle ».

Enfin, *La cliente*, premier roman de Pierre Assouline jusque-là connu comme biographe, tourne autour de la question de la délation. Comme il l'explique dans « Apologie de la Zone Grise », sorte de préface à cet ensemble, ce récit a passionné des lecteurs venus d'horizons divers : une inspectrice des impôts le lui a dit lors d'une signature, mais aussi des détenus d'une prison à Rennes, et des lecteurs polonais qui retrouvaient dans ce Goncourt attribué par le jury de leur pays quelque chose qu'ils avaient vécu. Je laisse aux lecteurs le soin de découvrir les points communs. Un tel roman n'a rien perdu de son actualité, en des temps où l'expression anonyme remplie de ressentiment ou de haine trouve un exutoire grâce aux réseaux (a)sociaux. Et on pourrait élargir la remarque en citant ce très beau mot de Péguy quant à l'invasion qui nous menace plus que toutes, celle « *qui entre en dedans* ». On le voit en Hongrie, en Italie, mais aussi chez tel petit plumitif médiatique français insultant Voltaire et Hugo, le venin n'est pas sorti ; ce que l'Occupation analysée ou racontée par Assouline représente est plus présent que jamais.

De tous ses livres, *Le fleuve Combelle* est sans doute celui qui lui tient le plus à cœur. Combelle est de ces écrivains qui, comme Drieu la Rochelle, Rebatet et Chardonne, a écrit pendant la guerre, a publié, a dit sa haine de la démocratie, en fasciste qu'il était. On n'entrera pas dans le

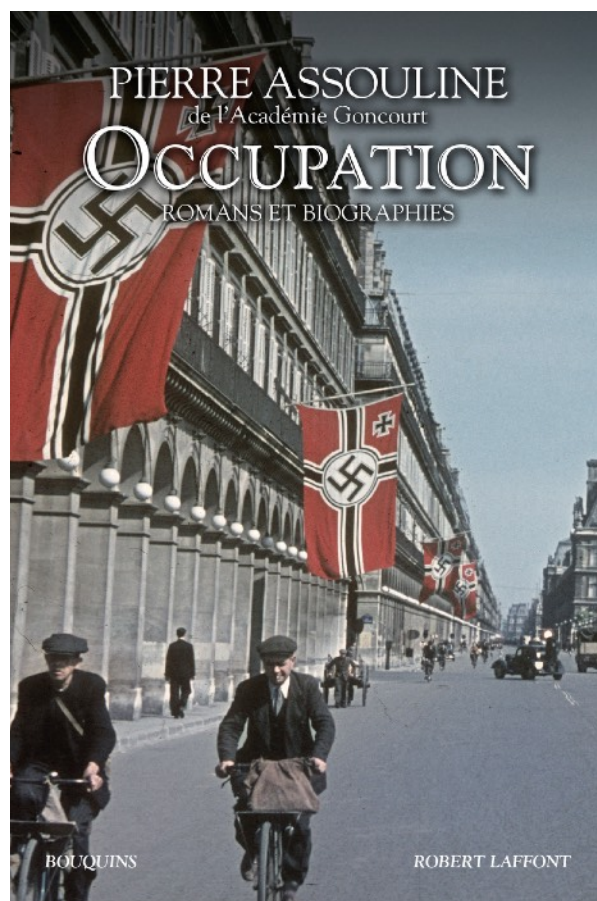
ASSOULINE EN ZONE GRISE

détail, mieux vaut lire la biographie très personnelle que lui consacre l'auteur. Il est plus intéressant de savoir pourquoi J.-B. Pontalis, qui avait entendu tous les enregistrements menés par le biographe, qui comptait publier le livre dans sa si belle collection « L'un et l'autre », y a finalement renoncé. Ce récit remuait des souvenirs douloureux. Pas seulement pour l'éditeur, dont la tante avait eu des liens avec Combelle, mais aussi pour celui avec qui Pontalis partageait son bureau chez Gallimard, Claude Roy.

Avant la guerre, Roy avait été un proche de l'extrême droite, et ami de Combelle. Reporter à Vichy, en 1942, il avait tendu son micro à Alexis Carrel, l'une des figures de cette France-là, partisan de l'eugénisme. Très vite après, Roy était entré dans la Résistance, et on ne saurait conserver une seule image de cet écrivain, et surtout pas la moins reluisante. Pierre Assouline en parlait avec l'intéressé, qui avait du mal à se reconnaître sur les photos. Et pourtant c'était bien lui.

Mais cet exemple, comme beaucoup d'autres sur lesquels l'auteur d'*Occupation* revient, permet de comprendre pourquoi il fait l'apologie de la Zone Grise. Ce lieu ambigu sépare et relie, selon Primo Levi qui en traite dans un de ses essais les plus importants (et discutés) des *Naufragés et les rescapés*. S'il y a eu de vrais salauds, comme Chardonne dont le fils, résistant, a été déporté sans qu'il l'aide jamais, ou Courtine, alias de la Reynière, protégé par Hubert Beuve-Méry qui lui avait offert la chronique gastronomique du *Monde* alors qu'il avait dénoncé des Juifs, d'autres hommes de plume (ou pas) ont compris les enjeux d'un temps, plus importants que la publication d'un ouvrage admiré par le tout-Paris de l'époque. Daniel Cordier est de ceux-là, qui s'engage aux côtés de Jean Moulin. Un soir, à Lyon, le second lui dit : « *En vous écoutant, je me rends compte de la chance que j'ai eue d'avoir une enfance républicaine* ». Entretemps, à Chartres, il avait refusé de signer un document tendu par les nazis dans lequel ces derniers exigeaient qu'il accuse des tirailleurs sénégalais d'un crime sur des femmes et des enfants. Les nouveaux occupants l'avaient jeté en prison. Une enfance républicaine : cela reste très vivant.

Raoul Girardet, le grand historien de la droite française, et partisan de l'OAS en son temps, avait aussi choisi la Résistance. On pourrait poursuivre longtemps ainsi. Dans d'autres cas,



comme celui de Jean-Pierre Vernant, tout a été plus clair : de la belle mort lue chez Homère à l'organisation de la Résistance à Toulouse, le lien était évident. Mais Pierre Assouline évoque d'autres figures, comme ces écrivains de droite, dont on aime le style (que l'on songe à l'admiration de François Mitterrand pour Chardonne et Jünger), comme si cela excusait tout. Et l'auteur décline « l'infinie gamme des gris », dès lors qu'on évoque l'escroc Joanovici ou la romancière Irène Némirovsky dont *David Golder* est (selon moi) un sommet de haine de soi, avec une figure stéréotypée de Juif, presque aussi ignoble que le Silbermann de Lacretelle (longtemps étudié en collège comme texte antiraciste !).

Pierre Assouline ne cache pas les paradoxes et contradictions qui sont les siens. Je le comprends : Drieu la Rochelle peut-il se résumer à son journal infect ? Peut-on oublier l'ami de Malraux, lequel n'est entré que tardivement en résistance ? On pourrait poursuivre longtemps ainsi. Mais de belles figures se dégagent, et on a envie de partager l'enthousiasme de Pierre Assouline. Il aime les anecdotes ; on partage ce goût car il donne à voir, il incarne. Et celle qui clôt cette préface au livre nous touche. Il est question d'un numéro tatoué sur le bras de Simone Veil, une fierté et une blessure.

Michèle Audin concurrence l'état civil

À partir des cinq lignes de l'état civil de Clémence Janet, ouvrière en soie lyonnaise née en 1879 et morte en 1901, Michèle Audin compose un récit de vie dont la minceur n'est qu'apparente. Après Comme une rivière bleue, qui redonnait vie aux héros de la Commune, elle rend son histoire et son image à une femme oubliée.

par Jeanne Bacharach

Michèle Audin

Oublier Clémence

Gallimard, coll. « L'arbalète », 68 p., 10 €

De la vie de Clémence Janet, il ne semble rester que cette énumération de faits froids et lapidaires. Quelques mots et quelques dates qui disent avec distance une vie lyonnaise (elle dura 21 ans). Une mère couturière, un père tailleur de pierre, un mariage à l'âge de dix-sept ans, la naissance de deux enfants, un travail d'ouvrière en soie à la fin du XIX^e siècle. Se saisissant de cette archive laconique, Michèle Audin écrit un récit bref et vivant, animé d'interrogations et d'hypothèses, où se dessine en filigrane la possibilité d'un roman qui libère l'acte d'état civil de sa seule fonction administrative et historique, et l'utilise comme une contrainte poétique et créatrice.

Oublier Clémence se déploie comme un jeu : un puzzle de mots qui s'assemblent et trouvent peu à peu leur cohérence et leur force de vie. Le dispositif est simple : l'acte d'état civil de Clémence Janet est reproduit en tête de chaque chapitre, en italique et en gris clair, comme effacé ; pour chaque chapitre, seul un mot ou une expression en noir se détache. « *Clémence Janet est née le 2 septembre 1879 à Tournus (Saône-et-Loire)* » : Michèle Audin s'intéresse au prénom « Clémence » dans un premier chapitre, puis à son nom dans un deuxième, à l'expression « est née » dans un troisième, etc. Le mot inscrit à l'encre noire est ensuite déplié, avec douceur et prudence : « *Le prénom Clémence n'a été donné que quatre fois, en 1879, à des fillettes nées dans le quartier lyonnais de Vaise. On préférait Jeanne, Claudine, Marie ou Joséphine. Pourquoi Clémence ?* »

Michèle Audin procède par questions sans réponse, invitant le lecteur à s'interroger et à rêver avec elle, autour des noms de personnes ou de lieux. Chaque nom de la famille est interrogé, analysé dans son contexte historique, ou laissé libre d'exprimer sa seule force poétique ou romanesque. Ainsi, à propos d'Antoine, le premier fils de Clémence, Michèle Audin écrit : « *Antoine était un prénom bien plus courant que Clémence. [...] C'était aussi le prénom du frère de Clémence. [...] Clémence et son frère étaient très proches* ». L'auteure dévoile une époque, une mode, mais aussi l'intensité des liens familiaux et d'une relation fraternelle.

Pour mieux s'évader, et déployer la vie de Clémence dans le temps, chiffres et dates sont associés aux mots. Et les opérations mathématiques, neutres et anodines, en apparence, suggèrent une émotion inattendue. Ainsi, lorsqu'elle évoque le décès de son premier enfant, Antoine, dont elle accouche alors qu'elle n'a que dix-sept ans : « *(29 août 1897-14 septembre 1897) Si la soustraction est l'opération habituelle de l'état civil, c'est ici une addition qu'il faut faire pour déterminer le nombre de jours qu'a vécus cet enfant. Né le dimanche, baptisé le mardi, mort deux semaines après.* » C'est en écrivaine, mais aussi en mathématicienne et en oulipienne, avec empathie et délicatesse, que Michèle Audin sort la vie de Clémence Janet de l'oubli. Enfin, on peut voir et imaginer une ouvrière oubliée, une femme effacée des mémoires familiale, historique et romanesque.

L'image fragmentaire de la vie de Clémence Janet traverse les temps, les espaces. Michèle Audin trouve des échos entre ce passé et le présent. Ainsi, lorsqu'elle évoque le travail de couturière de la mère de Clémence, et la pluralité d'expériences que le métier recouvrait alors : « *Lingère, tailleur, mais aussi gilette, culottière,*



Michèle Audin © Francesca Mantovani

MICHÈLE AUDIN CONCURRENCE L'ÉTAT CIVIL

corsetière... beaucoup de métiers différents, qui ont tous disparu depuis l'avènement du prêt-à-porter. Disparu, vraiment ? Il n'y a pas d'ouvrières qui cousent, fabriquent, en Asie, les vêtements que nous achetons ? »

Ces échos se propagent jusque dans la vie intime et personnelle de l'auteure. On devine alors, à la fin du récit, que le puzzle de mots administratifs, les fragments de cette vie ainsi rassemblés et dépliés dans leur dimension sociale, romanesque et

poétique, sont une partie de ce « je » de l'écrivaine, qui surgit, ici et là, au présent, dans *Oublier Clémence*. On comprend que l'écriture entre 2011 et 2018 de cette « vie brève » s'est engagée lors du récit d'une autre vie : celle de son père, Maurice Audin. Ce court récit recouvre peu à peu une richesse de strates étonnante, de l'écriture de l'intime, à l'écriture des oublié(e)s de notre histoire et de notre société. On découvre une vie, on la déplie, on la recompose et on l'imagine en toute liberté, comme pour mieux s'en souvenir.

L'histoire hantée d'Haïti

Après L'ombre animale, dans son nouveau roman Makenzy Orcel nous lance sur les pas de Poto qui traverse sac au dos cinquante ans de l'histoire d'Haïti. Malgré les violences et les infortunes, il avance obstinément, comme le personnage légendaire du titre, Maître-Minuit.

par Sébastien Omont

Makenzy Orcel
Maître-Minuit
Zulma, 320 p., 20 €

Première page : Poto se réveille menotté à un lit de l'hôpital général de Port-au-Prince, un pandémonium où « *des dizaines de corps sont affalés pêle-mêle sur des matelas crevés, sur des civières, ou à même le sol crade, jonché de chiffons sanguinolents et couverts de mouches. d'autres suivent. ça déferle jour et nuit. une marée humaine. on dirait que c'est tout le pays qui est frappé par une sale épidémie. depuis des mois, des années, les médecins observent une grève manche longue* ». Le ton est donné : cette histoire se raconte sans majuscules, taillée nette dans un flux qui dépasse les personnages, commençant bien avant eux et continuant après. Un flux irrépressible, sombre et poétique. Ou comme si ce qui se racontait ne pouvait être dit que par en-dessous, sans apprêt, hors de toute marque de grandeur, même la plus habituelle. Une histoire des petits, de ceux qu'on maintient dans l'obscurité, qui « *crèvent, ce qui s'appelle crever, dans la honte la plus totale. Le liquide marron qui coule dans les caniveaux, à l'entrée principale du bâtiment, c'est la sauce des corps en décomposition dans la morgue sans climatiseur* », écrit Makenzy Orcel.

À son voisin de chambre, Poto raconte comment il en est arrivé là ; en même temps, il fait l'histoire d'un pays comme atteint d'une maladie chronique. Dans lequel l'apparition d'un médecin au sein de son principal hôpital ne peut être qu'une mauvaise blague, « *un canular* », parce qu'on est le 1^{er} avril.

La première partie s'intitule « Marie Éliitha Démosthène Laguerre ». Ce superbe nom est presque toujours répété dans son entièreté. Peut-être parce que celle qui le porte est privée de toute autre gloire, comme de tout autre mot. Elle

n'adresse jamais la parole à son fils, Poto. Chacun reste enfermé dans sa chambre, de chaque côté du couloir. Depuis longtemps, Marie Éliitha Démosthène Laguerre ne s'adresse plus qu'à la colle qu'elle renifle, aux fantômes qu'elle poursuit à travers les nuits de Port-au-Prince, ou aux démons, qu'elle fuit dans des hurlements.

Poto pourrait parler avec Grann Julienne, « *vieille dame aux allures pittoresques vivant retirée, loin de tout* », y compris des problèmes. Au cœur de la province reculée de Plaine-d'Orange, au sein de la commune de Bombardopolis, Grann Julienne sait raconter les histoires : « *je l'écoutais comme on écoute une chanson, un poème, passer d'un univers à l'autre, éplucher les vieilles légendes* ». Elle sait éviter les phrases toutes faites : « *c'est quoi un tonton macoute, Grann ? au lieu de dire c'est un assassin, elle dit : c'est le double maléfique du cousin Zaka. Où il passe il fauche tout, des vies et des biens, qu'il glisse dans son makout [sacoche]* ». Ses mots pourraient guider Poto : « *c'est qui Maître-Minuit, Grann ? c'est un homme qui reste debout, avance toujours, quoi qu'il arrive* ». D'autant plus que le garçon a le don « *d'observer à la fois les deux versants de la réalité : le versant visible et le versant invisible* ». Il voit passer Maître-Minuit, le géant marcheur et impassible, et sur son cheval volant l'Empereur Jean-Jacques Dessalines, le Prince de l'Indépendance. Mais il ne cultivera pas ce don, « *en raison de [s]on opposition à toutes sortes de fétichisme, de croyances* », et parce que Marie Éliitha Démosthène Laguerre repart en hurlant vers Port-au-Prince. Poto se sent tenu de la suivre.

On respire difficilement dans *Maître-Minuit* de Makenzy Orcel. C'est que la dictature de Papa-à-vie, derrière lequel on reconnaît François Duvalier, est partout, étouffant tout espoir, tout bonheur, tout avenir : « *le livre, au même titre que le sourire, le silence, la parole, être heureux, est un péché contre le régime* ». La tyrannie s'étend à



L'HISTOIRE HANTÉE D'HAÏTI

tous les secteurs de la société, y compris l'école, confisquée par la propagande et les fils de tontons macoutes, les sbires du pouvoir. Puisque Poto ne peut pas utiliser les mots, il dessine. Il y trouve son moyen d'être au monde. Il suit dans ses nuits Marie Élitha Démosthène Laguerre et la dessine. Il dessine Georges Baudelaire, l'amoureux de sa mère, qui, en dépit de toute logique, survit à son arrestation. Il dessine même les peurs du dictateur, retranché dans son palais, rongé par la terreur de se voir renversé.

Marie Élitha Démosthène Laguerre n'autorisant « *personne à la détourner de sa chute, lui tisser un destin contre son gré* », elle finit par s'absenter définitivement. Poto se met alors en route pour une longue marche, avec sur le dos le sac dans lequel il garde ses dessins.

Il vit dans la rue. Pour être toléré, il doit accepter de passer pour fou, jouer le rôle que lui assignent les tontons macoutes : « *là là ! là là ! là là ! faisais-je en tapant des mains, en inventant du mieux que je pouvais des tours de reins, de pieds, de bras, tandis qu'ils se tordaient de rire, jubilaient. allez, encore, encore ! je continuais alors comme un con. j'étais leur folie, leur musique à eux, leur rituel pour passer une bonne journée. putain il danse trop bien le fou au sac à dos, vraiment il déchire [...] j'avais bien compris qu'ici on n'a pas même droit à sa propre folie, son propre corps* ».

Le pouvoir change, il est maintenant détenu par un président élu, ancien prêtre, comme Jean-Bertrand Aristide ; le chaos a remplacé la dictature, mais la violence politique subsiste, comme l'instrumentalisation des pauvres et des délinquants, la corruption. On se bat dans « la cité », un gigantesque bidonville adossé aux murs de quartiers sécurisés, afin de récupérer les miettes concédées par le pouvoir.

Une autre voix se mêle à la voix de Poto : celle d'un assassin, d'un nervi du pouvoir. On comprend que cette voix appartient à MOI, un caïd qui devient le mentor du jeune homme, une nouvelle silhouette que Poto, qui a été trop souvent livré à lui-même, essaye de suivre. Poto, éternel passant au sac à dos, continue à dessiner. Il court sous les balles qui vise MOI, se réfugie avec lui auprès d'une de ses amantes, Madeleine, et quand MOI s'évanouit, sans doute mort pour de bon, Poto prend sa place auprès de Madeleine. Mais il lui faut encore payer pour cela.

MOI fut peut-être le généreux Georges Baudelaire, le seul à se préoccuper de Marie Élitha Démosthène Laguerre, le seul à défendre même les méchants du lynchage, Georges Baudelaire qui se retrouva en prison pour avoir osé s'y enquerir du sort d'un ami. Le tourbillon de folie qui emporte l'histoire d'Haïti n'épargne personne, bat les cartes et les rejette en désordre. Reste l'humiliation coloniale, inscrite dans les mots : « *kolon gèt manman w* ». Une insulte à la mère de celui qui parle, mais, également sous-entendue, l'idée que tous les Haïtiens sont des bâtards, et que les colons continuent à les exploiter. Ces mots, son lieutenant Makawon les adresse à MOI comme une nouvelle illustration que les pauvres contribuent à leur propre malheur.

Le temps passe, même si ce n'est pas de manière réaliste. L'histoire se compresse comme un accordéon : Poto épouse Madeleine, devient un artiste reconnu, mais cela n'apaise pas son errance. Un amour d'enfance retrouvé ne lui permettra que de constater l'imposture des organisations humanitaires internationales. Haïti ne se sauvera pas non plus grâce à l'aide extérieure.

Lors d'une soirée arrosée, un excès de confiance conduit Poto vers une étonnante dernière partie, un microcosme du pays tout entier : un asile psychiatrique, « *où même la normalité est considérée comme anormale* ». Qu'on ne soit plus sous la dictature et qu'il ne soit pas fou, cela ne suffit pas pour qu'il sorte. Seul un nouvel acte de violence le conduira, sanglant et menotté, à un lit de l'hôpital général. Où, en racontant son histoire, il pourra enfin se libérer par les mots.

On émerge sonné de ce voyage halluciné dans le temps et l'espace d'Haïti – il faudrait aussi parler du désespoir d'un capitaine de navire, de la saveur des noms mêlés à la violence la plus brutale, « *du massacre de Carrefour-Feuilles perpétré par des bandits de Savane-Pistache* », de Gustave, mort par galanterie envers une putain... – mais on en sort avec des étoiles dans les yeux : d'avoir suivi la voix vive de Poto pendant trois cents pages, d'avoir senti le prix de ses rencontres et de la découverte de l'art. De l'avoir vu, quoi qu'il arrive, sac au dos, persister à avancer comme le géant Maître-Minuit, traversant les nuits jusqu'à laisser derrière lui la folie. « *Il doit y avoir une limite même à l'infini* », mais elle n'est pas dans ce roman fiévreux à l'intensité droite, n'oubliant pas les souffrances du passé et pourtant avançant vers l'avenir.

Un puits d'oubli à la mémoire infinie

Après l'extraordinaire plongée autobiographique de Guerre et Térébenthine autour de la figure du grand-père de l'auteur et la térébrante évocation du carnage de l'Europe en 1914, Stefan Hertmans, Belge de Gand et néerlandophone, nous revient avec un roman entièrement construit autour d'un parchemin hébraïque du XI^e siècle retrouvé parmi les deux cent mille documents de la Genizah du Caire – ce lieu dans la synagogue Ben Ezra où l'on jetait tout le rebut hébraïque et les écrits qu'on ne pouvait détruire car le nom de Dieu ne pouvait l'être – et pieusement archivé au Manuscript Room de l'University Library de Cambridge, en Angleterre. Le titre original de ce livre, De Bekeerlinge, renvoie à « la prosélyte », mais l'excellente traduction qui nous est ici donnée privilégie ce Cœur converti, car c'est bien ici, avant tout, d'une histoire de cœur et d'amour qu'il s'agit.

par Albert Bensoussan

Stefan Hertmans

Le cœur converti

Trad. du néerlandais par Isabelle Rosselin

Gallimard, 370 p., 21,50 €

L'amour de David, jeune juif de yechiva, et de Sarah, surnommée Hamoutal qui, en bel hébreu, signifie « chaleur de rosée », nourrit ces pages fiévreuses. Nous sommes au XI^e siècle, et dans ce Rouen qui abrite, avec Narbonne, au Sud, la plus forte communauté juive de France, on voit passer le célèbre Rachi venu donner quelques leçons talmudiques auxquelles assiste cet étudiant narbonnais. Mais c'est une autre lumière qui, pareillement, l'éblouit : la beauté blonde d'une jeune Normande, héritière des Vikings, prénommée Vigdis qui, en vieux norrois, signifie « déesse du combat », une chrétienne de naissance dont le cœur est retourné d'amour par les boucles brunes et le regard de feu de David. Ce dernier est le fils du grand-rabbin de Narbonne qui l'a envoyé à Rodom (Rouen, ainsi nommé à l'époque) car s'y trouve la plus célèbre maison d'étude de ces terres de France, où défilent des maîtres du Talmud tels que Abraham Ibn Ezra, l'Andalou, Shmouel ben Meïr, de Champagne, ou Chlomo ben Itzhak HaTzarfat, rabbin (et vigneron) de Troyes. Un jour qu'il discute avec ses camarades au portail de l'école talmudique, Vig-

dis, escortée par son chaperon, passe devant lui : « Son regard croise deux yeux étincelants, elle voit un jeune homme d'aspect méditerranéen qui l'observe effrontément », et c'est le coup de foudre. Tout les sépare, tout les oppose, c'est Juliette face à Roméo : ce dernier saura déjouer tous les pièges et elle saura enfreindre les terribles lois des siens – qui, plus tard, chasseront les juifs de Rouen ou les détruiront. Et ce sera la fuite nuitamment et le retour à Narbonne où la jeune fille se fera juive. « *Les convertis étaient les bienvenus dans le monde juif d'alors* », commente l'auteur, et la jeune chrétienne trouvera « *refuge sous les ailes de la Shekinah* », autrement dit la présence du Dieu Un.

L'auteur, Stefan Hertmans, est partie prenante du récit. Ce Flamand de Gand passe, en effet, ses « vacances » dans un village du Luberon, Monieux, et ce depuis vingt-deux ans. C'est le temps qui est compté dans l'écriture de ce récit, et il n'échappera pas au lecteur que ce chiffre 22 correspond aux vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque. Comment s'en étonner si, sur la page de garde du roman, est inscrit le nom hébraïque de ce bourg : מניו, ailleurs écrit, en écriture consonantique : MNYW ? Monieux vient du latin *Mons Jovis*, « montagne de Jupiter », autrement dit « Mont de Dieu », ce qui peut prêter à toutes les interprétations ésotériques et cabalistiques. L'auteur, qui est assurément un bon philologue,

UN PUIT D'OUBLI À LA MÉMOIRE INFINIE

érudit et archéologue, découvre les secrets de cette terre habitée depuis le néolithique et si riche d'histoire. Avec, au centre, ce « *trésor de Monieux* », dont la presse parle, que personne n'a vu, et qui rassemble ou rassemblerait ce que les juifs – dont le grand-rabbin Obadiah, père de David, héros du roman – ont pu sauver du pogrom vaclusien qui a mis un terme à la présence juive sur ces terres : la Menorah ou chandelier à sept branches, le Sefer Torah ou saint livre des cinq livres de Moïse, et autres précieux objets du culte. L'histoire se situe en pleine Reconquista espagnole – où l'on refoule l'Arabe des terres ibériques pour finir par bouter dehors *los judíos* – avec son lot d'exactions, et suit à la trace les Croisés traversant la région pour rejoindre Jérusalem et libérer le « tombeau du Christ » au prix de quelques massacres. Car que trouve-t-on sur la route ?

La soif de sang se transforme en lubricité, la lubricité en extase : on transperce, on hache, on frappe et on piétine. De la pulpe humaine ruisselle sur les pavés...

