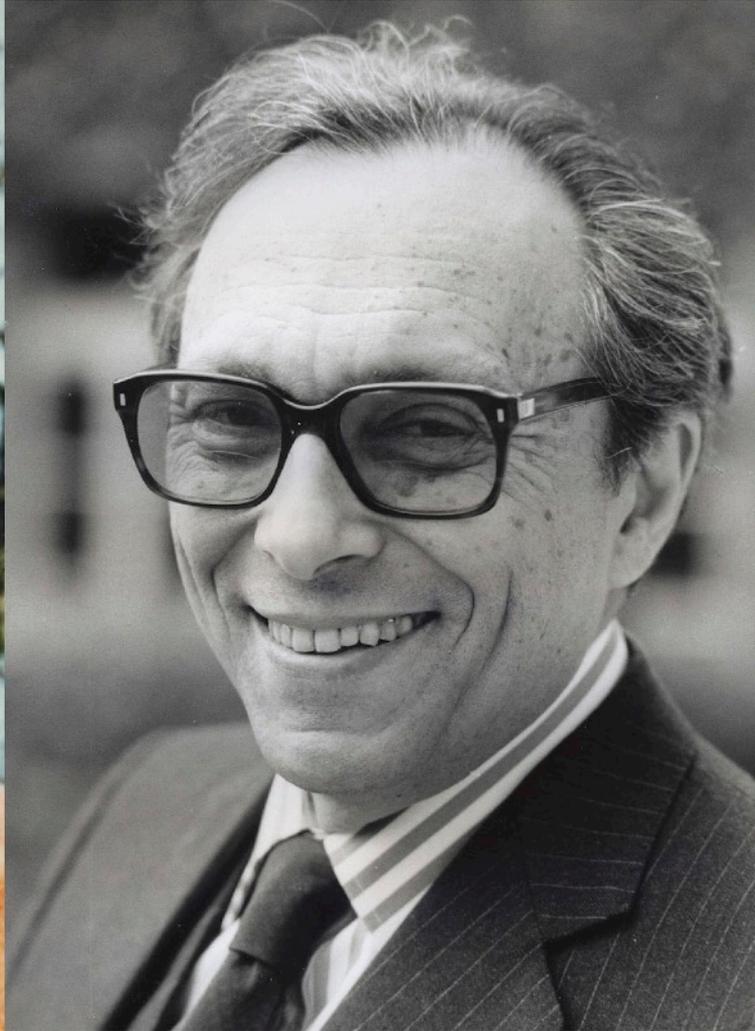


EN

Numéro 76
du 27 mars au 9 avril 2019

Paysages d'encre



Spinoza par-ci, Spinoza par là



Numéro 76

Germinal

« *Et les fruits passeront la promesse des fleurs* », dit le poète du XVII^e siècle, confiant dans l'alternance régulière des saisons. Mais après un hiver d'une grande douceur l'arrivée du printemps donne l'occasion de méditer sur les rudes réalités des hivers de jadis, le « petit âge glaciaire ». Maïté Bouyssy salue une étude originale d'Alexis Metger sur *L'hiver au Siècle d'or hollandais*, ou comment une peinture en apparence anecdotique sert à montrer des « *circulations aisées* », source de richesses, et des corps en mouvement, patinant sur la glace.

Spinoza, philosophe hollandais... On n'y songe guère, mais ce penseur si abstrait est contemporain de ces peintures si minutieuses d'un peuple sûr de lui. Pascal Engel nous offre un panorama à la fois vaste et détaillé de cette œuvre emblématique de la philosophie, supposée avancer *ordine geometrico*, mais qui a donné lieu à une pluralité de lectures particulièrement divergentes, cartésiennes, mystiques, politiques, anarchisantes, panthéistes et deleuziennes. Comment s'y retrouver ? Gardons en mémoire l'image de ce sublime philosophe chassé de sa communauté, qui devient un artisan occupé à polir des verres d'optique et qui en serait mort. Comme on meurt aujourd'hui de l'amiante.

La question du rapport entre travail manuel et activité intellectuelle, loin d'être résolue par Simone Weil, ne peut que s'enrichir de documents comme le récit autobiographique de Joseph Ponthus, intérimaire en usine, et d'Arthur Lochmann, charpentier philosophe (article de Cécile

Dutheil, disponible sur *Mediapart*), ou le journal de Henri Lebert, un « *dessinateur textile* » des débuts du XIX^e siècle ; Vincent Milliot souligne l'intérêt exceptionnel de cette « *vie minuscule* », celle d'un ouvrier qui appartient à l'élite de son métier, mais garde la conscience de sa classe.

« *Mes bien chères sœurs* » lance Chloé Delaume dans un manifeste féministe de combat, mais « *jubilatoire* », en faveur de la « *sororité* », notion militante dont Pierre Benetti salue la naissance, tandis que Jeanne Bacharach fait revivre la figure singulière de Joyce Mansour, la « *femme-poète* » amie de Breton, avec ses « *spirales vagabondes* ». La poésie hante d'ailleurs certaines œuvres : Saint-John Perse et l'atmosphère d'*Exil* sont au cœur de d'*Ici ou là-bas* de Jérôme Baccelli, relève Maxime Deblander, et le narrateur de Maryline Desbiolles dans *Machin*, se console avec les *Romances sans parole*. Claude Grimal souhaite un bon centenaire à Ferlinghetti, l'éditeur de la Beat Generation. Quant à Conceição Evaristo, elle transcrit dans ses *Poèmes de la mémoire* l'univers des favelas du Brésil.

Nos lecteurs seront sensibles, comme Jean-Yves Potel, à un document exceptionnel publié par Catherine Coquio, *Disgrâce couronnée d'épines* de Mécislas Golberg, un réfugié polonais, « d'origine douteuse » selon Gide, qui meurt en 1907 de la tuberculose, à 37 ans. C'est le récit hallucinant d'une lutte avec la maladie, un corps-à-corps sans issue avec la mort.

Nous rendons également hommage à deux figures importantes de la critique littéraire, récemment disparues, Jean Starobinski et Jean-Pierre Richard.

J. L., 27 mars 2019

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 Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Lorent, 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, Roger-Yves Roche, 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

LITTÉRATURE**p. 4 Jérôme Baccelli**

Ici ou là-bas

*par Maxime Deblander***p. 6 Chloé Delaume**

Mes bien chères sœurs

*par Pierre Benetti***p. 8 Maryline Desbiolles**

Machin

*par Norbert Czarny***p. 10 Léo Henry**

L'autre côté

Hugh Howey

Outresable

*par Sébastien Omont***p. 12 Hughes Jallon**

Hélène ou le soulèvement

*par Roger-Yves Roche***p. 14 Joseph Ponthus**

À la ligne. Feuilletts d'usine

Arthur Lochmann

La vie solide

*par Cécile Dutheil***p. 16 Jacques Richard**

La femme qui chante

*par Stéphanie de Saint Marc***p. 18 Jean Starobinski
et Jean-Pierre Richard***par Marta Sábado***p. 21 Pierre Jean Jouve
lu par Jean Starobinski***par Maxime Deblander***p. 22 José Eduardo
Angualusa**

La société des rêveurs

involontaires

*par Linda Lê***p. 24 Melissa Broder**

So sad today

*propos recueillis**par Steven Sampson***p. 28 Lawrence Ferlinghetti**

La vie vagabonde

*par Claude Grimal***p. 30 Mécislas Golberg**

Disgrâce couronnée d'épines

*par Jean-Yves Potel***p. 33 Mario Vargas Llosa**

L'atelier du roman

*par Stéphane Michaud***p. 36 Conceição Evaristo**

Poèmes de la mémoire

et autres mouvements

*par Luciano Brito***p. 38 Joyce Mansour**

Spirales vagabondes

et autres parallèles inédites

en labyrinthe

*par Jeanne Bacharach***IDÉES****p. 40 Romain Bertrand**

Le détail du monde

Denis Grozdanovitch

Dandys et excentriques

*par Jean Lacoste***p. 43 Alexis Metzger**

L'hiver au Siècle d'or hollandais.

Art et climat

*par Maité Bouyssy***p. 45 Audrey Millet**

Vie et destin

d'un dessinateur textile.

D'après le Journal

d'Henri Lebert (1794-1862)

*par Vincent Milliot***p. 48 Jacqueline de Romilly**

Émerveillement

*par Marc Lebiez***p. 50 Baruch Spinoza**

Œuvres complètes

Eva Debray,**Frédéric Lordon et****Kim Sang Ong-Van-Kung**

Spinoza et les passions sociales

André Pessel

Dans l'Éthique de Spinoza

*par Pascal Engel***ARTS****p. 53 Le « talisman »
de Sérusier.****Une prophétie de la couleur***par Gilbert Lascault***p. 55 Michel Ciment**

Une vie de cinéma

*par Norbert Czarny***p. 57 Jean-Luc Lagarce**

Le pays lointain

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

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

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

EaN et Mediapart

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

Secrétaire de rédaction

Hugo Pradelle

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Thierry Laisney

Contactinfo@en-attendant-nadeau.fr

Où perce la légèreté

Ici ou là-bas, de Jérôme Baccelli, vient de paraître au Nouvel Attila. Construit autour d'une figure – le poète Saint-John Perse – et d'un intertexte – le recueil *Exil* –, cet ouvrage n'est ni une biographie ni un biopic. S'il emprunte la forme conventionnelle du roman, c'est pour mieux s'en détacher quant au fond. Qualifier *Ici ou là-bas* n'est dès lors possible qu'eu égard à la littérature la plus élitiste qui soit : il s'agit d'imaginer « un monde où l'on placerait la poésie plus haut que tout ».

par Maxime Deblander

Jérôme Baccelli

Ici ou là-bas

Le Nouvel Attila, 214 p., 18 €

S'il est placé, dès son incipit, sous le patronage d'Alexis Léger, ce diplomate et poète français mieux connu sous le nom de Saint-John Perse, *Ici ou là-bas* n'est pas une biographie, pas plus qu'un portrait plus ou moins romancé d'un auteur. Le poète et son œuvre ne servent pas à des fins d'illustration ni même d'explication, mais y sont élevés au rang de mythes littéraires. Puisque ceux-ci apparaissent de manière explicite dans le récit, il est intéressant de saisir la présence de Saint-John Perse et de son livre par analogie avec ce que Pierre Brunel appelle « *la loi d'émergence* ». Le poète et son recueil *Exil* agissent dans le texte à la manière d'un mythe qui « *émerge à la surface du texte, à la faveur d'une réminiscence mythologique [1]* ». C'est que le poète irrigue le texte comme un souvenir lointain, comme une évocation d'un autre âge. Dans le sillage de Proust et de sa célébrissime madeleine, *Ici où là-bas* produit des réminiscences. Jérôme Baccelli ressuscite un passé révolu au départ des mots, il réactualise « le monde d'hier » par la puissance affective du langage.

La présence de Saint-John Perse dans le récit n'est pas seulement celle d'un poète nobélisé. Elle est l'incarnation d'une résistance : « *le soldat lorsqu'il entre en résistance abandonne son poste, pas son arme* », nous dit l'incipit, Saint-John Perse est « *un franc-tireur [...] les vrais poètes le sont toujours* », nous dit la suite. L'in-

trigue du roman se résume en quelques mots puisque l'essentiel est ailleurs. Un protagoniste, dont on sait, à vrai dire, fort peu de chose, si ce n'est qu'il est un Français exilé aux États-Unis, se voit congédié de l'entreprise où il travaillait. *Exil* survient sur son chemin sous la forme d'un exemplaire de seconde main, trouvé le matin même de son licenciement, et contenant une photographie inédite et jaunie : c'est Saint-John Perse souriant aux côtés d'une jeune femme. Cette découverte est un tournant dans le livre, la tension narrative étant, comme dans les récits à énigme traditionnels, catalysée par la découverte d'un élément perturbateur. Pourquoi ce sourire ? Qui est cette femme ? Quel est ce dossier sous le bras de l'auteur ? Il ne reste plus qu'à *Ici ou là-bas* à se présenter sous la forme d'une enquête : le narrateur, bientôt rejoint par une jeune universitaire spécialiste du poète, se lançant à la recherche d'un manuscrit perdu.

Cette recherche constitue une initiation, une élévation au-dessus de la mêlée, au-delà du quotidien. « *Légèreté* » est le mot d'ordre d'*Ici ou là-bas*, à la manière de cette écriture fantasmée trouvée par le protagoniste au verso d'une photographie de Saint-John Perse : « *l'écriture est illisible mais élégante. Légère, si légère. Il s'appela Léger, puis Léger, puis Léger Léger, puis Saint-Léger Léger* ». Le roman est aussi caractérisé par la volatilité d'un désir sans objet, le narrateur ne sachant précisément où aller et que faire puisqu'il est entièrement soumis à la nécessité de sa quête, à la contingence des rencontres. À travers une écriture de l'intime centrée sur la conscience poétique et la nonchalance d'un individu aux prises avec lui-même, *Ici ou là-bas* s'interroge sur la

OÙ PERCE LA LÉGÈRETÉ

question de l'exil dans le monde contemporain : « Exilium pour les latins c'était la détresse, le tourment [...] la diaspora a commencé et il faut quand même bien rendre compte du préoccupant du phénomène : les Français partent de plus en plus. Le souverain qui les chasse n'est autre qu'eux-mêmes. Après les avoir congédiés, on entretient à présent l'espoir qu'ils reviennent et vite ».

Récit de l'exil, le roman fait cependant la part belle au sensible et à la matérialité. Il s'ouvre ainsi sur une description fort précise du fameux exemplaire d'*Exil* : « les pages du chef-d'œuvre de Saint-John Perse sont épaisses, le papier Whatman mal découpé à dessein, un de ces beaux objets, pas trop lourds, que l'on aime emporter avec soi où que l'on aille ». En un sens, cette insistance sur la matérialité du livre résonne avec la politique éditoriale du Nouvel Attila, cette maison d'édition proposant des ouvrages dont la présentation est soignée, la typographie élégante. Les couvertures sont assez sobres et exhibent un fond blanc d'où ressort l'incipit des romans, inscrit en biais et à l'encre de couleur. Pour le livre de Jérôme Baccelli, c'est une écriture ocre qui est choisie : choix éditorial judicieux, puisque s'harmonisant avec la photographie sépia de Saint-John Perse reprise en guise de bandeau.

Ici ou là-bas semble faire écho au « Pourquoi des poètes », question que se posait Heidegger dans *Les chemins qui ne mènent nulle part*. C'est que le roman s'enracine dans une temporalité en crise (on pense ici à la Seconde Guerre mondiale qui obligea Saint-John Perse à émigrer aux États-Unis, mais aussi au plan de licenciement massif faisant perdre au narrateur son emploi), ce qui a pour effet de montrer la pertinence de l'irruption d'une parole poétique au sein du monde. Saint-John Perse est de « ceux des mortels qui, chantant gravement le dieu du vin, ressentent la trace des dieux enfuis, restent sur cette trace, et tracent ainsi aux mortels, leurs frères, le chemin du revirement [2] ». Le récit de Jérôme Baccelli utilise le poète comme intercesseur vers ces « dieux enfuis ». Ce faisant, il devient la représentation d'une représentation, l'icône d'une icône. En conformité avec une étymologie de la poésie comme *versum*, c'est-à-dire comme « sillon », Saint-John Perse représente la trace du sacré, *Ici ou là-bas* manifeste la trace de Perse. Cette trace



Saint-John Perse © D.R.

souhaite emmener le lecteur dans son sillage. Il n'appartient qu'à lui de la suivre.

Penser la poésie à l'aune du sacré, faire du poète le chantre des cieux, autant d'actions qui sont à double tranchant. Littérature et dieux font-ils toujours bon ménage ? En un sens, la fin du roman relativise la vision élitiste de la poésie qui avait dominé jusque-là. Mais demeure le geste consistant à placer très haut les poètes. Le lecteur de Jérôme Baccelli demande-t-il à la littérature qu'elle soit immortelle ? Si tel est son vœu, qu'il prenne bien garde de ne pas la momifier.

- 1 Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Puf, 1992, p. 108.
- 2 Martin Heidegger, « Pourquoi des poètes », dans *Les chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962, p. 326.

Toutes nos sœurs

Coup d'éclat jubilatoire, Mes bien chères sœurs pourrait bien être le premier livre important en français de l'après « Me Too ». Pour Chloé Delaume, la libération de la parole sur les agressions sexuelles, le viol et le harcèlement constitue une « quatrième vague féministe ». Son manifeste appelle à la poursuivre et à « créer un mot pour qu'il existe » : la sororité.

par Pierre Benetti

Chloé Delaume
Mes bien chères sœurs
 Seuil, 132 p., 13,50 €

Treize ans après *King Kong Théorie* de Virginie Despentes (Grasset, 2006), dont il partage la radicalité et certains traits d'écriture, *Mes bien chères sœurs* se situe à un croisement. Il fait à la fois état d'une conscience aigüe de l'événement, mais aussi de la joie et de l'espérance qu'il engendre, ainsi que de l'inventivité qu'il appelle. Sa brièveté comme son écriture serrée soulignent l'urgence de prendre acte, et saisissent le mouvement de l'histoire en cours. Car il s'est passé quelque chose : dans l'espace public d'Internet, en particulier à travers des comptes Twitter, des femmes, innombrables, ont témoigné, se sont soutenues les unes les autres, ont fait entendre un autre discours, un autre récit. Dans la continuité des combats pour le droit de vote, pour l'égalité juridique, pour le droit à disposer de son corps et pour la reconnaissance des minorités, le « *féminisme 2.0* » s'apparente à une véritable relève. « *Internet a libéré la femme là où Moulinex a échoué* », se réjouit Chloé Delaume. « *L'époque est historique et ma jouissance totale. La révolution numérique a apporté aux femmes des outils et réflexes qui les rendent solidaires, conscientes qu'elles forment un nous. Un nous hétéroclite, un nous de moi aussi. Être perçue comme femme et être traitée comme telle : c'est cela que nous partageons. Et ce nous n'est pas seul.* »

Au décroisement géographique et social ouvert par Internet, Chloé Delaume ajoute une continuité temporelle. En plus de situer les luttes contemporaines et les événements récents dans une histoire collective longue, elle les inscrit dans

l'histoire de chacune au-delà des époques : elle-même apparaît dans des parts autobiographiques qui étaient traitées dans ses livres précédents, parmi lesquels *Dans ma maison sous terre* ou *Une femme avec personne dedans* (Seuil, 2009 et 2012) ; les femmes qui l'ont précédée sont présentes dans l'adresse vibrante à ses aïeules, actrices d'un temps « *où les termes de harcèlement et d'agression sexuelle n'étaient pas employés* », « *un temps où tout cela existait sans jamais être nommé* » ; quant aux femmes à venir, l'ensemble de ce texte semble tourné vers elles. Toutes se réunissent dans « *un cercle mieux qu'une famille* » où l'on peut, comme Chloé Delaume l'affirme avec force, ne pas souhaiter de descendance tout en faisant vœu de transmission. Cette absorption de la totalité des expériences féminines est bouleversante, en particulier avec la répétition « *J'écris de chez les...* » qui décline toutes les figures de femmes moquées ou inconvenables. Une formulation déjà utilisée par Virginie Despentes, mais où, ici, s'ajoutent les hommes qui ne jouent pas aux hommes.

Une telle histoire en partage résonne avec le type de mobilisation d'ores et déjà défendue par certains collectifs politiques, la sororité comme principe d'action et d'organisation, ainsi que le préconisait déjà un slogan des années 1970 (« *Sisterhood is powerful* »). Le principe en est simple : plus de guerre entre femmes, mais une solidarité exemplaire, concrète, en mots et en comportements. Si la latence de ce revers effacé de la fraternité chrétienne et républicaine se révèle déjà dans la mobilisation numérique, *Mes bien chères sœurs* invite à déployer toutes les possibilités de cette conduite, avec néanmoins de la lucidité quant à sa mise en œuvre : « *pour ça il va falloir œuvrer au-delà de l'écran et du clavier* ». La sororité est un féminisme de combat, mais un féminisme empathique.

TOUTES NOS SOEURS

Un féminisme qui va bien au delà des femmes, qui s'ouvre à toutes les expériences minoritaires, à la totalité accumulée et circulatoire des situations de domination. Qui invente une politique libérée des rapports de pouvoir et d'identité, capable d'inclure des hommes sœurs.

Cette ouverture, le livre de Chloé Delaume ne la déploie pas abstraitement, mais par des outils littéraires très concrets, mis au service de l'action. Son écriture activiste, dont les recherches dans la langue tendent un fil de Rabelais à Monique Wittig, fournit argumentaire, slogans, chansons, plans d'action, mais surtout énergie. *Mes bien chères sœurs* chauffe la salle, dans une grande démonstration performative qui croit à l'action des mots, en particulier ceux qu'on invente, ou qu'on retrouve. Ainsi de « sororité », car « *utiliser ce mot, c'est modifier l'avenir* ». Le travail sur les mots engagé par Chloé Delaume pour les investir d'une puissance nouvelle tient en grande part aux techniques de détournement qu'elle met en pratique avec un humour aussi potache que pertinent. Tout y passe, avec le piquant de l'ironie et le sérieux du comique : les expressions de la langue française (« *Un queer vaut mieux que deux choléras* »), les monuments du patrimoine culturel masculin, y compris la Résistance (« *Le chant des partisans* ») et Nietzsche (« *Le crépuscule des guignols* »). Même les mots présents dans les titres de Michel Houellebecq retrouvent leur fraîcheur (« *Extensions des domaines, cartes des luttes, territoires* »). La performativité des mots éclate dans des néologismes grotesques et satiriques – Chloé Delaume utilisait déjà dans des textes précédents « *couillidés* » ; ici, « *papatronat* » et « *matrimoine* » sont sans doute les plus réussis. Le dialogisme qui forme l'armature du texte lui confère une force qui fait résonner et met à distance les discours dominants, et permet à Chloé Delaume de prendre toutes les voix.

On sera un peu plus sceptique face au peu d'ironie entourant l'évocation de l'auto-entrepreneur-trentenaire-libéral qui serait, soudain, dénué de compromissions avec le passé patriarcal. Les derniers exemples d'actualité (la « Ligue du LOL ») ont montré que « Me Too » avait aussi été suivi de retournements progressistes de dernière minute, qui s'accommodent facilement des conduites passées. Mais on comprend bien la stratégie à l'œuvre : faire comme si la victoire de la « quatrième vague féministe » était assurée et



Chloé Delaume © Hermance Triay

que le moment était « *l'histoire du pouvoir, qui, soudain, change de camp* », c'est nourrir à nouveau l'argumentaire, éviter la perte d'espérance. Sur ce point, Chloé Delaume dénonce avec raison l'absence de mesures concrètes concernant l'écart salarial ou la perpétuation du viol : « *Libérer, invoquer, canaliser, afficher, exposer, exhiber la parole des femmes dans l'espace public permet de masquer l'absence d'action.* » En cela, à la manière des Parisiennes de 1790, *Mes bien chères sœurs* fait pression sur les gouvernants.

En plus de notre politique, la sororité questionne profondément une part essentielle de notre imaginaire culturel. En parlant de sœurs, Chloé Delaume prend le mot au mot : ce n'est pas une utopie, mais un programme. On est ici mieux que chez Aristophane, qui certes imaginait la prise du pouvoir par les femmes dans *Lysistrata* ou *L'Assemblée des femmes*, mais chez qui le principe même de la comédie interdisait toute imagination à même de peser sur le réel. Trouvez une œuvre de fiction, lance Chloé Delaume, avec au moins deux femmes parlant ensemble d'un sujet sans rapport avec les hommes ; on pourrait se poser la même question concernant les œuvres mettant simplement en scène des amies. Il s'agit désormais de les écrire.

Pour qui n'aurait pas pris conscience de l'événement « Me Too », voire qui ne l'aurait pas vu passer, mais aussi pour qui l'a suivi ou s'y est investi, *Mes bien chères sœurs* construit un excellent lieu de convergence, d'accueil, de résonance. Une grande part de son efficacité vient du fait qu'il est circonstanciel. Voilà un texte qui, né de son époque, ne la rejette pas, qui adhère à son présent, et s'assure d'être lu, par les générations de sœurs à venir, comme un des premiers textes importants du féminisme du début du XXI^e siècle.

La rivière en passant

Les paysages de Maryline Desbiolles sont là avant le premier mot : la Savoie versant industriel, l'Italie des racines, et Nice et son arrière-pays. Dans Machin, son nouveau roman, comme dans Rupture qui l'avait précédé, on retrouve la mer, l'eau en général, celle de rivières. Mais pas d'eau sans lumière et, si Le Mans n'est pas réputé pour son éclat, Nice et Casablanca la blanche le sont. Entre ces divers lieux, Claude Machin alias Monsieur Cloclo fait le lien.

par Norbert Czarny

Maryline Desbiolles

Machin

Flammarion, 144 p., 15 €

Tout commence donc à Casablanca où André, le narrateur, passe les heures creuses de son enfance dans le garage de « Monsieur Cloclo ». Claude Machin, c'est son vrai nom, fait de lui son « *assistant* », lui apprend les rudiments de la mécanique. Il est donc question, dans le chaos de l'atelier, de « *l'équilibreuse* » et des « *servantes à tiroirs* », de la « *presse hydraulique* » et des clés universelles, bref de « *tous ces outils à la con* » qu'on ne cesse de chercher. Ce n'est cependant pas l'essentiel de son apprentissage. Confortablement installés dans une belle Ariane bicolore ou une Panhard d'un gris très chic, Monsieur Cloclo raconte au narrateur l'histoire d'Alfred Machin, son père, grand inventeur dans les débuts du cinéma, qui dressa des animaux et en introduisit dans ses films. L'enfant écoute, apprend, imagine. Le paysage niçois lui apparaît et, entre tous, le quartier de Bon Voyage, sur la route de Turin qui fit l'objet de *Dans la route*, puisque c'est là qu'Alfred Machin construit ses studios. La première partie du roman relate le parcours de cet homme : « *ce formidable inventeur, formidable bricoleur, Alfred Machin machine* » et, comme il faut être précis (c'est même la première phrase du roman), indique qu'Alfred est né dans les Flandres, « *Machin mouline* ». Mais il a surtout un regard et une morale.

Son voyage en Afrique est à ce titre exemplaire. Quand, en 1909, il croise le président Roosevelt (Theodore, s'entend), il n'est pas chasseur : « *Il rapportera nombre de films dont beaucoup montrent pour la première fois la vie quotidienne des peuples qu'il rencontre, leur misère, leur*

condition d'esclaves, décochant par là même des flèches invisibles au colonialisme. » Cela vaudra aussi pendant la Première Guerre mondiale. Engagé pour des films de propagande, il expose aussi ce qu'il ne faut pas voir : les ruines, les mutilés, la guerre en somme.

Alfred vit surtout entouré d'animaux de toutes sortes, et en ramène en France, comme Mimir la panthère. Alfred aime les humains et les animaux ; il aime les enfants, sa belle épouse Germaine dont il fait son actrice principale, comme il le fait de Claude, son fils qui l'adore, dans ses films pour enfants. La « *bande à Machin* » a quelque chose d'une troupe de cirque, inventive et joyeuse. Son seul problème : les Machin meurent tous jeunes et Alfred ne dérogera pas à la règle.

Le narrateur aime écouter Monsieur Cloclo. Il est enfant unique. Ses parents, surtout pris par l'amour exclusif qui les unit, s'occupent peu de lui. Le père est employé de banque et a pour la mère des « *yeux de merlan frit* » ; la mère rêve d'être une star : « *elle semblait avoir du mal à être là, ici-bas, avec nous, elle semblait avoir du mal à être au monde et le monde semblait l'indifférer.* » Tous trois quittent Casablanca, « *ville imbibée d'océan* », pour Le Mans, « *minuscule, morne et mortelle* ». Heureusement, sur le paquebot *Lyautey* qui les a conduits du Maroc en France, André a trouvé un exemplaire défraîchi des *Romances sans paroles* et ce sera son livre de chevet. Les poèmes de Verlaine feront de lui, sinon un poète, du moins quelqu'un qui écrit et remplit des cahiers, pour lui, pour rien. Les silences de Verlaine sont les siens, comme l'incertitude du poète qui hésite devant le « *trop* ».

Et puis se produit la rencontre avec Suzanne : André participe à un ciné-club après mai 68.



