

L'ON

Numéro 92
du 4 au 17 décembre 2019

L'expérience intérieure de la peinture



Numéro 92**Les ambiguïtés de la littérature**

« *Que signifie traduire Peter Handke ?* » Pour Georges-Arthur Goldschmidt, collaborateur d'*EaN*, à qui l'on doit la majeure partie des traductions en français du récent prix Nobel de littérature : « *le traducteur doit rester invisible* ». Mais des dissentiments politiques sont apparus à propos de la guerre et de la Serbie, occultant l'écrivain majeur qu'il demeure.

Peter Handke, selon Georges-Arthur Goldschmidt, serait celui qui a rendu la langue allemande à elle-même, après avoir été dénaturée et détruite par la langue du Troisième Reich ; il aurait rétabli dans sa splendeur sensible la langue-paysage de la tradition goethéenne, et peu importe s'il s'égaré, dans un « *voyage hivernal* » qui n'appartient qu'à lui.

Haruki Murakami, lui, « *cache son jeu* », observe Maurice Mourier à la lecture de *Profession romancier*, un « *livre étrange* » dans lequel le célèbre auteur japonais « *fait étalage de platitudes* » sur le « *métier d'écrivain* » (mener une vie saine, etc...), alors que le sage artisan du langage, l'homme ordinaire assumé, se lance *in fine* dans « *une descente en flammes du système social et politique du Japon* ». Il faut lire ces « *pages vengeresses* » sur le conformisme social inculqué par l'école.

Witold Gombrowicz a passé vingt-quatre ans en Argentine, loin de la Pologne, à la périphérie de l'Europe, et Jean-Pierre Salgas fait revivre,

à partir de sa correspondance en français, ses tentatives pour être reconnu malgré l'hostilité de la « *mère Ocampo* », de Roger Caillois et de Borges. Mais il fut salué par Maurice Nadeau...

Les *Écrits spirituels du Moyen Âge* rassemblés dans un surprenant volume de la Pléiade appellent, nous dit Richard Figuière, une lecture lente et méditative. Ce volume, venant après celui consacré aux *Premiers écrits chrétiens*, permet de mesurer la richesse de cette singulière production d'Occident, ces textes fondateurs qui veulent ouvrir l'âme à « *ce qui, sans que la réalité extérieure semble en être changée, bouleverse en réalité toute chose* ».

L'écrivain Yannick Haenel salue deux livres importants sur Francis Bacon, à l'occasion de l'exposition au Centre Georges-Pompidou : l'un, *Avec Bacon*, revient sur des moments partagés avec le peintre, dans la nuit, l'alcool et l'excès, et le second, d'Yves Peyré, fait magistralement sentir « *la pure blessure* » de cette peinture — « *une peinture athée* » — et son « *étrange douceur* ».

Dans sa nouvelle chronique consacrée à la poésie, Marie Étienne fait découvrir trois maisons d'édition et trois poètes qui ont entre eux des affinités, Jean Chavot et ses « *instantanés* » aux Éditions Quadrature, Françoise Louise Demorgny des éditions Isabelle Sauvage (« *qu'est-ce qu'une frontière pour l'enfant ?* ») et Andreas Unterweger aux éditions Lanskine.

J. L., 4 décembre 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, Maité 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 Lolette, Éric Loret, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Steven Sampson, Gisèle Saporo, Catriona Seth, Christine Spianti, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

À la Une : Portrait de Michel Leiris (1976). Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Secrétaire de rédaction

Pierre Benetti

Correction

Thierry Laisney

Édition

Raphaël Czarny

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

LITTÉRATURE**p. 4 Pierre Bergounioux et Jean-Paul Michel**

Correspondance 1981-2017
par Norbert Czarny

p. 7 Brice Bonfanti

Chants d'utopie
propos recueillis
par Arno Bertina

p. 12 Jacques Cauda

Profession de foi
par Claude-Raphaël Samama

p. 14 Claude Kayat

La Paria
par Albert Bensoussan

p. 16 Nastassja Martin

Croire aux fauves
par Sébastien Omont

p. 18 Nathalie Quintane

Les enfants vont bien
par Marie Fouquet

p. 20 Lamia Ziadé

Bye Bye Babylone.
Beyrouth 1975/1979
par Natalie Levisalles

p. 22 Jorge Luis Borges

Le rapport de Brodie
par Federico Calle Jorda

p. 26 Comment j'ai traduit Peter Handke

par Georges-Arthur Goldschmidt

p. 29 Abdelfattah Kilito

Archéologie : douze miniatures
par Évanghélia Stead

p. 32 Luis Landero

La vie négociable
par Alain Joubert

p. 34 Haruki Murakami

Profession romancier
par Maurice Mourier

p. 37 Sénèque

L'apocoloquintose
par Claire Paulian

p. 39 Federigo Tozzi

Les choses et Les gens
par Linda Lê

p. 41 Wolf Wondratschek

Autoportrait au piano russe
par Jean-Luc Tiesset

IDÉES**p. 43 Geneviève Fraisse**

La suite de l'histoire.
Actrices, créatrices
par Marie Étienne

p. 45 Witold Gombrowicz

Correspondance
avec ses disciples argentins
par Jean-Pierre Salgas

p. 48 Anne-Marie Thiesse

La fabrique de l'écrivain national.
Entre littérature et politique
par Anne-Marie Thiesse

p. 51 Sophie Abdela

La prison parisienne
au XVIII^e siècle.
Formes et réformes

Natalia Muchnik

Les prisons de la foi.
L'enfermement des minorités
par Vincent Milliot

p. 54 Jean-Clément Martin

La Vendée de la mémoire
1800-2018

Anne Rolland-Boulestreau

Guerre et paix en Vendée
par Jean-Paul Champseix

p. 57 Michelle Perrot

Le chemin des femmes
par Philippe Artières

p. 58 Écrits spirituels du Moyen Âge

par Richard Figuiet

p. 60 Claude Lévi-Strauss

Anthropologie structurale zéro
par Marc Lebiez

ARTS**p. 62 Bacon en toutes lettres**

par Yannick Haenel

p. 66 Ossip Zadkine, le rêveur de la forêt

par Gilbert Lascault

p. 68 Eisenstein à Metz

par David Novarina

p. 70 Krzysztof Warlikowski

On s'en va
par Jean-Yves Potel

p. 72 Carlo Goldoni

Une des dernières soirées
de carnaval
par Monique Le Roux

CHRONIQUE**p. 74 Esquif Poésie**

par Marie Étienne

Pourquoi soutenir EaN

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

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

EaN et Mediapart

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

L'amitié

Un Cahier de L'Herne vient de paraître, consacré à Pierre Bergounioux. Le maître d'œuvre en est Jean-Paul Michel. C'est une raison suffisante pour revenir sur la correspondance entre les deux écrivains, dont l'amitié est ancienne : elle remonte à l'année 1966, ils étaient en terminale au lycée de Brive, et l'avenir semblait, pour ces deux adolescents, radieux. Tous deux vivaient « l'ivresse sans vin de la jeunesse ».

par Norbert Czarny

Pierre Bergounioux et Jean-Paul Michel
Correspondance 1981-2017
 Verdier, 224 p., 17 €

William Blake & Co, 1965 -2019
 « *Les livres sont fatigués. Il faut les peindre* ».
 William Blake & Co / Bibliothèque
 de Bordeaux, 240 p., 24 €

Il est des correspondances faites de mondanités, d'anecdotes ou d'indiscrétions, de bons mots et de connivence factice. Sans vouloir généraliser, je songe à des « grantécrivains », à des académiciens ou à des plumitifs (parfois les trois catégories se confondent). Tel n'est jamais le cas ici. Le fil de l'amitié est présent entre les deux hommes qui s'écrivent, les formules affectueuses sont là pour en témoigner, en fin de lettre ou de courriel, mais ce qui fonde ce lien est si puissant et intense qu'il justifie ces expressions émuës. Dans l'une des dernières lettres, en octobre 2016, Pierre Bergounioux montre ce qui les opposait et les liait tout autant : « *Oui, c'est une chose singulière et belle que deux minces gamins d'une lointaine province aient cru devoir rester liés envers et contre tout – poésie/prose, troskisme/stricte orthodoxie soviétique, grand Sud-Ouest/ grande banlieue de Paris, j'en oublie – ce qui aurait dû les opposer, les éloigner, les séparer. Je me répète : nous avons bénéficié d'un instant de grâce.* »

Cela se passe en 1966, « année de feu », à Brive, « terre marâtre », que l'on retrouve de récit en récit, dans l'œuvre de Bergounioux : « *Les creux et les crêtes, les coupures du paysage, l'épais couvert de bois, les petites routes tortueuses s'opposaient à l'envie d'aller, de voir, de*

savoir ». La barrière géographique (voire géologique) ne les a pas arrêtés.

Il n'y a, par exemple, qu'à lire ou relire *Le premier mot*, désormais en poche, pour sentir combien le lieu et le moment sont déterminants. Mais ici, aussi : « *Des gueux, enlevés par le mouvement historique à leur relégation millénaire, à l'autarcie, à la stupeur, ne peuvent plus ne pas se demander ce qui leur arrive et qui s'inscrit, en dernier recours, dans le plan général. C'aura été fatigant mais stimulant, aussi. Toujours me reste le souvenir de l'énergie que tu y as mise d'entrée de jeu, et le poème dont elle empruntait spontanément la voie, et le choix de la philosophie !* »

Pierre Bergounioux rappelle ainsi leur parcours – et celui de Jean-Paul Michel, donc – dans sa « *sauvagerie divinatrice* ». Michel est fils de militaire, et devrait entrer chez les enfants de troupe. Il se révolte, se jette dans la poésie comme un affamé, Rimbaud l'éclaire, pour qui Bachelard a imaginé le terme de « surenfance ». Très tôt, Jean-Paul Michel publie sur une machine antique, des poèmes de Khaïr-Eddine, et bientôt fonde William Blake & Co à Bordeaux. La maison d'édition a désormais quarante ans. On connaît Pierre Bergounioux, le sculpteur dont quelques photos de statues figurent dans cette correspondance, le passionné de géologie, d'entomologie (on lira avec profit *Enfantillages* qui paraît avec le Cahier de L'Herne), l'écrivain, bien sûr, et le professeur de lettres en collège qui rappelle dans une lettre son chagrin et son impuissance, parlant de la classe : « *L'intelligence rayonnante de l'enfant, le prof qui t'écrit l'observe tous les jours dans son collègue. Il constate aussi que son éclosion, délicate à l'extrême, miraculeuse, périclité invariablement lorsque le contexte familial, social ressemble à un été noir. Tu es le seul chez qui j'ai vu la lueur, au lieu de*

L'AMITIÉ

décroître et de charbonner, consumer l'éteignoir, percer la chape et flamber au vent du dehors. » En 2006, *École, mission accomplie* disait par son titre ironique le désespoir du professeur qui achevait sa carrière. Rien ne s'est amélioré depuis.

La correspondance ne contient que de rares allusions à l'actualité. « *Les temps noirs* » surgissent, liés à la mort de la mère et à la présence soudaine des « *tueurs sortis des ténèbres, du Moyen Âge* », un soir de novembre 2015. Une évocation de Tanger, où se rend Jean-Paul Michel en 2002, met au jour le sordide à peine caché par le vernis touristique. Et ceci, qu'il écrit en 2008, décrivant de façon elliptique la « *gigantesque course au vide planétaire* », et « *la vulgarité galopante du non-lieu, que selon lui on retrouve dans les esprits et dans les œuvres* ». La course s'est encore accélérée.

Les œuvres : elles les lient et elles les différencient. Les leurs, pour commencer. Jean-Paul Michel met en lumière ce que chaque texte de son ami représente ou apporte. C'est ainsi qu'il imagine l'avenir de *Carnet de notes* : « *Tes livres seront une sorte de borne, dans un temps qui aura tellement manqué de repères* ». Sa lecture de *L'arbre sur la rivière*, en 1988, lui rappelle « *la fermeté de direction* » dans l'écriture. Il la qualifie ailleurs encore, évoquant « *le ton souverain, la fermeté et la netteté, chez toi, de l'attaque et de la poursuite* ». Qui écoute Bergounioux ou le lit est en effet marqué par ce ton. La manière de parler des choses le frappe : « *Le miracle de la littérature, de ton art tout personnel d'écrire, est que tu les restitues lavés de toute la gangue de haine et de malheur, de dureté, de violence, que je leur ai connue* ». Une phrase de Pierre Bergounioux sur l'œuvre de son ami dit quelque chose de semblable, et donc ce qui les unit : « *Si tes poèmes me parlent, c'est pour relever par touches fulgurantes, les contours du bloc massif, ténébreux dont il a fallu se dégager par un effort éprouvant, toujours décevant de la pensée. Les grands textes sont inséparablement révélation et délivrance. Leur vérité se mesure à la marge de liberté qu'ils assurent.* »

La correspondance permet d'assister à un débat qui ne s'est pas interrompu entre prose et poésie ou, pour le dire autrement, entre le tenant de Faulkner et celui de Hölderlin, entre celui que l'on imagine plutôt tourné vers la littérature et

son ami professeur de philosophie. Ce n'est jamais aussi systématique, aussi binaire, mais on sent bien ce qui les différencie. Et de façon surprenante, lors d'une rencontre dans la librairie Le Divan, l'un, Bergounioux, disait combien il pensait qu'aujourd'hui les sciences humaines – et notamment la sociologie – en disent plus que n'importe quel roman (avec une forme de résignation sans doute trompeuse) et l'autre défendait avec l'ardeur intacte de ses seize ans les pouvoirs de la littérature, poésie et prose mêlées. On en retrouvera des échos dans le livre.

Certes, les deux amis se disent souvent leur admiration autant que leur affection. Cela ne verse jamais dans la congratulation et moins encore dans la complaisance. Ils se lisent, ils discutent, et certaines lettres ne sont que la partie émergée d'une conversation tenue à Brive ou ses environs, Gif ou Bordeaux. Ce que nous lisons est un véritable échange entre deux passionnés dont les textes auront été une sorte de protection, comme l'écrit Jean-Paul Michel : « *nos livres nous auront gardés ce que nous sommes, dans les pires incertitudes du temps, si inconfortables qu'il ait pu nous être donné de les connaître. Au moins n'aurons-nous jamais écrit rien que de nécessaire, chacun de notre côté, et quasi depuis l'enfance, "montant sur toute chose comme sur un cheval"* ».

C'est une correspondance qui émeut et stimule, qui permet de respirer en une époque bien peu propice au véritable échange, lequel est opposition d'idées, et approfondissement. Nos deux amateurs de Hegel en savent largement plus que moi sur le sujet.

« *Éditer c'est donner une fête à ses dépens* », écrit Jean-Paul Michel, revenant sur plus de cinquante ans de William Blake & Co en tant que fondateur. La bibliothèque Mériadeck de Bordeaux rend compte de cette aventure jusqu'au 20 janvier par une exposition, et par un très beau catalogue.

À l'origine, à Brive, une antique presse sert à éditer Mohammed Khaïr Eddine, bientôt reconnu par Jean-Paul Sartre et [Maurice Nadeau](#). Le jeune Michel est aidé par des anciens que l'on n'imagine pas là : Henri Fabre, quatre-vingt-huit ans et une énergie intacte, toute une histoire. Et Michel Peyramaure, fils d'un militant libertaire. Peyramaure est alors linotypiste, il deviendra célèbre comme romancier de la fameuse école de Brive. En cette année 1966 si intense, Jean-Paul Michel



Pierre Bergounioux © Marie Monteiro

L'AMITIÉ

crée Braises, un groupe et sa revue soutenue par André Breton qu'il rencontre et qui lui parle de Trotski.

William Blake donnera quant à lui son nom à la maison sise à Bordeaux, parce que le poète anglais écrivait, illustrait, gravait et imprimait chacun de ses poèmes. La constellation d'artistes, de poètes ou de prosateurs qui forment le paysage de la maison, c'est d'abord Hölderlin, mais aussi Delacroix, Gauguin, Bonnefoy, Denis Roche, Louis-René des Forêts et Manley Hopkins. Mi-

chel a voulu créer « *un radeau pour quelques solitudes violentes* ». Il l'a fait avec le typographe Jean Vodaine, avec quelques compagnons et peu de moyens, donnant donc « *fête à ses dépens* ». L'édition intégrale de Joseph Joubert et de La Boétie est de ces paris que peu osent.

Le catalogue de l'exposition est très riche ; des pages en couleurs proposent des jeux calligraphiques et rappellent la jubilation que peut être l'écriture manuscrite ou la typographie. Le temps n'aura rien fait à l'affaire : les braises restent vives.

Entretien avec Brice Bonfanti

Dans ses Chants d'utopie, dits en public, Brice Bonfanti invente une multiplicité d'épopées à travers les époques et les lieux, avec pour matière les catastrophes et les espérances de notre temps, et où interviennent les poètes et les mythes. Pour En attendant Nadeau, l'écrivain Arno Bertina (Des châteaux qui brûlent, Verticales, 2018) s'entretient avec le poète né en 1978.

propos recueillis par Arno Bertina

Brice Bonfanti

Chants d'utopie

premier cycle. Sens & Tonka, 172 p., 16,50 €

Brice Bonfanti

Chants d'utopie, deuxième cycle

Sens & Tonka, 320 p., 19,50 €

Vos deux premiers volumes de poésie sont divisés en livres comportant trois chants. La chose est donc structurée. Mais ces chants semblent provenir d'un ensemble bien plus vaste puisque le livre 1, par exemple, est constitué des chants XI, XVIII et V. Est-ce le signe d'une fragmentation chaotique que le sommaire ne parvient pas, en fait, à empêcher ? Est-ce le signe d'un réagencement souverain, qui se moque de la chronologie officielle (Dante devrait venir avant Essenine) ?

Il s'agit, oui, d'un réagencement souverain, mais d'une souveraineté d'enfant, qui se moque de la chronologie officielle autant que personnelle, mais qui se moque avec tendresse, et sans mauvais esprit, plutôt avec un bon esprit, un esprit bon enfant, qui même ne se moque pas, mais joue, comme au lego. C'est un agencement bonenfantin.

Comme si l'ordre du temps était désordonné, ou insatisfaisant, et comme s'il fallait après coup l'ordonner autrement. Tous les chants jusqu'au XXVII, terminé récemment, existent déjà. Certains ont pris leur place, d'autres l'attendent. Le sommaire reflète la fidélité à l'ordre du temps où s'écrivent les chants, depuis 2008, puisqu'il maintient la numérotation chronologique – et il reflète en même temps le jeu sérieux qui réordonne cet ordre du temps, pour un nouvel ordre

cordial : a posteriori, se forment des triades par affinité, par amitié entre les chants écrits.

Par exemple, le livre 3 est une triade de la religion, de l'espérance religieuse comme ferment révolutionnaire (Israël messianique, Égypte hésychaste, Turquie soufie). Mais je ne les ai pas écrits à la suite, puisqu'il s'agit respectivement des chants XIII, XV et X.

De la même manière, sont apparues : une triade d'épopées populaires (Palestine, Mexique zapatiste, Argentine en 2001), une triade de la connaissance (du cerveau divisé à la mystique unifiée, jusqu'au théâtre utopien), une triade de la civilisation (de Sumer à l'après transhumanisme), une triade des peuples ayant fait l'objet d'un palimpseste, *devenus* utopiques, sans lieu (Occitans, Imazighen...), une triade des aborigènes, à l'origine d'un peuplement (depuis les bactéries jusqu'aux aborigènes d'Inde et du Japon), une triade de l'amour (de l'amour minuscule à l'Amour majuscule).

L'ensemble est plus vaste d'emblée : mes éditeurs Sens & Tonka ont vite vu mon obsession pour le Neuf (dans les deux sens du terme), mon rituel de l'écriture avec un œuf et trois cafés, Un Neuf et Trois, et ils ont annoncé neuf cycles de neuf chants, autrement dit quatre-vingt-un chants. Un seul ensemble formé de Neuf cycles chacun découpé en Trois livres chacun contenant ses Trois chants soit Neuf chants.

L'ensemble est vaste, parce que je veux n'écrire qu'une chose, sauf accident. Jusqu'ici, les accidents ont toujours fini par intégrer la chose une. Moi qui m'ennuie très vite, je sais que je ne m'ennuierai pas. Comme l'Un du néoplatonisme qui seul garantit la liberté des êtres, sans engendrement, sans intervention, sans domination, l'Un

ENTRETIEN AVEC BRICE BONFANTI

des Chants d'utopie garantit la naissance de multiples passés et à venir, et les protège comme une Arche.

Il est des chants que je rêve de faire, et que je fais des années après. J'ai rêvé ma Voltairine en 2004, alors que je n'avais écrit que le chant I, et je ne l'ai écrite qu'en 2015 avec le chant XIV. Depuis 2008, je sais que mon chant de Suisse sera le chant de la prostitution, avec pour figure Griséli-dis Réal – mais je ne l'ai toujours pas écrit. Par ailleurs, le chant de [Rojava](#), du Kurdistan syrien, couve depuis plusieurs années.

À l'inverse, il est des chants que je n'avais pas prévus, qui surgissent soudain. Par exemple, le chant XXIII de Stig Dagerman. Je n'avais jamais songé à écrire un chant de Suède. C'est le thème du suicide qui est venu en premier : je voulais explorer le suicide en tant qu'utopie, en tant que recherche d'un sans-lieu. J'ai choisi la figure de Stig parce qu'avant d'être un suicidé il était anarchiste, et que cela redoublait l'utopie, avec une dimension politique. La mystique est venue comme un troisième terme. Et comme en utopie tous les temps sont présents, c'est Emanuel Swedenborg, venu du XVIII^e siècle, qui vient initier Stig dans son XX^e siècle à la mystique. Ce chant XXIII est le dernier que j'ai écrit – après coup – pour le deuxième cycle, alors que j'en avais déjà transmis le manuscrit à mes éditeurs. Il a fallu, pour l'intégrer, tout réorganiser. Mais il était trop important car il donnait à l'Utopie majuscule sa dimension métaphysique, quasiment synonyme de Dieu, ou plutôt : de l'Un, et je l'ai mis au centre du deuxième cycle, comme un point de bascule, entre un avant et un après.

Pour chaque « chant », une figure tutélaire et une région du monde (le chant VII du livre 4 est ainsi placé sous le signe de Roberto Juarroz et Laura Cerrato, Argentine, etc.). Comment définir ce dialogue avec les œuvres citées ? À lire vos chants, on écarte l'hypothèse d'une variation comme il en existe beaucoup en musique, et peu en littérature (Jean-Louis Giovannoni a écrit « Variations Hölderlin », et « Variations Juarroz », mais je ne connais pas d'autre exemple).

Ces figures sont des types, des emblèmes, des symboles. Certains types m'attirent, comme autant de facettes d'un hypertype, utopien : pay-sans, poètes, mystiques, anarchistes, autodi-

dactes, inventeurs, alchimistes, Amérindiens, aborigènes, pirates...

Ces figures m'inspirent comme des tremplins. Je ne fais pas de petits romans historiques : le point de départ, c'est l'histoire, ou plutôt la préhistoire, où nous les animaux hominidés nous souvivons, sauf par éclair ; mais le point infini d'arrivée est utopique, une autre histoire, la vraie histoire, où les humains vivent enfin, tendus vers l'outre-mer. Chaque figure, issue de notre préhistoire, se trouve donc utopisée.

Comme dans le sommaire où l'ordre (le désordre) temporel de l'écriture est réordonné (ordonné) en un autre ordre, chaque chant réordonne notre préhistoire, pour déployer les germes du meilleur qui n'ont pas pu aller au bout, empêchés par une préhistoire arriérée et subie.

L'anarchiste américaine Voltairine de Cleyre n'a pas connu autrement qu'en l'espérant l'utopie – le rêve réel –, mais seulement la préhistoire – le cauchemar illusoire. Je rêvais qu'elle vive un autre monde, monde enfin nôtre. Et je n'ai pourtant pas suivi ses doctrines à elle pour l'esquisse utopique.

L'écart est plus ou moins grand entre les faits préhistoriques et le récit utopique : les adorateurs de Roberto Juarroz, dont je suis, ne retrouveront pas grand-chose, voire rien, dans le chant VII qui est placé sous sa figure et celle de son épouse. Ce qui me nourrissait alors était l'Argentine en 2001 et l'expérience psychédélique, qui ont ici été mariées.

À l'inverse, il y a quelquefois peu d'écart : le chant XIII de Debôrâh s'est appuyé sur le livre V des Juges de la Torah. Je l'ai seulement complété par, entre autres, ce que m'inspirait le nombre de Debôrâh, défini par le rhéologue israélien Markus Reiner pour désigner la fluidité d'un matériau, et qui dépend de la chaleur – en référence à ces mots du Cantique de Debôrâh : « *Devant Yahvé, les montagnes coulèrent* ». Dans le chant, la chaleur est devenue celle de l'espérance (informée, agissante, informante) qui modifie la matière du monde.

En règle générale, moins j'en sais, plus je suis libre. Quand je me documente trop, comme par exemple pour le chant du Mexique zapatiste, je suis accablé et je dois lutter pour me délivrer du savoir. L'écriture du chant XI de Sergueï ou, réciproquement, du chant XXVII de Dihya (nommée la

ENTRETIEN AVEC BRICE BONFANTI

Kahina par ses envahisseurs) a été fluide, jubilatoire et libre, car j'ai volontairement réduit la documentation.

Préciser l'aire géographique est une façon aussi discrète de dire beaucoup, me semble-t-il. Tout d'abord ceci : le poète n'est pas hors sol ; il est d'une culture qu'il féconde à son tour. Mais ces noms disent également l'ampleur de l'entreprise poétique inaugurée par ces deux volumes : vous brassez les époques, les cultures et les œuvres. Ce serait donc le signe d'une ambition superbe, d'un souffle ou d'un appétit.

Nommer et situer un lieu comme support, parfois source, du chant, me pousse à explorer chant après chant un nouveau monde, à me dépayser comme est censé dépayser l'œil utopique, changer de culture, de langage pour dire le monde, chercher à traduire en respectant l'intraduisible, et chercher le commun, le comme un, dans l'autre, et l'autre dans le commun.

D'autre part, c'est une dialectique, parfois successive, parfois simultanée, entre l'utopie (le sans-lieu) et la topie (le lieu), comme si chaque topie portait en soi son utopie, sa source de possibles ; et comme si, réciproquement, une utopie cherchait à devenir une topie, à se faire topie, comme si un sans-lieu cherchait à s'incarner, à entrer dans un lieu, à se faire enfin lieu.

Nommer un lieu est parfois, aussi, un exercice de potacherie géopolitique, pour créer, d'abord en moi-même, un inattendu. Pour l'Égypte, plutôt que les pyramides et les pharaons, j'ai chanté une sainte chrétienne du IV^e siècle, Synclétique, et plutôt une « Mère du désert » parmi les Pères du désert. Pour l'Inde, j'ai chanté des aborigènes, les Warlis, autrement dit un peuple d'avant le nom de l'Inde. Potacherie agressive, aussi, quand je nomme l'Occitanie, qui a fait l'objet d'un palimpseste par Rome et la France ; ou Tamazgha pour chanter le peuple Amazigh (dit « berbère » par ses envahisseurs).

À lire ces deux premiers volumes et vos réponses ci-dessus, il semble impossible d'écarter la question de l'érudition. Dans le paysage littéraire, cette érudition distingue votre poésie car, s'il a presque toujours existé des poètes érudits ou proches des philosophes (en vrac, et en m'en tenant au XX^e siècle : René Char, Yves Bonnefoy, Jean-Patrice Courtois, Philippe Beck, Do-

minique Meens...), il est fréquent de voir cette érudition absorbée par le poème jusqu'à faire énigme. C'est l'inverse dans vos chants, tout comme dans le « Cycle des exils » de Patrick Beurard-Valdoye, mais je ne connais pas beaucoup d'autres exemples. Cette singularité fait de vous un contemporain étrange. Quel rapport entretenez-vous à la poésie qui s'écrit aujourd'hui, à celle des quarante dernières années ?

C'est depuis que la vie me bouscule – l'adolescence – que je lis pour tenter de comprendre. L'érudition est un effet collatéral de mon désir. C'est le désir qui est premier et me conduit vers des lectures. Et je ne fais aucun effort pour retenir quoi que ce soit : je laisse Kalliópê, ma seule Muse, retenir ce qui lui chante, la fait chanter, et que sa volonté soit faite. C'est une érudition d'autodidacte, avec des îles, peuplées ou non, de grands déserts, des jungles riches, des jardins – à l'anglaise, jamais à la française. Je ne suis spécialiste de rien en particulier, pour ne pas m'ennuyer. Toute lecture contrainte – même par moi – , pas soutenue par le désir, la *libido sciendi*, m'est impossible.

J'ai des périodes d'enthousiasme obsessionnel pour un thème, un domaine, un maître, pendant des semaines, des mois. Puis l'obsession me lasse, j'en change. Je suis fidèle à tous mes maîtres, mais je les multiplie. Mes maîtres me servent, mes maîtres me servent à déployer ce que je porte en moi : mes maîtres me libèrent. Pour être libre, asymptotiquement, je veux, non pas ne pas avoir de maître, mais les multiplier, tout en gardant mon propre cap qui, lui, provient d'on ne sait où.

Mes lectures sont des nourritures secondaires qui à leur tour deviennent les enzymes digestives pour assimiler la nourriture première qu'est le vivre. Elles sont des morceaux de vie et de savoir humains à rassembler comme les membres d'Osiris éparpillés. Je veux tout mettre dans mes chants qui sont une Arche, ou un ogre affamé.

Je lis pour rechercher mon utopie, ce qui n'est pas dans mon lieu, pour changer mon regard, le bonifier ou l'agrandir. Je crois que l'essentiel se joue dans le regard. Si je change mon regard, je change alors mes actes, et puis mon monde proche, événements comme rencontres. Mais c'est d'abord sur mon regard que je peux agir.

J'ai trouvé pour l'instant plusieurs sources livresques de transformation du regard : l'histoire

brice bonfanti

CHANTS D 'UTOPIE

premier cycle

l'une  l'autre
SENS & TONKA & CIE

ENTRETIEN AVEC BRICE BONFANTI

la plus ancienne possible, l'anthropologie anarchiste, la biologie, la métaphysique, l'alchimie, entre autres. Et je ne parle pas du livre du monde, qui est hors des livres : la nature, l'amour, la souffrance, la joie, l'angoisse, la méditation, la prière, la psychédélie, et j'en passe. Tout cela me dérouté, et met à mal les habitudes des sillons toujours creusés, les circuits neuronaux toujours empruntés.

Par exemple, je suis très ignorant de l'histoire, et souvent même je la calomnie, lui opposant le mythe, véridique, quand l'histoire des faits ne

brice bonfanti

CHANTS D 'UTOPIE

deuxième cycle

l'une  l'autre
SENS & TONKA & CIE

prouve rien. Mais c'est justement parce que je suis ignorant de l'histoire que j'en lis. Mon ignorance est mon moteur. Et c'est justement à l'inverse de ma calomnie qu'en vérité la lecture de l'histoire a sur moi l'effet d'un mythe. Quand j'ai écrit le chant XXI de Sumer, j'ai vécu des vertiges grâce à des livres sur les civilisations sumérienne, akkadienne, babylonienne, assyrienne : je voyais des civilisations immenses, des puissances, des religions, des pensées, naître, grandir, disparaître pour reparaitre autrement, changer de forme, passer de main en main, et tout ceci, en l'espace de 1 000 ans, 2 000 ans.

ENTRETIEN AVEC BRICE BONFANTI

Tout cela m'aide à me décoller de notre temps, à ne plus m'intéresser du tout aux actualités, même intellectuelles, aux faux débats qui tournent en boucle, qui m'ennuient, où je ressens le retour du même lassant masqué derrière des milliards de détails recombinaisonnés. Je ne me réveille de mon sommeil médiatique qu'à l'occasion de certains événements : printemps arabe, commune de Rojava, découverte d'une exoplanète, Gilets jaunes, etc. À l'inverse, j'adore voir le tour du même pluriel dans l'histoire, les ponts entre les textes sumériens depuis la fin du IV^e millénaire av. J.-C. et les textes judéo-chrétiens jusqu'à nos jours ; ou le même autre entre l'Un néoplatonicien et le Tao chinois ; ou une idée sur l'origine du langage que Dante formule dans son *De vulgari eloquentia*, que je retrouve dans le *Pop Wuh*, la bible (le Livre) des Mayas.

Quant à la poésie, après en avoir beaucoup lu, j'ai cessé peu à peu, et même si je suis ouvert aux découvertes, je cultive les maîtres, dont le premier divin : [Dante Alighieri](#). J'ai parfois des périodes de 100 jours où je lis un chant de la *Divina Commedia* chaque matin, comme une méditation, avant d'écrire. Je préfère avoir dans mon corps animé le rythme de ma deuxième langue maternelle – l'italien – avant d'écrire dans ma première langue maternelle – le français.

Et en effet, je lis peu de poésie contemporaine, mais j'en lis. Comme je lis un peu de tout, je lis peu de tout – le tout est infini. *Univerciel* de Christophe Manon est un livre chéri, qui m'a enthousiasmé à la première lecture, où j'ai senti l'auteur comme un frère, que je relis encore, avec son pendant mélancolique, *Au Nord du Futur*. *Hölderlin au mirador* d'Ivar Ch'Vavar a été un puissant choc joyeux, libérateur, qui a eu sur moi un effet qu'un seul avant lui avait eu : François Rabelais, mon Dante français. Sa liberté est contaminatrice. Lire ou entendre Anne-Claire Hello me fait frémir, dans un état d'hypnose hallucinée. La lecture d'*Explication de la lumière* par Laurent Albarracín m'a délecté par sa rumination combinatoire délicate et lumineuse. Denis Ferdinando m'étourdit, me rend à peu près fou, me fait écarquiller les yeux, avec des vagues de sourire éberlué. Ou encore Nicolas Rozier, comme un volcan à la limite extrême de l'éruption, juste avant l'éruption, à la plus haute pression. Je pourrais en nommer d'autres, en vérité. Et parmi ceux que vous citez, je sais que je serai

amené à découvrir Philippe Beck et Patrick Beurard-Valdoye.

Ça n'est pas que je néglige la poésie contemporaine, que je m'en désintéresse. C'est que j'ai le désir de me nourrir le plus possible de temps et de lieux. Et comme en utopie tous les temps sont contemporains, je n'ai pas l'impression de lire moins de poésie contemporaine que de poésie sumérienne. Pour amplifier mon moi restreint comme un moi – jusqu'à le faire éclater comme une bulle de savon –, je cherche la vision la plus ample et la plus exaltée possible. La littérature mésopotamienne date de la fin du IV^e millénaire av. J.-C. J'ai donc 6 000 ans de textes à explorer, ou 300 000 de traces, que je ne peux pas sacrifier pour le seul demi-siècle dernier.