Dans ce sanglant charroi de l'histoire, tous vont périr : David, le premier, puis les enfants du couple, et Hamoutal qui, après un très long périple qui l'emmène à Alexandrie pour rejoindre les Séfarades de sa famille, retournera, folle après avoir perdu son dernier fils, hagarde et délirante, à Monieux pour y mourir. Cette turbulente épopée, exemplaire à plus d'un titre des tragédies qui jalonnent l'histoire juive, est issue d'un manuscrit hébraïque retrouvé à la fameuse Genizah du Caire. Ce texte reproduit en hébreu et traduit en français (aux pages 203-207) est conservé à Cambridge où le romancier est allé le consulter et l'étudier. Tout est parti de là, de cette démarche studieuse, et du grand désir de dire – en sollicitant toutes les ressources du romanesque – un grand pan d'histoire au haut Moyen Âge. C'est une lettre de recommandation que le grand-rabbin de Narbonne rédige pour sa belle-fille avant de l'envoyer ailleurs, en lieu sûr, après qu'elle a échappé au pogrom où David « *l'époux a été tué dans la synagogue* » tandis que « *les deux enfants – un garçon appelé Yaakov et une fillette appelée Justa, qui a trois ans – ont été faits prisonniers* » (les Croisés les rendront au grand-père, à Rouen, et ils seront bel et bien perdus pour leur mère et le judaïsme). Hamoutal va



donc partir sur les routes et les mers avec son petit dernier, qui mourra plus tard, tragiquement. Et elle connaîtra de multiples aventures et les pires turpitudes, dont elle rapportera les stigmates. Mais sans jamais se séparer de cette lettre, miraculeusement réapparue.

Ce roman qu'on ne peut lire que d'une traite, malgré son volume, est issu d'une pièce à conviction qui garantit la vérité du récit. Et ne peut qu'entraîner l'adhésion du lecteur à ces pages ébouriffantes. À partir d'un chiffon de papier, certes, l'imagination d'un grand artisan de la plume bâtit un roman aussi échevelé que passionnant. Un récit qui vague et extra-vague, qui séduit et convainc. Et dont on ne peut que recommander la lecture, gage d'un plaisir des plus rares.

Kafka : la relève

Entretien avec Jean-Pierre Lefebvre et Georges-Arthur Goldschmidt

Jacques Derrida a dit toutes les manières dont la traduction pouvait « relever » un texte : elle le fait se lever de nouveau et à neuf dans une langue ; elle lui donne aussi une autre saveur. C'est incontestablement ce que propose cette édition absolument nouvelle de Kafka dans la Pléiade dont c'est peu dire qu'elle était attendue. En attendant Nadeau s'est entretenu avec Jean-Pierre Lefebvre, maître d'œuvre de cette édition, et avec Georges-Arthur Goldschmidt qui a traduit autrefois deux romans de Kafka.

propos recueillis par Tiphaine Samoyault

Franz Kafka

Nouvelles et récits. Œuvres complètes, I

Trad. de l'allemand par Isabelle Kalinowski,
Jean-Pierre Lefebvre, Bernard Lortholary
et Stéphane Pesnel

Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
1 408 p., 60 €

Franz Kafka, Romans. Œuvres complètes, II

Trad. de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
1 088 p., 55 €

On connaît la double trahison sur laquelle repose la réception de Kafka en France : elle a été abondamment racontée et elle ajoute à la première trahison de Max Brod, qui refusa d'exécuter le testament de destruction tout en ordonnant et en présentant l'œuvre à sa manière. On connaît la transformation abusive que font subir au texte les traductions d'Alexandre Vialatte, qui s'appuyaient sur l'édition de Brod. Celui-ci a été tellement vilipendé – on se souvient de la démonstration implacable des tendances déformantes de ses traductions faite par Milan Kundera dans *Les Testaments trahis* –, qu'il est parfois de bon ton de le défendre comme le grand introducteur, celui qui a fait découvrir Kafka en France. Ce qui est vrai, mais l'histoire qui suit est longue. Vialatte est surtout coupable, via son héritier, d'avoir imposé trop longtemps sa traduction comme la seule et l'unique. Pour la

première Pléiade, en 1976, Gallimard a demandé à Claude David de corriger Vialatte. Mais les descendants s'y sont opposés : on ne corrige pas un traducteur quand il est écrivain ! Ainsi les corrections ou les transformations de Claude David se trouvaient-elles reléguées dans les notes, ce qui alourdissait considérablement l'édition et rendait malcommode la lecture. Elles pouvaient être utiles aux chercheurs, mais guère pour les lecteurs désireux de découvrir ou de relire le texte.

Lorsque l'œuvre de Kafka est tombée dans le domaine public, bien d'autres traducteurs s'y sont attelés : Bernard Lortholary, [Georges-Arthur Goldschmidt](#), Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent... vaste confrérie que Jean-Pierre Lefebvre salue amicalement à la fin de son introduction, à laquelle il faut ajouter les noms de ceux qui l'ont accompagné dans son entreprise de retraduction : Isabelle Kalinowski, Stéphane Pesnel et Bernard Lortholary encore. Tout, absolument tout est retraduit (et Jean-Pierre Lefebvre a accompli plus des trois quarts du travail), et présenté différemment, avec pour socle et appui l'édition dite « Fischer », car publiée dans la maison d'édition du même nom, et éditée par Born Neuman, Malcolm Pasley et Jost Schillemeit, qui a commencé à paraître en 1982. La ponctuation particulière de Kafka, très parcimonieuse, a été par exemple reprise ; *Amerika* a retrouvé son titre, *Le Disparu*, certains passages du *Procès* ont été rétablis...



Jean-Pierre Lefebvre © En attendant Nadeau

KAFKA : LA RELÈVE

La répartition en deux volumes adopte une disposition plus fidèle à l'histoire de la découverte de l'œuvre de Kafka. Elle propose, en premier lieu, l'intégralité des textes publiés par lui, restaurés dans la forme ou le support (recueil, petit livre ou publication dans la presse) qu'il a voulu pour eux. Puis viennent ses récits et fragments narratifs posthumes : ceux que l'on trouve dans ses *Journaux*, qui servaient aussi de laboratoire littéraire, et ceux des liasses ou des cahiers dans lesquels il composait la plupart de ses récits. Le deuxième tome rassemble les trois romans et leurs variantes. L'ensemble est allégé, la police de caractère grossie et tout est plus lisible.

Votre édition repose sur l'édition critique de référence, établie entre 1982 et 2013 en Allemagne, très différente de l'édition Max Brod

qui a fait référence jusqu'en 1982. En quoi l'œuvre se révèle-t-elle différente d'une édition à l'autre ?

Jean-Pierre Lefebvre. J'aimerais d'abord relativiser les critiques faites à Max Brod. Il a exploité les fonds manuscrits avec bonne foi, dans une période où la déontologie éditoriale était moins maniaque qu'aujourd'hui et tolérait les interventions des éditeurs. Le projet qu'il avait de faire de Kafka le grand écrivain qu'il pensait qu'il était pour son siècle était au fond d'une grande humanité. L'édition de Francfort (dite Fischer) repose sur une transcription très fidèle des manuscrits. Mais je me suis appuyé aussi sur l'édition Stroemfeld et Roter Stern des *Œuvres complètes* de Franz Kafka qui reproduit les manuscrits photographiés.

KAFKA : LA RELÈVE

Les différences entre l'édition de Brod et les autres sont visibles : cela tient à la ponctuation, mais aussi à l'évacuation hors du *Journal* de tout ce qui signalait un Kafka libidineux. Peut-être Brod l'avait-il fait pour des raisons que nous ne connaissons pas, la sexualité de Kafka restant pour nous assez obscure. Brod, qui s'adressait d'abord à des germanophones allemands, avait « dépraguisé » certains passages. Un seul exemple, au début du *Château* : « *Es war spät Abend* » (« il était tard dans la soirée »), là où l'allemand dirait « *Es war spät Abends* », Brod avait « corrigé », tout comme il avait rétabli certains toponymes dans *Amerika* (Oklahoma, là où Kafka répétait Oklahama). Mais, selon moi, un grand livre ne souffre pas vraiment de ce genre d'interventions.

Votre édition diffère de la précédente de deux manières : par des partis pris éditoriaux et des partis pris traductifs.

J.-P. L. Les différences éditoriales tiennent d'abord à ce que chaque texte est accompagné d'un grand nombre de variantes, que j'ai traduites aussi, ce qui a alourdi le travail. Surtout, je ne retiens pas le parti pris de Claude David qui, dans la précédente Pléiade, avait tenté de reconstituer un ordre chronologique des textes très difficile à établir, ce qui rendait la circulation dans le volume des nouvelles et fragments très compliquée. En revanche, nous avons conservé sa décision de sortir quelques textes narratifs du *Journal*, car Kafka se servait de ses cahiers pour des usages différents, selon qu'il était chez lui ou en voyage par exemple. J'ai ajouté aussi quelques récits de rêve parce qu'ils éclairent la dette onirique de la narration chez Kafka.

Parlons un peu de la traduction du Procès. Il avait déjà été retraduit, par Georges-Arthur Goldschmidt notamment, en 1982 aux éditions Bernard de Fallois (cette traduction est toujours disponible chez Pocket). Comment avez-vous l'un et l'autre envisagé une nouvelle traduction ?

Georges-Arthur Goldschmidt. J'ai vécu comme une grande chance le moment où Bernard de Fallois m'a dit : « Kafka est libre, allez-y ». Je me suis appuyé pour ma part sur l'édition de Max Brod, comme Alexandre Vialatte. Mais j'ai cherché à être beaucoup plus collé au texte allemand, ce qui fait que ma traduction n'est pas très diffé-

rente de celle que propose Jean-Pierre Lefebvre. Seul le classement des chapitres n'est pas tout à fait le même.

J.-P. L. En effet, Kafka avait laissé les chapitres dans des enveloppes sans les classer, ce qui permet de dire qu'il considérait le roman comme inachevé. D'un strict point de vue narratif, il était achevé puisque Kafka en avait écrit la fin juste après le début. Mais, du point de vue de la fabrique du récit, il hésitait encore. On peut se demander, par exemple, ce que la mention d'une familiarité de K. avec le procureur pourrait produire dans l'économie du récit. S'agissait-il de relier les deux mondes, celui du tribunal et le monde extérieur ou de les maintenir séparés ?

G.-A. G. Pour moi, ces deux mondes sont totalement séparés.

J.-P. L. Pas tout à fait, comme le montre la mise en scène, d'un point de vue comique, d'un personnage antipathique, Bloch, qui annonce la révélation que le personnage a de lui-même au dernier chapitre du roman : « *Je n'aurais pas dû vivre comme ça.* » Il a l'intuition d'une autre existence au moment de mourir. Il fait preuve d'une lucidité extrême. Cette révélation fait bien système avec le premier chapitre, dans lequel on a compris comment il vivait. Il sent à la fin qu'il aurait dû faire preuve d'une plus grande solidarité. Là, dans l'exigence qu'il a de l'importance d'une vie en commun, d'une vie solidaire, Kafka est très politique, ce qu'a bien montré [Pascale Casanova](#) dans *Kafka en colère*.

Une autre différence entre nos deux traductions repose sur des détails : mon allemand est un allemand du Sud, le tien est un allemand du Nord, ce qui explique par exemple que tu traduis « *der Prügel* » par « le fouetteur », alors que je choisis « le châtieur ».

G.-A. G. Oui, c'est un chapitre d'une magnifique obscénité ! Le vocabulaire juridique aussi diffère. Je trouve ta traduction plus « juridique », si j'ose dire.

J.-P. L. On a affaire à une histoire pragoise et il fallait être conscient des règles juridiques de ce pays. Kafka connaissait très bien la loi. Il a passé sa vie professionnelle à régler des questions de droit des gens. Il y a un côté parodique dans son livre, mais il y fait la preuve aussi de sa très grande connaissance du droit. J'ai eu beaucoup de mal avec le long passage où l'avocat pérore.



Georges-Arthur Golschmidt © En attendant Nadeau

KAFKA : LA RELÈVE

Contrairement au peintre Titorelli, dont Kafka évacue le discours assez vite, il déploie là toutes les arguties possibles du discours juridique. Tout cela pour que le personnage oppose à l'avocat l'affront suprême : je vous retire mon affaire. Joseph K. a des bouffées de résistance quand il est confronté à une injustice.

G.-A. G. Pourtant, il n'y a pas d'issue. C'est d'ailleurs pour cette raison, parce que je savais que pour le personnage il n'y avait pas d'issue, que je ne me suis pas ennuyé en traduisant ce passage.

J.-P. L. Il y a pourtant une forme de salut éthique et politique, même si ce dernier geste de résistance est tragique. Dans ce sens, *Le Procès* a bien une fin, alors que la fin du *Château* reste conjecturale, même si Brod a dit que Kafka lui avait parlé d'une fin.

Puisque nous parlons de la justice pragoise, je voudrais revenir sur un point que vous évoquez dans votre longue et belle introduction au premier volume de la Pléiade : il fallait selon vous

« désoccidentaliser Kafka ». Qu'est-ce que cela signifie concrètement ?

J.-P. L. Il ne s'agissait pas de restaurer les « praguismes », mais de restaurer un fond d'oralité dans le discours de Kafka, et ce de diverses manières : le lexique, le syntagme ; j'ai par exemple presque systématiquement préféré « c'est ça » à « c'est cela ». J'ai lu de la littérature critique sur l'allemand de Kafka. Les « tchéquismes » apparaissent surtout dans le *Journal* ; ils sont moins visibles dans les textes plus littéraires, car Kafka les traquait en réécrivant. Ainsi, on peut dire que la langue allemande de Kafka est marquée par deux pulsions contradictoires : d'abord, une pulsion de bon élève de la langue allemande, dans un environnement multilingue où la langue majoritaire du pays est le tchèque. Il avait peur d'être victime d'interférences linguistiques, de faire des « praguismes », des « yiddishismes »... La deuxième pulsion, qui vient contredire la première, est celle du souffle poétique de l'improvisation, celle du discours qui se porte lui-même toujours plus loin. Il y a derrière cela l'expérience des récits qu'il faisait à ses sœurs et dont

KAFKA : LA RELEVÉ

nous avons des témoignages, le goût pour le théâtre, l'animation d'une parole moins sous contraintes.

Je me suis fabriqué au fil des traductions un idiome qui est certes contrôlé par le texte allemand, mais pour lequel, par exemple, la Suisse, son lexique juridique notamment, a été d'une grande ressource. J'ai veillé aussi à tout traduire, tous les marqueurs de la subjectivité : « *ja* », « *doch* », « *nun* », que j'ai installés dans le discours et qui contribuent à l'oralisation du texte. Tout comme les variations de niveau de langue entre les personnages, le fait que dans *Le Château* Pepi ne parle pas comme Frieda, par exemple. Cela fait partie de la dimension comique du texte : Kafka savait très bien imiter les langages des autres.

G.-A. G. Pour accentuer cette oralité, je suis allé à la ligne très régulièrement, en particulier dans les dialogues, ce que tu ne fais pas.

J.-P. L. Je n'ai pas voulu le faire car le manuscrit est comme ça. Et cette masse typographique correspond selon moi à une conduite du récit frappée d'oralité.

Plus orale, votre traduction est aussi beaucoup plus sensorielle. Vous respectez la tendance de Kafka à la juxtaposition, à la parataxe. Prenons le début de « Chacals et arabes ». Vialatte rétablissait un ordre du discours, une causalité des événements, alors que vous conservez la phrase nominale, ce qui accentue l'étrangeté du texte.

« Je me jetais dans l'herbe sur le dos ; je voulais dormir ; je n'y arrivais pas ; la plainte hurlée par un chacal au loin ; je me rassis. Et ce qui avait été si lointain fut soudain tout proche. Ça grouillait de chacals autour de moi ; leurs yeux d'or mat, luisant soudain, s'éteignant ; corps sveltes, comme mus au fouet, obéissants et lestes. » (trad. Lefebvre)

« Je me jetai dans l'herbe sur le dos ; je voulais dormir ; je ne pus ; un chacal hurlait au loin ; je me rassis. Et ce qui avait été si loin fut soudain près. Autour de moi un grouillement de chacals, des yeux d'or mat qui s'allumaient ou s'éteignaient, des corps sveltes qui s'agitaient agilement et en cadence comme sous le fouet. » (trad. Vialatte)

J.-P. L. Oui, tout en conservant toujours le fil de sa narration, la phrase de Kafka fait surgir brutalement en elle l'événement. Les phrases nominales sont nombreuses ; il laisse son texte se charger d'éléments concrets, de sensations qui se juxtaposent plutôt que de s'enchaîner. Cette tendance à la parataxe vient compenser l'absence de ponctuation. J'ai fait certains choix lexicologiques qui rompent avec la tradition, mais on ne peut pas en faire trop car les titres sont entrés dans la culture. Certains textes avaient perdu leur lisibilité parce que les traducteurs avaient omis de petits détails. J'ai voulu ne rien perdre, même quand il y avait répétition. J'ai toujours gardé à l'esprit que j'étais en face d'un texte qui m'impressionnait, qui me dominait et qui me disait ce que je devais faire.

C'est aussi la leçon des manuscrits. Kafka récrivait beaucoup, et il supprimait. Les deux jouent un rôle important. C'est net par exemple dans la suppression la plus connue, celle du *Disparu*, lorsqu'il passe de la première personne du singulier à la troisième, créant ainsi un narrateur flou, intime aussi bien avec le personnage qu'avec ses lecteurs. On trouve le même type d'hésitation au commencement du *Château*.

G.-A. G. D'où viennent les titres des chapitres que tu as ajoutés au *Château* ?

J.-P. L. Les chapitres étaient comme toujours dans des enveloppes qui comportaient des titres. Brod était persuadé que ces titres étaient des descriptions du contenu des enveloppes et non des titres de chapitres. Les éditeurs allemands ont maintenant décidé qu'on pouvait mettre ces noms en position de titre.

Qu'avez vous préféré traduire ?

J.-P. L. Sans hésiter, « Le terrier » (« *Der Bau* »). Pour la proximité de ce texte avec le discours paranoïaque, pour la dialectique du contrôle et de la liberté. Quoi de plus oral qu'un discours halluciné de délirant ? C'est pourquoi ma lecture diffère de celle de Vialatte qui écrit : « *j'ai aménagé mon terrier* ». C'est « le » terrier, et non « mon terrier », que j'ai écrit car le déictique marque bien la contradiction d'un discours qui est aussi une extraordinaire métaphore de l'enfermement dans un psychisme. Je pense que ce texte devrait être joué par un comédien, et je l'ai traduit avec cette idée en tête.



Portrait de Kafka, anonyme, 1917

KAFKA : LA RELÈVE

Sort-on transformé d'une expérience de trois ans et demi dans la tête et la langue de Kafka ?

J.-P. L. L'expérience a été éprouvante, et pas seulement pour moi mais aussi pour les gens qui vivent avec moi. Mon dialogue familial incluait Kafka. Je ne fais pas partie de ces gens qui ont lu tout Kafka à vingt ans. Je l'ai donc aussi en partie découvert à cette occasion, et je l'ai lu avec Celan, que je n'ai cessé de traduire, avec Freud aussi, avec qui j'ai passé dix ans. La traduction de Kafka m'a permis de redonner rétrospectivement de nouvelles possibilités à mon travail sur Freud, car tous les textes de Freud que j'ai traduits ont trouvé des échos fabuleux chez Kafka. J'ai donc vu et compris Kafka depuis mon âge, depuis mon expérience. Et j'ai travaillé avec l'adolescent qui est resté en moi, avec l'adulte que je ne suis plus, avec celui que je suis encore.

G.-A. G. Pour moi, c'est très différent. J'ai fait la découverte de Kafka en 1950 dans l'extrême nord de l'Allemagne. Ma difficulté d'être (je suis un survivant abusif) m'a fait immédiatement penser : « Kafka c'est moi ». J'ai reçu un coup comme je n'en ai jamais reçu depuis. Cette culpabilité originelle dans laquelle j'ai passé ma vie, je l'ai reconnue chez Kafka, tout comme l'expérience de la rafle, qu'il parvient à dire en trois lignes, l'arrestation arbitraire. La traduction est donc pour moi comme une restitution de ce que j'ai reçu. Pendant tout le temps où je le traduais, j'étais aspiré par lui, par l'énergie du manque et de l'absence d'espoir qui anime son

écriture et sa langue. C'est parce qu'il n'y a pas d'espoir qu'il y a autant d'énergie.

J.-P. L. J'étais travaillé par une question que je me pose aussi avec Celan : la magie de cette œuvre, l'extraordinaire puissance qu'elle a eue pour dire notre époque et le XX^e siècle, vont-elles continuer d'opérer ? J'ai traqué en elle ce qui à mon sens répondait encore pour des siècles à l'expérience humaine. Je l'ai trouvé dans l'articulation du psychique et du politique, dans une pensée de la mort qui est aussi une réflexion sur la durée de la vie.

Pour quelqu'un comme moi qui suis en fin de parcours, et dans la société dans laquelle je vis, j'ai eu affaire avec Kafka à quelqu'un qui offre toute une série de pistes. Il intervient politiquement contre toutes les formes d'oppression. Il le fait avec deux qualités majeures : l'attention et la vigilance. Ainsi les détails ne sont jamais anodins mais ils sont toujours une marque d'attention. Kafka éduque ainsi à un type d'attention qui sera utile pour comprendre le monde de demain, y compris à des choses qui se passent dans notre dos, qui se passent toutes seules et qui créent la matrice de l'aliénation à venir.

En lisant Kafka, on se dit aussi qu'on a eu raison de se battre, qu'on a eu raison de s'engager dans des luttes, que tout cela n'était pas vain.

Il fait partie des auteurs qui sont là pour que la mémoire dure plus longtemps. Son poids sur moi est donc important, et il est spécifique. J'ai traduit beaucoup d'écrivains, mais la charge qu'ils ont laissée n'a pas toujours été aussi forte.

Hommages à Franck Venaille

Franck Venaille, disparu en août dernier, était l'un des poètes les plus marquants de sa génération. En attendant Nadeau lui rend hommage en deux temps avec, dans ce numéro, une lecture de son dernier livre L'enfant rouge par Norbert Czarny, et des textes d'autres poètes et de critiques qui le connaissaient : Gérard Cartier, Marie Étienne et André Velter. Un second volet sera publié dans notre prochain numéro.

par En attendant Nadeau

Franck Venaille (1936-2018) a écrit une quarantaine de livres qui relèvent surtout de la poésie et de l'essai. Parisien profondément marqué par les Flandres, ami de peintres tels que Jacques Monory et supporter du Red Star, créateur de revues – *Chorus* (1968) et *Monsieur Bloom* (1978) – mais avant tout solitaire, il a toujours « marché dans la fêlure intime du monde ».

Si depuis *Papiers d'identité*, publié en 1966, il a toujours bénéficié d'une reconnaissance de ses pairs, la publication en 1996 par François Boddaert de ce chef-d'œuvre qu'est *La descente de l'Escaut* – repris en 2010 dans la collection « Poésie/Gallimard » – puis de *Tragiques* et de *Hourra les morts !* a fait de lui un « phare ».

Ces dix dernières années, soutenu par le Mercure de France qui a amplifié le travail des éditions Obsidiane, il a reçu coup sur coup les prix les plus importants – Grand prix de poésie de l'Académie française, Goncourt de la poésie, Grand Prix National de la poésie. *Chaos*, *Ça*, *C'est à dire*, *La bataille des éperons d'or*, *Requiem de guerre*, ont continué d'approfondir les rapports entre lyrisme et parole politique (Franck Venaille a toujours revendiqué sa proximité avec le Parti communiste français), l'exploration de la douleur par l'inventivité de l'écriture.

Les réactions à sa mort, dans un temps où la poésie semble n'avoir plus d'écho, démontrent encore une fois que le pire n'est jamais sûr.



Franck Venaille dans le film « Je me suis mis en marche » de Martin Verdet © La traverse

Le merle sautille rue Paul-Bert

**« Ensuite je suis parti à la recherche de mon enfance. »
C'est la première phrase de
L'enfant rouge, dernier livre
de Franck Venaille, paru
un mois après son décès.
Le poète retourne dans le 11^e
arrondissement, rue Paul-Bert
précisément, où tout a commencé.
Là où « Moi-de-onze-ans », déjà
croisé en 2003 dans Hourrah
les morts ! a découvert la ville,
la tristesse, la solitude (et un
idéal trahi), et des oiseaux.**

Franck Venaille

L'enfant rouge

Mercure de France, 112 p., 12,50 €

Le titre le suggère : rouge, l'enfant l'est d'avoir vu, entendu, éprouvé ce qu'était l'élan du siècle passé, dans ce quartier de Paris jouxtant la Bastille, qui voyait passer les longs cortèges de manifestants, jusqu'à la République, ce quartier qui a célébré le Front populaire en 1936, année de naissance de Franck Venaille, a connu les morts du métro Charonne, et suivi le cortège funèbre de Maurice Thorez en 1964. Rouge, la place Voltaire l'était, ainsi que les rues environnantes. Là aussi ont vécu les enfants de l'immigration d'Europe centrale dont Marcel Rayman et Henri Krasucki, combattants de la FTP-MOI, qui habitaient rue des Immeubles industriels. Le onzième arrondissement est aussi celui qui a payé l'un des plus lourds tributs le 16 juillet 1942 et, rue Titon, un enfant que redevient le poète en retrouve la trace sur l'une de ces plaques depuis apposées sur la façade par la mairie de Paris. Un passage sobre et poignant évoque les rescapés : « *Longs pyjamas aux raies jaunes, trop grands, toujours trop larges, pouvant servir pour deux corps à la fois. Ils tiennent leur étoile au creux de la main comme ultime pièce à conviction de reconnaissance de soi, se dit Moi-de-onze-ans.* »

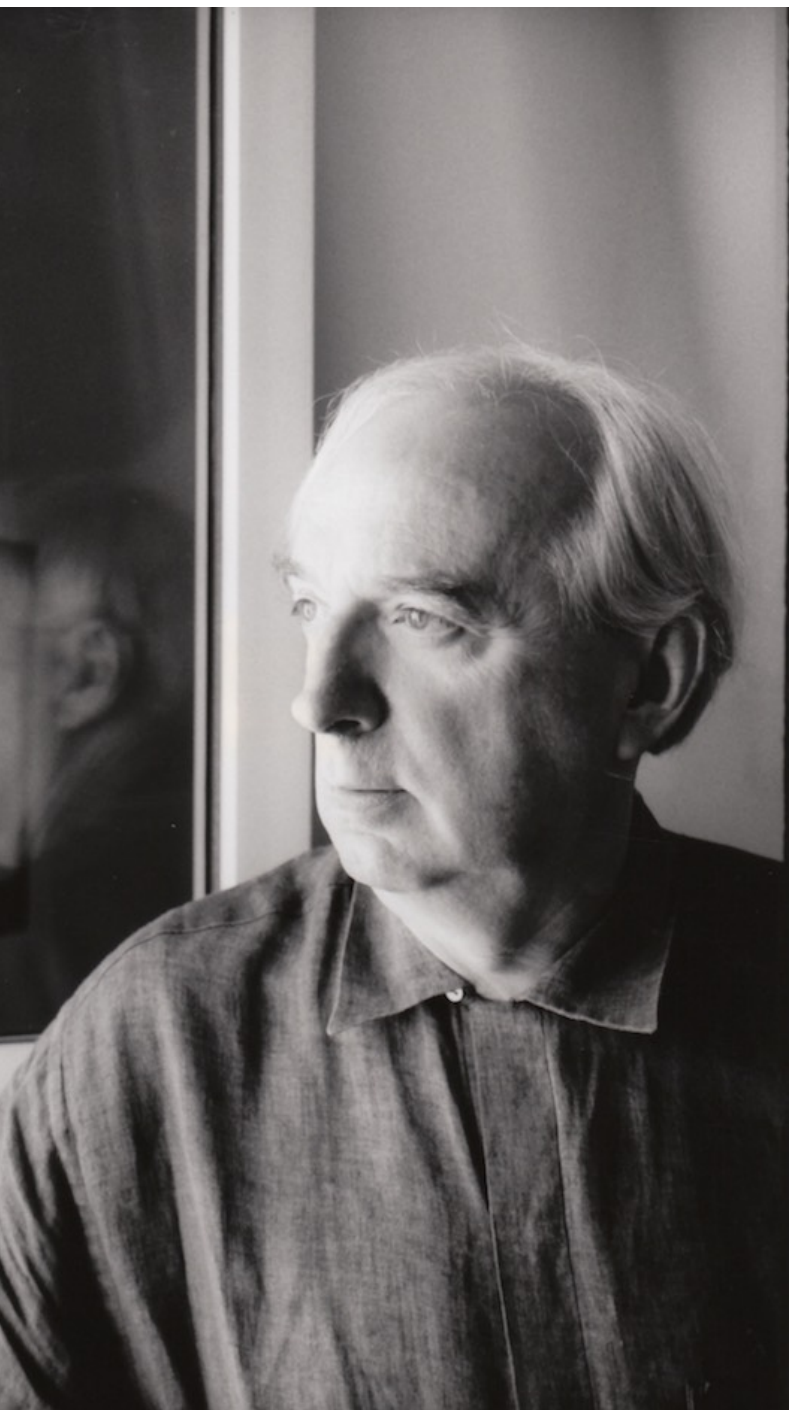
Rouge et multiple, diverse, vivante : ainsi se lit la prose poétique de Venaille en ces pages conçues

tout d'un bloc, un long paragraphe entre l'adverbe « ensuite » et le « SOLDAT ! » qui clôt ce texte. Une prose faite de ruptures, d'écarts, comme des apartés ou des indications données sur le ton. Il y a un fil mais il se brise, s'emmêle, se trouve cassé net par une incise ironique ou par l'intrusion d'un oiseau sautillant sur la chaussée, un merle dénommé Avril que l'on voit photographié sur la chaussée au début du livre.