Maryline Desbiolles © Alexandre Roche

LA RIVIÈRE EN PASSANT

On passe *La reprise du travail aux usines Wonder*. À peine la lumière revenue, cette jeune femme qu'il ne connaît pas encore dit son désespoir, écho ou mise en abyme de celui de l'ouvrière montrée dans le film : « *Suzanne Vivaldi. Ma Suzanne des quatre saisons. Quatre saisons en une. Suzanne est changeante, grimaçante, elle rit très fort, elle est mélancolique, Jean qui rit et Jean qui pleure. Suzanne Vivaldi est changeante, Suzanne Vivaldi est une rivière.* » Ils font l'amour dès qu'ils peuvent, où ils peuvent. Leonard Cohen chante alors sa « Suzanne » et, pour André, sa Suzanne a quelque chose de la fleur qu'on appelle *Black-eyed Susan*. Jim Morrison vient de mourir, mais on entend sur fond de pluie son « *Rider on the storm* », comme une comptine pour amants.

Suzanne a en commun avec la mère la mélancolie, mais elle est tout le contraire, profondément ancrée dans le monde, parmi les autres, brûlant sa vie de toutes les façons possibles, comme si une douleur indicible lui imposait de se consumer rapidement. Elle n'appartient à personne, et pas davantage à André qui la trouve un soir en compagnie de deux sales types la tripotant, alors qu'elle est ivre. Rien n'y fait : « *J'aimais Su-*

zanne d'être trop Suzanne ». Se rappelant la célèbre *Suzanne et les vieillards* du Titien (et de Véronèse), il se compte au nombre des vieillards, sans doute par peur. Ils se séparent ou s'éloignent : « *Suzanne me quitte pour jamais mais j'aurai vu la lumière se réveiller et le monde se remettre à battre.* » Il est devenu lui-même, Le Mans n'est plus une prison ; Le Mans n'est plus rien.

André fera d'autres rencontres, voyagera avec des femmes aimées. Rien pourtant ne remplacera cette lumière jetée par son premier amour. Sa vie se déroule, qui le mène à Nice où tout avait commencé par les récits de Cloclo. Et un bilan : « *Je suis passant comme les eaux de la rivière où je confondais Suzanne autrefois et où je me confonds moi-même avec elle désormais.* »

Ainsi se bâtit l'univers de Maryline Desbiolles, par contraires, la recherche d'un équilibre toujours précaire, par des moments de pur bonheur, de lumière, et des éclats, des explosions, des instants tragiques. La dernière page du roman s'en fait l'écho, rappelant un certain 14 juillet, sur la Promenade des Anglais.

Frontières closes

Le Français Léo Henry et l'Américain Hugh Howey utilisent tous deux la forme romanesque pour interroger la notion de frontière, la migration vers une vie supposée meilleure, l'absence de compassion envers un groupe moins favorisé. Ils le font au sein de mondes imaginaires, mais on n'a aucun mal à déplacer ces situations instables, ces personnages dépossédés, dans nos sociétés contemporaines.

par Sébastien Omont

Léo Henry

L'autre côté

Rivages, 128 p., 15 €

Hugh Howey

Outresable

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Thierry Arson

Actes Sud, 400 p., 22,80 €

L'autre côté est un court roman qui, se limitant à une centaine de pages pour relater un périple de plusieurs années, a tout de l'épure. Léo Henry a déjà manifesté son goût pour les formes courtes, autant que pour les zones ambiguës, l'exil et l'errance, notamment dans le cycle de *Yirminadingrad*, entreprise collective menée avec Jacques Mucchielli (4 volumes de nouvelles chez Dystopia Workshop).

Comme Yirminadingrad, Kok Tapa est une cité fictive. Enfermée derrière ses trois murailles, un système de castes rigides l'organise. Au sommet politique et physique, le Dilgûsha, « temple des temples » couronnant la ville, où trônent les Moines. Hors du temple, une épidémie rôde, condamnant les malades à attendre la mort au lazaret, car tout le sérum importé d'un pays étranger appelé « l'Ambassade » est réservé aux religieux.

Théocratie où l'on donne les morts à manger aux chiens, où l'on trouve horrible la coutume des autres cultures qui « jettent les morts dans des trous et les laissent pourrir sous la terre », Kok Tapa est une invention hybride, décalée, équivoque : « cité sainte, juste parmi les justes [...] ombilic de la foi [...] rétine de l'œil divin », elle semble appartenir à la nuit des temps, mais on y

trouve les éléments de notre modernité : camions, 4x4, téléphones portables. Autant d'instruments de travail pour Rostam, prospère dirigeant d'un réseau de passeurs censé conduire tous ceux qui le désirent, et principalement les malades espérant se faire soigner, à travers plusieurs pays jusqu'à l'Outremer, terre de l'Ambassade.

Quand sa fille est touchée par l'épidémie, Rostam n'a pas le choix : il est à son tour contraint de passer de *l'autre côté* pour la faire soigner. De devenir le client de son propre réseau. Il va s'apercevoir qu'il ne fonctionne pas si bien que ça. C'est ce voyage contrarié que raconte Léo Henry, une histoire de dépossessions, de déstabilisations, de vulnérabilités. Jusqu'à ce que Rostam, nanti à Kok Tapa, se voie réduit à rien, l'exil l'ayant peu à peu privé d'appuis, d'objets, d'argent, de droits, de liberté, et finalement de sa famille.

Ce récit à la langue limpide, simple en apparence, travaille en réalité le déplacement des points de vue avec le mouvement dans l'espace, l'ambiguïté, le relativisme. Quelle que soit l'empathie d'un citoyen européen pour les migrants, il n'est pas un migrant, cette situation lui reste extérieure. Or, dans *L'autre côté*, le lecteur a tendance à s'identifier d'emblée à Rostam, bourgeois aisé plutôt intelligent et sensible (vis-à-vis de ses proches), fréquentant les dirigeants – même s'il n'en fait pas partie – d'une ville imaginaire qu'on ne considère pas tout de suite comme une cité du tiers-monde. Par la fiction qui nous y amène progressivement, on est conduit à s'identifier aussi au parcours du migrant que devient Rostam. Son cheminement remet donc en question les appartenances sociales, montre qu'elles peuvent être fragiles.

Sans avoir l'air d'y toucher, à travers le récit factuel d'une odyssée difficile, donnant une grande

FRONTIÈRES CLOSES

présence aux lieux – bourgade poussiéreuse, désert, rivière asséchée, camp d'internement, es-tuaire, plateforme aquatique... –, Léo Henry nous fait peu à peu regarder notre monde de l'extérieur.

Outresable, lui, commence par un voyage vertical. Dans un monde post-apocalyptique, des vents d'est incessants charrient du sable qui recouvre tout, engloutissant les précaires agglomérations où survivent de petites communautés. Les plus pauvres doivent régulièrement reconstruire leurs cabanes, les dominants vivent au sommet d'immeubles émergeant des dunes ou à l'abri d'un gigantesque mur. L'ouest est barré de hautes montagnes, tandis qu'à l'est s'étend la zone interdite du No Man's Land, « dont nul n'était jamais revenu ». L'horizon s'ouvre donc vers le bas, sous les sables où gisent d'anciennes cités regorgeant de trésors pour cette société dépourvue de bois et de métal. Cafetières, portes, valises, deviennent les perles, coffres et lingots d'or que remontent d'audacieux plongeurs des sables. Sanglés dans des combinaisons électriques qui liquéfient le sable, chargés de bouteilles d'oxygène, plongeant à plusieurs centaines de mètres, ils sont les héros des habitants de Springston et de Low-Pub, à qui ils offrent, en plus de matériaux de construction et d'objets manufacturés, une part de rêve.

Et pourtant, si *Outresable* commence bien par la quête d'une mythique cité engloutie, Hugh Howey délaisse vite ces possibilités romanesques considérables. Les trésors des sables apparaissent peu à peu pour ce qu'ils sont : des leurres, des miroirs aux alouettes cachant la nature réelle d'un monde à chercher au-delà de la frontière, dans le No Man's Land.

Comme à Kok Tapa, il y a des nantis dans la société des sables. Les « Seigneurs ». Farren Robertson Axelrod fut l'un d'eux, mais, comme Rostam, il n'était qu'un des mieux lotis au sein des exclus. Il a donc tout abandonné pour voir ce qu'il y avait de l'autre côté, pour chercher au-delà une alternative à la survie dans un monde minéral. Il n'est jamais revenu. Ses enfants, Vic, Palmer, Conner et Ross, tous plongeurs des sables plus ou moins expérimentés, devront assumer cet héritage défaillant. La frontière du No Man's Land est d'ailleurs remarquable : simple fissure qu'on peut franchir d'un grand pas, c'est aussi un gouffre sans fond. Le départ est facile



mais, autant que des enfers, on risque de ne pas en revenir.

Grands espaces, petites villes, nature dangereuse, bandits, père à la fois absent et écrasant, saloon, affrontement final, *Outresable* adapte le western à la science-fiction. Il explore également les thèmes du terrorisme et de l'exploitation industrielle de la nature, mais questionne avant tout les rapports de pouvoir, les relations entre différents groupes, dont le moins privilégié est à la fois ignoré et exploité par les autres.

Si Hugh Howey revient, après *Silo*, à une trouble et féconde fascination pour les sous-sols, l'enfermement et la claustrophobie pour créer un monde original, la fiction sert chez lui, comme chez Léo Henry, à interroger certaines failles de nos sociétés. Un monde globalisé, nécessairement interdépendant, et pourtant compartimenté, segmenté, séparé : entre des États ayant des niveaux de développement différents, mais également à l'intérieur même des États par l'existence d'une caste se réservant l'essentiel des fruits du progrès économique et technique.

L'amour est une forme

**Comment qualifier *Hélène ou le soulèvement*, cinquième roman de Hugues Jallon ? Comment le lire ? le voir ? le recevoir ?
Ce qui revient finalement à poser la question : comment en parler ?**

par Roger-Yves Roche

Hugues Jallon
Hélène ou le soulèvement
Verticales, 160 p., 17 €

C'est une histoire d'amour ?

Oui, une histoire que l'on ne peut raconter, et qui se laisse pourtant raconter, presque hors d'elle-même. Je pense à ce qu'écrit Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « *Le sujet amoureux ne peut écrire lui-même son roman d'amour. Seule une forme très archaïque pourrait recueillir l'événement qu'il déclame sans pouvoir le raconter.* »

On essaye tout de même ?

Si vous voulez. Il est question d'une soirée dans Paris qui s'éternise, d'une photographie volée, un portrait, puis d'un départ pour la mer, jusqu'en Grèce. C'est la passion d'une femme, Hélène, qui quitte tout, son mari, ses enfants, sa ville, Libourne, pour un homme dont elle (comme le lecteur) ne connaît pas le nom, et sa disparition enfin, on dira l'abandon d'Hélène. Vous voyez ?

Je vois. Comme je vois partout l'amour dans le texte, seulement l'amour, le nous deux seul de l'amour : « Attendez, s'il vous plaît, relâchez ma main, non, ne lâche pas ma main, non, ne me lâche pas, je vais tomber. »

Vous le savez bien. L'amour est une forme qui détruit les bruits du dehors, jusqu'à la rumeur du monde : « *Ce serait comme ça longtemps, le plus longtemps possible, le monde s'est retiré, je n'ai plus besoin de moi.* » La seule activité extérieure pour l'homme et la femme est le cinéma, le cinéma comme occupation de l'amour, même si c'est un cinéma de la disparition (quelques brèves séquences de *Pique-nique à Hanging Rock* et de *L'avventura*). Tandis que l'homme

retourne parfois dans la vie, sa vie (on apprend qu'il est chargé d'affaires pour une banque), Hélène épouse quant à elle la forme de l'amour, elle est entrée dans le temps démesuré de l'attente : « *Tu repars ? Encore ? Combien de temps ? Reviens vite, reviens.* »

On pourrait ajouter qu'elle parle quand même la langue de l'amour, sa bêtise presque originelle : « Noël, tu y penses ? »

Dans un lieu hors lieu : « *Tu as vu, l'ascenseur est toujours en panne, j'ai l'impression que personne ne s'occupe plus de rien ici, tu as croisé la jeune fille d'en dessous ? elle est venue frapper à la porte ce matin, je n'ai pas du tout compris ce qu'elle voulait.* »

« Un pauvre petit monde sans nom où je t'appartiens ».

Hélène n'a pas d'autre choix que cet homme qui va la choisir, l'a déjà choisie. Hélène parlerait comme une jeune fille, ailleurs, parle à un voyageur de commerce : « *Il me semble que je ne pourrais aimer personne avant d'avoir un commencement de liberté, et ce commencement-là, seul un homme peut me le donner.* » (*Le square*, Marguerite Duras)

Vous trouvez que ce livre ressemble aux livres de Duras, à la littérature de Duras : Le ravisement... bien sûr India Song, d'autres livres encore ?

Oui et non. Mais ce serait trop long à expliquer. Je dirais un Oui féminin et un Non masculin. Je préfère rester avec cette énigme. Et puis, d'ailleurs, ce roman ne ressemble pas tout à fait à ; il puise, il épuise quelque chose dans une certaine littérature (on remonterait peut-être jusqu'à la beauté d'Hélène dans l'*Odyssée*). Mais si vous voulez rester dans l'idée de la parenté, de forme, d'inspiration, qu'est-ce qui interdirait à un livre de ressembler à un autre livre ? Les livres sont

L'AMOUR EST UNE FORME

des lettres adressées à d'autres livres, d'autres lettres. Ma critique elle-même s'en ressent, je veux dire notre dialogue, qui résonne, s'emplit en quelque sorte, du soulèvement dont nous parlons. L'imitation, n'est-ce pas l'autre nom de l'amour, sa force secrète ?

Puisque nous parlons de secret... Ne s'agit-il pas aussi de se demander qui tient le journal de l'amour dans Hélène ou le soulèvement ? Est-ce un toi ? Est-ce un moi ? Plus énigmatiquement : un nous ?

« Il n'y aura plus personne... pour se souvenir de nous. »

« Regarde-moi, souviens-toi. »

Oui. Voilà pourquoi on trouve cette histoire de photo volée dans le livre, de roman-photo dans le roman. À un moment, l'image se substitue à l'amour, elle est son terminus. Encore une fois, Roland Barthes : « *L'image – comme l'exemple pour l'obsessionnel – est la chose même. L'amoureux est donc artiste, et son monde est bien un monde à l'envers, puisque toute image y est sa propre fin (rien au-delà de l'image).* »

Le risque est la mort ?

La mort de l'amour, qui est la mort tout court. Il y a une grande et dangereuse proximité, dans le livre, entre « faire l'amour » et « faire le mort ». Quand l'homme disparaît, Hélène succombe : « *Mon amour, je ne peux pas rester, mon amour, ce qu'il reste de moi, mon ombre, elle ne me tient plus.* »

Et quand il réapparaît, ou semble réapparaître, à la fin du roman, Hélène revit. Ici et seulement ici, on entend le « soulèvement » d'Hélène, la littéralité de ce soulèvement : « On croit alors qu'elle va rester là couchée, mais non, les voisins rassemblés contre la haie la voient soudain relever la tête, roulant sur elle-même, se redressant sur ses coudes... » La phrase continue, à perdre haleine, à perdre Hélène (pardon pour ce jeu de mots).

Il faut justement parler de la phrase, du style de l'auteur, de sa manière de laisser courir la pensée d'Hélène, le flux de ses souvenirs, longuement, lentement, minutieusement, comme un film au ralenti que l'on couperait, remonterait sans cesse : « *Et je la laisserai raconter encore et en-*

hugues
jallon

calles



hélène
ou le
soulèvement

core ce qu'il lui est arrivé cette nuit-là, reconstituer patiemment cette suite de scènes perdues, petits vestiges abîmés, arrachés à la boue, je la laisserai délivrer le reste de ses cris et de ses larmes depuis si longtemps enfermés. En attendant qu'une image. »

Un voyeur ?

Encore une fois, oui et non. Ce n'est pas exactement que le narrateur, ou l'auteur, s'immisce dans l'histoire, mais il tente tout de même de pénétrer l'événement. Ce qu'il cherche à voir n'a pas de nom (comme l'homme, comme Hélène aussi, qui n'est que prénom) ; on sait seulement, et c'est déjà beaucoup, qu'il la connaît, qu'il connaît cette femme : « *Je connais Lol V. Stein de la seule façon que je puisse, d'amour* », écrit magnifiquement Duras.

Et elle ?

Elle est là, sur les images, on pourrait la reconnaître. Mais il faudrait la connaître...

Lui peut-être ?

C'est le sens de la dédicace : « *À celle qui sait* ». Et de ce qui est révélé à la toute fin du livre, après l'histoire : « *Toutes les photographies sont de l'auteur.* »

Et entre les deux ?

Un autre amour. Ou plutôt, non. Cette fois, oui... Enfin, vous me comprenez, j'espère. Disons alors, plus simplement, plus mystérieusement : le corps de l'amour...

L'écriture de l'usine

Joseph Ponthus a écrit *À la ligne entre les primaires de la droite en 2016 et l'élection d'Emmanuel Macron en 2017*. Ces références sont glissées au passage, avec rage, situant à une date précise la période où ont été composés ces Feuilletts d'usine, mais le livre dépasse ce cadre temporel. Il s'inscrit dans la grande tradition de la littérature prolétarienne, à laquelle il apporte des inflexions inédites, d'ordres formel et personnel. À la ligne paraît en même temps que *La Vie solide*, où Arthur Lochmann passe de la philosophie au travail du bois.

par Cécile Dutheil

Joseph Ponthus

À la ligne.

Feuilletts d'usine

La Table Ronde, 262 p., 18 €

Arthur Lochmann

La vie solide.

La Charpente comme éthique du faire

Payot, 200 p., 15,50 €

Joseph Ponthus n'est pas un ouvrier au sens propre. Il a fait une hypokhâgne, il est lettré, il a été pendant plus de dix ans éducateur spécialisé et il a dirigé un ouvrage collectif publié par les éditions Zones. S'il fallait encore l'épingler sociologiquement, ajoutons que ces éphémérides d'usine font allusion aux poètes de la Pléiade, notamment au moins connu d'entre eux, Pontus de Tyard, ancêtre de l'auteur. La généalogie réserve des surprises, des siècles ont passé, Joseph Ponthus s'en amuse – preuve que c'est un homme qui n'est pas exactement là où l'attendait.

Est-il davantage l'héritier de Robert Linhart, l'auteur de *L'Établi*, le plus beau témoignage sur le travail en usine de la seconde moitié du XXe siècle français ? Pas exactement non plus. Contrairement à cet illustre prédécesseur, Joseph Ponthus n'a pas choisi de s'établir en usine, en s'inscrivant dans une agence d'intérim. Il y est allé contre son gré, parce qu'il a suivi en Bretagne celle qu'il aime et nomme son « épouse ». Il y est allé parce qu'il faut gagner sa vie, tuer le temps, canaliser sa force, lutter contre les crises d'angoisse, ne pas devenir fou, ni mourir de dés-

œuvrement. L'usine aliène et use, mais l'usine sauve et occupe. L'ambivalence est au cœur de ce livre, et Joseph Ponthus va jusqu'à comparer la psychanalyse, « être allongé sur un divan à devoir parler », et le travail manuel, « être debout à devoir travailler et se taire. » De ce point de vue, l'écriture de ces feuilletts s'apparente à celle d'un journal-exutoire, elle serait le lien entre la parole du patient allongé et le silence de l'ouvrier debout. *À la ligne* est le double fruit de la nécessité et de l'urgence : travailler pour survivre, écrire pour supporter ce travail.

Joseph Ponthus est successivement trieur de crevettes, dépoteur de chimères (le poisson), égoutteur de tofu, nettoyeur d'abattoir, opérateur de béchamel, autant de tâches ingrates, physiquement éprouvantes et asservissantes. Les horaires brisent le cycle du sommeil. Le co-voiturage est indispensable sous peine de perdre la moitié de sa paie. La dépendance aux appels de l'agence est totale (on note que dans la bouche d'un intérimaire, « j'embauche », utilisé de façon intransitive, signifie « je suis embauché »). À l'esclavage des temps modernes se mêle la précarité née de lendemains incertains.

Joseph Ponthus a choisi pour le récit de cette épreuve une forme rare, qui n'est ni la poésie, ni le vers libre, mais le chant. Le titre, *À la ligne*, joue du double sens, à la fois le travail sur une ligne de machine et le découpage rythmique de la phrase. Le pari était risqué, mais l'écrivain le relève et tire profit de la scansion, de la répétition, du martèlement que permet cette forme à l'origine épique. Plus simplement, le chant est également présent sous la forme de la chanson à

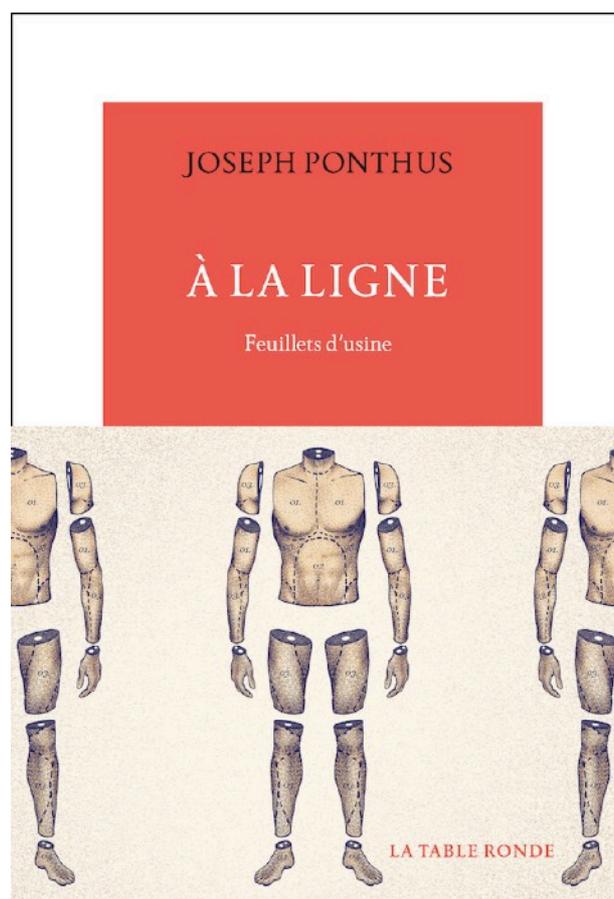
L'ÉCRITURE DE L'USINE

laquelle l'écrivain rend un fier hommage. Charles Trénet, Barbara, Léo Ferré, et Johnny Hallyday, Christophe Maé... ne cessent de l'accompagner. Il y a chez cet auteur né en 1978 un goût pour des chanteurs de générations différentes, qui souligne le temps long de la culture populaire, la transmission par-delà les modes. À la chaîne, la chanson agit aussi comme antidote à la domination : « *Aujourd'hui c'est tellement speed que j'ai même pas le temps de chanter* », lâche une ouvrière à un collègue.

La fusion de la culture savante et de la culture populaire est patente chez Joseph Ponthus, de même que le brassage d'une langue orale, brute, et d'une langue châtiée, écrite, émaillée de références hautement littéraires. Le mélange produit des discordances qui écorcheront les oreilles des esthètes et des bons élèves, mais qu'importe, le souffle de la phrase l'emporte. « *À l'usine / L'attaque est directe / C'est comme s'il n'y avait pas de transition avec le monde de la nuit* », écrit l'auteur à propos du travail qui commence à trois heures ou quatre heures du matin. Ses feuillets sont jetés sur le papier à la même cadence, sur le même mode, celui de l'attaque directe et fiévreuse.

À la ligne est loin du récit minutieux d'un Georges Navel, écrivain-ouvrier d'une génération antérieure à celle de Robert Linhart. Ce n'est pas non plus l'autobiographie d'un enfant de Bourdieu comme l'est *Retour à Reims*, de Didier Eribon. Le livre prend la forme d'un manuel de survie, du lamento d'un homme qui avance sur le fil du rasoir et chancelle. Il trahit une grande fragilité. Joseph Ponthus est tantôt fort, revendicatif, résolument du côté de « *la liberté des vivants* », tantôt friable, désespéré et au bord de l'épuisement.

« *Ma mère de passage il y a peu m'a dit qu'avant / J'avais des mains d'intellectuel / Avant / Que mes doigts ont forcé* », écrit Joseph Ponthus. À ce commentaire, on ajoutera celui d'un jeune auteur au parcours aussi contrasté mais plus apaisé, Arthur Lochmann. Ancien étudiant de philosophie, traducteur littéraire pendant dix ans, il a délaissé la vie intellectuelle pour apprendre et pratiquer le métier de charpentier. « *La toute première chose que j'ai dû apprendre, ou réapprendre, c'est à sentir avec les mains*, écrit-il dans *La vie solide* [...] *En l'espace de deux semaines, la peau de la paume épaiscit pour se protéger contre les agres-*



sions, les muscles des doigts prennent du volume au point que j'ai des difficultés à les croiser, des cals se forment à la base, les petites griffures noires se multiplient sur les jointures, les veines se dessinent sur le dos des mains et le long des avant-bras. »

Sa *Vie solide* est sous-titrée *La charpente comme éthique du faire*. C'est un récit d'apprentissage, un magnifique éloge du bois et du travail du bois, écrit par un homme que l'on sent enraciné, centré, capable de joindre deux mondes en apparence opposés : le savoir et le savoir-faire. Le livre intègre de nombreuses réflexions de sociologues et de penseurs contemporains sur l'évolution de nos sociétés occidentales sans jamais se laisser aller au passéisme, ni à la nostalgie. Arthur Lochmann observe, décrit et analyse avec l'assurance d'une modestie non feinte, à hauteur de toiture et à hauteur d'homme.

La publication simultanée des ouvrages de Joseph Ponthus et Arthur Lochmann a beau être fortuite, il est intéressant de les lire dos à dos pour y repérer des échos, des prolongements, mais surtout des nuances, des divergences qui révèlent deux tempéraments, deux réactions différentes à ce que le second appelle « *le verdict des choses* ».

Portrait de femme

Vie de femme ? roman sur les rapports de famille qui déterminent et qui lient ? Qu'est-ce que La femme qui chante, le dernier livre de Jacques Richard ? L'un et l'autre en réalité. Portrait en tout cas, hésitant et cru, portrait diffracté, tendu dans un tâtonnement permanent vers la recherche de l'évocation la plus juste, de la sensation la plus vraie, et dont se dégage l'image d'une femme en déséquilibre.

par Stéphanie de Saint Marc

Jacques Richard

La femme qui chante

ONLIT éditions, 176 p., 16 €

La femme qui chante est Solange. Fille, mère, amante, sœur, c'est à travers tous ces rôles qu'elle se définit et qu'on la découvre. Sœur d'un narrateur en pointillé, sœur de l'auteur lui-même peut-être, réelle ou fictive, peu importe, elle est là devant nous à nous interroger, embarrassante et désirante, vivante et condamnée, abonnée à une misère qui s'attache à ses pas, perpétuellement hors cadre.

De la vie de Solange on apprend peu de chose dans le livre, seules quelques traces, quelques cailloux semés au fil des pages permettent de reconstituer, plus véritablement qu'un itinéraire, un climat, un tempo, et un répertoire de sensations.

L'enfance, d'abord, c'est la peau nue contre la dalle froide du dortoir, l'humiliation glacée, et puis le départ, l'avion : Solange dans les bras de sa mère quitte un pays – « *ce pays d'hommes qui portent des mitraillettes* » – pour un autre, la Belgique – « *le pays gras* ». Et, déjà, à cet âge, elle chante, elle chante cette petite comptine intime et informulée qui n'appartient qu'à elle (comme chacun a la sienne) et constitue sa zone d'intériorité et de liberté.