En tout cas, ce n'est pas pour cela que je n'ai consacré aucun chant à un poète contemporain. C'est que j'évite définitivement les figures contemporaines, depuis une expérience désagréable et amusante : pour le chant X de Turquie, j'avais pris la figure contemporaine de la romancière Elif Shafak, pour marier féminisme, anarchisme et soufisme. Mais, quelques mois après avoir fini mon chant, je l'ai trouvée, elle, dans une publicité pour une carte de crédit. J'étais bien embêté. Depuis, j'attends que les personnes meurent, pour être certain qu'elles ne vont pas faire de bêtises – même si tout le monde en fait, je préfère savoir lesquelles ont été faites. Enfin, il y aura peut-être des exceptions : pour le chant d'Uruguay, je n'ai pas renoncé encore à prendre pour figure José Mujica. Mais d'ici-là, même si je lui souhaite longue vie, il sera mort peut-être.

Enfin, les figures qui deviennent personnages et les figures qui me nourrissent sont deux choses distinctes. Les figures qui me nourrissent ont tendance à ne pas apparaître dans mes chants. Elles ont tendance à devenir des petits dieux absents, mais infusant, laissant des traces ici ou là. Par exemple, mon chéri William Morris a laissé des traces dans mon chant de Voltairine, mais je n'imagine pas un jour lui consacrer un chant. Idem pour Ernst Bloch, René Daumal, tant d'autres. Il m'a été très difficile de faire un chant avec Dante – cela m'a pris trois ans, non seulement parce qu'il a été entrecoupé par d'autres chants qui surgissaient sans crier gare, mais surtout parce que j'étais intimidé à l'idée de prendre mon maître divin pour personnage. Je ne me vois pas non plus consacrer un chant au facteur Cheval, qui pourtant forme en moi un binôme avec Dante.

Spectre de Sade

La critique contemporaine s'attache le plus souvent au genre répertorié des œuvres, peu à leur forme effective et moins encore à la modalité, la structure, les options, les écarts par rapport à une norme dominante. Ce qui alors renvoie à autre chose que le style, le registre, la qualité, le niveau de langue, etc. Il y aurait pourtant, minoritaires, des choix, des élaborations, des constructions qui, pas seulement formelles, excèdent la production littéraire traditionnelle et son marché... Les textes de Jacques Cauda en font peut-être partie.

par Claude-Raphaël Samama

Jacques Cauda
Profession de foi
Tinbad, 138 p., 18 €

Il s'agirait de ces écrits, pas seulement inclassables, mais qui n'entrent dans aucun genre répertorié ni forme repérable et laissent le lecteur stupéfait, à moins que dérouté, égaré, transporté ailleurs sans repère ni boussole. Un passé pas si lointain permet de lire encore Lautréamont, Roussel ou tel surréaliste, celui-là plutôt tourné vers la poésie – forme croisant dans ce livre la prose, s'il faut ainsi parler. Avec ce nouvel opus de Jacques Cauda nous serions comparativement du côté de l'engagement des musiques contemporaines, pour beaucoup d'un abord déconcertant, peu audibles, impénétrables souvent à force de violer la règle harmonique, de casser les structures anciennes, de créer des univers sonores inouïs ou systématiquement dissonants à moins qu'intrus à l'oreille et la malmenant.

Il s'agirait pour cet auteur de « *dé-llettrer* » la lettre, faire un usage pas seulement nouveau de la langue mais arraisonner celle-ci en vue de lui faire avouer son corps, ses ruses, ses pouvoirs et ses sortilèges enfouis. Où, cette fois, seul l'imaginaire, la liberté apparente des signifiants ont part, dialoguant avec la matière verbale, s'exaltant d'un discours créateur – sa folie possible entre création grammaticale et images à engendrer, langage d'un sexe proluxe, porteur de vie et exténué à la longue.

Une précédente publication chez le même éditeur, *Comilédie*, avait apporté une démonstration

forte de cette manière d'opérer. À tel arrière-plan modal, il y a eu – sauf s'il y avait toujours – le spectre tourmenté de Sade et ses facétieuses invites. S'offriraient encore le fantasme libéré, l'excursion au corps vertigineux des femmes, le jouir d'une langue-matière déliée du sens, le bouleversement des logiques du récit, la rupture avec les habitus de la lecture traditionnelle – elle, sans vagues, fréquemment soporifique et quelque peu émasculée. Pour échanger cette dernière avec quoi ?

Cette *Profession de foi* renvoie à tout cela. En brèves séquences, tableaux, mises en scène, remémorations généalogiques ou fantasmagories, ce livre met en jeu une écriture fleuve – c'est-à-dire sans limites – mais précise, ramassée, dense, ouverte à tous les rythmes, les souffles, les fluides, les traversées de mémoire, d'irréalité – des chairs affichées de l'amour à ses brûlures, de la saisie des sexes et des ventres à l'ascension aux acmés lucides de soi ou, inversement, la descente vers les gouffres rouges ou noirs d'Éros souvent convoqués. La Vie se donne là florissante, en repli, déchirée, recousue, éclatante, portée par une idiosyncrasie rebelle ou l'invention de désarrois intimes livrés à l'encan.

Il faut savoir que notre auteur est peintre. Offrant de partager avec lui les pouvoirs de l'œil, l'essence des couleurs, la divinité ou la monstruosité des formes vivantes, les reflets chahutés, meurtriers ou élus du hasard, le refus des règles, les délices empoisonnés d'Éros, sa souffrance invivable ou son bénéfice libérateur.

S'il y a des souvenirs sans chronologie, des apparitions de fantômes ou d'anges prosaïques, des



Pierrot, dit Gilles de Watteau (1718-1719)

SPECTRE DE SADE

moments sadiens, céliniens ou d'autres – où viennent rôder Bataille et Artaud, mais encore Watteau, Courbet ou Cézanne –, on a au bout du compte une fresque caudalienne qui peut être donc lue comme s'écoute telle pièce de musique atonale, sérielle, concrète. Ou... comme il faudrait regarder une toile à la représentation folle, aux lignes fourchues d'un temps aléatoire, tenir le fil singulier qui s'essaye à « surfigurer » la vacuité abyssale du monde. Celle d'abord de l'homme et de la femme affrontés en son sein et jamais plus eux-mêmes que *nues*... À moins que, cherchant à restituer d'une vie sa modernité errante, l'auteur n'ait voulu donner à lire le chaos et l'effroi où se résume une existence. Non pas sans queue ni tête, mais au contraire tenant du culte de ces deux figures et leurs brefs apogées, où s'avoue une signification ultime. Ce livre a bel et bien pour exergue : *Call me Cauda*...

Cauda, « *grosse tête* » parfois, revendique sans ambages une symbolique de la « queue » – du cheval parthe et les flèches acérées de son cavalier ou... la sienne (et ses inattendus... « venins ») – comme s'il fallait proclamer ou brandir son nom – signifiant-maître, phallique donc et au risque de son *falling (to fall)*. Un tel vocable ne serait pas déplacé à cet endroit, s'il faut faire allusion à plusieurs épisodes anglosaxons un peu mystérieux – familiaux, amoureux et voyageurs – de ce livre d'anamnèse virevoltant, charnel et existentiellement désabusé quant à une cohérence possible des systèmes créateurs. Hormis, donc, ceux agonistiques offerts au regard, mis en écriture ou donnés à entendre. Dans la dissonance et les retombées d'un art s'il le peut. Il serait aujourd'hui des livres qui aux autres ne ressemblent.

Claude Kayat : la fracture de l'âme

C'est l'histoire d'un écrivain de langue française qui, de Sfax, où il est né, à Stockholm, où il vit et a fait souche, en passant par Haïfa, où il a vécu son adolescence, a fait un grand écart géographique sans jamais passer par la France. Ce nomade a connu un grand succès de librairie en publiant en 1981 Mohammed Cohen (Seuil), dont le titre dit tout de sa fracture de l'âme en situant le conflit judéo-arabe au cœur d'un personnage qui porte en lui – à l'instar de la Rebecca biblique dont les jumeaux Jacob et Esau se disputent dans son ventre – un double héritage, une double allégeance en conflit perpétuel. Qui niera que notre quotidien vit toujours, au plus près de son être, ce déchirement ? C'est ce vivre – ce livre – impossible que nous rapporte, pour son neuvième roman, le franco-suédois Claude Kayat en retraçant l'aventure galiléenne de La Paria.

par Albert Bensoussan

Claude Kayat

La Paria

Maurice Nadeau, 235 p., 19 €

Ce nouveau roman de Claude Kayat nous situe au cœur de sa chère Galilée qui est la région d'Israël où se côtoient, dans une quasi-égalité frondeuse, juifs et musulmans, séfarades et ashkénazes, arabes et bédouins. Tout part de la terre – et tout revient à la terre, comme le prédit L'Ecclésiaste – , ce gras terreau au pied du Golan partagé entre amandiers, oliviers, manguiers et figuiers, bref un paradis terrestre et transitoire, menacé et éphémère. Sur cette terre où il est né et où il dispose des « *meilleures terres de toute la Galilée* », Arié Appelbaum doit faire appel, chaque année, aux bédouins du village voisin pour assurer la fructueuse cueillette des amandes. La famille bédouine de Karim, en travailleurs saisonniers, s'installe là sous une tente provisoire où elle vit en autarcie tout en assurant la rude tâche agricole. Les deux chefs de famille, l'Israélien et le bédouin, s'estiment et se respectent. Karim a des fils jumeaux, l'un est un jeune homme violent, qui a hérité de son grand-père un « *poignard à la lame recourbée* », une *chebrya*, et c'est lui qui chaque année, pour la grande fête de l'Aïd, se charge d'égorger l'agneau sacrificiel ; le second est, à l'opposé, un garçon rangé et doux, qui a

choisi « *la voie des armes, option ouverte aux jeunes Bédouins de citoyenneté israélienne* ».

Le premier est violemment contre Israël quand le second sert loyalement ce pays. De l'autre côté, deux frères aussi : l'un est mort à la bataille de Suez, et le second a grand peur de revêtir, bientôt, l'uniforme de Tsahal : c'est un pacifiste et un doux, dont toute l'ambition est de devenir archéologue. Et voilà maintenant le « *couple incongru* » : le jeune Yoram, fils d'Arié, d'une année sur l'autre, s'est épris de cette jeune cueilleuse d'amandes, Fatima, une orpheline recueillie par son oncle Karim et qui ne cesse de rêver à son bel amoureux blond. Telle est la situation posée, et le nœud de l'intrigue. Nuitamment, prudemment, ils se retrouveront sur un terrain vague et archéologique et ils s'aimeront. Au grand dam de Brahim qui, éconduit dans ses velléités d'épouser sa cousine, n'aura de cesse de se venger des deux amants. C'est Roméo et Juliette en Galilée, et la tragédie shakespearienne est au bout.

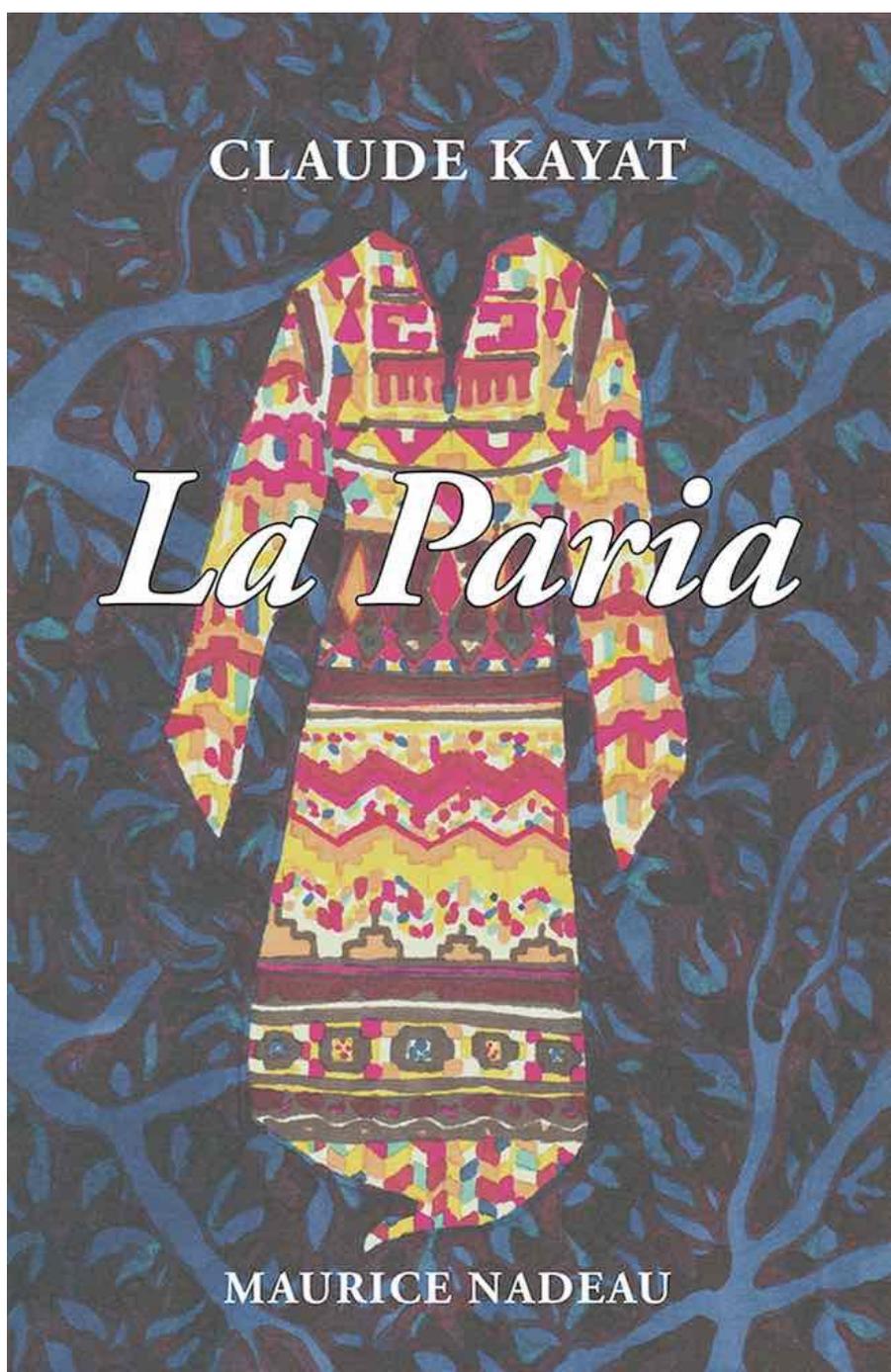
Mais c'est juste la moitié du roman, car l'autre moitié, la plus dense et peut-être la plus profonde et attachante, nous livre, comme annoncé dans le titre, le destin d'une paria : une musulmane qui a « *fauté* » avec un juif, dont elle portera la descendance. La honte, le déshonneur, la vengeance. Mais, au milieu des turpitudes, l'auteur laisse une place à l'innocence, celle de Fatima la réprouvée,

CLAUDE KAYAT :
LA FRACTURE DE L'ÂME

et celle de Shoshana, la grand-mère de Yoram, qui la recueille dans sa maison de poupée : « *Fatima s'émerveillait qu'un univers d'une telle innocence pût exister dans la réalité. Un mur étanche semblait le séparer des turbulences du reste du monde, avec ses cris, son sang, sa haine et ses passions. De vivre dans ce cocon la faisait remonter à une enfance cotonneuse, antérieure à l'apprentissage des mots durs, malfaisants et porteurs de souffrances.* »

Très vite, le problème identitaire, thème obsédant de toute l'œuvre de Kayat, est posé, à défaut d'être résolu : le fruit de cette passion coupable, insensée, condamnée des deux côtés dans l'encre au vitriol du romancier, oui, cet enfant qui va naître, comment le nommer, le définir ? Dans notre Europe métissée – quoiqu'on en pense ou qu'on en dise –, si ce problème identitaire existe, il n'entre pas, le plus souvent, dans les voies d'une telle violence orthodoxie. Mais sur cette terre d'Israël où la haine est ce qui est le mieux partagé, quels Arabes ou Bédouins accepteraient ce crime, quels Juifs, ashkénazes ou séfarades – ceux-là si proches culturellement des Arabes – sauraient faire une place à cette monstruosité ? Alors Fatima, la jeune et vaillante « Juliette » qui, avec une force inouïe, et contre la haine, le rejet et les menaces, a choisi résolument la vie – *Le'haïm* dit l'hébreu –, s'interroge en grande sagesse : « *Juif ? Arabe ? Le jour venu, ce serait à lui de faire son choix et à lui seul.* ». Dans ce monde d'identités affrontées et dans ce cas de figure, il s'agit moins de dissoudre son identité dans la mort de l'âme – tel est le message de l'auteur – que de revendiquer une liberté qui n'a que faire des normes, des carcans, des préjugés et des anathèmes : « *Toute à savourer sa victoire sur le meurtrier de Yoram, sur les harpies qui, de leurs coups de pied, avaient tenté d'assassiner sa fille, Fatima se sentait désormais invincible. Cette bambine, accrochée à sa poitrine, serait sa revanche, son triomphe.* »

Claude Kayat rejoint là le beau message d'amour de David Shahar dans son *Palais des vases brisées* (prix Médicis 1981), cette brisure ou ce déchirement qu'est la vie ici-bas – *blood*



and tears, aurait dit Churchill – dans l'attente du miracle, du Messie qui saura, peut-être, réparer les cassures et les failles. Claude Kayat touche là au sommet de son art, parachevant avec une totale maîtrise, avivée par une actualité toujours aussi cuisante et désolante, tout ce qu'il écrit et raconte depuis trois décennies. Bienvenue en Galilée ! Ici nous est donnée, avec grand art et dans une écriture mirifique, une belle leçon : dans cette terrible histoire de *La Paria*, de son périple dramatique et ses cruels avatars, la victoire revient à l'amour. Une chance est donnée à l'impossible et l'amour est plus fort que la mort. Ce roman attachant ne peut se lire que d'une traite.

Qu'a vu l'ours ?

Le 25 août 2015, sur une montagne du Kamtchatka, en Russie, un ours mord la tête d'une anthropologue, la broie un peu. Quand l'anthropologue lui plante son piolet dans le flanc, il repart emportant un bout de sa mâchoire. Nastassja Martin a interrogé le sens de cette rencontre dans Croire aux fauves, un livre intense, inattendu et réflexif, panique et joyeux.

par Sébastien Omont

Nastassja Martin

Croire aux fauves

Verticales, 152 p., 12,50 €

Le récit de Nastassja Martin commence par les heures et les jours qui suivent la rencontre, jours chargés de souffrance, l'animal ayant gravement blessé l'anthropologue. La confrontation sera narrée, mais seulement dans les dernières pages. *Croire aux fauves* se donne moins pour but de s'attarder sur un événement dramatique que d'essayer d'en cerner la signification, d'en questionner les ondes de choc.

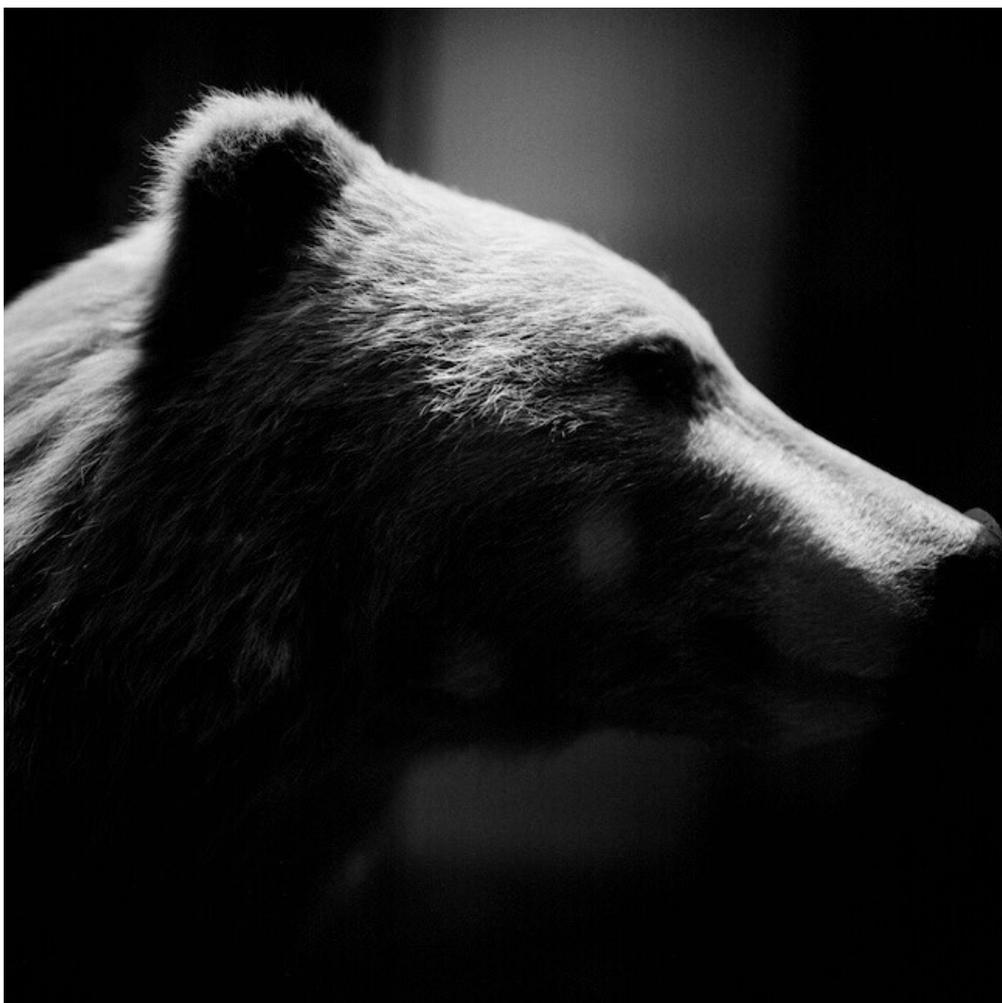
Paradoxe, la douleur naît autant des Hommes que de la bête. Hospitalisée dans cet Extrême-Orient russe où « *Gagarine sur une façade, CCCP, l'étoile, la faucille, le marteau [...] ce passé, c'est tout juste hier* », Nastassja Martin se réveille avec un tuyau dans la gorge, nue, attachée au lit. *Croire aux fauves* est aussi l'histoire violente de rapports avec la médecine, russe d'abord, française ensuite. L'ours n'a pas le monopole de l'altérité ; pour y survivre, l'anthropologue doit apprivoiser le monde médical.

Dès le départ, elle n'envisage pas le contact avec l'ours comme une attaque, définie par un agresseur et une victime, mais comme un affrontement, une confrontation, un face-à-face, presque au sens propre puisque les deux têtes se touchent. S'il y a traumatisme, c'est que chacun a emporté un morceau de l'autre – mâchoire, chairs – et a laissé un bout de soi à la place – odeurs, cicatrices. Travaillant avec des peuples qui entretiennent un rapport animiste à la nature, Nastassja Martin questionne la dangereuse proximité de l'ours et de l'être humain, encore actuelle pour les chasseurs évènes qu'elle fréquente et avec qui

elle est amie. La rencontre inquiète les Évènes en ce qu'elle passe la frontière entre l'animal et l'humain. Portant dans sa chair les marques de la bête, Nastassja devient « *miedka, celle qui vit entre les mondes* », moitié humaine, moitié ours. Or, les *miedka* « *portent la part de l'ours en elles* » et certains pensent même qu'il les poursuit toute leur vie. L'une peut attirer l'autre, devenir l'autre. Il vaut donc mieux les éviter, la conjonction d'un ours et d'une femme amenant sur un terrain trop scabreux, angoissant.

L'ours poursuit l'anthropologue. À l'hôpital, où elle voit un film d'animation dans lequel l' amoureux d'une femme portant son nom a été changé en ours. Dans ses rêves, beaucoup. Et même avant la confrontation : les Évènes avaient donné comme nom à Nastassja Martin « *matukha* », l'ourse. Il la suit dans sa convalescence : la broche remplaçant le bout de mâchoire enlevé s'infecte, une contamination nosocomiale lui apporte des staphylocoques, elle est « *bien victime d'une invasion* ».

Au-delà des circonstances originales et des échos, il faut à Nastassja Martin inventer une manière personnelle de vivre avec la rencontre. Pas la façon des médecins, pas celle de sa famille et de ses amis, même pas celle des Évènes. Elle doit faire advenir, puis affirmer, sa conception de l'événement. Le texte, l'écriture sert à cela, s'approprier l'expérience, la faire sienne. L'anthropologue doit « *arriver à survivre, malgré ce qui a été perdu dans le corps de l'autre, arriver à vivre avec ce qui y a été déposé* ». L'animal n'est pas mieux loti : « *le fond humain des bêtes, c'est ce que l'ours voit dans les yeux de celui qu'il ne devait pas regarder ; c'est ce que mon ours a vu dans mes yeux. Sa part d'humanité ; le visage sous son visage* ». Dans la montagne, au détour d'un rocher, deux mondes se sont interpenétrés,



Royal Ontario Museum, Toronto
© Jean-Luc Bertini

QU'A VU L'OURS ?

et ils ont vu leur intimité. C'est ce qui rend la rencontre choquante, déstabilisante. Qu'elle le veuille ou non, l'échange sauvage fait désormais partie de l'anthropologue. Pour le garder vivant, il faut rester dans l'incertitude, en équilibre, pour lui conserver sa nature duale et trouver « *un entre-deux. Un lieu où [s]e reconstituer* ».

Comme il s'agit de vie, le récit reste profondément libre et vif, dans sa traversée des villes de l'Extrême-Orient russe, de la forêt des Évènes, des volcans où l'anthropologue est partie chercher elle ne savait quoi, sinon l'ours. Ponctué de révoltes et d'humour, volant du Kamtchatka à la Pitié-Salpêtrière, et des Alpes au Kamtchatka, il ne se laisse pas plus figer, cadrer, que celle qui raconte. Le questionnement s'étend à la vie intérieure et au travail de Nastassja Martin : « *me souvenir est mon métier* », rappelle-t-elle lors d'une conversation avec son amie Yulia. On pourrait ajouter : s'interroger et écrire. « *J'écoute. Je m'approche, je suis saisie, je m'éloigne ou je m'enfuis. Je reviens, je saisis, je traduis* », explique-t-elle à Daria, chasseuse évène. Ce tra-

vail la conduit à se tenir entre deux mondes, l'occidental et l'indigène, celui-ci, « *Grand Nord* » lui-même « *bouleversé par des mutations profondes* », entre deux. Mais le doute et l'instabilité dépassent profession et culture. En plus de surmonter les rencontres avec l'ours et les médecins, on doit aussi « *sortir de l'aliénation que produit notre civilisation* », comprendre un monde en crise, et pas seulement en ex-URSS.

Loin de la théorie, *Croire aux fauves* est un livre profondément humain (et animal), porté par les émotions fortes, les larmes et les désarrois d'une femme qui ne se satisfait pas des évidences, une femme que des questionnements bouillonnants mettent en mouvement. L'écriture a la vivacité de l'exigence, car le sens se cherche, l'anthropologue retrouve sa place par l'écriture. Le livre se clôt sur son origine : « *Je commence à écrire* ». Quand il en arrive à ces lignes, le lecteur lui aussi croit aux fauves. Il a rencontré l'ours, et se tient en éveil, convaincu que « *l'incertitude [est] promesse de vie* ».

Dans les campements

Le nouvel ouvrage de Nathalie Quintane, Les enfants vont bien, est une suite de phrases qui fusent, plus ou moins longues, parfois incomplètes, aux différents styles et corps de police, et à la mise en page organisée selon le degré de pouvoir de ceux qui les émettent. Le texte poétique s'élabore à partir de paroles recueillies dans les discours médiatiques, politiques et militants sur la situation des exilés et des réfugiés en France.

par Marie Fouquet

Nathalie Quintane
Les enfants vont bien
 P.O.L., 240 p., 18 €

« *Du cœur, bien sûr, mais du cœur intelligent.* »
 « *Il ne peut pas y avoir d'humanité s'il n'y a pas de fermeté.* » « *Je ne vous fais pas un dessin.* »
 « *Je propose que tout étranger entré irrégulièrement en France n'ait plus jamais la possibilité d'être régularisé.* » « *Nous vous supplions beaucoup de bien vouloir réexaminer.* » « *Il ne va pas y avoir d'émeutes. Il y aura un renforcement de la surveillance du territoire et un gardiennage la nuit et les week-ends.* » « *In a tunnel there is nowhere to escape* »...

L'ensemble forme un texte de poésie, très visuel, avec un soin particulier donné à l'économie de la page, traitée comme une partition, de ce qui pourrait presque devenir un livre-objet. À travers ces phrases parfois coupées et suspendues au vide du reste de la page, des voix aux différentes tonalités se font écho, s'opposent, paraissent ne pas avoir de rapport les unes avec les autres ou, au contraire, se répondent directement. Toutes sont relatives aux conditions et au traitement des réfugiés, aujourd'hui en France.

À la première lecture, le déroulement de paroles forme une cacophonie et pose question : qui parle, face à qui ? Qui défend quoi, pour quelles raisons ? Quel contexte ? Et c'est aussi l'espace vide, ce blanc, ce silence qui entoure chacune de ces voix, qui crée un trouble, un sentiment de rupture.

D'emblée, Nathalie Quintane introduit en quelques lignes la raison, la forme et le contexte

de son ouvrage : c'est un « *livre de montage* » qui montre la violence faite aux réfugiés en France au début du XXI^e siècle. Une violence qui, précise-t-elle, ne saurait être suffisamment traduite par le « *parti pris narratif* » qu'elle avait employé dans son précédent livre, *Un œil en moins*, dans lequel elle questionnait déjà, au cœur des mouvements violemment réprimés qui agitaient la France en 2016 autour de la « loi Travail », les conditions de vie et d'accueil des réfugiés.

« *En vérité, écrivait-elle, il faut sans cesse que je lutte contre la mémoire de ce que je n'ai pas vécu, sans cesse que je retienne les rapports qui viennent quand j'entends gestion des migrants et coups de bâton, torture à l'électricité et camp de rétention. Il faut sans cesse diviser la mémoire quand la continuité narrative s'impose à nouveau par le retour de l'Histoire qui n'est jamais partie. Après la – somme toute – brève suspension où l'on déclara que tout est fiction.* » « *Diviser la mémoire* », c'est aussi rappeler les différentes forces qui sont en jeu dans l'histoire en train de se faire.

De 2014 à 2017, l'écrivaine a recueilli ces paroles, qu'elle a ensuite retranscrites à partir de cinq types de sources différents. « *Le cynisme et l'opportunisme sans freins des hommes politiques* » sont placés en haut de page, avec une police au grand corps gras. Tout en bas, il y a l'expression des réseaux d'aide, souvent découragés et fatigués, en petit corps, pattes de mouches. Entre les deux : « *l'apparente neutralité des lois* », la « *gestion administrative à la fois débonnaire et implacablement bureaucratique et dirigiste des centres d'accueil* » et « *la routine éditoriale* » de la presse.

DANS LES CAMPEMENTS

Ces « *fragments et phrases choisis, coupés, structurés* » sont des archives du réel, mais ne sont pas sourcés dans le détail (noms des médias, des centres d'accueil, des hommes politiques, des lieux ou dates). Isolés les uns des autres sur chaque page, ils tracent pourtant les contours d'une intrigue et d'une mémoire ravivée, celle d'un présent qui s'installe durablement dans la violence et la banalisation de situations tragiques que vivent les exilés.

« *Les nouvelles mesures de demande d'asile sont complexes (on n'interdit pas dans notre pays, on rend les choses inaccessibles).* » « *Nous allons accorder aux policiers et aux gendarmes qui sont dans le Calais une prime exceptionnelle de résultats.* » « *D'autre part, je vous demanderais de rester discret quant aux TS [tentatives de suicide].* »

Ainsi l'auteur n'est certes pas celui qui écrit, qui « invente » et compose les phrases, mais il est, le temps d'une pièce, le chef d'orchestre de paroles qui envahissent plus ou moins intensément les discours quotidiens, à tel point qu'ils sont dépersonnalisés. En rupture avec le récit et la position d'auteur qui traduit d'une seule voix ce qu'il perçoit et réfléchit à travers ses lunettes d'écrivain, Nathalie Quintane ne s'éloigne pas pour autant d'une démarche très littéraire, puisqu'elle adopte l'art de la retranscription et de la recomposition selon une technique initiée par le poète objectiviste [Charles Reznikoff](#), qu'elle cite et remercie en même temps que Jacques-Henri Michot et Heimrad Bäcker.

Avec *Testimony* ou *Holocaust*, Reznikoff faisait état d'archives de tribunaux de la fin du XX^e siècle, dont il sélectionnait les témoignages et qu'il rassemblait selon une composition précise, afin de « *créer un état d'âme* ». « *Il y a une analogie entre le témoignage du tribunal et le témoignage du poète* », écrivait-il à propos dans *Europe* (1977), repris dans *Holocauste* (éd. Prétexte). Jacques-Henri Michot, sur un mode semblable, a réuni dans *ABC de la barbarie* (Al Dante) des coupures de presse, mettant en avant l'absurdité de certaines déclarations médiatiques et les lieux communs du langage journalistique.

Outre la dimension esthétique du rapport entre texte et image qu'on trouve chez Reznikoff comme chez Quintane, il y a un acte politique très fort dans la décision de faire entendre ces voix devenues des personnages *in medias res* de l'histoire, dans leur ton d'origine. Elles flottent



Nathalie Quintane © Hélène Bamberger

dans les pages et laissent souvent en colère, une colère qui passe à la tourne ; une parole plus neutre lui succède et un sentiment similaire l'accompagne. Parfois, cela double la colère, la pensée divague, elle s'habitue.

Aujourd'hui, les conditions des réfugiés sont de plus en plus difficiles et l'élaboration de campements de fortune, les violentes expulsions, la traque des sans-papiers ou de ceux qui les aident – souvent considérés comme coupables de solidarité par la justice – ne conduisent évidemment pas à leur amélioration, bien au contraire. *Les enfants vont bien*, avec son titre doucement ironique, rappelle à quel point on s'accommode d'une manière ou d'une autre de discours insoutenables de violence et d'injustice. À quel point on admet l'absurdité de situations tragiques en acceptant de laisser proférer des éléments de langage qui entraînent lentement vers la haine et l'exclusion, bien loin des orientations humanistes tristement suspendues aux décorations empoussiérées de la République française.