Et ce dernier mot, *soldat*, avec le point d'exclamation. Il rappelle l'épreuve vécue par Franck Venaille, relatée dans d'autres textes comme *La guerre d'Algérie* en 1982, dans des poèmes : celle de l'appel pour cette guerre sans nom qui l'a affecté, pour ne pas dire plus. Mais « Soldat ! », c'est aussi, dans la mythologie de Franck Venaille, l'opéra ; ici, *Wozzeck*. Avec *Pelléas et Mélisande*, et d'autres œuvres sans doute, c'était l'une des références du poète, et que le mot jaillisse dans une exclamation finale est comme le « après » qu'on attendra toujours, pour donner suite à « ensuite ». La guerre n'est pas finie.

Depuis des années, la guerre que menait Franck Venaille se déroulait jour après jour. Tous ses derniers recueils la racontaient, avec l'humour qui était le sien, souvent noir, toujours distingué, élégant. La maladie qui l'affectait le fragilisait infiniment, l'engageait aussi à écrire. Chaque mot, chaque phrase témoignait de l'affrontement. Chaque recueil, chaque livre était une victoire. Retourner rue Paul-Bert, c'était revenir sur le terrain de la première bataille, la plus ancienne, contre la mélancolie, la solitude et la trahison.

La mélancolie, elle trouve son origine dans l'histoire familiale, dans la mésentente entre le père et le fils, dans la fragilité de la mère. Incompréhension biblique, dit-il : « *Pourquoi biblique ? Parce que les mots, les postures, les silences et la fuite, tout ce qui forme le terreau de ma vie est encore présent, profondément, en moi, sans partage* ». Franck Venaille s'était inventé fils de personne, né dans les Flandres, né du paysage gris confondant ciel et mer, pour échapper à cette enfance sans joie, sinon celle qu'il évoque ici, à propos d'un match France-Belgique, celle du stade. Dans un autre de ses livres, *La tentation de la sainteté*, il racontait ses « chemins de croix » jusqu'au stade du Red Star, cette étoile rouge qui aimantait ceux qui croyaient en Moscou et au ballon de cuir rond, les deux se confondant parfois : « *Les militants ? Longtemps je les ai pris pour des*



Franck Venaille © Jacques Sassier

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE

supporters d'un club de football, ceux qui avancent tenant les drapeaux des banderoles ».

Le football et la poésie. Une citation déformée d'Apollinaire, une allusion à Verlaine, et Baudelaire, le premier qui lui a fait connaître la ville, qui lui en a révélé la profondeur, la beauté vénéneuse, les tentations et les gouffres. Mais encore le jeu de mots : « *L'enfant se précipitait chez Madame Aubijoux, pâtissière, papetière, libraire.* [...] *Qu'est-ce qui m'empê-*

chait de fréquenter plus assidument cette boutique, sinon que Madame Aubijoux était à elle seule une référence vivante à Baudelaire. Mon poète. Celui qui allait me faire découvrir la vérité d'une femme, d'une "belle fille" nue aux bijoux ».

La rue Paul-Bert et les autres rues de ce quartier, les boutiques que Venaille désigne, les cafés d'autrefois tous nommés, rue par rue, c'est le territoire qu'il ne cesse d'arpenter, comme il a arpenté Trieste sur les traces d'Umberto Saba, ou les Flandres, ou Londres qui revient ici aussi. Mais qui contemple cette ville ? Le poète qui a vieilli ? L'enfant qu'il était et dont il raconte les émotions, les croyances naïves, les désillusions ? L'adulte et l'enfant, ensemble, mais aussi un de ces oiseaux qui traversent les pages, dont ces mouettes si nombreuses qui poussent des « kra... kra » qui grincent, rappelant que le tragique a ses limites. Et surtout le « merle baroque » qui se moque, le merle primesautier et sautillant qui imprime son rythme à la prose, la fait passer du tragique au drôle, du sinistre au léger dans ce flux ininterrompu du paragraphe : « *Nous avons tous besoin d'un merle qui nous ramène à l'enfance profonde. Ou bien nous y conduise* ».

On sautille, ou on saute dans le vide comme ce monsieur Maisonneuve, directeur de l'école rue Titon qui aurait confondu « *la fenêtre de sa chambre grande ouverte avec l'escalier* ». Confusion qu'on entretient par un pieux mensonge d'adulte, un de ces mensonges que « *Moi-de-onze-ans* » entendra aussi plus tard dans la bouche des dirigeants communistes racontant à leur façon « *l'invasion par l'Armée rouge de la terre hongroise* ». En cette rue Paul-Bert, le jeune Venaille perd ses dernières illusions, cherchant dans les rues de Paris l'impossible consolation, « *un soir de détresse infinie* ». Sans doute est-il là, ce vide, cette absence totale que seule la poésie, grâce à sa vigueur et ses armes (n'oublions pas le soldat Venaille, ou le cheval qui marche près de l'Escaut), sauvera du néant et du suicide auquel Aragon faisait allusion plus souvent qu'à son tour.

On lira cela et le reste, et tout ce qui a fait une œuvre, dans ce petit livre bleu qui rappelle la voix mélodieuse, grave et narquoise du dandy Venaille et de l'enfant qui ne le quittait pas.

N. C.

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE

La voix de Franck

Nous avions pris le pli de nous téléphoner ou, plus précisément, lui d'appeler, moi d'être là et d'écouter, préférant en effet lui laisser décider, choisir l'heure et le jour où il était moins épuisé, moins malheureux de son état qui donnait à sa voix le ton, le rythme à part de quelqu'un d'es-soufflé, à qui l'air va manquer, à qui soudain il manque. *C'était bonheur que ce temps (ancien) où j'ignorais le sens du mot fatigue.*

De sorte que j'étais, tendue, au bout du fil, et lui à l'autre bout, hésitant, s'arrêtant, me laissant pétrifiée quand le silence se prolongeait, au contraire rassurée quand sa voix reprenait. *J'habitais un glacier d'où j'entendais sortir ma voix [...] / elle disait les choses / elle les disait avec retard.*

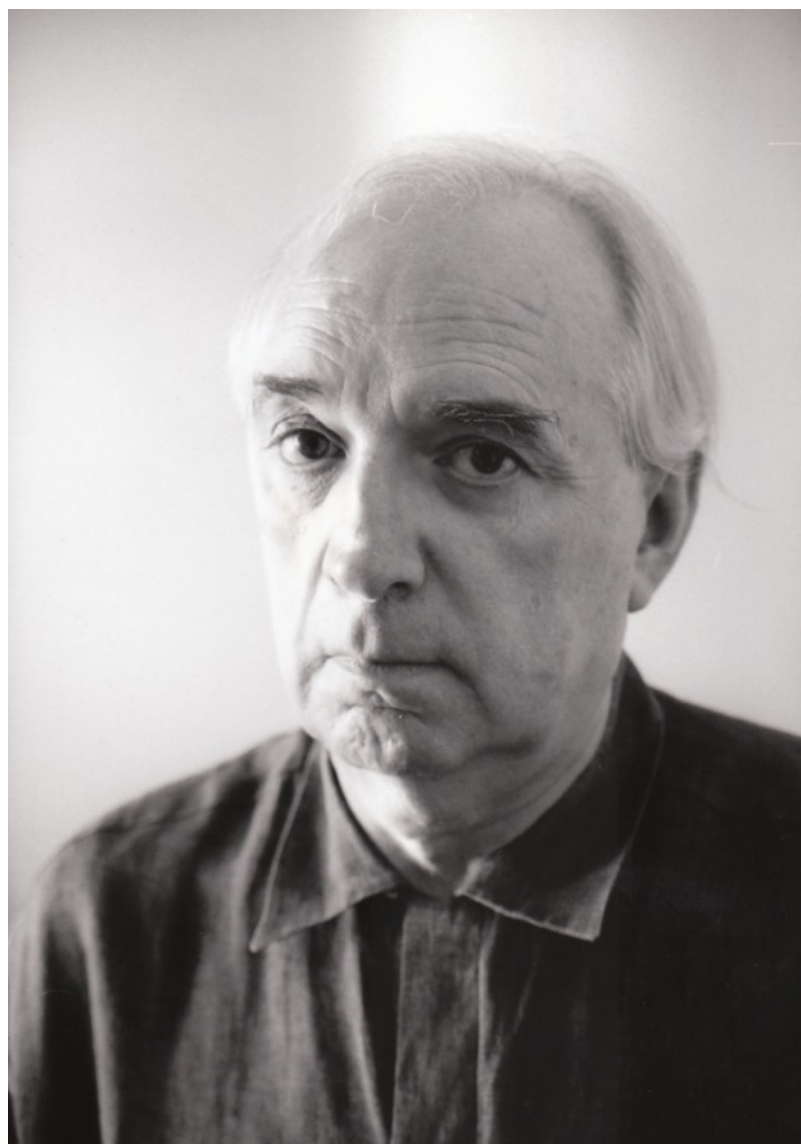
Je le laissais parler de lui, des menus gestes quotidiens — marcher jusqu'au café voisin, acheter son journal — ou de son écriture, sa régularité, ce qui la nourrissait.

Ainsi, de mois en mois et d'année en année, j'accompagnais de loin mais avec vigilance un poète que j'avais peu à peu découvert, dont l'œuvre m'étonnait et me laissait admirative par son mélange d'intensité, de majesté et d'apparente désinvolture, de familiarité dans le vocabulaire, la construction et les interjections. *À nous les cris, les soubresauts, la sueur essuyée à grands coups de serpillière.*

L'œuvre épousait sa voix, sa manière de traîner et puis de rebondir, d'être bravache dans le désastre, magnificente dans le malheur, le dénuement.

Voix qu'on retrouve à la radio lorsque ses émissions nous sont restituées, qu'on entend résonner, prenante, particulière, disant l'inflect et la splendeur à travers d'autres voix de poètes bien aimés, ceux qu'emmène avec lui et que porte en son cœur parce qu'ils sont ses amis tout écrivain digne de l'être. *C'est nous les Modernes !*, s'écriait-il avec humour et insolence.

Marie Étienne – Membre du comité de rédaction d'*Action Poétique*, collaboratrice d'Antoine Vitez, critique à *La Quinzaine littéraire* puis à *En attendant Nadeau*, poétesse et romancière. Elle a publié une grande partie de son œuvre aux éditions Flammarion.



Franck Venaille © Jacques Sassier

Le « timbre-venaille »

Il est parfois malaisé d'évoquer un ami par peur de ne pas dire assez, de brimer l'émotion, l'affection, et d'en revenir à l'évidente énigme du *parce que c'était lui, parce que c'était moi*. Mais avec Franck Venaille, je n'ai aucune hésitation à dessiner un parcours qui n'a connu que franchise, loyauté, dignité, confiance à toute épreuve, sans un seul fourvoiement, sans une seule fausse note en plus d'un demi-siècle.

De ses premiers recueils publiés chez Oswald (*Papiers d'identité* et *L'apprenti foudroyé*), que j'ai diffusés du temps que j'étais libraire à La Joie de Lire, jusqu'à *La bataille des éperons d'or*, notre compagnonnage n'a jamais cessé. Compagnonnage que chacun de ses livres revivifiait, dynamisait, et pas seulement au cours

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE

d'entretiens à la radio, de lectures publiques ou de réalisations éditoriales.

Il y avait surtout ces rencontres tête à tête, ou plutôt souffle à souffle, tant sa voix, ses silences et sa main métronome modulaient le cours du temps. Franck était cette présence qui s'entend en chacun de ses poèmes, ce « timbre-venaille » à nul autre pareil, et qu'il a tenu, maintenu avec une force d'âme inouïe.

André Velter – Poète, essayiste, homme de radio, longtemps directeur de la collection « Poésie/Gallimard », il est avant tout un voyageur et un ami des chevaux. Son œuvre, très diverse, avec un versant disque et vidéo important, est essentiellement publiée par Gallimard.

Le pays noyé

Chacun a son Venaille. Le mien doit presque tout à ses livres. Je ne l'approchais jamais sans une hésitation. Non qu'il fût d'un abord difficile, bien au contraire. Mais (que cela soit mis à mon débit) il m'impressionnait. Imaginez que vous vous trouviez tout à coup face à l'un de ceux qui peuplent les manuels de littérature : que lui dire qui ne soit dérisoire ?

Je le lisais depuis longtemps. Je retrouve dans les pages d'un de ses premiers recueils le carton d'une création théâtrale. C'était en juin 1973, dans le Marais. Je me souviens d'une cave voûtée, exiguë mais claire, où les mots s'incarnaient merveilleusement : « *Celui qui n'a jamais voulu se châtrer n'est qu'un chien Moi je dis le mot désespoir J'écris le mot désespoir avec le pâle sourire de celui qui sait...* » Étrange que l'image m'en soit restée, alors que tant d'événements plus notables se sont évanouis. Je me souviens aussi de ma surprise, et de ma gêne, quand j'avais découvert le titre du recueil. Même imprégné de surréalisme comme je l'étais alors, ce frontispice sentimental, impudique, faisait l'effet d'une provocation, redoublée par le fait que l'auteur était, comme moi, militant communiste. Camarade, on doit cacher ses larmes.

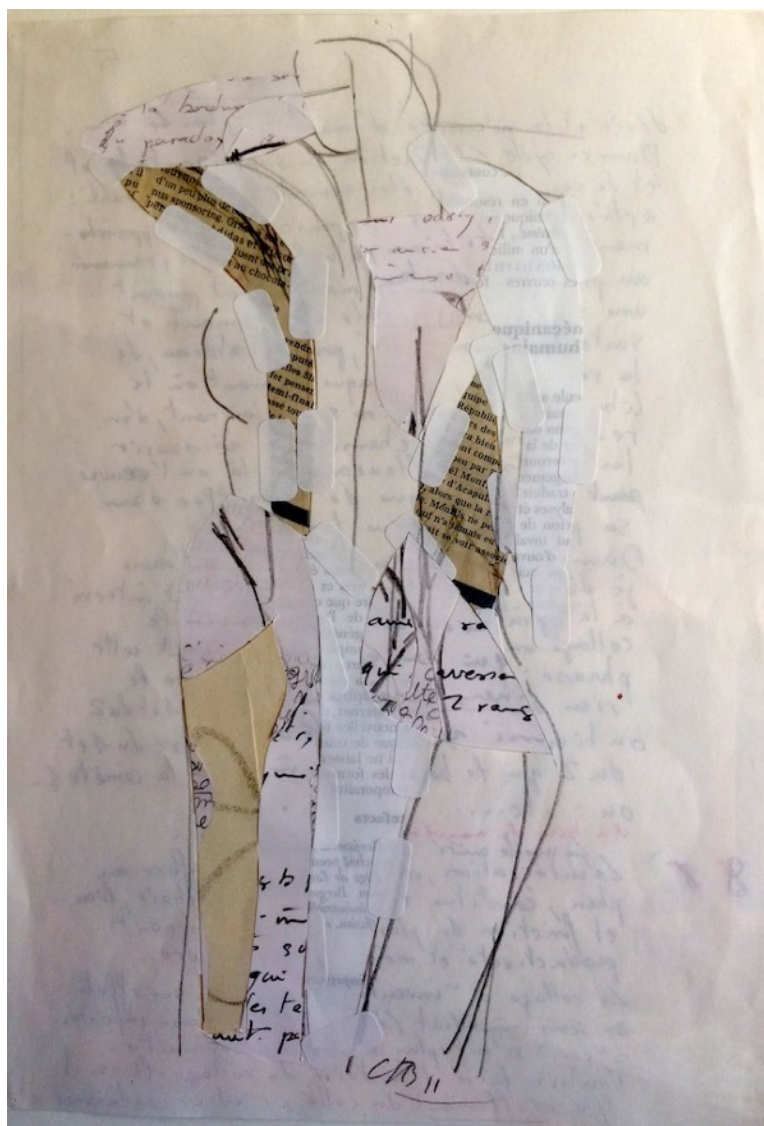
Deux ans plus tôt, j'avais lu un recueil dont le ton sarcastique et désespéré m'avait troublé. La couverture s'ornait d'un dessin de Klasen représentant un visage féminin découpé dans un miroir de table et, au-dessus, comme la foudre des Anciens,

une lame de rasoir : l'une de ces lames fines et souples qui appellent instinctivement l'idée du suicide – rapprochement d'images qui disait beaucoup de Franck Venaille, *L'apprenti foudroyé*. Lors de la cérémonie d'adieu au Père-Lachaise, un ami lui a rendu hommage en lisant précisément un extrait de ce livre (« *Je réinvente ma mère les femmes que j'ai aimées Je te retrouve vingt ans avant que tu ne fasses de moi ce petit vieux malade de l'âme qui crachote sa douleur...* ») : j'ai été frappé d'entendre la même voix que dans ses derniers recueils. Venaille était sorti tout armé du front de sa douleur.

Je réalise que cela fait un demi-siècle qu'il m'accompagne, avec une assez longue éclipse. Il a pourtant publié alors des livres importants, que je n'ai découverts que plus tard. Cet éloignement relatif explique peut-être en partie le choc ressenti à la lecture de *La descente de l'Escaut*. Je ne crois pas qu'un recueil contemporain m'ait jamais subjugué à ce point. Je dois remonter à la découverte de Baudelaire (il faudra un jour, si ce n'est déjà fait, analyser sa parenté avec Venaille) et d'Apollinaire puis, par un bond de cinquante ans, du *Douve* de Bonnefoy. Se peut-il que ce livre ait été refusé par tous les éditeurs avant d'être publié par François Boddaert et de rencontrer peu à peu un vaste public ? Quoi qu'on en dise, il y a assez peu d'injustices majeures en littérature.

Douze recueils environ ont suivi, presque tous marquants. Venaille revenait inlassablement sur sa vie, la questionnant, l'interprétant, la transformant en mythe. Et toujours, de livre en livre, cette guerre contre soi, cette douleur obscure, déraisonnable, à laquelle la maladie a ajouté des harmoniques particuliers, mais qui existait avant elle, la même noire mélancolie qu'on lisait déjà dans *L'apprenti foudroyé*. Au centre de cette œuvre faite vie, inscrite dans un triangle magnétique dont les sommets sont la rue Paul-Bert de son enfance, l'Algérie de la guerre et les Flandres, la terre mentale qu'il s'était choisie, il y a pour moi, indépassable, *La descente de l'Escaut*.

Ce livre sombre, profond, poignant, écrit dans l'urgence, ancré dans un paysage en symbiose avec les sentiments du marcheur qui descend le fleuve jusqu'à la mer, avançant jour après jour vers lui-même, comme on le faisait sur les routes de pèlerinage, ce livre puissant et décousu, d'une écriture immédiate mais traversé par les échos de poésies presque oubliées, celles de Verhaeren, de



Christian Bonnefoi, Dos
© Collection de l'auteur

HOMMAGES À FRANCK VENAILLE

Maeterlinck, nées sur les lieux traversés, ce livre qui est au rang des rares modernes de mon cabinet de société, vingt ans après, je ne peux pas l'évoquer sans qu'un flot d'images ne me revienne en tête.

Je ne rouvre pas le livre. Je consigne, selon la formule d'Olivier Rolin, les *ruines* de ma lecture. Une eau boueuse qui s'écoule lentement dans un paysage à demi noyé d'où n'émerge que le clocher lointain d'une église. Un rat fuyant dans les herbes, en proie à on ne sait quel sentiment humain. Un cri, *ça !*, qui vient de si loin, de si loin dans le temps, qu'on le comprend à peine. Un hôpital sur un canal, l'odeur fade de l'eau stagnante, les salles où flottent les cornettes blanches des béguines, et les épileptiques qui secouent leurs lits dans la nuit, ligotés aux montants de fer. Les soirs d'étape à l'estaminet, la saveur âcre de la bière, le sentiment de la perte. Les petits matins pluvieux.

Les usines abandonnées, les berges souillées de détritus. Le fantôme des chevaux de halage. Et l'obstination du voyageur qui va vers la mer comme s'il allait vers sa guérison, comme le fleuve va vers sa délivrance. Tout ceci, que j'ai rêvé, et peut-être en partie inventé, rythmé par l'ahan de la marche, porté par une voix tantôt ample et tantôt heurtée, puissamment habitée. La mer enfin, grise et brumeuse, et le cri des mouettes.

Le voyage est terminé. Il est sur le bord. Ses jambes ne le soutiennent plus. Il ouvre les bras. Il crie. Il disparaît parmi les oiseaux. Il est à nous.

Gérard Cartier – Poète, auteur de récits, d’anthologies et d’une pièce radiophonique, membre du comité de rédaction de *Secousse*. Son dernier livre, *L’ultime Thulé*, a paru aux éditions Flammarion en 2018.

Dossier coordonné par Gérard Noiret

Les sorcières, des femmes libres

Le livre de Mona Chollet, journaliste au Monde diplomatique, renouvelle le regard porté sur les différentes figures de sorcières à travers le temps. Elle leur redonne toute leur place dans l'histoire des luttes des femmes et de leur « puissance invaincue ».

par Marie Étienne

Mona Chollet

Sorcières. La puissance invaincue des femmes

Zones, 256 p., 18 €

Qu'est-ce qu'une sorcière ? C'est, répond la citation mise en exergue, extraite du Manifeste de W. I. T. C. H. (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) paru en 1968, une femme qui ose « *regarder à l'intérieur d'elle-même* ». Autrement dit, dans l'optique du mouvement Witch, en mesure de discerner ce qui motive ses choix de vie, de parvenir à distinguer entre ses désirs profonds et ses comportements, acquis et imposés par l'intérêt qu'y trouve une société gouvernée par les hommes.

Ainsi, ce qui semblait à la portée de toutes est en réalité une discipline de chaque instant, qui nécessite des qualités comme le courage, la clairvoyance. Et qui surtout est en elle-même une manière d'insurrection. Les sorcières, ça se brûlait encore il n'y a pas longtemps et, symboliquement, ça se brûle toujours, comme le constate et le démontre Mona Chollet. À qui je suis reconnaissante du choix de cet exergue, de son sous-titre, « *La puissance invaincue des femmes* », et du dessin de couverture (si elle en est responsable) : une petite fille à l'air coquin, habillée en sorcière, chevauchant un balai : un préambule humoristique, *déterminé* et optimiste, comme l'est souvent le livre.

Mona Chollet rappelle utilement que les chasses aux sorcières se sont déroulées, non pas dans un prétendu Moyen Âge « *dépeint comme une époque reculée et obscurantiste avec laquelle nous n'aurions rien à voir* », mais à la Renaissance, et que « *l'écrasante majorité des condamnations ont été le fait de cours civiles* » peuplées d'érudits et d'hommes de renom dont les écrits haineux, misogynes et racistes (« *on parlait du sabbat et de la synagogue des sorcières* ») ont été

massivement diffusés par la découverte de l'imprimerie ; qu'elles « *ont longtemps épargné les classes supérieures* », et que, par conséquent, les femmes qui en étaient victimes étaient incapables à se défendre car peu ou pas du tout instruites ; enfin, que l'Américaine Matilda Joselyn fut la première féministe à écrire, en 1893, sur le sujet.

Rappelons de notre côté qu'en France, trente ans auparavant, Jules Michelet avait déjà publié son admirable et terrible livre, *La Sorcière*, sur l'histoire d'une toute jeune Toulonnaise de milieu modeste, torturée et abusée par un prêtre qui l'accusa de sorcellerie pour échapper à la justice. L'ouvrage fut réédité et abondamment lu dans la France des années 1970 et, si Mona Chollet n'évoque pas Michelet, elle se souvient de la revue *Sorcières* que dirigeait Xavière Gauthier mais n'en dit guère plus sur une époque dont il serait pourtant urgent de raconter l'énergie positive et les contradictions comme celle-ci, par exemple : les femmes vivaient leur révolution sexuelle pour le plus grand bonheur des hommes dont elles réalisaient, souvent sans en avoir conscience, les fantasmes les plus durs, tout en sachant néanmoins prendre leur distance vis-à-vis du mari et des enfants ; elles étaient « *anti-mères* », selon une formule d'Armelle Le Bras-Choppard citée par l'autrice, et commençaient à s'indigner de l'image menaçante qu'on leur offrait de leur vieillesse.