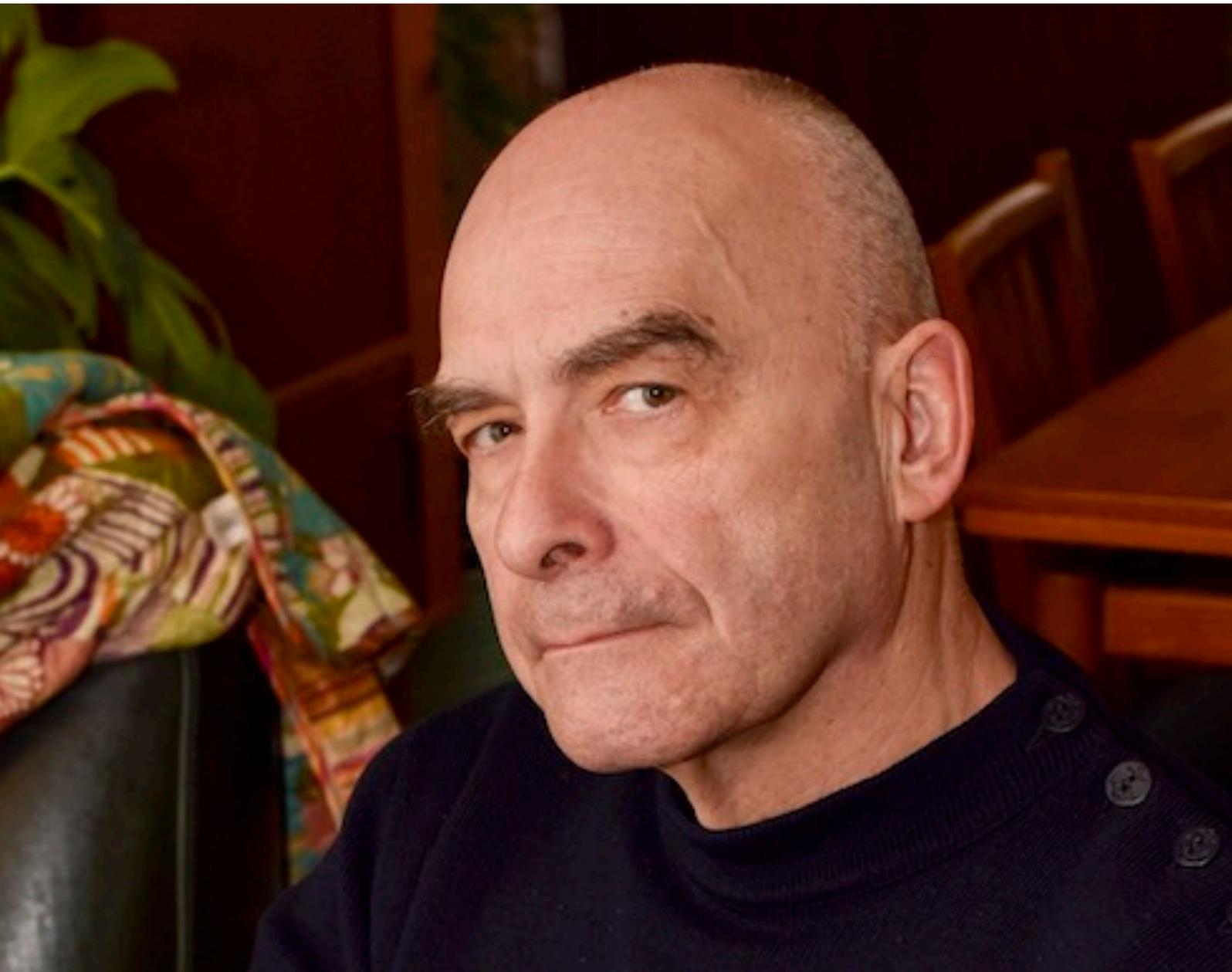
En Belgique, avec la mère, c'est l'atmosphère fétide, étouffée, du foyer : « *Un ordinaire de danger, de plaisir et de peur. De honte. Le corps bleussait dans le silence humide et le cœur avait froid.* » La prégnance des sensations physiques, le lit partagé par Solange avec sa mère, le plaisir découvert auprès de son frère et dont elle ne tire-

ra aucune honte mais affichera au contraire, plus tard, entre les bras des autres, une forme de fierté. Solange, vibrante et crâne, revendiquera avec force cette expérience et cet appétit : « *Tu penses que je suis dégoûtante parce que je ne renie pas ce que j'ai fait avec lui et tous les autres après ? Alors je te le redis. Je l'ai fait ! Et souvent. Et j'y pense encore. Il m'arrive d'en rêver la nuit* ».

Aux côtés de la fille de Solange qui vient compléter une généalogie de femmes, il y a aussi le fils. Le fils duplice, le fils désaxé, enfermé, et finalement perdu, qui est un reproche et une culpabilité permanente, un miroir tendu où Solange se contemple sans fard.

La misère de Solange – sa solitude et son égarement – est sans doute sociale, on le devine par touches, mais pas seulement bien sûr. Elle a aussi pour nom la folie et la honte, l'atavisme, l'hôpital, le parloir et la chambre commune. Les dominations ancestrales et les tendresses équivoques. La cloche de plomb des promiscuités familiales, qui sont un ferment et un étouffement, entre aubaine et damnation. De cette misère, la jeune femme porte, en stigmates profonds, la laideur, mais aussi la beauté et une sorte de grandeur. Car chez Jacques Richard rien n'est jamais univoque, telle la honte – fondamentale chez lui – jamais étrangère au plaisir. La vérité, approchée à petits pas, est poursuivie avec une exigence quasi obsessionnelle, mais en acceptant de se tromper, quête indécise, faite d'éclats de lucidité et d'inévitables égarements, qui donne au roman des allures perpétuelles de tentative et d'ébauche.

Avec *La femme qui chante*, Jacques Richard poursuit cette exploration des frontières mouvantes de l'identité et cette auscultation des



Jacques Richard © Katia Wastchenko

PORTRAIT DE FEMME

rapports de famille que réalisait déjà avec tant de profondeur son dernier roman, *Le carré des Allemands. Journal d'un autre*, où les liens entre un fils et son père, curieusement tissés d'absence et de transmission, étaient jetés sur le papier, crus tortueux et nus. Ici encore, c'est l'auteur lui-même qu'on reconnaît en Solange, comme on le devinait dans le fils du *Carré*. Pour Jacques Richard, moi, c'est un peu l'autre, comme il en fait d'ailleurs l'aveu dans les dernières pages de ce livre, lui qui sait bien que le portrait est un miroir, reflet tout autant du modèle que de l'artiste.

Marqué par une forme d'inachèvement, complexe, trouble, selon le style de l'auteur, *La*

femme qui chante est pourtant porteur d'un message fort et dénué d'ambiguïté, tout entier contenu dans une dédicace qui résonne comme un manifeste : « À mes deux filles, à mes cinq sœurs ». Les accents naturalistes du portrait qu'il ébauche n'empêchent pas Jacques Richard de faire de son texte une forme de plaidoyer, un encouragement intense adressé à Solange pour qu'elle se libère de ses entraves et brise des chaînes qui sont tout aussi intérieures qu'extérieures. Contre toute apparence, le roman apparaît ainsi comme un vrai roman féministe mais d'un féminisme qui s'interdit toujours de juger et de condamner. Il n'en est peut-être que plus juste et plus vrai.

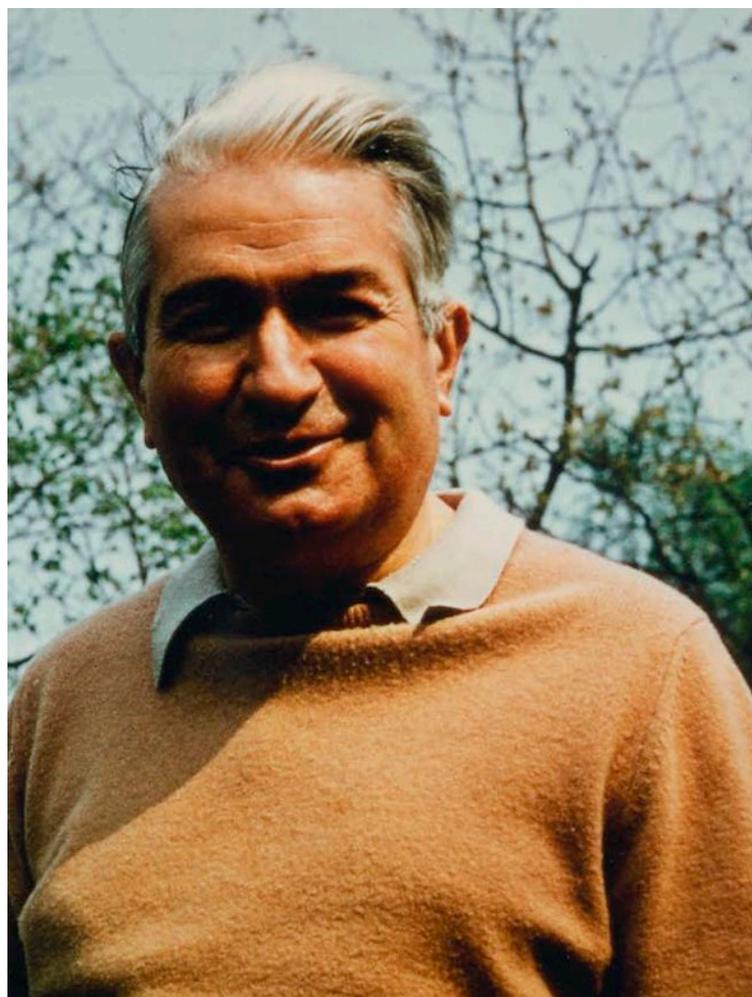
Paysages d'encre

Jean Starobinski (1920-2019) et Jean-Pierre Richard (1922-2019) nous quittent à onze jours d'intervalle, respectivement le 4 et le 15 mars. Critiques, universitaires, mais surtout écrivains, ils ont participé au renouveau de la critique littéraire dans les années 1950-1980, et leurs textes sur Mallarmé, Rousseau ou Stendhal ont marqué plusieurs générations de lecteurs. Ils étaient aussi des marcheurs, leurs œuvres nous invitent à parcourir par leur regard sensible le paysage intérieur des écrivains.

par Marta Sábado

Les textes de Jean-Pierre Richard sont des « fables critiques », qui font apparaître la cohérence singulière d'une œuvre. Quelle serait sa propre fable ? Il faudrait dire, avec lui, que sa vie et son œuvre se sont déroulées dans « *un certain nombre de lieux* » qui ont chacun à sa façon déterminé une « *certaine qualité de lecture et de travail* [1] ». Les chemins, paysages et univers imaginaires qu'il a explorés dans les écrits d'autrui ne sont pas sans lien avec sa propre manière d'envisager l'écriture, où vie, idées et sensations se trouvent entremêlées – c'est une « *aventure d'être* [2] ».

Né à Marseille, Richard quitte le paysage méridional pour Paris où il devient normalien, puis agrégé de lettres en 1946. Influencé par l'imagination matérielle de Bachelard et par la psychanalyse existentielle de Sartre (notamment le *Baudelaire*), c'est surtout la rencontre avec Georges Poulet à Édimbourg en 1947, alors que Richard y est professeur à l'Institut français, qui se révèle décisive. Grâce aux encouragements de Poulet, il se lance dans l'écriture de ses premiers textes, sur Stendhal et Flaubert, réunis dans *Littérature et sensation* (1954), où il livre deux des plus séduisants et originaux incipits en critique littéraire de cette époque : « *Tout commence par la sensation* » ; « *On mange beaucoup dans les romans de Flaubert* ». Puis, d'autres lieux (Londres, Madrid) et d'autres recueils suivront (*Poésie et profondeur* en 1955, *Onze études sur la poésie moderne* en 1964). Sa thèse sur Mallarmé, écrite à Madrid, lui permettra de revenir en France, à Tours, en tant que professeur à l'université en 1967. En 1968, il renonce à un poste à la Sorbonne pour se lancer dans l'aventure de l'Université expérimentale de Vincennes qui vient d'être créée.



Jean-Pierre Richard

Ce retour au « *triste paysage parisien* [3] » marquera cependant un infléchissement dans son œuvre. Son approche jusqu'alors ouvertement bachelardienne et phénoménologique se trouvera modifiée par son passage à Vincennes. La psychanalyse et les apports de ce qu'il appellera la « *grammatique* » enrichiront sa lecture des textes par une attention à la lettre, le « *grain du texte* »

PAYSAGES D'ENCRE

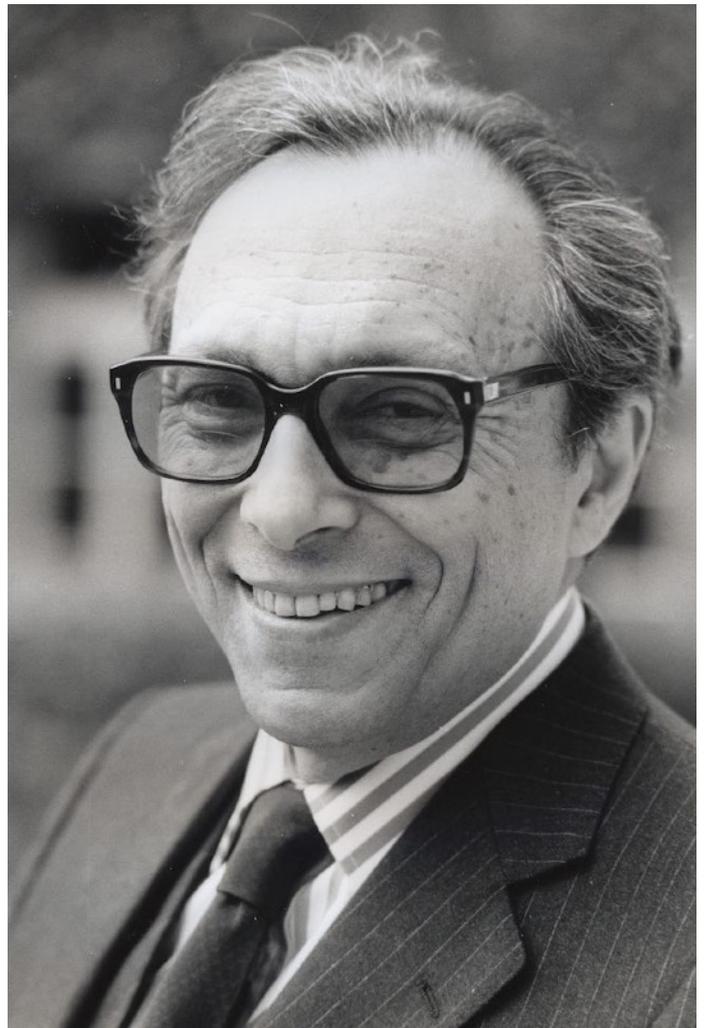
viendra soutenir les schèmes imaginaires. À la circularité de l'« univers imaginaire » d'un écrivain succédera alors le « paysage », qui permet d'introduire des lignes de fuite et de pratiquer une interprétation des textes davantage marquée par la différence. C'est l'époque des *Microlectures* (1979) et des *Pages paysages* (1984), véritables paysages d'encre, où Richard tisse artisanalement les fils littéraires, sémantiques et pulsionnels d'un titre, d'un vers ou d'un poème, faisant ainsi pivoter son attention de l'œuvre au texte.

Après Vincennes, Jean-Pierre Richard intègre en 1978 la Sorbonne, où il enseignera jusqu'à sa retraite en 1986. Dans une lettre à Poulet, cette même année, il avoue être fatigué du « *rythme des petites lectures* [4] » et de revenir toujours aux mêmes auteurs. N'appartenant plus à l'institution universitaire, il s'autorise une nouvelle liberté de lecture, qu'il qualifiera de « *second départ* [5] ». Il se tourne alors vers des auteurs contemporains et, pour certains, inconnus. Une véritable éthique de la lecture ressort et s'affirme dans ses recueils à partir de 1991 ; elle est faite de courage, d'humilité et de générosité. Le critique répond à l'appel des œuvres avec sa curiosité, sa sensibilité et la simplicité d'un plaisir de lecture. L'être critique est donc un *être avec* (penser, rêver, sentir, désirer avec). Et continuer à lire Richard aujourd'hui, c'est continuer à marcher avec lui à travers les textes qu'il a lus pour son bonheur, et pour le nôtre.

Pour Jean Starobinski, « *toute évocation des commencements est conjecturale et incite à construire une fable* [6] ». La sienne aura été liée à un lieu, Genève, et à un quartier, Plainpalais, où il vécut toute sa vie, hormis les trois ans qu'il passa en tant qu'enseignant à l'université Johns Hopkins à Baltimore de 1953 à 1956. Or, rares sont les œuvres plus expansives que la sienne. C'est l'histoire d'une arborescence qui s'enracine pour mieux pouvoir s'épanouir.

C'est d'abord la double formation, littéraire et médicale, qui forme le socle d'un regard associant la critique et la clinique dans la lecture des textes. Ses premières études sur Stendhal, Corneille ou Racine, publiées en revue au début des années 1950 puis reprises dans le recueil *L'œil vivant* (1961), sont marquées par cette double intelligence. À l'œil du clinicien s'ajoute l'écoute du psychanalyste, mais aussi du musicien qu'il était (il jouait du piano, il avait l'oreille absolue).

À Genève, pendant la guerre, il rencontre et côtoie des poètes (Pierre Jean Jouve, Pierre Emmanuel), des peintres et des sculpteurs (Balthus, Giacometti), des éditeurs et des professeurs (Albert Skira, Marcel Raymond). En 1957, il soutient sa thèse en littérature sur *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. En 1961, il achève sa thèse en médecine sur *l'Histoire du traitement de la mélancolie*. Les deux doctorats, obtenus « *presque simultanément* », constituent « *les titres nécessaires pour satisfaire l'ensemble de [ses] intérêts* [7] ». Ces intérêts et la qualité de lecture et de travail qu'ils appellent seront, comme chez Richard, intimement liés à



Jean Starobinski © J. Sassier

un lieu. Genève est alors pour Starobinski le « *lieu natal* », mais aussi « *un lieu vers d'autres horizons* [8] ». Il fera de cette ville un « *rendez-vous du monde* [9] ».

Il intègre en 1958 l'université de Genève, où est créée pour lui une chaire d'histoire des idées, discipline qu'il a rencontrée à Baltimore via la

PAYSAGES D'ENCRE

personne d'Arthur O. Lovejoy. En 1964, il devient professeur de littérature française et il enseigne également l'histoire de la médecine. L'époque est aux débats et aux querelles sur la nouvelle critique. La position excentrée de Starobinski à Genève est pour lui un « *écart fécond* [10] » et nécessaire, qui lui permet de garder une position faite d'indépendance et de mesure. C'est aussi cette liberté qu'il chérira dans son travail, il se promène dans le monde des idées et dans les textes selon une démarche qui tient de la délicatesse de l'essai. À côté de la critique littéraire (Rousseau, bien sûr, mais aussi Montaigne, Baudelaire, Diderot, Bonnefoy), de l'histoire des idées et de l'histoire sémantique (*L'invention de la liberté*, 1964 ; *Les emblèmes de la raison*, 1974 ; *Action et réaction*, 1999), il écrit aussi sur la peinture et la musique (voir le récent *La beauté du monde*, 2016).

Ses textes théoriques sont très souvent, à l'origine, des commandes de tiers ; leur lucidité calme constitue une leçon incontournable sur l'interprétation des textes (*La relation critique* en 1970, mais aussi *Les approches du sens* en 2013).

Starobinski, comme Richard, met son écriture au service d'autres écritures, dans une relation critique faite d'adhésion respectueuse et de distance aimante. Un certain rapport à la lecture et à la critique, qui est aujourd'hui le nôtre, est leur plus vivant héritage.

« *À près de 1 000 mètres d'altitude...* [11] »

Avec la disparition de Richard et de Starobinski, c'est tout un moment de l'histoire littéraire de langue française qui s'éloigne un peu de nous. Ils étaient tous les deux, avec Poulet, les meilleurs représentants de la critique thématique, et ils étaient associés à l'école de Genève. Au tout début des années 1950, par l'entremise de Poulet, ils lisent mutuellement leurs textes sur Stendhal, encore inédits, et y découvrent des coïncidences « *merveilleuses* [12] ». Chacun suit attentivement l'œuvre de l'autre, et ils échangent des lettres au moment de leurs lectures croisées. Starobinski invite Richard à Genève en 1970 pour un séminaire sur Proust. Richard remercie Starobinski pour son texte sur « *L'échelle de températures* », qui lui sert pour un cours sur *Bouvard et Pécuchet* dans les années 1980. Dans une lettre de 2005, ils évoquent encore la mémoire de Georges Poulet, qui fut un mentor pour eux deux. Ils pratiquent cependant un style critique propre et ne

s'intéressent que ponctuellement aux mêmes écrivains. Mais ils appréciaient tous les deux les marches alpestres. Dans les sentiers, pentes, reliefs et hauteurs, ils retrouvent peut-être une expérience de l'espace qui leur rappelle l'espace intérieur des œuvres. Chemignons à leurs côtés, leurs textes sont des paysages d'encre.

- 1 Entretien de Mathieu Bénézet avec Jean-Pierre Richard, *France Culture*, 10 janvier 1977.
- 2 Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*, Seuil, 1954, p. 16.
- 3 Entretien de Mathieu Bénézet avec Jean-Pierre Richard, *loc. cit.*
- 4 Lettre de Jean-Pierre Richard à Georges Poulet, 11 octobre 1986. Archives littéraires suisses.
- 5 Lettre de Jean-Pierre Richard à Jean Starobinski, 11 octobre 1986. Archives littéraires suisses.
- 6 Jean Starobinski, « *La relation critique* », in *La relation critique*, Gallimard, 2001 [1970], p. 17.
- 7 Jean Starobinski, *La parole est à moitié à celui qui parle...*, La Dogana, 2009, p. 19.
- 8 Entretien de Colette Fellous avec Jean Starobinski, « *Genève, rendez-vous avec Jean Starobinski* », *Carnet nomade*, France Culture, 5 janvier 2013.
- 9 *Ibid.* Il présidera aussi les Rencontres internationales de Genève de 1965 à 1996, mais il y tient un rôle actif dès la première rencontre en 1946 et il rejoindra le comité d'organisation deux ans après, en 1949.
- 10 Pour reprendre l'expression de Starobinski sur la spécificité de l'écrivain romand, Starobinski, « *L'écart romanesque* », in *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Gallimard, 1971 [1957], p. 392-414.
- 11 C'est « *à près de 1 000 mètres d'altitude* », dans les Alpes, que Richard lit *La transparence et l'obstacle* et qu'il fait l'épreuve d'une « *fraternité violemment ressentie* » avec les « *démarches* » de Starobinski. Lettre de J.-P. Richard à Jean Starobinski, Madrid, sans date. Archives littéraires suisses.
- 12 Lettre de Jean-Pierre Richard à Jean Starobinski, Londres, 15 décembre [sans année]. Archives littéraires suisses.

À l'ombre de Pierre Jean Jouve

Le lecteur informé de la critique jouvienne sait qu'il est désormais difficile d'aborder l'œuvre de Pierre Jean Jouve sans faire référence à Jean Starobinski. C'est à Genève, pendant la Seconde Guerre mondiale, que les deux hommes se rencontrèrent et s'estimèrent, une « relation critique » s'étant instaurée entre le poète et celui qui deviendra son exécuteur testamentaire. Docteur ès lettres et docteur en médecine, Starobinski était bien placé pour cerner l'esthétique jouvienne, pétrie de psychanalyse, de mysticisme et d'érotisme.

par Maxime Deblander

Les premiers articles que Starobinski publia sur Jouve datent des années 1940. Il prit part, avec René Micha et quelques autres, à l'élaboration d'une première image critique des œuvres du poète et participa à la constitution d'un personnage jouvien secret et mystérieux. Il eut une influence essentielle sur la réception de Jouve, s'impliquant personnellement dans la postérité éditoriale de ses œuvres. Rédigeant des préfaces, il prit part à la diffusion à plus large échelle des écrits de Jouve par des éditions de poche. D'abord, celle conjointe des *Noces*, et de *Sueur de Sang* dans la prestigieuse NRF chez Gallimard ; ensuite, du volume intitulé *La scène capitale* reprenant plusieurs courts récits dans la collection « L'Imaginaire ».

L'œuvre jouvienne est caractérisée par la rupture, Jean Starobinski en fut le cartographe. Une préface, intitulée « La traversée du désir », signale un commencement, *Les Noces* devenant « le poème de l'entrée en poésie, de la naissance du poète à sa vocation désormais assurée [1] ». Starobinski fait ici référence à la fameuse conversion de 1925 où Jouve renia une dizaine d'année d'écriture au profit d'un nouveau départ, d'une vie nouvelle. Une autre préface portera sur l'abandon par Jouve de la forme narrative au profit du poème seul. Avec *La scène capitale* (1935), dernier récit de l'auteur, l'écriture se renouvelle encore puisque « la fiction, développée jusqu'à son terme, est le lieu d'origine du poème [2] ».

Enfin, c'est avec la publication des *Œuvres complètes* au Mercure de France que la force

critique de Jean Starobinski se présente le mieux. Si le théoricien ne retenait pas ses louanges à l'égard de Pierre Jean Jouve, il osa cependant s'opposer, de manière posthume, au grand maître en s'intéressant à des textes pourtant reniés. Si le critique a jugé bon que ces écrits soient lus, une gêne est néanmoins visible dans sa préface où il revient longuement sur la décision de publier, malgré tout, des textes censurés par la volonté même de leur auteur. Puisque ces livres existent, puisqu'il appartient à tout un chacun de se rendre à la Bibliothèque nationale de France et de les consulter : pourquoi se priver de les insérer dans des éditions complètes où elles ont leur place ?

Jean Starobinski est mort le 4 mars dernier. On se souviendra certainement de son sens critique et de tout ce qu'il a fait pour la littérature, pour celle de Jouve en particulier. Que ces quelques lignes évoquant le rôle capital de Starobinski pour les études joviennes résonnent comme un tombeau, comme un hommage au critique et à son amour immodéré pour l'art.

- 1 Jean Starobinski « La traversée du désir » dans Pierre Jean Jouve, *Les noces et Sueur de Sang*, Gallimard, 1966, p. 7.
- 2 Jean Starobinski, « Préface » dans Pierre Jean Jouve, *La scène capitale*, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1982, p. 6.

Agualusa, la révolution onirique

« À chaque homme, disait Borges, il est donné, par le rêve, une petite éternité personnelle qui lui permet de voir son proche passé et son proche avenir. » Chez José Eduardo Agualusa, cet écrivain né en Angola en 1960 et qui vit entre le Portugal, le Brésil et son pays natal, l'onirisme n'exclut pas le recours au réel, le passé et le présent se brouillent souvent, la mythologie et l'Histoire tendent à se confondre, les personnages semblent sortir d'une légende populaire pour entrer dans un film policier.

par Linda Lê

José Eduardo Agualusa
La société des rêveurs involontaires
 Trad. du portugais (Angola)
 par Danielle Schramm
 Métailié, 280 p., 18 €

Félix Ventura, le bouquiniste albinos du *Marchand de passés*, de José Agualusa, ressemble à un affairiste doublé d'un sorcier : la nouvelle bourgeoisie de sa ville, pour faire peau neuve, a besoin de ses services. À ceux qui viennent de faire fortune ou qui ont grimpé des échelons dans la société, aux entrepreneurs, ministres, trafiquants, généraux, Ventura se targue de procurer un « bon passé » : des « ancêtres illustres », « un nom qui évoque la noblesse et la culture ». Il leur vend donc un passé tout neuf. « Je fabrique des rêves », dit celui qui, tel Cioran, convoqué comme témoin dans *La société des rêveurs involontaires*, serait de ceux qui avouent que le réel leur donne de l'asthme.

C'est comme si, chez Agualusa, l'immersion dans le rêve était une façon de revisiter, tout en la tenant à distance, une histoire de la violence. Dans *La saison des fous*, l'enquêteur, interrogeant Lidia do Carmo Ferreira, revient sur d'effroyables histoires de viol, d'inceste, de suicide, mais fait aussi la chronique de la guerre d'indépendance, puis de la guerre civile en Angola (décrites avec une acuité non dénuée d'empathie par Antonio Lobo Antunes dans ses romans aussi bien que dans ses lettres de guerre).

Les livres d'Agualusa sont souvent des condensés de chaos, même dans *La guerre des anges* qui

se déroule dans les favelas de Rio. Des tortionnaires, des chefs de bande transforment Rio la ténébreuse en un pandémonium, tout comme ils ont fait de l'Angola une terre dévastée.

Dans le dernier roman d'Agualusa, paru en ce début d'année dans une traduction de Danielle Schramm, *La société des rêveurs involontaires*, les Portugais ont dû fuir l'Angola, mais laissent derrière eux un pays au bord de la ruine. Un quatuor, placé sous l'ombre tutélaire de Cortázar, joue avec l'idée qu'ils sont des rêves devenus réalité et une réalité devenue des rêves. Il faut imaginer, pour suivre ces personnages, une machine à voir les rêves, une machine capable de « traduire l'activité cérébrale pendant qu'on rêve en images animées » : un journaliste divorcé, une artiste mozambicaine nommée Moira (on ne peut s'empêcher de penser aux moires, ces déesses de la fatalité), un personnage trouble qui joue les espions, un guérillero devenu patron d'hôtel, auteur d'un journal fourmillant de mystères – les quatre rêveurs éveillés n'ignorent pas que le rêve est une seconde vie.