« *Faut pas abuser de notre confiance.* » « *Du cœur, bien sûr, mais du cœur intelligent.* » « *Ce qui monte, c'est l'exaspération des braves gens, de ces gens bien élevés qui n'en peuvent plus.* » « *Effrayés par le bruit, six migrants ont pris la fuite et sont tombés dans une buse d'évacuation d'eaux pluviales, située quelques mètres plus bas.* » « *Un bras de fer ne serait pas la meilleure solution, mais.* » « *Un homme brûlait.* »

La dernière phrase du livre, qui aurait pu être prononcée par Nathalie Quintane elle-même, rappelle la performativité du langage, comme une adresse à chacun : « *À nous de parler et d'écrire autrement.* »

La mémoire de Beyrouth

En ce moment, sur les murs de Beyrouth, on peut voir une très belle affiche avec un visage de femme en colère, en rouge sur fond blanc. Sous l'image, un mot en arabe : « Révolution ! » Le dessin est de Lamia Ziadé dont le livre, Bye Bye Babylone. Beyrouth 1975/1979, est sorti en France au moment où démarrait le mouvement de protestation au Liban.

par **Natalie Levisalles**

Lamia Ziadé

Bye Bye Babylone. Beyrouth 1975/1979
P.O.L., 384 p., 36,90 €

En 2010, Lamia Ziadé avait publié une première version de ce récit autobiographique illustré racontant la guerre du Liban vue par une petite fille de sept ans (Denoël Graphic). Entre-temps, elle avait fait le très beau *Ô nuit, ô mes yeux* (P.O.L., 2015), puis *Ma très grande mélancolie arabe* (P.O.L., 2017). Le nouveau *Bye Bye Babylone* est une édition augmentée (il a 100 pages de plus).

Dans ce livre, les Bazookas ne sont pas des armes mais les chewing-gums préférés de Lamia et de son petit frère, Walid. Et la Slavia n'est pas une bière mais l'arme des Palestiniens, puis des Kataëb qui les récupèrent sur les Palestiniens qu'ils ont tués.

Des armes, on en verra des dizaines dans ce livre, soigneusement dessinées et expliquées par l'auteure : le FAL belge des milices chrétiennes, l'Uzi israélien des Forces libanaises, des chars, des lance-roquettes de toutes provenances, et des grenades russes pour tout le monde.

Même précision du texte et de l'image dans la description du Beyrouth d'avant-guerre : Smacks de Kellogg's, ketchup Libby's, hôtel Holiday Inn, Pâtisserie suisse, Café de Paris, cinéma Métropole, sont autant de signes d'un amour sans réserve pour l'Occident.

Alors que la ville est une poudrière et que les combats se préparent, les Beyrouthins veulent toujours croire que leur pays est « à la fois la Suisse, le Paris, le Las Vegas, le Monaco et l'Acapulco du

Moyen-Orient. Des terrasses de Raouché où nous allons parfois prendre un banana split, on ne voit pas les bidonvilles chiïtes et les camps palestiniens ». Un dernier déjeuner de famille dans un restaurant de campagne (robe à smocks en vichy rouge, balançoire dans le jardin). Au retour, ce ne sont plus que routes barrées, crépitements des armes automatiques, flammes, cris et panique. « La fin de l'innocence. »

À partir de là, dans les souvenirs de l'enfant devenue adulte et graphiste, il y a des bombardements et la crème Nivea de sa grand-mère ; des maisons incendiées et le chemisier Daniel Hechter de sa mère ; des éclats d'obus que les enfants collectionnent, des corps démembrés. La vie quotidienne au milieu de la guerre. Entre la barbarie de la guerre civile et le style de Lamia Ziadé qui évoque la naïveté et les couleurs joyeuses des dessins d'enfants, la collision est violente. Et féconde.

On découvre de très précises présentations des forces en présence (une douzaine de groupes aux alliances changeantes) avec description des préférences vestimentaires : Ray-Ban, moustaches, chemises ouvertes sur des chaînes en or, pantalons pattes d'éph' ou portraits de la Vierge sur la crosse des fusils. Il y a des combats sanglants et des quartiers incendiés, des groupes ennemis qui se mettent d'accord pour interrompre les hostilités le temps de mettre à sac un quartier. Les appareils Brandt, Philips, Moulinex seront rapportés à la maison. Les vêtements et accessoires – chemises hawaïennes, boas, fourrures – sont récupérés par les miliciens pour se constituer des tenues de combat d'une grande créativité.

On lit aussi un récit de la dantesque « bataille des hôtels », avec portraits de miliciens



© Lamia Ziadé/P.O.L

LA MÉMOIRE DE BEYROUTH

« archidrogués [qui] se vautrent dans les fauteuils en velours rouge des bars feutrés et vident des bouteilles de Dom Pérignon et de Chivas dans des verres en cristal, jouant quelques notes au piano, la kalach toujours à portée de main et les cadavres de leurs ennemis à leurs pieds. C'est la guerre désinvolte. Chez nous, l'important, c'est le style ».

Les parents tentent de protéger les enfants, mais la nounou et l'épicier sont là pour raconter ce qui se passe en bas de chez eux : oreilles coupées, pénis tranchés, corps traînés derrière les voitures jusqu'à ce que mort s'ensuive. La nuit, quand elle ne peut pas dormir, la petite Lamia lit *Le Club des Cinq* ou *Les Schtroumpfs noirs* à la bougie.

Et quand la ville s'embrase, la famille se réfugie à la campagne avec tantes et cousins. Ils sont jusqu'à 50 dans la maison, matelas par terre, pas d'école mais jeux de cartes, chasse aux escargots, ramassage des œufs, balades à bicyclette... *« Une atmosphère de vacances dans un climat tragique. »* Après le dîner, on monte jusqu'à un endroit où l'on a *« une vue imprenable sur Beyrouth en feu. Ce spectacle tragique est irrésistible. Aucun film ne pourrait rivaliser avec cette vision qui vous agrippe les tripes ».*

Cela fait cinq ans que la guerre a commencé, ils ne savent pas encore que le pire est à venir.

Il faut retraduire Borges

Comme le montre la soi-disant « nouvelle » édition de la dernière traduction du recueil Le rapport de Brodie, la lecture de Jorge Luis Borges en France continue à pâtir d'une traduction qui fixe la réception du texte dans un académisme désuet. Il faut absolument le retraduire.

par Federico Calle Jorda

Jorge Luis Borges
Le rapport de Brodie
 Trad. de l'espagnol (Argentine)
 par Françoise Rosset
 et révisé par Jean-Pierre Bernès
 Nouvelle édition
 Gallimard, coll. « Folio », 160 p., 6,80 €

L'adjectif « borgésien » fait appel en français à un imaginaire précis, en lien avec une certaine histoire de la lecture de l'auteur. Celle-ci débute en 1935, par une brève mention laudative de Valéry Larbaud à propos d'*Inquisiciones* : « le meilleur livre de critique que nous avons reçu à ce jour, de l'Amérique latine », « le début d'une nouvelle époque de la culture argentine » [1]. Roger Caillois passe la Seconde Guerre mondiale en Argentine, il se lie avec [Victoria Ocampo](#), la directrice de la grande revue *Sur* à laquelle Borges collabore. Selon les ragots de l'époque, Caillois ne s'entendit guère avec Borges, qui manquait de déférence envers la figure de l'auteur normalien, et envers la littérature française en général.

Caillois rapporte pourtant dans sa valise des recueils (*El Aleph*, *Fictions*, textes de la revue *Sur*) dont il extrait et traduit quelque peu arbitrairement un florilège de nouvelles, celles qui lui plaisent plus que les autres. Ce sera *Labyrinthes*, premier ouvrage de la collection « La Croix du Sud » qu'il dirige aux éditions Gallimard et qui, d'après Borges lui-même, l'a rendu mondialement célèbre.

À partir de ce moment-là, la borgésienne histoire du Borges de France bourgeoise. Tous ceux qui en France y ont contribué ont probablement lu Borges d'abord par ce moyen-là. Tous l'ont entendu traduit dans ce ton qui, pour un lecteur his-

panophone, a les échos d'un sérieux âpre à la Bataille ou à la Kojève, et que la version argentine des années 1940 n'adopte pas – ou pas encore. Foucault ouvre *Les mots et les choses* par une vaste glose d'un essai d'*Autres Inquisitions* ; Derrida met en exergue de *La Pharmacie de Platon* la « Réfutation du temps » d'*Inquisitions* ; Blanchot consacre à Borges un chapitre du *Livre à venir* ; Godard le cite à la fin d'*Alphaville*, etc. La bibliothèque infinie de Babel, l'éthique pour immortels de l'*Aleph*, le *Jardin à sentiers qui bifurquent*, *Pierre Ménard auteur du Quichotte* : autant de paraboles possibles pour une pensée française multiple, foisonnante, avide d'illustrations pour ses élucubrations.

Dans la célèbre nouvelle, le *Quichotte* de Pierre Ménard – poète mineur, nîmois et fictif – est beaucoup plus riche de sens que celui de Cervantes ; il n'en diffère pourtant en rien. En France, Borges fut un apologue nécessaire à la mort de l'auteur, un théoricien sans œuvre théorique au sens strict, révolutionnaire par immanence en ses récits mêmes, iconoclaste, irrémédiablement *french theory*. À Buenos Aires, à la même époque, la jeunesse de gauche le considère, à plus de soixante ans, comme démodé, conservateur et précieux. Par un heureux hasard, borgésien à souhait, ses textes, apparemment transparents d'une langue à l'autre, débordent leurs cadres historiques. Ils réalisent chez ses lecteurs en un même temps transatlantique l'*anachronisme délibéré* ; ils se resémantisent d'un hémisphère l'autre. La réception française de Borges, désinvolte, l'invente sans y plaquer l'exotisme d'agence de voyages qu'elle réserve à d'autres auteurs latino-américains. Par un recodage indécélable, elle en déplace la portée et se l'approprie subtilement comme si elle allait de soi. Elle rend son œuvre pertinente comme seule la littérature française peut l'être pour la

IL FAUT RETRADUIRE BORGES

littérature française. Borges devient, d'une façon partielle, indécis, inextricable, un auteur français.

Rien d'étonnant dans ces réinventions d'un texte : chez Borges, plus qu'en tout autre auteur de la littérature occidentale, *lire* est un verbe identique à *écrire*. Le fait esthétique (« La muraille et les livres », dans *Autres inquisitions*), la production de sens, a lieu toujours dans cette traduction imperceptible qu'est toute lecture. Aussi, pour Borges, Kafka peut influencer la Bible et les traductions infidèles d'Homère être meilleures que l'original. Entre autres dizaines d'exemples de paradoxes rétroversifs, citons sa préface au *Rapport de Brodie* : « *L'exercice des lettres est mystérieux. Ce que nous pensons est éphémère, et je penche pour la thèse platonique de la Muse, et non pour celle de Poe, qui a raisonné, ou a feint de raisonner, que l'écriture d'un poème est une opération de l'intelligence. Cela ne cesse de m'étonner, que les classiques aient professé une thèse romantique, et un poète romantique, une thèse classique.* »

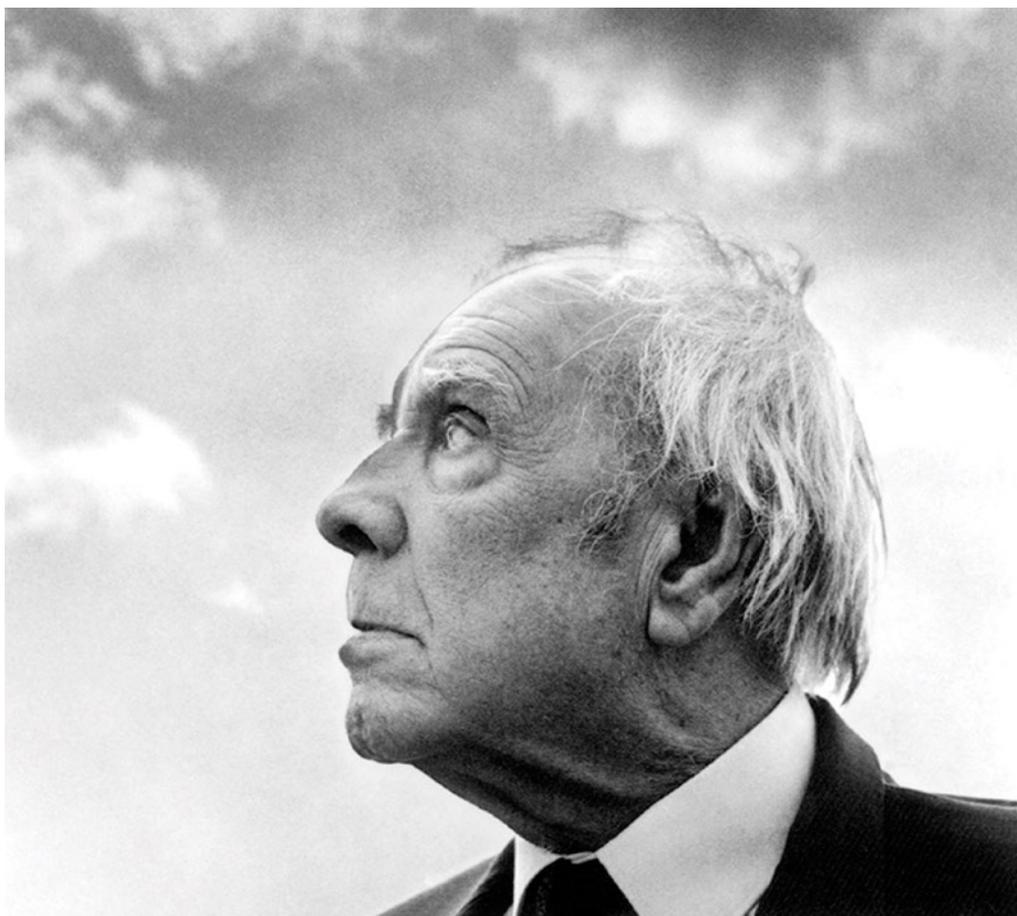
Pour ce qui est de ce recueil, il étonnera peut-être ceux qui ne connaissent de Borges que les cauchemardesques conjonctions d'apories métaphysiques, labyrinthes et encyclopédies inventées. Ces contes-ci sont « directs », « réduits », dit-il dans sa préface, et classiques dans leur facture. Les jeux de temps, l'adjectivation surprenante, le foisonnement de références mimant l'érudition, tout cela a disparu. L'atmosphère raréfiée et pensive d'une Babel qui n'a ni lieu ni époque – traits borgésiens selon ce qu'on admet communément – n'est plus qu'un écho lointain. Ces « *cuENTOS* » recueillis sont courts, leur déroulement respecte la concaténation logique d'une action avec la suivante. La nomenclature française veut que le mot « *cuENTO* » se traduise par « nouvelle » : les « contes » sont enfantins, merveilleux, pas sérieux. C'est pourtant des « *cuENTOS* » que Borges écrit, et non des nouvelles ou des *short stories* – la distinction entre un récit d'Edgar Poe et un conte de fées n'existant ni dans la langue de l'auteur, ni dans son esprit.

Des récits, donc, et tous, d'une façon ou d'une autre, sont des « rapports » : la diégèse est garantie par une voix (un ami, une anecdote racontée par une connaissance, une discussion) qui confie l'histoire au narrateur. Celui-ci, dans un interstice indécis entre la conversation et l'écriture, rap-

porte les faits au lecteur, dans une relation qui rappelle les scénarios cinématographiques par une intrigue linéaire, simple, visuelle. Il s'agit souvent d'histoires de gauchos, d'anecdotes du Buenos Aires de début du XX^e siècle, ou de duels. La violence en est le thème prédominant, dans un catalogue qui en liste les variétés : de l'assassinat au couteau à l'exécution sommaire, de la joute oratoire entre intellectuels à deux vieilles dames de la haute société qui s'envient l'une l'autre. Elle se résout toujours par la mort, figurée ou crue, de l'un des adversaires. Cette dramaturgie duelle, sobre, primitive presque (comme le montre le dernier conte du recueil, vaste méditation ambiguë sur la possibilité même du primitif), fait de ce recueil une énumération de moments qui actualisent l'affrontement dans des avatars différents, permettant de mesurer ce qui de cette figure reste analogue, et ce qui en diffère, d'un rapport à l'autre. Précis de violences donc, diffractant le schéma central de l'antagonisme par des séquences narratives qui montrent en quoi il est toujours autre, et toujours le même, incessamment, chaque moment-conte travaillant, tiraillant à la fois le précédent et le suivant.

Texte inclus dans cette édition mais pas dans les éditions originales – ce qui signale une réécriture postérieure pour mettre ce recueil dans les œuvres complètes et en souligner la continuité, la cohérence avec le reste, stratégie éminemment borgésienne [2] –, l'épilogue signale qu'en dernier lieu ce recueil de vieillesse est le lieu du retour mélancolique de l'auteur sur lui-même, sur une œuvre qui semble déjà écrite : « *Telles sont, après un intervalle assez long pendant lequel je n'ai composé que des poèmes ou des courtes pièces en prose, les premières nouvelles que j'ai écrites depuis 1953.* »

C'est en effet, en 1970, le premier recueil strictement narratif depuis *El Aleph*, et il constitue un retour au récit pour un auteur qui pendant ces dix-sept années est devenu totalement aveugle et ne peut donc plus lire ni écrire sans dicter. Ça et là, sont épars des clins d'œil nostalgiques qui font de cette écriture un lieu où s'enchevêtrent le souvenir et l'oubli, comme le montrent les laconiques réflexions à la fin des nouvelles : « [II] fut un homme qui déambula dans des rues qui me sont familières, qui sut ce que savent les hommes, qui connut le goût de la mort, qui fut ensuite un couteau, puis le souvenir d'un couteau et qui demain ne sera plus que l'oubli, l'oubli ordinaire » (« Juan Muraña »). Ou encore : « *Je pense aux morts de Cerro Alto, je pense aux hommes*



Jorge Luis Borges (1984)

IL FAUT RETRADUIRE BORGES

oubliés d'Amérique du Sud et d'Espagne qui périrent sous les sabots des chevaux, et je pense que l'ultime victime de cette armée de lanciers du Pérou devait être, plus d'un siècle après, une vieille dame. » (« La vieille dame »)

Borges revisite le souvenir d'un Buenos Aires qu'il n'a pas vraiment connu : parfois, la diégèse précède sa naissance d'une dizaine d'années. Parfois, elle se situe dans des milieux sociaux dont il n'a eu que l'écho, et qui se trouvent de l'autre côté de la grille de la maison paternelle emplies de littérature anglaise. Parfois, elle a lieu dans la voix de ceux qu'il a rencontrés et qui sont morts désormais. Elle rappelle, parfois problématiquement, ce Buenos Aires du XIX^e siècle, d'avant la modernisation industrielle de la ville, d'avant l'immigration massive des Européens (la figure de l'immigré, dans une série d'avatars, est souvent polarisée comme un des bords du conflit, sans jamais le résoudre).

C'est le geste paradoxal de la mélancolie, qui permet de faire exister dans un semblant de possession, par le ton élégiaque, ce que l'on n'a jamais vraiment eu. L'ultime état de ce regard vers

le passé est la réécriture, qui va de l'air de famille à l'écho direct, de la mise en intrigues de poèmes à la reprise intégrale du premier conte que le jeune Borges écrit (« Homme de la casa rosada », récit des années 1930, réécrit ici selon un changement de point de vue dans « Histoire de Rosendo Juárez »). Borges revisite et explore à nouveau l'espace *porteño* qui a fondé sa voix littéraire, non par pure nostalgie, mais pour voir ce qui a changé, pour y essayer l'écho, allant de la méchanceté envers le jeune homme lettré épris de poésie nationale qu'il a pu être (« El evangelio segun Marcos ») à la cruauté insoutenable des histoires des guerres internes du XIX^e siècle sud-américain (« El otro duelo »). La vieille dame du conte éponyme dit : « *je ne me souviens plus que de morts* » : toute la subtilité de l'écriture borgésienne réside dans le fait que cette phrase pourrait être prononcée sur le ton de la déploration que prend parfois sa voix narrative, ou bien en se moquant joyeusement de la dame en question.

Borges s'essaye pour voir ce qui a changé et ce qui demeure. Là aussi s'actualise la figure du duel, dans cette dualité maintenue, cette conflictualité non résolue entre le rire cruel et la nostalgie attendrie. Le vieux magicien, comme dans un

IL FAUT RETRADUIRE BORGES

autre conte de Borges (« La rose de Paracelse » dans *La mémoire de Shakespeare*), se demande si ses tours marchent encore et les essaye à nouveau ; il s'étonne qu'ils produisent un autre résultat, mais il se réjouit de pouvoir encore surprendre le public. Ce duel s'exerce contre lui-même, dans une structure héritée du poème « Borges et moi », du recueil *el Hacedor*. Cet autre qu'il se sent être et avec lequel il se bat pour son nom, cette intonation différente de la même métaphore, du même sujet, toujours à renouveler, toujours à refaire. L'un des noms de l'œuvre de Borges, de cette impression d'excès de sens qu'elle dégage, est cette mise en place de tensions exacerbées qui ne sont jamais dénouées. Paraphrasant l'auteur, on peut conclure en disant que tout y est toujours « *le même, et autre, interminable* ».

Il reste que la traduction est déplorable. L'édition de 1972, parue dans la collection « Du monde entier » de la Nrf était traduite par Françoise-Marie Rosset, la même traductrice infortunée qui a traduit Marelle de Cortázar chez Gallimard en scindant les textes théoriques et narratifs, au mépris de ce que l'œuvre réalise. Entre l'édition de 1972 et celle de 1984, en format de poche, Françoise Rosset a perdu son second prénom, et le texte ses aspérités. Il a été largement remanié – « revu », indique le paratexte de cette nouvelle édition – par Jean-Pierre Bernès, ami presque posthume de Borges, chargé par Gallimard de l'édition de la Pléiade.

La révision de Jean-Pierre Bernès est souvent un lissage : certaines choses « ne se disent pas » en français, là où le texte espagnol les dit avec force. Le texte de cette « nouvelle édition » correspond point par point à celui de la Pléiade – y compris la postface écrite par Borges pour cette édition française, absente des œuvres complètes en espagnol. Ce n'est donc qu'un saucissonnage de la Pléiade, à visée commerciale. Le nom fait vendre. Ainsi, dès la première page, Borges présente en espagnol ce recueil comme étant une « *réduction de contes directs* » (« *cuentos directos* »). Françoise Rosset, et Jean-Pierre Bernès après elle, traduisent : « *écrire mes contes de la façon la plus simple* ».

Quand Borges dit « *réduction de contes directs* », il parle d'anecdotes dénudées, conformes à sa conception tardive de la littérature comme « *diverse intonation de quelques métaphores* » évidentes. Il emploie des termes techniques et mys-

térieux qui sont une valeur à l'intérieur du système qu'est son œuvre. C'est une esthétique du dépouillement, une visée poétique qui passe par la brièveté (« réduction ») et évite les artifices narratifs auxquels il recourait plus jeune. Il s'agit de ne plus inventer des univers impossibles, mais de faire apparaître l'impossible dans le vraisemblable, de façon dénudée, brève. Il dit que ce recueil diffère pour une série de raisons de sa production des années 1940, celle qui l'a rendu célèbre. Il dit la fin de Pierre Ménard, de la bibliothèque de Babel... pas de la simplicité. Il dit que le dispositif lecture/écriture n'a plus besoin d'être affiché, qu'il peut agir de façon plus subreptice.

Pourquoi ne pas opter pour « *la réduction de récits* » puisque le mot « contes » heurte l'idéologie du sérieux littéraire, anti-borgésienne par excellence ? Pourquoi vouloir rendre cela plus transparent que ça ne l'est ? Certes, les pays de langue espagnole n'ont pas d'épreuves de thème où l'on doit traduire des points de grammaire d'une langue à une autre dans un impératif de « transparence » – tous ces préjugés institutionnels qu'une langue a relativement à elle-même (ainsi, le français serait *clair*). Certes, mais l'expression « *réduction de contes directs* », est aussi étonnante en espagnol qu'en français. Cela ne se dit pas davantage. Et il faudrait enfin sortir de ce dogme du « ça ne se dit pas », du « ce n'est pas français ». Ce n'est pas espagnol non plus. C'est Borges, et c'est Borges qu'il faut traduire. En le traduisant autrement, dans une transparence visant à rassurer le lecteur en lui offrant « ce qui se dit » dans sa langue, on tord le texte. On traduit de la langue, non du sens. Et le texte s'en trouve restitué dans un français « correct », qui compte tout au plus quelques centaines de locuteurs par génération : celui des versions espagnoles des concours de l'Éducation nationale. Dans les textes des années 1940, on lit plus la lecture de Caillois que Borges lui-même, ce qui fait notamment passer à côté de son humour essentiel. Dans ces traductions revues par des professeurs d'espagnol des années 1980, on lit une fausse transparence, très différente de la translucide opacité du texte borgésien. Il faut impérativement retraduire Borges.

1. Cité par Jean-François Gérault, *Jorge Luis Borges : Une autre littérature*, Encreage, 2003.
2. Voir à ce sujet Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Julio Premat, *Borges*, Annick Louis, *Borges. Œuvre et manœuvre*, Sylvia Molloy, *Les lettres de Borges*.

Goldschmidt, traducteur du Nobel

Ce 10 décembre, à Stockholm, Peter Handke recevra avec Olga Tokarczuk, la lauréate de 2018, le prix Nobel de littérature. L'écrivain et traducteur Georges-Arthur Goldschmidt, collaborateur d'En attendant Nadeau, rend compte de son expérience dans cette œuvre, qui réinvente une langue allemande sur les décombres de la langue nazie et y recherche « l'heure de la sensation vraie » – titre d'un des romans de Handke.

par Georges-Arthur Goldschmidt

Que cela soit clair d'emblée, le traducteur n'est pas comptable des options politiques de l'auteur traduit. Celles-ci peuvent fort bien aussi être ressenties autrement qu'elles n'apparaissent. Vingt-cinq traductions en plus de trente ans, de 1972 à 2006, c'est un engagement dans le temps, un accompagnement de vie qui ne doit pourtant jamais déborder sur la traduction. Il s'agissait, en l'occurrence, de laisser la place à d'autres traducteurs passionnés, tels que Claude Porcell, Olivier Le Lay, Anne Weber et Pierre Deshusses. Il s'est agi aussi, naguère, de signer d'un pseudonyme transparent la traduction d'*Un voyage hivernal* pour, en quelque sorte, signaler les malentendus auxquels ce livre pouvait donner lieu.

Neutralité et participation, identification et objectivité sont les fondements de la traduction. Le traducteur doit rester invisible, il n'apparaît qu'en disparaissant pour laisser place au texte de Peter Handke, d'une précision visuelle extrême ; il convient de faire l'expérience de la retraduction du texte dans l'autre sens (*Rückübersetzung*).

La langue de Peter Handke n'a pas de recettes, il n'y a pas de blocs verbaux tout faits et qu'il suffirait de reproduire dans l'autre langue, ce à quoi d'ailleurs l'autre langue s'oppose, ça ne marche jamais. Comme Handke le dit lui-même, la langue n'est pas une fenêtre neutre à travers laquelle on voit les choses comme elles sont. La langue oriente la perception, la sensibilité aux choses, elle donne sa consistance, son aspect au monde dans lequel nous vivons, et chaque langue crée un autre monde un peu décalé. À cet égard, sa langue creuse la différence entre la langue usuelle et conventionnelle et un emploi à la fois inhabituel et évident.

Traduire Handke est une aventure qui retourne le monde familier et utilitaire et le rend à une perception non fonctionnelle. Dans le paysage quotidien familier, elle ouvre des chemins inexplorés et pourtant évidents et que tout le monde aurait pu emprunter. Le traducteur se retrouve face à une langue (l'allemand) dont le rapport à la réalité est presque inverse de celui du français, plus éloigné de la matérialité concrète que l'allemand, dont Handke accentue encore l'exactitude. Le voyage vers l'autre langue l'emporte dans un paysage linguistique tout autre, où tout est exactement dessiné, où tout est précisé, sans élisions ou sous-entendu vers un paysage moins précis et plus ouvert.

Il y a probablement, en allemand, du fait d'une apparence d'immédiateté, au sein de la langue, une « approche » qui semble plus directe, plus soudaine, de la réalité qu'elle décrit, comme s'il n'y avait pas ou peu d'écrans entre ce que dit la langue et ce dont elle parle, comme si la part métaphorique était plus réduite qu'en français. Si « l'espace relationnel » est pour une part déterminé, en tout cas exprimé par la langue, il est certain qu'il y a en allemand quelque chose de plus péremptoire et de plus impérieux, qui sollicite plus et contraint davantage à adhérer qu'en français, comme si la langue allemande dissimulait son « *noli me tangere* ». La subtilité consensuelle du français rend l'approche de Handke d'autant plus périlleuse qu'elle en vaut plus la peine.

Il ne s'agit pas ici de « mot à mot », expression entre toutes inadéquate et qui n'est jamais employée par ceux qui sont dans deux langues à la fois, car soit un texte est traduit, soit il ne l'est pas. Le soi-disant « mot à mot » est toujours de la langue non comprise, de l'impropre à la langue d'arrivée – c'est du « *sky, my husband* ».



Peter Handke © Jacques Sassier

GOLDSCHMIDT, TRADUCTEUR DU NOBEL

Il s'agit de restituer très exactement les gestes, les blocs d'angoisse, les surgissements de conscience, l'aspect immédiat de l'œuvre qui s'impose au lecteur dans sa réalité physique, en dépit des différences grammaticales. L'intense précision et le caractère purement sensoriel devaient l'emporter sur les commodités de lecture. Il fallait tenter de rester au plus juste, au plus près du physique du texte, de sa consistance. Il importait de conserver l'ordre grammatical dans son

exact déroulement temporel, il fallait conserver l'ordre de succession des éléments constitutifs des propositions de la phrase car le déroulement du récit est le récit lui-même. Les écrits de Peter Handke ouvrent au sein de la langue française des voies assez largement inexplorées qui sont pourtant en accord absolu avec le « voir » de la langue française, tel qu'il s'exprime dans la peinture française à travers le Cézanne de *La leçon de la Sainte-Victoire* de Handke.

GOLDSCHMIDT, TRADUCTEUR DU NOBEL

La langue de Peter Handke rend la langue allemande à elle-même. Elle avait été dénaturée, détruite par la langue du III^e Reich (la LTI). Sa langue ne passe pas par les emplois convenus et obligés, il l'écrit comme elle est, tout comme Kafka, son allemand clair et sans ambiguïtés donne à percevoir les choses ou les faits dans leur apparition même, comme s'ils n'avaient jamais encore été racontés. Sa langue fait voir ce qu'on a sous les yeux et que pourtant on ne regarde jamais, le très banal devient source de nouveauté. Sa « démarche », comme celle de Rimbaud, vise à rendre sens au « langage de la tribu ». Ce qu'il écrit est pour tout le monde, l'œuvre de Peter Handke s'inscrit dans les grands bouleversements de la fin du XX^e siècle, marquée par l'écroulement des vérités générales et des idéologies. Plus que beaucoup d'autres, elle exprime un malaise fondamental qui rend inacceptable toute vérité générale, donnée extérieurement et par convention.

Le langage même ne s'impose jamais à Handke comme une vérité objective, mais, bien au contraire, comme une constante découverte dont les dispositions et les trouvailles sont irrecevables sans examen préalable. La langue de Handke donne une densité extrême aux éléments concrets : feuillage, branches, objets de toute sorte, mais dont la simple description rend l'extension illimitée. « *L'histoire, véritable, singulière, commença un jour d'été, des semaines avant la naissance de son enfant. Quittant maison et jardin, il était allé dans les forêts sur les collines proches, le plus court chemin pour rejoindre la capitale, montant d'abord en pente douce puis redescendant de façon plus raide.* »

La splendide langue de Peter Handke, moderne et goethéenne, où pas un mot n'est perdu, pas un mot n'est vain, mène au cœur de ce qu'elle dit. Sans détours et sans apprêts, elle est toujours située en plein paysage, quelque part dans l'entournement géographique qui le fonde : le paysage est une consistance de l'être et non un simple spectacle, il est la matière des lieux nommés, cette fois ce sont Chaville, au sud de Paris, et Marquemont, dans le Vexin, au nord. L'œuvre de Peter Handke est une sorte de regard circulaire qui capte l'essence des choses. La diversité du monde en est le contenu au fil des occasions qu'offrent la vie quotidienne, les voyages ou les marches à pied. Ses derniers livres comme *La voleuse de fruits* continuent cette reconstruction du monde.

Délimité pourtant de façon précise, le lieu franchit de tous côtés ses propres limites pour ouvrir sur un ailleurs aussi vaste que le monde, comme dans le *Märchen*, le conte de fées. L'écriture fait vibrer et se déployer l'espace. Ce qui est écrit ici se situe au plus haut niveau de l'appropriation par la langue de ce qu'elle dit, donc d'elle-même, de la « sensation vraie ».

Peter Handke, parlant comme le bec lui a poussé, ainsi qu'on dit en allemand (*wie der Schnabel ihm gewachsen ist*), c'est-à-dire comme il pense, est dès le premier moment hors convention, hors appartenance, hors soumission, il ne parle jamais en conformité avec la parole collective du moment, il est comme malgré lui en décalage. Dès lors, il est évident que le politique ne peut être exprimé qu'autrement, ce qui donne lieu à ces malentendus qui se font toujours à son détriment.

Le « *larvatus prodeo* » n'est pas le propre de Peter Handke, il n'en a nul besoin, en apparence, puisqu'il bénéficie de cette extraordinaire liberté d'expression qui pour le moment caractérise encore l'Europe, mais ce n'est qu'une apparence car, dès qu'on s'écarte comme il le fait des chemins de la bonne pensée toute tracée, on est en proie à la véhémence, à la haine, sous un prétexte tout trouvé pour Handke, le massacre de Srebrenica qu'il a dès l'abord fermement condamné.

Tout est parti d'une lecture très approximative de son livre *Un voyage hivernal vers le Danube, la Save, la Morava et la Drina*, où il raconte le voyage qu'il fit avec deux amis serbes dans ce pays « *de Yougoslavie qu'il connaissait le moins* ». « *C'était à cause des guerres surtout que je voulais aller en Serbie, dans le pays des "agresseurs", comme on les nommait en règle générale.* » En fait, l'enjeu véritable n'est jamais nommé. Les « Américains » méritent toutes les condamnations ; mais les pétrodollars à la conquête de Sarajevo, aucune.

Le problème est dans la continuité. Pour Handke, il ne saurait y avoir autre chose que ce qu'il y a, comme si la « duplicité » de tout ce qui existe dans la mesure humaine n'était que secondaire, comme si le politique était indépendant de ses engagements. Il est peut-être une voix qui clame dans le désert et qui ne parvient pas à s'exprimer et ne veut être reconnue que dans son accent à elle, d'où surdité réciproque, obstination et insistance du côté de Peter Handke et conformité crierde du côté de la presse.