Dans la suite de son ouvrage, Mona Chollet revient longuement sur ce dernier sujet et avec juste raison, car les femmes ont toujours du mal à inverser les préjugés, à faire admettre qu'elles peuvent vieillir sans faire appel à la chirurgie esthétique, à la teinture ; que porter ses luttes sur son visage et sur son corps peut être beau, comme chez les hommes (les hommes ne vieillissent pas mieux que les femmes, « *ils ont seulement le pouvoir de faire en sorte que cela ne compte pas* ») ; qu'aimer à soixante ans et même davantage leur est toujours loisible, etc. Et



Mona Chollet © Mathieu Zazzo

LES SORCIÈRES, DES FEMMES LIBRES

qu'avouer son âge (ça, c'est moi qui l'ajoute), comme les contemporaines y sont poussées (notamment par le net), est pénalisant puisque vieillir demeure disqualifiant.

Citant Chantal Thomas, [Simone de Beauvoir](#), la poétesse américaine Adrienne Rich ou Virginia Woolf, Mona Chollet développe arguments et

points de vue sur le refus de la maternité qui demeure difficile, de nos jours encore, à faire accepter par l'entourage et la société. La raison en est simple : une femme qui préfère renoncer à être mère pour conserver sa liberté sort du rôle qui lui est assigné depuis des siècles. La procréation, stigmatise-t-elle, « *est le dernier domaine où, même chez les progressistes, l'argument de "la nature", dont nous avons appris à nous*

LES SORCIÈRES, DES FEMMES LIBRES

méfier partout ailleurs, règne en maître ». Une femme qui choisit de ne pas avoir d'enfant « *passé pour une bête de cirque* ».

Un des chapitres les plus précieux de cet ouvrage est celui qui est consacré à la manière dont la médecine a traité (soigné ?) et traite encore les femmes. Chacune de nous a vécu des situations comme celles que décrit Mona Chollet : corps dénudé, exposé, transformé en objet par le regard uniquement médical d'un groupe d'hommes attachés seulement à comprendre un mécanisme physiologique ; violences obstétricales, attouchements qui équivalent à des viols et qui en sont parfois carrément ; affections, malaises, maladies, considérés comme des caprices (impossibilité de se faire entendre, d'obtenir que sa parole soit prise au sérieux) ; accouchements plus douloureux que nécessaire, longtemps pas vraiment pris en compte par la recherche médicale...

La tâche pour celles qui sont désireuses non seulement de se faire entendre mais aussi d'analyser, de comprendre et de faire comprendre est immense. Peut-être même ne fait-elle que commencer. Relever ce qui dans l'enseignement, au cinéma et dans la littérature continue à présenter un type de femme traditionnelle, soumise au père, mari, amant, employeurs... comme allant de soi, réécrire l'histoire artistique et en particulier littéraire (je cite souvent ce domaine parce que c'est celui que je connais le mieux) en redonnant aux femmes la place qu'elles ont véritablement occupée, permettrait à celles-ci d'avoir des repères et des figures auxquelles s'identifier, alors qu'elles n'ont encore essentiellement que des modèles masculins... Tout cela sera long mais combien exaltant !

Pour en revenir à la citation initiale, réfléchir, penser par soi-même va très loin. Cela permet d'être méfiant vis-à-vis des idées qui ont cours, celles de ses adversaires comme celles de son clan, sa mouvance, de rester vigilant contre tout type d'emprise, de ne pas s'engager dans une activité qui pourrait consister, si on n'y prend pas garde, à troquer un discours dominant pour un autre. Comme par exemple celui des féministes américaines qui fascinent les Françaises, peut-être les Européennes en général.

Pourquoi un tel empressement à adopter les points de vue de nos consœurs d'outre-Atlan-

tique, à ne citer pratiquement que leurs protestations (essais, romans, prises de parole et manifestations), déterminées par un pays si différent par sa culture et son histoire et où, par conséquent, l'analyse du passé, la projection dans le futur ne peuvent que différer profondément des nôtres ? Nous n'avons pas d'équivalent en France des femmes qui peuplèrent les vastes plaines de l'Ouest, ces compagnes des cowboys, aussi conquérantes qu'eux. Mais les États-Unis n'ont pas non plus d'équivalent de notre long passé de femmes tantôt soumises et tantôt triomphantes, dont l'histoire reste à faire. Ce qui nous pénalise, du moins dans les discours (notre pays, notre culture, ne sont-ils pas traités de vieux ?). Nous avons, nous, des siècles à reconsidérer, à réécrire d'un point de vue qui prenne en compte les femmes, qui leur redonne leur vraie place : la reine Margot était une femme intelligente et cultivée, fine politique et pas cette dévergondée qu'on nous propose seulement – pour m'en tenir à cet exemple.

Le livre de Mona Chollet tombe en partie (en partie seulement) dans cette erreur. Ses idées, ses exemples sont très souvent puisés chez des Américaines, même si elle n'oublie pas complètement les nôtres. Pourquoi ne pas citer quelques femmes remarquables, historiennes, philosophes, ethnologues, anthropologues, qui ont nourri notre réflexion et continuent à la nourrir : Michèle Perrot, Françoise Héritier, Geneviève Fraisse, Germaine Tillon, tant d'autres ? Pourquoi ne voir en Descartes que ce que l'on en fait, c'est-à-dire le cliché d'un propagandiste de la raison ? Pourquoi ne pas s'intéresser aux écrits des poètes, des romancières, des essayistes de l'Hexagone ? À leur manière à elles de s'indigner, de protester, moins directement polémique, de ce fait plus subtile ? Parce qu'en France on ne se glorifie, on n'ose se glorifier que de ce qui a franchi les frontières ? Si c'est exact, nous sommes de bien mauvaises propagandistes de nous-mêmes !

Terminons sur cette phrase de Thérèse Clerc (évoquée par Mona Chollet), la fondatrice de la Maison des Babayagas, un centre autogéré pour femmes âgées qui a milité dès 1968 en faveur de l'avortement : « *Être sorcière, c'est être subversive à la loi. C'est inventer une autre loi.* » Nous voilà prévenues ! Et ajoutons cette remarque superbement dédaigneuse de Virginie Despentes, que je cite de mémoire : « *La situation faite aux femmes ? Ce n'est pas leur problème à elles, c'est celui des hommes* ».

Le salaire des poètes

Ils et elles sont écrivains, poètes, plasticiens, performeurs, enseignants, éditeurs... de tous âges mais plutôt jeunes, de toutes conditions mais plutôt peu fortunés, d'un seul pays, la France, aujourd'hui, depuis 2013. Combien gagnent-ils et comment ? Combien dépensent-ils et comment ? Quel est leur rapport à l'argent ? Quel regard ont-ils sur les inégalités criantes de revenus de notre société ? Christophe Hanna les a tous interrogés pour composer un essai personnel et sobrement intitulé Argent.

par Cécile Dutheil

Christophe Hanna

Argent

Amsterdam, coll. « L'ordinaire du capital »

264 p., 20 €

Le livre est une enquête, mais pas tout à fait comme les autres. Il n'a ni introduction ni conclusion, mais la page titre, le nom de la collection, « L'ordinaire du capital », et le sommaire tiennent lieu des deux et ont valeur de manifeste. Le sommaire est un diagramme de statisticien, soit un classement par tranches de revenus, en ordre croissant, des personnes interrogées. Page de gauche, quelques lignes indiquent que l'auteur est enseignant de littérature, écrivain et « rédige des rapports informatifs en inventant des formes procéduriales ». Le lecteur peu familier de ce type de langage en inférera que cet essai est en effet un rapport, qui fournit de très riches informations, concrètes et chiffrées, sur la situation des poètes contemporains, et ce en évitant le style de l'étude rébarbative pour adopter une forme plus inventive, quoique systématique, donc procédurielle.

De fait, chaque interlocuteur est appelé par son prénom suivi de ses émoluments mensuels, le tout attaché, comme dans une adresse mail, et en gras. C'est ainsi que le livre est ponctué de **Christophe254**, **Stéphane1330**, **Sébastien5500**... Le truc est plus qu'un gimmick : un maniérisme percutant et plutôt original ; une façon de préserver l'anonymat des personnes interrogées – plus ou moins, car le texte est parsemé d'indices ; un refrain qui fait poésie, ronde peu légère car le sujet ne l'est pas ; un slogan : mon nom égale mon salaire.

L'ensemble forme un théâtre documentaire dont les acteurs ne jouent pas, tous ou presque amis, relations, connaissances, parents de l'auteur. Qui propose un panorama particulièrement éloquent de la situation économique et financière de ceux qui font l'art/l'écriture contemporain/e française aujourd'hui. Reporter du quotidien, Christophe Hanna n'a pas la position d'un scientifique, il parle des siens et de lui, s'exprime à égalité et convainc largement. Les entretiens qui sont la matière première du livre ont disparu et ne figurent pas en propre. Le ton descriptif, l'écriture, sa blancheur, sa neutralité, le temps présent, l'absence de vocabulaire abstrait ou conceptuel, le refus des effets et l'absorption d'une langue pratique et ordinaire : le tout crée une voix particulière, vivace, détachée mais proche, très engagée sans l'être.

L'enquête nommée *Argent* est une forme d'approche hyper-réaliste, fondée sur un vrai travail d'investigation (l'auteur a commencé ses entretiens en 2013), agencée comme une partition sérieuse, qui cherche à relier les lignes parallèles que sont l'analyse, le documentaire, et un certain type de poésie, dit-il, une forme. L'expérience est soulignée par la présence de nombreuses images et photos noir et blanc : reproductions de courriers, de factures, de notes de frais, d'objets usuels, de cartes de presse... multiples artefacts sans intérêt en soi, signes de rien sinon de la quotidienneté prosaïque de l'être-artiste et poète.

Le panorama est intéressant parce qu'il est large, l'enquête est précise, fouillée, animée, le récit qui en est le fruit se lit étonnamment bien et ne pâtit guère du sentiment de répétition qui menace ce type d'entreprise. Géographiquement, il quitte Paris et s'installe à Marseille, Toulon, Lyon ou

LE SALAIRE DES POÈTES

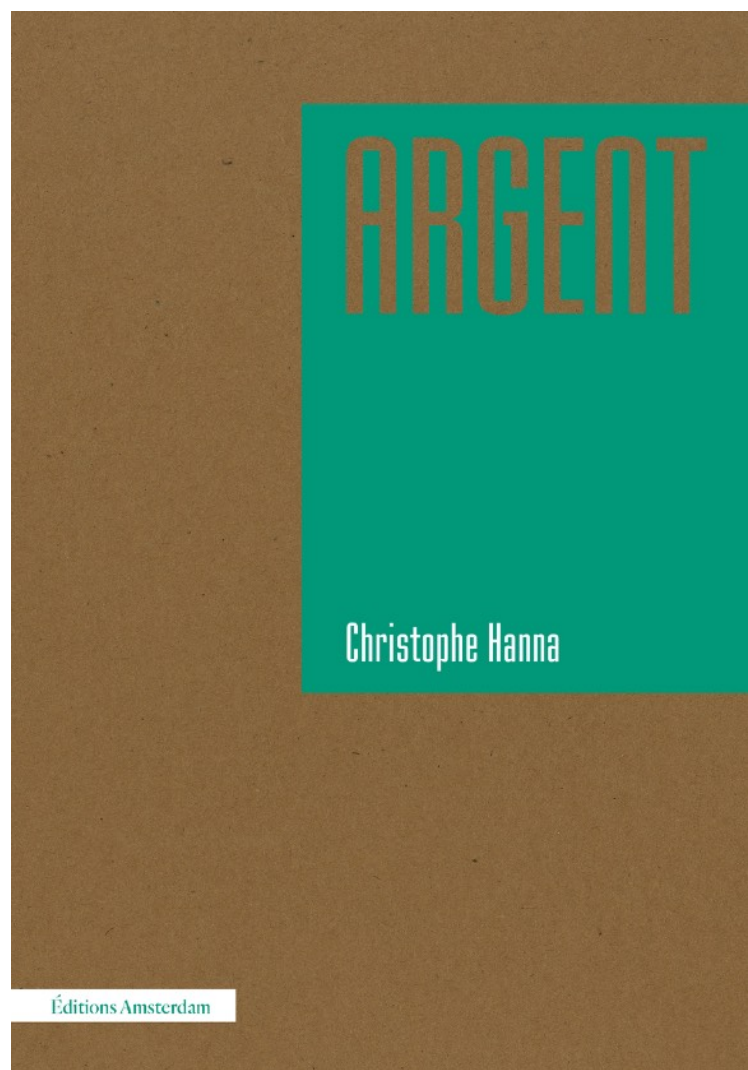
Villeurbanne. Professionnellement, il évoque aussi bien une jeune stagiaire de maison d'édition à Arles – facile à identifier et brossée en quelques traits crus –, un ancien banquier qui a décidé de vivre de son écriture, un critique littéraire victime du plan social de *Libération*, un écrivain reconnu, invité, institutionnalisé, fortuné en comparaison de ses pairs, miséreux au regard du CAC40. 5500 par mois est le maximum, à quelques exceptions près, voilà pourquoi Pénélope³⁹⁰⁰, située dans la tranche supérieure, fit scandale il y a deux ans.

Tous les cas de figure sont présents, du moins beaucoup. Tous sont dans la gêne, comptent, complètent des revenus insuffisants pour se loger et se nourrir par des expédients, des bourses, des aides amicales, familiales ou institutionnelles, chapardent quand il le faut (nourriture, disques, livres). Peu s'en plaignent. La majorité prisent avant tout la liberté. Quelques-uns s'indignent des inégalités de revenus criantes de nos sociétés, mais beaucoup les acceptent, nuancent, parlent de « différences » de revenus, estiment que ce sont des « choses [qui] existent depuis toujours », sans doute forts de ce que Christophe Hanna appelle « le côté kamikaze social des poètes ».

Ils sont plusieurs à affirmer le choix courageux mais évident à leurs yeux d'un mode de vie qui se fiche de l'argent, des riches, de la thésaurisation en général. Raymond¹⁵⁰⁰ propose de réhabiliter le mépris car « les riches et les puissants nous possèdent parce qu'on ne les méprise pas totalement ». Il n'a pas tort, c'est un prêt pour un rendu, mais la vie matérielle est là, qu'il faut assurer. Nadja, infirmière dans un EPHAD où Astrid a fait un stage de danse, le formule avec la sagesse d'une maxime classique : « Aimer son travail contribue à rendre peu dépensier. »

Argent n'est pas un ouvrage de sociologie au sens disciplinaire. Répondant à son éditeur qui use de la notion de « champ littéraire », Christophe Hanna éreinte les sociologues qui font « comme si les paroles étaient transparentes ». Le coup de patte est inattendu alors que son enquête (un terme donc sujet à caution) est de toute évidence fondée sur l'hypothèse d'une transparence absolue, un idéal moral parfaitement contemporain. La parole des interlocuteurs est supposée sincère et leur bourse est passée au scanner, sans fard.

À l'un de ses interlocuteurs, Christophe Hanna préfère présenter son projet comme une série



d'« entretiens pour composer quelque chose comme un poème ». La déclaration est ambitieuse. Le lecteur sait depuis longtemps que la poésie n'est pas, n'est plus l'art de composer un sonnet. Le sens de « poésie » est infiniment large, mais est-il vraiment aussi extensible que du chewing-gum ? Nous répondrons, avec Jean²⁵²⁹ et avec exaltation, que « la poésie est l'espace absolu de la gloire ».

Enfin, le lecteur peut aussi reprocher à ce livre, ici ou là, un sentiment d'entre-soi, l'impression que l'auteur parle d'un monde étroit, codé, qu'il s'adresse à un public qui reconnaîtra les siens derrière certains prénoms dûment anonymisés. Ce sont des nuances, il reste une traversée vivante, signifiante, très humaine. *Argent* intéresse et offre une vraie matière à penser. Il montre l'envers du décor d'une population française très spécifique, qu'un artiste d'origine arménienne chanta sous le nom de « bohème », en un temps où l'art a souvent des allures de marché boursier mondial, et la poésie des allures de loup au cou pelé, celui de la fable « Le Loup et le Chien ».

Journal de bord d'un insurgé

Depuis son célèbre *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, paru en 1967, le philosophe et ancien situationniste belge Raoul Vaneigem n'a cessé de reprendre ses thèses, du *Livre des plaisirs* (1979) à *De la destinée* (2015), en passant par son plaidoyer Pour l'abolition de la société marchande (2002). Ses derniers *Propos de table* forment un ensemble de 701 réflexions qu'il présente comme « des notes fragmentaires pour une alliance avec le vivant », un nouvel exercice de réflexion sur le savoir-vivre, le désir, la jouissance, le rapport à soi et au monde.

par Khalid Lyamlahy

Raoul Vaneigem

Propos de table.

Dialogue entre la vie et le corps

Le Cherche-Midi, 352 p., 18 €

Si l'ouvrage est intitulé « Dialogue entre le corps et la vie », c'est qu'il effectue un va-et-vient permanent entre le moi de l'auteur, avec ses passions, ses convictions et ses colères, et le monde extérieur, où il cherche obstinément à imprimer « une folie de vivre ». Pour Vaneigem, cette folie passe par la célébration exaltée du corps humain qu'il compare dans l'ultime note à « une cathédrale minérale, végétale, animale et humaine qui commence à peine à se bâtir ». Selon lui, nous vivons désormais dans « un monde gangrené par le mépris du vivant », un mépris qui se traduit notamment dans la perpétuation de l'obligation aliénante du travail comme moyen de survie. Il serait donc plus que jamais urgent de se libérer de la logique de l'efficacité et de retrouver le goût de la jouissance libre et libertaire puisque « le plaisir n'a pas d'usage et est son propre usage ». Dans la pensée de Vaneigem, le désir doit tirer sa maturité d'une prise de conscience radicale de soi et d'un dialogue fusionnel avec le milieu naturel et les formes de vie environnantes : seul « le plaisir d'être soi » peut nourrir la régénération du sujet et de sa révolte. Seul un désir indifférent aux diktats de l'appropriation, de la victoire et de l'exploit peut transformer le présent.

Introduit dans le *Traité de savoir-vivre*, le principe de « renversement de perspective » sert de fil conducteur à ces *Propos de table*. Le discours de Vaneigem se construit à partir d'une série de

bascullements où chaque notion se trouve méthodiquement déconstruite et écartée au profit de son contraire. Ainsi, à l'usure destructrice de la vieillesse, Vaneigem oppose « le savoir inné de l'enfant », soit sa liberté première et sa quête de jouissance préalables à toute forme d'éducation. À la notion d'« instant » qu'il associe au travail et à la soumission, il préfère celle du « moment » où s'élaborent les pulsions du désir et de l'émerveillement. Contre la logique de « l'avoir » et de la propriété, il célèbre « l'être » et la conscience de soi ouverte à l'infini suivant un processus de transmutation qu'il qualifie d'« alchimique ». Contre « la prééminence absolue du corps fonctionnel » qui nourrit selon lui la réalité de la maladie et le recours à l'économie de la médecine, il célèbre l'énergie du corps vital et prône « le développement de l'intelligence sensible ». Enfin, du « champ de cohérence » qui désigne l'emprise des préoccupations sociales, dont le travail, il glisse vers « le champ de résonances » qu'il définit comme « une manifestation de l'élan vital ». Par ces renversements, Vaneigem veut répondre à une société marquée selon lui par le vide de la pensée, la tyrannie des hiérarchies, ou encore la logique négative des fins et des moyens.

Au fil des fragments, la pensée de Vaneigem semble guidée par la quête obstinée d'une transcendence. Son projet consiste, dit-il, à opérer « un dépassement, non une fuite ». Mais la frontière entre les deux attitudes est souvent ténue. C'est dire si ces *Propos de table* dressent aussi en filigrane le portrait d'un penseur qui se tient un peu hors du monde et se réfugie dans la solitude radicale de sa pensée. L'insurrection de Vaneigem se heurte à la difficulté d'élaborer une pensée complexe de la solidarité dans une société

JOURNAL DE BORD D'UN INSURGÉ

qu'il réduit d'emblée à un ennemi. On en vient à se demander comment une réflexion et un désir d'émancipation profondément individuels pourraient se transformer en dynamique collective. Le chemin du moi à l'autre paraît à la fois sinueux et semé d'embûches car le monde est perçu à la fois contre l'auteur et contre sa pensée. De son propre aveu, « *construire un présent dans un monde qui le déconstruit à chaque instant est un travail de Sisyphe* ». Faut-il donc imaginer Vaneigem heureux ? Si l'exercice de la notation quotidienne semble procurer à l'auteur un plaisir manifeste, ses notes sont néanmoins traversées par une mélancolie et une inquiétude perceptibles. En effet, la défense de « *la vitalité souveraine* » nécessite le balayage des tourments et des regrets dont les ombres reviennent de temps à autre hanter la pensée de l'insurgé, comme quand il écrit non sans amertume que « *les organisations prétendument révolutionnaires n'ont jamais fait que fonder sur le désordre une nouvelle société de prédateurs* ». Il faut dire que la pensée de Vaneigem n'échappe ni à la contradiction ni à l'ambivalence, à l'image de ce passage plutôt cocasse où il s'interroge sur son utilisation des lunettes : « *N'est-ce pas là ce "mécanisme collé sur du vivant" contre lequel je m'insurge ?* ».

Si certains verront dans ces *Propos de table* le énième écrit d'un insurgé qui s'obstine à rejeter un monde en mutation accélérée, d'autres apprécieront la constance et la détermination d'un penseur fidèle à ses idées et en rupture avec son époque. L'un des mérites de ce « journal de bord » réside certainement dans son appel salutaire à « *apprendre à tout repenser, à tout recréer* », en bref à réinjecter une dimension critique et créative dans le rapport à soi et au monde. À rebours de la célébration de l'objet créé, Vaneigem clame que « *le vrai chef-d'œuvre, c'est l'acte de créer* » lui-même et que tout artiste qui renonce à se recréer « *inaugure sa propre malédiction* ». Le ton pompeux voire sermonneur de certains propos et le ressassement des mêmes idées à quelques pages d'intervalle peuvent agacer. Mais il faut peut-être y voir un prolongement et une mise en pratique de la philosophie même de l'auteur : « *Si j'ai à me répéter, c'est pour me recréer* ». On reconnaîtra également à Vaneigem la justesse de certaines réflexions comme quand il observe que l'écologie de nos jours « *s'inscrit dans une logique de marché, où l'angélisme des bonnes intentions va de pair avec la cupidité du commerce* » ou que « *l'absurdité est inhérente*



non au monde mais à son système d'organisation », appelant dès lors à penser des structures alternatives à celles qui produisent la misère économique et l'exclusion sociale.

La traversée des notes de Vaneigem confirme que l'auteur du *Traité de savoir-vivre* n'a perdu ni de sa verve ni de son énergie. Sa pensée est mobile et favorise la déambulation intellectuelle. Un demi-siècle après Mai 68, cette pensée est par moments abstraite, obscure voire nourrie d'illusions. Au fil des notes, une amie lui suggère même que son ouvrage n'est autre qu'un « *traité de savoir-vivre à l'usage des vieilles générations* ». Mais les fulgurances de l'auteur valent le détour, comme quand il écrit : « *je m'applique à construire mon présent avec la patience du maniaque bâtissant des palais en allumettes* », ou encore : « *je rameute mes désirs comme une horde de chiens afin qu'ils mettent en pièce ce qui cause mon tourment* ». Dès lors, il n'est pas surprenant de voir l'homme qui dit accepter l'héritage de Rabelais, Diderot et Hölderlin se tourner vers la poésie et la célébrer ardemment comme « *l'arme absolue de la vie humaine, celle qui assure sa suprématie* ». Derrière le discours subversif qui laisse place à l'éloge de la vie, il y a l'ancien insurgé qui s'incline, presque apaisé, devant « *la poésie du vivant* ».

Les thèmes nazis

Du nazisme, d'aucuns ont dit que c'était un retour vers une barbarie archaïque ; d'autres, que c'était l'accomplissement de la rationalité occidentale. Tantôt ses idéologues sont présentés comme des imbéciles ou des fous, tantôt on insiste sur le ralliement d'intellectuels de premier plan. L'affaire mérite d'être prise au sérieux car ce passé pourrait n'être pas tout à fait mort. D'où l'intérêt de la démarche proposée par Jeffrey Herf.

par Marc Lebiez

Jeffrey Herf

Le modernisme réactionnaire

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Frédéric Joly

L'Échappée, 426 p., 22 €

Le défaut majeur de ce livre ne saurait être imputé à son auteur : il ne nous parvient que près de trente-cinq ans après son édition américaine. Cet énorme retard pris pour le traduire a pour effet que ce qui fit alors sa nouveauté est émoussé. Les références ont changé de sens : en 1984, un auteur comme Walter Benjamin, que Herf cite élogieusement, n'était encore connu que d'un public restreint. Quant à Ernst Bloch, qui lui aussi fut lucide, on ne le cite plus guère, hélas. Il semble aussi que, le temps passant, la question même du nazisme ait changé de sens pour nous. Cinq ans avant 1989, un mur séparait Berlin en deux entités qui se tournaient le dos et l'Union soviétique existait encore, perçue comme un dangereux ennemi par les Occidentaux. Plus personne ne se préoccupe de combattre le communisme tandis que, dans beaucoup de pays, les électeurs sont séduits par des partis nationalistes et autoritaires, voire antisémites. Cette inquiétante situation politique fait que comprendre ce qu'aura été l'idéologie national-socialiste devient un enjeu pour notre temps aussi. Du coup, la distance depuis laquelle nous parvient ce livre en accroît l'intérêt : elle lui confère la sérénité de qui parle d'une situation clairement passée, alors que le souci que nous cause la résurgence de discours non dénués de ressemblances avec certains thèmes nazis nous rend difficile la sérénité.

Dans les années quatre-vingt, la notion de totalitarisme eut une grande efficacité polémique. Re-

connaissons toutefois que, mettant l'espérance dévoyée du communisme dans le même sac qu'un régime belliciste qui entreprit l'extermination systématique des Juifs, elle est trop grossière pour aider à comprendre ce qu'il a pu en être de l'un et de l'autre. Ce n'est pas qu'il n'y aurait aucun point commun entre ces dictatures, dont il est vrai que toutes deux se sont proclamées « totalitaires », mais ces moyens comparables n'étaient pas au service de buts identiques. Osons un mot fort peu matérialiste : l'état d'esprit n'était pas le même. Les nazis sont venus au pouvoir par la voie des urnes et, quelque effet qu'on puisse attribuer à l'embrigadement de la population allemande, on ne peut nier qu'une large part de celle-ci a adhéré à leur idéologie.

Le national-socialisme ne se réduit pas à un antisémitisme alors largement partagé en Europe – ce n'est pas au pays de l'affaire Dreyfus et de la rafle du Vel' d'hiv' qu'on peut le nier – et qui reprend actuellement force et vigueur au prétexte de la politique menée par l'État d'Israël. Il est vrai que l'obsession antisémite prit alors des proportions extrêmes en Allemagne : tous les pays antisémites ne se sont pas lancés dans cette destruction industrielle de ceux que l'on pouvait qualifier de Juifs même si eux-mêmes ne s'étaient jamais vécus comme tels. Les pogroms des pays slaves, ce n'était pas cette conjonction moderniste du tampon administratif, du chemin de fer et de l'industrie chimique. On peine à imaginer un autre pays qui ait préféré faire circuler les trains de la mort plutôt que ceux qui auraient pu apporter des munitions à une armée confrontée à la défaite.