L'art doit inquiéter, effrayer, dit à un moment un personnage du livre. Chez Agualusa, un simple détail, comme une veste en soie de couleur pourpre, une vidéo des rêves, une citation de Fernando Pessoa (« Mourir c'est seulement ne pas être vu »), une conversation entre un douanier et un voyageur à propos d'un Boeing disparu en vol... un simple détail, donc, peut faire basculer la réalité. L'un des membres de la confrérie, le journaliste aux rêves paradoxaux, se demande si sa réalité, la réalité sur laquelle il travaille, ne souffre pas d'un excès de créativité. Les personnages d'Agualusa, s'accrochant à un espoir ténu,



José Eduardo Agualusa © Rosa Cunha

ANGUALUSA, LA RÉVOLUTION ONIRIQUE

tentent, dans une dystopie, de transformer la grève générale en rêve général. Ils mènent l'enquête dans un pays promis aux pires bouleversements. Dans *La société des rêveurs involontaires*, le rêve n'est pas un moyen de fuir ce que le quotidien a de plus menaçant et de plus terrifiant, ni un moyen de faire la révolution sans effusion de sang.

Les personnages qui enquêtent le font pour eux-mêmes : l'exergue placé au début de ce polar mé-

taphysique et de cette chronique guidée par le principe d'incertitude est une citation de Pessoa qui rappelle que rêver, c'est aller à la recherche de soi. Ceux qui s'y adonnent parviennent, par une alchimie occulte, sinon à se trouver, du moins à voler des fragments de bonheur : c'est peut-être, croient-ils savoir, parce que le rêve est la porte dérobée par laquelle le monde, qui se défait, peut être réenchanté.

Entretien avec Melissa Broder

So sad today, recueil d'articles de Melissa Broder, intitulé d'après son compte Twitter, parle de sa vie sexuelle, axée sur la pornographie et les sites de rencontre. Il efface la distinction entre vie privée et vie publique, hétéro et homosexualité, féminin et masculin, sentiment et sensation, littérature et texto, réel et virtuel. Ce parti pris vulgaire, scatologique et pornographique représente-t-il l'avenir de la littérature ? EaN a pu s'entretenir avec l'autrice à Paris.

par Steven Sampson

Melissa Broder

So sad today

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Clément Ribes

L'Olivier, 208 p., 20 €

Pourriez-vous nous parler du rapport entre ce texte et votre compte Twitter (@melissabroder) ?

Aujourd'hui, je vis à Los Angeles ; j'y ai emménagé il y a cinq ans. Avant, je travaillais dans l'édition à New York, où j'ai traversé une période d'angoisse et de dépression. J'ai essayé tous les remèdes traditionnels – la psychothérapie, les médicaments –, rien n'a marché, donc j'ai créé un compte Twitter anonyme, que j'ai appelé « *so sad today* », et j'ai commencé à envoyer des tweets de cent quarante signes. C'étaient des lettres envoyées dans le vide, qui ont rapidement trouvé un public. J'avais toujours écrit de la poésie pendant mes trajets en métro. À Los Angeles, je conduisais, ce qui m'empêchait d'écrire, donc j'ai commencé à dicter avec Siri. Du coup, mon style est devenu plus idiomatique, les sauts de ligne ont disparu, et les poèmes se sont transformés en essais. J'en ai publié quelques-uns en ligne, une éditrice les a vus et appréciés – elle ignorait l'existence de *so sad today* –, on a déjeuné ensemble, et quand je lui ai parlé du compte Twitter, elle m'a proposé de les marier, puisque mes essais et mes tweets traitaient des mêmes thèmes : le sexe, la mort, la dépression, l'étrangeté d'être vivant. Donc, ces écrits sont des explorations plus profondes des thèmes de mon compte.

Vous avez combien d'abonnés ?

750 000.

Que pensez vous de Twitter, et d'Internet plus généralement ?

Je continue à tweeter depuis *so sad today* : c'est une addiction. Alors qu'avec mes autres addictions – l'alcool et les drogues – j'étais arrivée au point où elles détruisaient ma vie, Internet n'est pas assez douloureux pour que j'arrête. Me sens-je coupable ? Oui !

Quels sont les auteurs qui vous ont influencée ?

En tant que poète, Sylvia Plath et Anne Sexton parmi d'autres poétesses de cette époque. Pour mon roman, *The Pisces* (inédit en français), les trois livres qui m'ont influencée sont *Mort à Venise*, *L'enfant perdue* d'Elena Ferrante et *Le professeur et la sirène* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. En ce qui concerne *So sad today*, j'ai été moins influencée par mes lectures, ce livre étant plutôt cru.

Les deux premiers tiers de ce recueil se lisent comme un poème en prose, marqué par la répétition et la jouissance linguistique, reléguant l'intrigue au second plan.

Exactement. Dans l'écriture de la prose – et maintenant pour les scénarios, que je pratique aussi –, il faut que quelque chose se passe, d'abord un premier événement, ensuite un deuxième, etc. Tandis que dans un poème, il peut ne rien se passer. Souvent, il y aura un événement ou un tournant, mais qui peut être interne et affectif. Je suis quelqu'un d'introverti, qui vis dans ma tête : ma vie est simplement un fantasme, ou en tout cas elle a lieu dans le domaine de la pensée et du sentiment plutôt que dans l'action. Ce sont là les préoccupations de la poésie.

ENTRETIEN AVEC MELISSA BRODER

On trouve ici un langage qui ne m'est pas toujours familier, qu'il s'agisse de nouvelles expressions ou de l'emploi inattendu d'une préposition. S'agit-il d'un langage propre à Internet ? Je pense, par exemple, à « wingman bro [1] ». Faites-vous exprès d'innover ?

Lorsque j'écris de la poésie ou des romans, j'essaie d'employer un langage qui aurait été compréhensible d'un lecteur d'il y a cinq cents ans. Mais avec *So sad today*, je me suis autorisée à me vautrer dans le jetable, je voulais explorer la langue vernaculaire, que je connais pour avoir passé beaucoup de temps sur Internet.

Quelle partie d'Internet ?

Encore Twitter.

Vos lecteurs maîtrisent-ils cette langue vernaculaire ?

Ils sont souvent imprégnés de cette culture. De nombreux adolescents me lisent, ainsi que des adultes, mais mon travail trouve sa plus grande résonance chez les femmes de vingt ans ou un peu plus : ce sont elles qui m'envoient le plus de courriels. À mes yeux, elles sont encore adolescentes. À mon avis, le rap est à l'origine de beaucoup d'expressions qui arrivent sur Internet, et sur Twitter.

Pourquoi préférez-vous Twitter ?

Je vois Facebook comme un cloaque, un mélange bizarre où figurent à la fois ma tante et des fans que j'ai acceptés comme amis sans savoir ce qu'ils cherchaient ; ils prêchent leur vision du monde, mais d'une manière étrange et propre à Facebook. En ce qui concerne Instagram, je suis une horrible photographe. Même mes rêves sont faits de mots plutôt que d'images, je n'en ai pas beaucoup dans la tête. Donc Twitter semblait me convenir. Et avec Instagram, tout le monde cherche à donner une meilleure image de sa vie, alors que sur Twitter personne ne le fait : à la limite, les gens préfèrent y souligner les aspects sombres. Et c'est ça que j'aime avec Internet : nous sommes désincarnés. Alors qu'avec Instagram nous le sommes moins : il s'agit de selfies du corps. Twitter, c'est juste des mots.



Melissa Broder © Patrice Normand

Alors que votre poésie est incarnée.

Ma poésie s'inscrit dans mon combat pour vivre dans un corps. J'adore parler du corps, mais y vivre est moins confortable.

Pourquoi ?

Je ne sais pas. Il démange.

Le corps féminin ?

Un aspect du défi vient du fait de vivre dans le corps d'une femme, et des messages reçus de ma mère concernant l'idéal féminin : cela explique en grande partie pourquoi je suis en guerre avec cette incarnation depuis ma jeunesse. Mais il est sans doute difficile aussi pour certains hommes de vivre dans un corps.

Quels messages reçus de votre mère ?

Il fallait rester mince, contenue, et cela peut se traduire... ma mère n'est pas contente de l'existence de ce livre. Elle ne l'a pas lu, mais à quoi bon se laisser déborder ? Pourquoi s'étendre sur tous ces aspects peu appétissants ? Lorsque j'écris, je ne suis plus présente dans mon corps, il va

ENTRETIEN AVEC MELISSA BRODER

ailleurs, je n'ai pas besoin d'y être physiquement, donc je me sens libre d'être plus sale et expansive.

En lisant So sad today, je vous voyais comme une lesbienne obèse. Maintenant, je vois – je ne le dis pas pour draguer – que vous êtes très attirante.

Merci.

Dans l'essai, vous revendiquez le droit d'être grosse et moche, alors que dans la vraie vie vous correspondez plutôt à l'idéal féminin traditionnel.

Ce qui m'attire chez une femme, c'est ce que je ne me permets pas d'être ; j'aborde ce thème dans le deuxième chapitre, sur les troubles alimentaires, où j'explique que ce que je trouve sexy correspond à ce que j'ai peur d'être, il s'agit d'un laisser-aller.

Est-ce le désir d'être comme elles, ou simplement de l'attirance ?

Elles m'attireraient sexuellement.

Vous le dites au conditionnel.

Je suis attirée, je suis bisexuelle.

Et vos amantes, que trouvent-elles chez la femme mince que vous êtes ?

Je n'en sais rien, c'est peut-être ma personnalité.

Je vous ai tout de suite identifiée comme juive : votre accent et votre intonation, pour ne pas parler de votre nom. Même votre prénom fait juif.

Très juif.

Y a-t-il quelque chose de juif dans votre personnage ?

Absolument. C'est drôle, parce que je ne suis pas allée à la synagogue depuis de nombreuses années, je ne suis pas pratiquante, mais culturellement je me sens très juive. À mon avis, il s'agit de cet héritage des névroses, cette tradition qui consiste à transformer votre angoisse personnelle

en humour parce qu'on ne sait pas quoi en faire d'autre : c'est un instinct juif.

Avez-vous des modèles ?

Philip Roth est l'un de mes préférés. Je pense aussi à des humoristes comme Woody Allen, Seinfeld et Richard Lewis. Quand vous regardez la page Wikipedia de Lewis, vous voyez que ses thèmes sont les miens.

Lesquels ?

Les angoisses : la mort, l'existence dans un corps, la sexualité et la conscience de soi. C'est le fait d'avoir du recul par rapport à tout cela, mais pas assez pour le vaincre dans la vraie vie, alors qu'on arrive à le nommer à travers l'art.

Doit-on comprendre que la narratrice – dans au moins un chapitre, elle s'appelle Melissa Broder – c'est vous ?

C'est moi, oui.

Quel intérêt d'abolir la distance entre vous et la narratrice ?

Dans *Moby Dick*, il s'agit de la baleine, mais on n'en voit que certaines parties. De même, ici c'est la partie de la baleine qui est moi-même.

C'est troublant, je connais des détails intimes de votre sexualité : vous avez écrit un message avec votre sang menstruel ; vous aimez jouir sur la bouche de vos amants.

C'est juste. Mais cela reste distancié lorsque c'est imprimé sur la page, vous comprenez ? Parce que je ne suis pas emprisonnée par mon corps.

Cet étalage impudique de sa propre intimité me semble à la fois assez juif et assez américain.

En effet. D'où est-ce que ça vient ? Ma mère est juive à 100 %, mon père aussi, mais elle n'est pas du genre à tout étaler. Qu'est-ce qui fait que les Juifs veulent tout montrer dans le domaine artistique ? J'ai envie de répondre qu'il y aurait une sorte d'équivalence entre la honte et la culpabilité chez les Juifs. Donc, lorsqu'on étale tout, c'est une forme de révolte. Mais contre qui ? Je n'ai pas l'impression de le faire vis-à-vis de la société en général, je dirais que je m'oppose à la honte

ENTRETIEN AVEC MELISSA BRODER

que je ressens en moi. La honte est comme mon étoile polaire. Cela ne regarde que moi, mais je crois que dans le judaïsme il y a un aspect terrien ainsi qu'un côté direct qui va avec.

So sad today – le livre – s'inscrit-il dans une tradition littéraire, ou est-ce un simple projet personnel entrepris pour des raisons thérapeutiques ?

Il ne s'agit pas de thérapie mais plutôt d'une tentative de découvrir jusqu'où j'étais capable d'aller dans la révélation de la vérité. Jusqu'où dans le dévoilement du côté obscur. Quant à la littérature de la confession, je vois une différence entre ce qu'on dit pour être grandiloquent ou choquant et ce qui vient du besoin de déterrer quelque chose d'enfoui, d'affronter la peur.

Il y a un fort aspect scatologique dans votre écriture.

Je crois qu'on ne chie pas assez en littérature, alors qu'on y mange souvent. Dans la vraie vie, on ne cesse de déféquer, et de pisser. J'ai ressenti une telle honte à l'égard du corps, je voulais en considérer les aspects les plus honteux et faire en sorte qu'ils soient acceptables.

Vos parents ont-ils d'abord pris conscience de toutes ces expériences par le livre ou par le compte Twitter ?

Lire le livre leur est interdit.

Je suis fasciné par la vulgarité de votre langage – par exemple, l'emploi du mot « like [2] » comme interjection. Aimez-vous cet horrible tic de langage très à la mode aux États-Unis ?

Ouais, parce qu'il fait tellement bête. J'aime bien accueillir la *Jap* [3] ou la *Valley Girl* [4] et l'inverser.

De même pour « yr cum [5] », où les mots abrégés soulignent l'impudeur du propos.

Il y a de l'ironie dans le décalage entre la personne qui aspire à vivre dans un état éternel de désir – ce que Sappho appelle le désir universel ou intemporel – et cet argot temporel et jetable d'Internet.



- 1 Traduit de façon banale par « bon pote ».
- 2 On pourrait le traduire par « quoi » ou « tu vois ? ». Sa présence inutile et stupide n'est pas toujours respectée dans la traduction française.
- 3 La « Jap » ou *Jewish-American princess*, figure caricaturale et péjorative de la Juive américaine, censée être vulgaire, gâtée, narcissique et matérialiste.
- 4 Figure péjorative des femmes de la vallée de San Fernando, au nord de Los Angeles, dont les caractéristiques correspondent à celles de la *Jap*, en plus vulgaires.
- 5 « *I will like 3 of yr statuses on fb while I swallow yr cum.* » Traduction : « je likerai trois de tes statuts facebook tout en avalant ton foutre. » Encore une fois, la traduction française est plus formelle et explicative, évitant les abréviations (« yr » pour « your », « fb » pour « facebook », « cum » pour « come », i.e. « foutre »).

Lawrence Ferlinghetti, sympathique voyageur

Lawrence Ferlinghetti, poète américain, fondateur de la librairie et maison d'édition City Lights à San Francisco (qui publia en 1956 Howl d'Allen Ginsberg dans la célèbre collection « Pocket Poets »), est sans doute l'un des derniers représentants de la Beat Generation : il a eu cent ans le 24 mars. Ses journaux de voyage, publiés en 2015 aux États-Unis, sont aujourd'hui traduits en français sous le titre La vie vagabonde.

par **Claude Grimal**

Lawrence Ferlinghetti

La vie vagabonde.

Carnets de voyage 1960-2010

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par **Nicolas Richard**

Seuil, 561 p., 25 €

L'activité poétique et éditoriale de Lawrence Ferlinghetti a toujours été liée à des positions personnelles de gauche – il s'opposa dès la première heure à la guerre du Vietnam et était proche des mouvements du « Free Speech ». C'est donc en homme engagé qu'il voyage aux quatre coins du monde dans *La vie vagabonde*, invité à participer à des congrès politiques ou littéraires, à des lectures de poésie, etc. Parfois, c'est afin de solliciter de nouveaux manuscrits pour Pocket Poets, et, à une occasion, pour effectuer un séjour linguistique pendant plusieurs mois avec sa famille dans une petite ville espagnole.

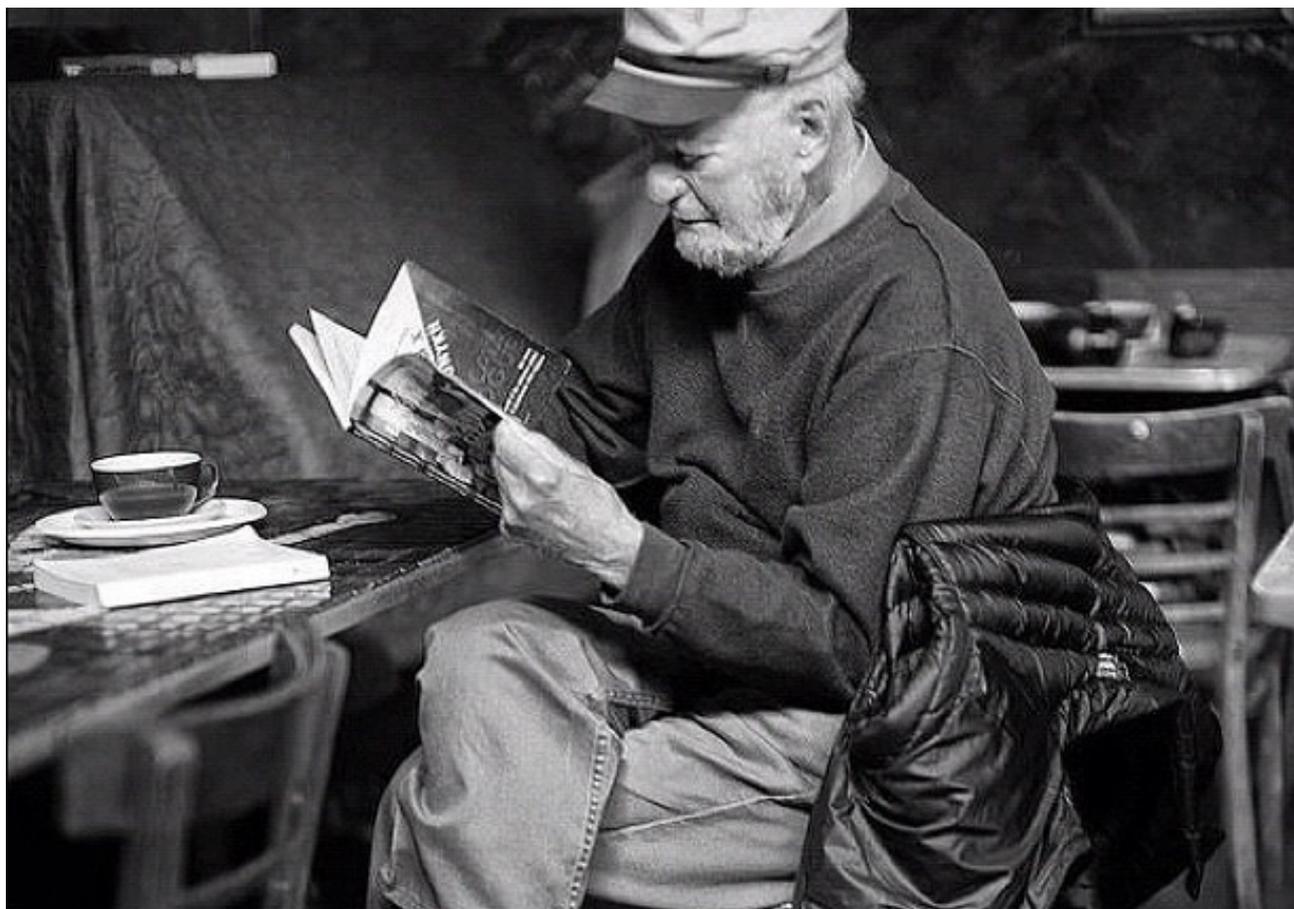
La « route » de Ferlinghetti n'est donc pas la catatase *beat* initiatique des Ginsberg, Kerouac... mais celle d'un homme curieux, ouvert sur le monde et persuadé tant des pouvoirs de la poésie que des devoirs du poète. Une des intentions de son écriture comme de son travail d'édition a toujours été, en effet, d'attirer un public parfois non savant à une lecture exigeante sur la base d'un fond commun de dissidence et de non-conformisme. Typique est donc une de ses premières traductions dans le magazine de sa librairie en 1953, celle du « Cancre » de Prévert qui « *dit non avec la tête / Mais [...] oui avec le cœur* ». Typique aussi, cette fois-ci de son engagement politique, quelque soixante ans plus tard, en 2012, son refus d'un prix de poésie de 50 000

euros du PEN Club hongrois parce que financé en partie par un régime de droite, autoritaire, ennemi des libertés et de la justice sociale.

C'est ce Ferlinghetti généreux, plein d'énergie, qui apparaît dans *La vie vagabonde*. Il y présente des carnets, pour quelques-uns déjà publiés mais pour la plupart inédits et venus de papiers qu'il a remis à la bibliothèque Bancroft de l'université de Berkeley. Un certain nombre de ses dessins sont également inclus.

Le livre, qui couvre donc cinq décennies, se compose d'observations diverses recueillies presque partout où Ferlinghetti a voyagé : à Cuba pendant les premières années castristes, sur les plages de Hawaï, en Australie, dans les rues de Paris en 1968, au Nicaragua, à Berlin, à Saint-Tropez, en Grèce... et, souvent, aux États-Unis ou au Mexique voisin. Il se déplace en car, en avion ou en train (et prend même – Blaise oblige – l'inévitable Transsibérien). Il note ses impressions sur les gens, les paysages, les nourritures. À l'occasion des nombreux congrès auxquels il se rend, il rencontre, ou voit de loin, Castro, Neruda, [Ezra Pound](#), Burroughs... Il prend des bains de soleil avec [Albert Cossery](#), boit avec son ami Voznessenski et son « *plus vieil ami au monde* », George Whitman de Shakespeare & Co...(On regrette que l'éditeur n'ait pas songé à un index des noms et des endroits qui permettrait d'aller directement à ce que Ferlinghetti dit de drôle et de pertinent sur des lieux ou des personnages qui nous intéressent.)

L'humour est de la partie : le voyage en Russie se transforme en cauchemar lorsque Ferlinghetti, arrivé à l'extrémité de son parcours, alors qu'il souhaite se rendre en bateau au Japon, se voit



Lawrence Ferlinghetti © Christopher Michel

FERLINGHETTI, SYMPATHIQUE VOYAGEUR

obligé de reprendre le rail dans l'autre sens ; la drôlerie des situations ou des personnes rencontrées ne lui échappe jamais.

Pas plus que le pathétique des choses. En effet, s'exprime aussi dans ce livre une sensibilité prompte à saisir la misère économique ou culturelle. Pas très loin de chez lui, à Salton Sea, en Californie, en 1961, il donne à partir de la situation de la petite station balnéaire (sur un lac salé) son verdict concernant toute l'Amérique : « *Tout semble parfaitement à l'arrêt. Les gens, les films, les arts, la politique, la Terre elle-même, tout ce qui marque le temps arrêté, endormi... tout semble suspendu, démoralisé.* » Puis, cinquante ans plus tard, en 2010, très loin de chez lui, au Belize, il note découragé : « *40 % de la population dans la pauvreté* ».

Pourtant, de manière générale, le livre est gai, vif, intuitif, ouvert à toutes les sensations agréables. Un livre de cinq cents pages tout de même, et donc qui se lit par bribes, quelques paragraphes par-ci, quelques paragraphes par-là, mais qui donne, chaque fois qu'on le pose, l'envie de le reprendre. L'énergie optimiste du début faiblit

vers la fin, Ferlinghetti a vieilli, et l'on sent que l'espoir de lendemains qui chantent s'est éteint. Le voyageur se trouve à présent de plus en plus insupporté par « *la monoculture américaine... [qui] balaye le monde* », par l'Europe moderne et les États-Unis modernes, deux régions du globe qui lui font l'effet d'un « *grand camembert pourri* » (en français dans le texte) tandis que se pressent à leurs frontières des masses désespérées.

Pourtant, en 2009, Ferlinghetti rêve encore, fidèle à une exaltation *beat* de jeunesse. « [R]elisant Au cœur des ténèbres, je me dis qu'on pourrait écrire un roman en inversant le message sombre de Conrad, avec un protagoniste partant de New York (le cœur de la Bête) et se mettant en route pour remonter un autre grand fleuve [...] ne figurant sur aucune carte ni aucun plan [...] Notre héros s'avancerait vers une lumière de plus en plus puissante, vers l'illumination finale, indéfinissable et inatteignable [...] de manière que ce nouveau roman risque de ne jamais s'achever. Et pourtant notre héros pourrait encore découvrir la grande lumière, le "Cœur de la Clarté" ». Ah oui, découvrir le « Cœur de la Clarté » ? Ferlinghetti, incorrigible rêveur ! Tant mieux.

Grandeur et disgrâce de Mécislas Golberg

Mécislas Golberg est mort de la tuberculose en 1907, à l'âge de 37 ans. De cet écrivain, André Gide a brossé un portrait condescendant : « Un réfugié polonais, je crois, d'origine douteuse, de confession incertaine (Juif sans doute), un étrange bohème d'aspect famélique, une sorte d'illuminé de grande intelligence, d'un don littéraire indéniable. » Antoine Bourdelle a sculpté son buste, que l'on peut encore observer à Montparnasse. Apollinaire le voyait en mécène : « Il protège les poètes et les artistes mieux que beaucoup d'amateurs millionnaires et de ministres éclairés. » Bref, un écrivain oublié de la Belle Époque, que Catherine Coquio nous fait découvrir, en éditant son autoportrait dans un livre-montage de textes, lettres et longues notes de fin de volume. Impressionnant.

par Jean-Yves Potel

Mécislas Golberg
Disgrâce couronnée d'épines
 Préface de Catherine Coquio
 Pontcerq, 290 p., 16 €

Il était anarchiste. Pas un de ces poseurs de bombes dont Enzensberger a fait des « rêveurs d'absolu » ni un anarchosyndicaliste. Simple-ment un esprit libre et indépendant. Hostile à l'embrigadement et aux martyrologies. La bien-séance de son époque en a fait, malgré lui, une « figure mythique du paria ». Dans son journal, *Sur le trimard*, Mécislas Golberg exhortait les chômeurs et les « gueux de la pensée » à se réunir, « à créer la force politique de demain », « sans-travailliste » et « anti-collectiviste ». Né sujet de l'empire russe, dans une famille juive polonaise assimilée, il était venu en France, à l'âge de 22 ans, après de brèves études de médecine à Genève (1891). Amoureux fasciné de Paris et de sa modernité – les trains, le métro, la bohème littéraire –, trimardeur dans l'âme, la tête bourrée de projets, il refusait de s'attacher à un quelconque patron. Deux fois expulsé de France pour ses activités, surveillé par la police, il s'engagea dans la défense d'Alfred Dreyfus aux côtés de l'anarchiste et journaliste Bernard Lazare, et, de son exil à Bruxelles, il devint la cheville ouvrière du *Livre d'hommage des lettres françaises à Émile Zola*. Auteur d'une « œuvre protéiforme », il a écrit des articles, des essais, de long

poèmes dont un « extraordinaire » *Lazare le resuscité*, nous dit Coquio ; il a fondé des revues, aimait et rassemblait poètes et peintres (notamment Apollinaire et Matisse), buvait et vivait la nuit, mangeait quand il avait le temps, fit un peu de prison, entreprit mille choses, séjourna à Londres (où il contracta la tuberculose en 1897). Il vivait sans revenus fixes.

De son temps, la tuberculose était un fléau dont le bacille venait d'être isolé par le docteur Robert Koch qui lui a donné son nom (1882). Le pneumothorax, traitement très douloureux infligé deux fois à Golberg, mis au point en 1894, ne faisait que freiner l'évolution de la maladie. Le premier antibiotique efficace (la streptomycine) ne fut mis au point qu'en 1940. Jusque-là, la maladie était jugée incurable et l'on craignait la contagion à juste titre, sans vraiment la contenir. Golberg aimait la vie. Il a vécu les premières années de sa maladie en la tenant à distance, puis, à partir d'une crise décisive en 1905, les douleurs ont pris le dessus : « *La souffrance diminue la résistance que l'homme oppose au monde extérieur.* » Amaigri, pris de fièvres délirantes, il est devenu un être encore plus gênant : « *Ma toux et ma figure effrayaient les braves gens. Je rencontrais peu de pitié. Ce que j'ai eu à constater, c'était une sourde colère de ces êtres mieux portants que mon aspect gênait.* » Il était devenu « l'outlaw – le hors-la-loi pour qui les vulgaires lois de la pitié n'avaient plus de sens ». C'est lui qui le dit dans son dernier texte rédigé en 1905-1907, les



GRANDEUR DE MÉCISLAS GOLDBERG

Golberg par Rouveyre © Pontcerq

années de son agonie, texte qui ouvre ce volume : *Disgrâce couronnée d'épines*. C'est la première édition intégrale.