Abdelfattah Kilito en grec

L'écrivain marocain Abdelfattah Kilito écrit des fictions et des essais en arabe littéral et en français. Plusieurs de ses titres sont traduits en anglais, en italien, en espagnol. La partie arabe de son œuvre est traduite intégralement en français. Une traduction en turc est à paraître bientôt. Mais certains de ses textes, en particulier Archéologie : douze miniatures, trouvent une résonance particulière en grec : son œuvre fait elle-même un trait d'union entre Orient et Occident. Sa traductrice Evanghelia Stead explique pour En attendant Nadeau comment Abdelbattah Kilito trouve en grec un contexte propice pour l'accueillir.

par Évanghélia Stead

Abdelfattah Kilito
Archéologie : douze miniatures
DABA Maroc, 28 p., 3 €

Abdelfattah Kilito
Archéologie. Douze miniatures et un épilogue
Traduction et postface
par Évanghelia Stead-Dascalopoulou
Athènes, Antipodes, 2019.

Connu et admiré dans le mode arabe où il a ouvert de nombreuses nouvelles voies dans la lecture de l'héritage classique depuis son travail sur *Les Séances* au début des années 1980 et depuis, sur *Les Mille et Une Nuits* ou *Les Arabes et l'art du récit*, Abdelfattah Kilito n'a pourtant enseigné à l'Université marocaine que le roman français — alors qu'il a donné des séminaires sur la littérature arabe à Harvard, à Princeton et au Collège de France. Il s'est aussi posé à répétition la question des langues, dans *La langue d'Adam*, et dans *Je parle toutes les langues, mais en arabe*.

Archéologie : douze miniatures est sans aucun doute le plus bref des livres brefs d'Abdelfattah Kilito. Il est pour cela emblématique de l'écriture de cet homme savant et courtois, qui lit et pense en souriant bien plus qu'il ne parle et écrit sans retenue. *Archéologie* a paru à Bruxelles en 2012 à l'occasion d'une fête qui célébrait les lettres marocaines. Plus plaquette que livre, il est composé de douze textes très concis qui constituent un genre. Peu connu des lecteurs habituels de Kilito, *Archéologie* est pourtant le livre qui l'introduit à

un nouveau public car sa traduction en grec vient de paraître à Athènes (éditions Antipodes). Il est projeté de lui donner une suite, la traduction de *La querelle des images*, tant ces deux titres français trouvent chaque fois leur équivalent dans un seul et unique mot grec qui résonne, chargé d'histoire : *Archeologyia* (*Archéologie*) renvoie aux couches enfouies et superposées d'une terre qui a vu les civilisations se succéder depuis longtemps ; *Iconomachia* (*La querelle des images*) aux célèbres querelles byzantines autour des icônes que *La querelle des images* prolonge par des questions analogues dans le monde arabe.

Arrêtons-nous à *Archéologie* [1]. Les miniatures d'*Archéologie* ne se rapportent pas à des instantanés quotidiens. Ce ne sont ni des impressions fugaces ni des expériences personnelles, mais des pages complexes et structurées qui trouvent leur point de départ et d'inspiration dans la mythologie sous toutes ses formes. L'auteur remonte aux mythes grecs ; il lit la Bible, les hagiographies et le Coran ; il manie les textes arabes médiévaux, les chroniques et les annales ; il songe au passé et médite l'avenir de la poésie arabe ; il revient à la littérature européenne ou américaine par quelque côté inattendu ; il renvoie à la psychanalyse ; sans oublier une de ses plus chères lectures, *Les aventures de Tintin*. En mettant en relief des extraits et des motifs choisis, il met en rapport des allusions, il tisse ensemble des pensées, il échauffe des idées et ourdit des énigmes. Le mythe devient prétexte pour que l'écrivain revête un de ses nombreux masques en puisant dans diverses sources : romans, vers, commentaires marginaux, contes, proverbes, chroniques, récits de voyage,

ABDELFATTAH KILITO EN GREC

voire traités ardu et épîtres. Son objectif est d'entraîner son lecteur dans l'aventure d'une chasse du sens où la saveur étrange devient savoir, et le savoir un stimulant, une appétence vers une nouvelle quête.

La miniature est un écrit concis, complet. Le mythe est, tout d'abord, un motif immédiatement reconnaissable (la pomme d'Adam, le démembrement d'Osiris, la pierre de Sisyphe, le registre des bonnes et des mauvaises actions, le labyrinthe). Il est ensuite un extrait d'un texte connu ou inconnu, découvert par l'auteur dans ses lectures ou rencontré au hasard de ses prospections. Il est encore une anecdote, soi-disant simple, une tradition orale mise ultérieurement par écrit, un paradoxe, voire une phrase passée en proverbe. L'écrivain l'extrait de son gisement comme un tesson de poterie ou une pépite d'or (tel l'archéologue dans la fouille), le reconstitue, le ranime ou le recompose, et ce n'est qu'alors qu'il le propose à son lecteur. Le tesson a acquis une odeur, une texture, un poul, une substance. Il est devenu régale.

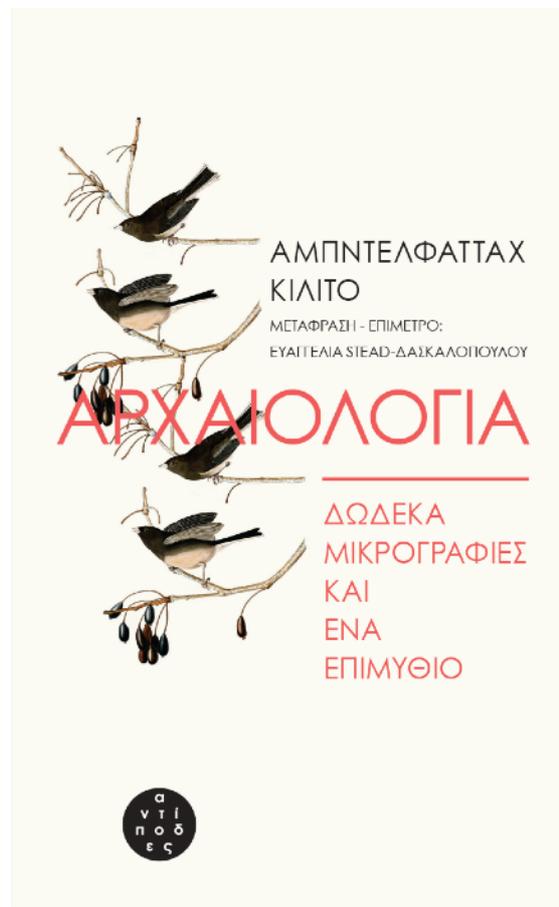
D'où qu'il vienne, il condense toujours, en quelques lignes, une brève histoire qui rappelle les *Fables* de Robert Louis Stevenson, un livre fait d'histoires minuscules, ou plutôt de noyaux d'histoires (*Longman's Magazine*, 1895, à titre posthume, puis en volume). Stevenson préfère cependant les mythes à portée morale ou surnaturelle et les histoires basées sur la mort et le temps. En revanche, la miniature de Kilito se définit comme le moment singulier né de nombreuses lectures. Elle correspond souvent à des images intenses (ce n'est pas un hasard si la première se nomme « Peinture »), même quand il s'agit d'une pensée plus fugace. Kilito appelle ses miniatures « *des textes inspirés, sans que le terme se réfère à leur valeur* », voulant dire par là qu'une scène, un personnage, un livre s'impose à l'écrivain avec la force d'une obsession, imprègne son écriture et conquiert son travail, ne le laisse plus en paix. Certaines de ces idées intenses sont si brèves, si condensées, qu'elles ressemblent davantage à un projet de rédaction (à la manière de certaines *Fables* de Stevenson), tout en étant une forte incitation à déclencher la réflexion ou l'imaginaire.

Sur la base de ces noyaux, Abdelfattah Kilito compose sa mythologie idiosyncratique. Il déploie les replis de l'histoire, tantôt en spéculant, tantôt

en interprétant, tantôt en la retournant brusquement pour lui donner une fin inattendue. Des renvois successifs lui permettent d'évoquer des thèmes communs et de faire des parallèles suggestifs. Il puise dans la tradition arabe, grecque et occidentale en indiquant l'étroite parenté entre les histoires. Il inscrit paradoxes et facéties sur un tableau commun en dévidant l'énigme d'une partie d'échecs divine ou humaine sans la démêler. Il entrouvre ainsi la porte de l'intrigue et la laisse entrouverte. Bien que ses miniatures fassent partie intégrante de son écriture créative, elles ne lui appartiennent pas exclusivement. Elles reflètent bien des œuvres et des livres et invitent le lecteur à entrer dans la miniature à son tour, en se rappelant ses propres lectures, pour y contribuer par quelque détail nouveau. À une seule condition, la maîtrise de la corrélation et le goût de la langue.

L'assise de la miniature est la scholie, la note interprétative ou critique. La miniature « Le Poids des poètes » montre à quel point le commentaire a la dimension d'une scénographie : elle fournit l'occasion de discuter des vers sur le thème ironique de la maigreur/corpulence et de l'inspiration créatrice. D'où un style riche en expressions savantes bien qu'il semble dépourvu de prétention. Kilito rappelle alors les mythographes anonymes, les commentateurs qui ont brodé, dans les marges de l'*Illiade*, de l'*Odyssée*, des *Métamorphoses* et de bien d'autres textes, une foule de versions paradoxales, de variantes et d'interprétations grâce aux scholies. Il cultive la miniature en l'enrichissant de la tradition savante, mais y glisse souvent, en prétendant que la chose se fait presque d'elle-même, une plaisanterie ironique. Derrière son style grave, est embusqué le rire, de même qu'en classe, à l'heure d'une interprétation brillante et inattendue d'un poème au sens voilé, un élève se permet une blague inopinée. L'auteur conçoit ainsi son travail comme un jeu : il est lecteur et écrivain, comme il est scribe, un amoureux pérenne de la littérature qui est aussi joueur. Avec les mots et les phrases reçus en héritage, il joue aux dés, à la roulette, aux cartes.

Les miniatures d'*Archéologie* forment une véritable bibliothèque dont le dernier texte est un aperçu. Au cauchemar borgésien de la bibliothèque de Babel, Kilito répond par des symboles (douze miniatures) et des scénarios alternatifs à l'humour ambigu. Le motif de la bibliothèque revient souvent dans son œuvre. Dans son recueil *Le cheval de Nietzsche* (2007), la bibliothèque est le pays des merveilles (la bibliothécaire s'appelle Alice). Mais c'est aussi une invitation faite au



ABDELFATTAH KILITO EN GREC

lecteur de renoncer au quotidien, tel l'acrobate qui réside à vie sur les rayons des livres, mais à l'envers, la tête en bas, les pieds en l'air. À l'inverse, dans le dernier texte d'*Archéologie*, « Le Message du pardon », inspiré de l'*Épître du pardon* d'Abûl-'Alâ' al Ma'arrî (979-1058), la bibliothèque figure l'espace cauchemardesque et posthume où l'on perd son propre moi au plus fort de la folie de la lecture. « Le Message du pardon » reflète la bibliothèque dans l'au-delà, avec pour héros le lecteur perpétuel, l'hôte qui hante les salles de lecture, peut-être l'auteur lui-même et ceux qui lui ressemblent.

L'édition grecque d'*Archéologie* comporte un texte inédit d'Abdelfattah Kilito, « Piété », donné en épilogue. Dans ce texte, l'immensité infinie du ciel qui trouble profondément l'enfant une après-midi du ramadan pourrait bien représenter l'horizon inaccessible de l'œuvre de fiction. Telles les mers sans fond de Sinbad, elle constitue un objectif pour l'écrivain. Kilito nous promène dans ses paysages en consignand des versions, en tenant compte des détails qui se révèlent à lui inopinément, telles les hirondelles au petit enfant. Il aime les jardins éloignés et les courettes, des

lieux qui rappellent les anecdotes. C'est que les histoires concises qui se sont imposées à lui ressemblent à des lieux privés, incitant à la découverte et à la méditation, à l'opposé des places spacieuses et des boulevards, comparables au roman.

Sans acteurs spécifiques, même lorsqu'elles possèdent des protagonistes particuliers, ses miniatures sont entourées de mystère. Le lecteur cherche en vain à les élucider. La logique commune est inversée. À sa place émerge l'énigme et le silence prévaut. Le labyrinthe s'avère plus puissant que la Mort elle-même, Thanatos n'ose ni y pénétrer ni s'y promener. Y a-t-il donc des lieux qui piègent jusqu'aux dieux ? Ne serait-ce que pour cette raison, revenons à la mythologie. Dans les douze fables d'*Archéologie*, nous ne chercherons pas un progrès, une évolution. Nous suivrons le va-et-vient de la première faute d'Adam à la lecture perpétuelle des péchés humains. Et peut-être, avec Kilito pour guide, retrouverons-nous un lieu que nous pensions connaître, mais qui nous réserve quelques surprises.

1. Les paragraphes qui suivent reprennent la dernière partie de la postface de la traduction grecque d'*Archéologie* en l'adaptant.

L'humour amer

Toute sa vie, on peut rêver d'avoir un destin hors du commun. Passer du tragique au comique, et retour, c'est parvenir à s'accommoder des aléas pour en faire des alliés. Hugo Bayo, fils unique d'un administrateur de biens obèse et d'une mère créatrice de secrets, se fera un jour la réflexion suivante : « La seule chose de valeur que je possédais dans la vie était la possibilité de son anéantissement ». Cette prise de distance va le mener loin, pense-t-il, dans le roman du philosophe espagnol Luis Landero.

par Alain Joubert

Luis Landero

La vie négociable

Trad. de l'espagnol

par Alexandra Carrasco-Rahal

Éditions du Rocher, 448 p., 22 €

C'est le dixième roman de Luis Landero ; n'ayant lu aucun des précédents, c'est l'esprit dégagé de tout préjugé que j'ai abordé la lecture de cette «vie négociable» ne demandant qu'à se laisser faire ! Mais reprenons la chose à la base. Les rêveries d'un jeune adolescent ne connaissant rien au monde des adultes, dénué d'une conscience claire du bien et du mal, ne sachant comment on devient une canaille ou un saint, mais s'imaginant pionnier, acteur, homme d'affaires, aventurier ou bandit, sans distinction de valeur, vont déboucher sur une succession de hauts et de bas, je ne vous dis que ça !

Un après-midi qu'une tempête de neige menaçait, et à la suggestion de son père craignant pour son épouse qui devait sortir, le jeune Hugo se vit désigné comme accompagnateur d'office, à sa grande satisfaction, échappant ainsi à quelque révision. Il ignorait alors que bien des choses décisives dans la vie découlent d'épisodes insignifiants au premier abord, et que ce que nous nommons pompeusement « destin » ou « fatalité » ne relève en fait que de la rencontre du quotidien le plus banal avec un événement qui n'en est pas un, mais le deviendra peut-être. Seuls les surréalistes ont su donner à pareille situation un prolongement de nature poétique en évoquant le « hasard objectif », source des rencontres les plus inattendues, porteuses de riche évidence pour les esprits aux aguets.

Ce ne sera évidemment pas le cas ici, sachant néanmoins que la vie du jeune homme va désormais suivre un chemin chaotique dont le coup d'envoi sera donné par sa mère au cours de cette sortie à deux. Attention au départ !

« *Tu es capable de garder un secret, n'est-ce pas ? Alors écoute bien ce que je vais te révéler et retiens-le pour toujours [...] tu ne dois pour rien au monde le raconter à qui que ce soit [...] Encore moins à ton père, qui a déjà assez de soucis comme ça pour souffrir en plus à cause de moi* ». Il jura, sa vie changea.

À cette occasion, Hugo découvre que sa mère trompe son mari sous couvert de visites régulières à un médecin psychiatre, ce qui l'amène à laisser son fils à la garde du concierge de l'immeuble, en compagnie d'une adolescente de son âge ayant tout du garçon manqué qui n'hésite pas à faire le coup de poing. Mais là, je brûle un peu les étapes ! En effet, le psychiatre n'est pas médecin, la femme du concierge est voyante, et le garçon manqué deviendra la complice, et plus si affinités, de notre héros madrilène. À nouveau, j'anticipe très largement ! Retour en arrière.

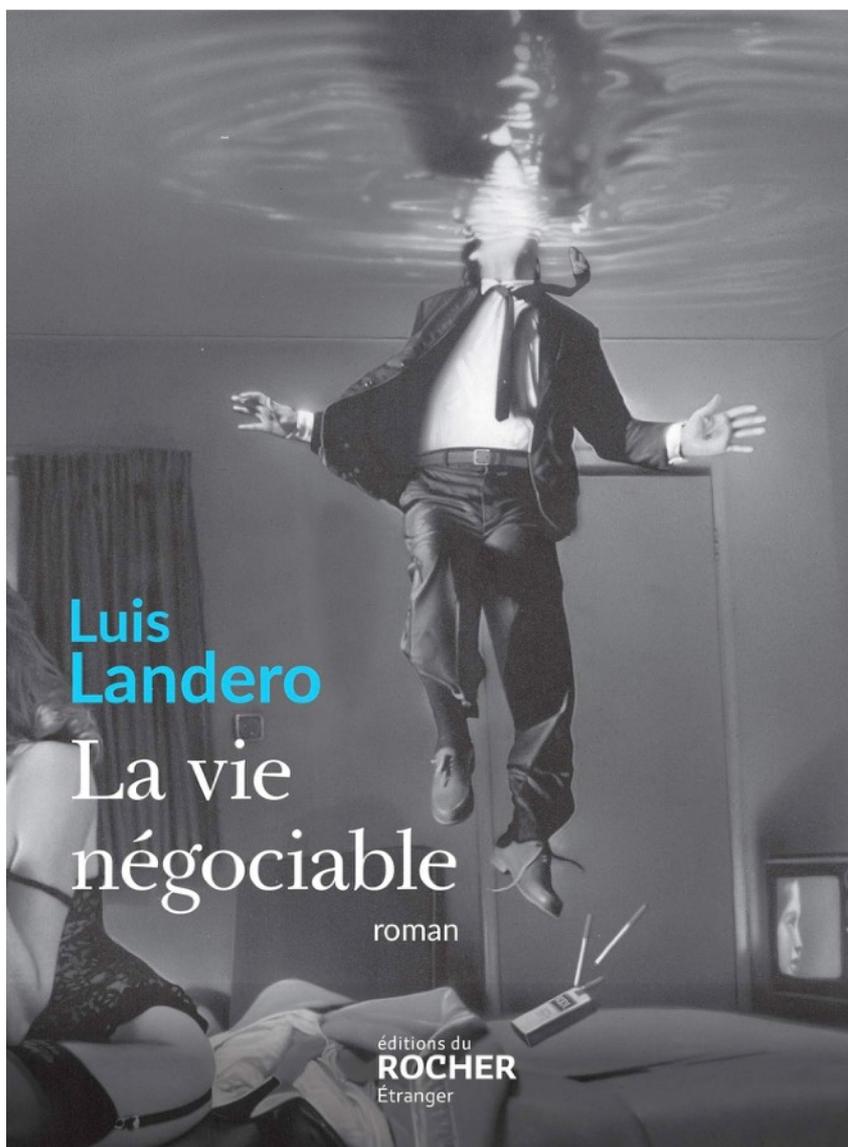
Un autre jour, à la suite d'épisodes que je ne narrai pas, le héros du roman de Luis Landero apprend que son père, très croyant et très pratiquant, est l'auteur d'importantes malversations que son métier d'administrateur de biens lui permet de réaliser en toute impunité ; cela sous le sceau du secret, bien entendu. Comme le jeune homme n'est pas idiot, il prend conscience que deux secrets valent mieux qu'un, et même que pas du tout. Dès lors, détenteur d'un pouvoir évident sur chacun de ses parents, le chantage par allusion et la manipulation faussement naïve vont

L'HUMOUR AMER

lui permettre de changer le cours de son existence, tout en passant constamment de la faute à la rédemption, et de l'aveuglement à la clairvoyance, façon de rendre sa vie « négociable », en réinventant son passé pour mieux forger son avenir, pense-t-il en conscience.

Avec Léo, c'est le nom de la fille du concierge, un « rapprochement » s'opère, tous deux convaincus qu'ils ne se laisseront pas corrompre et que l'insoumission sera leur règle de conduite. Leur relation tient « tantôt du flirt, tantôt de la solide amitié entre vieux camarades. Nous fumions, nous crachions, buvions des canettes de bière, méprisions le monde et ses habitants, nous étions durs et impertinents [...] Mais il nous arrivait aussi de nous prendre par la main, nous étreindre, nous embrasser, échanger des caresses » ou de rouler par terre en « nous débattant pour dissimuler une ardeur érotique incontrôlable ». Si j'insiste un peu sur ce qui se passe entre les deux adolescents, c'est parce que nous les retrouverons à la fin du volume, unis et pleins d'espoir, sur le point d'acquérir un salon de coiffure. Voyons maintenant ce qui les a amenés à cette extrémité !

À la mort de son père, après un cambriolage qui tourne à la déconfiture, Hugo, ne sachant que faire, tente sa chance à l'armée. Le jeu des circonstances va lui permettre de montrer des dons insoupçonnés pour la coiffure, jusqu'à s'occuper, dans tous les sens du terme, de la femme du colonel. La découverte de ce talent va, désormais, rythmer sa vie, même s'il souhaite toujours autre chose, un ailleurs inaccessible en point de mire. Après l'armée, il exercera effectivement dans un salon de coiffure, mais un jour, n'en pouvant plus d'entendre le discours d'un vieux réactionnaire virulent, il saccage littéralement la boutique en hurlant : « *Je chie sur Franco et sur ses morts ! Je chie sur les toros et sur la Semaine sainte ! Je chie sur les coiffeurs, sur les bouchers, sur les militaires et sur leur putain de mère !* ». La description du passage à l'acte est apocalyptique et hautement réjouissante, il ne restera rien du salon de coiffure, Attila est passé par là, une autre vie peut commencer ! Et c'est ainsi que l'on devient quincaillier en acquérant un magasin idoine que l'on transforme en palais du bricolage, tellement démesuré que bientôt la coiffure trouvera le



moyen de s'insinuer à nouveau dans le destin de Hugo et Léo, désormais unis par les liens du mariage !

Le style de Luis Landero est savoureux de bout en bout ; il n'a pas son pareil pour, dans le même paragraphe, faire d'abord partager au lecteur le débordant enthousiasme de son personnage, puis, par un glissement sémantique sournois, l'amener à souscrire au pessimisme intégral qui envahit soudain ce même personnage, jusqu'à lui faire dire l'exact opposé de ce qu'il prônait avec vigueur quelques instants plus tôt !

L'humour amer du livre de Landero nous fait ressentir les accumulations d'accommodements, de tractations, de contradictions, de fautes inavouables, voire d'impostures, qui menacent toute vie, et se présente comme une sorte d'appel en creux à ne pas s'y laisser prendre. Salutaire ? Peut-être...

Murakami règle ses comptes

Voici un livre étrange. D'un des plus grands romanciers contemporains de l'étrange, cela ne devrait pas étonner. Cela étonne pourtant. Et tout d'abord qu'un écrivain comme Haruki Murakami, secret, ennemi du tapage, soucieux plus qu'aucun autre de passer pour un individu des plus ordinaires (il le répète, dans le cours du livre, en manière d'intime conviction), éprouve le besoin de s'expliquer sur sa vocation en quasi-pédagogue.

par Maurice Mourier

Haruki Murakami

Profession romancier

Trad. du japonais par Hélène Morita

Belfond, 203 p., 20 €

On y verra une sorte très bizarre d'altruisme : je n'avais aucune raison de devenir un auteur de fictions (et quel auteur ! Haruki Murakami est sans doute l'écrivain japonais le plus apprécié du public de son pays, ainsi que le plus lu dans le monde), je le suis devenu, faites comme moi, apprentis artistes, il suffit d'avoir un peu de talent, un peu de chance, et de travailler dur ! Vraiment une profession de foi qu'on peut juger d'un conformisme navrant. « *L'incolore Tsukuru Tazaki* », héros d'un merveilleux roman traduit il y a cinq ans chez le même éditeur, serait donc un autoportrait ?

Sur les onze chapitres qui composent le volume, quatre au moins (« À propos de l'originalité », « Écrire... mais quoi ? », « Faire du temps son allié », « Une activité physique totalement personnelle ») semblent en effet s'appliquer à décrire honnêtement une méthode de fabrication du roman, qui surprend par sa précision programmatique, son ton mesuré, une sorte de gentillesse de grand frère qui prend son temps afin de rendre efficace et sans contrainte le nécessaire apprentissage de l'écriture considérée comme un métier éminemment perfectible. Il faut lire, lire sans cesse (on est bien d'accord), ne pas trop se fier à l'originalité, d'ailleurs presque impossible à définir (un peu moins d'accord), écouter sagement les conseils (encore moins d'accord), pratiquer un entraînement physique à base de jogging et ne pas croire que les chefs-d'œuvre naissent d'un

corps plutôt malade que bien portant (plutôt pas du tout d'accord).

Tudieu ! Mais à suivre un tel chemin tracé, on a l'impression d'aboutir plutôt à l'œuvre d'un François Coppée qu'à celle d'un Rimbaud ! Ou qu'à celle d'un Murakami ! À moins que tout cet étalage de semi-platitudes soit l'encre dont se sert le romancier pour s'envelopper du nuage qui cache si bien la seiche à ses ennemis. Qui en l'occurrence sont à la fois ses pairs, le milieu médiatique et l'organisation sociale tout entière. En fait Murakami – et ses nombreux admirateurs peuvent être soulagés – cache en effet admirablement son jeu.

Ce n'est pas qu'il faille prendre à rebrousse-poil ses avis sur le « métier » qu'il exerce aujourd'hui depuis un demi-siècle. Il est certain, en particulier, qu'il tient beaucoup à s'affirmer comme artisan sérieux. Une des grandeurs du Japon est de n'avoir jamais séparé le geste ouvrier – celui du fabricant de la poterie *mingei* par exemple, à la fois rustique et raffinée, ou du créateur de laques suprêmement élégantes de rester vides de décoration superflue – de la notion d'art. Le laborieux Murakami s'inscrit donc dans cette tradition de la beauté artisanale.

D'autre part, ce moderne, qui fut salué initialement par un public d'étudiants en s'écartant délibérément de la langue classique, prend grand soin de ne pas être confondu avec les romanciers et cinéastes étiquetés « sauvages » du Japon influencé, après 1945 (lui-même est né en 1949), par la contre-culture américaine, et cela bien qu'il ait longtemps tenu un club de jazz et écrit en anglais (avant de le traduire en japonais) son premier livre, *Écoute le bruit du vent* (publié en 1973, traduit aux éditions Belfond en 2016). Non,

MURAKAMI RÈGLE SES COMPTES

il n'est pas du tout un hippie, n'a jamais touché aux drogues, fut et demeure partisan d'une vie saine, sportive, frugale, à la persistance de laquelle il attribue sa fécondité littéraire.

Mais tout cela, cette vision presque ascétique, en tout cas hautement morale, de la condition de l'artiste, n'est jamais exposé de façon dogmatique ni surtout propédeutique. Mes recettes valent pour moi seul, dit le romancier, insistant par là déjà sur ce qui est essentiel à ses yeux, son absolue singularité. Depuis le début, le lecteur n'avait pu manquer de noter d'ailleurs que l'accent mis sur l'ordinaire, qui d'une certaine façon structure le texte, est accompagné d'une forme très réjouissante d'humour pince-sans-rire qui assimile les principes d'hygiène physique et mentale favorisant l'écriture à ces mille et une recettes de cuisine végétarienne rapide et savoureuse qui émaillent tant de romans de Murakami.

En fait, l'habile écrivain, ici d'humeur volontiers badine, dissimule ses enjeux. La simplicité de ses recommandations trop raisonnables n'est que le masque d'une attitude artistique peu commune : un éloge inconditionnel de la subversion, d'autant plus affirmé qu'il ne s'accompagne d'aucun exhibitionnisme verbal. Quatre chapitres sont éclairants à cet égard. Dans « Comment je suis devenu romancier », l'ordinaire Murakami raconte sans sourciller l'aventure extraordinaire de sa vocation. Comment lui si tranquille dans son petit train-train peinardeur de tenancier de club de jazz, en apparence seulement acharné à travailler aussi dur que possible afin de libérer son couple d'un monceau de dettes, fait l'expérience de la révélation au moment précis où le bruit d'une balle de baseball, entendu au cours d'un match de ce jeu américain adopté d'emblée par les Japonais, vient l'éveiller à sa nouvelle vie : écrire de la fiction.

Ce choc, où perception physique et construction mentale sont simultanées, est doté d'un tel pouvoir magique qu'aussitôt la certitude s'impose au jeune homme de vingt-quatre ans : tu seras romancier, tu auras un prix, tu persévereras dans la seule voie qui te convienne et tu réussiras au-delà de toute espérance. N'est-ce pas là l'équivalent de « *la phrase qui frappe à la fenêtre* », source de la merveille poétique immédiate chez Breton ? On ne saurait être plus loin de la banalité.

Pourtant, le prix Gunzo qui couronne le premier texte et met définitivement le pied à l'étrier au jeune écrivain n'est pas un Goncourt japonais. Seul le prix Akutagawa jouit de ce prestige et Murakami ne l'obtiendra jamais. En dépit de sa singularité, que l'épisode inaugural de la balle de baseball a mis en lumière pour le lecteur ? Combien d'intrigues romanesque de Murakami reposent sur des événements fondateurs de ce genre, insolites à la limite du fantastique ! Non, plutôt à cause de cette singularité même, ce dont traite avec un humour distancié non exempt de ressentiment à l'égard de la critique hostile, donc aveugle, le chapitre « À propos des prix littéraires ». Car le romancier a beau être le plus incolore de tous les hommes, il n'en est pas moins vindicatif, n'en connaît pas moins sa valeur et n'en sait pas moins qu'elle le met hors du lot ! Pis que cela, même : dissident.

Peut alors s'enclencher, après quelques chapitres de consensus apparemment anodins, ce pour quoi le livre a véritablement été écrit : une descente en flammes du système social et politique du Japon, implacable parce qu'elle attaque de front et met à bas le fleuron de l'organisation nippone, l'école. Il faut lire ces pages qui, sur un ton posé, sont vengeresses. Fils d'enseignants, élève qui, de la maternelle à l'université, est resté dans la moyenne haute de ses classes sans jamais y briller, le romancier dresse un réquisitoire accablant contre le conformisme et la bêtise crasse d'un enseignement répétitif et dépourvu de toute ouverture, non seulement sur la vie et le monde, mais sur l'art et la littérature réduits à des leçons à apprendre par cœur et à réciter de même.

Tous ceux qui, comme lui, ont connu à l'école, à de rarissimes exceptions près, l'ennui incommensurable du jus de boudin issu, pour nous Français, du manuel Lagarde et Michard, type même de la sottise lettrée, porteront au crédit de Murakami la démolition d'un modèle (du jardin d'enfant au prestigieux *Today*, l'université ex-impériale de Tôkyô où l'auteur n'a pu entrer, se rabattant sur la moins noble *Waseda*) dont tant de théoriciens de la pédagogie continuent à vanter les mérites la larme à l'œil.

L'attaque ne pouvait s'arrêter à l'éducation. Elle se poursuit en démontrant à quel point toutes les tares du Japon sont fondées en elle : esprit mou-tonnier, incapacité de la moindre initiative individuelle, refus d'accepter, justement, la singularité abyssale de celui qui, par ses œuvres, pourrait gêner la routine sociale ambiante. Rien



MURAKAMI RÈGLE SES COMPTES

Haruki Murakami © Jean-Luc Bertini

d'innocent dans cette dictature : la stupidité et le respect de l'autorité inculqués, érigés en norme ont pour résultat Fukushima.

Murakami, dans ce texte épatant, a en partie réglé ses comptes. Ses derniers chapitres ne conseillent plus rien, mais interrogent passionnément un métier dont l'unique inducteur a été pour lui la lec-

ture forcenée des grands précurseurs qui, sans surprise, offrent aussi, comme Sôseki, le visage de solitaires intempestifs. Chapitres émouvants, merveilleusement pertinents quand ils traitent de la quête de ses personnages marginaux par un écrivain qui n'obéit qu'à son propre désir, éblouissants quand ils tentent d'extraire de l'ombre l'impossible typologie d'un public de fans désormais international.

Sénèque, Macron et la petite maison dans le lierre

L'Apocoloquintose est le récit bouffon des déboires post mortem de l'empereur Claude, élevé non au rang de dieu – ce serait là banale apothéose – mais à celui de courge ou de citrouille. On doit, semble-t-il, cette satire politique à Sénèque. En choisissant de publier l'opuscule dans une version latine du XVIII^e siècle, accompagnée de la traduction de Jean-Jacques Rousseau (1758) et de l'article du latiniste Léon Herrmann sur « Rousseau traducteur de Sénèque » (1933), c'est comme si les éditions Pontcerq avaient réuni des membres du Comité Invisible, des philologues classiques et un étudiant endeuillé par la mort de son professeur, pour produire un objet hybride et inclassable. Passé un premier et bel effet de surprise, l'ouvrage oscille entre des perspectives différentes, sans trouver d'assise définitive, selon une logique peut-être plus romanesque qu'on n'aurait cru.

par Claire Paulian

Sénèque

L'Apocoloquintose de l'empereur Claude
Trad. du latin par Jean-Jacques Rousseau
Pontcerq, 92 p., 9 €

L'effet de surprise, d'abord. Il tient à la véhémente scénographie du livre. Le bandeau donne dans la réclame : « *Quignard ! Michon ! Bergounioux ! Écrivains sachant la langue ! [...] Voyez ce que Sénèque le Sévère, qui connaissait la sienne, se permet* » et annonce un concours écrit de « citrouillage » des puissants. Ainsi le latin est-il, de façon burlesque, convoqué pour sa valeur d'exemplarité, littéraire et politique. Cela prête d'autant plus à sourire que le texte de Sénèque, comme le rappelle l'introduction, n'a rien d'audacieux : Claude ayant été assassiné pour laisser le trône à Néron, le récit de ses déboires *post mortem* ne relève pas du courage politique. Sans doute Sénèque le stoïcien (s'il est effectivement l'auteur de la satire) se venge-t-il ici de son exil et cherche-t-il à consolider le pouvoir du nouvel empereur.

Mais la démystification bouffonne d'un puissant, même au profit du suivant, libère enfin les colères et sert d'appui aux révoltes ultérieures. La superposition proposée par l'éditeur dans son introduction, entre l'exfiltration réelle de Claude face à une foule hostile et affamée venue encercler son

palais et celle, programmée, d'Emmanuel Macron si les Gilets jaunes avaient gagné ou gagnaient l'Élysée, a quelque chose de jubilatoire, ainsi que son appel concomitant au « citrouillage » des chefs contemporains.