Le mot « idéologie » peut paraître trop flatteur pour caractériser l'état d'esprit du SS de base, et même du groupe dirigeant du régime nazi. La

LES THÈMES NAZIS

capacité de développer une propagande efficace ne suffit pas à caractériser une idéologie digne de ce nom. Reste que deux choses sont à expliquer : le passage d'un antisémitisme d'opinion à l'organisation de l'extermination ; l'acceptation massive d'un régime dont le caractère détestable aurait dû sauter aux yeux des moins lucides. Sans doute y a-t-il un lien entre les deux et vaut-il la peine de regarder comment le terrain a été préparé avant 1933.

Les nazis eux-mêmes ont manifesté leur intérêt pour l'opéra wagnérien et pour la thématique nietzschéenne du surhomme. Nous pouvons comprendre les causes de cet intérêt, même si nous lisons Nietzsche autrement et si la lecture antisémite de l'*Anneau du Nibelung*, et même des *Maîtres Chanteurs*, est loin de s'imposer à l'habitué de Bayreuth. Dans la quête des origines du national-socialisme, on peut remonter plus avant dans le passé allemand et mettre en cause Fichte et Kleist, voire Hegel ou Kant. Autant découvrir que les nazis sont des Allemands, ce qui n'est pas une trouvaille très éclairante. Sans nier l'importance de la tradition allemande, loin de là, Jeffrey Herf s'intéresse à des sources plus immédiates : d'une part le mouvement intellectuel de la « révolution conservatrice », d'autre part, et plus généralement, le souvenir conservé de ce que l'on n'appelait pas encore la Première Guerre mondiale, dans lequel entre pour une large part la fascination pour la technique moderne.

Quand il est question de celle-ci, Français et Allemands ne tiennent pas le même discours, non que nous nous verrions en vainqueurs d'alors et les Allemands des années vingt en vaincus. De notre côté du Rhin, l'insistance est mise sur l'horreur de cette grande boucherie, ce massacre gigantesque et absurde, la première étape du suicide européen. Sa conséquence politique la plus claire aura été un profond pacifisme, dont la reculade de Munich puis le défaitisme de certains en 1940 auront été les manifestations les plus problématiques. De l'autre côté du Rhin, un sentiment répandu fut qu'il y avait moins eu défaite militaire que trahison de la nation par des politiques trop prompts à demander l'armistice. À cette thématique du « coup de poignard dans le dos » s'est ajoutée, chez beaucoup d'anciens combattants, la nostalgie d'une camaraderie virile dans les tranchées. Un certain nombre d'intellectuels de droite ont thématiqué ces sentiments en opposant cette communauté (*Gemeinschaft*)

idéale des soldats à la société (*Gesellschaft*) des démocraties anglaise et française. Cette opposition est associée à celle entre la *Zivilisation* héritée des Lumières et la *Kultur* qui serait proprement germanique.

La nostalgie « communautaire » des anciens combattants ne peut être dissociée de ce qui était la réalité quotidienne dans les tranchées de la Grande Guerre : leur « expérience du front » (le mot *Fronterlebnis* est de Jünger) était celle de la mort donnée et subie, sous les « orages d'acier » de la technique la plus moderne. Cette accoutumance à la violence allait de pair avec une fascination pour la modernité technologique qui en accroissait les effets. Ernst Jünger n'est pas le seul à s'être aventuré sur ce terrain et à célébrer ce en quoi il se plaisait à voir une « renaissance de la barbarie », avec ces « autres dieux qui ont été hissés sur le trône du jour : la puissance, Faust et le courage viril ». Sans doute est-il un des plus brillants. En vertu de son style magnifique, il plaît d'ailleurs beaucoup aux Français et un volume de la Pléiade lui est consacré alors qu'un Thomas Mann ne connaît pas cet honneur suprême dans notre pays.

L'influence d'un Jünger, comme des autres intellectuels de droite qui plaçaient leurs espoirs dans une « révolution conservatrice », n'aurait pas eu cette importance considérable si ne s'était opérée une fusion entre les thématiques qu'ils développaient et les sentiments profonds d'un grand nombre d'anciens combattants. Leur amertume se comprend d'autant mieux qu'à une défaite perçue comme imméritée a succédé la terrible inflation de 1923, qui a ruiné les classes moyennes et est restée le souvenir le plus marquant de ces années. À l'instar de Jünger, la plupart de ces intellectuels de droite n'ont pas adhéré au parti nazi, ou quand ils l'ont fait, comme Heidegger ou Carl Schmitt, ce ne fut que brièvement, avant de déchanter et de se réfugier dans leurs chères études, quitte à envoyer de douces piques contre la vulgarité des nazis casqués et bottés.

À quoi ont-ils cru, quand ils ont vu le parti national-socialiste s'approcher du pouvoir ? À une germanité romantique qu'ils opposaient au rationalisme libéral des Français et des Anglais, présenté aussi comme juif, étant entendu que le mot « juif » sert à nommer tout ce que l'on déclare détestable, aussi bien le capitalisme que le communisme, incarnés par les figures emblématiques de Rothschild et de Marx. On est donc opposé au capitalisme, parce qu'on le voit fondé sur une

LES THÈMES NAZIS

rationalité calculatrice. Cela devrait mener vers le socialisme, et cela y mène en un sens, mais pas le socialisme héritier de la Révolution française et des Lumières : le socialisme selon Spengler doit être prussien. Dans son *Preussentum und Sozialismus* (« Prussité et socialisme »), l'auteur du *Déclin de l'Occident* déclare la Prusse socialiste au même titre que l'Angleterre est capitaliste.

Refusant tout ce qu'évoque le mot *Zivilisation* pour une oreille germanophone, c'est-à-dire la raison éclairée, on se tourne vers une *Kultur* censée être le produit de l'âme allemande. Opposer ainsi l'âme à la raison, la germanité de toujours aux pernicieuses influences de la démocratie libérale, c'est se vouloir réactionnaire. Le paradoxe veut que les mêmes aient nourri une passion pour l'innovation technologique. C'est ce qui amène Jeffrey Herf à proposer la notion de « modernisme réactionnaire ». Jünger était ébloui par les « orages d'acier », Goebbels parlera d'un « romantisme d'acier ». En rendant un tel culte à la technologie, les intellectuels en quête d'une « révolution conservatrice » ont opéré la jonction avec le milieu des ingénieurs modernistes, ce qui explique l'écho qu'ont eu des thèses venues d'un romantisme conservateur, qui auraient pu rester dans le champ clos des débats intellectuels. Le modernisme réactionnaire peut aussi être lu comme une transposition politique de cette « expérience du front » qui associe violence, camaraderie virile et fascination pour la puissance de la machine moderne.

La modernité n'est pas un phénomène monolithique. Auquel de ses divers aspects est-on le plus sensible ? Ce peut être la forme politique démocratique issue de la Révolution française, et plus largement tout ce en quoi on peut voir une poursuite et un accomplissement du rationalisme des Lumières. Ce peut être les incontestables progrès dus à la démarche scientifique. Ce peut être la révolution industrielle avec la frénésie d'innovation technologique qui s'en est ensuivie. On peut estimer que tout cela va de pair ; on peut aussi juger que certaines des directions ainsi suivies – ou vantées – se contredisent. C'est ainsi que l'on peut contester le caractère démocratique de l'innovation technologique et en redouter les effets en termes de contrôle social voire d'abrutissement des masses populaires. Si l'on décèle une contradiction



entre démocratie rationnelle et innovation technologique, que choisit-on ? Pour certains, ce sera la démocratie rationnelle plutôt que la technologie. Jeffrey Herf montre que, pour les « modernistes réactionnaires », ç'aura été la technologie contre la démocratie. Qu'il en aille ainsi, cela nous importe au plus haut point car nous n'en avons pas fini avec le « culte délirant rendu à la technologie ». Nous avons donc lieu de redouter, sinon une répétition à l'identique de ce qui s'est passé dans les années trente, du moins quelque chose qui s'y apparente et dont les votes nationalistes et réactionnaires dans nombre de pays pourraient être les prodromes. L'irrationalisme a cette beauté que ses contradictions ne l'encombrent pas : il compte sur la violence pour les résoudre.

Heidegger contre Heidegger

Et si Heidegger avait empêché Heidegger ? C'est ce que semblent montrer les « Cahiers noirs », dont Nicolas Weill fait l'analyse subtile et précise. Heidegger, à force de ressentiment, a très vite, dès Sein und Zeit, encombré sa pensée d'obstacles insurmontables issus d'elle-même, comme une maladie qui se prendrait pour sa guérison. Les Cahiers noirs sont peut-être les écrits qui mènent vraiment au cœur de sa pensée : le monde occidental livré à une pensée purement calculante et utilitaire a barré, dans ses fondements mêmes, l'accès à ce stade originel de l'Être voilé et obstrué, comme il le dit et le redit, par la métaphysique juive.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Nicolas Weill

Heidegger et les « Cahiers noirs ».

Mystique du ressentiment

CNRS éditions, 208 p., 23 €

Dans la pensée de Heidegger, les juifs, surtout vétérotestamentaires, deviennent un véritable abcès de fixation, de clé universelle d'interprétation. En Allemagne, du temps du Führer dont Heidegger aurait tant aimé être le Malraux, on disait à propos des juifs : « Tout est de la faute des cyclistes » (« *Die Radfahrer sind an allem schuld* »). Or, cette ouverture à l'« estre », cette « approche autre » est en réalité barrée par sa confusion avec le national-socialisme et tout ce qu'il implique, génocide inclus, bien plus à l'œuvre que tous les juifs du monde.

L'« estre », nous fait savoir le penseur de Todtnauberg, est sans but, contrairement à la pensée métaphysique qui, conduite par le « Progrès », calcule ses étapes à l'aune de l'Histoire européenne. Dans les *Cahiers noirs* se déploie toute une « théologie politique » dont l'objectif fondamental est l'abolition ou plutôt le retournement de tout ce qu'a produit la philosophie occidentale, à défaut de sa destruction ; sa visée de base est cette Apocalypse qui, surtout depuis la Réforme, est une vieille connaissance allemande. L'apocalypse dont la Shoah et l'ensemble de l'extermination hitlérienne est le point central autour duquel s'enroule toute la pensée de Heidegger [1].

Ce catastrophisme est une donnée de base de la pensée allemande depuis au moins la guerre de Trente Ans (1618-1648), comme le montre Klaus Vondung dans un livre non encore traduit à ce jour [2]. De ce point de vue, Heidegger raconte plutôt des banalités et les *Cahiers noirs* s'inscrivent parfaitement dans cette mythologie allemande des « Derniers Jours ». S'y exprime, en particulier, ce *Los von Rom* (« Détachons-nous de Rome »), cette détestation de la latinité, la haine inextinguible de la *Kultur* (germanique) pour la civilisation (universelle), débat allemand s'il en est.

Le ressentiment partout présent dans tout ce que dit le penseur de Messkirch empêche, au départ, le déploiement réel de sa pensée. L'inaccès à « l'Estre », sa propre impossibilité, c'est le contenu même de sa pensée qu'il ne cesse de simplement côtoyer. Ce « ratage » originel inassumé est déversé en ressentiment sur l'« étant » judéo-métaphysique. Ressentiment à l'égard de l'évêque de Fribourg qui a payé ses études [3], ressentiment contre le trop semblable, à savoir cet « héritage hébraïque » auquel Marlène Zardor a consacré un livre important [4].

Comme cette pensée ne se dit jamais, elle est tout au plus son ombre propre. Pour Heidegger, il n'est de pensée possible qu'en allemand, seule langue avec le grec qui permettrait un accès éventuel à l'Estre que Heidegger aborde sans cesse et manque toujours. Cette pensée est à elle-même « une faille » par son engagement nazi dont « il est impossible de sortir ». Ce n'est pas une erreur ni un errement, comme certains voudraient le faire croire (Peter Trawny), c'est une



Martin Heidegger

HEIDEGGER CONTRE HEIDEGGER

décision sans appel (*Entscheidung*) ; Nicolas Weill le rappelle, c'est une volonté politique délibérée (*Entschlossenheit*) d'adhésion au programme nazi.

Heidegger était, comme tout un chacun ne l'est pas forcément, obsédé à la fois de complot juif, de prophétisme germanique et d'ésotérisme infantile. Weill le note : « *bien avant Hannah Arendt et d'autres, la compatibilité paradoxale entre la brutalisation de l'homme et le rationalisme...* », mais Heidegger se garde d'en dénoncer « *la criminalité spécifique* » (p. 168), comme le montre, par exemple, son indéfectible amitié pour Eugen Fischer, le directeur de l'Institut de l'empereur Guillaume qui organisa dès 1939 l'euthanasie des malades mentaux et des enfants jugés débiles.

Nicolas Weill consacre la seconde partie de son livre à la fascination heideggérienne pour la Gnose : le monde doit disparaître, il n'y a ni bien ni mal, la mise à mort collective est sans importance. Autorité et irresponsabilité se confondent, c'est idéal pour s'en laver les mains. Le gnosticisme autorise tout rejet, tout refus, sans avoir à justifier son élégante indifférence : la Shoah et l'extermination des « débiles », ce n'est pas notre affaire !

L'enjuivement est la cause du déclin de l'Occident, pour reprendre les termes du fameux Oswald Spengler qui commence lui aussi à briller à l'horizon philosophique parisien, lequel, à la suite de Jünger, Carl Schmitt ou Werner Sombart, raffole décidément de tout ce qui pue la mort.

Depuis toujours, la rhétorique de la décadence ne fait que répéter des évidences. « *Le progrès, quelle blague* », avait déjà dit Flaubert, et c'est ce qui se dégage de la dernière partie du livre de Nicolas Weill. Heidegger ne fait que répéter des banalités du genre « ma pauv' dame », mais ornementées de considérations de fin des temps.

Quelle que soit la dimension et le non encore connu de la pensée de Heidegger, en dehors de tout concept en avance sur toute philosophie, quelle que soit son importance, sa concordance d'essence avec le national-socialisme la ronge de l'intérieur.

1. Klaus Theweit, *Fanatismalgories*, L'Arche, 2016.
2. Klaus Vondung, *Die Apokalypse in Deutschland*, DTV Munich 1988.
3. Hugo Ott, *Martin Heidegger : Éléments pour une biographie*, trad. de l'allemand par J.-M. Beloeil, Payot, 1990.
4. Marlène Zarader, *La dette impensée*, Seuil, 1990.

Victor Hugo brise les chaînes

Victor Hugo est probablement l'une des personnalités les plus caricaturées au monde, comme Napoléon I^{er}, Charles de Gaulle ou Lincoln. Plus d'un millier de portraits-charges accompagnent sa vie littéraire et politique. Des prismes souvent déformants.

par Gilbert Lascault

Caricatures à la une
Maison de Victor Hugo
6, place des Vosges, 75004 Paris
13 septembre 2018-6 janvier 2019

Vincent Gille (dir.)
Caricatures à la une
Catalogue officiel. Paris Musées, 288 p., 18 €

Au départ, Hugo est perçu comme « *la plus forte tête romantique* » ; son front et son ambition sont démesurés ; il dirige le cortège du romantisme ; il règne au Panthéon ; les deux tours de Notre-Dame sont sa mitre ; il s'assoit sur de multiples livres et sur les « rentes » ; son pied droit se pose sur le toit du Théâtre-Français et son pied gauche porte un talon sur la coupole de l'Académie française.

Ici, dans cette exposition passionnante de la Maison de Victor Hugo, 143 caricatures surgissent. Daumier, Benjamin Roubaud, Grandville, Bertall, Charles Jacque, Jean-Pierre Moynet, Gigi, Nadar, Cham, Fabritzius, Emy, Quillenbois, Marcelin, Gustave Doré, Valère Morland, André Gill, Déloyoti, Pilotell, Georges Montbard, Carjat, Adrien, Henri Meyer, Charles Gilbert-Martin, Collodion, Faustin, G. Bar, Alfred Le Petit, Félix Rey, G. Lafosse, A. Bourgevin, Japhet, A. Grippa, J. Blass, Jam Herr, Lilio, Henri Demare, Arthur Sapeck, Luque, Édouard Pépin, L. Isoré sont tour à tour respectueux ou féroces, doucement ironiques ou cruels. Certains sont très célèbres : Daumier, Doré, Nadar, Gill, Cham, Bertall ; d'autres sont peu connus et pourtant inventifs.

Tu découvres divers journaux satiriques qui sont de lointains ancêtres du *Canard enchaîné* et de *Charlie Hebdo*. Ils ont une ligne politique et prennent parti dans des publications litté-

raires, dans des pièces de théâtre. Nombre de ces journaux sont républicains : *Le Charivari*, *La Caricature* (fondé en 1830), *Le Grelot* (quotidien anticlérical), *Le Journal pour rire*, *La Petite Lune*, *L'Éclipse*, *Le Pétard*, *Le Voltaire*, *Le Don Quichotte*, *Le Drôlatique*, *Le Carillon*, etc. Les journaux légitimistes, monarchiques, catholiques sont *Le Caricaturiste*, *Le Triboulet* ; depuis 1849 jusqu'à sa mort, ils sont globalement hostiles à Hugo... La plupart des caricatures ne se soucient guère de la vie privée de l'écrivain ; pourtant, *Le Triboulet* est hugophobe : « *Pair de France, conservateur sous Louis-Philippe, Hugo était en même temps fabricant de drames obscènes et impies ; de plus, ses mœurs n'étaient pas celles d'un père de famille, qui doit donner l'exemple ; c'étaient ses relations publiques avec la fille entretenue Juliette Drouet.* »

En France, au XIX^e siècle, la question de la liberté de la presse revient. Empires, monarchies ou républiques ont pratiqué la censure – que l'on surnomme alors « Anastasie » ; assez souvent, les caricatures sont interdites et passibles d'amendes. Une ordonnance de Charles X provoque la révolution de 1830 après avoir supprimé la liberté de la presse ; puis la Charte constitutionnelle d'août 1830 la rétablit. Suit une alternance de courtes périodes de liberté (1830-1835, février-août 1848), suivies de lois répressives (septembre 1835, août 1848, décembre 1851, février 1852) ; la situation commence à s'améliorer à partir de 1868. Et la loi du 29 juillet 1881 garantissant la liberté de la presse est toujours en vigueur, avec des contrôles juridiques, avec des suspensions de journaux, avec des avertissements, avec des procès... Or Hugo n'a cessé de réclamer et de défendre la liberté de la presse. Il n'a jamais interdit qu'on le caricature, ni protesté contre aucun dessin le représentant, fût-il féroce. Il a

LE HANNETON

ILLUSTRÉ, SATIRIQUE ET LITTÉRAIRE

Rédacteur en chef : VICTOR AZAM

PARAISANT LE JEUDI

Directeur : EUGÈNE VERMERSCH



Des ailes! des ailes!
MICHÉLET.



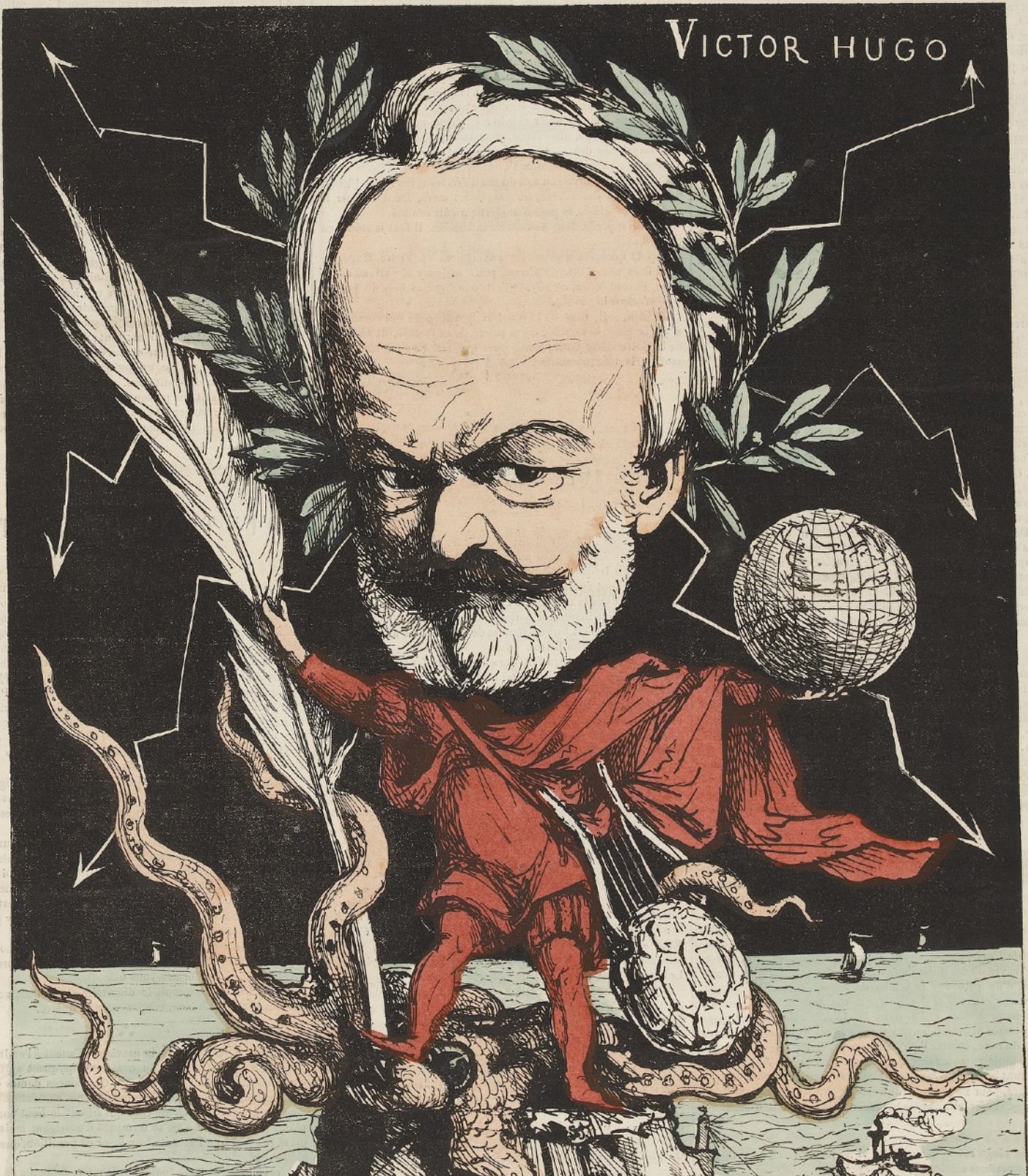
Des pattes! des pattes!
FLORE.



PARIS		DÉPARTEMENTS	
Un an.....	5 fr. »	Un an.....	6 fr. »
Six mois.....	3 »	Six mois.....	3 50
Trois mois.....	1 50	Trois mois.....	2 »

BUREAUX : Rue de Trévise, 37

PARIS		DÉPARTEMENTS	
Un an.....	5 fr. »	Un an.....	6 fr. »
Six mois.....	3 »	Six mois.....	3 50
Trois mois.....	1 50	Trois mois.....	2 »



VICTOR HUGO BRISE LES CHAÎNES

été victime de la censure pour deux de ses pièces de théâtre ou témoin des condamnations, suspensions et procès intentés à *L'Événement*.

À un des ses amis qui s'inquiétait d'une mauvaise critique parue dans la presse, Hugo déclare en 1832 : « *Tout article est bon ! Pour bâtir votre monument, tout est bon ! Que les uns y apportent leur marbre, les autres leur moellon ! Rien n'est inutile !* » Il remercie les dessinateurs ; il félicite par exemple Gilles, Alfred Le Petit, Daumier, Pilotell... Il les invite à dîner avec les patrons de presse et les rédacteurs en chef. C'est un échange de bons procédés ; Hugo fait vendre et il profite ; sans cesse on le nomme, on le représente...

Né à Besançon le 26 février 1802, Hugo meurt à Paris le 22 mai 1885, à 83 ans. Le 1^{er} juin, le gouvernement décide les funérailles nationales ; son cercueil est exposé sous l'Arc de triomphe et transporté au Panthéon. En 1883, Hugo prend ses dispositions testamentaires : « *Je refuse l'oraison de toutes les Églises ; je demande une prière à toutes les âmes. Je crois en Dieu.* »

Le 31 mai 1885, dans *Le Grelot*, Édouard Pépin dessine l'archevêque de Paris, le cardinal Guibert, juché sur le toit de l'hôtel Victor Hugo ; le Cardinal chercherait à attraper l'âme du défunt avec un filet à papillons près de la cheminée. Au contraire, *Le Triboulet* imagine et dessine un enterrement religieux, un office... Près de trois millions de Français saluent le poète. Le 5 juin 1885, dans *Le Don Quichotte*, Charles Gilbert-Martin dessine au-dessus du Panthéon un Hugo qui rayonne comme un soleil : une apo théose.

Un certain nombre de charges sont narquoises ; plus ou moins méchantes. En 1883, Hugo médiéval a un front immense : « *M. Hugoth n'est pas seulement un homme ordinaire ; surtout, il a du front.* » En 1835, dans *Le Charivari*, l'air du poète n'est pas commode ; ses cheveux évoquent la crinière d'un lion. En 1842, Daumier dessine Hugo qui flâne près des guirlandes de gigots dans une boucherie de Francfort. En 1843, dans une loge, Hugo isolé regarde les comédiens appuyés sur des béquilles dans les Burgraves : « *Hugo va tout seul voir sa pièce, pleine de radotages et de caducités.* »

En 1848-1849, la presse républicaine critique les revirements de l'ex-monarchiste devenu conservateur modéré, on le juge versatile, opportuniste ; on le soupçonne de vouloir devenir ministre... En 1849, dans *Le Journal pour rire*, Bertall hésite : « *À travers les champs de la fantaisie, l'homme-cathédrale se livre à une chasse acharnée de figures de rhétorique et de périphrases magnifiques ; ce qui ne l'empêche pas de ramasser parfois de belles et généreuses pensées.* » En août 1849, Hugo préside le Congrès de la paix ; il espère alors : « *L'on verra les États-Unis d'Amérique et les États-Unis d'Europe, se tendant les mains par-dessus les mers, échangeant leurs produits, leurs commerces, leurs industries, leurs arts, leurs génies...* » ; mais Quillenbois, dessinateur monarchiste, représente Hugo qui joue avec des bulles de savon. En 1850, Hugo s'oppose à la loi Falloux qui favorisait l'enseignement confessionnel ; il lutte, opiniâtre.