Malade, mourant, Golberg demeure Golberg. Il raille le pathétique de son siècle : « *Les braves gens pensent que la certitude du néant prochain rend profond le cœur et élève l'âme. Douce illusion !* » La tuberculose était, selon la formule de Susan Sontag [1], la « *maladie métaphore* » du XIXe siècle, la maladie romantique par excellence, à la fois « *image de la malédiction* » et « *emblème du raffinement* ». Golberg rejette ce culte morbide de la phtisie qui traîne dans la littérature de son temps. « *Pestiféré moderne* », il décrit son corps ou les angoisses de ses voisins dans son sana mou-roir à Fontainebleau-Avon, sans céder aux belles descriptions du « *mal redouté* » qui « *purifie la mort* » (Dickens). Il s'adresse à sa douleur : « *Tu t'effeuilles au contact de l'homme. Toi aussi tu deviens rude, disgracieuse. Couronnée d'épines, bénie par des âmes pieuses, aimée par la bonté, tu es vulgaire comme l'est l'âme humaine.* » C'est clair ! Il nous renvoie le regard de ses proches : « *Le médecin n'ose plus venir chez ce condamné à mort* » ; « *les parents n'osent s'approcher. Les délicats fuient. Seule reste "l'infirmière" qui peste*

contre la longue agonie et bouscule "l'abruti" qui exprès se salit, qui exprès crache où il ne faut pas... qui exprès pour l'embêter ne meurt pas... ».

Ce ton et cette vérité rompent avec la « *métaphore* » du siècle, et donnent un sens nouveau à ce Journal conçu comme une œuvre littéraire. Pour son auteur, nous dit Catherine Coquio, écrire « *c'est aussi faire œuvre de connaissance. [...] Il tâche de faire de sa vie restante un matériau d'investigation et un lieu de lutte pour la dernière fois. [...] Se regardant mourir, Golberg essaie d'éclairer cette vie étrangère à la vie autant qu'à la mort, cet entre-deux où se crée une solitude nouvelle* ». Il nous dit : « *Les mourants savent que l'heure n'est pas loin, mais il y a tout un monde entre eux et les vivants. L'agonisant n'ose le franchir, de peur que sa pauvre âme n'affronte la brutale puissance de la vie.* » Il n'écrit pas de simples notes pour témoigner ; son acte est créateur, il résiste, se bat. Il ne se contemple pas, il est en « *état de guerre* », souligne-t-il dans une lettre à un ami. Et ses combats se déploient : contre les regards des autres, on l'a vu ; contre les médecins cyniques – « *d'où sort-elle cette médecine de fauves ?* » ;

GRANDEUR DE MÉCISLAS GOLDBERG

contre l'institution, le sanatorium. Il préfigure la revendication des malades, si présente aujourd'hui, d'accéder à la connaissance de leur maladie. Il nous demande d'écouter le mourant : « *Ô vivants ! Il n'a pas perdu conscience. Il lui répugne de mettre son mal en évidence. Mais aussitôt qu'il l'exprime par la parole, les mots se brouillent, les images changent, il a l'air de déménager tandis que tout simplement il parle le langage des mourants, que les vivants ne comprennent plus. Son oreille est fine, son regard saisit tout. Méfiez vous des mourants qui divaguent.* » Pour les comprendre, il faut cesser les « *condescendances* ».

Parallèlement, Mécislas Golberg a poursuivi son œuvre de critique en rédigeant un « *remarquable traité d'esthétique* » à partir des dessins à l'encre de son ami André Rouveyre, caricaturiste (et futur romancier baroque), un traité « *inclassable* », précise Coquio, « *où s'entremêlaient un propos précis sur l'art moderne et une méditation sur les corps désirants et mortels* », *La morale des lignes*, le dernier paru du vivant de son auteur en 1907 (réédité aux éditions Allia, 2017). Rouveyre fut un des rares à lui rendre visite jusqu'à la fin, l'aidant et le soutenant matériellement. Il dessina un ensemble d'images acérées du mourant, agonisant dans ses draps blancs d'hôpital, des *Carcasses divines* (1907), et un « *beau portrait* » du vivant. Golberg lui écrit un mot de remerciement : « *C'est plus qu'un dessin. C'est un geste de drame.* » Légèrement ironique, il retient ce détail : « *Il y a une belle vie nerveuse dans la main crispée qui en quelques traits émerge de la draperie.* » Un petit signe de vie quand la mort gagne...

Rouveyre s'est remis au sujet beaucoup plus tard, en 1922, en publiant un bel essai dans le *Mercur* de France. C'est un texte étrange, curieusement intitulé « *Dans la contagion de Mécislas Golberg* », qui parfois met le lecteur mal à l'aise. Il s'ouvre sur une amicale évocation de leurs premières rencontres, du temps où Golberg brillait « *par sa naturelle improvisation, facile, claire, lyrique et souriante* », quand il agitait les bas-fonds du monde « *à gesticuler avec des vociférations et des ricanements blasphématoires, dans les cafés et les bars, soûlant des gaillardes et des amis, et se soûlant* ». Il en fait le héros du risque : « *Il lui fallait, fût-ce dans la souffrance corporelle, la preuve palpable, douloureuse, matérielle, de chacun des éclats de son brûlant es-*

prit, toujours, de volonté et de fait, front à front avec la mort. » Là, une incompréhension semble s'installer entre les deux hommes, entre le grand bourgeois qu'est devenu Rouveyre et le moribond. Le premier regrette le « *besoin immense* » du second « *de communier et de dominer par la séduction* », de tromper sa « *sensibilité bénévole* ». Il confie « *le mécanisme physique* » qui déclenche son « *aversion* », et se demande : « *Pourquoi cette quête que l'on sent partout, ce côté lamentable dont on voudrait, hélas, ne pas découvrir les origines dans le sentiment qu'il a de l'injustice de son sort, comparé à sa valeur indéniable ?* » Il lui reproche « *un manque de cohésion logique naturelle* », il voit en lui un « *génie sans aplomb* ». En fait, il ne saisit pas le sens qu'il a voulu donner à sa mort.

Le texte éprouvant de Golberg, les lettres et les éléments fournis par son éditrice, brossent un portrait hallucinant. Ils nous font penser aux derniers livres d'Hervé Guibert, ceux du début des années 1990, quand la tuberculose était remplacée par le sida, maladie mortelle, touchant les jeunes générations, que l'on ne savait pas encore soigner. L'approche de la mort y est traitée avec la même franchise, des descriptions des corps que l'on disait indécentes, et une égale demande d'être entendu comme malade. Avec cependant une institution et des médecins plus attentifs. Dans les deux cas, il y a une volonté de transmettre par la littérature, « *l'étonnement et la douleur, la rage et la tristesse d'un homme de trente-cinq ans dans lequel s'est greffé le corps d'un vieillard* » (Guibert). Chez Golberg cette « *rage* » est plus rude, elle prend une dimension politique autant qu'artistique. L'approche de la mort n'est pas seulement un sujet littéraire, c'est l'objet d'un combat auquel il demande que les survivants soient attentifs. Guibert meurt un siècle plus tard, quand le malade est vu différemment. Entendre les mourants a permis des soins palliatifs et des protocoles compassionnels. Golberg n'a eu que la morphine, et le rejet des bien-portants. Du « *sentier de la mort* » il nous a envoyé un message supplémentaire : « *la mort me prend tout ce dont ma malheureuse âme a besoin pour se leurrer, pour permettre à la volonté de durer...* »

- 1 **Susan Sontag, *La maladie comme métaphore*, trad. Marie-France de Paloméra, éditions Christian Bourgois, 1993, p. 95.**

Penser en romancier

Maître du genre romanesque qu'il a contribué à modeler avec García Márquez, Fuentes et les autres figures du mouvement qu'on a coutume d'appeler le boom latino-américain, Mario Vargas Llosa est un guide privilégié. Il se prête ici aux questions des participants à un séminaire consacré, à l'automne 2015, aux rapports que son œuvre entretient avec les grands événements politiques du sous-continent américain.

par Stéphane Michaud

Mario Vargas Llosa

L'atelier du roman

Conversation à Princeton avec Rubén Gallo

Trad. de l'espagnol (Pérou)

par Albert Bensoussan et Daniel Lefort

Gallimard, coll. « Arcades », 312 p., 21 €

Les débats, à l'université de Princeton où Vargas Llosa a déposé ses archives et revient régulièrement enseigner, sont animés par le Mexicain Rubén Gallo. Le livre, qui conduit dans les arcanes de la création, intègre – profondeur nouvelle – le témoignage de Philippe Lançon en qui perce déjà le romancier du *Lambeau*. Interrogé sur l'attentat de *Charlie Hebdo* et le terrorisme au XXI^e siècle, Lançon a cette phrase qui relance la question centrale : « *Mes amis ne pensaient pas en romanciers* ». Qu'est-ce que donc que penser en romancier ?

Vargas Llosa s'est exprimé à de multiples reprises sur sa conception du roman, la genèse de ses œuvres et sa dette vis-à-vis de ses grands prédécesseurs ou contemporains. Mais, depuis les entretiens avec Ricardo A. Setti (*Sur la vie et la politique*, Belfond, 1986) et *Le poisson dans l'eau* (1993), mémoires qui alternaient regard sur la campagne présidentielle malheureuse de 1990 et récit de l'enfance, de l'adolescence et des débuts littéraires, il y avait place pour une intervention plus actuelle. *L'atelier du roman*, titre propre à l'édition française, confère au présent ouvrage un prestige que n'ambitionnait nécessairement pas l'original espagnol (Madrid, Alfaguara, 2017), dont le libellé plus modeste est ici repris en sous-titre. Publié dans une collection de poche où figurent bien des essais latino-américains im-

portants, le livre vient à point rappeler les nervures essentielles de l'œuvre et éviter de la réduire à quelques titres en vogue auprès du public.

Vargas Llosa, dont se vérifie une nouvelle fois l'étonnante capacité à nous faire entrer au cœur de l'écriture, s'arrête d'abord sur *Conversation à La Catedral* (1969), peinture du Pérou gangréné par la tyrannie d'Odría (1948-1956). La construction ambitieuse du roman, qui efface largement les frontières entre l'espace et le temps pour mieux faire surgir la corruption qui ronge l'édifice social, a souvent fait négliger cette pièce essentielle du dispositif romanesque dont Vargas Llosa mentionne au passage la parenté avec l'esthétique de Claude Simon. *Histoire de Mayta* (1984) et *Qui a tué Palomino Molero ?* (1986) – ouvrages sur lesquels planent l'ombre du Sentier lumineux et l'interrogation sur les pouvoirs accordés à l'armée du fait de la guerre civile et l'abus qu'elle a pu en faire – poursuivent cette plongée dans le Pérou contemporain, que complète l'étude du *Poisson dans l'eau* et de *La fête au bouc* (2000). La tyrannie de Trujillo en République dominicaine offre en effet un héros autrement plus haut en couleur, plus monstrueux (et plus complexe par sa capacité de séduction et la longueur de son règne) que le médiocre général Odría, dont l'effacement dans le roman laisse la vedette à la turpitude d'un *cholo* exécuteur de ses basses œuvres, « Cayo la merde », pour lui laisser le surnom qu'il porte dans le roman.

Le lecteur découvrira les perspectives que l'ouvrage apporte sur des questions que Vargas Llosa actualise ici dans le contexte des œuvres étudiées – les liens entre le journalisme et la fiction, par exemple, ou la liberté indispensable à l'écrivain. Celle-ci nous vaut le rappel d'anecdotes délicieuses sur la vanité de la censure franquiste et

PENSER EN ROMANCIER

des corrections qu'elle impose au moment de la publication de *La ville et les chiens*. Elles ne devaient pas survivre à la première édition. On entre surtout dans l'intimité du travail de l'écrivain, on le voit naître à lui-même, à l'école de Sartre et de Borges par exemple, tandis que le passage des années autorise un regard plus distancié. On assiste aux étapes par lesquelles l'ample documentation qu'il a préalablement rassemblée se change en matière romanesque, progressivement façonnée, au fil des rédactions successives, par les fantasmes, les obsessions et les souvenirs de l'auteur, unifiée par une technique très consciente qui mise sur la complicité du lecteur. Dans la version finale, où certains personnages accèdent à une autonomie qui n'était pas prévue au départ, les moindres détails portent. La première phrase, le premier mot déjà fixent l'atmosphère.

L'atelier du roman déploie ainsi la charge de l'expression espagnole sur laquelle s'ouvre *Qui a tué Palomino Molero ?* Face à la vue du cadavre sauvagement mutilé d'un jeune militaire, une exclamation, « *Jijunagrandísimas* », échappe au sergent Lituma, qui ne peut que la balbutier tant la brutalité du spectacle l'immobilise. Un haut-le-cœur l'assaille. Apocope de *grandísimo hijo de puta*, superlatif déjà de « fils de pute », l'exclamation, indique Vargas Llosa, voit sa verdeur rehaussée par la prononciation propre à la ville de Piura, lieu de l'action (dans le nord du pays). Le romancier la connaît bien pour y avoir séjourné dans l'enfance. Il sait le déplacement phonétique qu'elle opère du « h » en « j » (*jota*).

Point n'est besoin au lecteur péruvien d'être piuran pour plonger immédiatement dans un contexte à la fois populaire et d'une extrême violence. En revanche, le défi lancé au traducteur est immense, surtout s'il doit prendre en considération le souvenir de la nouvelle de Hemingway « *The Killers* » (« Les tueurs », 1927) que laisse filtrer ce début. Hemingway cache au lecteur un élément important, puisque ce n'est qu'à la fin du récit qu'il laisse entendre la trahison commise par la personne que se proposent d'abattre les deux tueurs. De la même façon, Vargas Llosa ouvre sur la vue d'un cadavre, mais laisse dans l'ombre le meurtrier. Au lecteur du roman de le découvrir.

L'intervention de Philippe Lançon

L'invitation à venir animer un séminaire à Princeton avait été lancée de longue date à Philippe Lançon, fin connaisseur de la littérature latino-américaine et de l'œuvre de Vargas Llosa, dont il avait souvent rendu compte dans les pages livres de *Libération*. Elle émanait de Vargas Llosa et de son ami Rubén Gallo, directeur de la section des études latino-américaines de Princeton. Lançon avait le billet d'avion en poche et s'appropriait à partir lorsque se produisit l'attentat du 7 janvier 2015. L'événement eut un immense retentissement national et international. Deux terroristes armés de mitraillettes firent irruption en plein conseil de rédaction de *Charlie Hebdo*, tuant plusieurs journalistes et en blessant d'autres. Grièvement atteint au visage, défiguré même, Lançon ne put s'empêcher de penser intérieurement : « *Adieu Princeton* ».

Pourtant, le 19 novembre 2015, encore en pleine phase de reconstruction, puisque la chirurgie s'employait à lui refaire un visage au prix de multiples opérations, il intervenait au séminaire Vargas Llosa de Princeton. C'était sa première sortie. Les médecins l'avaient autorisée. Sa prise de parole est pour dire avec fermeté, en accord avec Vargas Llosa, qu'il ne faut en aucun cas céder aux terroristes ni toucher, fût-ce temporairement, à la liberté d'expression. Évoquant ses blessures, Lançon rapporte au passage la visite que lui a faite à l'hôpital le président de la République française, François Hollande, et la nouvelle rencontre qu'il eut avec lui lors d'une manifestation plus officielle. Lançon ne tait pas un détail, important à ses yeux : par-delà la sympathie et le soutien qu'il manifeste au journaliste blessé, le président Hollande est sensible au charme de la jeune chirurgienne qui le soigne et qui assiste à l'entrevue. Le patient se distancie de l'indignation de son entourage devant la « frivolité » du président. Accordé à l'humour de Hollande, il s'amuse de l'intérêt que le président prend à sa chirurgienne. « *Ainsi va la vie* », explique-t-il devant Vargas Llosa et les étudiants de Princeton, « *joyeuse et pleine de surprises. J'ai songé que ces amis n'envisagent pas les choses comme des romanciers. Il me paraissait logique qu'en me voyant, il [le président] se souvienne des deux choses qui l'avaient le plus impressionné dans cette chambre d'hôpital : mon corps et le corps de ma chirurgienne. La victime, le savoir et la beauté : tout cela réuni et luttant pour que la*



Mario Vargas Llosa © Catherine Hélie

PENSER EN ROMANCIER

victime que j'étais cesse d'être une victime, pour la reconstruire et la réparer. C'est tout ».

Le témoin revenu des portes de la mort, si nauséux que lui demeure le souvenir de l'attentat et du cri alors lancé par les tueurs, se veut libre de tout héroïsme comme de toute haine. Kafka, Chateaubriand et Proust lui ont été un soutien à

chaque descente au bloc opératoire. La littérature est au service de la vie et de son intelligence profonde. Lumineux et sobre contrepoint aux analyses de son ami Vargas Llosa.

À lire aussi sur Mario Vargas Llosa, deux articles d'EaN sur son entrée en Pléiade et sur son dernier roman, *Aux Cinq Rues, Lima*.

Voix majeure en mineur

Avant de faire paraître ce recueil de poèmes en 2007, Conceição Evaristo avait publié deux romans, L'histoire de Poncia et Banzo, mémoires de la favela, traduits en français aux éditions Anacaona. Ces textes racontaient l'expérience prolétaire, le racisme et l'univers de la favela au Brésil, vus par une voix subtile qui traçait une continuité entre la senzala, le logement des esclaves de la période coloniale, et la favela urbaine moderne. Dans la poésie présentée ici, traduite pour la première fois, l'horreur inhérente à cette continuité s'alourdit de la mémoire commune de différentes formes d'oppression, et coexiste entre les lignes avec la construction d'une hybridité.

par Luciano Brito

Conceição Evaristo

Poèmes de la mémoire et autres mouvements

Édition bilingue

Trad. du portugais (Brésil)

par Rose Mary Osorio et Pierre Grouix

Des femmes/Antoinette Fouque, 208 p., 16 €

Il n'est pas courant de lier la littérature de Conceição Evaristo au scandale, à la provocation et au politiquement incorrect : ces trois éléments restent actuellement associés, au Brésil, à ce qu'on appelle la dimension transgressive de la parole du nouveau président, Jair Bolsonaro. Conceição Evaristo, comme l'écrit Izabella Borges dans sa préface aux *Poèmes de la mémoire et autres mouvements*, manifesterait au contraire une forme de parole étrangère à cette dimension : une voix totalement lisible, engagée et résistante, pour l'égalité et la représentation des minorités. Si l'engagement est confirmé par Evaristo elle-même, dans un sens au moins sa littérature échappe à la bien-pensance et donne place au scandale (on pourrait ajouter que son histoire même, de la pauvreté extrême à une carrière d'écrivain et de chercheuse en littérature, ferait l'affaire dans le contexte brésilien). Car le pays qu'Evaristo écrit, comme le rappelle d'ailleurs Izabella Borges dans cette même préface, est toujours « *une société où le métissage et la diversité, véritable joyau d'un peuple, ne sont encore, hélas, que reniement et invisibilité* ». Tombe dès lors le mythe du Brésil comme un eldorado pluraliste et léger qui rassure le touriste.

Et revient une mémoire désagréable, qui remonte aux navires négriers que la poétesse évoque dès le titre du premier poème, « Il faut se souvenir » : nous sommes avertis dès le début que rien ici ne sera oublié.

L'horreur est traduite sans être pour autant intimidante, ce qui s'explique par une forme de discrétion de l'écriture d'Evaristo. Lire ses romans avec lenteur, c'est percevoir la violence d'un passé qui persiste dans le présent : dans *Banzo, mémoires de la favela*, le personnage de Maria-Nova entend parler d'une femme qui vend sa fille, Nazinha, à un fournisseur de cigarettes. Avant d'avoir la confirmation qu'il s'agit d'un cas de trafic sexuel et que Nazinha a été violée par ce fournisseur de cigarettes, Maria-Nova fait des rêves confus où un amant aussi l'achèterait à sa mère, et se réveille honteuse que son propre inconscient l'ait fait devenir un objet, voire une marchandise. Alors que la favela commence à se défaire, Maria-Nova et ses proches ne veulent pas s'en aller : se trouve là-bas le *Buracão* (« Immense trou »), une ouverture répugnante mais aussi intrigante dans la mesure où elle contient une énigme qui « *défie le monde* ». Et dans la mesure aussi où ses habitants ne savent pas encore vivre autrement, pendant que la cruauté qui les précède semble être indifférente à leur peur et à leur sentiment de culpabilité.

La comparaison entre des corps humains et des objets se poursuit dans les *Poèmes* par l'ajout d'une dimension ludique qui renforce la cruauté :

« *La toupie est entrée dans la ronde*

VOIX MAJEURE EN MINEUR

*et est tombée
seule sans égale
a posé là son petit pied
prisonnière comme une esclave dans une comp-
tine »*

À une autre page, ce qui semble être un avocat tombant d'un avocatier se révèle être un garçon qui se fracasse sur le sol et meurt. À l'esclavage comme cauchemar historique, et ensuite comme souvenir, s'ajoute la réminiscence antique de l'esclavage comme condition humaine, dans l'idée que nous sommes tous prisonniers du temps. Cette mémoire est certes plus pénible dans cet environnement de la favela évoqué de façon intense dans des détails : une toupie quelconque ; le linge étendu sur un fil ; un garçon qui joue avec un ballon dans la rue, et se confond avec ce même ballon après s'être fait écraser par une voiture ; une petite fille qui joue avec un cerf-volant papillon, et puis la violence n'est plus dissociable de la soie égratignée de son jouet. Ces détails invitent à une lecture ralentie qui les fait émerger, et fait émerger calmement la vérité de l'histoire sans pour autant transformer le scandale en un discours surplombant.

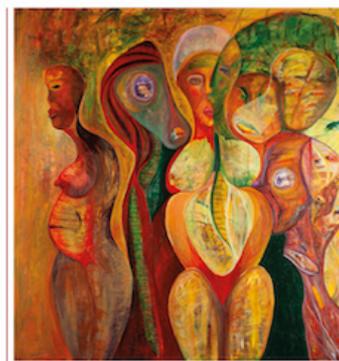
La violence subsiste mais n'est plus désolante dès que les déchirures incitent à des formes positives de dissolution et d'assemblage :

*« Mon calme est celui d'une vieille femme
rassemblant les morceaux qui lui restent.
Et avec le crachat épais de sa salive,
un mélange aigre-doux,
la déesse artisanne colle, recolle,
lime et câline son corps brisé en mille »*

Ces vers et d'autres dans le même esprit suscitent la contemplation d'une mémoire aussi bien que son dépassement. La reconstitution des corps défaits ne se fait plus sous le signe d'une continuité immobilisante mais d'une reconfiguration souhaitable, voire d'une adhérence collective : « *chaque morceau que je garde en moi / contient dans sa mémoire le désir / d'autres fragments* ». Nous pouvons être réservés lorsque les traducteurs, Rose Mary Osorio et Pierre Grouix, transforment en « *brisé* » les mots variés qu'Evaristo utilise, bien que ceux-ci posent en effet un défi à la traduction : *alquebrado*, *cassé*, *courbé*, *extenué*, le mot se rapporte encore à la déformation temporaire d'un navire, un sens maritime évoquant la

Conceição Evaristo

Poèmes de la mémoire
et autres mouvements



Traduit du portugais (Brésil)
par Rose Mary Osorio et Pierre Grouix

Édition bilingue

des femmes
Antoinette Fouque

diaspora africaine au début du recueil ; *despedaçado*, mis en pièces ; ou encore *estilhaçado*, réduit en copeaux. La réticence à l'égard de la synonymie ou l'homogénéisation vers un « brisé » s'explique aussi par la préférence d'Evaristo pour des mots longs, monstrueux, composés : *coquille-carapace-corps*, *corps-briques*, *corps-vitres*, *Pierre-cauchemar*, *Oiseau-serein* ; ou encore le néologisme *escrevivência*.

La monstruosité dans la morphologie et la syntaxe ouvre à la sensualité, évoque des souvenirs d'orgies sexuelles, suscite la création des liens et le mélange, ce qui ne dilue pas pour autant l'image de l'alliance entre des femmes noires ; l'expérimentation reste simple et sans vanité. Il y a quelque chose d'audacieux dans ce goût de l'assemblage et des traits d'union, qui semblent refléter autant une endurance collective qu'une tranquillité individuelle, acquise face à la violence de l'histoire : une manière de réduire par la langue la « peur de la peur ».

Joyce Mansour, contre les cadres

Les Nouvelles Éditions Place publient des textes inédits ou introuvables de la poète surréaliste d'origine égyptienne Joyce Mansour (1928-1986). Grande amie d'André Breton qui contribue à sa reconnaissance à son arrivée à Paris dans les années 1950, Joyce Mansour est à cette époque considérée comme « la femme-poète » du groupe surréaliste. Si la critique ne tend alors à retenir que la violence érotique de ses poèmes, les Spirales vagabondes rassemblées et présentées par Laure Missir engagent une nouvelle lecture de l'œuvre protéiforme de Joyce Mansour, entre poésie et peinture, au-delà des genres.

par Jeanne Bacharach

Joyce Mansour
Spirales vagabondes
et autres parallèles inédites en labyrinthe
 Textes réunis et présentés
 par Laure Missir
 Nouvelles Éditions Place, 339 p., 27 €

« *Poésie / J'ai faim de ta chair* » : Joyce Mansour se campe en ses poèmes affamée de mots, de signes, d'écrits entre lesquels elle nous invite à entendre les cris et se figurer les corps. Joyce Mansour affirme un « je », une voix singulière, empreinte de violence, de cruauté et de tendresse mêlées. Sa poésie se fait corps, chair, que la poète tantôt caresse, tantôt agresse, mutile ou dévore. Ce corps-à-corps saisissant, complexe à bien des égards, s'impose à la lecture de son œuvre poétique et théâtrale, aussi bien dans ses *Œuvres complètes*, publiées aux éditions Actes Sud en 1991 et republiées en 2014 chez Michel de Maule, qu'à travers ces *Spirales vagabondes* inédites ou jusqu'alors inaccessibles.

Les premiers lecteurs de Mansour, parmi lesquels André Breton, qui loue « *le parfum d'orchidée noire, ultra noire* » de ses poèmes, ou, plus tard, André Pieyre de Mandiargues, qui relève « *une violence que l'on dirait provocatrice* », ne s'y sont pas trompés. S'ajoute à ces lectures un regard orientaliste longtemps porté sur l'œuvre de la poète d'origine égyptienne : « *tubéreuse enfant du conte oriental* », c'est ainsi que Breton la nomme encore. L'œuvre de Mansour semble ain-

si s'être refermée et figée autour de réceptions parfois réductrices, comme le note Laure Missir, auteure de *Joyce Mansour. Une étrange demoiselle* (2005), dans sa préface salutaire : « *Son œuvre a choqué, choque encore ceux qui la réduisent à sa composante érotique [...] ou bien parlent avec condescendance de ses poèmes écrits par... André Breton (il y a là un paradoxe révélateur de l'indigence de ces commentaires)* ».

Laure Missir tente ainsi de rouvrir, par la réunion et la présentation de ces textes, l'œuvre de Joyce Mansour dans toute sa complexité et son ambiguïté. Loin d'être seulement l'amie inconditionnelle de Breton entre 1956 et 1966, ou « la femme-poète » du groupe, Joyce Mansour c'est un parcours d'écriture unique, entre poésie et peinture, que le présent travail éditorial laisse mieux percevoir.