L'effet de surprise tient aussi aux première et quatrième de couverture, remplies de citations de Tacite, Suétone, Dion Cassius. Dans une édition classique, ces citations figureraient en note de bas de page. Ici, leur lecture produit un effet de saisissement, à la faveur d'un montage qui ne prélève que le plus sensationnel – « *sous prétexte d'aider les efforts que Claude faisait pour vomir, il lui enfonce dans le gosier une plume enduite d'un poison prompt* » ; « *Agrippine tenait Britannicus embrassé, l'appelait vivante image de son père et multipliait les artifices pour l'empêcher de sortir de l'appartement* ». Nous voilà au cœur de la noirceur politique, de son exubérante pulsion de mort. Et le livre n'est pas encore ouvert. Le jeu avec les codes traditionnels de l'édition se poursuit dans le corps de l'ouvrage, un « Nota Bene » nous invite à nous servir d'une loupe, et les abréviations bibliographiques utilisées divaguent joyeusement : pLo (petit Livre orange), suivie de pLj, pLr, RTrouss, etc.

Ces irrévérences éditorialo-politiques intriguent, amusent, et réveillent la lecture. Une fois qu'on a compris leur fonctionnement, on salue par ailleurs l'érudition et la précision des notes et de

y entra par une porte secrète derrière les sénateurs et séparée d'eux par une tenture, qui empêchait d'être vu, mais permettait de tout entendre.» [Tac. XIII, 5] / [XXVII.] «Beaucoup de prodiges eurent lieu cette année-là. Des oiseaux sinistres se posèrent sur le Capitole, de fréquents tremblements de terre renversèrent les maisons et, dans le désarroi causé par la crainte de désastres plus étendus, les plus faibles furent écrasés par la foule; la disette des grains et la famine qui en résulta étaient aussi considérées comme des présages funestes. On ne se borna pas à des plaintes secrètes: pendant que Claude rendait la justice, le peuple l'enveloppa tout à coup avec des cris séditieux; il fut poussé jusqu'à l'extrémité du forum et on l'y pressait violemment, lorsque grâce à un peloton de soldats il perça cette foule hostile.» [Tac. XII, 43] / [XXVIII.] «Il sortit des flots cette même année, auprès de l'île de Théra, un flot qui n'y était pas auparavant.» [DionC 60, 29] / [XXIX.] «Claude fit maintes fois des largesses au peuple. Il donna aussi un grand nombre de spectacles magnifiques, non seulement du genre ordinaire et dans les lieux habituels, mais encore de son invention, ou renouvelés de l'antique» [Suét. Cl., 21] / [XXX.] «outre les courses de quadriges, il donna [dans le grand cirque] des jeux troyens et fit mettre à mort des bêtes d'Afrique par un escadron de cavaliers prétoriens, que dirigeaient leurs tribuns et leur préfet lui-même; en outre, il y fit paraître ces cavaliers thessaliens qui pourchassaient à travers le cirque des taureaux sauvages, leur sautant sur le dos après les avoir épuisés et les terrassant en les saisissant par les cornes.» [Suét. Cl., 21] / [XXXI.] «dans le cirque, il y eut des courses de chameaux une

l'on pût faire faire jouer des catapultes et des ballistes. Le reste du lac était occupé par des soldats de marine et des vaisseaux pontés. Les rives, les collines et les sommets des montagnes formaient une sorte de théâtre garni d'une multitude innombrable accourue des villes voisines ou de Rome même par curiosité ou pour faire leur cour au prince. Claude, revêtu d'un magnifique manteau de guerre et non loin de lui Agrippine, portant une chlamyde tissée d'or, présidèrent au combat. Celui-ci, bien qu'entre criminels, fut livré avec un courage digne de braves soldats et, après que le sang eut coulé à flots, on les dispensa de s'entre-tuer.» [Tac. XII, 56] / [XXXIV.] «aux jeux du Cirque, de jeunes enfants nobles exécutèrent à cheval le divertissement de Troie; parmi eux se trouvaient Britannicus, fils de l'empereur, et L. Domitius* [...]. La faveur du peuple, plus vive à l'adresse de Domitius, fut regardée comme un présage.» [Tac. XI, 11; *Domitius: le futur Néron] / [XXXV.] «Il promit autant de courses de chevaux qu'il pourrait y en avoir dans le jour, néanmoins il n'y en eut pas plus de dix: car, dans l'intervalle des courses, on égorga des ours et on fit combattre des athlètes; des enfants, venus d'Asie, dansèrent la pyrrhique.» [DionC 60, 23] / [XXXVI.] «Quant à Messaline, plus débordée que jamais, elle représentait chez elle le tableau d'une vendange en plein automne [*simulacrum vindemiae per domum celebrabat*]: on voyait serrer les pressoirs, les cuves se remplir jusqu'aux bords; des femmes vêtues de peaux bondissaient comme les Bacchantes quand elles offrent un sacrifice ou se livrent à leur délire; pour elle, échevelée, elle agitait un thyrses, et près d'elle Silius, couronné de lierre et chaussé du cothurne,

SÉNÈQUE L'APOCOLOQUINOSE

TRADUCTION: J.-J. ROUSSEAU (1758)

**QUIGNARD ! MICHON ! BERGOUNIOUX !
ÉCRIVAINS SACHANT LA LANGUE !
OU VOUS AUTRES EN ELLE DÉBUTANT ! VOYEZ UN
PEU CE QUE SÉNÈQUE LE SÉVÈRE, QUI SAVAIT LA
SIENNE, SE PERMIT ! À VOUS ! PONTCERQ LANCE...**

SÉNÈQUE, MACRON ET LA PETITE MAISON DANS LE LIERRE

l'appareil critique, en particulier sur l'histoire des manuscrits et des éditions. Il semble donc que l'ouvrage réussisse à tenir un fil rouge: celui de l'érudition positiviste classique, de la bouffonnerie et de la satire politique.

Cependant, au cours de la lecture, les notes se font de plus en plus sérieuses et factuelles, et, lorsqu'on en arrive à l'article de Léon Herrmann sur «Rousseau traducteur de Sénèque», toute verve politique, tout sens du comique semblent avoir disparu. Rien ne vient légitimer la présence de cet article dans lequel Léon Herrmann affirme, assez platement, la supériorité littéraire de la traduction de Rousseau sur celle de son prédécesseur. Puis, sans autre forme de procès, la vie de Léon Herrmann (1889-1984), latiniste spécialiste de Sénèque, juif et résistant, se met à occuper une place à la fois considérable et un peu cachée. L'avant-dernière note du livre, qui s'étale sur près de cinq pages, reproduit presque intégralement sa

biographie, rédigée par un ancien étudiant pour la revue *Latomus*. Enfin, le livre s'achève sur une mauvaise photo de sa maison, mangée par le lierre.

Comment interpréter cette dérive qui nous mène d'un véhément pamphlet latiniste-libertaire anti-Macron à la photo noir et blanc d'une petite maison dans le lierre? Cela relève-t-il du remplissage éditorial un peu aléatoire ou d'une volonté de varier les registres et de brouiller les pistes? Ou encore d'un hommage personnel, mi-montré, mi-caché?

L'autrice ou l'auteur de cette curieuse édition, enfin? Celle ou celui à qui nous pourrions demander raison, explication, frontière, projets? Chipoulette et bracadra: on peut feuilleter le volume dans un sens ou dans un autre, on ne saura pas qui l'a médié, agencé, mâchouillé. Si l'on secoue vigoureusement le livre, tout juste en tomberont deux ou trois photocopies d'un portrait au fusain, d'après sculpture, de l'empereur Claude, avec, encore, un appel au «citrouillage» des puissants. Puisqu'on vous dit que c'est politique!

Federigo Tozzi, exister par la lecture

Lire à notre époque, c'est spécialement exister, écrivait Federigo Tozzi avant de disparaître en 1920, à trente-sept ans seulement, victime de la grippe espagnole. C'était presque la conclusion du dernier volet d'une trilogie commencée avec Les bêtes et poursuivie par Les choses et Les gens.

par Linda Lê

Federigo Tozzi

Les choses, Les gens

Trad. de l'italien et postfacé

par Philippe Di Meo

La Baconnière, 205 p., 19 €

L'habitant de Sienne que fut toute sa vie Federigo Tozzi fait l'éloge des brouilles et des riens, observant des alouettes et des sauterelles, des lapins de race qui griffent les mains aussi bien que les saints transis de froid d'une basilique, décrivant des gens qu'il croisait chaque jour, sa propriétaire, son cordonnier, son marchand de vin, racontant que son père refusait de le laisser lire sous prétexte qu'il s'abîmerait les yeux, mais aussi comment il lut *Le pays des fourrures* de Jules Verne.

Il suffit de savourer les trois pages consacrées au « *plus bel arbre* » de son champ, un pommier, pour être saisi par le génie poétique de Federigo Tozzi. Lorsqu'il évoque, par exemple, la mort de sa mère, événement si douloureux dans son existence, il le fait de manière presque enfantine, une « allégresse », terme qui revient souvent chez lui, se mêlant à la souffrance et à la nostalgie : « *J'ai appris à vivre avec mon âme ! Je dois maintenant apprendre à vivre avec ma maman. [...] Je ne parlerai qu'à ma maman. Et elle me rachètera une paire de pigeons ; auxquels elle coupera les ailes, afin qu'ils ne s'enfuient pas* ».

Les bêtes était donc le premier volume d'un petit cycle ; *Les choses* et *Les gens*, écrits à la suite, devaient constituer un ensemble tel un microcosme. Mais si, comme nous l'apprend le traducteur, Philippe Di Meo, le premier volet parut bel et bien, la mort du Toscan empêcha la publication des deux autres, qui restèrent inédits pendant plus de cinquante ans et ne virent le jour qu'en 1981.

C'est cette trilogie que Philippe Di Meo a proposée au lecteur français : *Les bêtes* en 2012, aux éditions José Corti, *Les choses* et *Les gens* aujourd'hui, aux éditions de La Baconnière. Ajoutons un roman, *Les yeux fermés* (La Baconnière, 2008), et nous avons de quoi rassasier notre besoin d'œuvres singulières.

Federigo Tozzi romancier paraît au départ d'un grand classicisme. *Les yeux fermés*, chronique d'une désillusion, est un livre qui fait de la perte de l'innocence son leitmotiv. Ghisola, jeune Siennoise provocante, perd son innocence en s'égarant dans des mondes interlopes. Pietro, le fils d'un aubergiste, aveuglé par son amour pour Ghisola, n'a les yeux dessillés que le jour où son éducation sentimentale tourne au désastre. Le lecteur qui découvre Tozzi à travers ces pages verra déjà que son art est aussi pictural. La description de la maison close, loin d'être d'un morne réalisme, a quelque chose de ces tableaux plongés dans un clair-obscur qui laisse présager la fin brutale.

Avec *Les choses*, Federigo Tozzi, comme le note Philippe Di Meo, poursuit sa traque de l'évanescence, « *explorant un espace littéraire interstitiel inaperçu* ». Il y célèbre le vent, le ciel, le printemps, la nonchalance des nuages, « *l'amitié entre les étoiles et nous* », l'horizon, qui est « *si beau* » parce qu'il a envie de lui inventer il ne sait quoi, des vins qui semblent être du feu, mais aussi des journées qui sont des blocs de glace conservant l'empreinte de ses résolutions, et cette magnifique scène : un rayon de soleil ouvert sur le papier blanc de sa table. Cette joie ne va pas sans mélancolie : « *Comme ma vie est vite passée !* », s'écrie-t-il ici. « *Mes souvenirs me dégoûtent* », avoue-t-il ailleurs.

Ce désabusement trouve sa contrepartie dans « *l'allégresse* », cette allégresse « *qui plierait tout l'univers comme s'il était une danse, avec la*



Federigo Tozzi © D. R.

FEDERIGO TOZZI, EXISTER PAR LA LECTURE

lune qui se met à faire la marionnette de l'infini ». Les gens revient sur la mort de la mère, la terreur ressentie entre une eau-forte représentant la Madone et la perspective de voir sa mère emportée, cette mère décrite avant tout comme une femme aimant beaucoup la cire, achetant quantité de bougies, jusqu'avoir peur en se disant que quelqu'un allait mourir. Et ce fut elle qui mourut.

De vieilles gens prenant le soleil, trois aveugles faisant de la musique, un sonneur de cloches, une femme portant un petit chapeau orné d'un bouquet de roses déteintes, une institutrice amoureuse du directeur de son école... « *J'ai l'âme aussi limpide que le ciel et l'air. Entre les gens et moi, il y a cette limpidité assurée* », écrit Tozzi, qui déplore qu'une bonne part de notre vie

s'égare « *dans une ambiguïté indéfinissable* ». Les gens recueille aussi le résidu de « *cette cendre de nous-mêmes* ».

Sur la route de Sienne, le lecteur qui passerait à côté des glorieuses vétilles de Federigo Tozzi aurait manqué ce qui fait l'essentiel des œuvres hors du commun : un grain de folie mêlé à une exaltation magnifiée par le scripteur qui incite à lire aussi bien la Bible que Dostoïevski, parce que lire, ce n'est pas seulement exister, c'est exister « *de toute notre âme et avec une foi* ». Tozzi l'écrivait dans les années 1920, son désenchantement face à son époque ne s'exprime pas avec aigreur, il dissimule une ivresse de poète en bisbille avec soi-même et avec le monde mais porté à triompher de toutes les amertumes en se penchant sur ce que peut avoir de merveilleux l'imperceptible.

La vieillesse d'un artiste

Un critique de la Süddeutsche Zeitung, Ulrich Rüdenauer, qualifie un jour Wolf Wondratschek de loup solitaire de la littérature allemande, inspiré sans doute par son prénom : heureuse formule pour désigner celui qui trace imperturbablement son chemin à côté des autres écrivains, original bien plus que marginal. Volontiers considéré dans les années 1970 comme un poète rock, il passa aisément de la poésie et de la chanson à la prose, sous toutes ses formes. À soixante-quinze ans, il explore dans ce qu'il intitule – précieux indice – un « autoportrait » une version renouvelée du roman d'artiste, long duo entre le narrateur et le personnage où l'on voit la vie jeter ses derniers feux.

par Jean-Luc Tiesset

Wolf Wondratschek

Autoportrait au piano russe

Trad. de l'allemand par Julien Lapeyre

de Cabanes. Seuil, 256 p., 22 €

C'est dans un café, comme il se doit à Vienne, que le narrateur du roman de Wolf Wondratschek rencontre Souvorine, un musicien russe à qui « *la cruauté de l'Histoire était passée sur le corps* » et que les chemins d'émigration avaient conduit jusque dans la capitale autrichienne, au gré des concerts et des engagements. Commencent alors, à chaque fois qu'ils se retrouvent, de longues conversations à bâtons rompus, l'un étant toujours curieux de recueillir les confidences, les souvenirs ou les avis de l'autre. « *Inconcevable ce qu'un homme peut devenir inutile, un homme tel que moi, qui finit par se glisser dans un trou de mémoire, sans chaussures, sans rêve* », écrit le narrateur dès la première page : le ton est donné, laissant l'élégance du style et de l'esprit opérer entre l'amertume de vieillir et l'envie de vivre.

L'Histoire perce çà et là dans un roman dont le personnage principal a connu les persécutions stalinienne, le temps où chaque nouveau vers signifiait pour le poète « *un pas vers le goulag* », où chaque musique qui n'exaltait pas la ferveur révolutionnaire devenait suspecte. Mais Souvorine, comme beaucoup d'autres, a toujours gardé au cœur la nostalgie définitive de son pays, tel un vide que nul succès ne put jamais combler. Vienne, son dernier refuge et sa terre d'adoption, apparaît alors comme une ville magique où pré-

sent et passé se fondent, où l'on peut voir l'ombre des grands disparus hanter encore les allées du Prater.

Le couple formé par le narrateur et son personnage fictif n'a donc nulle peine à y fréquenter à la fois des célébrités enterrées depuis longtemps et des gloires toujours bien vivantes, telles la pianiste Elisabeth Leonskaïa ou la violoniste Dora Schwarzberg. Mais de sa Russie natale Souvorine a emporté d'autres souvenirs, celui du compositeur Alfred Schnittke, de la poétesse Anna Akhmatova, du pianiste Sviatoslav Richter... Et tous ces personnages, en entrant dans le roman, participent à une véritable célébration de l'art et de la musique qui est en même temps un adieu à la vie en forme de brillant et douloureux final.

Lorsque Souvorine évoque très longuement (durant plus de trente pages) le violoncelliste Heinrich Schiff, il fait accéder celui-ci au rang de troisième acteur important du récit de Wolf Wondratschek : un homme passionné de musique comme de billard, de belles voitures et de bonne chère, mais désormais amoindri par la maladie qui le prive de son art (« *la mort s'entraîne en moi* »). La perte de sa virtuosité le désespère, mais il a le panache de tourner jusqu'au bout son malheur en dérision, apportant à son tour au roman sa touche ironique, à la fois juste et légère, qui sublime la tristesse en un art délicat. « *J'ai l'impression déprimante de m'être survécu* », confie-t-il à Souvorine. Il est décédé en décembre 2016.

Au lecteur donc d'être vigilant s'il veut reconnaître qui parle et vérifier si le « je » qui

LA VIEILLESSE D'UN ARTISTE

gouverne le verbe renvoie au personnage, au narrateur – ou à quelqu'un d'autre encore. Mais est-ce si important ? Peut-être l'auteur, à travers son narrateur, ne met-il en scène Souvorine et tous les autres que pour dessiner un « autoportrait au piano » qui lui ressemblerait aussi, dissimulé entre les lignes. D'ailleurs, le narrateur ne finit-il pas par douter de l'existence d'un interlocuteur qui pourrait n'être que le fruit de son imagination, une figure chimérique ? Dans cet espace incertain, tellement « viennois » que l'on s'attendrait à y croiser aussi la silhouette furtive d'Hofmannsthal, chaque personnage, réel ou pas, n'est que prétexte à de nouvelles variations sur un même thème, celui de l'artiste vieillissant dont la vie s'illumine une dernière fois dans la lumière trouble de la mort, « *inexplicable et irrévocable bévue du destin* ».

« *Je suis désormais un vieil homme qui pue* », dit un Souvorine sans illusions sur le temps qui lui reste à vivre, accablé par la perte de sa femme, et que les inéluctables infirmités de l'âge empêchent désormais de servir l'instrument comme il le mériterait : on discerne ici la trace d'un autre roman, *Mara*, que Wolf Wondratschek a publié en 2003, et qui avait justement pour héros et narrateur un violoncelle Stradivarius. Un instrument ne survit-il pas, dans d'autres mains, à celui ou celle qui en est dépositaire plus que propriétaire ?

Le récit oscille ainsi entre révolte et soumission à la fatalité, entraînant le lecteur à travers les méandres d'une prose ondoyante, toujours précise mais parfois déroutante, l'invitant à se laisser porter dans le flot narratif comme s'il s'agissait d'une longue phrase musicale qui ne perd jamais son cap, même si la boussole du temps semble détraquée : « *Connaissez-vous aussi cela ? Cet état de grand calme intérieur où le passé et le futur échangent leurs places. Le passé s'étend devant moi comme un paysage encore à découvrir, tandis que le futur s'éloigne dans mon dos à chacun de mes pas* ».

Sur les dix-neuf titres de chapitres, dix-huit sont en forme de question, et les nombreux points d'interrogation qui émaillent ensuite les phrases du texte sont autant de reprises de ce questionnement fondamental qui ouvre l'espace du roman, comme si des réponses étaient attendues venant de l'extérieur. Mais c'est impossible. « *Comment vivre en sachant que la vie est derrière soi ?* » Le livre est fait d'incertitudes plus



que d'affirmations, d'attentes vaines où l'on perçoit l'écho du célèbre « et maintenant ? » qui laisse le héros du grand roman de Hans Fallada aux prises avec son désarroi devant l'avenir qui se ferme : Souvorine a beau être à la fin de sa vie et non au début, comme lui, il n'est plus qu'un « *petit homme qui a besoin d'aide* [1] ».

« *À quel point les morts sont-ils morts ?* » : S'approchant du grand mystère de l'existence, le texte donne l'impression de se démarquer délibérément des règles de composition traditionnelles, de se décaler pour se rapprocher de l'univers des musiciens, comme si la musique, un peu à la manière d'E.T.A. Hoffmann, emplissait peu à peu l'écriture. Le traducteur s'efforce visiblement de suivre au plus près dans sa version française cette prose cadencée aux tonalités diverses : si Wolf Wondratschek est encore inconnu en France, il reste à souhaiter que cet *Autoportrait au piano russe* constitue un premier pas dans la découverte de son œuvre.

1. *Kleiner Mann, was nun ?*, paru en 1932, fut traduit en français dès 1933.

La fin d'un mythe

Le livre de Geneviève Fraisse, La suite de l'histoire. Actrices, créatrices, est tout entier placé sous le signe de Louise Bourgeois, parce que, pour celle-ci, « il faut savoir remonter le temps », c'est-à-dire « indiquer des provenances, des lieux antérieurs, anciens, qui font sens », ce qui « permet de se fabriquer une lignée ». Et, ajouterons-nous, de se fabriquer une histoire personnelle autant que collective.

par Marie Étienne

Geneviève Fraisse

La suite de l'histoire. Actrices, créatrices

Seuil, coll. « La couleur des idées », 144 p., 16 €

Les femmes ont pris conscience assez récemment (et encore pas toutes, d'après ce que j'ai pu constater et vivre autour de moi) qu'elles n'ont pas de passé ni de nom patronymique propre, alors que pour nommer il faut aussi être nommé ; que les manuels d'histoire et de littérature n'en recensent que quelques-unes par siècle, qui servent d'alibi et font écran aux autres.

Alors, à quelle sainte se vouer quand on est une fille, qu'on a l'ambition d'avoir un destin et qu'on se cherche un modèle ? Par quelle maîtresse femme remplacer Chateaubriand dans la célèbre devise qu'écrivait Victor Hugo à quatorze ans dans son cahier d'écolier ? Remonter le passé, quand on est du sexe féminin, n'est pas seulement acrobatique, c'est souvent carrément impossible. Il manque des barreaux à l'échelle des généalogies. Et pire, l'échelle est courte, elle s'arrête bien trop tôt.

J'oserai un exemple personnel en racontant l'histoire que je trouve exemplaire, d'une grand-tante, femme remarquable, tant par sa vie (elle vécut en Turquie sous Mustafa Kemal) que par son art de peindre (à en juger par ses tableaux qui ornaient la maison familiale). Il y a peu de temps, j'ai voulu en savoir davantage sur sa vie et son œuvre et rencontrer ses descendants ; je retrouvai trace de sa fille, puis de sa petite-fille. Mais, à partir de là, les femmes disparaissaient. Perdant leur nom pour celui de l'époux, elles se fondaient, se diluaient dans le bain marital comme dans un bain d'acide. Ne me restait dans les annales que les noms des maris qui avaient le droit de perdurer :

ils étaient devenus opulents et puissants. De la grand-tante peintre, plus personne ne sait rien, hormis, dans la famille, ce qu'en disait ma mère, qui l'admirait et l'adorait au point de tomber amoureuse de son fils : ses excentricités, sa joie de vivre, son goût pour les étoffes, somptueuses, orientales, qu'elle répandait dans sa maison.

J'entendais récemment sur les ondes un éminent intervenant parler des « patries-frères » : même si le mot « patrie » vient de « pater », on ne peut s'empêcher de tiquer et de penser : quel bel exemple d'avalement, qui est, c'est évident, dans la logique des choses telle qu'elle subsiste encore ! Alors, quelles voies, quelles stratégies nous propose Geneviève Fraisse, philosophe et historienne du féminisme ? Peu de remèdes tout prêts, en revanche des repères, des jalons, des questions. Ce qui fournit à sa démarche une souplesse, une subtilité et même une hauteur de vue qui font souvent défaut dans ce genre de débat. Une modestie aussi : « *Ceci n'est pas de l'histoire, ceci est une traversée de questions liées à l'art et aux artistes femmes...* »

Citons quelques propositions de celle qui est l'autrice, avec Michelle Perrot, du quatrième volume de *l'Histoire des femmes en Occident*. Rendre visibles « *ces femmes qui furent malgré leurs productions artistiques oubliées, effacées* » est certes indispensable, mais cela ne suffit plus. Il convient désormais « *d'inventer une place nouvelle* » et, plutôt que de revendiquer une place ancienne, de « *s'approprier le récit en cours* ». Créer, c'est savoir être seule, c'est-à-dire commencer par avoir la fameuse « chambre à soi » prônée par [Virginia Woolf](#). Un minimum parfois ardu à conquérir : manque de moyens, de place, surtout manque d'habitudes. Ce n'est pas dans la norme, une famille vit ensemble, la mère pour ses enfants, l'épouse pour son époux.

Geneviève Fraisse

LA SUITE DE L'HISTOIRE

Actrices, créatrices



LA COULEUR DES IDÉES

SEUIL

LA FIN D'UN MYTHE

Alors, ne pas avoir d'enfants ? Certaines le revendiquent, quel que soit le péril. Engendrer plutôt qu'enfanter. Renoncer au mariage, à l'amour ? C'est cette voie qu'adopte Lou Andreas Salomé dans la première partie de sa vie, non par inaptitude à aimer ou à jouir, ce dont on la soupçonne, mais parce que, d'après elle, il serait nécessaire, pour pouvoir être admise dans le dialogue intellectuel, de changer le regard masculin et de le déplacer du sexuel au cérébral. Quoi qu'il en coûte, il faut s'extraire, sortir de l'habitude de s'expliquer sur soi et de revendiquer à partir de son sexe, afin de parvenir à l'universel ; refuser le « *clap de fin* », car « *c'est le mot suite qui compte* » dans l'appropriation du récit en cours.

La quinzaine de brefs chapitres qui constituent l'ouvrage de Geneviève Fraisse esquissent, plus qu'ils ne développent, les analyses, mais la pensée s'impose par des formules rapides, acérées comme des flèches. Une écrivaine s'exprime là, avec une apparente décontraction. Si elle cherche à convaincre, elle ne démontre pas, demeure souriante, aimable, tout en prophétisant un futur à énigmes, peut-être triste, peut-être espiègle, où le dérèglement des représentations sera indispensable pour que l'emportent le changement de perspectives et l'émancipation qu'il autorise.

Se libérer des mythes – la Muse ou la Sorcière et surtout l'Éternel féminin, dont Goethe nous offrit le cadeau encombrant – permettrait d'y voir clair en faisant place nette et, sur la table déblayée, de travailler enfin utilement.

Gombrowicz en Argentine

Entre sa naissance en Pologne, en 1904, et sa mort en France, en 1969, Witold Gombrowicz aura passé vingt-quatre ans en Argentine, où il se rend en 1939, une semaine avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale. Ses lettres à ses amis de Buenos Aires paraissent en français.

par Jean-Pierre Salgas

Witold Gombrowicz

Correspondance avec ses disciples argentins

Trad. de l'espagnol

par Mikael Gomez Guthart

Sillages, 224 p., 14,50 €

« Je rends grâce au Très-Haut de m'avoir tiré de Pologne alors que ma situation littéraire commençait à s'améliorer pour me lancer sur le continent américain au milieu de gens parlant une langue étrangère, dans la solitude, dans la fraîcheur de l'anonymat, dans un pays plus riche en vaches qu'en artistes », écrit Witold Gombrowicz dans son *Journal* en 1960. La phrase est reproduite en exergue de cette Correspondance avec ses disciples argentins. Souvenons-nous : l'auteur de *Ferdydurke*, « gloire de la nation », convié à une croisière, quitta la Pologne pour l'Argentine le 25 août 1939.

Périphéries

Parti pour quinze jours, Gombrowicz reste en Argentine pendant la guerre puis durant vingt-quatre ans, passant de la périphérie de l'Europe à la périphérie du monde. À Buenos Aires, au sortir de la guerre, il traduit *Ferdydurke* avec un groupe d'amis écrivains débutants. Sa préface affirme une croyance en l'universalité de la littérature. Échec : la « mère Ocampo », et sa revue *Sur*, vouée au Nord (Paul Valéry) avec Borges, lui ferment les portes du monde littéraire local. On peut se reporter à *Trans-Atlantique*. C'est alors qu'il entame le parcours qui va le conduire de la périphérie au centre français de la république des lettres. Il l'atteint en pleine guerre froide : une bourse de la fondation Ford, en 1963, le dépose à Berlin après la construction du Mur en 1961. « Polonais exacerbé par l'histoire », dira-t-il dans ses *Souvenirs de Pologne*.

Après 1947, sa stratégie dans le champ, au sens de Bourdieu, devient une stratégie au sens de Clausewitz : « *La grande Bataille de Paris est encore plongée dans les ténèbres, pas la moindre nouvelle si ce n'est que Les Lettres Nouvelles ont eu écho du coup de canon en ouverture du bombardement et, j'imagine, Ferdydurke doit déjà se trouver en librairie* » (1958). Lieutenants : Kot Jelenski (le Bâtard ou le Prince), Francois Bondy et la revue *Preuves*. Instrument : le *Journal* à compter de 1953 (en public) comme le *Bloc-notes* de Mauriac, publié dans *Kultura*, adressé autant à la Polonia qu'à la Pologne et tous les articles, les *Varia*, qu'il serait temps de traduire intégralement et chronologiquement en français et non sous la forme d'anthologies plutôt thématiques. En 1955, Gombrowicz démissionne de son poste d'employé au Banco Polaco pour se consacrer à l'écriture.

Vers le centre

Dans les premiers temps de cette correspondance, dans une missive à Alejandro Russovich (l'ami de toute une vie), Gombrowicz écrit : « *Ma célébrité se développe de façon systématique et étourdissante pour mes ennemis. Yvonne (une comédie) a été jouée à Varsovie, grand succès, et devrait prochainement être montée à Prague, Paris et Londres, Ferdydurke a été accepté par Julliard, grand éditeur, Nadeau en personne à l'air ravi. Troisième édition de Ferdydurke en Pologne, je viens de signer le contrat. Trans-Atlantique, Le Mariage et Bakakai (des nouvelles) sont sortis là-bas le mois dernier, avalanche d'articles où l'on me proclame le plus grand. Mon Journal agit de façon foudroyante, la traduction française est en cours. En attendant j'ai terminé mon nouveau roman qui va s'appeler La Pornographie parce qu'il est un peu vert* ».

Vingt ans après *Ferdydurke*, dix ans après l'échec de sa traduction argentine, arrivent gloire



Witold Gombrowicz
à Vence, en 1967.
Photo Oswald Mahura

GOMBROWICZ EN ARGENTINE

polonaise et gloire mondiale via la France. Là, le Dégel et l'arrivée au pouvoir de Gomulka permettent la réédition de *Ferdydurke*. Ici, alors que Roger Caillois, bourgeois fidèle, a fait échouer l'hypothèse Gallimard, Bondy et Jelenski convainquent Maurice Nadeau de publier la traduction composée avec Roland Martin. Anticipant le retour en Europe de l'écrivain. À Tandil, au sud de Buenos Aires, il a rencontré un groupe de jeunes aspirants écrivains : Grinberg, Di Paola, Gomez, futur exégète et biographe, Betelu, le préféré, dessinateur. Outre Russovich, ce sont eux les destinataires des lettres. Surnoms en cascade, par exemple pour Betelu : « *Quilombo, Quilo Flor ou plutôt, Florquilo ou encore mieux, Soliflores, ce que l'on peut également interpréter selon les circonstances en ColienFlor* ».

Malade et hypocondriaque, Gombrowicz se raconte et leur prodigue des conseils en tous genres, tentant

d'instruire leur immaturité face aux formes. Ces lettres sont littéralement à mi-chemin entre le *Journal* et *Kronos* (pour soi : en 1965, il demande conseil à Russovitch pour un suicide). Les rubriques sont les mêmes que la comptabilité qui scande ce dernier : santé, argent, littérature, sexe. Le ton oscille entre *Trans-Atlantique* et *Opérette*, entre *Ubu* et *Nourritures terrestres*... Arrivé en 1963 à Berlin, « *un incroyable mélange entre du provincial et de l'ultra-cosmique* », Gombrowicz, par ailleurs cible de la presse polonaise, tente de reconstituer le *Zemianska* de Varsovie et le *Rex* de Buenos Aires au café Zuntz en 1963. Tentant d'enrôler Ingeborg Bachmann, Peter Weiss, Uwe Johnson, Günter Grass et de plus jeunes intellectuels. « *Imagine bien, dans ta vie terne et privée de la lumière de l'intelligence, que lorsque sonnent les coups de 13h les lundis ou les jeudis, je me trouve au Zuntz, entouré de Boches à qui je distribue des sourires* ».

GOMBROWICZ EN ARGENTINE

Diario argentino

« Incroyables, ces Allemands, quelle douceur céleste, imaginez donc que lorsque je déjeune dans un petit jardin près de chez moi, les moineaux innocents se posent sur ma table, certains qu'il ne leur arrivera rien » (il est en train d'écrire *Cosmos*). Après Berlin, grâce à Maurice Nadeau, il arrive à l'abbaye de Royaumont où il rencontre Rita, « une jeune Canadienne (vingt-trois ans) d'une extraordinaire efficacité, qui m'aime tendrement et prendra soin de moi ». Ils partent à Vence. Elle écrira deux livres majeurs sur lui, deux Évangiles (Gombrowicz par les témoins de sa vie). Toujours, il continue de gérer et de contrôler aussi sa légende argentine. En 1963, à l'occasion d'une revue, *Eco contemporaneo*, qui lui consacre un numéro, il écrit à Gomez : « Votre dernière lettre m'a écœuré. [...] Sachez que je ne suis pas, et que je n'ai jamais été, homosexuel ; même s'il peut m'arriver de temps à autre, quand l'envie m'en prend, de me risquer sur ce terrain ». On trouve également dans ce livre des lettres à Ernesto Sabato (ils s'entre-préfacent) et au jeune Jorge Lavelli, metteur en scène du *Mariage* au théâtre Récamier : « Lavelli triomphe, il a fait quelque chose de macabre, de monstrueux, de répugnant et de révoltant avec un Doigt horripilant tel un phallus, personne n'y comprend rien, tout le monde dit qu'il s'agit d'un festival gestuel et verbal, sans rien ajouter de plus précis ». Bernard Dort écrira, dans son journal encore inédit, que ce spectacle lui permit de passer de Brecht à Bob Wilson.

Au terme de cette correspondance, on surprend Gombrowicz à Vence en 1967 en train de couper-coller son *Journal* pour fabriquer *Diario Argentino* en 1967 : le chapitre XVI (1955) est devenu le premier. C'est un volume symétrique des entretiens avec Dominique de Roux (qui deviendront *Testament*), pensés quant à eux sur le modèle des « Écrivains de toujours » des éditions du Seuil. À la Pologne et à la Polonia s'ajoute l'Argentine. Gombrowicz a traversé plusieurs États historiques et géographiques de la république mondiale des lettres analysée par Pascale Casanova, selon une trajectoire unique, comme, autrement, Vladimir Nabokov ou Jorge Luis Borges, les reflétant autant qu'il les réfléchit. En août dernier, à la suite de Juan José Saer et de Ricardo Piglia, qui soutenaient que cet écrivain polonais était le plus grand écrivain argentin du siècle, eut lieu une seconde édition d'un monumental *Congresso*

Gombrowicz. « *L'espagnol de Witold Gombrowicz est un mélange d'argot des rues de Buenos Aires teinté de polonismes et d'espagnol à la grammaire incertaine* », note le traducteur, Mikael Gomez Guthart.