De 1851 à 1870, c'est la notoriété et la popularité de l'absent, de l'exilé, sa droiture politique et morale ; il est le proscrit. En 1867, dans *La Lune*, Gill représente Hugo-soleil sur les flots ; la légende est une phrase du poète : « *Je veux toute la liberté comme je veux toute la lumière.* » Déloyot dessine Hugo qui terrasse la pieuvre. En 1869, Hugo est assis à califourchon sur la cathédrale. Géant dans un paysage, il est Gulliver ligoté. En 1870, Napoléon III est chassé ; dans *Le Charivari*, Daumier expose *L'aigle impérial foudroyé par Les Châtiments*. Deux ans plus tard, Hugo médite ; un lion lèche son pied et la République le couronne. En 1874, dans *L'Éclipse*, ce serait *L'Homme qui pense*. Dans *Le Carillon*, en 1878, Hugo et Voltaire sourient. En 1879, il propose au Sénat l'amnistie pour les communards ; il est « *le vieux briseur de chaînes* ». Mais, en 1880, *Le Triboulet*, royaliste, voit Hugo en vieille cartomancienne qui favorise « *les assassins politiques* ». En 1881, c'est La fête de Hugo ; sur le char triomphal, Zola serait un chien qui pisse près d'une roue. Dans *Le Triboulet*, Hugo à 80 ans porte une toge rouge et des sandales : « *C'était le pleurard qui gémissait sur le sort de fusilleur d'otages.* » Et, pourtant, Hugo rit, pense, lutte pour la liberté et la vérité. Il résiste.

Spirou, l'espiègle octogénaire

Spirou, le héros fétiche de l'hebdomadaire qui porte son nom, Le Journal de Spirou, lancé le 21 avril 1938 en Belgique, fête cette année son 80^e anniversaire. Première livraison d'un article sur cette icône de la bande dessinée, un jeune groom espiègle au grand cœur, tout de rouge vêtu, qui a pour particularité de ne pas appartenir à un auteur mais à son éditeur, les éditions Dupuis. Son histoire, riche et passionnante, fait l'objet d'un ouvrage en plusieurs tomes : La véritable histoire de Spirou.

par Olivier Roche

Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault
La véritable histoire de Spirou.
1937-1946 ; 1947-1955
Dupuis, 2 vol., 312 et 336 p., 55 € chacun

En 2013, Spirou fêtait en grande pompe ses septante-cinq ans, trois quarts de siècle d'humour et d'aventure, avec un programme éditorial et événementiel ambitieux : « l'Année Groom ». En 2018, la célébration a été finalement plutôt discrète, au point que l'un de ses confrères, *Fluide Glacial*, se permettait de tacler le vénérable magazine octogénaire. « Le Journal de Spirou a 80 ans... Et ça se voit ! », écrivait la rédaction du mensuel d'humour et de BD (n° 504, mai 2018), regrettant le peu d'enthousiasme mis dans le « *bête numéro classique sorti en quasi-catimini* » en avril dernier. Les spiroutistes ont relevé le défi avec humour et une polémique, qui s'est avérée finalement orchestrée, a enflé tout l'été entre les deux journaux, avec en particulier une mémorable déclaration de guerre de la rédaction belge contre le « *papelard seinois* » et les « *klets de la rédaction parisienne* » (n° 4192, 15 août 2018). Mais tout cela n'était que « *fake news* », et les comptes ont été réglés début septembre avec la sortie de deux numéros spéciaux bien enlevés des magazines : *Spirou VS Fluide Glacial* et vice versa ! Enfin, dans le cadre de la huitième édition de la Fête de la BD de Bruxelles, un match d'improvisation entre dessinateurs des deux journaux et comédiens de la Ligue belge d'improvisation était organisé le 15 septembre. Pour la petite histoire, c'est *Fluide Glacial* qui triompha, sur le fil, de l'hebdomadaire carolorégien. Mais, selon certains observateurs, le résultat aurait été truqué.

Plusieurs événements ont quand même ponctué cette année anniversaire, à commencer par l'ouverture d'un Parc Spirou dans le sud de la France, bien loin de sa terre d'origine, Marcinelle, dans la banlieue de Charleroi en Belgique. Construit sur quatre hectares près d'Avignon, à Monteux, ce parc d'attraction, classique et familial, est pour l'instant assez modeste. Il devrait à terme doubler sa surface. Sous le soleil de Provence, une douzaine de montagnes russes, manèges, carrousels et univers en immersion 3D déclinent les univers de Spirou, de son acolyte Fantasio, et de plusieurs héros du journal (le Marsupilami, Seccotine, Lucky Luke, Gaston Lagaffe ou encore la série Zombillenium, sans oublier d'incontournables et effrayants dinosaures). On y trouve également plusieurs lieux de restauration, des zones d'ombres bienvenues, des boutiques de souvenirs et une véritable librairie. L'aventure pourrait se poursuivre avec l'ouverture d'autres parcs Spirou dans le monde, en particulier en Chine, contribuant ainsi à faire connaître le journal et à renouveler son lectorat. L'hebdomadaire octogénaire se porte d'ailleurs plutôt bien : avec une diffusion de plus de 65 000 exemplaires par semaine, il est le premier magazine jeunesse et BD en Belgique et le deuxième titre jeunesse le plus vendu en France.

Le héros aussi tient la grande forme ! Depuis sa création, l'éditeur confie les aventures du petit groom à des scénaristes et à des dessinateurs différents, soit pour les besoins de la « série mère » (55 volumes à ce jour), où se sont illustrés par le passé de grands noms comme Jijé ou Franquin, soit pour la série parallèle intitulée « Le Spirou de... » (14 volumes), le temps d'une aventure pour laquelle des auteurs ont carte blanche pour réaliser leur version de Spirou. Il

SPIROU, L'ESPIÈGLE OCTOGÉNAIRE

faut ajouter à cela les 17 albums de la collection « Le Petit Spirou », ainsi qu'une série d'intégrales, beaux livres, éditions exceptionnelles, et fac-similés d'anciens albums. L'année 2018 aura ainsi vu la publication de plusieurs ouvrages. Le tendre et bouleversant album d'Yves Sente et Laurent Verron, *Il s'appelait Ptirou*, s'impose avec son dessin somptueux et sa narration dramatique évoquant Dickens, il nous plonge dans la genèse historique et artistique de la série.

Autre sortie d'importance : *Moments clés du journal de Spirou* de François Ayroles. En 180 dessins commentés, le dessinateur, à qui l'on devait déjà les *Moments clés de l'histoire de la bande dessinée*, décrypte avec humour les cinquante premières années de la maison Dupuis et de son journal. Enfin, 2018 aura vu le lancement dans l'hebdomadaire d'un nouvel opus d'Émile Bravo : *Spirou ou l'espoir malgré tout* (paru le 5 octobre). On doit déjà à Émile Bravo le *Journal d'un ingénu* (2008) dans lequel on découvrait la jeunesse du personnage à la veille de la Seconde Guerre mondiale, un bel album qui réjouit alors la critique et le public. Dix ans plus tard, l'auteur se lance dans une suite. Le projet est ambitieux : faire traverser la guerre à son héros et son ami Fantasio, pour « raconter comment un traumatisme peut construire un jeune homme ». Quatre tomes sont annoncés jusqu'en 2020. De quoi réjouir les spiroutistes ! Dans *Le Monde* du 20 juillet, Frédéric Potet relevait que cette saga n'occulterait pas la Shoah, « un thème auquel la littérature de jeunesse a toujours eu du mal à se confronter ». Et le journaliste de conclure : « *Qui a dit que les héros de papier de notre enfance n'avaient pas droit à une certaine complexité ?* »

C'est en 2013 qu'a paru le premier tome de *La véritable histoire de Spirou*. Quelques années auparavant, les éditions Dupuis ont confié à Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, deux « archéologues spiroutistes », l'immense projet de retracer l'histoire de ce héros hors norme. La saga de Spirou a débuté à Marcinelle, au printemps 1938, avec la création du journal et du personnage, car « quand on fête l'anniversaire de l'un, on célèbre l'autre ». Mais, avant de retracer ces trois quarts de siècle, les auteurs ont décidé de se pencher sur les quarante années qui précèdent sa naissance : « quatre décennies au cours desquelles Jean Dupuis fit d'une petite imprimerie locale une des plus formidables maisons d'édition européennes pour la jeunesse du XX^e



siècle ». Et l'on verra plus tard que « *Spirou n'est pas la création d'un seul auteur mais le projet d'une famille tout entière qui, à défaut de pouvoir lui donner corps, lui a transmis tout un héritage culturel et moral, à la manière d'un code génétique singulier* ». L'ouvrage débute par une immersion dans le bassin de Charleroi en pleine expansion industrielle à la fin du XIX^e siècle. Jean Dupuis, né en 1875, destiné au charbonnage, va découvrir par hasard le monde de l'imprimerie et devenir typographe. Ce visionnaire se baptisera « le plus petit et le plus jeune imprimeur de Belgique ». Alors que « la réclame » n'en n'est qu'à ses balbutiements, Jean Dupuis a le génie de la publicité et l'on va suivre au fil des pages l'expansion de sa petite entreprise avec le XX^e siècle naissant.

Toute la force du travail des auteurs est de nous plonger littéralement dans la vie de l'entrepreneur et de sa famille, une vie « dédiée tout entière au Seigneur... et à l'imprimerie ! ». Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault ont effectué une longue enquête minutieuse et passionnée, rencontrant plus d'une cinquantaine de témoins, fouillant presque autant d'archives familiales, compilant des centaines d'entretiens déjà publiés, les articles de presse... Le parti pris éditorial peut parfois surprendre, les auteurs ont en effet choisi de privilégier le témoignage et la juxtaposition des sources, chapitre par chapitre ; inventant ainsi un dialogue entre témoins, acteurs, historiens... entrecoupé de courts passages biographiques ; laissant la place au doute et au questionnement ; soulignant même parfois la fragilité du témoignage lors de quelques épisodes contradictoires ; avouant que leurs « recherches sont confrontées

SPIROU, L'ESPIÈGLE OCTOGÉNAIRE

aux limites extrêmement fragiles de la mémoire de chacun ». Les auteurs ne tranchent pas forcément, ils ouvrent des pistes, posent des questions, comme par exemple lorsqu'il s'agit de savoir qui a réellement trouvé le nom de Spirou, un mot wallon qui veut dire « écureuil », un mot magique et merveilleux selon Jean Dupuis, qui a aussi été popularisé pour évoquer un jeune garçon turbulent, distrait, charmant, loyal et généreux.

L'histoire de Jean Dupuis et de son « héros belge pour les petits Belges » est intimement liée à l'histoire du XX^e siècle, en particulier à celle de la Seconde Guerre mondiale et de la Résistance. Nous sommes juste avant la guerre. « *Spirou s'apprêtait à vivre des heures qui compteraient parmi ses plus difficiles, mais également ses plus glorieuses... et les moins connues* », expliquent les auteurs. Ils vont retracer la drôle d'histoire de ce journal catholique dont Jean Doisy, le premier rédacteur en chef même s'il n'en portait pas le titre, était communiste ! « *Cette salade catholico-bolchevique n'est pas un des moindres charmes de la maison à cette époque-là* », racontera Franquin plus tard. C'est Jean Doisy qui surnomma Spirou « l'Espiègle au grand cœur », c'est lui qui va servir d'agent de recrutement pour le Front de l'Indépendance et utiliser une rubrique du journal et l'association des jeunes lecteurs, les Amis de Spirou, à des fins de résistance : « *Le Fureteur et les AdS devinrent même de véritables outils de résistance dans la Belgique occupée, en distillant insidieusement leur dose hebdomadaire de patriotisme et d'espoir dans toutes les petites têtes blondes* », nous racontent Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, « *Spirou tout entier était entraîné dans un magnifique combat pour la liberté* ».

On retrouve le personnage de Spirou en couverture d'une revue clandestine, et, alors que le journal doit s'interrompre, pour cause de pénurie de papier, l'aventure continue avec le théâtre de marionnettes Le Farfadet qui met en scène les héros de la bande dessinée dans des « *historiettes écrites par Jean Doisy et jouées par André Moons, entre les mains duquel les marionnettes prenaient vie de façon magique* ». La mère du marionnettiste, Suzanne Moons, dite Brigitte, membre du comité de défense des juifs, sauva 600 enfants pendant la guerre. On lira aussi le témoignage émouvant de l'un des anciens Amis de Spirou, spectateur du Farfadet, déporté à Buchenwald, qui raconte comment Spirou lui a

« *sauvé la vie* ». « *C'est en me rappelant les prescriptions du code d'honneur (des AdS) que j'avais trouvé la force de supporter toutes les épreuves infligées aux déportés politiques* ». Plus tard, au camp, le même ressuscitait les scènes du théâtre pour ses camarades de détention, les mettant « *à l'abri des méchancetés humaines en les entourant d'un écran de féerie* ». « *C'était pour nous un miracle de faire encore vibrer une corde sensible de nos cœurs endurcis* », raconte-t-il. À la fin de la guerre, les saynètes s'endormirent 70 ans durant dans un grenier, jusqu'à ce que les auteurs de *La véritable histoire de Spirou*, qui poursuivent inlassablement leurs recherches, découvrent ces écrits uniques et, avec la complicité du dessinateur Al, décident de les ramener à la lumière pour en faire un bel album qui vient de sortir chez Dupuis. Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault commentent leur découverte : « *le petit théâtre de Spirou est incontestablement le chaînon manquant entre Rob-Vel et Jijé* »... Un Jijé qui lancera bien après : « *Vous comprendrez qu'on avait d'autres chats à fouetter que la BD : mobilisation, guerre, faire pousser des patates... Survivre, quoi !* ».

L'ouvrage fourmille d'anecdotes sur l'exode, l'exil d'une partie de la famille à Londres, le retour au travail, la Libération et l'expansion de l'après-guerre, et l'on découvre aussi dans *La véritable histoire de Spirou* une histoire des choses ordinaires et quotidiennes, à travers les nombreux souvenirs des actrices et des acteurs de la saga. On s'intéressera au développement de l'entreprise et au paternalisme teinté d'humanisme, un « paternalisme social », du père fondateur, de ses quatre enfants et de ses vingt-trois petits-enfants. Par le biais des témoignages des ouvriers, on revit par exemple les aventures des « enfants de l'imprimerie ». Ces filles et ces garçons avaient fait de l'entreprise un terrain de jeu. Spirou représenta toujours pour tout ce petit monde un « petit frère ». Les récits de repas et réunions de famille, les messes, les fêtes, les tournois de foot, jusqu'à la grande journée de l'enterrement du patriarche, on comprend qu'en ces temps-là le personnel et les auteurs partageaient encore bien plus qu'un atelier de travail : un véritable esprit de famille. « *Trois ans seulement après la Libération, renforcé par le sentiment de solidarité qui s'était intensifié pendant la guerre, le paternalisme pouvait encore être un mode de gestion humaine crédible dans l'imprimerie, mais il fallait inventer de nouveaux modèles pour animer des créatifs* », remarquent néanmoins Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault.

Cinéma total

Patrick de Haas publie Cinéma absolu, « nouvelle édition revue et augmentée » d'un livre paru plus de 30 ans plus tôt, qui a mis plus de dix ans à se faire.

par Guillaume Basquin

Patrick de Haas

Cinéma absolu. Avant-garde 1920-1930

Mettray, 812 p., 35 €

Le livre / sa forme

Cette première version, d'à peine 300 pages, avait vu le jour aux éditions de feu Marc Dachy, Transédition. C'était en 1985, sous le titre différent alors de *Cinéma intégral*, et avec ce sous-titre : « De la peinture au cinéma dans les années vingt ». C'est d'abord Dachy lui-même qui devait faire cette nouvelle édition ; puis les éditions Paris Expérimental faillirent s'y coller mais renoncèrent devant la cherté assez exorbitante des droits de reproduction des photogrammes des films historiques de la modernité cinématographique ; enfin les éditions Macula furent pressenties... avant que d'abandonner la partie.

Finalement, c'est un habitué des projets « monstres », Didier Morin, fondateur des éditions Mettray (qui publient aussi une revue au titre éponyme devenue déjà assez « célèbre »), qui a produit cette « folie » : 812 pages cousues sur papier bouffant avec un très élégant rabat noir-de-gris. Voilà pour la forme de ce livre. (Mais il serait très injuste de ne pas évoquer ici la grande qualité de reproduction des photogrammes des films choisis ; l'auteur ayant cru bon, dans son avertissement, de nous préciser que « *dans la mesure du possible (et en accord avec l'éditeur), les photographies sont tirées des pellicules argentiques originales, et non pas de transferts numériques* », « *la propriété aseptisée et artificielle du numérique ne justifi[ant] pas selon nous le sacrifice de sa richesse matérielle et fragile qui fait tout le charme de l'argentique* ». Ce livre, « œuvre d'une vie », commence donc plutôt bien...)

Le livre / son sens

Le sous-titre de la première version du livre (voir *supra*) aurait pu prêter à confusion ; allions-nous

lire des commentaires sur les films sur l'art des années 1920, voire sur le travail décoratif des peintres sur les plateaux de cinéma ces années-là ? Que non ! Voici (peut-être) pourquoi l'auteur l'a enlevé de cette nouvelle édition, insistant dans son « Entrée » sur l'originalité *absolue* des recherches cinématographiques sur et à partir du *medium* même (une pellicule avec des perforations, une suite discrète de photogrammes, une vitesse de projection, une transparence dans les amorces ou bien son contraire : un noir total (intégral) dans ses parties non exposées à la lumière, etc.) faites par les artistes durant les années vingt.

« *Il ne sera pas question ici de la participation des peintres à la réalisation de décors de films, puisque, dans ce cas, le rôle de ces artistes a été réduit à la production d'une parure formelle dans une structure générale qui ne leur appartenait pas, celle du metteur en scène.* » Il faudra le marteler et répéter : les films réalisés par des cinéartistes « *ne sont pas l'enregistrement mécanique de leurs recherches picturales* » : Exit Salvador Dalí (sur le tournage de *Spellbound* [1945] d'Alfred Hitchcock) ; Enter Fernand Léger, Marcel Duchamp, Hans Richter, Man Ray, Oskar Fischinger, Moholy-Nagy, Henri Chomette... Ceux que je qualifierai désormais de ciné-artistes, non seulement développèrent tous, et selon De Haas, « *une recherche particulière pensée à partir du dispositif cinéma* » : « *pellicule, projection lumineuse, écran* », mais en plus mobilisèrent, via des opérations « *très singulières* », la « *matière filmique* » : « *vitesse de tournage, rythmes de montage, mouvements de caméra, négatif...* »

Ces films, *tous*, ont la particularité d'avoir mis en cause la narration filmique traditionnelle, non moins que la « *logique fictionnelle* » et les « *codes de la représentation* » nés du roman et du théâtre, voire de l'opéra. D'où leur mauvaise réputation (encore aujourd'hui)... Patrick de Haas, dans cet *opus magnum*, en fait la patiente recension et analyse, bandes de photogrammes à l'appui. Recopier les titres de ces chapitres et sous-

Patrick de Haas

**CINÉMA
ABSOLU
AVANT-GARDE
1920-1930**

METTRAY éditions

CINÉMA TOTAL

titres de chapitres devrait mettre les amateurs de *Cinéma radical* [1] en appétit : « **TRAJECTOIRES**. 1. Entre le continu et le discontinu : le mouvement. 2. Entre matière et énergie : la lumière. 3. Entre la main, sort la machine » ; « **IDENTITÉ**. 1. Le cinéma contre l'art. 2. Le cinéma, musique visuelle » ; « **AVENTURES**. 1. Vers un cinéma pur : célibataire ou marié ? 2. Le

scénario : variations sur les amours d'une jeune fille chaste ? » ; « **OUVERTURES**. 1. Le cinéma hors de lui. 2. Sortie de la boîte noire, dérégulation de la séance » ; « **CROISEMENTS, GERMINATIONS** » ; « **SUSPENSION**. 1930 : rien ne va plus » : faites vos jeux (de lecture) dans cet inventaire de l'expérimentation années vingt !

Pour notre part, faisons quelques incursions dans les chapitres dont la dénomination nous attire (ou

CINÉMA TOTAL

inquiète). « Entre matière et énergie : la lumière » : le cinéma d'artiste aura eu, dès les années vingt, cette intuition profonde que la lumière ne serait plus seulement « *inscrite dans un rapport de la caméra au monde, mais dans un rapport interne au dispositif cinématographique, celui de la pellicule et du projecteur* » (ainsi, dans la scène de réanimation du film de Marcel L'Herbier, *L'Inhumaine* : « *J'avais supprimé complètement l'image et j'avais intercalé des fragments de pellicule de différentes couleurs, si bien que tout à coup, on recevait dans les yeux des éclairs de blanc pur, et deux secondes après, des éclairs de rouge, ou de bleu...* »).

On sait, et De Haas le rappelle, la « fortune » de cette idée dans le cinéma qui suivra, après la crise des années 1930 (arrivée du parlant, normalisation du « langage » du cinéma, et reflux des avant-gardes), celui des cinéastes expérimentaux qui n'ont plus besoin d'être des peintres, puisqu'il leur « suffit » de s'inspirer « de » et de continuer les recherches de leurs glorieux aînés en s'exprimant directement en cinéastes au fait du travail machinique (« *sort la machine* ») inhérent à leur art : « *La lumière dans ce cas n'est plus un mode d'indexation ou d'adjectivation du réel, elle se produit elle-même, "fille née sans mère"* » (dirait Picabia). *Nouvelle direction de recherches qui quelques décennies plus tard seront systématisées de façon diversifiée dans Arnulf Rainer (1958-1960) de Peter Kubelka, The Flicker (1966) de Tony Conrad et les films de Paul Sharits, notamment.* » C'est moi qui souligne.) Où l'on voit que l'essai définitif de Patrick de Haas est loin, très loin, de se réfugier dans une nostalgie des « temps héroïques » ; d'ailleurs, son dernier chapitre s'intitule : « SUITES – Les années vingt sont derrière et devant nous ». Devant nous ? Selon l'auteur, après les (affreuses) années 1980, « *l'intérêt d'une nouvelle génération venue des arts plastiques et la reconnaissance enfin acquise par les musées [2] vont désenclaver progressivement le cinéma expérimental par rapport aux autres arts* ». (Il faut absolument savoir que durant les années 1950 et 1960 les cinéastes dits « expérimentaux » faillirent tous « crever » de faim...)

On soulignera pour conclure quel plaisir c'est de se replonger dans les écrits des grands artistes (toutes spécialités confondues) de ces années vingt, longuement et minutieusement cités et interrogés par De Haas dans une articulation très

fluide et jamais pédante. En ce temps-là, tout communiquait très naturellement : un Fernand Léger écrivait sur Abel Gance dans le même temps qu'un André Breton ou un Louis Aragon défendait bec et ongles les premiers *serials* (exemplairement, les *Vampires* ou *Fantômas* de Louis Feuillade) et qu'un Georges Bataille défendait haut les couleurs d'un Eisenstein. Il s'agissait, selon un Tristan Tzara (dans un grand mouvement d'humour Dada), d'instaurer « l'idiot partout ». Un Artaud, par exemple, était à la croisée de tous ces chemins : peinture, poésie, théâtre et cinématographe (collaborant, par exemple, avec Germaine Dulac). Un Picabia coopérait avec Erik Satie, musicien « idiot » notoire, et un René Clair pour produire l'un des plus jouissifs films de tous les temps : *Entr'acte* (1924). Savait-on, avant de lire ce livre, qu'Arnold Schönberg avait travaillé à un projet de film avec Kandinsky ? On opposera facilement à cette époque d'ouverture et de croisements généralisés notre époque « communicante » où en vérité plus rien ne communique ; chacun restant chez soi derrière son écran individuel dans une ignorance assez généralisée de ce qui se pratique de plus innovant dans les autres arts (sans parler du grand mépris réciproque qui semble régner). Raison pour laquelle il ne peut plus y avoir d'avant-garde...

1. **Tel est le titre d'un autre ouvrage majeur** (éd. Paris Expérimental, coll. « Sine qua non », 2008) sur ce type de cinéma, mais non cantonné aux années 1920, qu'on doit à L'Éditeur du cinéma expérimental pour la France, Christian Lebrat, d'ailleurs cité plusieurs fois dans cet ouvrage comme cinéaste (expérimental).
2. **On soulignera ici que le MNAM, sous l'impulsion de Pontus Hulten, son premier directeur, et sur les conseils patrimoniaux et « scientifiques » de Peter Kubelka, à la fois cinéaste, théoricien et conservateur (à New York [à l'Anthology Film Archives] puis à Vienne [au Film Museum]) de cinéma d'avant-garde, fut en France le premier musée à collectionner ce type de film à l'égal de la peinture ; depuis lors, on peut voir chaque mercredi à 19 h, pour notre plus grand plaisir, dans le cadre du programme « FILM », un ou plusieurs films dits « expérimentaux » ou « d'avant-garde ». Ce type de cinéma a donc « gagné » son Salut (après avoir perdu la guerre du commerce, comme un Van Gogh)...**

Un vrai théâtre politique

Il y a encore place pour un vrai théâtre politique : au Rond-Point, David Murgia interprète Laïka, pièce écrite et mise en scène par Ascanio Celestini ; à la Maison des métallos, le spectacle de Robin Renucci, La Guerre des salamandres, adapté du roman de Karel Čapek par Evelyne Loew, fait halte, au cours d'une longue tournée.

par Monique Le Roux

Ascanio Celestini

Laïka

Théâtre du Rond-Point,

jusqu'au 10 novembre 2018

La guerre des salamandres

D'après Karel Čapek

Mise en scène de Robin Renucci

La Maison des métallos jusqu'au 28 octobre, tournée jusqu'au 29 mars 2019

Au Rond-Point, sur le plateau exigu de la salle Jean Tardieu, un homme, David Murgia, en tenue de ville, costume noir et pull rouge, s'avance vers le public, au milieu de lampes de chevet en demi-cercle. À l'arrière-plan, comme à l'intérieur d'un petit théâtre encadré d'un rideau rouge, un accordéoniste, Maurice Blanchy est assis sur des caisses ; l'une d'elles va parfois servir de siège à l'interprète, le plus souvent debout dans son adresse aux spectateurs. Ceux-ci pourraient être les clients d'un bar en banlieue, auxquels le jeune homme raconte, de verre en verre, ce qui se passe à l'extérieur, dans l'immeuble en face, ce qui sans lui resterait inaperçu. À la fin de la journée, il continue de raconter à son colocataire, Pierre, qui pendant ce temps a fait les courses au supermarché. Maurice Blanchy incarne ce personnage, mais ne s'exprime que par son accordéon. Ses répliques sont prêtées à la voix de la grande Yolande Moreau et cette dissociation confère une résonance singulière aux propos les plus prosaïques.