Le beau titre de cet ensemble de textes, *Spirales vagabondes et autres parallèles inédites en labyrinthe*, annonce d'emblée l'aspect mouvant de son œuvre et les lignes qu'elle dessine, à la frontière de l'écrit et de l'image. Spirales, parallèles labyrinthiques, ce sont bien des lignes paradoxales qui donnent corps à ses textes : « *Je suis toujours ma route / Parallèle / À celle qui / N'existe / Pas* ». La classification choisie suit un parcours libre, à l'image de celui de la poésie de Mansour. Affranchi des normes, ce choix offre une forme de cartographie poétique intemporelle, de la poésie comme cri singulier à la poésie collective pratiquée au sein du groupe surréaliste. Il souligne une volonté louable de libérer l'œuvre de ses carcans anciens et de lui redonner sa juste

JOYCE MANSOUR, CONTRE LES CADRES

place. Les titres des différentes parties, repris à des séries de titres ou d'expressions de Joyce Mansour elle-même, révèlent d'ailleurs avec finesse et placent au premier plan sa proximité avec la peinture, le dessin, et les divers arts visuels. Des « Dessins de trottoirs » et des « Voyages en kaléidoscopes » jusqu'aux « Nouvelles pistes d'envol » et au bel ensemble « J'ai suivi la route parallèle », l'image visuelle vient se mêler à l'image poétique, dans un tressage ambigu.

Si le classement témoigne d'une grande finesse de lecture de l'œuvre de Joyce Mansour, et d'une évidente empathie à son égard, on pourra pourtant regretter un certain manque de cadre critique nécessaire à la juste saisie de l'œuvre. Les « Notes organiques » placées à la fin de l'ensemble incarnent l'ambivalence de cette entreprise éditoriale. Ces notes poétiques et sensibles nous apportent de précieux renseignements sur une œuvre surréaliste particulièrement riche, et sont d'autant plus nécessaires que les deux éditions des *Œuvres Complètes* de Joyce Mansour souffrent encore d'une absence criante d'appareil critique ; elles suivent pourtant un *modus operandi* peu convaincant, justifié par Laure Missir dans sa préface : « *Des notes que nous avons choisi de ne pas indexer pour ne pas entraver la respiration des textes [...]. Elles sont rassemblées en fin de volume. Que vous preniez à droite ou à gauche, toujours le monstre vous guette, car l'écriture de Joyce Mansour n'a jamais cessé d'être une menace pour la logique et "la bête folle de l'usage" ».*

Un classement numéroté et un cadre critique plus formel et précis auraient-ils empêché le lecteur de se perdre dans cette œuvre rétive à toute tentative de rangement et de classification ? Laure Missir reconnaît avec honnêteté la complexité de cette tâche éditoriale face à une œuvre qui résiste souvent à la prise de recul : « *De tentative en tentative, ces textes n'ont jamais cessé d'opposer leur résistance. [...] Formellement, le livre qui laisserait son lecteur libre de jouer avec des combinaisons multiples n'existe pas encore ».*

Ces flottements sont en effet les témoins d'une œuvre qui ne se laisse pas faire, qui se meut sans cesse, et qui échappe pour partie au discours critique. La grande force de cette édition réside sans nul doute dans le fait de souligner et d'accompagner ces mouvements en donnant à lire et en rassemblant des textes trop peu connus sur la pein-



Joyce Mansour vers 1950, par Man Ray

ture. Amie de Matta, de Pierre Alechinsky, de Jorge Camacho ou encore de Wifredo Lam, Joyce Mansour prend part à leurs expositions à travers des textes poétiques singuliers. Ni tout à fait poèmes, ni textes de critique d'art à part entière, ils semblent écrits contre tout cadre, mais non contre toute forme. Ces textes sur les peintres et sur leur travail pictural apparaissent comme des espaces de réflexion uniques sur l'invention d'une langue mouvante de l'image et des corps qui la font ou la défont. Les poèmes dédiés au peintre cubain Wifredo Lam sont parmi les plus beaux, comme ce « Lam du monde » : « *Lire la jungle / Dans le désert libre et farouche / Solitaire / Invoquer l'inferral / Dans un bain de cheveux lisses / Manger la forêt ».*

Ces *Spirales vagabondes* redonnent toute leur place à ces textes marqués par des amitiés artistiques multiples (on peut encore citer Georges Henein, Robert Lebel...), qui sont aussi le miroir d'un paysage littéraire et pictural français de la seconde moitié du XXe siècle. À travers ces textes, se construisent une voix forte et un regard acéré, avide de nouvelles formes et de mouvements. Les liens qui unissaient Mansour au poète et peintre **Henri Michaux**, dont on peut lire la suite inédite de l'un de ses plus beaux hommages, prennent ici un sens tout particulier : « *Le rire sardonique explose par saccades / Dans la gorge du volcan / Réveil / Féerie glorieuse du carnage / L'idée fixe se noie dans le lavabo / L'herbe noire baisse la grille / Seul le spasme est destructeur / Le rire est le feu de l'homme »* (« Le Grand Jamais »).

Des papillons et des hommes

Deux ouvrages qui, chacun à sa manière, chacun dans son univers, plaident pour la singularité, la diversité du vivant et les variétés de l'existence, en réaction à un monde technique uniformisé.

Deux appels discrets, l'un en faveur de la biodiversité et l'autre en faveur de l'excentricité, deux livres aux enjeux différents, entre nature et littérature, mais très séduisants, qui nous fascinent l'un et l'autre par le récit de vies étonnantes.

par Jean Lacoste

Romain Bertrand

Le détail du monde.

L'art perdu de la description de la nature

Seuil, 288 p., 22 €

Denis Grozdanovitch

Dandys et excentriques.

Les vertiges de la singularité

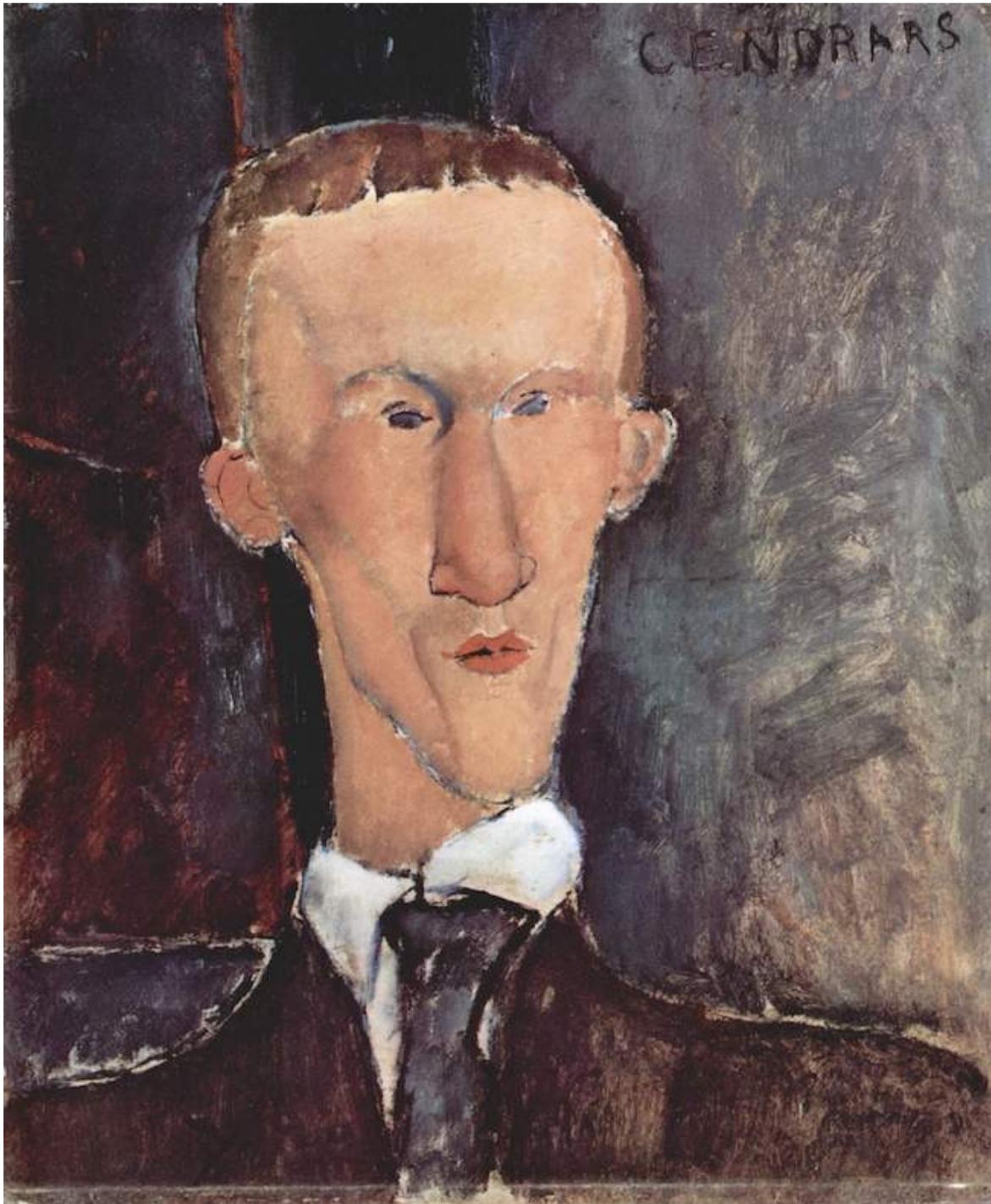
Grasset, 384 p., 22 €

Le livre de Romain Bertrand nous invite à faire retour sur nous-mêmes. Que savons-nous d'un pré, demandait déjà Francis Ponge. De l'herbe... Mais encore ? des graminées ? du chiendent ? du paturin ? Les mots font vite défaut quand il s'agit de décrire (et de détruire) une diversité qu'on ne comprend plus et qu'on asservit à des finalités pratiques. Romain Bertrand, dans un livre en tous points admirable, mémorable, s'attache tout d'abord à faire entendre la voix oubliée de ces grands naturalistes de l'orée du XIX^e siècle qui ont tenté de rendre compte de cette diversité dans son intégralité (le « détail du monde »). Il ne s'agit pas de relancer cette « théologie de l'émerveillement » qui, au siècle des Lumières, croyait naïvement percevoir l'intention de Dieu lui-même dans la variété du monde visible et qu'on associe à Bernardin de Saint-Pierre. Romain Bertrand se réfère à la démarche du géographe Alexandre de Humboldt lors de son fameux et long voyage en Amérique du Sud (1799-1804), qui sert ici de modèle à la tentative scientifique de « saisir le monde des formes physiques dans leur connexité » avec sa passion de la mesure, son désir de description exhaustive d'un lieu – la flore, la faune, la géologie, mais aussi la vie humaine, sans anthropocentrisme –, concrétisé par

le livre qu'il appelle *Cosmos*. Il partage cette ambition avec d'autres, sans doute, à la même époque, avec Rousseau dressant la liste des plantes du lac de Bièvre, avec Goethe, qui mêle comme on sait études de géologie, de botanique, de physique, de météorologie, etc.

Le géographe allemand a eu des émules, des aventuriers de la science, qui, apparemment, veulent suivre ses traces, comme Alfred Russel Wallace, ce Gallois passionné dès son plus jeune âge par l'étude des scarabées et qui, sur les traces du grand géographe, va remonter le Rio Negro, un affluent de l'Amazone. On croit tout d'abord avoir affaire à un excentrique de génie, à un amateur un peu fou, à un visionnaire, qui formule en même temps que Darwin la théorie de la sélection naturelle. Mais bien vite l'explorateur révèle son vrai visage : ses collections innombrables de papillons, d'oiseaux, de primates, sont le fruit d'un massacre permanent, d'un carnage dont on a perdu l'idée. Va-t-il en Asie, à Singapour, qu'il massacre les orangs-outans et tout ce qu'il rencontre de vivant « dans une sanglante campagne de traque ». Ses collections s'enrichissent, mais c'est la discipline même de l'entomologie et de la zoologie qui semble fondée sur une frénétique taxidermie, une étrange thanatopraxie. On pique les lépidoptères, on gaze les scarabées, on éviscère et on empaille les oiseaux qu'il faut se hâter de peindre et de dessiner, à cause de la décomposition pestilentielle. La science du vivant ? On songe plutôt à Faust dans son cabinet d'étude entouré « de squelettes d'animaux et d'ossements macabres ».

Wallace n'est pas seul. Le peintre Louis Tinayre semble surtout occupé à saisir les nuances de bleu du ciel, le cyan profond, le céruléen, le bleu de cobalt, le bleu Guimet, mais, dans une étrange



Blaise Cendrars par Modigliani (1918)

DES PAPILLONS ET DES HOMMES

relation, il accompagne Albert 1^{er} de Monaco dans ses longues campagnes océanographiques, et le prince ne se contente pas des abysses d'où il tire d'étranges créatures marines, c'est un chasseur obsessionnel, par excellence ce qu'on appelle un « viandard ».

Tom Harrisson est une autre figure de la zoologie, qui élabore pour l'observation des oiseaux – cette passion anglaise – des méthodes qu'il utilisera pour des études de sociologie. Lui aussi est « *épris du grand rêve* » de Humboldt et de

Goethe, mais dans la pratique il accumule les dépouilles qu'on lui apporte de la jungle. Il se targue d'avoir vécu un temps chez les « cannibales ».

La science du vivant, face à la diversité infinie de la nature, privilégie l'analyse, ce que Romain Bertrand appelle l'entaille, « *l'incision létale* » qui est supposée conduire de l'apparence aux structures cachées. Mais c'est à une réhabilitation de la surface, des apparences, du visible dans ses singularités que nous convie Romain Bertrand.

DES PAPILLONS ET DES HOMMES

« *Le pluriel du monde est de retour* », note-t-il avec sans doute beaucoup d'optimisme. Mais à condition de recréer une « *prose à la hauteur du monde* », autrement dit une prose matériellement poétique qui s'attache (on en revient à Francis Ponge et au *Parti pris des choses*) à décrire sans détruire, à sauver les nuances. « *La nature*, écrit Romain Bertrand, *porte sur elle, à même le corps gracile de ses créatures, les mots qui manquent aux hommes pour la décrire.* » Valéry déjà, dans son texte de 1937 sur « L'homme et la coquille », avait pointé les insuffisances du « *langage ordinaire* » qui « *se prête mal à décrire les formes* ». Est-ce une raison pour se décourager ? On voit bien que Romain Bertrand met beaucoup de soin et prend beaucoup de plaisir à trouver le bon ton quand il s'agit de nommer les « choses », dans une description « *juste et joyeuse* » du monde. Un beau livre dont chacun peut voir l'enjeu : notre relation à la nature et un monde du vivant désormais perçu dans sa fragile diversité.

Décrire sans détruire, telle est aussi, s'agissant cette fois des individus, de nous-mêmes, l'ambition de Denis Grozdanovitch. Son point de départ est presque sociologique quand il observe que l'époque nous impose une injonction contradictoire : tout le monde est sommé d'être original et les originaux sont pourtant invités à rentrer dans le rang. À se conformer. On fabrique ainsi des individus, mais en série, tout le monde est original ou doit l'être, selon le modèle. Il faut être solidaire, mais aimer la compétition.

C'est avec un humour toujours discret, un peu d'étonnement jaloux et une réelle empathie que Denis Grozdanovitch nous offre dans le désordre le portrait de vrais originaux, associant dans cette galerie des singularités des écrivains distingués – Paul Léautaud, Charles-Albert Cingria, Blaise Cendrars... – et de savoureux inconnus. Ainsi Erwan, bûcheron de profession, et « *farfadet celtique* », vêtu comme un moujik, ou Élise, cette vieille dame indigne, cette aristocrate normande qui tombe amoureuse d'un dandy frelaté, dans un ultime défi à son milieu. Denis Grozdanovitch est admiratif, séduit aussi par cette trop balzacienne histoire de captation d'héritage, même s'il dit préférer la lecture de Stendhal.

Il a la conviction que la société, qui privilégie l'esprit de sérieux, a besoin, pour son équilibre même et sa vitalité, d'un élément de dissymétrie – Roger Caillois l'avait dit –, d'une pointe d'ex-

travagance, d'une mesure d'excentricité, qu'apportent, pour reprendre une formule paraît-il chinoise, « *les ermites du monde flottant* », que Denis Grozdanovitch voit en « *héros réfractaires* ». Il faut à ce propos noter une intéressante distinction entre l'excentrique et le dandy, qui donne sa structure à un livre qui vagabonde un peu, comme toujours, entre les anecdotes étranges et les belles lectures. Denis Grozdanovitch, exemples en main, voit une opposition, en effet, entre l'excentricité et le dandysme. Le dandy, écrit-il, se démarque avec dédain de ce qu'il juge vulgaire et pour tout dire naturel, tandis que l'excentrique « *n'a généralement pas conscience de son originalité* » ou bien l'assume, « *en toute ingénuité* ». Un dandy est sensible aux modes et aux comportements de ses contemporains, quitte à les rejeter, tandis que l'excentrique n'a souvent pas conscience du regard ironique et cruel que les autres portent sur lui. Bien entendu, les frontières entre les deux types sont floues, et c'est cette zone de partage que Denis Grozdanovitch, causeur captivant et lecteur boulimique, explore en tous sens.

Contre « *l'ordre inhumain de la civilisation rationnelle* », contre « *le règne dévastateur* » du machinisme – des formules radicales, qui résonnent dans un livre toujours en demi-teintes –, l'auteur convoque les écrivains qui, d'une manière ou d'une autre, ont pratiqué le refus passif (le *Bartleby* de Melville), le retrait du monde (Wittgenstein), l'exil intérieur (Pessoa), la révolte minimaliste, la discrète désinvolture (Albert Cossery), mais aussi les petits bonheurs, un art de vivre dans l'indépendance dont il trouve de beaux exemples chez Colette, Lou von Salomé, Karen Blixen et la subtile Virginia Woolf, qui se demande ingénument : « *Suis-je snob ?* »

Mais c'est avec une force singulière qu'on voit *Dandys et excentriques* se conclure en écho imprévu, un peu fantastique, à la démarche de Romain Bertrand. Denis Grozdanovitch dit avoir un jour découvert dans une forêt du Morvan, au bout d'un sentier presque impraticable, un jardin mystérieux, d'une grande diversité de plantes et de fleurs qu'entretenait à sa guise pour un temps un cantonnier-philosophe. Et ce dernier de l'inviter à une étrange fête de Flore, à la pleine lune. Un dandy des jardins grâce à qui « *les fleurs et les graminées les plus rustiques, les herbes folles et les "mauvaises" [...] voisinaient avec les fleurs et les plantes fragiles d'un jardin d'agrément* ».

Quand l'hiver il gelait

Il n'y a plus d'hivers : sans doute, mais l'intérêt de la « paléo-climatologie » est de nous donner des outils pour mieux cerner la réalité passée du climat quand la représentation d'une saison devient celle d'une civilisation. Le géographe inventif fait alors feu de tout bois : chroniques, correspondances, premières mesures savantes, représentations picturales... mais c'est bien l'analyse serrée de ces documents qui mène le chercheur Alexis Metzger à comprendre comment cet hiver blanc et joyeux a été constitué en déterminant d'un « Siècle d'or » dont les habitants n'ont pas vécu que de patinage et de kermesses bon enfant.

par Maïté Bouyssy

Alexis Metzger

L'hiver au Siècle d'or hollandais.

Art et climat

Sorbonne-Université Presses, 296 p., 35 €

On n'a pas eu d'hiver, mais sans doute en était-il autrement lors du « petit âge glaciaire » (1560-1860) que signalait Emmanuel Le Roy Ladurie. L'intérêt du travail d'Alexis Metzger est de scruter une peinture et sa construction idéologique, ce second mouvement permettant de comprendre le goût d'une société pour des œuvres qui célèbrent l'hiver et inventent un monde vif et joyeux, blanc et englacé. Ce siècle d'or de la peinture hollandaise se caractérise par la diffusion d'œuvres de petit format à thèmes domestiques. Les artisans – car tel était le statut des peintres – œuvraient en rupture avec la grande peinture italianisante de la Renaissance mais aussi par opposition tacite à l'ennemi de la veille, l'Espagne brune et brûlante dont on venait de s'émanciper. L'auteur creuse toutes les données de cette rencontre de circonstance, structure une cryogéographie qui rompt avec la vision du froid comme fatalité.

Oui, le regard porté sur cette peinture hollandaise du Siècle d'or donne une impression de facilité et de bonne humeur. Chez Hendrick Avercamp, la vedette de l'ouvrage, « *le Rembrandt de la neige* » (Rembrandt, lui, ne commit qu'un seul « paysage d'hiver »), les cheminées fument, les maisons sont rassurantes et ouvertes, la tourbe est

à portée d'homme, point de neige sale ni de tempête ; c'est sur une neige fraîche de début d'hiver et des canaux gelés que le bon peuple patine. Cela devient une marque identitaire durable, d'autant que nous apprenons que le coût des patins a baissé au XVII^e siècle et que cette vie de plein air ne fut pas ségréguée religieusement, alors que toute la vie sociale se déroulait dans des cercles ou protestants ou catholiques. Avec l'englacement, le transport se fait à dos d'homme et en traîneau, la vie ne s'arrête pas, tout semble fluide et aisé, les uns patinent pendant des heures pour se rendre visite, lisent des correspondances du temps, et les plus aisés jouent au *kolf* (sorte de golf sur glace). On en oublie les atrocités connexes quand la guerre fait mourir de froid les sentinelles de nuit. La suprématie des Hollandais sur la glace est certaine.

Alexis Metzger regarde d'un peu plus près comment se sont constituées ces images qui ne vont pas de soi. Elles sont bien la quintessence de la mise en scène par elle-même d'une nation et d'une société. Le départ de ces réalités tiendrait à l'atroce hiver 1608 où un médecin observe qu'il a gelé violemment du 1^{er} janvier au mois de mars, que le Rhin était pris jusqu'à Cologne, l'Escaut plus encore, le Zuyderzee aussi ; les poissons mouraient faute d'oxygène, le bétail faute de nourriture ; les fruitiers et la vigne de plus d'un demi-siècle gelèrent, des arbres de deux cents ans éclatèrent. Mais c'est aussi l'année de la trêve avec l'Espagne et le début de cet âge d'or qui dure jusqu'aux invasions françaises, car on fait aussi la guerre avec la glace, soit qu'on la brûle (on détruit ainsi les moyens de communication,

QUAND L'HIVER IL GELAIT

les canaux gelés), soit qu'on déverse de l'eau pour rendre tout glissant. Ce savoir des stratèges tel Maurice de Nassau n'enlève rien aux aléas, même si la fierté tient lieu de raison et inverse la donne quand le gouverneur d'Arnhem, pays envahi parce qu'on avait oublié de casser la glace, fait son rempart d'un dicton : « *Nul ne circule en Gelderland avant mai* ». La glace qui casse, celle que l'on casse pour accélérer ou fluidifier la débâcle, représentent des contraintes et des dangers. L'auteur a même retrouvé une représentation de brise-glace à Amsterdam, mais du XVIII^e siècle, qui tente de réguler les risques divers de ce pays d'eau.



Hendrick Avercamp, *Schlittschuhlaufen*, vers 1615

Sur la vingtaine de peintres qu'il suit dans les collections publiques du monde entier, Alexis Metzger creuse toutes les pistes pour reconstituer ces hivers. La peinture permet de déterminer les types de nuage identifiables. Le ciel de traîne prédomine mais d'intenses bleus plus problématiques ne sont pas rares, et la contradiction avec l'englacement massif signifie que l'amateur de peinture hollandaise était moins obnubilé par la réalité que les météophiles, « *ces fendus du record* » qui notaient tout. C'est à travers les témoignages de six d'entre eux que l'auteur a pu reconstituer les hivers de ce Siècle d'or. Par ailleurs, le beau temps sec permet de montrer des circulations aisées et de célébrer la joie de tous, les corps sont en mouvement, lancés sur la glace et même les peintures de van Goyen, habituellement si lisses et paisibles, s'en peuplent d'hommes, de traîneaux et de chiens comme dans l'étrange tableau de Mâcon. Et tous, les grands, van Ostade et van Ruysdaël pour un paysage près d'Arnhem, ou de moins grands, Adam van Breen, van de Velde II, Arent Arentsz, Klaes Molenaer, Barent Avercamp, travaillent sur code connu : les mêmes jeux, les mêmes occupations apparaissent, de la pêche à l'anguille à des jeux de toupie ; il y a aussi des Brueghel l'Ancien avec chasse aux oiseaux, et des scènes religieuses avec de purs paysages flamands d'hiver pour des fuites en Égypte peu pensables ailleurs.

À tel point qu'aujourd'hui c'est le manque de glace, le manque d'hiver rigoureux, qui rend ron-

chons les Hollandais. Ils ne peuvent plus se livrer à l'*Elfstedentocht*, une randonnée de plus de deux cents kilomètres qui doit traverser, en un seul jour, au moins onze villes de Frise – et ne peut avoir lieu que si la glace est prise sur 15 centimètres au moins. Ces dernières grandes festivités capables de réunir deux millions de spectateurs ont eu lieu il y a plus de vingt ans. Le souverain actuel, alors jeune homme, y participa en personne, terminant le fameux parcours dans les dé-lais, juste avant minuit.

L'abondante bibliographie finale montre la variété et la richesse des colloques et ouvrages de cette géographie sans frontière habituée à imaginer toutes les dimensions humaines de la climatologie, dont les universitaires se souciaient bien avant l'actuel débat public. C'est un engouement pour le paysage que l'on ne voit pas mais que l'on revoit toujours, selon l'aphorisme de Simon Schama, qui de Columbia exaspérait ses confrères par son sens de l'essai un peu gratuit mais productif (*Le paysage et la mémoire*, traduit au Seuil en 1999, livre paru après celui qu'il avait précisément consacré au Siècle d'or hollandais, *L'embaras des richesses*, Gallimard, 1991). Le présent travail sort de l'Institut de géographie de Paris et de l'équipe de Martine Tabeaud, et, comme le livre est beau, il offre une bonne occasion d'étayer notre bibliothèque des climats en prise sur les mythes de notre Europe, autrement que par le déroulement de nouvelles navrantes et de simples projections catastrophistes.

Une vie minuscule

À l'heure où l'on s'interroge gravement sur la manière dont un algorithme pourrait restituer la parole de ceux qui en sont ordinairement dépossédés, un bonheur d'archives a permis à l'historienne Audrey Millet de nous donner à lire le récit d'Henri Lebert, un représentant de l'élite ouvrière au temps de la première révolution industrielle. En le tirant de l'oubli, elle sauve de « l'immense condescendance de la postérité » (E.-P. Thompson) l'un des rares écrits ouvriers parvenus jusqu'à nous.

par Vincent Milliot

Audrey Millet

Vie et destin d'un dessinateur textile

D'après le Journal d'Henri Lebert (1794-1862)

Champ Vallon, 352 p., 24 €

En France, les autobiographies ouvrières et populaires conservées dans les archives sont rares. Pour le XVIII^e siècle, on peut citer le *Journal de ma vie* du vitrier parisien Jacques-Louis Ménétra, les écrits de Louis-Simon, l'étaminier du Maine, les anecdotes de l'ouvrier typographe Nicolas Contat. Au XIX^e siècle, les mémoires de Jacques Étienne Bédé, tourneur sur bois parisien, du compagnon menuisier Agricola Perdiguier, du maçon creusois Martin Nadaud, de la brodeuse Suzanne Voilquin, strictement contemporains du récit de Lebert, sont aussi bien connus. Pour les historiens des sociétés, plus habitués à trouver leur pitance dans les archives produites par les administrations, il y a toujours là comme une échappée, une voie d'accès à la singularité d'un point de vue, une manière de percer le secret des cœurs, d'appréhender des façons de voir et de faire, le plus souvent inaccessibles dans les autres sources. Il y a l'espoir de retrouver la voix des « silencieux de l'Histoire », de ceux qui ont longtemps eu la réputation de ne pas en avoir et qui pourtant bâtirent « Thèbes aux sept portes ».

Loin d'être un ouvrier ordinaire, Henri Lebert appartient à une élite hautement qualifiée, située entre artisanat d'art et industrie, à plusieurs égards proche des entrepreneurs. Né en Alsace en 1794, il emboîte le pas à son père, dessinateur spécialisé dans l'impression sur tissus chez Jean-Henri Dollfus (cofondateur en 1746 de la première manufacture de toiles imprimées à Mul-

house), en devenant à son tour dessinateur pour « indiennes », ces toiles de coton imprimées et colorées dont les consommateurs se sont entichés depuis le XVIII^e siècle. C'est un acteur de la première industrialisation qu'il vit entre les grands foyers de la manufacture textile de l'est de la France et Paris, capitale de la mode, cité industrielle, immense marché de consommation. Il a fréquenté le collège et accumulé les prix d'excellence scolaire. Sa mère lui transmet le goût de la musique qu'il pratique ensuite en brillante société, allant jusqu'à s'offrir un Stradivarius ; il ne dédaigne pas se rendre au concert ou à l'opéra.