Écrivain national antinational

« N'oubliez pas, cher Goma, que vivre avec le Plus Grand écrivain de l'univers (ou sur le point de le devenir, ce qui revient au même) ne se représentera pas à vous de sitôt » (1963). En 1967, presque au terme de cette correspondance, il a reçu le prix Formentor pour *Cosmos*. Et il est édité en poche (10-18) grâce à Christian Bourgois, devenu son éditeur. « *L'année dernière j'ai loupé le Nobel d'un rien* », écrit-il à Miguel Grinberg en février 1969.

Adversaire de la polonité né dans un monde de nations, il est en train d'être rattrapé par le monde (des lettres, mais pas seulement). Cinquante ans après sa disparition, un récent colloque a réuni ses traducteurs (trente-huit langues) à Radom et à Vence. « *Comme le dit Le Monde, il s'est formé autour de moi une maçonnerie internationale* » (1963). En Pologne, après avoir été un temps retiré des manuels scolaires, le voilà en voie de devenir l'écrivain national avec un musée à Wsola, un autre à Vence. Exceptions relatives : le monde anglo-saxon (du fait de la mondialisation ?) et la France (du nationalisme, de la polonisation ?). Comme tous les écrivains « de l'Est », Gombrowicz y est moins présent depuis la chute du Mur. Le temps est révolu où Gilles Deleuze le citait dans tous ses livres, de *Logique du sens* à *Critique et clinique*, où Michel Foucault offrait *La pornographie* à ses visiteurs, où Milan Kundera l'incluait dans son panthéon, alors qu'il pourrait bien être le plus actuel des écrivains européens. Car *Ferdydurke*, roman politique, analyse les trois tentations contemporaines : nationalisme patrimonial, mondialisation, alors américano-germano-soviétique, saut dans l'inconnu. Quant à la « filistrie » de *Trans-Atlantique*, alternative aux patries, elle nommait dès 1953 la création d'un Glissant. À Mariano Betelu, en 1963, Gombrowicz écrivait : « *Mon vieux, Nadeau vient de m'écrire, il a lu mon Journal car la traduction est terminée, il se dit ébloui, stupéfait. C'est meilleur que si ce n'était que d'un grand écrivain. Je publierai tout ce que vous avez écrit ou écrirez car je veux que Les Lettres Nouvelles soient liées à votre nom* ». Ces nouvelles lettres lui donnent raison.

Le sacre démocratique de l'écrivain

Contestée à l'ère de la globalisation, la figure de l'écrivain national a été consubstantielle de l'émergence de la littérature moderne.

Anne-Marie Thiesse reconstitue avec maestria les conditions de l'avènement de cette « institution » par laquelle l'Europe a affirmé son hégémonie sur la littérature mondiale, et analyse les types d'instrumentalisation politique dont elle a fait l'objet.

par Gisèle Sapiro

Anne-Marie Thiesse

La fabrique de l'écrivain national.

Entre littérature et politique

Gallimard, 448 p., 26 €

Paradoxalement, cet avènement passe d'abord par l'édition, la publication et la traduction d'épopées et de chants populaires anonymes, exhumés par milliers de bibliothèques privées, aristocratiques ou ecclésiastiques, par des érudits européens qui se regroupent en sociétés savantes. Des *Chants d'Ossian* au *Kalevala*, en passant par le *Nibelungenlied*, les cultures nationales s'affirment contre la suprématie française et son esthétique classique en s'inventant une tradition littéraire populaire, comme l'avait déjà montré Anne-Marie Thiesse dans un ouvrage qui a fait date, *La création des identités nationales en Europe* (Seuil, 1998). La lecture des chants d'Ossian, à laquelle Herder avait introduit le jeune Goethe, occupe une place stratégique dans *Les souffrances du jeune Werther*, publié anonymement en 1774. Peu auparavant, Herder, suivi de près par Goethe, avait érigé Shakespeare au rang de maître d'une littérature imprégnée de l'esprit national, contre le jugement de Voltaire qui qualifiait son génie de barbare, et contre celui de Frédéric II qui réservait son admiration à Racine et aux classiques français, après les auteurs de l'Antiquité s'entend. La bataille romantique n'allait pas tarder à faire rage, dans le sillage de la révolution herderienne.

La lutte contre le classicisme passe par la réhabilitation de la culture médiévale honnie. Or, nombre de textes médiévaux exhumés font l'objet de luttes d'attribution entre les jeunes nations : *Beowulf* est-il danois ou germanique ? Et Renart n'a-t-il pas été précédé de quatre siècles par

Reinhart Fuchs ? Selon quel critère trancher : la langue ? le sujet ? la géographie du récit ? Les luttes ne sont pas que symboliques. Se pose la question de la propriété des manuscrits. Seul un cas de restitution est recensé : le Danemark décide en 1965 de rendre les manuscrits de la collection Magnússon à l'Islande qui les réclame. L'authenticité de ces textes est aussi questionnée : en 1941, depuis son exil états-unien, Roman Jakobson volera au secours de *La Geste d'Igor*, décrété faux texte médiéval par le slaviste André Mazon. La France suit le mouvement, mais il faut attendre la défaite de Sedan en 1870 pour que *La Chanson de Roland*, publiée pour la première fois en 1837, accède à la reconnaissance nationale grâce au médiéviste Gaston Paris.

C'est qu'entre-temps le pays de Voltaire aura ratrapé son « retard » autrement : le succès phénoménal des romans historiques de Walter Scott fait impromptu des émules, Vigny donne *Cinq-Mars* (1826), Balzac *Les chouans* et Mérimée *Chronique du règne de Charles IX* (1829), Victor Hugo fait de Notre-Dame l'héroïne de son premier roman, paru en 1831, militant comme on sait pour la restauration de la cathédrale délabrée. Cette première salve, qui sacre le rôle de l'écrivain dans l'écriture de la geste nationale, contribue à anoblir le genre romanesque jusque-là dédaigné par l'aristocratie littéraire. Ayant trouvé en l'auteur du *Dernier des Mohicans* (1826), Fenimore Cooper, son double américain, Scott est également imité par Manzoni, dont *Les fiancés* (1827) devient le roman national du Risorgimento et inspire à Pouchkine *La fille du capitaine* (1836). Genre charnière, le roman historique jette un pont entre passé et présent, légitimant les revendications nationales en peuplant l'imaginaire collectif de figures et d'événements, tout en atteignant un public qui va s'élargissant. Parallèlement, une nouvelle manière d'écrire l'histoire littéraire se fait jour, nourrie du modèle

LE SACRE DÉMOCRATIQUE DE L'ÉCRIVAIN

évolutionniste qui détrône l'ancienne rhétorique fondée sur l'imitation des classiques : inscrivant la production contemporaine dans une continuité, elle doit éduquer le public à la connaissance du patrimoine national. Ces histoires nationales ne sont pas à seul usage interne : à l'heure où se créent les premières chaires de littérature étrangère, elles alimentent la reconnaissance mutuelle des nations.

Incarnation du génie national, l'écrivain n'en est pas moins consacré pour son génie individuel, qui figure le premier de manière singulière, tout en aspirant à l'universel. Cette croyance fondamentale inaugure l'ère des littératures nationales. Si le roman est, comme l'a souligné Franco Moretti, la forme symbolique qui représente l'État-nation en formation, sans avoir pour autant à exprimer des sentiments nationalistes, la poésie est un haut lieu d'expression de ces sentiments, notamment dans la lutte contre l'opresseur. Car la nationalisation de la littérature, que marque aussi la création de théâtres nationaux en Hongrie, en Roumanie, en Finlande ou à Prague, accompagne le printemps des peuples. Érigé en représentant de ce dernier, l'écrivain national est l'objet d'un « sacre démocratique », qu'illustre en 1885 l'immense cortège accompagnant le cercueil de Victor Hugo au Panthéon, où l'ont précédé Voltaire et Rousseau sous la Révolution, et où le rejoindront Zola en 1908, Malraux en 1996, Dumas en 2002 et Genevoix en 2018 ; Césaire y obtient aussi une plaque en 2011. Ces choix, on s'en doute, ne sont pas dénués de calcul politique de la part des gouvernements qui les arbitrent. Le culte organisé par des associations mêle le modèle de la cérémonie religieuse aux nouvelles formes de sociabilité – fêtes révolutionnaires, fêtes nationales –, du jubilé de Shakespeare organisé à Stratford-upon-Avon en 1769 à la journée de la culture proclamée en Roumanie en 2010 à la date anniversaire du poète Eminescu. L'écrivain voit son corps statufié, son effigie gravée sur des pièces, imprimée sur des timbres, sa naissance et sa mort célébrées, sa maison muséifiée et sanctuarisée en lieu de pèlerinage.

La mémoire de l'écrivain national est également un enjeu de luttes. Elle est constituée en emblème par les opposants aux régimes oppressifs : c'est autour de la statue de Petöfi, érigée en 1882, que se rassemblent en 1956 les protestataires privés du droit de manifester par le pouvoir communiste. De même, la commémoration officielle du

bicentenaire de la naissance de Chevtchenko en 2014 est l'occasion pour le gouvernement ukrainien de diffuser un message de résistance face aux visées impérialistes de Poutine.

Cependant, dès la fin du XIX^e siècle émerge un nationalisme anti-démocratique, raciste et xénophobe qui trouve une de ses incarnations littéraires dans la Ligue d'Action française créée par Charles Maurras. Les polémiques récentes qu'a soulevées le projet d'inscrire Céline et Maurras au registre des commémorations nationales révèlent toute l'ambiguïté d'une démarche officielle qui distingue un individu plutôt qu'une œuvre. Nulle ambiguïté, en revanche, dans le choix du gouvernement hongrois d'introduire, en 2012, quatre écrivains antisémites dans les programmes scolaires, dont József Nyírő, admirateur de Goebbels, qui fut porte-parole de l'Union européenne des écrivains fondée par le régime nazi et membre du parti fasciste des « Croix fléchées ».

Adoubés par l'État-nation, les écrivains sont investis d'une mission qu'ils mettent tantôt au service du pouvoir, tantôt du côté des forces d'opposition. Embrigadés pour orchestrer la propagande patriotique pendant la Première Guerre mondiale, ils sont rares ceux qui, à l'instar de Romain Rolland dans *Au-dessus de la mêlée* (1916), se distancient du concert cocardier. Outre la censure et la répression, les régimes autoritaires instituent des structures de contrôle, telles que les Unions d'écrivains sous les régimes communistes. La mise au pas de la littérature et des arts sous le nazisme suscite une mobilisation antifasciste internationale des écrivains pour la défense de la culture. Les différentes formes d'internationalisme, de gauche comme de droite, font écho aux conceptions divergentes de la nation qui s'affrontent à ce jour, et qui trouvent leur pendant en littérature.

Le modèle de l'écrivain national a circulé au-delà des frontières de l'Europe : la modernisation et la nationalisation de la littérature se nourrissent d'importations étrangères, traductions, adaptations (des « Mystères urbains » paraissent en chinois), appropriations ; ce double mouvement est porté par des revues intellectuelles et des instances internationales telles que le PEN Club, dont la section japonaise est fondée en 1935 et sera présidée après la guerre par Kawabata, futur lauréat du prix Nobel. L'Internationale communiste est un autre vecteur de diffusion de cette modernité littéraire : malgré son opposition au



Funérailles de Victor Hugo, le catafalque sous l'Arc de triomphe, par Guiaud (après 1885)

LE SACRE DÉMOCRATIQUE DE L'ÉCRIVAIN

régime à la fin de sa vie, Lu Xun est récupéré *post mortem* et sacré « écrivain national-communiste » par Mao Zedong. Tandis que le paradigme nationaliste commence à décliner, l'accès des anciennes colonies d'Afrique à l'indépendance pose la question de leurs langues et identités culturelles, que Césaire avait réunies sous le vocable « négritude » : indispensable selon Fanon, la nationalisation serait prématurée selon Mabanckou, qui soutient la « *littérature-monde en français* ». Le nationalisme littéraire résiste aussi à l'eupéanisation, laquelle s'appuie sur les

cultures des États membres faute de pouvoir en construire une propre.

À l'heure où Internet prétend dénationaliser la communication interculturelle, l'écrivain national, figure qui reste masculine de préférence malgré la redécouverte de tant de consœurs oubliées, connaît encore de beaux jours sur les circuits du tourisme de masse, rendant d'autant plus indispensable la lecture de cette somme, dont l'érudition est servie par un style alerte et plein d'humour.

La possible prison

La prison sous l'Ancien Régime existe-t-elle ? Longtemps, elle n'a pas été considérée comme un véritable objet historique pour les périodes précédant le XIX^e siècle, et les recherches se faisaient rares, du moins en France. Lieu de passage, dépôt pour les prévenus en attente de jugement ou d'exécution de leur peine, elle semblait absente – à tort – de l'arsenal des peines. Avant le triomphe du réformisme judiciaire et de l'utilitarisme pénal des Lumières, consacrés par la Révolution française, l'enfermement n'aurait suscité que peu de réflexions dans la société. Une nouvelle génération de travaux, en histoire médiévale et plus récemment en histoire moderne, vient bousculer ces vues. C'est le cas des livres de Sophie Abdela, *La prison parisienne au XVIII^e siècle*, et de Natalia Muchnik, *Les prisons de la foi*.

par Vincent Milliot

Sophie Abdela

La prison parisienne au XVIII^e siècle.

Formes et réformes

Champ Vallon, 313 p., 25 €

Natalia Muchnik

Les prisons de la foi.

L'enfermement des minorités,

XVI^e-XVIII^e siècle

Presses universitaires de France, 348 p., 25 €

Ces deux ouvrages reposent sur la conviction qu'une histoire rénovée de la prison suppose, d'abord, de s'affranchir de la pénalité au sens strict et, ensuite, de considérer l'extrême diversité des pratiques et des lieux d'enfermement qui ont existé à l'époque moderne, mêlant le charitable au punitif, la correction à l'amendement. Mendians endurcis, prisonniers pour dettes ou pour paillardise, fils et filles de famille désobéissants internés par décision administrative tout comme nombre d'indésirables sociaux et de suspects aux yeux de la justice et de la police, ecclésiastiques débauchés, enfermé(e)s pour délits de foi, s'ajoutent à tous ceux, prévenus et condamnés, qui tâtent plus ou moins longtemps de la paille humide ou du mauvais grabat de la prison séculière ou religieuse à l'occasion de leur procès.

Sophie Abdela comme Natalia Muchnik s'intéressent aux formes matérielles et aux caractéris-

tiques de l'espace carcéral, à son économie, à l'organisation de la vie et aux sociabilités à l'intérieur des lieux d'enfermement. Sophie Abdela enquête sur quatre grandes prisons parisiennes au XVIII^e siècle – la Conciergerie, le Grand et le Petit Châtelet, le For-l'Évêque – rassemblant chacune de 200 à 500 prisonniers, tandis que Natalia Muchnik étudie les minorités religieuses internées à une échelle européenne – catholiques et récusants anglais, morisques et crypto-judaïsants en Espagne, crypto-protestants dans le royaume de France.

Dans les villes d'Europe, la prison est un équipement inscrit dans le tissu urbain, une bâtisse familière que l'on n'envisage pas vraiment de rejeter à la périphérie avant le tournant du XX^e siècle. Des échoppes sont ainsi adossées aux murs du Grand Châtelet ou du For-l'Évêque, tandis qu'une ambiance digne de la foire règne dans l'enclos du Palais où se trouve la Conciergerie. À la fin du XVIII^e siècle, les utopies urbaines projettent le déplacement loin des centres-villes de toutes les institutions et activités porteuses de « miasmes » pour des raisons de salubrité. Mais les promoteurs de la prison panoptique, comme Jeremy Bentham, défendent toujours l'idée que la proximité et la visibilité de l'édifice projettent une ombre prophylactique sur le corps social environnant. D'ailleurs, les lieux d'enfermement apparaissent moins strictement clos que largement ouverts sur la ville.



LA POSSIBLE PRISON

Chaque jour, outre ceux qui y sont conduits sous escorte, une foule de visiteurs s'y presse : avocats et conseillers, ecclésiastiques et visiteurs charitables, parents et connaissances, domestiques, clients et fournisseurs, prostituées et, parfois, simples curieux. Toutes ces circulations répondent à une nécessité car le financement de l'institution et l'entretien des prisonniers reposent sur les échanges avec les familles et sur l'activité des détenus. Elles s'organisent en fonction des ressources des reclus et du bon vouloir des surveillants qui régulent la fréquence des visites. Ces derniers peuvent aussi permettre aux plus aisés de sortir, pour un temps plus ou moins long, accompagnés ou non par un surveillant rémunéré par le prisonnier.

Au début du XVII^e siècle, dans la prison londonienne de la Fleet, cette fonction d'accompagnement occupe une vingtaine de gardiens. Les allées et venues se font même à l'intérieur des prisons secrètes de l'Inquisition, comme à Tolède, permettant à certains détenus de récupérer, par exemple, des plumes d'oiseau afin de pouvoir écrire. Dans le Paris des années 1780, un double mouvement s'amorcerait pourtant, porté par les réflexions des membres de la Société royale de médecine et de l'Académie des sciences. C'est, d'abord, la volonté d'isoler davantage la prison du reste de la cité en abattant les constructions qui la parasitent et en créant une sorte de zone tampon à des fins sanitaires plus que sécuritaires.

*Le Grand Châtelet (au fond) et la Grande Boucherie de Paris (à gauche).
Thomas Charle Naudet, Le Grand Châtelet,
1802 (Musée Carnavalet)*

C'est, ensuite, l'instauration d'une plus stricte clôture illustrée par la construction de parloirs dans la nouvelle prison de La Force (1780). Mais la plupart des interventions sur l'espace carcéral, que l'on considère rarement en tant que tel, relèvent de la réparation et du bricolage, la contrainte ayant été longtemps financière.

À Paris, les documents comptables montrent que les finances carcérales, toujours insuffisantes, dépendent principalement de la charité des élites, convertie en rentes et confortée par l'emprunt, jusque dans les années 1770. Une part de la nourriture, le chauffage, le linge et le blanchissage, etc. sont financés de cette manière. En revanche, l'État royal prend à sa charge le pain des détenus tout comme l'entretien des bâtiments. Les changements se dessinent à la fin du siècle. En 1790, le trésorier des prisons Despeignes plaide en faveur d'une étatisation de toutes les dépenses de base, « *l'entretien des prisons* » étant « *une charge de souveraineté* ». Ce qui exigerait la mise en place d'une taxe particulière. Quant au petit monde des fournisseurs de prisons, issu de dynasties marchandes de niveau intermédiaire, il apparaît stable, endogame et confronté à un État souvent mauvais payeur. Mais l'économie ordinaire de la prison mobilise surtout concierges, guichetiers, greffiers, dont la réputation de corruption est bien ancrée.

LA POSSIBLE PRISON

À l'image d'une société profondément inégalitaire, le système carcéral d'Ancien Régime en France, en Angleterre ou en Espagne se caractérise par l'inégalité des régimes de détention en fonction du statut social et des ressources des individus, mais aussi du stade de la procédure et des peines imposées. Le moindre avantage, la qualité de l'alimentation et le linge, l'éclairage et le confort de l'hébergement, la possibilité d'entretenir des relations avec l'extérieur, tout cela se paie. C'est ainsi que les concierges tirent profit de la location de chambres aux prisonniers les plus argentés, de frais de pension ou de demi-pension, du cabaret de la prison et de la cantine. Même les plus démunis, les « pailleux », leur doivent à Paris un sol par jour pour leur médiocre litière. Le greffier, qui sert d'écrivain public et de notaire, se rémunère en offrant ses services pour produire des extraits de registres d'écrou et des certificats divers. On comprend que les prisonniers pour dettes parisiens puissent faire l'objet d'un véritable trafic visant à regrouper les plus nantis à la prison du For-l'Évêque car ils sont d'un bon rapport pour les surveillants. Ce mode de rémunération « sur le tas » remonte au Moyen Âge. Réglementé par la monarchie française qui impose un tarif en 1717, il n'est abandonné que tardivement, lorsque émerge chez certains savants et administrateurs, dans les années 1780, l'idée de salarier concierges, greffiers et surveillants. C'est un indice, encore timide, de l'aspiration à réformer la prison, à la concevoir comme une sorte de « service public » à la fin des Lumières. Mais le pas était impossible à franchir pour une monarchie française radicalement en mal d'argent.

De tels prélèvements ne sont pas exclusivement dus aux surveillants, et les contrôles qui s'exercent sur les détenus n'émanent pas seulement des autorités. Dans les prisons européennes, on paie fréquemment un « droit de bienvenue » au plus ancien prisonnier. Les doyens de chambre, les « prévôts » en France, apparaissent comme des médiateurs entre l'administration et les prisonniers insérés dans une hiérarchie carcérale qui recompose en partie l'échelle sociale. En tant que « lieu de vie », la prison d'Ancien Régime où les surveillants sont peu nombreux ne peut fonctionner que sur la base d'un compromis permanent entre contrainte et accommodement. L'ordre reste fragile dans cette « société de pénurie », comme l'attestent diverses formes d'indiscipline, les bris de matériel, les vols, les suicides, les pratiques culturelles interdites et, parfois, la révolte, souvent liée à la qualité et à la quantité

de la nourriture distribuée. La forme la plus massive de résistance est la fuite, ou la tentative de fuite, hors de la prison. Au-delà, ce sont les contournements permanents, un art d'utiliser les interstices, qui frappent.

Dans les « prisons de la foi », les pratiques culturelles entre détenus, parfois en association avec leurs visiteurs, montrent leur ampleur. Toutes les défaillances des dispositifs de sécurité interne, tant passifs (grilles, portes, murs) qu'actifs (personnels), sont mises à profit pour se réunir, échanger, partager. Au prix de ruses et de dissimulation, les pratiques rituelles des crypto-judaïsants ou des morisques, comme le jeûne ou les ablutions, sont respectées. Les graffitis sacralisent l'espace ; les imprimés, les objets de culte venus de l'extérieur circulent ; les pratiques de l'écrit diffusent hors des murs de la prison et au sein des diasporas les récits hagiographiques de ceux qui résistent au nom de leur foi. La proximité physique et la concentration de prêtres catholiques dans les geôles londonniennes ou des crypto-protestants dans le sud-est de la France, par exemple, favorisent l'exercice d'un culte condamné à la clandestinité et à la dispersion à l'extérieur. Il peut être ici toléré par certains geôliers, avec ou sans contrepartie financière, au risque de voir se constituer des foyers de prosélytisme. L'enfermement subi s'installe alors au cœur de l'imaginaire et de la construction mémorielle des groupes persécutés. Les geôles du XVI^e au XVIII^e siècle offrent, paradoxalement, une relative autonomie aux minorités religieuses et un espace de regroupement.

Déterminée par le statut et la condition sociale, par les motifs qui conduisent à l'incarcération, l'expérience de l'enfermement sous l'Ancien Régime est caractérisée par une grande diversité des régimes de détention, plus ou moins éprouvants. Cette diversité, inscrite dans la pierre des bâtiments, est aussi celle des fins poursuivies par l'enfermement : retranchement d'individus, voire de groupes, pour préserver le corps social ; correction par la discipline et le travail ; amendement y compris spirituel ; assistance et répression ; punition judiciaire dans certains cas. Même si la prison d'Ancien Régime, à la clôture imparfaite, à la bureaucratie balbutiante, a encore peu à voir avec les institutions « totales » décrites par Erving Goffman, sa réalité judiciaire et policière, sociale, économique, architecturale, est incontestable. La création de la prison pénale au XIX^e siècle est évidemment tributaire de cet héritage. Le grand mérite de ces travaux récents est de nous l'expliquer avec force et talent.

La fabrique de la « Vendée »

« La Vendée », lieu de la guerre civile française qui fit probablement 200 000 morts, est un sujet toujours controversé vu l'extrême complexité de l'événement. Croix, monuments et plaques commémoratives quadrillent le territoire ; les œuvres d'art, les représentations scéniques, les films et les ouvrages prolifèrent. La région a même connu un développement économique particulier « pour garder sur place les descendants des contre-révolutionnaires ». Un historien et une historienne explorent le déroulement et les échos de l'histoire vendéenne. Jean-Clément Martin s'applique à suivre les chemins sinueux de cette « mémoire » restée si vivante, tandis qu'Anne Rolland-Boulestreau étudie le processus militaire et politique de la « pacification ».

par Jean-Paul Champseix

Jean-Clément Martin

La Vendée de la mémoire, 1800-2018

Perrin, 350 p., 24 €

Anne Rolland-Boulestreau

Guerre et paix en Vendée

Fayard, 350 p., 21,50 €

En Vendée, annexions, constructions, revendications et contestations ne manquent pas, servant des intérêts successifs, religieux et politiques. Rarement un fait historique relativement bref – il se déroule principalement de mars 1793 à avril 1794 – aura autant contribué à façonner des identités, des enthousiasmes et des rejets, du Premier Empire au spectacle du Puy-du-Fou aujourd'hui, quitte à rendre illisible la réalité historique revendiquée.

Géographiquement, ce que l'on entend par « Vendée » déborde les limites du département actuel en mordant sur le sud de la Loire-Atlantique et du Maine-et-Loire, ainsi que sur l'ouest des Deux-Sèvres. Une mémoire qui entretient les souvenirs des combattants et des « martyrs » va très vite s'instaurer. Dès 1794 apparaissent les traces commémoratives ; un peu plus tard, les écrits des mémorialistes vont se multiplier dans une intention précise. Jean-Clément Martin explique : « *L'histoire de la guerre de Vendée était ainsi le contrepoint quasi constant*

de l'histoire de la nation, ce qui se vérifia encore dans les années 1940 ».

La région se forge ainsi une identité historique, politique et religieuse. Alors que les émigrés rentrés en France se tiennent cois et que les chefs rescapés ainsi que leurs descendants s'agitent peu, la population rurale reste hostile à la Révolution. Une véritable communauté s'est constituée. En l'absence de prêtres, les laïcs ont pris en charge la transmission d'une religion qui n'est pas dénuée de pratiques populaires « superstitieuses ». Cette « religion de contrebande » ne peut qu'être reconnue par l'Église. Cette ardeur religieuse paraît à Martin plus une conséquence de la guerre qu'une cause.

Perçus comme d'éternels rebelles, la Restauration tient « les Vendéens » à distance. « L'égoïsme olympien » du roi provoque même parfois des cris hostiles aux Bourbons. Les paysans acceptent mal la domination des bourgeois, acquéreurs de biens nationaux, et ralliés à Louis XVIII. Au moment des Cent-Jours, une partie des anciens paysans « vendéens » se soulèvent mais, lors de l'invasion des Prussiens et des Autrichiens, ils sont prêts à se ranger sous les ordres du général Lamarque qui commande les troupes de Napoléon !

La paix revenue, c'est toujours le scénario de « 1793 » qui s'impose : la chasse aux Bleus est lancée. Les unités vendéennes ne désarment pas,

LA FABRIQUE DE LA « VENDÉE »

l'armée royale de Vendée existe toujours. Le baron Ménard prend même Noirmoutier alors que l'île arbore le drapeau royal. Les préfets se plaignent de ces Vendéens « *extravagants* » qui ne veulent « *souffrir ni douaniers ni gendarmerie, ni droits réunis, ni administration d'aucune espèce* ». Certains vont jusqu'à dire que « *le roi ne leur convient pas plus que Bonaparte* ». La région devient l'exemple paradoxal de l'ultra-royalisme et de la tradition défendue, « *au besoin contre le roi* ». « *La pugnacité vendéenne n'est plus un exemple à suivre mais une bizarrerie politique.* »

Si la Restauration montre « *plus d'incompréhension que de véritable ingratitude* », il est certain que « la Vendée » est tenue « *dans un mépris général* », en particulier par les ultras, et neutralisée par les royalistes constitutionnels qui, la craignant, « *l'enserrent dans des réseaux de la commémoration* ». Ainsi, des honneurs posthumes sont rendus. David d'Angers – républicain – réalise la célèbre statue de Bonchamps mourant et gracieux tous les prisonniers bleus car son propre père dut la vie à cette mansuétude. Les élites imposent leur vision et arraisonnent « la Vendée » en lui retirant sa complexité. La guerre des paysans est devenue la guerre des généraux, quitte à faire passer Charrette, « *dont la vie fut agitée* » – il était accompagné de belles et nobles amazones –, pour un « *héros chrétien* ». Martin fait remarquer que c'est la première fois que le souvenir de la guerre « *s'articule à la charnière des croyances personnelles et des enracinements familiaux sous la haute protection de l'Église* ».

Toutefois, les acteurs et les témoins de la guerre jouent un rôle marginal face aux médiateurs qui diffusent plaquettes, lithographies, gravures et objets. Les réalités de 1793 s'effacent devant la leçon morale et politique destinée aux populations du XIX^e siècle. Les morts de « la Vendée » deviennent les martyrs de la foi, en lutte contre les fausses valeurs de la Révolution. Ils incarnent l'une des « deux France », mais les villes qui regroupent des populations républicaines n'accordent plus guère de place au souvenir. Les mémoires de Mme de La Rochejaquelein fixent alors la doxa : la révolte populaire, servant le bien royaliste, combat le mal révolutionnaire.

En 1830, « la Vendée » ne bouge guère. Louis-Philippe, qui partage cette vision, attend l'affrontement avec des paysans naïfs conduits par les

légitimistes et les prêtres. Certes, des escarmouches se produisent quand des drapeaux tricolores sont apposés sur les églises. Cependant, seules quelques bandes sillonnent la campagne, et l'épopée de la duchesse de Berry tourne au fiasco. Pourtant, si « la Vendée » perd définitivement tout rôle politique, son souvenir s'en trouve revivifié. L'ombre de 93 plane toujours, et la région subit l'état de siège jusqu'en 1833. Les procédures judiciaires sont souvent très sévères. Il est même question de détruire le tombeau de Bonchamps qui n'échappe au marteau que parce qu'il rappelle « *une action sublime* ». Cette répression renforce l'unité au grand désespoir des préfets. « La Vendée » devient même l'incarnation de l'esprit légitimiste international. Un page de la duchesse de Berry se réfugie en Russie où il est surnommé « le Vendéen ». Des Vendéens participent aux guerres du Portugal et d'Espagne contre les libéraux. Toutefois, dans la population, les tensions politiques décroissent et la mémoire se fait souterraine.

Aux élections de 1848, les cortèges religieux qui se rendent aux urnes donnent la majorité aux légitimistes, mais commencent à apparaître des prêtres qui soutiennent des candidats chrétiens socialistes... Napoléon III, à son tour, craint une révolte à propos de la défense des États pontificaux qu'organise le pape. Des descendants des chefs chouans s'engagent dans la troupe internationale des zouaves pontificaux (2 964 Français sur 10 000 soldats). Il n'y a pas, cependant, d'embrasement populaire. Comme jadis lors de l'invasion prussienne, une partie des zouaves devient les Volontaires de l'Ouest sous le commandement d'un descendant de Charrette... confirmé par Gambetta !

Avec la Troisième République, « *le bocage blanc est troué par des communes bleues* ». En certains lieux, il est difficile de fêter le 14 juillet. Toutefois, les élites libérales, qui parfois engagent des actions sociales, se séparent des légitimistes intransigeants, d'autant que Léon X pousse au ralliement à la République. L'exaltation militaire qui saisit la France remet « la Vendée » à l'honneur : elle est déclarée fille de l'église et patriote car elle a défendu le territoire en 1870. Le culte de Jeanne d'Arc réunit, comme dans toute la France, catholiques et républicains (et même socialistes). Pas de doute : « *Le Christ aime les Français* ».

Le flux historico-littéraire ne fléchit pas, ce qui fait dire à Martin : « *La Vendée est devenue un*



La bataille du Mans, par Jean Sorieul (1852)

LA FABRIQUE DE LA « VENDÉE »

mythe partagé, reste à savoir comment les Vendéens ont réussi à s'identifier à cette image ». Il ajoute que ce mythe « n'a plus besoin de vérité pour durer ». De fait, « la Vendée » était devenue un prétexte : Michelet en avait fait « un repoussoir à la Révolution » et, Hugo, entre autres, une tentative de résolution des « contradictions de la Commune » dans *Quatrevingt-treize*. La guerre de Vendée, confondue souvent avec la chouannerie bretonne, devint un objet de curiosité exotique, dans la peinture notamment.

En 1985, apparaît la thèse du « génocide » qui provoque une « nouvelle guerre de Vendée ». Est avancé le chiffre de 600 000 victimes ! Déjà, par le passé, un parallèle avait été dressé entre la Convention et... Hitler. Les médias s'emparent de la question posée par des historiens anti-jacobins, un peu avant le bicentenaire de la Révolution. Le projet commémoratif est si brouillé que l'historien Roger Dupuy se demande si l'on ne va pas célébrer la Contre-Révolution car, de plus en plus, 1789 se décline alors en fonction de 1793 !

Le comble est atteint avec le spectacle du Puy-du-Fou, créé en 1989, qui diffuse l'image d'un âge d'or unissant les paysans – considérés d'un seul bloc – et leurs bons nobles. Les bornes sont parfois rompues lorsque « la Vendée » est comparée au Cambodge de Pol Pot. C'est ici qu'un autre ouvrage, *Guerre et paix en Vendée* d'Anne Rolland-Boulestreau, montre à quel point cette idée est fautive. Il traite dans le détail des longues tractations entre Républicains et Vendéens qui aboutirent à deux « traités » de paix en 1795, ceux de La Jaunaye et de Saint-Florent. Une incontestable volonté de négocier pointe pour établir « un modus vivendi acceptable temporairement par les deux partis ».

Reste qu'une communauté soudée de familles élargies, travailleuse et industrielle, tournée à sa manière vers une certaine modernité, ayant un langage commun avec ses notables et ses clercs, aura résisté plus longtemps que les autres à l'exode rural grâce à – ou à cause de – ce « souvenir vendéen » fabriqué et refabriqué.

Faire de l'histoire avec Michelle Perrot

Depuis sa direction de l'Histoire des femmes en Occident avec Georges Duby, Michelle Perrot est une figure centrale de l'historiographie française. Elle fait l'objet d'un volume de textes choisis autour de ses objets de prédilection – les ouvriers, les marges, les chambres et les prisons... avec, toujours, les femmes au cœur. L'historien Philippe Artières lui rend hommage.

par Philippe Artières

Michelle Perrot

Le chemin des femmes

Avant-propos de Josyane Savigneau

Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1 184 p., 32 €

Je n'ai jamais vu son bureau, seulement ce petit boudoir jouxtant l'espace de l'écriture, un boudoir, devrais-je dire, qui porte bien mal son nom : Michelle Perrot vous y reçoit avec la même attention que vous soyez une jeune historienne indienne, un de ses collègues avec qui elle enseigna à Paris VII, une militante pour l'abolition de la prison ou l'un de ses anciens étudiants. Sous un tableau d'une mer déchaînée, face à une bibliothèque composée de volumes reliés en d'autres siècles, elle vous offrira un thé, une eau gazeuse ou un whisky suivant l'heure du jour et, chaque fois, il y aura cette invitation si rare aujourd'hui : « Alors, racontez-moi ! ».