L'habitué du bar fait lui-même partie de ces laissés pour compte de la périphérie, près du supermarché, de son parking et de son entrepôt. Mais il passe sa journée à donner la parole à ceux qui ne le prennent pas : le clochard, la prostituée, « *la vieille au cerveau embrouillé* »... Il les sort de leur présent réifié ; il rappelle par exemple le li-

cenciement du manutentionnaire devenu ce clochard sous ses cartons. David Murgia désigne parfois, par un geste vers le fond du plateau, cet entrepôt où d'autres manutentionnaires africains font grève : manière d'insérer le microcosme du bar dans un ensemble plus vaste. Mais il limite sa gestuelle au bénéfice d'une intensité de l'adresse. Il se livre à des variations sur le texte, parfois répété à plusieurs reprises : sur la voûte céleste qui s'affaisse, qu'une main seule ne parvient pas à arrêter, sur la petite Laïka, emportée le 3 novembre 1957 à 2 h 30 du matin par le Spoutnik 2 du cosmodrome de Baïkonour : « *L'être vivant le plus proche de Dieu était un chien.* » Il évoque ainsi avec une grande douceur cet animal sacrifié, qui donne son nom à la pièce. Il change de registre pour la prostituée qui propose gratuitement ses services une fois par mois, comme les musées, qui fait brûler des pneus pour se réchauffer et en retrouve l'odeur imprégnée sur sa peau. Il fait parler la vieille femme dans un appareil imaginaire : « *Mon fils est gentil, il est mort, il travaille en anglais au téléphone* ». Mais toujours il suscite le rire aussi bien que l'émotion.

Laïka a été créé en janvier 2017 au Festival de Liège, qui a, de longue date, contribué à la reconnaissance de l'artiste en dehors de son pays. La Belgique a accueilli aussi bien les spectacles en italien, interprétés par Ascanio Celestini lui-même, qu'en français par David Murgia, ou à double voix par Ascanio Celestini et Patrick Bebi, fils d'immigrés venus d'Ombrie en Wallonie, traducteur de *Laïka*. L'écrivain et l'interprète ont commencé leur collaboration avec *Discours à la nation*, présenté en 2015 au Rond-Point. Ils amorcent avec la pièce actuellement présentée une « *trilogie des bars* », consacrée aux victimes invisibles du système. Souvent Ascanio Celestini enquête, mais il ne se contente pas du rendu des témoignages. Il procède toujours à une réécriture, à la construction d'un point de vue explicitement politique. Il pourrait se revendiquer du « *théâtre*



UN VRAI THÉÂTRE POLITIQUE

de parole » de Pier Paolo Pasolini, qu'il admire. Il se situe dans la lignée de Dario Fo, de ce « théâtre-récit » italien, dont un autre bel exemple est donné actuellement avec *Galilée, le mécano* de Marco Paolini à la Reine Blanche (jusqu'au 28 octobre).

On souhaiterait qu'un spectacle aussi fort que *Laïka* puisse être vu par un public beaucoup plus large que celui du Théâtre du Rond-Point. C'est le cas de *La Guerre des salamandres* qui bénéficie d'une longue tournée, conformément à la vocation du Centre dramatique national itinérant dirigé par Robin Renucci, les Tréteaux de France. Le spectacle a été créé en juillet 2018 à

UN VRAI THÉÂTRE POLITIQUE

Villeneuve en scène, pendant le Festival d'Avignon, sur l'autre rive du Rhône. Il n'est programmé qu'une dizaine de jours à Paris, à la Maison des métallos. Mais il va circuler de grandes salles, comme le TAP à Poitiers, en petits lieux, contraignants pour la conception de la scénographie. À la différence d'autres metteurs en scène, lancés, semble-t-il, dans une surenchère quant à la longueur des représentations (parfois sans entracte), Robin Renucci prend en compte la fatigue éventuelle des spectateurs, après une journée de travail, et la capacité d'attention du jeune public, à partir de dix ans. Il ne souhaitait pas excéder une durée d'environ une heure quarante-cinq et une distribution de sept comédiens.

Sa collaboratrice, la dramaturge Evelyne Loew, a accompli une véritable performance, en adaptant le roman de plus de trois cent trente pages, à partir de la traduction de Claudia Ancelot (Éditions La Baconnière, 2012). Elle a aussi réduit le nombre de personnages, même si les interprètes, certains permanents au Centre dramatique, entraînés aux contraintes des tournées, savent avec virtuosité passer d'un rôle à l'autre. Robin Renucci a choisi *La Guerre des salamandres* pour clore un cycle consacré, de 2015 à 2018, au même thème : « *le travail, la richesse et la création de la valeur* ». Le dérangement climatique ajoute une dimension prémonitoire à la dystopie de 1936, soulignée dans le programme : « *L'esclavage auquel conduit la cupidité des hommes dans un capitalisme sans frein est au centre de l'œuvre où l'on peut lire aussi une fable écologique.* » Mais fidèle à son choix de faire confiance à l'intelligence de son public, il n'a pas cédé à la tentation de l'actualisation ; ainsi l'inventivité anticipatrice de l'écrivain tchèque peut s'apprécier mieux encore.

Le Capitaine du Kandong-Bandong, Van Toch, a découvert sur une île lointaine de petits êtres jusque là inconnus, qui lui ont offert des perles, à qui il a donné des couteaux pour se défendre des requins. De retour à Prague, il cherche à financer sa prochaine expédition vers ses protégés. Par l'entremise de deux journalistes, il fait la connaissance d'un capitaine d'industrie, intéressé par le projet. L'industriel Bondy était déjà présent dans un précédent roman de Karel Čapek, *La fabrique d'absolu* (1922), ce qui est évoqué dans l'adaptation. Au delà du commerce des perles, il va vite imaginer l'exploitation de ces salamandres très prolifiques et très tra-

vailleuses, à qui de surcroît le capitaine a appris à parler. Après la mort du vieil homme, il crée une multinationale, le Salamander Syndicate : « *Nous allons vendre nos salamandres à quiconque aura besoin de main-d'œuvre sous-marine. Ce sera ensuite un jeu d'enfant pour les entreprises d'amortir l'investissement.* » (L'Avant-scène théâtre, décembre 2018, N° 1453-1454). Mais traitées quasiment comme des esclaves, les salamandres finissent par se révolter. Malgré une conférence internationale, les négociations avec Chief-Salmander « *chef autoproclamé de toutes les salamandres du monde* », des continents se retrouvent submergés. Dans le dernier chapitre du roman, l'auteur, en discussion avec lui-même, écrivait : « *J'ai fait ce que je pouvais ; j'ai mis les hommes en garde, quand il était encore temps.* »

Evelyne Loew a conçu son adaptation, en pensant aux membres de la troupe : Judith d'Aleazzo, Henri Payet ou Gilbert Epron, Solenn Goix, Julien Leonelli, Sylvain Méallet, Julien Renon, Chani Sabaty. Elle a dû imaginer des rôles pour les trois actrices. Par exemple elle a fait des deux journalistes masculins, un homme et une femme, un couple perturbé par leurs relations privées. Elle a créé des personnages de serveuses dans le petit café de Prague fréquenté par le capitaine. Elle les fait réapparaître sur l'île, dans le même numéro, mais en version exotique. Ces scènes de pur divertissement semblent de prime abord installer le spectacle dans un registre inattendu par rapport au roman. Mais Judith d'Aleazzo va vite passer du rôle de la serveuse à celui d'une femme porteuse des interrogations sur le sort réservé aux salamandres : « *quand on devient insensible à la souffrance, c'est dangereux, et c'est très dangereux pour tout le monde.* » Progressivement le spectacle permet de retrouver les véritables enjeux, que le journaliste Julian affronte les traders à propos des conditions de transport des salamandres et dénonce « *les complices du sale trafic* » ou que les actionnaires en chœur se disputent les parts d'un « *marché fabuleux* ». Et la perplexité initiale laisse place à la pleine adhésion à une performance autre que celle de l'adaptation, celle de sa représentation, dans l'espace scénique de Samuel Poncet, de la table d'un conseil d'administration à l'intimité d'un foyer autour d'une TSF des années 30, d'une plage idyllique à la paroi d'un aquarium où se laisseraient deviner des salamandres.

L'intelligence du désastre

« Nous, immensément vaincus par la mer. » C'est ainsi que le chœur des sages perses, dans la tragédie d'Eschyle, tout juste retraduite par Myrto Gondicas et Pierre Judet de La Combe, déplore l'anéantissement de son armée. Les Perses raconte en – 472 la bataille de Salamine, qui opposa, huit ans plus tôt, l'armée perse, menée par Xerxès, à des Grecs bien moins nombreux. Contre toute attente, ces derniers gagnèrent et survécurent. Aucun triomphalisme naïf, pourtant, dans cette tragédie puisqu'elle narre l'histoire du point de vue des perdants. La victoire, chez Eschyle commenté par Pierre Judet de la Combe, se lit en contre-plongée, depuis son revers de terreur et de destruction.

par Claire Paulian

Eschyle

Les Perses

Trad. du grec, présenté et commenté

par Myrto Gondicas

et Pierre Judet de la Combe

Anacharsis, 160 p., 9 €

La traduction mise sur le vers libre et prend le parti de faire clairement entendre la surabondance de mort éclore au cœur de la puissance perse, en une sorte de chant du désastre aux accents contemporains. Engloutis, les « *en allés* » dont les noms glorieux résonnaient dès les premiers vers, l'armée « *chargée d'or* » poussée par sa « *force native* ». Au lieu de leur disparition, c'est le néant qui sourd, plusieurs fois convoqué pour dire les verbes de destruction mais aussi pour rendre l'hapax « *a-naes* » (dé-navirés) par « *néants de navires* » ; les exclamations « *opopoi* » ou « *popoi* », traditionnellement rendues par un « hélas » vite inaudible signalent dans le théâtre grec la présence de chants de déploration dont nous ne savons que très peu de choses ; elles sont rendues ici par les mots « *tristesse !* » « *mort !* » ou « *deuil !* » qui résonnent comme des exclamations à la fois d'effroi et de célébration ; le travail philologique fait ressortir, en vers libres, de façon à rester au plus près de la syntaxe grecque, des images saisissantes : « *les bords et les échinés de la mer regorgeaient de cadavres* », « *l'épaisse liqueur des gorges tranchées* », images de désolation, fantasmées ou vécues, qu'on n'oublie plus.

Wilhelm von Kaulbach, La Bataille de Salamine, 1858

Lorsque Xerxès revient enfin à Suse, rare survivant, royal objet d'abjection, il est en proie à un « *démon tournant sur lui-même* », « *désastré* » : « *désastré* » vient rendre l'adjectif *dustenos* beaucoup moins saillant en grec et avec ce très beau choix de traduction entre néologisme, archaïsme, référence discrète à [Maurice Blanchot](#) et Georges Bataille, les traducteurs laissent courir une interprétation de la tragédie où désastre total, honte et extase douloureuse mêlent leurs franges. Et pour cause : à la fin de la tragédie, Xerxès n'a plus qu'à s'abandonner au démon de honte qui le taraude et à devenir le chef extatique des lamentations. L'épanchement ne sera plus celui de la puissance, mais de la transe, des larmes, des cris, des chants de deuil rituels seuls capables de dire le trop plein de malheurs.

Disons-le quand même, la traduction est peut-être parfois un peu excessive dans son souci d'exactitude. Il n'empêche : l'ensemble de la langue en appelle à une profération théâtrale dont la cohérence esthétique, si elle ne peut rendre compte des chants et danses antiques, est parfaitement audible.

Cette profération laisse aussi passer des moments de douceur qui mettent à distance, comme certaines métaphores chez Homère, les scènes de déploration : quand la reine demande qu'on lui décrive Athènes, la lointaine ville ennemie, et les Athéniens, (« *on ne les nomme ni esclaves, ni*

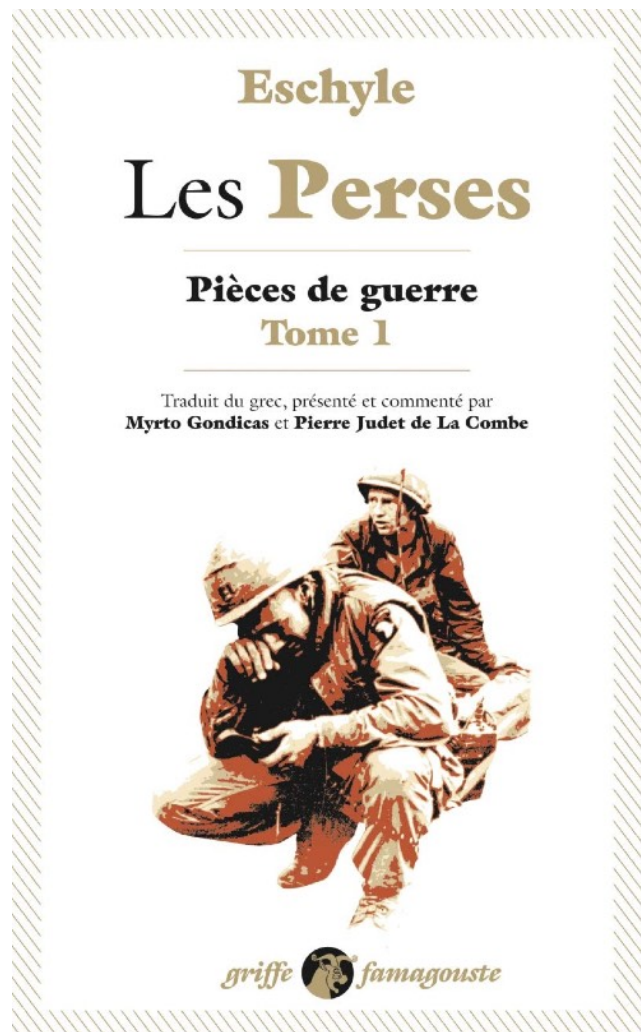
L'INTELLIGENCE DU DÉSASTRE

vassaux de personne » répond le chœur) ; quand elle décrit la libation, (de miel, de lait « *blanc, beau à boire* » et des fruits de l'olivier « *diffusant dans ses feuilles une vie qui ne cesse pas* ») faite au fantôme de Darios, quand le fantôme lui-même invite les vivants à se réjouir, au moins, d'être en vie. Des leçons de bonheur passent.

C'est que, ne l'oublions pas, la défaite de l'Empire perse n'est pas la fin du monde, surtout pas pour un Grec : elle est aussi la victoire d'Athènes, de son modèle militaire et politique. Le désastre n'est pas total car un autre monde est là, qui mérite qu'on prenne soin de lui, qu'on le laisse s'épanouir. Ce monde est le monde des spectateurs à qui Eschyle adresse sa pièce. Ils ont tous – quant aux hommes – combattu, huit ans plus tôt à Salamine. Ils savent ce que sont des corps massacrés et l'anéantissement puisque si, quoi qu'en feigne Eschyle, la bataille de Salamine ne marqua pas du tout, historiquement, la fin de l'Empire perse, elle a bien failli, en revanche, signer la destruction d'Athènes.

L'essai de [Pierre Judet de la Combe](#), ainsi que les notes, se révèlent ici passionnants. La pièce n'est pas interprétée, comme souvent, sous l'angle de la seule *hubris* de Xerxès qui voulut recouvrir la mer de navires afin de faire passer son armée en Europe. Elle n'est pas non plus réduite à une opposition morale entre un mauvais régime politique, celui des barbares et de leur roi, et un bon régime qui serait le régime démocratique. Même si, bien sûr, l'éloge de la démocratie et de l'armée citoyenne d'Athènes est patent, la description des *Perses* emprunte beaucoup aux motifs bien grecs, eux aussi, de l'*Illiade*. Pierre Judet de la Combe lit les *Perses* comme le passage d'un monde où la puissance est pensée sous le signe de la poussée naturelle, de l'expansion indéfinie, à un autre, plus sophistiqué, qui fait la part belle à la ruse, où l'action politique se mesure à ses effets et non à son enracinement dans un imaginaire cosmologique.

Or le passage entre ces mondes n'est pas d'abord ethnique (les Perses contre les Grecs), ni historique (les temps héroïques, la Grèce de -480) : il est avant tout intellectuel. En présentant sa pièce à un moment où Athènes pouvait, elle aussi, être tentée par des opérations de conquête extérieure, Eschyle avertirait ses concitoyens du danger qu'il y a à penser la puissance politique comme « *force native* » et expansion naturelle. Les *Perses*, à la



faveur de l'horreur et de la pitié suscitées par des images ou des souvenirs de désastres, ne raconteraient pas seulement une histoire exemplaire, aussi pathétique soit-elle, ils inviteraient aussi à repérer et analyser les effets des mots et des métaphores par lesquels on figure la puissance armée et l'action politique.

L'interprétation très stimulante de Pierre Judet de la Combe ne prétend pas clore la lecture des *Perses* mais bien la relancer. Et l'on remarque combien le mot d'« *intelligence* » était présent dans la traduction (à la place d'inspiration par exemple que l'on trouve sous la plume d'autres traducteurs). Entre la traduction, les notes et l'essai, la circulation est réelle : elle fait de la lecture de ce petit ouvrage une méditation, non seulement sur les désastres de la guerre et leurs nécessaires prises en charge esthétiques et rituelles, mais aussi sur leurs causes langagières, sur les moyens culturels de les analyser et de s'en prémunir. Et cette méditation, entre le grec et le français, entre profération théâtrale du désastre, extase douloureuse et distanciation critique, résiste longtemps.

Le Kafka de Lupa

*Krystian Lupa, metteur en scène polonais, également plasticien et scénographe, sans doute [un des plus grands en Europe aujourd'hui](#), a longtemps hésité avant d'aborder l'œuvre de Kafka. Familier de Thomas Bernhard qu'il voit comme le Kafka de la seconde moitié du XX^e siècle, il avait peur « de ce besoin chez Kafka d'un manque d'espoir ». Il redoutait sa « stratégie narrative pernicieuse d'une extrême radicalité ». Et puis, les circonstances lui ont imposé **Le Procès**. Est né un spectacle extraordinaire dans tous les sens du terme. Trois parties, deux entractes et quatre heures et demie de théâtre, présentées ce printemps à Varsovie et cet automne à Montpellier puis à Paris, au théâtre de l'Odéon.*

par Jean-Yves Potel

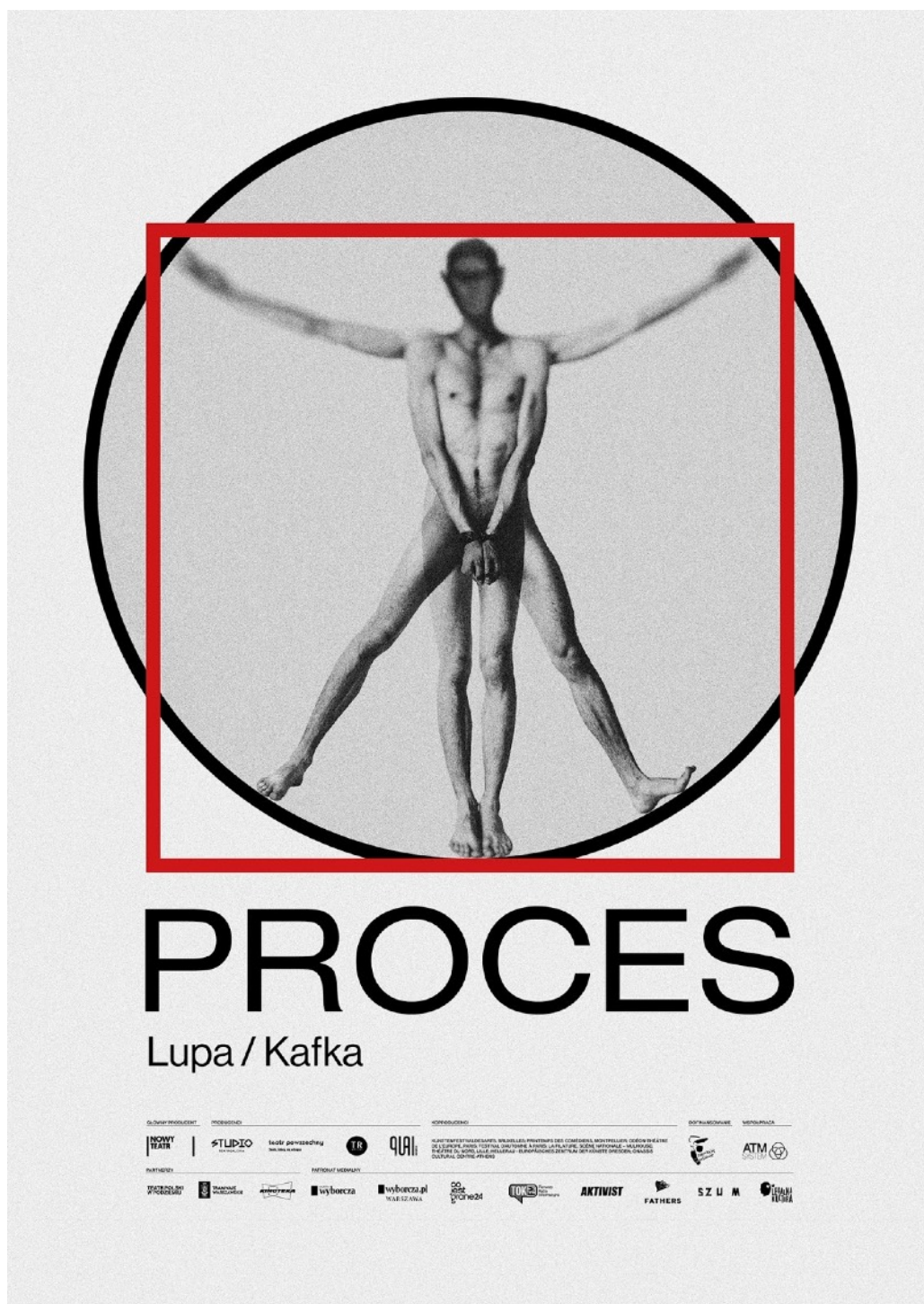
Le procès d'après Franz Kafka
 Mise en scène de Krystian Lupa
 Teatr Nowy à Varsovie
 Printemps des comédiens à Montpellier
 Festival d'Automne à Paris

Ces circonstances politiques et existentielles ont déjà été évoquées [dans nos colonnes](#), quand Lupa notait, en avril 2016, « un sentiment croissant d'étrangeté ». Il commentait la situation politique de son pays, après l'élection des nationalistes conservateurs. Il se sentait trahi : « La démocratie ne nous protège pas des démons des médiocres » et piégé : « Je pensais que nous évoluions, que nous étions cocréateurs de l'être humain, et je vois maintenant, pas seulement en Pologne, que la démocratie ne peut pas arrêter un Hitler ou un individu élu démocratiquement, qui démolit le monde avec la démocratie. Où est-on ? » Dans son Procès, Lupa fait dire à Joseph K. : « Nous croyons en nos illusions que nous appelons la réalité. »

Le spectacle s'ouvre sur le journal télévisé polonais. Un écran plat est posé au pied d'une haute paroi verdâtre qui dessine l'espace d'une sorte de vestibule ou un salon, avec trois portes et une fenêtre. Une femme regarde le présentateur débiter ses phrases formatées, c'est Mme Grubach, la logeuse de Joseph K. qui arrive par une des portes. Ils échangent quelques mots à propos de la voisine, Mlle Burstner, il s'excuse d'être entré

dans sa chambre. La conversation se mêle aux propos du présentateur, on ne comprend pas ce qui se dit. L'ambiance s'obscurcit, ils se déplacent dans la chambre apparue à l'arrière, grâce à un jeu de lumières qui éclaire la paroi. Puis ils reviennent. La femme se plante devant la fenêtre.

Ainsi, dès la première image, Lupa construit une profondeur de champ qui combine plusieurs espaces de jeu dans lesquels évoluent lentement les personnages. L'usage de la vidéo les fait communiquer. Ce qui produit de superbes images. Elles envoutent le spectateur, avec des lumières souvent blafardes, des gestes parfois saccadés, des allées et venues. Elles installent le récit dans une incohérence apparente. Lupa est un faiseur d'images à l'esthétique douce (quoique s'insère parfois un élément flamboyant), des compositions simples qui incarnent mieux que le texte le sens d'une situation, et qui mettent en valeur l'interprétation hallucinée des acteurs. Aucun personnage n'est réel, tous sont nous-mêmes, du moins ce que nous gardons au plus profond, et que nous révèle le Kafka de Lupa. Un moment, le vestibule est devenu un dortoir d'hôpital (de prison ?), les personnages demi nus se couchent, se lèvent, arpentent ; une autre fois, Joseph K. (ou Franz ?) s'étend sur un lit, se replie en chien de fusil. Plus tard, il enlève le matelas, s'allonge nu sur le sommier en grille de fer... Ou bien, il se blottit sous le lit. Il a peur. Comme un chien. C'est son procès. Deux fortes femmes et un vieil ami lui crient dessus. Quand ce n'est pas un air de tango qui engloutit tout.



LE KAFKA DE LUPA

Car il y a trois procès, deux K. (Joseph et Franz) joués par deux acteurs, et Lupa-personnage qui grommelle en coulisse, ou commente. Le procès de Joseph K., qui commence par l'arrestation et les interrogatoires, occupe la première partie du spectacle. Fidèles au roman, les dialogues et les situations collent à la lettre du texte de Kafka (Lupa a d'ailleurs pris soin de travailler directement sur le texte allemand). L'homme ne sait pas de quoi il est coupable ni qui l'accuse. La conversation avec Mlle Burstner, sa jolie voisine

qui éclate de rire lorsqu'il lui parle de commission d'enquête, nourrit le doute, pour se terminer dans la chambre par une situation embarrassante, quand K. l'embrasse sur la bouche et qu'elle lui demande de partir.

Les deux autres procès forment l'essentiel de la deuxième partie, Lupa s'éloigne du roman en comblant les pages blanches laissées par l'inachèvement du livre. D'abord le procès de son théâtre à Wrocław, quand le gouvernement licencie le directeur, ce qui contraint Lupa à stopper son travail sur Kafka pourtant bien avancé. Le

LE KAFKA DE LUPA

rassemblement de tous les comédiens, en ligne au devant de la scène, bâillonnés d'un ruban adhésif noir, est une image qui a fait le tour de la Pologne. Elle a symbolisé la résistance au pouvoir contre le procès de la culture. Enfin, le procès de Kafka lui-même par ses trois amis Felice Bauer, Greta Bloch et Max Brod, « procès » qui a bien eu lieu à Munich, lorsqu'il a rompu ses fiançailles en juillet 1914. C'est ici une « *improvisation apocryphe* », nous dit Lupa, elle s'appuie sur l'abondante correspondance de Franz Kafka avec Felice, une fiancée qu'il a rêvé d'aimer et qui ne l'a jamais aimé, et Greta qui les poussait à se marier. Or nous ne connaissons que les lettres de Kafka. Le procès tourne, sur le plateau de Lupa, au règlement de comptes criard et à l'écrasement d'un Franz K. machiste (ou simplement égoïste), accusé d'avoir voulu réduire sa fiancée à un bien utilitaire, à un « *stylo Bic jetable* ». Il aurait trahi son amour. Cette interprétation contestable de la rencontre de Munich (que certains biographes mettent à l'origine de la rédaction du livre) relève plus d'un réquisitoire féministe à la *Me Too* que de la complexité des manipulations épistolaires et réciproques de Franz et Félice, surveillées par Greta et Max. Mais qu'importe ! En campant cette révolte, les acteurs font un coup d'œil théâtral au mouvement des femmes qui, massif, se fait entendre en Pologne.