Exceptionnel au regard des conditions de vie et des pratiques de sociabilité du monde ouvrier, Henri Lebert l'est encore par ses amitiés dans le monde des arts, des lettres, du théâtre, par son érudition et sa pratique assidue de la lecture. Pourtant, il assume parfaitement sa condition d'homme de l'industrie, d'ouvrier dessinateur toujours soucieux d'apprendre et de s'améliorer. On le voit attentif aux procédés nouveaux et aux progrès techniques, curieux de la qualité des produits et des teintures, arpentant les manufactures ou les expositions industrielles. D'ailleurs, signe de cette fierté de l'ouvrier hautement qualifié, le premier volume de son « journal » est constitué d'un recueil d'échantillons, de dessins et d'esquisses datés de 1818 à 1821. C'est l'acte inaugural de ce récit de vie qu'il entreprend en 1828 « pour la moralité du cœur » de son fils, pour transmettre, telle « une relique sacrée », « le résultat d'une carrière obscure mais honorable, commencée avec le précieux héritage de la vertu de [ses] parents ».

Les manuscrits qui ont été conservés à la bibliothèque de Colmar sont remarquables à plus d'un

UNE VIE MINUSCULE

titre, treize volumes in-folio couvrant les années 1820 à 1848 sur vingt à l'origine, allant jusqu'en 1862. À mi-chemin entre le journal et l'autobiographie, l'ensemble, constitué de cahiers précieusement reliés, manifeste bien le désir de témoigner pour l'avenir. Lebert organise ses matériaux chronologiquement ; il rapporte minutieusement ses faits et gestes, agrmente le tout d'extraits de sa correspondance avec ses parents, son épouse, ses amis, recopiés ou collés, parfois de coupures de presse. Des morceaux de tissus, des dessins enrichissent aussi le texte d'Henri Lebert qui laisse entrevoir les travaux et les jours d'un dessinateur de fabrique de la première moitié du XIXe siècle, les drames personnels, les événements publics comme le retour de Napoléon en 1815 ou la révolution de 1848, le tout mêlé de réflexions personnelles.

Henri Lebert, ouvrier qualifié, est le spectateur et l'acteur d'un monde industriel, social et politique en pleine transformation. Autant il se montre curieux d'innovation et de progrès techniques, autant il s'avère politiquement conservateur. Attaché à la geste napoléonienne dans sa jeunesse, il s'inquiète néanmoins des conséquences du retour de l'île d'Elbe et, plus tard, devenu bon père de famille, ni le socialisme ni la révolution n'ont ses faveurs. Après février 1848, il les redoute même : « *la corde est trop tendue pour ne pas [les] craindre* ». Méfiant envers les idées de Proudhon, il a en horreur les rassemblements socialistes. Confronté à la situation de la classe ouvrière, il souhaite d'abord que le gouvernement contienne ses revendications même s'il en admet, pour une part, la légitimité. Face à la condition ouvrière et à la misère sociale, il réagit plutôt comme un entrepreneur et un représentant des catégories bourgeoises : l'ordre social est garant de la bonne marche des affaires ; l'avenir des ouvriers réside dans « *la Paix et le travail fondé sur la justice et l'éducation morale* ».

À la différence d'autres écrits ouvriers, la prise d'écriture de Lebert ne coïncide pas avec un désir d'arrachement à sa condition et ne marque pas une victoire à l'encontre de son existence matérielle ordinaire. Elle s'inscrit plutôt dans la continuité de ses autres pratiques culturelles ; elle manifeste une maîtrise de la culture livresque et du style, une aptitude à jouer des stéréotypes littéraires, comme lorsqu'il insère les lieux communs des misères d'apprentis, publiés sous forme de petits livrets depuis le XVIIIe siècle, dans le récit

de ses débuts professionnels. Simplement, Lebert ne prétend pas à une autre forme de reconnaissance que celle offerte par son cercle d'intimes. Son texte relève bien du registre des écrits du « for privé », livres de raison, carnets de compte, diaires, mémoires rédigés en dehors de toute prescription institutionnelle et sans intention de publication, par des gens ordinaires, parfois des notables ou des lettrés plus accoutumés à l'écriture. Mais il porte malgré tout une forme de revendication, l'affirmation d'une identité professionnelle qui n'est pas sans intérêt pour appréhender la diversité et l'inventivité, souvent déniée, de la culture ouvrière. Le récit de ses expériences de travail, ses descriptions attentives des gestes techniques, sa curiosité toujours en éveil dans le domaine des « arts » comme dans celui des « métiers », lèvent le voile sur un processus créatif qui n'est pas l'exclusivité de ceux qui ont qualité « d'artiste ». En compulsant les pages d'Henri Lebert, on comprend ce que le dessin de mode signifie au début du XIXe siècle ; on pénètre dans le laboratoire où s'invente la mode et, surtout, son industrialisation, au seuil d'une ère de consommation de masse. Et dans ce laboratoire il fallut des sortes d'artistes techniciens, des inventeurs sensibles, des « mains » hautement qualifiées, toutes habitées « d'esprit » comme aurait pu l'écrire l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

Historienne des sciences et des techniques, du travail, du corps et des apparences, Audrey Millet nous propose dans cet ouvrage de larges extraits du texte d'Henri Lebert, que l'on peut savourer après une première partie consacrée à le mettre en perspective. On y revient sur la saga des cotonnades, produit phare de l'industrie textile depuis les années 1750, sur la famille et les années de formation de Lebert, sur ses gestes de métier et sa culture professionnelle. On y découvre la géographie de l'ouvrier dessinateur, ses voyages dans les villes industrielles et ses nombreux séjours à Paris, les cercles de ses fréquentations et de sa sociabilité, ses avis sur la rumeur du monde et sur cette « *marmite populaire qui fume* » dans l'effervescence des révolutions. La lecture et l'écriture sensible d'Audrey Millet dictent le choix des extraits qu'elle présente. Les mots de Lebert qu'elle sélectionne sont ceux des premières émotions, des découvertes et de l'enthousiasme créateur, de la description vivante de Paris et des ateliers, du bruit de l'industrie, de la croyance au progrès. Elle sait conduire le lecteur à la découverte d'un XIXe siècle qui, pour n'être



UNE VIE MINUSCULE

pas celui de Balzac ou de Flaubert, n'en est pas moins passionnant, parfois presque poétique ; de cette poésie des « vies minuscules » (Michel Foucault) qui échappent à la grande histoire et

Henri Lebert, Chasse dans les Vosges, 1828

composent la trame quotidienne des existences laborieuses, si souvent condamnées au silence et à l'oubli. Sauf heureuse exception.

Une rayonnante humanité

Plusieurs décennies durant, Jacqueline de Romilly a incarné les études grecques. Nonagénaire, elle éblouissait encore les étudiants hellénistes. Décédée en 2010, elle est certes immortelle en vertu de l'Académie française mais il est bon que la collection Bouquins s'enrichisse d'un volume consacré à une demi-douzaine de ses livres parmi les plus accessibles : elle est ainsi plus qu'immortelle, vivante.

par Marc Lebiez

Jacqueline de Romilly

Émerveillement

Robert Laffont « Bouquins » 1320 p., 32 €

Le recueil qui a été fait d'une demi-douzaine de livres de Jacqueline de Romilly s'ouvre sur celui qu'elle a consacré à Hector, pourtant un de ses derniers. On entend volontiers qu'il s'agit là d'un « *aboutissement de plusieurs réflexions* » de notre helléniste et qu'il n'est pas absurde de commencer par ce « *concentré de sa pensée* ». Mais pourquoi nous imposer une de ces « *liste des principaux personnages* » que croient utile de récapituler les fabricants de polars industriels ? Faut-il vraiment que l'*Iliade* soit traitée comme une de ces mauvaises productions destinées à une traduction bâclée ? On peut certes trouver le point négligeable, voire supposer que la chose serait due à Jacqueline de Romilly elle-même, sous la pression de son éditeur de 1997. Comme tout ce qui ressortit au symbolique, ce n'est presque rien en soi, mais vaut par sa signification, en l'occurrence l'idée que l'on se fait de ce que doit être la vulgarisation de la culture grecque antique : faut-il comprendre que notre helléniste n'aurait eu d'autre propos que de présenter un compendium de l'*Iliade* à un « *grand public* » décidé à ne surtout pas lire l'épopée ?

Son propos est tout de même plus subtil. Quand elle dit qu'Homère « *fournit le texte* » et que ses « *réflexions fournissent les harmoniques* », son intention est de faire « *apparaître la relation entre le poème d'où tout est parti et cette lente sédimentation, coupée de brusques réapparitions, que constitue (...) une culture* ». Ce qu'elle ne dit pas expressément mais qui sourd de chaque ligne, c'est le profond attachement qui la lie à cette culture. Elle aime ces ouvrages anciens et la

langue dans laquelle ils sont écrits comme on peut aimer la lumière méditerranéenne. Quoi qu'ils pensent devenus adultes de son approche de la Grèce, ceux qui partagent cet amour venu de leur adolescence ne peuvent que lui savoir gré d'une déclaration aussi chaleureuse.

Tout commence avec Homère, à qui Jacqueline de Romilly a consacré un petit volume de la collection « *Que sais-je ?* ». Qui s'intéresse à la « *question homérique* » appréciera la présentation qu'elle en fait. Concernant le fondateur de la littérature occidentale, cette « *question* » ne saurait être réduite à une discussion d'érudits. Ce n'est en effet pas la même chose de voir dans Homère le nom donné à une collection de morceaux d'origine variée et ravaudés par des générations de chanteurs plus ou moins maladroits, ou de considérer qu'a existé au viii^e siècle un poète génial qui a utilisé le souvenir de vieilles histoires pour composer deux épopées en s'aidant de l'écriture dont on retrouvait l'usage. Entre ces deux positions extrêmes, il y a place pour beaucoup d'autres, nuancées. La difficulté principale tient au fait qu'en une telle matière beaucoup d'arguments sont réversibles. C'est ainsi que l'existence d'un « *Pisistrate* » dans l'*Odyssée* a conduit certains à déclarer que l'introduction d'un personnage ainsi nommé était évidemment postérieure à la première édition des deux épopées sous l'autorité de Pisistrate, tyran d'Athènes. D'autres jugeaient non moins évident que c'était l'existence préalable d'un personnage ainsi nommé qui avait incité Pisistrate à commanditer cette édition. D'évidence en évidence, on ne démontre rien. Sans entrer dans ce genre de détails, Jacqueline de Romilly présente très bien les termes du débat et suggère une position qui peut emporter l'adhésion. Ce qui ne suffira certes pas à clore un débat constitutif de la littérature même.

UNE RAYONNANTE HUMANITÉ

Si Hector est un des personnages les plus attachants du poète Homère, Alcibiade est un des plus fascinants de l'historien Thucydide, et l'intérêt de notre helléniste balance de l'un à l'autre. Ils sont exemplaires tous deux quoique de manière inverse : « *notre époque se reconnaît volontiers en Alcibiade ; mais c'est d'Hector qu'elle a besoin* ».

Alcibiade ou les dangers de l'ambition nous est présenté comme « *un livre de professeur et non de savant* » qui se « *lit comme un roman* » ; sans doute veut-on ainsi nous dire qu'il se présente sous une forme narrative. Évoquant la manière dont « *Thucydide oppose Périclès à ses successeurs* », Jacqueline de Romilly considère que cela « *pourrait s'appliquer aux successeurs du général de Gaulle, opposés à lui* », et cela lui paraît conférer à la vie d'Alcibiade une proximité qui lui donne un « *intérêt accru* ». La formule est brutale, et injuste pour les successeurs du général de Gaulle : quelque appréciation que l'on porte sur eux, leur personne et leur politique, on ne peut en accuser aucun d'avoir systématisé la pratique de la trahison. Le charme physique séducteur, la froide démagogie, l'ambition démesurée, sans doute ; les affaires peut-être ; les scandales parfois ; mais la trahison, on ne peut le dire. Cet homme qui fut tant aimé du peuple et qui lui fit tant de mal, conduisant Athènes à une désastreuse défaite comparable à celle de la France au printemps 1940, incarne si exactement ce qu'un politique doit ne pas être qu'aucun ne se revendiquerait son émule. Si l'on peut dire que « *notre époque se reconnaît volontiers en Alcibiade* », c'est plutôt sur le mode de la hantise, un peu comme lorsqu'elle s'inquiète d'une décadence qui serait comparable à celle de l'Empire romain.

Hector n'est sans doute qu'un personnage littéraire tandis que, pour le malheur d'Athènes, Alcibiade aura été un personnage bien vivant. Avec la distance temporelle, cette différence tend à s'amenuiser, d'autant qu'Alcibiade aura aussi été un personnage littéraire comme interlocuteur de Socrate chez Platon, où il figure le jeune homme doué à qui il s'agit de faire entendre la nécessité de se former avant d'agir. Ce n'est pas ce personnage qui intéresse Jacqueline de Romilly mais l'homme effectif dans toutes ses dimensions publiques et privées. De même donc que son attachement à Hector commande sa lecture d'Homère, l'intérêt pour Alcibiade est un aspect de sa longue passion pour Thucydide. D'un côté le

poète, de l'autre l'historien, l'un et l'autre fondateur d'une tradition. Plus encore que deux figures grecques, Hector et Alcibiade représentent ainsi deux pôles de l'hellénisme, ceux entre lesquels s'inscrit la méditation de Jacqueline de Romilly.

On a tellement insisté sur la réalité de l'esclavage, de la séparation des sexes, de la profondeur des inégalités sociales de toute sorte, qu'on en vient à tenir pour négligeable l'invention par les Grecs de la liberté et de la démocratie. Plutôt que de comparer la réalité athénienne à l'idéal que l'on associe aux mots « *liberté* » et « *démocratie* », on serait bien inspiré de « *tenir compte du sens dans lequel se fait une évolution, des progrès accomplis, des germes lancés pour des progrès ultérieurs, des innovations* ». Jacqueline de Romilly a raison d'insister sur le fait que « *les Grecs allaient fort loin dans le sens de la liberté, et surtout que l'idéal poursuivi s'est inscrit à jamais dans leurs œuvres* » et de consacrer un livre à *La Grèce antique à la découverte de la liberté*.

Il est bienvenu d'avoir aussi fait figurer dans ce volume le grand livre sur *La douceur dans la pensée grecque* car on retrouve bien là un thème récurrent de la perception de la Grèce que Jacqueline de Romilly s'efforce de donner à entendre. C'est au fond ce à quoi elle s'est montrée le plus continûment sensible, d'où son attachement à la belle figure d'Hector. Intituler *Patience, mon cœur !* un livre consacré à l'analyse psychologique chez les auteurs grecs, c'est bien sûr citer une injonction qu'Ulysse se fait à lui-même au chant XX de *l'Odyssée*, injonction que l'on peut considérer comme une des premières expressions littéraires des sentiments. C'est aussi une formule qu'on imagine volontiers dans la bouche d'Hector : elle s'inscrit dans cette tonalité attachante qu'a si bien portée la grande dame des études grecques. Il n'est d'ailleurs pas avéré que l'on puisse exprimer les sentiments mieux que n'a fait le poète : en disant quels actes l'émotion suscite. Homère est originaire, il n'est pas primitif.

On peut certes se reconnaître davantage dans une autre approche de la Grèce antique, celle historique de Vernant et Vidal-Naquet, celle philologique de Bollack, celle des philosophes. Mais il serait difficile de rester insensible à ce que Jacqueline de Romilly en retient : lumière, douceur, rayonnante humanité. Cet émerveillement par lequel tout a commencé.

Spinoza par-ci, Spinoza par-là

Il y a quelque chose qui ne laisse pas d'étonner dans le succès de Spinoza, perdurant depuis plus de trois siècles : comment une philosophie dont les thèses sont aussi bizarres, illogiques et même contradictoires peut-elle continuer à fasciner et à valoir à son auteur la réputation de philosophe le plus profond de toute l'histoire et un prestige inentamé de libérateur des esprits et des corps ?

par Pascal Engel

Spinoza, Œuvres complètes
Robert Laffont coll. « Bouquins »
1 137 p., 32 €

Eva Debray, Frédéric Lordon
et Kim Sang Ong-van-Kung (dir.)
Spinoza et les passions sociales
Amsterdam, 355 p., 22 €

André Pessel
Dans l'Éthique de Spinoza
Klincksieck, 146 p., 21 €

Prenons d'abord la thèse qu'il n'y a qu'une substance, Dieu ou la Nature. On accuse son auteur, ou on le loue, selon le camp dont on vient, d'être un naturaliste – la thèse selon laquelle il n'y a que des entités naturelles, explicables par des causes naturelles. Admettons ou rejetons cette thèse, selon que nous sommes monistes ou dualistes. Mais pourquoi dire alors que cette nature, c'est Dieu lui-même, l'unique substance ? On attendait autre chose de Dieu que d'être la Nature. Il est supposé être infini, comment peut-il être aussi la nature, qui est finie ? Cela s'appelle traditionnellement du panthéisme, mais cela fleure le mysticisme : on nous dit qu'il n'y a que des causes naturelles, mais qu'elles sont Dieu. Et une seule substance, à laquelle tout est identique, un grand Tout ? Descartes au moins en admettait deux : la pensée et l'étendue. Leibniz disait qu'il y en avait une multiplicité. Spinoza nous dit qu'il n'y en a qu'une seule, qui a deux attributs, pensée et étendue. C'est comme une anamorphose : tantôt on voit le portrait d'une âme, tantôt on voit un paysage de corps.

Mais alors, insiste-t-on, il n'y a que des corps ? Mais non, nous dit le spinoziste : si vous regardez bien, ce sont des âmes aussi. Mais comment, si

c'est le cas, pourrait-on dire que nos désirs, nos intentions, nos volontés puissent causer des actions, des événements dans le monde ? Comment nos idées peuvent-elles être des idées des choses si choses et idées sont de deux ordres distincts ? Réponse spinoziste : elles ne le sont pas, l'ordre et la connexion des idées et l'ordre et la connexion des choses sont les mêmes. – « Mais alors, c'est de l'idéalisme ? » – « Non, Monsieur, non, c'est du réalisme de la plus belle eau ».

Les surprises continuent si l'on considère la théorie de la liberté du natif d'Amsterdam. D'un côté, il est déterministe : nous ne sommes pas plus libres que les pierres ne le sont de tomber, et nos passions nous dominent, notre *conatus* nous force la main. Mais de l'autre, nous pouvons savoir que nous tombons, nous acquérons une connaissance des causes de nos actions, de nos passions et de leur force, et ce savoir nous libère. On pourrait penser qu'il nous déprime, mais non, il nous rend gais, et il nous libère. Nous sommes automates mais spirituels. Et nous voilà libres. On pourrait allonger la liste : nos jugements ne sont pas le produit de notre volonté, parce que nous n'avons même pas, quand une idée nous vient à l'esprit, la possibilité de la considérer pour savoir si nous devons y assentir, dès que nous avons l'idée que nous jugeons vraie. Mais en allant d'idée vraie en idée vraie, nous atteignons le Vrai.

Dans chaque cas, Spinoza a une arme fatale : le *sive* (« ou bien ou bien ») ou le *quatenus* (« en tant que »). Dieu *sive* Nature, Âme *sive* Corps, substance *quatenus* pensée, *quatenus* étendue, *causa sive ratio*. La traduction de ces expressions latines est toute trouvée : *et en même temps*. Pas étonnant que Spinoza soit le penseur favori des marxistes. Les gauchistes de Mai 68 voulaient à tout bout de champ faire *une analyse concrète*

SPINOZA PAR-CI, SPINOZA PAR-LÀ

d'une situation concrète. Mais il n'y avait rien de plus abstrait que leur analyse.

Spinoza est le roi de la dialectique : toute détermination est une négation. Oui, mais, nous dit Deleuze, il n'y a pas penseur plus antidialectique. Loin d'être un précurseur de Hegel, nous dit l'auteur de *Différence et répétition*, il est un précurseur de Nietzsche, de Bergson et des pensées de la vie. Mystique et en même temps rationaliste, déterministe et libertarien, juif et non juif, athée et géomètre, théologien cabaliste et libérateur séculier. Le succès posthume était assuré. Mais à l'anthume ce malheureux moniste eut bien des ennuis, et il fait figure de martyr de la pensée et de clerc au sens de Julien Benda, avec son expulsion de la synagogue, son placard *ultimi barbarorum* quand il apprit l'assassinat des frères de Witt, son refus d'une chaire à Heidelberg par peur de la censure, et sa vie recluse et solitaire de polisseur de verres de lunettes.

Ce caractère *bifrons* se retrouve dans la réception de l'œuvre de Spinoza. D'un côté, les lecteurs de Spinoza qui, acceptant ses prémisses, en acceptent avec enthousiasme les conséquences – naturalisme panthéiste, critique radicale de la religion et du théologico-politique – et font de lui un penseur de la libération. Ils se soucient peu des contradictions du système et ne cherchent pas à les résoudre. Comme le disait déjà Bayle au sujet des idées du philosophe de la Haye, « *il faut donc les laisser dans les ténèbres impénétrables où leur auteur les a mises ; et ne leur point chercher d'autre antidote que leur propre obscurité* ». C'est cette tradition qui a donné à la fois les lectures des philosophes des Lumières allemandes du *Pantheismusstreit*, de Mendelssohn, Lessing et Jacobi, qui tirent Spinoza vers le mysticisme, et celles des penseurs français matérialistes, comme Dom Deschamps, Boulainvilliers, Helvétius et Diderot. Les livres de Paul Vernière sur *Spinoza et la pensée française avant la Révolution* (PUF, 1954), pillé par Jonathan Israël dans *Les Lumières radicales* (Oxford, 2001, trad. fr. Amsterdam, 2008, et *Une révolution des esprits*, Agone, 201) ont exploré cette tradition.

C'est elle qui inspire les vagues néo-spinozistes que nous avons connues depuis une cinquantaine d'années, qui tantôt prennent l'*Éthique* pour le complément des diverses bibles marxistes, tantôt prêtent à Spinoza un masque nietzschéen de pen-

seur de la vie : c'est Althusser et ses Rosencranz et Guildenstern, Deleuze, qui prend la Substance pour le Corps sans organes, Toni Negri qui voit des multitudes partout, Henri Atlan et Antonio Damasio, qui voient en lui un précurseur de leur physiologie, Alain Badiou qui respire l'infini à pleines narines, Frédéric Lordon, qui lit Spinoza à la lueur des lampions de Nuit Debout, et tant d'autres. Tous ces auteurs s'intéressent moins à la cohérence du spinozisme qu'à ce que les journaux appellent l'effet Spinoza : Spinoza nous fait du bien et nous aide à vivre, il nous renforce dans nos convictions, qu'elles soient théistes ou matérialistes, mystiques ou révolutionnaires.

De l'autre côté, il y a les lecteurs de Spinoza qui, tout en ayant des sympathies pour certaines de ses thèses, ne se satisfont pas de leurs conséquences romantiques ou panthéistes, ou voudraient les rendre cohérentes avec leurs prémisses. Ce sont d'abord les auteurs de la tradition rationaliste dont vient Spinoza, celle de Descartes : Malebranche, qui était réticent face aux enthousiasmes spinozistes de Dortous de Mairan, Leibniz qui rencontra le philosophe de la Haye en 1676 et publia plus tard une réfutation de sa doctrine. Ensuite, les Allemands veulent tous se mirer au miroir spinoziste. Hegel, à rebours de ce qu'a suggéré Jean-Bernard Pouy [1], voit en lui un idéaliste, mais Feuerbach fait de lui un anti-Hegel. Marx et surtout Engels flirtent avec lui. Hermann Cohen, quant à lui, voulait le réconcilier avec Kant.

En France, après avoir inspiré les matérialistes, Spinoza fut présent à presque toutes les étapes de la philosophie depuis le XVIIIe siècle. Taine voulut faire une synthèse d'hégélianisme et de spinozisme. Lagneau, Alain et Brunschvicg firent de lui le penseur de la raison version Troisième République. Victor Delbos, avant 1914, résistait au Spinoza romantique. Martial Guéroult passa de Fichte à Descartes et à Spinoza, devenu le penseur clef de sa théorie structurale des systèmes philosophiques. Alexandre Matheron poussa l'examen un cran plus loin, Pierre-François Moreau et d'autres ont repris le flambeau.

On saura gré à ces historiens d'avoir essayé de lire Spinoza comme un penseur systématique, et d'avoir refusé l'absurde conseil de Bergson, qui, dans sa fameuse conférence *L'intuition philosophique*, soutenait qu'il ne fallait surtout pas chez un auteur, et chez Spinoza en particulier, s'intéresser à la cohérence de ses concepts, mais à

SPINOZA PAR-CI, SPINOZA PAR-LÀ

l'intuition directrice qui les sous-tend et qu'ils sont par définition incapables de capturer [2]. Autant dire qu'on ne lit jamais chez un philosophe que ce qu'on y met soi-même.

Ces divers visages du spinozisme se retrouvent dans l'abondante littérature récente parue sur Spinoza en France. Il semble que, de même que tout auteur qui se respecte se doit d'avoir son Flaubert, son Montaigne ou son Proust, il faille avoir son Spinoza. On préfère en général plutôt traiter des affects et de la théorie politique que des difficultés ontologiques ou gnoséologiques du spinozisme. Même Alain Minc (*Un roman juif*, Gallimard, 1999) et Frédéric Lenoir (*Le miracle Spinoza*, Fayard, 2017) s'y sont mis, avec leur sens un peu léger des dettes intellectuelles. On saura gré à Thibaut Gress d'avoir republié dans la collection « Bouquins » de Robert Lafont l'œuvre complète dans la traduction Appuhn, dans laquelle plusieurs générations ont lu Spinoza mais qui est souvent imparfaite, et de nous donner d'utiles repères bibliographiques, des index et un glossaire, mais il est un peu dommage qu'il ne se serve pas plus des progrès des éditions savantes. Quand il nous dit qu'il va garder, comme Appuhn, la même traduction – « âme » – pour *anima* et pour *mens*, on se demande pourquoi il n'intervient pas. En attendant, on se servira de l'édition Curley (Princeton 2016), qui semble, comme tous les commentaires anglophones, avoir disparu des radars.

Le volume *Spinoza et les passions sociales*, qui se propose de lire Spinoza en le confrontant aux sciences sociales, relève le plus souvent de la vague romantico-marxiste, ou plutôt de la mise de Spinoza à toutes les sauces : celle de l'immarcescible Judith Butler, qui plonge le penseur juif dans un bain freudien et levinassien, celle de l'inoxydable Frédéric Lordon, qui entend transformer l'économie *more spinozico*, celle d'Eva Debray, qui ajoute quelques pincées de René Girard dans ce potage, à côté d'articles sur le spinozisme chez les sociologues français de l'époque durkheimienne, et des articles de Kim Sang Ong-Van-Cung sur la même Butler et sur Sartre, et de Pierre-François Moreau qui confronte la théorie de la personnalité de base de Ralph Linton à la conception spinoziste du caractère. Spinoza s'inquiétait de l'intrusion des passions dans la politique, mais il semble que son œuvre soit devenue le motif principal d'une célébration du primat de l'affect dans tous les domaines. Benda, dans *La trahi-*

son des clercs, se plaignait que les passions politiques aient acquis au XXe siècle une universalité qu'elles n'avaient jamais connue, et il s'élevait contre leur règne sans partage. Les spinozistes contemporains prennent l'exact contrepied de Benda.

Au sein de cette marée spinoziste, qui ne cesse, dans ses versions romantiques et révolutionnaires, de nous dire qu'il ne faut pas lire l'auteur de *l'Éthique sub specie aeternitatis* mais comme s'il avait publié hier sur son blog, un livre comme celui d'André Pessel sera un havre. Deleuze nous expliquait qu'il ne fallait pas lire le Hollandais selon l'ordre géométrique seulement, mais aussi et surtout dans les scolies, où il exprime ses thèses et où éventuellement il polémique. Mais on ne peut pas lire Spinoza comme on lit Descartes, comme histoire d'un esprit. André Pessel, qui a formé des générations de philosophes passés par le lycée et la khâgne de Louis-le-Grand, grand spécialiste de la pensée de la Renaissance et de l'âge classique, traite de Spinoza en lecteur. Il ne cherche pas à l'annexer à telle ou telle doctrine ou marotte, mais à faire comprendre comment cet ordre géométrique impersonnel s'impose au lecteur comme s'il n'était pas de Spinoza, mais déroulait les choses mêmes. Il entend montrer comment les apories usuelles (le tout de la substance et ses parties, la relation de l'infini et du fini, l'aspect statique que la géométrie semble induire et le caractère dynamique du *conatus*) se résolvent quand on comprend comment les éléments s'intègrent entre eux, et que le spinozisme contient une conception de la puissance qui s'auto-produit. On aimerait souvent que Pessel soit moins elliptique, mais son livre modeste et subtil est un excellent antidote au spinozisme débordant.