Michelle Perrot, c'est cela, une voix singulière, claire et chaleureuse ; cette voix, souvent le lundi matin nous l'entendions à la radio présenter un livre et dialoguer avec son auteur.e ; une voix pleine de cette même soif de l'autre, jamais suffisante, toujours inquiète de ne pas avoir bien compris ce que son interlocuteur ou son interlocutrice avait voulu dire.

Il n'en est pas autrement de l'historienne. Michelle Perrot considère le passé avec la même intensité qu'elle écoute le présent. Elle développe depuis 1970 un art des plus rigoureux mais aussi des plus libres : elle a le soin des morts. Comme pour son livre sur George Sand à Nohant (2018), elle lit tout, ne néglige aucune piste, ni aucune information, si futile puisse-t-elle nous paraître.

Michelle Perrot sait que l'Histoire est difficile et qu'elle ne s'écrit jamais seul.e.

C'est sans doute aussi qu'elle est écrivaine. Avec elle l'histoire s'écrit par tresses, bouquets, mais aussi treilles. Jour après jour, avec cette formidable inquiétude, elle inscrit sur la page la vie des autres. Michelle Perrot fait récit sans jamais s'absenter de son livre ; pudique, elle se tient dans l'ombre de la porte, mais elle l'habite pourtant avec une force qui soudain fait entrer sur la scène du théâtre de l'histoire un prisonnier de la Roquette, une ouvrière textile, un mineur gréviste mais aussi George Sand, Alexis de Tocqueville, ou encore le baron Joseph-Marie de Gérando... Il n'est pas de grands ou de petits acteurs de l'histoire à ses yeux, elle écrit l'histoire comme elle vit sa vie, en sujet libre attentive à tous les mots du monde, nous offrant à nous ses visiteurs de nouvelles perspectives, des chantiers inédits à mener et tant de nouveaux livres à écrire.

Ainsi, *Le chemin des femmes*, qui paraît cet automne, est également un autoportrait pudique. On relira son ego-histoire, écrite dans les années 1980 pour Pierre Nora, on écouterait une leçon d'écriture de l'histoire, curieuse et grave, incarnée et sensible, on suivra les existences des femmes et des hommes du passé à travers les traces que Michelle Perrot ne cesse de mettre en lumière (archives, littératures, peintures), on mesurera combien aussi cette grande historienne a modifié la discipline historique, comment par la production d'entreprises collectives – à commencer par l'histoire de la vie privée et l'histoire des femmes – Michelle Perrot est au centre de notre présent.

L'œuvre de l'esprit

La collection de la Pléiade s'est attachée depuis longtemps à donner à lire, non seulement les textes fondateurs des grandes traditions religieuses (pensons pour le christianisme au volume récent rassemblant les Premiers écrits chrétiens), mais aussi certains de leurs grands auteurs ; toujours pour le christianisme, évoquons à titre d'exemples remarquables les éditions de saint Augustin et de Luther. Aujourd'hui, le dernier né de la prestigieuse bibliothèque, dirigé par Cédric Giraud, relève un véritable défi éditorial : comment réunir dans un ouvrage de taille raisonnable la littérature spirituelle médiévale produite entre le XI^e et le XV^e siècle ?

par Richard Figuiier

Écrits spirituels du Moyen Âge
Textes traduits, présentés et annotés
par Cédric Giraud
Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »
1 264 p., 58 € (prix de lancement)

Et comment éviter, dans ce genre d'entreprise, que des esprits grincheux reprochent à notre spécialiste l'absence notamment d'écrits féminins (Hildegarde de Bingen, Hadewijch d'Anvers, Marguerite Porete, Catherine de Sienne, pour ne citer que les plus connues, cela dit sans gynégo-gie aucune) et d'autres grands noms de la spiritualité chrétienne ? L'éditeur scientifique des *Écrits spirituels du Moyen Âge* a eu une idée lumineuse qui lui permet de prévenir toute critique contestant ses choix. Le médiéviste Cédric Giraud, spécialiste de l'histoire des textes, a adopté une pratique bien connue au Moyen Âge dans divers milieux, aussi bien monastiques qu'universitaires, celle des catalogues de textes fondamentaux destinés à la formation spirituelle et intellectuelle. Figure dans ces listes, comprenant toujours les mêmes registres, de la Bible aux Pères en passant par l'hagiographie, le domaine des *libri devoti*, les livres de dévotion. L'opération a consisté à croiser ce qui semblait définir une culture commune avec le nombre des éditions manuscrites successives durant cinq siècles. Ce procédé, « *entre histoire doctrinale et sociologie de la lecture* », a fait apparaître les quinze auteurs retenus comme les plus significatifs. L'éditeur « *ressuscite* » pour l'homme d'aujourd'hui « *les anthologies spirituelles des derniers siècles*

du Moyen Âge » composées des textes les plus lus, ayant exercé l'influence la plus profonde, de la tradition spirituelle médiévale.

Pourtant, bien qu'incontestable, la méthode pour désigner les heureux élus et les textes retenus engendre certains paradoxes. Les relever ne revient pas à remettre en cause la sélection de l'éditeur, mais, au contraire, à souligner l'extrême difficulté de l'entreprise. Prenons deux exemples sur lesquels s'attarde l'éditeur lui-même : celui de saint Bernard de Clairvaux et celui de saint Thomas d'Aquin. Du premier nous sont proposés deux sermons sur le Cantique des cantiques. Bien entendu, il était hors de question de publier les 86 sermons qui composent le commentaire bernardin, mais ne parvient-on pas à un résultat étonnant, quand on sait l'importance de saint Bernard dans l'histoire du christianisme (l'auteur le plus cité par Luther), en voyant cet auteur central occuper un nombre très restreint de pages ? Fallait-il choisir ou compléter par d'autres extraits – *Traité de l'amour de Dieu, De consideration* ? De même pour Thomas d'Aquin qui n'a pas laissé, et pour cause, de « *théologie spirituelle* » proprement dite, bien qu'il ait beaucoup écrit sur la vie spirituelle. Certes, les questions de la *Somme de théologie* concernant la vie du Christ sont importantes, puisque toute la vie théologique de l'homme est orientée vers la configuration au Christ, mais on aurait pu aussi bien choisir les questions sur les dons du Saint-Esprit ou bien des textes issus de la querelle entre les Mendicants et le clergé séculier, portant sur la « *vie mixte* » et définissant une certaine « *spiritualité* » des ordres mendicants.

L'ŒUVRE DE L'ESPRIT

Aussi légitimes que soient les choix textuels de Cédric Giraud, on peut se demander s'il ne va pas manquer au lecteur une sorte de seuil, de porche, propre à l'accueillir pour qu'il ait en main les moyens de comprendre d'où provient l'économie de ces écrits en régime chrétien. Peut-on suggérer que, dans un avenir pas trop lointain, on puisse disposer d'un nouveau volume assurant la transition entre les *Premiers écrits chrétiens* et l'ouvrage qui nous occupe ? Il présenterait des extraits de Cassien ou de Grégoire le Grand et d'autres Pères latins, mais aussi bien des Pères du désert et des Pères grecs, et en particulier du Pseudo-Denys. Ainsi le lecteur aurait devant les yeux le déploiement complet d'une tradition religieuse qui ne cesse de se réinventer, tant, comme le souligne Cédric Giraud, les médiévaux font surgir, de rapprochements inattendus de versets bibliques, des exégèses étonnantes, mais également recyclent, en actualisant des significations nouvelles, la pensée des Pères sans presque les nommer. Pour l'instant, nous devons nous contenter des très heureuses notices (notamment celle concernant saint Anselme) sur les auteurs et leurs ouvrages, petites synthèses très éclairantes sur les sources, le sens et la fortune des textes composant cette anthologie.

Mais, surtout, le lecteur situerait mieux ainsi tous ces textes et la singularité de la spiritualité chrétienne. Dans le christianisme, la spiritualité n'est pas d'abord ascèse ou exercice, itinéraire vers un absolu, ni processus de transformation de l'individu, mais, plus radicalement, participation de l'homme à un nouveau principe d'existence qui, sans que la réalité extérieure semble en être changée, bouleverse en réalité toute chose. Le spirituel ne s'oppose pas au corps (*soma*) mais au « psychique » (*psykhikós*), le pneuma à la psyché. On l'a dit et répété, ces textes ont contribué à la construction du sujet en Occident, mais on oublie, à l'heure où le « marché » de la « spiritualité » regorge d'abondances de toutes sortes, que l'objectif central et unique de ces traités, lettres, etc. est d'achever l'œuvre de l'Esprit, ce nouvel « opérateur » d'existence, selon le vocabulaire contemporain, souverainement indépendant du sujet, dans le « cœur » du croyant.

Il y a bien les méthodes, les exercices (la méditation, la prière, l'oraison, etc.), les techniques, dirait Marcel Mauss, dont certaines remontent à l'Antiquité, il y a bien les degrés sur le chemin de la perfection, la purgation, l'illumination et enfin

Écrits spirituels
du Moyen Âge

TEXTES TRADUITS
PRÉSENTÉS ET ANNOTÉS
PAR CÉDRIC GIRAUD

BIBLIOTHÈQUE DE LA PLEIADÉ

urf

l'union (qui ne sont pas sans rapport avec le platonisme), il y a bien les formes et les milieux de vie – ces textes sont issus essentiellement des milieux réguliers, soit monastiques, soit canoniaux et mendiants –, mais il y a surtout « *tout l'amour du monde* », pour paraphraser le poète, la pointe portant sur l'objet de cette concentration d'amour (l'*agapé*) : Dieu, en sa particularité chrétienne, trinité. Il suffit de lire cette anthologie pour se rendre compte des trésors d'ingéniosité langagière – toute cette « *poétique du Saint-Esprit* », selon l'expression d'Alain Michel – dont ces textes regorgent pour à la fois dire cette *agapé* et discerner les mouvements de l'âme tantôt fuyante, tantôt désirante.

Ces textes, qui répondent souvent à des commandes, demandent eux-mêmes à être lus de manière lente, dans une sorte de dilatation du temps. Avec eux, il s'agit « *de bouche et d'estomac* » (Michel de Certeau, *Fable mystique* 2), de digestion lente, d'une lecture qui doit comme effacer la page, s'interrompre, se perdre et devenir vie. On pourrait écrire à propos de leur lecture aujourd'hui ce que Proust suggérait aux abonnés du *Mercur de France* au sujet de la cathédrale vue à travers Ruskin, dans *Pastiches et Mélanges* : si nous donnons « *à ces textes un sens moins littéralement religieux qu'au Moyen Âge ou même seulement un sens esthétique, nous avons pu néanmoins le rattacher à quelqu'un de ces sentiments qui nous apparaissent par-delà notre vie comme la véritable réalité, à une de ces étoiles à qui il convient d'attacher notre char* ».

La préhistoire de l'Anthropologie structurale

En 1958, Claude Lévi-Strauss rassemble dix-sept de ses textes pour composer son Anthropologie structurale. Quinze ans plus tard, il réunit dix-sept autres textes dans un ouvrage intitulé Anthropologie structurale deux. Vincent Debaene puise dans la même réserve encore dix-sept articles afin de présenter ce qui constitue en quelque sorte la préhistoire new-yorkaise de l'Anthropologie structurale. L'état « zéro » de ce qui précède, dans l'attente d'un grand livre et de la refondation d'une discipline.

par Marc Lebiez

Claude Lévi-Strauss
Anthropologie structurale zéro
 Édition de Vincent Debaene
 Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle »,
 352 p., 23 €

Au début des années 1930, jeune agrégé de philosophie, Lévi-Strauss découvre le Brésil et ses Indiens. Moins de dix ans après, il est aux États-Unis, d'abord en tant qu'intellectuel juif « *secouru par le plan de sauvetage des universitaires européens financé par la Fondation Rockefeller, puis comme conseiller culturel auprès de l'ambassade de France* ». En 1949, il publie *Les structures élémentaires de la parenté* et, rentré à Paris, pose pour la première fois sa candidature au Collège de France. Celle-ci n'est pas acceptée et cet échec lui pèse beaucoup – comme s'il y avait beaucoup de quadragénaires dans cette prestigieuse institution ! Il est vrai qu'il avait été envoyé au Brésil comme professeur d'université à vingt-sept ans. Tous les textes réunis dans ce volume datent de cette époque new-yorkaise ; ils sont donc antérieurs d'au moins dix ans à la publication de *l'Anthropologie structurale*.

Le retour vers Paris n'est pas seulement le choix d'une institution dans laquelle s'investir et d'un lieu où résider. C'est aussi, pour une discipline comme celle de Lévi-Strauss, un choix théorique de première importance, qu'exprime bien la différence des concepts exprimés par les mots « sociologie », « ethnologie », « anthropologie », *a fortiori* quand cette dernière est dite « structurale ». Les anthropologues américains reprochent à la sociologie française « *de manquer de rigueur méthodologique et d'être trop abstraite, insuffi-*

samment attentive aux réalités concrètes du terrain ». Rentrer en France à la fin des années 1940, malgré l'insistance des Américains et de Roman Jakobson pour le retenir, c'était aussi s'engager du côté de la tradition française. Même si Lévi-Strauss se découvre « *homme de cabinet plutôt qu'homme de terrain* », il ne peut être accusé d'ignorer celui-ci ou même de l'avoir négligé. Un des apports de cet ouvrage est justement de mettre en évidence l'homme de terrain, qu'il avait été et serait sans doute moins ensuite, durant ce que l'on pourrait appeler son époque parisienne.

Soit dit en passant, on s'étonne que, déplorant que le mot « structuralisme » soit devenu trop à la mode, Lévi-Strauss ait renoncé en 1983 à intituler *Anthropologie structurale trois* le livre qui eut finalement pour titre *Le regard éloigné*. Comme si la notion même de structuralisme n'était qu'une mode journalistique avec laquelle il n'aurait eu lui-même aucune affinité. Le mot pourtant lui convenait, puisqu'il l'a utilisé pour deux de ses ouvrages fondateurs, du moins l'adjectif *structural* et le substantif *structures*. Et il l'a fait par analogie avec la phonologie structurale de Jakobson. On peut comprendre que, par la suite, il ait été irrité par l'usage que firent Lacan ou Barthes de cette notion, puis par son affadissement journalistique. Il reste néanmoins que le mot « structuralisme » avait un sens, comme, dans le domaine pictural, les mots « impressionnisme » et « abstraction », autres créations journalistiques. *A contrario*, on voit très bien en quoi le mot « post-structuralisme » est dénué de sens, s'appliquant à des auteurs aussi différents que Derrida, Deleuze ou Bruno Latour !

Point encore de structuralisme dans les articles qui constituent *Anthropologie structurale zéro* –

**LA PRÉHISTOIRE
DE L'ANTHROPOLOGIE STRUCTURALE**

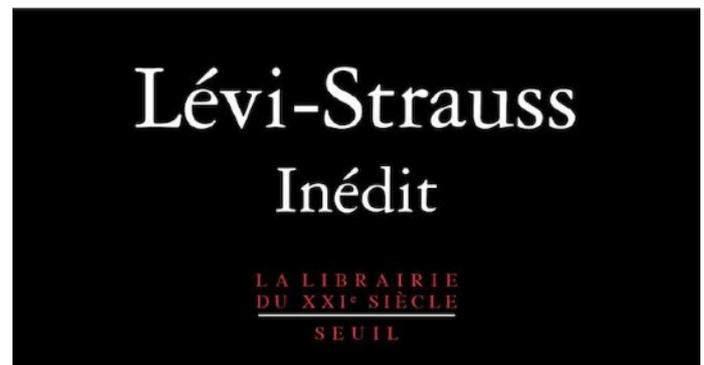
articles qui, contrairement à ce que dit le bandeau publicitaire de l'éditeur, ne sont pas inédits, quoique rédigés en anglais, rarement traduits en français et généralement aussi accessibles que peuvent l'être des articles publiés il y a trois quarts de siècle dans des revues savantes à petite diffusion. Mais pas toujours : celui intitulé « Indian Cosmetics » avait été publié par Claude Imbert en ouverture de son *Lévi-Strauss, le passage du Nord-Ouest* (L'Herne, 2008). Entre le moment ethnographique des années 1930 au Brésil et celui du théoricien reconnu des années 1960, ce livre nous donne à lire les travaux d'un sociologue français réfugié parmi des anthropologues américains, qui cherche la voie qui fera sa célébrité bien au-delà du champ de l'ethnologie.

Dans ce nouvel ouvrage fait de textes anciens, le lecteur de *Tristes tropiques* retrouve des photos qu'il connaissait déjà ainsi que des fragments de texte, des réflexions, des exemples dont il se souvenait et dont il voit désormais comment ils ont été élaborés dans la perspective d'un ouvrage susceptible de figurer dans la collection « Terre humaine ». S'il s'était aventuré dans la masse des *Structures élémentaires de la parenté*, le lecteur avait vu à quelle élaboration théorique, fondatrice de la démarche structuraliste, avait pu conduire la réflexion sur les relations familiales chez les Indiens nambikwara. Cette petite tribu de probablement moins de deux mille membres ignore sans doute l'usage théorique que fit de sa visite chez elle celui qui y séjourna il y a quatre-vingts ans. Même si elle est peu visible dans la table des matières, elle est très présente dans cette *Anthropologie structurale zéro*, tant à propos de la guerre et du commerce que lorsqu'il s'agit de décrire « la politique étrangère dans une société primitive » ou « l'usage social des termes de parenté chez les Indiens du Brésil ». Dans chacun de ces chapitres, on retrouve des phrases reprises à l'identique – ce qui n'a rien de surprenant s'agissant d'articles différents publiés à l'origine dans des revues destinées à des publics différents. Et puis, quand on cherche, on ressasse.

Le lecteur d'aujourd'hui est d'abord sensible à l'attachement que cela traduit du « sociologue » (comme Lévi-Strauss se définissait alors) pour cette tribu affectueusement étudiée. Connaissant la suite, il perçoit aussi l'écart entre une description des relations de parenté qui finit par être confuse et la belle clarté qui jaillira

CLAUDE
LÉVI-STRAUSS

ANTHROPOLOGIE
STRUCTURALE ZÉRO



de l'invention d'une « anthropologie » pouvant être dite « structurale ».

Au début des années 1950, Lévi-Strauss avait soumis aux éditions Gallimard le manuscrit de son *Anthropologie structurale*. Brice Parain – le maître en philosophie de cette maison, celui qui avait suggéré à Sartre de remplacer le titre *Melancholia* par *La nausée* – lui avait répondu : « Votre pensée n'est pas mûre ». Vincent Debaene ouvre sur cette anecdote sa très belle préface à cette *Anthropologie structurale zéro*. On pourrait être tenté d'ironiser sur la myopie de Parain en qui, dans le chapitre XVI de l'*Anthropologie structurale* où il répond avec vigueur à une attaque de Gurvitch, Lévi-Strauss dira voir « un adversaire de l'ethnologie ». Debaene n'a pas cette naïveté, mais le principal intérêt de l'ensemble qu'il publie est précisément de montrer cette pensée pas encore mûre à ceux qui connaissent déjà les chefs-d'œuvre structuralistes. Pour les autres, ce peut être une voie d'accès bien venue.

L'expérience intérieure de la peinture

Il y a beaucoup de tableaux dans les livres de Yannick Haenel. Dans son roman Cercle, on trouvait ceux de Francis Bacon ; il y a quelques mois, on suivait ceux de [La Solitude Caravage](#). Pour En attendant Nadeau, l'écrivain visite la grande exposition « Bacon en toutes lettres » du Centre Georges Pompidou en lisant deux essais récents sur l'artiste qui, pour Yannick Haenel, affirme que « la littérature seule est capable d'écouter la peinture ».

par Yannick Haenel

Bacon en toutes lettres
Centre Georges Pompidou
Jusqu'au 20 janvier 2020

Franck Maubert
Avec Bacon
Gallimard, 144 p., 9,50 €

Yves Peyré
Francis Bacon ou la mesure de l'excès
Gallimard, 336 p., 49 €

À l'occasion de la passionnante exposition consacrée à Francis Bacon au Centre Georges Pompidou à Paris – « Bacon en toutes lettres » –, on peut lire deux excellents livres : l'un de Franck Maubert, *Avec Bacon*, un petit volume très stimulant qui raconte une série de rencontres avec le peintre dans son atelier, mais aussi dans les bars, et jusqu'au bout de la nuit ; l'autre, d'Yves Peyré, *Francis Bacon ou la mesure de l'excès*, un somptueux livre d'art qui, en plus d'offrir des reproductions de très grande qualité, propose, à la suite de Michel Leiris, qui fut un grand ami de l'auteur et présenta Bacon à celui-ci, le récit d'un compagnonnage intellectuel avec le peintre et une finesse dans l'analyse qui en fait l'une des études en français les plus justes sur l'œuvre de Bacon depuis *Les passions de Francis Bacon* de Philippe Sollers (Gallimard, 1996) et *Triptyque. Trois études sur Francis Bacon* de Jonathan Littell (Gallimard, 2011).

Écrire sur Bacon consiste en effet à prendre place dans un cortège de gloses remarquables (Leiris, Deleuze, Papiatt) – et donc à les connaître, à se les injecter – mais aussi à s'inscrire à l'intérieur

d'une procession de commentaires qui, en se confrontant à l'exigence artistique d'un tel peintre, ont nécessairement fait à leur tour l'épreuve de cette exigence en l'appliquant à l'écriture. Envisager un livre sur Francis Bacon relève d'une expérience fondamentale : de cette « pure brûlure » dont parle Yves Peyré – laquelle, en même temps qu'elle éclaire le fond terrible de l'être, nous ouvre au danger d'y sombrer –, mais aussi de cette extase que nous procure le défi d'être *exposé*, mis à nu par la peinture.

Je crois qu'un livre sur la peinture doit raconter avant tout cela : une expérience intérieure – celle qui élargit notre corps en déchirant ses habitudes. Je crois que nous ne passons pas assez de temps devant la peinture, et que s'y mettre vraiment, endurer ces formes qui nous requièrent, ouvrir sa tête et son corps à l'intensité qui vient d'elles, constitue une aventure existentielle absolue : là se rejoue – se joue enfin – la présence. Nous accédons enfin à une présence, et qu'elle soit tourmentée, convulsive, tendue vers des excès d'abîme ou apaisée, lumineuse, importe peu (personnellement, c'est en compagnie de Bacon ou du Caravage que je respire enfin, que je vois, aime et pense avec clarté).

Impossible, en effet, de rester à distance d'une œuvre comme celle de Bacon : s'en approcher, c'est en recevoir l'impact. Un livre sur Bacon est toujours, fût-ce secrètement (dans son filigrane ou ses marges), le récit d'une *atteinte* : il raconte comment nous sommes touchés. En cela, les livres de Franck Maubert et d'Yves Peyré témoignent, chacun à sa manière (décontractée chez Maubert, studieuse chez Peyré), de ce qui arrive lorsqu'on aime passionnément les tableaux de Bacon.

L'EXPÉRIENCE INTÉRIEURE DE LA PEINTURE

Un tel amour peut nous mener très loin, aux confins du vertige et de la connaissance, jusqu'à ce point fou où l'être, en s'effaçant, nous donne à sentir son propre excès ; et lorsque l'on parcourt cet hiver les salles de l'exposition « Bacon en toutes lettres » au Centre Pompidou, voici que cet amour nous jette au cœur d'une expérience où violence et calme se confondent, où profane et sacré coïncident, où l'esprit et le corps se révèlent une même chose.

Car ici l'être se brise, et ne cesse, en un même geste, de s'approfondir : l'ébullition qui jette ses figures à travers des rectangles dorés de peinture ouvre un univers qui crie et se fracture à l'intérieur de la couleur. C'est bien de l'amour, n'est-ce pas, lorsqu'on pousse à l'extrême la perception, et que toute chose, en se déchaînant, non seulement *se donne*, mais vous pense ?

Non qu'une œuvre comme celle de Bacon soit sacrée, ni même qu'il faille en faire religion en l'exceptant à ce point de l'histoire de l'art, mais le cœur de ce qui s'y joue de décisif emporte avec lui les limites de l'expression : « l'art de l'impossible » (titre des passionnants entretiens que Francis Bacon n'a cessé au cours du temps d'avoir avec David Sylvester) implique que, lorsqu'on se penche sur ces tableaux, on entre soi-même dans l'impossible, c'est-à-dire dans un grand jeu où écrire, voir, penser, se concentrent et nous métamorphosent.

Ces deux livres, à leurs manières si différentes, s'accordent à une telle exigence. *Avec Bacon* de Franck Maubert rend très bien compte, avec une modestie d'amateur passionné, de l'événement Bacon – pas seulement de l'œuvre, ni du peintre : les deux en tant qu'ils initient une forme de vie absolument unique, absolument intense, absolument contagieuse.

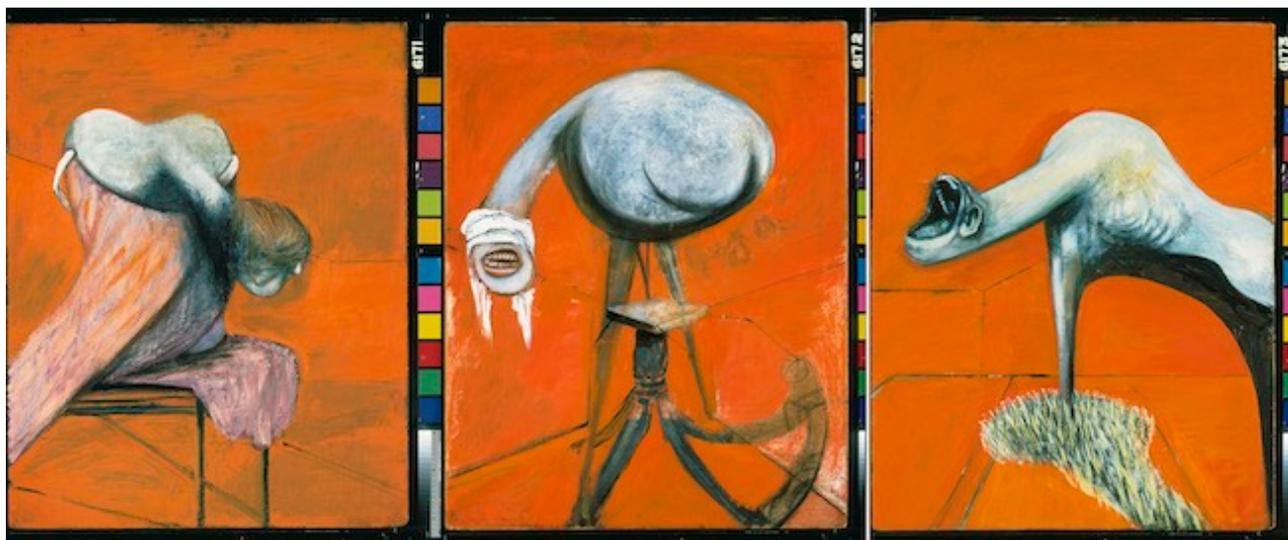
Il s'agit d'un livre sur l'*ethos* de la peinture. Comment vit un grand peintre ? Qu'est-ce que vivre *selon* la peinture – c'est-à-dire, en l'occurrence, s'accorder follement à la dépense ? Franck Maubert accompagne le surgissement de cet étrange événement dans sa vie ; il raconte la chance qu'il y a à partager des moments avec Bacon. Virées nocturnes, restaurants, bistrot, boîtes gays. Le récit d'une nuit à Londres avec Bacon – chapitre 2 : « Londres, au bout de la nuit » – vaut à lui seul qu'on se précipite sur ce livre élégant et précis. On est au Colony Room, un pub

de Soho auquel on accède par un escalier, au milieu des poubelles. Le champagne coule à flots, et Bacon arrose généreusement tous les clients. Puis « *il entame sa danse, tournant sur lui-même, flûte à la main, lançant des Cheerio ! à la ronde* ». Un verre, encore un autre, spray de ventoline pour l'asthme, puis encore un verre, encore et encore. D'un coup, il tape sur l'épaule de Maubert : « *It's enough* », et voici que Bacon « *plonge une main dans une des poches de sa veste, en sort une liasse de billets froissés qu'il fait valser autour de lui* », et les serveurs se précipitent. Taxi vers East End, Bacon est ivre, il déclame des vers, mais ça continue jusqu'au casino. Le voici face aux tables de jeu, ses plaques et ses jetons en main : « *l'œil de Bacon ne quitte pas la petite boule blanche* ». Il ne rentrera pas chez lui avant le matin, Maubert s'en va de son côté et note : « *Devant un tapis vert comme face à sa toile, il ne sait pas ce qui va sortir, il veut se surprendre.* »

Il faudrait interroger plus longuement la présence de Dionysos en Bacon : les libations ne ferment pas le jeu ; au contraire, elles ouvrent au déchaînement qui libère l'espace. Le sacré gît dans la violence peinte. D'autant qu'il y a dans l'ivresse une affirmation de la clarté sur elle-même qui tranche avec la mesure, laquelle n'est souvent qu'étroitesse. Ouvrir sa vie, son œil, sa main, son art, implique nécessairement l'excès : pourquoi donc un artiste devrait-il s'économiser ? La méthode de dépense physique de Bacon relève d'un art de l'intempérance. C'est bien connu (je recopie là une phrase de Hegel) : « *à la manière dont un esprit se satisfait, on reconnaît l'étendue de sa perte* ». Bacon, en ne se satisfaisant de rien, ne cesse de rencontrer l'épreuve de vérité que sa peinture exige : lorsqu'on s'engage dans l'existence, celle-ci nous offre des intensités qui ne se refusent pas.

La solitude de Bacon est immense : qui peint ainsi ? Qui vit ainsi, dans une nuit qui dépasse l'idée même de débauche, et rejoint l'enfance, le glissement léger des ombres, la coulée du vin sous la langue, la joie qui se mêle aux larmes ? Une telle solitude, lorsqu'on l'atteint, est toujours transgressive. Elle se substitue à tous les emplois du temps, lesquels, à côté d'une telle exubérance, d'un tel amour, semblent mornes, éteints, sans vie.

Bacon est quelqu'un qui ne voulait pas aller se coucher, mais qui peignait quand même chaque matin, de 6 heures à midi. Il faudrait repenser l'usage de l'alcoolisme chez les artistes : Gilles



Trois études de figures au pied d'une Crucifixion
(1944). Triptyque. Londres Tate Gallery.
Photo © Tate, Londres, Dist. RMN-Grand Palais /
Tate Photography

L'EXPÉRIENCE INTÉRIEURE DE LA PEINTURE

Deleuze a eu tendance à l'enfermer dans le fétichisme d'une pratique philosophique paradoxale. Le récit des beuveries de Bacon ouvre une autre voie, plus méditée – comme, peut-être, chez Georges Bataille –, où le dérèglement vise la vérité d'un état enfin dégagé de la vie ordinaire, des tensions et du bavardage : un dénuement de l'esprit depuis lequel Bacon sort des ténèbres et entre dans son atelier.

Il y a une clarté saisissante dans cet instant qui est celui de la création. On parle ici de coupure, et l'alcool donne à Bacon la possibilité de fermer le rideau, et d'ouvrir une autre porte. Il existe une photographie de Peter Beard datant de 1975 où l'on voit Bacon franchir le seuil de son atelier : sa tête et son bras sont déjà engagés dans la porte, il entre – mais où ?

Durant l'exposition « Bacon en toutes lettres », on entend des extraits des livres favoris du peintre : ces textes de Leiris, Bataille, Nietzsche, Conrad, T. S. Eliot et Eschyle constituent les seuls indices verbaux d'une exposition volontairement débarrassée d'indications. C'est eux qui nous guident ; et c'est une merveilleuse expérience que d'aller mettre sa tête sous les écouteurs pour écouter ces phrases puis repartir voir les tableaux *avec elles*.

Parmi ces phrases, il y en a une d'Eschyle qui m'a poursuivi durant mes multiples visites, et qui continue à se méditer à travers l'écriture de ce texte. C'est un extrait des *Euménides*, du cycle de l'*Orestie* : « *J'entre au fond du sanctuaire, couvert d'offrandes* ».

La porte s'ouvre ainsi sur une scène insituable : celle qui vient briser le temps. Ce qui se peint par la main de Bacon s'ouvre dans un espace entre vie et mort, à l'instant même où se lézarde la représentation. Le « sacré » s'illumine ainsi, clignote, s'interrompt, reprend : sa violence est rouge, orange, bleue. Chaque tableau *est* le sanctuaire – chaque tableau *expulse* le sanctuaire. Un tel mouvement fonde le sacrifice.

On pourrait regretter à cet égard que ni Peyré ni Maubert (et pas non plus Deleuze) n'abordent la question sacrificielle qui crève pourtant les yeux dans l'œuvre de Bacon, *a fortiori* dans l'exposition du Centre Pompidou où les triptyques en hommage à Georges Dyer rassemblés en une seule salle fondent un espace voué à l'instant de la mort, et où les oiseaux de sang – les Furies – ne cessent d'établir par leur présence criminelle un site consécatoire, où la victime et le sacrificateur exposent leur semblable nudité à la lame d'un couteau que la peinture à la fois dissimule et incarne jusque dans ses couleurs abruptes.

Mais ces deux livres ont aussi le mérite de nous débarrasser de cette fausse piste un peu racoleuse d'une peinture-boucherie, dont Bacon serait le maître de cérémonie grimaçant. En parcourant les salles de « Bacon en toutes lettres », on perçoit en effet à quel point cette peinture est délicate, on découvre sa fraîcheur, et le caractère absolument désarmé – peut-être désarmant – de son effervescence.

L'EXPÉRIENCE INTÉRIEURE DE LA PEINTURE

Yves Peyré insiste avec raison sur « *l'étrange douceur* » qui enveloppe les compositions de Bacon : « *un excès se présente dans l'ellipse même de son avènement* » ; et cet excès, loin de se condenser à travers le déchirement de ses figures, s'autodéborde à travers une forme de tendresse. Oui, cela pourra paraître forcé à certains, mais c'est vrai : il suffit d'être là – d'être vraiment là – face à des tableaux de Bacon pour en voir apparaître la douceur. Il y a une tendresse qui se dégage de ces compositions désespérément tendues vers une issue que la violence condamne.