On pourrait déduire de ces procès que Krystian Lupa, blessé par une interdiction, privilégie une lecture politique du *Procès*. Il en ferait une dénonciation de l'arbitraire et de l'autoritarisme, à la manière des lectures antitotalitaires d'un Bertolt Brecht qui, dès 1937, y détectait la dénonciation des camps de concentration. Ou encore des Tchécoslovaques des années soixante qui avaient fait de la défense de l'œuvre de Kafka un foyer central du combat contre l'isolement provoqué par le stalinisme et l'autoritarisme bureaucratique. Ce serait un peu court, l'intention du metteur en scène polonais est autre. Il n'apprécie guère les dénonciations-exutoires, qu'il voit plutôt comme des soupapes de sécurité participant à la stabilité du régime. Au contraire, il interroge « *le mécanisme très théâtral* » de Kafka : « *Le personnage principal*, dit-il, se crée pour lui-même un théâtre intérieur. À chaque fois le héros de Kafka s'oppose non seulement à ce que le personnage fait à l'extérieur, mais à ce que fait son "moi". Il est l'antagonisme de ses propres actions et de ses propres paroles. » (Propos recueillis par Jean-Pierre Thiabaudat, pour le Festival d'Automne)

Rien de net dans ce spectacle. Lupa, magnifiquement servi par le travail intérieur de ses acteurs, entretient constamment les paradoxes des personnages. Joseph K. est-il coupable ou innocent ? Et Franz, l'auteur ? Plus on avance dans la troisième partie, plus c'est obscur, plus c'est inquiétant. Surtout lorsque K. (lequel ?) commence à s'accepter en coupable, à cesser de résister, à se dire en accord avec ses bourreaux. Et c'est la Loi – c'est-à-dire l'Ordre, Dieu ou toute autre autorité – qui cristallise le mieux ces interrogations. Deux scènes résument le paradoxe. Celle, « apocryphe », de l'avocat des comédiens qui se lance dans une longue et puissante harangue en défense de la Loi qui serait bafouée – discours qui fait écho à la destruction des juridictions démocratiques par le pouvoir polonais. Et celle de la Cathédrale, où il en va autrement. Passage aussi célèbre qu'énigmatique à la fin du *Procès*, sujet d'une multitude d'exégèses, c'est une discussion entre Joseph K. et un prêtre autour d'une parabole sur la Loi. Beaucoup de commentateurs y ont vu l'expression d'une « théologie négative » ; Kafka décrit « *un monde livré à l'absurde, à l'injustice autoritaire et au mensonge, un monde sans liberté où la rédemption messianique ne se manifeste que négativement, par son absence radicale* [1] ». Le Kafka de Lupa s'éloigne de Kafka. Il n'évoque que la non-présence de Dieu, et va jusqu'à élever K. en une figure christique, le corps nu porté comme dans un tableau de Rubens. Ce qui est beau, mais bien différent du nihilisme kafkaïen.

L'inquiétude fondamentale que veut nous transmettre Lupa, lui-même croyant, est donc moins radicale. Elle s'adresse à notre conscience. « *Nous avons voulu inquiéter, inquiéter vraiment*, a-t-il dit lors d'un débat public à Montpellier [2]. *Kafka nous demande : est-ce qu'un homme peut être vraiment innocent ? Or personne ne le peut. Aucun d'entre nous.* » Ainsi, plus qu'une dénonciation, le Kafka de Lupa devient le révélateur de notre contribution à ce qui nous détruit. De notre responsabilité.

1. Michael Löwy, *Franz Kafka, rêveur insoumis*, Stock, 2004, p. 103.
2. Voir l'enregistrement de cette rencontre passionnante [sur Youtube](#).

Représentations prévues les 16 et 17 novembre au Théâtre du Nord (Lille), à 18 h.

Sous la plage, les pavés

Pour W. H. Auden, La Nuit des rois « fait partie des pièces déplorables de Shakespeare », le petit monde qu'elle représente « commence à sentir le faisandé ». Thomas Ostermeier la trempe dans l'acide. Pour lui une mise à jour s'imposait, opération qu'il avait déjà pratiquée avec talent sur un Hamlet enfoui dans la terre où gisait le cadavre paternel, bientôt suivi par un Mesure pour mesure et un Richard III tout aussi décapants. La traduction commandée par la Comédie-Française à Olivier Cadiot est sortie en librairie le 13 septembre. Ceux qui l'ont lue avant la première du 22 ont pu avoir la sensation d'une pièce écrite aujourd'hui, et deviner en partie la direction qu'elle prendrait.

par Dominique Goy-Blanquet

William Shakespeare

La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez

Trad. de l'anglais par Olivier Cadiot

P.O.L. 204 p., 15 €

La Nuit des rois ou Tout ce que vous voulez

Mise en scène de Thomas Ostermeier

Comédie-Française

28 septembre 2018 – 22 février 2019

Objectif principal d'Ostermeier : le genre, une construction sociale que le désir amoureux s'amuse à déconstruire, suscitant des désordres que Shakespeare explorait bien avant les anthropologues dans ses comédies à travesti. À entendre le directeur artistique de la Schaubühne, tout ce qui était au cœur du texte, et notamment la dimension homosexuelle de la pièce, a été refoulé jusqu'ici par les traducteurs [1] – Mnouchkine, Declan Donnellan et tous ceux qui ont monté ou traduit *Twelfth Night* ces dix dernières années apprécieront. Viola, rescapée d'un naufrage où a sans doute péri son jumeau Sebastian, se déguise en garçon pour s'introduire à la cour du duc Orsino sous le nom de Cesario, et s'éprend de lui. Orsino aime la comtesse Olivia qui le rejette, prétextant le deuil de son propre frère. Il lui envoie Cesario en ambassade, mais, au lieu d'entendre ses messages amoureux, elle est attirée par le messager. Un bouffon, Feste, navigue entre les deux demeures, berçant de ses chants la mélancolie d'Orsino, partageant chez Olivia les beuveries d'un groupe de fêtards. Cible préférée de leurs

frasques : l'intendant puritain d'Olivia, Malvolio, à qui ils font croire que la comtesse est éprise de lui. Quant à Sebastian, il a survécu grâce à un officier de marine, Antonio, qui lui offre son amour et se met à son service.

Dans la pièce de Shakespeare, l'interdit est clairement affiché, les sentiments homophiles s'annoncent voués à l'échec. Viola pense que son costume masculin lui ferme tout espoir d'être aimée du duc, Antonio ne compte pas non plus être payé de retour. Il en va autrement sur la scène recouverte de sable blanc du Français, où rien n'est laissé à l'implicite. Toutes les combinaisons sexuelles sont représentées sauf l'inceste, seule l'étreinte finale des jumeaux reste chaste. Pas de zoophilie non plus, deux grands singes rappellent d'où nous venons tous, mais ils font partie du décor, personne ne s'attarde auprès d'eux. Les costumes s'arrêtent sous les fesses, ou au-dessus. Leur propos est transparent à défaut d'être esthétique, même si la plupart des corps sont assez beaux pour ne pas trop souffrir d'être mis à nu. Les protagonistes se déguisent et déguisent aux autres leurs sentiments, engagés dans une errance à la poursuite de leur véritable identité.

Les effets comiques de cette comédie sombre sont produits par la gestuelle des fêtards, elle aussi très explicite, plutôt que par le texte, dont les plaisanteries d'origine nous échappent souvent – sans parler de celles qui débordent sur la passerelle enjambant les fauteuils d'orchestre, guère visible au-delà du premier rang de corbeille. Leurs clowneries font beaucoup rire la salle, y compris le châtiment



© Jean-Louis Fernandez/coll. Comédie-Française

SOUS LA PLAGE, LES PAVÉS

façon Guantanamo infligé à Malvolio dans une fosse d'aisance. La cruauté latente de l'œuvre de Shakespeare trouve son point d'orgue au dénouement, quand le décor s'effondre. La libération de Malvolio, la dernière chanson du bouffon Feste qui se termine par ces mots : « – *espérons / Vous plaire tous les soirs* », ont été coupées. Nous plaire n'est pas le but de l'opération. Les autres chansons qu'apprennent à l'école les petits Anglais, « O Mistress mine », « Come away, come away Death », sont remplacées par des airs mélancoliques de Monteverdi et ses contemporains italiens, derniers enchanteurs d'une Illyria illyrique.

Olivier Cadiot les a pourtant traduites, ces chansons. En revanche, il n'est pour rien dans les moqueries sur la rue à traverser et autres allusions au président jupitérien, des improvisations censées varier au gré de l'actualité politique. Sa collaboration avec le metteur en scène compte déjà plusieurs spectacles, ils ont chacun leur part dans les choix opérés. Ostermeier ne voulait pas du vers, dont les contraintes auraient entraîné une perte de sens. Si Cadiot a modernisé le texte en y glissant quelques expressions familières ou récentes, « un bon coach et un coup de gnôle », en suivant parfois à la lettre la syntaxe compacte de l'anglais, « Performance en progrès ? », Georgia Scalliet qui

joue Viola renforce l'effet de familiarité en supprimant presque toujours le « ne » des expressions négatives. On se demande d'ailleurs ce que cette fraîche jeune fille trouve de séduisant au vieil excentrique morfondu qu'interprète en virtuose Denis Podalydès. Ostermeier ne se soucie pas trop des données du texte concernant ce duc « à la personne aussi noble que son nom » d'après les témoignages. Quant à la belle Olivia, autrement plus attirante que lui, jouée par Adeline d'Hermy, de *virtuous maid* elle est promue par la traduction en « femme d'un grand courage ». Le vœu au conditionnel de Viola, « *O that I served that lady !* », passe à l'indicatif : « Je veux servir cette dame ».

Les libertés prises par le traducteur sont en soi légitimes. Shakespeare n'a jamais reculé devant les obscénités, les calembours, le parler vulgaire, les néologismes, à ce détail près qu'il les a créés plus souvent qu'imités, et si bien frappés qu'ils nourrissent encore la langue actuelle. Limpidité oblige, nombre d'expressions imagées, de termes recherchés, *the babbling gossip of the air*, *pregnant enemy*, *thrifless sighs*, *your dormouse valour*, *a natural perspective*, sont mis à plat. Mais parlons d'abord du sous-titre : *Tout ce que vous voulez* suggère une licence carnavalesque qui n'est pas tout à fait le sens de l'original, *What You Will* – autrement dit, un garçon, une fille, faites votre

SOUS LA PLAGE, LES PAVÉS

choix. Cela étant, on peut arguer que la licence est déjà suggérée par la référence à la nuit de l'Épiphanie, brève parenthèse de liberté qui autorisait les inversions de pouvoir et le travestissement. Les jumeaux apportent la solution du mariage à l'imbroglio qu'ils ont créé, laissant toutefois sur le tapis deux victimes, Antonio et Malvolio. Dans le tableau final d'Ostermeier, Antonio fait partie de la ronde amoureuse, Sebastian l'embrasse sur les lèvres avant de retourner dans les bras d'Olivia. Mais Malvolio le trouble-fête, joué par l'excellent Sébastien Pouderoux, n'a trouvé de place nulle part.

Les saillies burlesques sont devenues aujourd'hui si hermétiques qu'elles appellent de volumineuses notes de bas de page dans les éditions anglaises, et que les acteurs anglophones doivent faire comprendre par leurs mimiques qu'elles sont drôles. Le traducteur, s'il veut éviter les notes, n'a guère d'autre choix que de les réinventer. Déjà au XVIII^e siècle le docte George Steevens estimait vain de chercher le sens précis de cette boutade de Sir Toby Belch, le cousin d'Olivia : « *My lady's a Cathayan, Malvolio's a Peg-a-Ramsey, and "Three merry men be we"* », et le non moins docte Dr Johnson avouait ne pas comprendre grand-chose au dialogue des fêtards. Pour les successeurs de Steevens, Sir Toby est ivre, à moins que ce ne soit le copiste, il emploie simplement le mot *Cathayan* comme un reproche, ou bien il voulait dire *Catalan*. Sa réplique est sans conteste plus intelligible chez Cadiot : « Milady fait des chinoiseries ! Nous, on tire les ficelles. Et voici Malvolio, notre demeuré-à-demeure. [Il chante] *C'est nous les gars de la marine.* » Cependant le traducteur a baissé les bras devant « *Castigliano vulgo* », omis, de même que le jeu de mots sur *caper*, câpre/pas de danse, qu'il rattrape un peu plus loin par une « bourrée ».

Ivre ou pas, Sir Toby possède une large palette linguistique et une dose d'humour, sans atteindre la verve d'un Falstaff, mais ses mots d'esprit restent peu audibles dans le brouhaha ambiant. Ici l'orfèvre en la matière, la vedette, c'est Feste, qui vous retourne les phrases comme un gant de chevreau, car il jouit selon Ostermeier d'« une capacité, peut-être perdue aujourd'hui, d'utiliser le langage pour transformer le monde aux yeux de celui qui l'entend ». C'est aussi un fou instruit, qui emploie à bon escient des termes comme « *dexterously* », bizarrement transmogrifié en « Abracadabra ». Sa hâte à empocher une piécette, « *I did impetico thy gratuity* », est rendue par « *In petto*, Monsieur, pourboire *in the pocket* ! »,

moins créatif que le « j'ai bien enfouillé ta gratifiette » de l'édition de la Pléiade. Le nom de Sir Toby Belch, un rot d'ivrogne, devient Haut le Cœur et celui de son camarade de beuverie Sir Andrew Aguecheek, Gueule de Fièvre. Sir Topas, le faux prêtre venu rendre visite à Malvolio dans sa cellule, est converti en Monsieur Tape cul et joint le geste à la parole.

Les trouvailles de Cadiot ne manquent pas d'adresse, ainsi dans le jeu de mot d'Orsino sur « *heart* » et « *hart* », cœur/gibier, le cerf poursuivi par la meute de ses désirs déclare qu'il sert un cœur plus cher encore que le sien, celui d'Olivia. Le philosophe apocryphe Quinapalus produit tout naturellement « le grand *Quinapalu* ». La formule grammaticale du baiser est traduite avec une élégante concision : « un carré de lèvres qui dit non égale deux bouches qui disent oui. » Le plus difficile, bien sûr, c'est de rendre l'ineffable musicalité du texte, qu'Ostermeier confie aux compositeurs italiens, et la richesse en monosyllabes de l'anglais, que tant de traducteurs envient. « *If music be the food of love, play on: / Give me excess of it* » : l'ouverture dicte la note sensible, le rythme, et le développement du thème. *Chance*, *perchance*, hasard ou fortune, rendu ici par « miracle », tinte trois fois à l'entrée de Viola comme une alerte signalant son rôle à venir. « Embrasse-moi / Oh ma douce et tendre / — jeunesse n'attend pas » peine à égaler « *Then come kiss me, sweet and twenty / Youth's a stuff will not endure.* » La poésie des élans amoureux se démarque si fort du prosaïsme dominant qu'elle s'imprime en italique : « *On dirait le va-et-vient d'un souffle / Sur un carré de violettes / Il diffuse le parfum qu'il capture* », tout comme les chansons de Feste qu'on n'entendra pas sur scène : « *Déposez-moi / où aucun amant / en pleurs / Ne trouvera ma tombe.* » Les protagonistes retrouvent le parler naturel et les caractères romains à mesure que leurs sentiments s'affirment.

Antoine Vitez le rappelait volontiers, les costumes d'éternité n'existent pas. Un vêtement de théâtre, si intemporel ou historique qu'il se veuille, reflète inévitablement la mode de son époque. Il suffit de regarder en photo les toges romaines des années 1970, par exemple, pour s'en convaincre. Comme les modes vestimentaires, les traductions vieillissent plus vite que leur original. Celle de Cadiot se « date » d'entrée par sa collaboration à un projet de mise en scène qu'elle sert efficacement. Lui survivra-t-elle, l'avenir le dira.

1. Voir ses entretiens dans *Le Monde* et *Le Figaro* du 21 septembre 2018.

Suspense (19)

Un dirigeant parfait

Dans *Le Président a disparu*, Jonathan Lincoln Duncan, président des États-Unis, raconte comment il a fait échapper « le monde libre » à « la menace la plus grave [que celui-ci ait connu] depuis la Seconde Guerre Mondiale ».

par Claude Grimal

Bill Clinton et James Patterson

Le Président a disparu

Trad. de l'anglais (États-Unis)

**par Dominique Defert, Carole Delporte
et Samuel Todd.**

J. C. Lattès, 491 p., 23 €

Comme c'est Bill Clinton, vrai ex-président, aidé de James Patterson, qui a écrit ce roman, le lecteur s'attend, non au « *thriller visionnaire que seul un président pouvait écrire* » annoncé par la quatrième de couverture, mais à une histoire qui lui fournirait deux ou trois détails originaux sur le fonctionnement de la Maison Blanche et son locataire, ou quelques réflexions un poil personnelles sur les difficultés que pose l'exercice du pouvoir. Eh bien non.

Que lira-t-il ? Une histoire qui en vaudrait une autre si... mais remettons les « si » à plus tard. Un terroriste, le plus recherché du monde, après avoir montré ses capacités de nuisances sur d'autres continents, veut déclencher une cyberattaque contre les États-Unis. Autour de cette menace centrale, d'autres éléments de suspens sont ajoutés, concernant essentiellement le président : il doit comparaître devant une commission d'enquête (non, non, pas pour des débordements libidineux avec une jeune stagiaire) et contrer les attaques de son opposition ; il est aussi atteint d'une maladie du sang qui, s'il ne se soumet pas aux traitements nécessaires, et bien sûr il n'a pas le temps, lui fait risquer le coma. Tout ceci pendant qu'on découvre qu'une taupe s'affaire à la Maison Blanche et qu'une tueuse en liberté s'apprête à exécuter un contrat.

Pourquoi pas. C'est un scénario qui en vaudrait un autre si la construction des personnages, l'in-

trigue cybernétique, le niveau de tension dramatique ne voisinaient le zéro. Le lecteur alors privé des centres d'intérêt habituels du « thriller » ne peut que porter son attention sur le personnage principal et l'aspect politico-idéologique du livre.

JLD, président des États-Unis est ancien combattant de la guerre du Golfe qui a été prisonnier en Irak, soumis à la torture, mais n'a jamais trahi ni ses camarades ni son pays. Sourire du lecteur qui se souvient que le héros de guerre, dans l'histoire des candidats à la présidence, c'est John McCain, et que Clinton s'est vu reprocher d'avoir échappé à la conscription lors de la guerre du Vietnam. Il n'est jamais dit s'il appartient au parti démocrate ou au parti républicain. Bref c'est une figure admirable, sans appartenance partisane, susceptible de rassembler tous les Américains – contrairement, est-il entendu, à l'actuel président.

Duncan, qui parle donc à la première personne dans la plus grande partie du livre, laisse, modeste oblige, ses collaborateurs et ses partisans rappeler ses faits de guerre et faire la liste de ses vertus. Quant à son charme irrésistible, ce sont les dames qui sont chargées de le souligner. Ainsi bien qu'encore ulcérée de sa défaite contre lui aux primaires, sa vice-présidente (cf. Obama/Hillary Clinton) lui reconnaît « *de beaux traits burinés et un formidable sens de l'humour* ». De son côté, son épouse récemment décédée (c'est plus pratique) a évoqué sur son lit de mort, avec un sens de la drôlerie sans doute familial, le fait que sa disparition allait faire de lui « *le célibataire le plus en vue de la planète* ».

Ah, Rachel Carson ! JLD l'a rencontrée à la fac de droit, il l'adorait, elle était « *la plus forte et la plus belle* » des femmes, et un cancer l'a emportée. Lorsqu'il songe aux six derniers jours qui précédèrent sa mort, il les voit comme « *les plus*



SUSPENSE (19)

précieux de [s]on existence » car, ajoute-t-il, « durant cette parenthèse, ce fut seulement elle et moi. Et notre amour. »

Duncan a aussi une fille ; il l'adore, c'est la plus belle, la plus forte, etc., mais « *il se sent bien seul* ». Comme le thème du bonheur matrimonial et les règles d'un veuvage récent (16 mois) sont impératifs, il ne peut céder à aucune tentation érotique, fussent-elles celles que représentent les amies de sa femme ou même la première ministre israélienne, une vieille pote à lui, venue en visite pour tenter d'écarter la terrible menace terroriste. Jonny — car c'est ainsi qu'elle appelle le président — raconte ainsi leur scène d'adieux après leur entrevue : « *Nous tombons dans les bras l'un de l'autre, je goûte au réconfort de sa longue et chaude étreinte : « Je pourrais rester, Jonny » murmure-t-elle à mon oreille ». Je m'écarte.* » Ouf, on a eu peur !

Mais si le président se montre plein de vertu et de réserve, on ne peut pas en dire autant des deux auteurs du livre, qui s'égarent parfois à produire, par exemple, un portrait d'un des personnages féminins du roman, aussi stéréotypé que graveleux. La tueuse à gages, comme d'hab la plus belle, la plus forte etc. est aussi la plus « sexy » et pour « *passer inaperçue* » (sic), prend « *une démarche chaloupée* », un sourire engageant et exhibe un décolleté profond qui laisse à ses seins (incroyablement appelés « *girls* » dans le texte américain) assez d'espace pour rebondir lorsqu'elle marche. Les traducteurs sans doute effarés par ces invraisemblables « *bouncing girls* » ont laissé tomber l'expression dans leur version française. On les comprend.

Quant à la vision présentée par le livre des rapports des États-Unis avec le reste du monde, elle est troublante dans sa négligence des réalités avérées. Prenons par exemple, la question terroriste : c'est un certain Suliman Cindoruk, censé être « *le*

SUSPENSE (19)

terroriste le plus recherché de la planète » qui, dans les pages du roman, représente le plus grand danger pour la nation américaine. Qui est-il ? Le président le présente comme « *un nationaliste laïc ... turc mais pas musulman.* » Ah tiens ? Alors qu'il a appelé son groupe Les Fils du Djihad ? Curieux ! De plus Cindoruk, aux dernières nouvelles, se cachait dans « *une ferme au Nord de l'Algérie* », mais s'en est enfui lorsqu' « *un groupe de séparatistes pro-Ukrainien et anti-Russe* » a pris d'assaut son repère. Il n'a eu la vie sauve, mystère des tactiques du contre-terrorisme, que grâce à « *un Commando des Forces Spéciales et de membres de la CIA des États-Unis* » qui a repoussé l'attaque contre lui. Des membres de la CIA des États-Unis ? Ah bon, pas de la CIA du Luxembourg ou du Honduras ? (Là encore les traducteurs ont eu la bonté de censurer ce malencontreux « des États-Unis » dans leur version française).

Bref, en matière de terrorisme, Clinton et Patterson ne se montrent pas particulièrement méticuleux, pas plus qu'en matière de géopolitique et de rapports diplomatiques. Ainsi, parce que les circonstances sont graves, le président doit à un moment se tourner vers ses alliés ; et qui sont-ils ? Eh bien, nuls autres qu'Israël et l'Allemagne (pauvres Grande-Bretagne, France etc.). Quant à ses ennemis, ce sont, dans cet ordre, la Corée du Nord, la Russie et l'Iran. Pourtant les diaboliques projets de Cindoruk ne sont attribués à aucun de ces trois pays, mais comme il faut aller dans le sens de la paranoïa anti-Poutine du moment, la Russie se voit accuser de ne pas avoir informé les États-Unis du projet terroriste dont elle avait connaissance. Cela fournit au livre quelques moments de vengeance compensatoire permettant à JDL d'exercer son autorité sur l'ambassadeur de Russie —à qui il annonce des sanctions commerciales pour son pays, le renvoi de diplomates etc. Voilà comment il faut traiter ces affreux Russki !

Mais alors qui désigner comme instigateurs et financiers du projet terroriste de Cindoruk s'il est impossible de céder à la tentation de choisir comme coupable un état en particulier ? Clinton/Patterson optent pour une solution proche d'une réalité familière, celle du 11 septembre, qui a l'avantage de sembler vaguement crédible et de rendre hommage à un des grands alliés des États-Unis, mal aimé du public : l'Arabie Saoudite. (Oui, ça tombe un peu mal vu du mois

d'octobre 2018, mais Clinton/Patterson ne pouvaient pas prévoir les sinistres opérations pieds nickelés de l'ambassade saoudienne en Turquie).

Bref, ce n'est pas le souverain du royaume saoudien qui soutenait Cindoruk mais de richissimes princes de son entourage désireux d'en découdre avec lui et avec l'Amérique. Et c'est sa majesté Saad ibn Saoud qui, au téléphone explique toute l'affaire à Jonny. le grand projet de ces félons étaient de faire revenir par leur attaque cybernétique les États-Unis « *au XIX^e siècle* », de prendre le pouvoir en Arabie Saoudite puis de réconcilier celle-ci avec l'Iran et la Syrie « *afin d'établir un califat technologique moderne* » qui règnerait sur tout le Moyen Orient.

Heureusement les États-Unis de JDL peuvent compter sur la capacité de leur dirigeant à résoudre les grands problèmes. Un épisode dans la « *war room* », un jour précédant la crise Cindoruk, en fournit la preuve. JDL doit décider d'autoriser ou non une attaque de drones sur un duo de chefs de différentes branches d'Al-Qaida réunis dans une petite ville du Yémen ; l'un d'eux a amené avec lui ses sept enfants tous très jeunes « *pour se protéger* ». Que faire ? Éliminer ces deux ennemis de l'humanité et tuer sept innocents ou etc. ? Dans une psychomachie intérieure éthique comme du Marc-Aurèle et stratégique comme du Général Giap, JDL se concentre, pesant le pour et le contre : « *Comment puis-je condamner sept enfants ? Ce n'est pas toi. Toi, tu élimines deux terroristes dont le but est d'exterminer des innocents. Al-Fadhli signe l'arrêt de mort de ses propres enfants en se réfugiant derrière eux. [...] Que dirai-je à mon créateur le jour où je devrais répondre de mes actes ? [...] Je prends un peu de temps pour murmurer une prière. Je prie pour ces enfants. Je prie pour qu'aucun autre président n'ait plus jamais à prendre une telle décision.— Dieu nous pardonne. Vous avez le feu vert.* »

Et voilà, Clinton aurait pu se contenter d'écrire comme l'avait fait avant lui un de ces prédécesseurs, F. D. Roosevelt, grand amateur de fiction policière, une œuvrette à énigme sans enjeux nationaux ou internationaux (*The President's Mystery Plot*, 1936) mais il a décidé de mettre en toile de fond les questions de la gouvernance d'une nation. Devant l'embarrassante indifférence au monde et la complaisance morale nationaliste que déploie son roman, les lecteurs étrangers ne sont pas rassurés.