Peu d'auteurs autant que Spinoza sont capables de satisfaire à la fois nos désirs métaphysiques et nos aspirations éthiques les plus profonds. Spinoza les satisfait sans doute, et c'est ce qui explique le succès jamais démenti de son œuvre. Il est peut-être le philosophe populaire par excellence. Si ce qu'on attend de la philosophie populaire est qu'elle nous apporte ce que nous désirons ou ce que nous aimerions croire, alors la lecture de Spinoza nous satisfera toujours.

- 1 **Jean-Bernard Pouy, *Spinoza encule Hegel* (1983, rééd. Gallimard, 1999).**
- 2 **Bruno Clément s'en étonne à juste titre, mais semble finalement d'accord avec Bergson.**

Une petite surface plane recouverte de couleurs

L'exposition « Le "Talisman" de Sérusier » est riche de plus de soixante œuvres. Elle s'appuie sur les collections du musée d'Orsay et celles du musée Pont-Aven en Cornouailles.

par Gilbert Lascault

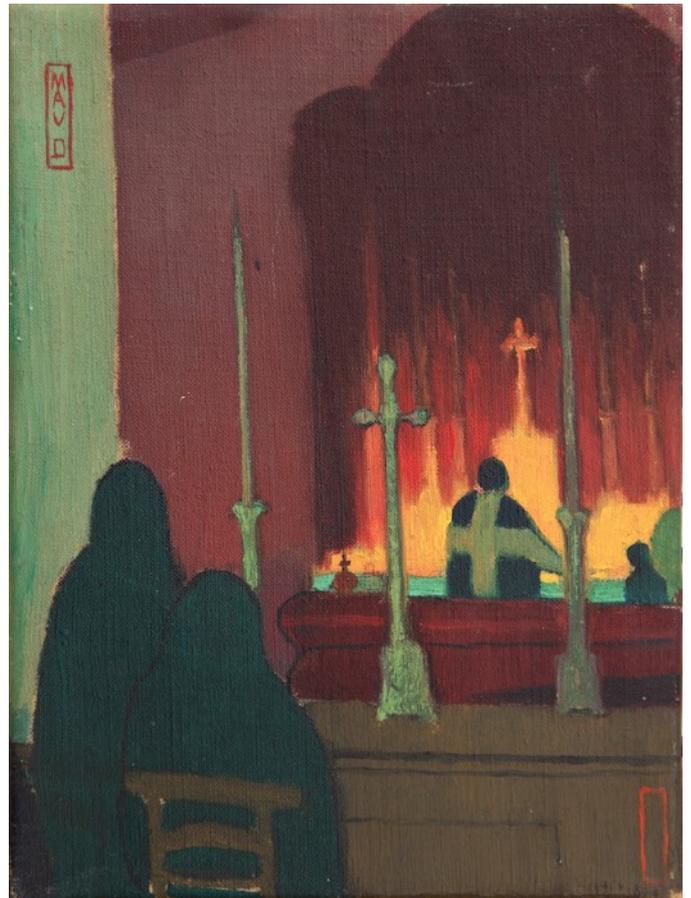
Le « Talisman » de Sérusier
Une prophétie de la couleur
 Musée d'Orsay. 29 janvier-2 juin 2019

Catalogue de l'exposition
 Sous la direction de Claire Bernardi
 et Estelle Guille des Buttes-Fresneau
 Musée d'Orsay/RMN-GP, 208 p., 35 €

En 1903, le peintre et théoricien Maurice Denis (1870-1943) publie dans la revue *L'Occident*, brièvement peinte par Paul Sérusier (1864-1927), une esquisse très précieuse : « C'est à la rentrée 1888 que le nom de Gauguin nous fut révélé par Sérusier, retour de Pont-Aven, qui nous exhiba, non sans mystère, un couvercle de boîte à cigares sur quoi on distinguait un paysage informe à force d'être synthétiquement formulé, en violet, vermillon, vert véronèse et autres couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, presque sans mélange de blanc. » Plus tard, Denis rectifie cette version. Le support n'est pas un couvercle de boîte à cigares. C'est un panneau de bois de peuplier avec un biseautage qui est d'usage courant pour les supports peints ; et un des formats habituels du XIX^e siècle : 27 x 22 cm.

Ainsi, *Le Talisman* serait perçu comme le manifeste de la révolution picturale des *nabis* (les « prophètes ») ; le terme vient de l'hébreu. Il se présenterait comme un jalon essentiel de la marche vers l'abstraction. À certains moments, Gauguin, Maurice Denis, Émile Bernard, Sérusier chercheraient le « synthétisme » ; l'inspiration serait alors empreinte de religiosité et sans doute influencée par des idées préraphaélites ; « *Je crois*, dit alors Gauguin, *avoir atteint une grande simplicité rustique et superstitieuse.* » Certains ont parlé d'une « *synthèse symbolique spirituelle* ».

Depuis plus de trente ans, *Le Talisman* est le joyau des collections nationales. Une récente analyse



Maurice Denis, *L'Autel jaune* (vers 1889) © Catalogue raisonné Maurice Denis, photo Olivier Goulet

d'une équipe scientifique apporte des éclairages nouveaux sur sa réalité matérielle. Au XIX^e siècle, on trouve, par exemple, pour certains verts le chrome, le cuivre, l'arsenic ; les pigments bleus seraient composés principalement de bleu de cobalt ; ce bleu est mélangé à du blanc de plomb ; les zones rouges sont essentiellement composées de vermillon. Selon l'imagerie scientifique, il n'existe sur le panneau aucune couche préparatoire ni aucun dessin sous-jacent. Ce serait une pochade, rapidement brossée sans intention préalable, résultat de la description directe d'une « *sensation reçue* », pour reprendre les mots de Maurice Denis. Ce *Paysage au Bois d'Amour* (*Le Talisman*) a été peint par Sérusier « *sous la direction de Gauguin* » qui énonce : « *Comment voyez-vous*

UNE PETITE SURFACE PLANE RECOUVERTE DE COULEURS

cet arbre : il est bien vert ? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette ; – et cette ombre plutôt bleue ? Ne craignez pas de la peindre bleue. » Il faut aussi se rappeler que les nabis dans leur ensemble sont opposés à l'usage du vernis.

Et aujourd'hui, sans cesse, les peintres relisent la maxime implacable de Maurice Denis (en 1890) : « *Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.* »

Plus tard, Jean Leymarie, Agnès Humbert, le philosophe de l'art Olivier Revault d'Allonnes, Jean-Paul Bouillon étudient les théories de Maurice Denis et de Sérusier. *Le Talisman* semblerait, peut-être, une œuvre « *quasi abstraite* ». Henri Matisse est considéré comme le continuateur d'une lignée de l'abstraction colorée, les nabis seraient des parrains inconscients des recherches de Kandinsky, de Mondrian. En 1927, Henri Focillon évoque « *l'étude rapportée par Sérusier* » et les nabis.

Ainsi, l'historien de l'art Gilles Genty note les forêts des nabis, le *Bois d'Amour* qui serait un bois sacré de Bretagne. En 1890, le peintre Édouard Vuillard explique : « *Chose remarquable dans les musées et l'histoire de la peinture, plus les peintres sont mystiques et plus leurs couleurs sont vives (rouges, bleus, jaunes) et plus les peintres sont matérialistes plus ils emploient les couleurs sombres (terres ocre, noirs bitumes).* » Les mystiques, les joyeux, ceux qui choisissent le sacré, marchent vers les couleurs intenses du fauvisme. Ce seraient aussi les tendances spiritualistes dans la musique de la fin du XIX^e et du XX^e siècle, chez Debussy. Un cycle de Maurice Denis, *L'amour et la vie d'une femme* (1895), est inspiré de Robert Schumann.

Les « *bois sacrés* » des peintres symbolistes sont proches du poème de Baudelaire : « *La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers.* » Paul Margueritte (*La forêt fée*, 1896) écrit : « *Musique sans paroles, sourde et confuse âme des choses, sortilège exquis et perfide, la Forêt vous prend, vous garde.* » En 1888, Henri de Régnier ren-

contre avec mélancolie la belle au bois dormant. En 1891, Maurice Denis rencontre Marthe Meurier qu'il épousera en 1893 : « *Le Nabi s'esseule dans la forêt déserte.* » Maurice Maeterlinck écrit *Pelléas et Mélisande* (1893) ; Golaud s'est égaré : « *Je ne pourrai plus sortir de cette forêt. Dieu sait jusqu'où cette bête m'a mené. [...] Je crois que je me suis perdu moi-même.* » Et Sérusier peint *L'Incantation ou le Bois sacré* (1890) ; dans *Les Origines* (1910), il plonge dans les légendes bretonnes.

La confrérie nابية propose les icônes de Maurice Denis, Sérusier, Bonnard, Vuillard, Paul Ranson, Ker-Xavier Roussel, Jan Verkade (moine à l'abbaye de Beuron), Georges Lacombe... Ils sont attirés par les sciences occultes, les doctrines ésotériques, la théosophie. Ils s'opposent au positivisme. Ils sont simultanément religieux et ironiques ; dans leur Temple, à Montparnasse, dans le domicile des Ranson, ils réalisent des simulacres de cérémonies et des rites comiques. En 1890, Sérusier représente Ranson « *en tenue nابية* » ; Vuillard peint Roussel. Maurice Denis peint l'« *autel jaune* » ou le « *Christ vert* » ; Bonnard, un gigantesque « *chat blanc* » (1894)... Très souvent, les nabis privilégient des paysages schématiques, les arbres très verts ou le blé d'or, les branches sinueuses. Vers 1893, Georges Lacombe donne à voir une « *marine bleue* » en hommage à la grande vague d'Hokusai...

Dans cette exposition, Sérusier se révèle surtout peintre et théoricien. L'abstraction fascine le coloriste et pédagogue. Vers 1921, il peint la *Dissonance froide*, la *Dissonance chaude*, le *Cercle chromatique*. En 1910, il représente des *Tétracordes* qui planent dans un espace tour à tour sombre ou doré. Dans un ciel énigmatique, le *Cylindre d'or* parvenu d'un au-delà. Sérusier se passionne pour les « *Saintes mesures* » du père-moine Desiderius Lenz, pour ses curieuses « *mathématiques sacrées* » et il mesure des géométries séduisantes et peut-être mystiques.

Ici, dans l'exposition du musée d'Orsay, les gouaches raffinées et ferventes de Charles Filiger seraient proches des recherches de Sérusier. Filiger, né en Alsace, vient au Pouldu pour rencontrer Gauguin ; il dessine entre 1915 et 1922 des encadrements géométriques autour des mascarons masculins ou féminins. André Breton a possédé certaines œuvres de Filiger, qui aurait peut-être été un précurseur du surréalisme.

Cinéma au présent

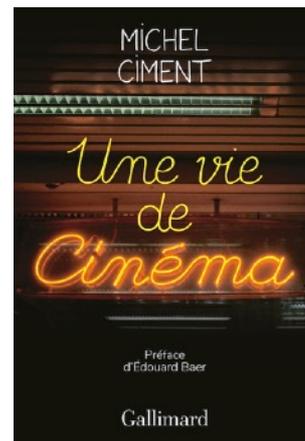
Il en est des cinéphiles et des critiques de cinéma comme des poètes : passionnés, sourcilleux, susceptibles... Michel Ciment écrit depuis le milieu des années 1960 et on lui doit quelques livres de fond, qui parlent du cinéma art majeur, langage universel. Une vie de cinéma relate des voyages, des rencontres, témoigne d'admiration et ne recule pas devant la polémique. Une vie bien remplie.

par Norbert Czarny

Michel Ciment
Une vie de cinéma
 Gallimard, 514 p., 22 €

Michel Ciment est un critique que l'on connaît bien, si l'on écoute la radio, lit *Positif* ou d'autres journaux, si l'on a lu des hebdomadaires qui contenaient plus de texte que de publicité. Il défend depuis toujours une certaine idée du cinéma et, évoquant les controverses dans la préface, il indique les écueils, parlant de sa « *passion ardente pour un septième art menacé sans cesse par la routine, le populisme et les conventions ou à l'autre bout du spectre par le narcissisme et l'élitisme autosatisfait* ». On ne s'étonnera pas qu'il rompe des lances à diverses reprises avec ses confrères des *Cahiers du cinéma*, qu'il dénonce le relativisme un peu narquois qui met John Ford sur le même plan qu'un certain William Witney ou qui, dans une anthologie du nanar, se moque de Resnais, Losey ou Kazan. Trois metteurs en scène dont, parmi d'autres, Ciment a analysé l'œuvre, qu'il a longuement interrogés pour qu'ils expliquent une démarche, une vision, en somme un métier. Ciment, homme de métier lui aussi, a enseigné le cinéma, et du professeur qu'il a été (et dont on aurait aimé suivre les cours) il a gardé le côté pédagogue, le désir de clarté et de rigueur. S'il éprouve une certaine admiration pour Tarantino cinéaste et surtout cinéphile, il n'aime pas l'allure de rock star ou de footballeur diva que prend ce réalisateur.

Son travail de critique, il le fait avec un souci de la langue, du choix des mots, que l'on ne trouve plus guère dans ce qui est devenu de la promotion, de la communication ou du slogan. « Superlatif et tintamarre », ce n'est pas pour lui, et quand il étudie un film ou une œuvre – on s'en



aperçoit en lisant les essais republiés dans le livre – on sent qu'il a vu plusieurs fois ce dont il parle. Mais lire *Une vie de cinéma*, c'est aussi se plonger dans une histoire moderne de cet art, du moins une partie de cette œuvre puisque le cinéma américain n'y occupe sans doute pas la place qu'il a prise et prend encore sur les écrans. Ciment reproche à ses confrères établissant un palmarès des meilleurs films de 1986 de ne citer que des films français ou anglo-saxons. Parmi les oubliés, *Le sacrifice* de Tarkovski, *Mon ami Ivan Lapchine* de Guerman, *Welcome in Vienna* de Corti ou *A touch of Zen* de King Hu. Une paille.

Ce goût pour les cinémas minoritaires, lointains ou exotiques (on cherche l'adjectif), on le trouve dès l'ouverture du livre avec ce voyage à la découverte du cinéma soviétique, de Leningrad à Tachkent, écrit en 1977. Il n'est cependant pas né cette année-là. Les essais publiés datent du milieu des années 1960. Ciment parle de Jancsó, de Satyajit Ray, de Skolimowski, de Delvaux, de Denys Arcand. Il déplore l'échec de *L'incompris*, qu'il tient pour le plus beau film de Comencini. Je suis, quant à moi, heureux de lire un essai sur les premiers films de Forman, dont *L'as de pique* et *Les amours d'une blonde*. Ayant revu récemment *Éclairage intime*

CINÉMA AU PRESENT

d'Ivan Passer, coscénariste de ces films de Forman, je retrouve ce sens incroyable du dialogue anodin, de l'insignifiant qui dit tout, comme les scènes de bal, qu'on retrouvera aussi dans *Au feu les pompiers* : « *Son amour de la danse n'a pas d'autre cause que la recherche du naturel, il nous offre ces longues scènes de bal, pleines de rebondissement et d'incidents, où la caméra folâtre, observe ou se grise.* » Filmer le bal, d'autres l'ont fait, comme Renoir, Pialat ou Duvivier, Chabrol aussi, et tant d'autres. C'est un révélateur.

Ciment aime admirer. La revue qu'il anime a reconnu Angelopoulos dès le magnifique *Voyage des comédiens*. Il aime Rappeneau, le provincial, dont le talent n'est sans doute pas reconnu autant qu'il le devrait. Il considère Claude Miller comme « *le meilleur de sa génération* » (l'expression est de Claude Sautet qui n'était pas spécialement charitable), analyse Polanski comme un moderne antimoderne, pour reprendre les catégories d'Antoine Compagnon. Son éloge de Bellocchio rend justice à l'auteur de *Vincere*, l'un des films les plus impressionnants sur le fascisme, celui des origines mais peut-être aussi celui qui s'insinue dans les consciences et les paroles de certains Italiens aujourd'hui.

Et puisqu'il est question des Italiens, on a envie de lire, relire et méditer ce qu'il écrit de la comédie à l'italienne, genre mineur ou méprisé, car les grands noms en étaient Visconti, Antonioni ou Fellini. La conclusion semble écrite hier : « *Aujourd'hui que tout s'écroule, quelles cibles peut-on encore viser ?* » Ciment écrit en 1978... N'en restons pas là. Le critique rappelle ce qu'on doit à Lattuada, Risi, Monicelli. À Age, Scarpelli et Scola, scénaristes qui passaient d'abord du temps à discuter de tout et de rien au bistrot, avant de s'attacher à des détails qu'ils savaient grossir, développer, pour en faire des films. Ils connaissaient leur pays par cœur : Age, né par hasard à Brescia, fils de comédien ambulant, parlait « *le vénitien, le napolitain, le piémontais, et d'autres dialectes encore* ». Ce n'est pas un mince capital. Il avait, ainsi que ses comparses, un don d'observation que le goût et la pratique du documentaire complétaient. Ces cinéastes racontaient leur pays en mutation, en faisant rire, avec un sens de l'autodérision qui est plus transalpin que français. Cela grinçait ; c'était vrai.

Dans le même temps, en France, Sautet et Pialat sont les héritiers de grands maîtres comme Re-

noir ou Becker. Très tôt, Ciment fait l'éloge de Stéphane Brizé. Il cite un propos d'Éric Holder, mort récemment, dont *Mademoiselle Chambon* avait été adapté par le cinéaste : « *Chez Brizé, quand les larmes coulent, elles coulent souvent à contre-jour.* »

Les rencontres qu'on trouvera dans le livre sont d'un intérêt inégal. Celles avec Gainsbourg, par exemple, ne s'imposent pas vraiment. Vargas-Llosa et Imre Kertész sont certes Prix Nobel mais on n'est pas impressionné par ce qu'ils disent. Je nuancerai pour Pinter, qui a adapté *L'ami retrouvé* pour Jerry Schatzberg, et qui fut surtout le dialoguiste de *The Servant* et du *Messenger*. On s'arrêtera, en revanche, sur l'entretien avec Jeanne Moreau qui revendique sa « *liberté totale* ». Elle raconte des moments de tournage avec Antonioni, glacial, laconique et la difficulté dans laquelle elle s'est trouvée, ainsi que Mastroianni, pour *La nuit*. Elle devait tourner *Rocco et ses frères*, avec Visconti, et avait choisi l'auteur de *L'avventura*. Difficile de savoir ce que cela aurait donné. Retenons de l'actrice qui a tant aimé être mise en scène par Klaus Michael Gruber et Patrice Chéreau ce qu'elle dit de sa méthode : pour construire un rôle, elle « *fait sa valise* » : elle se fabrique une biographie du personnage. Retenons aussi ses regrets sur *La mariée était en noir*, un film qu'on se figure très abouti ; les acteurs, parmi lesquels Lonsdale, Bouquet et Denner, n'étaient présents qu'une semaine chacun sur le film. Elle n'a jamais eu le sentiment d'être dans une équipe.

On s'amusera beaucoup à lire l'entretien avec Trintignant, qui évoque pêle-mêle Corbucci, le rigolard auteur du *Grand silence* (western repris par Tarantino), et Robbe-Grillet. On pourrait citer les articles sur Mike Leigh, Stephen Frears, John Boorman, ne serait-ce que pour la boutade de Truffaut qui voyait une opposition entre cinéma et anglais. Terminons avec l'un de nos cinéastes de chevet, que Shaftesbury annonçait dans une formule : « *La vie est une tragédie pour l'homme qui sent et une comédie pour celui qui pense.* » Ce cinéaste qui nous fait rire à en pleurer, qui aimerait connaître l'autre point de vue dans le film chargé de pathos tiré du Journal d'Anne Frank, ce juif viennois qui dut quitter Berlin nazifiée, c'est Billy Wilder dans l'œuvre de laquelle « *circulent toujours une anxiété diffuse, un malaise sournois* ». En somme, il est notre meilleur contemporain, bien plus proche de nous que bien des réalisateurs de nanars remplissant les salles, mais qu'on oubliera dans une semaine.

Lent retour

En septembre 2017, Le pays lointain, la dernière pièce de Jean-Luc Lagarce, a été créée au TNS (Théâtre national de Strasbourg), pour la première fois dans sa version intégrale, vingt-deux ans après la mort de son auteur, par Clément Hervieu-Léger. Au terme d'une longue tournée, elle est actuellement présentée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

par Monique Le Roux

Jean-Luc Lagarce

Le pays lointain

Mise en scène de Clément Hervieu-Léger
Odéon-Théâtre de l'Europe, jusqu'au 7 avril.

« *Histoire d'un jeune homme qui décide de revenir sur ses traces, revoir sa famille, son monde, à l'heure de mourir* » : ainsi commence *Le Pays lointain* (Les Solitaires intempestifs, 1995). Ainsi commençait quasiment *Juste la fin du monde*, pièce écrite l'été 1990, peu appréciée, même des plus fidèles (Micheline et Lucien Attoun de Théâtre ouvert), à l'exception de François Berreur, indéfectible soutien. Elle est entrée au répertoire de la Comédie-Française, mise en scène par Michel Raskine, en 2009. Elle a été adaptée au cinéma par Xavier Dolan en 2016, inscrite aux programmes du baccalauréat, option théâtre, de 2008 à 2010, et de l'agrégation de lettres en 2012. Mais Jean-Luc Lagarce était mort du sida, en septembre 1995, à trente-huit ans, quelques jours après avoir achevé *Le Pays lointain*, réécriture de *Juste la fin du monde*, à la suite d'une commande de François Le Pillouër, alors directeur du Théâtre de Bretagne.

« *Revoir sa famille* », pour le protagoniste, Louis, c'est retrouver « *la famille imposée* », composée de la mère, la sœur Suzanne, le frère Antoine et sa femme Catherine, personnages de *Juste la fin du monde*, mais aussi, dans *Le pays lointain*, « *la famille qu'on voulut se choisir, la famille secrète, l'autre famille* » : Longue Date et Hélène, l'amant, mort déjà, ainsi qu'un garçon, tous les garçons, le guerrier, tous les guerriers. Le père, mort déjà, membre de « *la famille naturelle* », seulement évoqué dans *Juste la fin du monde*, est présent. Le retour de celui qui est devenu étranger à son milieu d'origine, transfuge de classe et

homosexuel, semble un échec, puisque le projet explicite d'annoncer sa mort prochaine n'aboutit pas. Mais il permet, non seulement de faire co-exister vivants et « revenants », mais aussi de faire se rejoindre ceux qui s'ignoraient. Est représentatif de ce passage des frontières le beau rapprochement entre l'amant, mort déjà, et le père, mort déjà, dont ce dernier prend l'initiative : « *Je reste près de vous et je regarde aussi* ».

Pourtant ce « *chef-d'œuvre* », selon l'expression de Jean-Pierre Thibaudat, auteur de la biographie, *Le roman de Jean-Luc Lagarce* (Les Solitaires intempestifs, 2007), n'a été mis en scène, pour la première fois, qu'en 2001 au Fanal de Saint-Nazaire, puis au Festival d'Avignon, par François Rancillac, mis en espace la même année par Joël Jouanneau à Théâtre ouvert. C'est que la pièce est exigeante pour les spectateurs et les acteurs. La version intégrale à l'Odéon dure quatre heures (avec entracte). Elle requiert l'écoute attentive de longues prises de paroles successives, d'une série de monologues croisés, dans une forme fragmentaire, à la différence de *Juste la fin du monde*, texte très structuré. Surtout elle porte à un point ultime d'accomplissement une écriture singulière, caractérisée par des jeux d'insistance, des répétitions et des variations, par le procédé rhétorique de l'épanorthose. Un des quatre colloques organisés en 2007, en hommage à Jean-Luc Lagarce pour le cinquantième anniversaire de sa naissance, a été entièrement consacré, par Denis Guénoun, à la Sorbonne, à cette œuvre testamentaire.

Clément Hervieu-Léger a choisi comme protagoniste Loïc Corbery, sociétaire, comme lui, de la Comédie-Française. Il a distribué dans les dix autres rôles des comédiens de formation diverse, mais presque tous familiers de la Compagnie des Petits Champs, qu'il dirige avec Daniel San Pedro.

LENT RETOUR

Tous incarnent les personnages, mais aussi des interprètes en répétition, avec leurs interrogations : « *Je suis sa mère (On se met comment ?)* », et leurs moments de distraction : « *C'est à toi — pardon, excusez-moi. Je l'écoutais celui-là, toujours j'aime à l'écouter.* » Jean-Luc Lagarce, plus reconnu de son vivant comme metteur en scène que comme auteur, a imaginé le travail au plateau qu'il n'aurait pas le temps de mener à bien sur sa pièce. Le spectacle semble en cours de fabrication : « *on note mal, tu notes mal, tu as écrit ça : "un gigolo efficace"* ». Il peut encore être modifié : « *Je ne suis pas certain qu'on fera la scène / on dit que la scène est faite.* » Il pose des problèmes de mémorisation : « *J'essaie de me souvenir et, j'énumère la liste de tous les personnages que je joue. J'ai appris tout cela par cœur, c'est du travail* » ; de distribution : « *Si quelqu'un d'autre veut faire le boxeur à ma place, je n'en prendrai pas ombrage, je ne me sens pas de taille.* »

L'espace scénique, fermé par un mur de béton, situé dans le passé par une cabine téléphonique et une vieille voiture posée sur une cale (scénographie d'Aurélie Maestre), se prête bien aux déplacements d'une séquence à l'autre, aux ruptures et reprises de jeu, scandés par le son d'un gong, qui de prime abord déconcerte, mais se comprend ensuite dans un contexte de « théâtre dans le théâtre ». Cette mise à distance semble se compenser par un fort investissement physique de certains interprètes masculins : affrontements et étreintes entre hommes. Ce parti pris relève de la liberté de la mise en scène, mais il banalise ce qui est si subtilement indiqué dans les rares didascalies : « *L'amant, mort déjà, pose la main sur l'épaule de Louis.* », ce qui veut faire circuler de l'un à l'autre un seul et même geste plein de douceur. Il perturbe plus encore la magnifique déclaration finale de Louis, reprise de *Juste la fin du monde*, quand Loïc Corbery se met nu et la profère au lointain, dos à la salle, par une brèche ouverte dans le mur.

Ce dernier choix surprend d'autant plus que le reste du texte est très bien servi par Aymeline Alix (Catherine), Louis Berthélemy (l'amant,



© Jean-Louis Fernandez

mort déjà), Audrey Bonnet (Suzanne), Clémence Boué (Hélène), Vincent Dissez (Longue Date), François Nambot (un garçon, tous les garçons), Daniel San Pedro (le guerrier, tous les guerriers). Il est porté dans un registre quasi musical par la grande Nada Strancar (la mère). Deux autres interprètes suscitent, autrement, une émotion rare. Le père, mort déjà, à la différence de l'amant, mort déjà, un an plus tôt, est disparu il y a longtemps. Il est de ce fait joué par un homme jeune, Stanley Weber, dont le rôle témoigne de l'empathie de Jean-Luc Lagarce pour les ouvriers métallurgistes de sa région d'origine : « *Cet endroit, ville, sorte de ville, j'y suis né, et j'y ai travaillé et lorsque j'en ai eu fini, je suis mort, comme une fin logique, on n'avait plus besoin de moi, j'ai compris ça et je suis mort (...)* Je suis mort juste avant de profiter, ce qu'on dit, juste avant de profiter ». Mais celui qui parvient à prendre la première place, à avoir le dernier mot dans les échanges, est le cadet (Guillaume Ravoire) . Il s'est longtemps tu : « *rien jamais ici ne se dit facilement* », et soudain déverse, à n'en plus finir, sa révolte d'être invisible, méprisé dans sa « petite vie », ignoré de son frère aîné, si différent : « *Tu dois être devenu ce genre d'hommes qui lisent les journaux, des journaux que je ne lis jamais.* » La pièce a été écrite en 1995, la mise en scène date de 2017, mais, de manière imprévisible, le spectacle entre en résonance avec l'actualité immédiate, fait entendre ce qui se manifeste dans les rues.