Yves Peyré analyse brillamment ce qu'il en est de la « viande » chez Bacon : « *Le sang et sa couleur sont pour lui une touche de beauté. Il n'y a là rien de morbide malgré les apparences. La séduction qu'exerce également sur lui la pièce de viande est pareillement due à un magnétisme de la tonalité.* » *Le magnétisme de la tonalité* : expression parfaite. Car la véhémence des peintures de Bacon appelle une temporalité dégagée des crises de l'époque : « *Bacon est indéniablement actuel, écrit Peyré, mais il est tout aussi bien inactuel tant ce qu'il éprouve vient de plus loin, remonte depuis l'origine de l'individu et plus encore de l'espèce.* »

Voilà : la tête de Bacon, son expérience, sa pensée, sa sexualité, tout cela vient d'un « *excès lumineux* » qui ne se réduit à aucune origine. Sa main vient de Lascaux, peut-être, ou de la grotte Chauvet. Un grand peintre est déjà là avant même de naître ; en naissant, il rejoint son passé – et lorsqu'il commence à peindre, tout l'art revient à lui.

J'aime bien qu'Yves Peyré écrive que les peintures de Bacon « *viennent après la croyance mais restent intensément religieuses en hurlant leur athéisme* ». J'aime qu'il situe son regard dans une dimension ontologique, qu'il parle de « *clarté inattendue* » ou de surfaces « *habitées par la nécessité de leur éclat* ». Et lorsqu'il aborde les dernières œuvres de Bacon – celles qui composent en majorité l'exposition du Centre Pompidou –, Peyré use de touches légères, il entre dans une méditation qui semble suspendue : « *De son vivant, Bacon pouvait créer des abîmes qui filaient sous les pieds, le regard lui-même courait au bout du possible, il était rejoint à la volée.* » Il écrit aussi que « *le périple de chaque peinture est aussi long que l'exige l'épuisement du sujet* », il parle de sa propre « *sidération enjouée* », et voici

qu'il ose aborder un au-delà du supplice : « *On reparcourt l'œuvre, on la retrouve dans l'étonnement de la voir toute de fraîcheur et de force, de volupté et de douceur.* »

On sent qu'il parle en poète – Yves Peyré est poète, c'est lui qui a fondé la belle revue *L'Ire des Vents*. On sent qu'il mobilise pour qualifier l'étrangeté de la peinture de son ami une vision qui cherche à en restituer l'énigme plutôt qu'à la réduire. Ainsi son livre va-t-il en s'élargissant, comme si le langage n'en finissait plus de faire sa propre expérience face à ce qui se dérobe, et ne cessait plus, d'une phrase à l'autre, de se préciser.

Et l'on n'est pas surpris de découvrir à la toute fin que l'analyse se métamorphose en poésie, comme si le passage par Bacon avait nécessairement bouleversé son usage des phrases, et les avait obligées à tendre vers leur plus extrême intégrité. Voilà, face la peinture, il faut se réinventer un langage : avec les phrases usuelles, on n'y voit rien.

C'est donc un poème, et des plus nus – intitulé *La Chambre en haut du cri* –, qui se substitue finalement au commentaire, manière d'affirmer sans doute que seule la littérature est capable d'écouter la peinture.

En voici juste un extrait :

« *Le rire d'un singe ou la peur d'un pape,
tout est humain,
les mâchoires se crispent, se desserrent,
libèrent
la hargne, ce qui retentit reste muet,
la monstruosité,
la candeur ordinaire, des ombres
passent
en claudiquant, l'animalité de naguère,
les herbes
enveloppent la présence, tout s'estompe
dans la rousseur.* »

Zadkine et le parfum enivrant de la forêt

Sans cesse, Zadkine (1888-1967) sculpte, dessine, grave, écrit. Il affirme : « Le sculpteur est un ordonnateur, il anime les formes et leur conserve le parfum enivrant de la forêt. »

par Gilbert Lascault

Ossip Zadkine, le rêveur de la forêt
Musée Zadkine. Jusqu'au 23 février 2020

Catalogue officiel
Éditions du Musée Zadkine/Paris Musées
178 p., 29,90 €

Dans le musée Zadkine, l'exposition marquante des œuvres d'une quarantaine d'artistes célèbres ou encore récents offre les aspects divers des forêts enchanteresses et inquiétantes : par exemple, les yeux de l'arbre magique de Séraphine de Senlis (1929) ; la blancheur lisse de la *Croissance* d'Arpi (1938) ; l'espace égaré de la *Chaussée boiseuse* de Dubuffet (1959) ; les seins roses des branches de Laure Prouvost (2017) ; les champignons absurdes des *Augures mathématiques* de Hicham Berrada (2019) ; *La dernière forêt* échelonnée de Max Ernst (1960-1970) ; troublante, *La forêt noire* d'Eva Jospin (2019) qui tisse les ombres, les reflets, les secrets ; les mains dans l'obscurité de *La forêt des gestes* d'Ariane Michel (2016) ; la *Graine de serpentes* de Laurie Karp (2013) qui imagine les créatures grouillantes, polychromes, affamées, tragicomiques...

Dans le catalogue de l'exposition, selon Noëlle Chabert (conservatrice générale du musée), Zadkine a toujours été lié aux bois, aux arbres, à sa terre natale. Lorsqu'il était adolescent, il passait ses vacances dans une forêt de son oncle maternel ; il vivait à proximité du dernier fragment subsistant de la forêt préhistorique qui recouvrait les plaines d'Europe après la dernière glaciation ; il bénéficiait d'une rencontre irremplaçable, intime, avec la nature primordiale. Il a écrit : « *Les arbres et moi, nous sommes de la même essence.* »

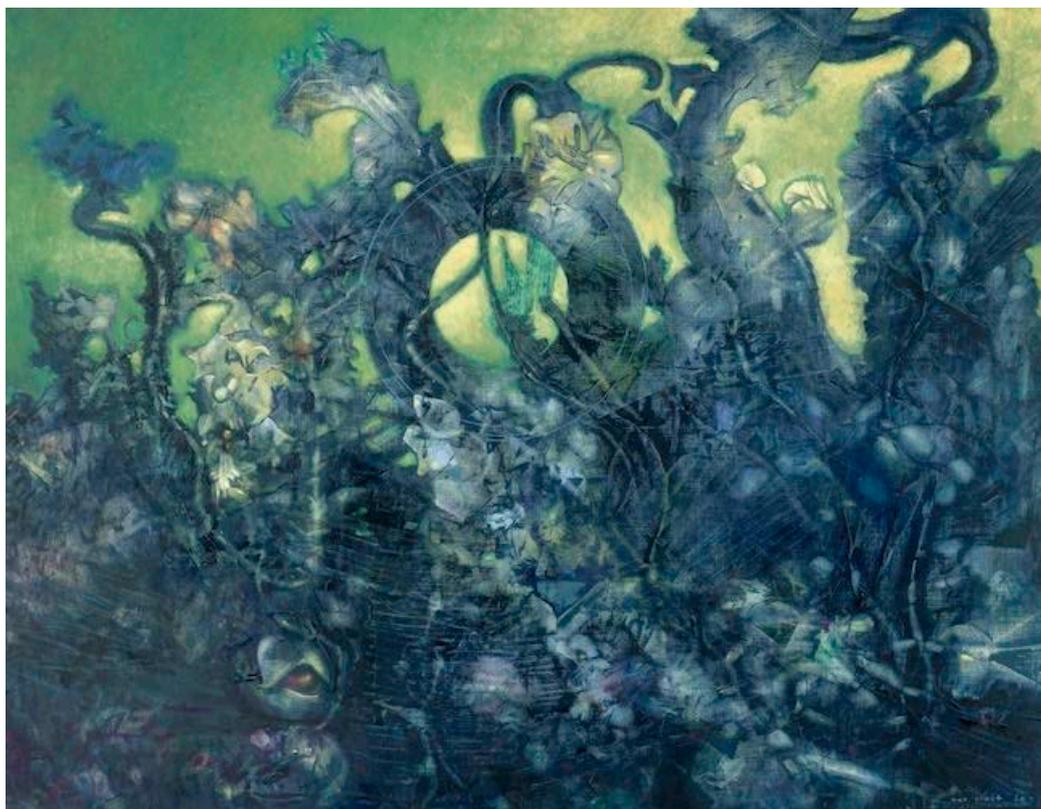
En 1960, Zadkine dialogue avec le critique d'art Pierre Cabanne sous le titre *Zadkine, le poète des forêts*. Il a sans doute retrouvé la mythologie païenne des forêts préchrétiennes et les anciens

lieux de résidence des dieux. La forêt vivante serait chez les enfants « *l'inquiétante étrangeté* » ; l'inanimé serait animé, peuplé des regards entre chiens et loups. Pour Victor Hugo, l'ombre et l'arbre seraient « *deux épaisseurs redoutables* ». Dans le premier chant de l'*Enfer* de Dante, le poète se trouve dans la « *sylve obscure* ».

En son enfance, Max Ernst s'est interrogé : « *Qu'est-ce qu'une forêt ? Sentiments mitigés lorsque, pour la première fois, il pénètre dans la forêt : ravissement et oppression. [...] Dehors et dedans, tout à la fois. Libre et prisonnier. Qui va résoudre l'énigme ?* » La forêt serait féérique, paradisiaque. Labyrinthique, dévorante, elle offrirait les menaces et la désorientation. La lisière des bois attire et peut inquiéter. Apollinaire (*L'Enchanteur pourrissant*, 1909) évoque le tombeau de l'Enchanteur : « *La forêt était pleine de cris rauques, de froissements d'ailes et de chants. [...] Des couvées serpentes rampaient, des fées erraient çà et là avec des démons bicornus et des sorcières venimeuses* ».

Alors, Zadkine sculpte *Les vendanges* (1918), une forêt de totems qui sont venus de son enfance russe et surgissent dans l'atelier parisien. Zadkine est ici proche des forêts peintes par Natalia Gontcharova ; tous deux représentent la puissance des troncs, leur régénération, la renaissance, la métempsychose, un réservoir d'innocence, de mystère, de légendes, une protection, un refuge. Pour nous, il s'agit d'explorer la Nature sauvage, de relire les poèmes de Henry David Thoreau. Nous redoutons les industries qui déciment les arbres, la vie des plantes et des animaux en Europe, en Amérique, sur tous les continents.

Dans le catalogue, l'historien de l'art Jérôme Goodeau admire Ossip Zadkine comme un « *homme végétal* ». Zadkine a publié *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie* (Albin Michel, 1968). Il évoque « *la lamentation des troncs* », le cours de la Dvina, les sons, les couleurs, les odeurs, les branches tortueuses, les « *pins magnifiques* », le



**ZADKINE ET LE PARFUM
ENIVRANT DE LA FORÊT**

sable « *couvert d'un épais tapis d'aiguilles* », des « *noyaux d'enfance* », une insouciance sauvage, rétive à « *l'âge de raison* ». Un « *démon* » fait pencher les branches tendres tantôt vers la terre, tantôt vers le ciel ensoleillé, tantôt vers les ombres. Le « *liéchi* » est un faune, un gardien barbu, facétieux et redoutable des forêts. Errent un loup gris, Vassilissa-très-belle et sa poupée magique, un faucon fier. Il a écouté les vents âpres et sifflants. La « *taille directe* » du sculpteur serait une prière ; elle imaginerait des songes, des oracles.

À tel moment, Zadkine achète un tronc de chêne à peine ébranché d'une scierie du boulevard Vaugirard ; il élève *Le Prophète* avec sa longue tête et les bras repliés. Il sculpte, entre autres, le *Torse d'éphèbe* (1922), proche des Kouroï de la Grèce antique, un *Torse violoncelle* (1936-1937), *Déméter* (1958), *Rébecca* (ou *La grande porteuse d'eau*, en plâtre, 1937)... En septembre 1940, solitaire, Zadkine, dans sa maison du Quercy, taille dans un bloc de peuplier une *Diane* avec son chien.

Dans la France vaincue et occupée, Zadkine est confronté aux lois raciales. Le 20 juin 1941, il embarque *in extremis* sur l'Excalibur, dernier bateau américain à quitter Lisbonne pour New

Max Ernst, *La Dernière forêt* (1960-1970),
Centre Pompidou/Musée d'art moderne
et d'art contemporain de Saint-Etienne
Métropole © ADAGP Photo/Centre Pompidou,
MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/image
Centre Pompidou, MNAM-CCI

York. Pendant ce temps, à Paris, un couple a fait main basse sur les [ateliers de la rue d'Assas](#). Dans le jardin, les grandes sculptures de Zadkine sont condamnées à la décomposition végétale, à la pourriture. Plus tard, Zadkine assiste à la dislocation de certaines de ses œuvres.

Pendant les quatre ans de son exil, il souffre : « *Ma vie en Amérique s'est écoulée dans une espèce de tarissement de mon imagination.* » Pourtant, en 1943-1944, il taille dans le grès un *Rêveur* acéphale et amputé de ses deux bras ; mais, sur ce corps minéral, l'incision du dessin trace une exubérance végétale dans les formes, une sorte de tatouage. Lorsqu'il regagne la France, en septembre 1945, il recommence : « *Je fis alors un groupe de trois personnages dont le bras était comme un lendemain de désastre, formes cassées, chaotiques dans leur déchéance et le haut troué mais rebâti ; j'étais devant la forêt humaine.* »

En 1958, dans *Les Lettres françaises*, le critique d'art Waldemar-George décrit *La forêt humaine* où « *les hommes arborescents forment un taillis balayé par le vent* ». Zadkine a combattu avec le ciseau et le maillet.

Eisenstein à Metz

Le Centre Pompidou-Metz consacre jusque fin février une vaste exposition aux rapports entre l'œuvre d'Eisenstein et les arts. Quelques aperçus sur une exposition qui multiplie les confrontations stimulantes.

par David Novarina

**L'œil extatique. Sergueï Eisenstein, cinéaste à la croisée des arts
Centre Pompidou-Metz
Jusqu'au 24 février 2020**

L'extase revient fréquemment dans les écrits de Sergueï Eisenstein. Mettant constamment en regard séquences de films et œuvres d'art, *L'œil extatique* donne la mesure de la formidable ébullition intellectuelle qui a animé son œuvre jusqu'à sa mort. Lecteur vorace, féru de Joyce comme de Fantômas, esprit curieux de tout, de l'anthropologie à la psychanalyse, théoricien toujours en mouvement, mêlant constamment inventivité conceptuelle et humour, polyglotte passant dans une même phrase d'une langue à l'autre, dessinateur compulsif marqué par l'art de la caricature, Eisenstein n'a cessé de décroquer les domaines et d'ouvrir des perspectives nouvelles de réflexion sur les arts en explorant les possibilités offertes par la notion de montage.

Le parcours suit les grandes étapes de l'œuvre, depuis les premiers essais théâtraux et cinématographiques dans l'orbite de Meyerhold (l'exposition montre le premier court-métrage clownesque d'Eisenstein, *Le Journal de Gloumov*, conçu comme intermède du spectacle théâtral *Le Sage*), jusqu'à *Ivan le Terrible*, en passant par les étapes majeures des quatre grands films (*La Grève*, *Le Cuirassé Potemkine*, *La Ligne Générale*, *Octobre*), mais aussi par certains projets non réalisés (*Glass House*), détruits (*Le Pré de Béjine*), ou montés après sa mort et mutilés (*Que Viva Mexico !*).

La dernière salle, point d'orgue de l'exposition, est consacrée à la réflexion d'Eisenstein théoricien de l'art, avec son projet de livre *Méthode*, son *opus magnum* inachevé sur la création artistique à partir de la notion de pensée « prélogique », dont ne subsistent que des fragments et des articles épars qui n'ont été traduits

en français à ce jour que partiellement. Et tout cela ne donne nécessairement qu'une image incomplète de l'entreprise eisensteinienne, puisque de nombreux projets inachevés, tel celui d'un film d'après *Le Capital* de Marx, n'ont pu être abordés dans cette exposition déjà très vaste.

Le parcours est construit autour de courtes séquences souvent célèbres données à voir avec un regard neuf grâce au voisinage avec d'autres œuvres. La séquence des mouchards dans *La Grève*, celle de l'escalier d'Odessa dans *Le Cuirassé Potemkine* et celle des dieux dans *Octobre* sont montrées dans leur dialogue fécond avec l'histoire de l'art. D'autres séquences moins connues sont projetées, comme celle où une soldate défendant le Palais d'Hiver se laisse émuvoir par le couple enlacé de *L'Éternel Printemps* de Rodin. Un double principe préside à l'exposition : tout d'abord, donner à voir quelques-unes des références artistiques (à la caricature, à la peinture d'histoire, à la peinture sacrée) que le cinéaste cite ou détourne ; ensuite, montrer comment les films et la théorie d'Eisenstein invitent à jeter un regard neuf sur les arts plastiques, et à percevoir des effets de montage, de plongée ou de contre-plongée dans une *Descente de croix* du Tintoret. L'un des effets majeurs de *L'œil extatique* est sans doute cette invitation à regarder autrement, avec l'œil vivifié par l'expérience du cinéma.

Les commissaires, Ada Ackerman et [Philippe-Alain Michaud](#), ont fait converger autour d'Eisenstein des œuvres venues de musées russes, français ou d'ailleurs : on croise des gravures de Jacques Callot sur la commedia del arte, un moulage de la frise des Panathénées, des prisons imaginaires de Piranèse, des tableaux du Greco ou de Poussin, des caricatures de Daumier, des travaux des contemporains d'Eisenstein comme Rodtchenko, Lissitzky, ou les architectes constructivistes, et enfin des documents historiques frappants, comme ces photographies de l'intérieur du Palais d'Hiver après l'assaut de la



« Octobre » (1927) © FSF

EISENSTEIN À METZ

révolution d'octobre. L'exposition donne aussi une place de choix à quelques séries de dessins originaux d'Eisenstein venues des archives russes, notamment la série du séjour au Mexique, saisissante par sa tendance à combiner allègrement érotisme et profanation pour évoquer la corrida ou la lutte de David et Goliath.

Parmi les confrontations les plus émouvantes, on peut évoquer le squelette mexicain géant Juda de la collection du Quai Branly, restauré pour l'occasion, venu côtoyer la séquence de la fête des morts de *Que Viva Mexico !*, ou la série peu connue de portraits des prêtres orthodoxes peints en plein stalinisme par Pavel Korine, qui sert de contrepoint aux images d'*Ivan le Terrible*. La dernière salle donne quelques exemples de la façon dont le cinéaste met en pratique sa méthode d'analyse pour décomposer un portrait pictural, analyser l'architecture en termes de montage, ou saisir les métamorphoses du lapin Oswald dans un dessin animé de Walt Disney. Les images prises de l'appartement du cinéaste à sa mort suggèrent comment Eisenstein a aussi procédé à une forme de montage en agençant sa propre collection d'objets d'arts.

Les espaces sont conçus avec simplicité, pour qu'on puisse regarder les œuvres avec la plus grande attention : le visiteur n'aura pas cette fois à souffrir de ce que la bande-son d'un extrait vi-

déo de la salle suivante perturbe insidieusement sa concentration face à tel ou tel tableau. À l'entrée, on gagnera à ne pas négliger la brochure, qui s'avère parfois indispensable pour saisir la logique de certains rapprochements.

Seul léger regret peut-être, le caractère assez monumental de l'exposition dans son ensemble, là où les textes d'Eisenstein sont constamment marqués par l'humour et les rapprochements inattendus par associations d'idée. On aurait par exemple aimé que soient citées, à propos de Meyerhold, les pages de ses *Mémoires* où le cinéaste oppose l'enseignement ésotérique du metteur en scène, comme « danse des sept voiles », ou « strip-tease à l'envers », à sa propre pratique de l'enseignement du cinéma comme méthode, ou encore le passage où il rapproche les luttes passionnelles entre disciples autour de Meyerhold de celles que lui a décrites Stefan Zweig autour de Freud.

Sur sa propre pratique du dessin, Eisenstein, dans un chapitre de ses *Mémoires*, propose une analogie séduisante : le cinéaste associe sa pulsion du dessin improvisé, de la ligne en mouvement, à sa pulsion de la danse, qui ne pouvait se conformer au carcan des leçons de valse de son enfance bourgeoise à Riga, alors qu'elle pourra s'exprimer librement plus tard lors de sa découverte de l'ivresse du fox-trot.

Fuir ou ne pas fuir son pays

Le metteur en scène de théâtre et d'opéra Krzysztof Warlikowski ne cesse de nous déranger. Sa dernière production, présentée au Théâtre de Chaillot à Paris, laisse entendre qu'il faut partir, sinon fuir une atmosphère délétère, un pays. On pense évidemment au sien où la vie devient difficile pour les artistes. Il choisit pour cela la mise en scène d'un texte du dramaturge israélien Hanokh Levin, un maître de la satire. Il l'a intitulé On s'en va, et sur le plateau défilent une vingtaine de personnages dont plusieurs munis de valises. Mais souhaite-t-il vraiment quitter la Pologne ? On peut en douter.

par Jean-Yves Potel

Krzysztof Warlikowski

On s'en va

D'après *Sur les valises* d'Hanokh Levin

En tournée en France et en Belgique

Warlikowski procède à sa manière. Il jette un regard acerbe et ironique sur la réalité. Avec la complicité de son dramaturge Piotr Gruszczyński, il construit sur le plateau des atmosphères étranges, des images magnifiques et des situations grotesques au baroque cruel. Ce qui, au-delà des textes choisis, transforme des personnages qui paraissent sans relief psychologique en héros de tragédies. Il s'intéresse à leur intimité. Quand il monte des œuvres à portée universelle – de Shakespeare à Euripide – ou plus récentes (d'[Hanna Krall](#) à [Sarah Kane](#)), il ne traite ni les jeux de pouvoir ni les démonstrations politiques qu'ils peuvent suggérer, il les adapte à notre vécu à tous. Il met au jour le côté tragique de l'existence qui, aime-t-il à dire, « *dévore tout mon être, tout mon théâtre* ». Ses spectacles nous tirent devant nous-mêmes, devant nos misérables secrets, notre vie et notre mort. En cela, le travail de Warlikowski nous atteint au plus profond.

C'est le deuxième texte d'Hanokh Levin qu'il adapte. Avec *Krum ou l'ectoplasme*, qu'il avait monté en 2005, il racontait l'histoire d'un émigrant revenant au pays pour l'enterrement de sa mère et qui disait ne rien rapporter de son long séjour aux « States » (il est habillé en cowboy), si ce n'est une valise pleine de linge sale. Avec *On s'en va*, c'est le départ. « *L'histoire que raconte Levin, explique Warlikowski dans le programme, c'est d'abord celle d'une communauté qui rape-*

tisse. » Se disperse. Une inversion de perspective qui correspond, chez lui, à sa propre expérience d'artiste, ces trente dernières années. Parti faire des études à l'étranger à la fin des années 1980, notamment à Paris où il travailla avec Peter Brook et Giorgio Strehler, il quittait un pays dont la vacuité et le conformisme l'incommodaient, le révoltaient. Puis, il est rentré au début des années 1990, stimulé par l'explosion de libertés et d'innovations créatrices de ces années. Il put enfin s'en prendre à tous les tabous, et rencontrer un public qui le portait et dont il exprimait les tourments, les aspirations. « *La Varsovie des années 1990 et de la première décennie du 21^e siècle, explique-t-il aujourd'hui, était un lieu qui attirait bien plus que l'étranger. On y venait d'autres villes de Pologne.* »

Longtemps mal aimée et délaissée, la capitale polonaise devint le cœur d'une nouvelle communauté artistique qui bousculait tout, y compris le consensus résistant des oppositions d'autrefois. Dans les théâtres, il ne s'agit plus de contester le pouvoir établi à travers des interprétations audacieuses de grands classiques, comme le faisaient les meilleurs metteurs en scène des années 1960 et 1970, mais d'inventer un autre langage, direct et ravageur. En prenant de front le vécu intime de l'Histoire. Nous ne sommes plus en 1968, lorsqu'une pièce de Mickiewicz était considérée comme une critique du grand frère soviétique et provoquait une révolution, mais dans ces premières années 2000 quand, dans une Pologne optimiste qui se reconstruit, Warlikowski enraye les belles mécaniques du bonheur libéral, monte *Les purifiés* de Sarah Kane (2002), une histoire d'amours extrêmes et homosexuelles, ou *Le Dibbouk* (2003), qui réveille le fantôme des Juifs assassinés pendant la guerre. Son théâtre, apparu dans une petite salle de Varso

FUIR OU NE PAS FUIR SON PAYS

vie, est vite devenu l'emblème de la jeune génération, la même qui, à Cracovie, s'identifiait avec le travail d'un Krystian Lupa.

Mais la Pologne est tombée malade. Le conservatisme national catholique a repris le dessus, il est devenu l'idéologie du pouvoir et des médias d'État : « dorénavant, au bout de 30 ans à peine, la vérité est de nouveau interdite. On nous interdit d'être critiques envers le passé de la Pologne, pourtant c'était le point le plus fort de ce qu'on avait fait dans la période précédente. Les ressentiments reviennent ». Les artistes sont marginalisés, sinon bâillonnés. Warlikowski dit sa colère : « Autrefois j'avais honte. Lors de mes premiers départs j'éprouvais de la honte pour le lieu d'où je venais. À un moment cette honte s'est transformée en fierté. Maintenant la fierté a cédé la place à la rage, à la distance et au mépris ». Il éprouve ce qu'il nomme « un sentiment de la fin ». Et retrouve Hanokh Levin : « Moins d'espoir, plus de mémoire, le néant devant nous. Dans une dimension absolue, c'est une métaphore de la vie et de la mort », dit-il dans un entretien avec Piotr Gruszczyński.

Au fond de la scène, une suite de portes vitrées par lesquelles entrent et sortent les personnages, sur le côté droit une banquette et une cage de verre mobile qui surgit de temps en temps, fait office de toilettes où l'on défèque et fornique, quelques tables et chaises au milieu d'un vaste parquet sombre. On se croirait dans un hall de gare ou d'aéroport, un bar de salle d'attente, bref un de ces non-lieux où nous passons tant de temps. Tel est le décor de Małgorzata Szczęśniak, où traînent des personnages censés partir (parfois arriver, comme celui qui revient des « States » pour présenter sa fiancée à sa mère), qui se meuvent lentement, sous les lumières de Felice Ross, au rythme de la musique de Pawel Mykietyn. On en suit quelques-uns durant trois heures trente de spectacle, avec leurs histoires ou projets extravagants (on rit beaucoup dans cette pièce macabre), d'autres ne font que des apparitions éphémères sans que l'on comprenne pourquoi ; ainsi cet éphèbe au corps parfait, couvert d'un seul string en peau léopard, qui danse, traverse, séduit, disparaît. Ou la prostituée qui résume la situation à un voyage touristique. Elle est *speed* : « Il faut dire qu'ils nous ont fourgué tout ce qu'ils pouvaient, on est allé chez les voyagistes les plus chers, leur offre touristique nous a drôlement plu, ils se sont surpassés, on n'en espérait pas tant ; bref, ils nous ont fait courir comme des malades, et vas-y que je monte, et vas-y que je descends. [...] C'était l'excursion de ma vie, je n'en referai jamais de semblable ».

Il y a aussi ceux qui disparaissent au cours du voyage. Le texte de Levin intitulé *Sur les valises* est sous-titré *Comédie en huit enterrements*. Et chaque fois l'espace du fond, derrière les portes vitrées, s'éclaire à contre-jour, laissant deviner des funérailles ; huit cérémonies ponctuent le spectacle, lequel se termine sur une « ultime veillée funèbre ». La photo du mort – en fait celle du comédien ou de la comédienne qui l'incarne sur scène – paraît sur un écran, avec ses dates de naissance et de mort – parfois de plus en plus éloignées, jusqu'en 2041 –, suivent des oraisons quelquefois désabusées, comme celle-ci pour une vieille mère : « Elle était dévouée à sa famille et à son fils. S'il lui est arrivé de lever la voix, nous ne l'avons pas entendu. Elle n'a jamais dérangé personne. Elle a traversé la vie en silence. Plus exactement, dans un silence relatif, car elle s'était plainte à ses proches de ses douleurs et de ses maux. Mais, cela mis à part, c'était le silence. Pas même un bruissement. Elle n'a pas laissé de traces. Et j'en arrive à me poser la question que vous vous posez peut-être : à part sa peur de la maladie, il devait y avoir autre chose, quelque chose qui n'a pas été dit, une vie qui n'a pas été vécue. » Et ses enfants de se chamailler, interrompus par le croque-mort : « Seigneur, accordez-lui le repos éternel... »

Ceux qui partent ne se limitent donc pas aux voyageurs du *tour operator* qu'est devenue la vie. Nous sommes tous sur le même chemin. Le premier à disparaître vit un destin grotesque – il meurt de constipation, « lourd et trompé » parce qu'il « ne fait plus » ; nous le voyons partir en prononçant un discours aux accents bibliques : « Je monterai bientôt dans cette barque misérable et suspecte. J'ai marché, pour y parvenir, durant de longues nuits sans sommeil. J'ai marché à la rencontre de spectres... ou de gens, peut-être. Ils m'avaient longuement accompagné, nous allons à présent nous retrouver. [...] Tout se joue à la lisière du temps. Un pas de plus, et l'on peut basculer au-delà. Le quotidien se mue imperceptiblement en éternité. Tout perd sa véritable signification, se confond, s'agite, frémit, et nous laisse un vide béant ».

Ainsi, le texte d'Hanokh Levin fait écho à la mélancolie de Krzysztof Warlikowski, lequel réalise, avec sa bande de comédiens extraordinaires et fidèles – quasiment la même distribution que pour *Krum* en 2005 –, une performance époustouflante. C'est son regard sur la destinée des communautés perdues dans le mensonge et la paresse. Il ne quittera pas Varsovie. Fidèle à son public, il continue.

Adieu à Venise

Clément Hervieu-Léger fait redécouvrir, dans une très belle mise en scène, la dernière pièce créée par Goldoni à Venise, avant son départ pour la France : Une des dernières soirées de carnaval, traduite par Myriam Tanant et Jean-Claude Penchenat.

par Monique Le Roux

Carlo Goldoni

Une des dernières soirées de carnaval

Mise en scène de Clément Hervieu-Léger

Tournée du 4 décembre 2019

au 28 février 2020

Certes, le cadre magnifiquement délabré des Bouffes du Nord, depuis leur réouverture en 1974 par [Peter Brook](#), apporte toujours aux spectacles qui y sont représentés un supplément de beauté. Mais la mise en scène d'*Une des dernières soirées de carnaval* a déjà remporté un grand succès en Suisse, au Théâtre de Carouge, où elle a été créée en septembre, représentée durant trois semaines, avant de venir pour la même durée aux Bouffes du Nord. Nul doute que la pièce de Carlo Goldoni connaisse le même accueil dans les divers lieux où elle est programmée, pendant une longue tournée, des Célestins à Lyon jusqu'au théâtre Jean-Vilar de Suresnes.

Clément Hervieu-Léger, sociétaire de la Comédie-Française, alterne pour ses mises en scène, dans la Maison ou ailleurs, répertoire et textes contemporains. Il a choisi cette fois l'un des auteurs européens les plus célèbres, Carlo Goldoni, une pièce peu connue en France, pourtant considérée comme une des plus belles par les connaisseurs. Jean-Claude Penchenat est de ceux-là, qui décida de la traduire avec Myriam Tanant et de la mettre en scène, en 1990, au Théâtre du Campagnol, Centre dramatique national de la banlieue Sud, qu'il dirigeait. Le spectacle de Clément Hervieu-Léger donne l'occasion d'entendre à nouveau la langue alors choisie par Myriam Tanant pour restituer le vénitien, de se rappeler sa dernière traduction, de *La Locandiera*, remise aux Comédiens-Français, juste avant sa mort, début 2018. Cette grande femme de théâtre et intellectuelle avait mis en lumière l'originalité d'*Une des dernières soirées de carnaval*, par le contexte de sa création et sa dramaturgie, dans

une présentation du texte édité (Actes Sud-Papiers, 1990).

Carlo Goldoni avait connu la réussite de sa réforme, le passage de la commedia dell'arte à une comédie moderne, écrite, en prise sur la société du temps. Il avait triomphé en 1750, en donnant seize pièces en une saison. Ancien avocat, il célébrait la bourgeoisie active, garante de la prospérité de la République, choisissant souvent comme protagonistes des marchands, des artisans, parfois des personnages du peuple. Le comte Carlo Gozzi, qui y voyait une menace pour sa classe, engagea les hostilités par des pamphlets, puis par des fables qui ramenèrent sur les scènes les masques de la tradition et commencèrent à détourner le public, jusqu'alors acquis à la réforme. Dès lors, Goldoni accepta le contrat de deux ans proposé par les Italiens de Paris, mais quitta Venise sur un dernier succès, en février 1762, avec la pièce des adieux à sa ville.

Dans la préface au texte édité, Goldoni explicite la transposition de sa propre situation : « *j'imaginai de prendre congé du public vénitien au moyen d'une comédie, et comme il ne me paraissait pas juste de parler effrontément de moi-même et de mes affaires, j'ai fait des comédiens une société de tisserands ou de fabricants d'étoffes, et je me suis caché sous le titre de dessinateur* ». Zamaria, un tisserand veuf, a organisé une fête chez lui pour la fin du carnaval. Il énumère les invités, tous du même milieu, à sa fille, Domenica, seulement préoccupée de la venue d'Anzoletto, le dessinateur, dont elle est amoureuse. Les convives arrivent seuls ou en couple, assez conformes aux commentaires échangés à leur sujet par le père et la fille. Mais une nouvelle vient créer la perturbation : Anzoletto serait sollicité par des tisserands italiens pour les rejoindre à Moscou. Dans l'attente du repas, un jeu est organisé qui permet à Domenica et Anzoletto de s'entretenir discrètement d'un projet de départ commun, sous réserve de l'accord du père à leur



© Brigitte Enguerand

ADIEU À VENISE

union. Au troisième acte, le dîner, suivi d'un bal, va aboutir à trois mariages. Le jeune Anzoletto quitte « *sa patrie adorée, le cœur brisé* » ; il est jeune, il va partir avec celle qu'il aime et ses futurs beaux-parents, il n'en est pas à son premier voyage et est toujours revenu. Mais il porte les paroles d'un Goldoni déjà âgé de cinquante-cinq ans, très incertain, à juste titre, de son avenir en France et de son possible retour à Venise, les paroles de l'exil.

Clément Hervieu-Léger retrouve dans le texte une problématique contemporaine : la tension entre vivre ensemble et vivre libre. Mais il ne procède pas pour autant à une actualisation. D'entrée de jeu, les costumes, magnifiques, situent bien la pièce au XVIII^e siècle ; ils sont dus à Caroline de Vivaise et, avec les lumières de Bertrand Couderc, subliment le sobre décor (d'Aurélié Maestre). Par ces choix, le metteur en scène reste fidèle à l'héritage de Patrice Chéreau ; il fut son collaborateur au théâtre et à l'opéra, contribua à deux de ses livres, *J'y arriverai un jour* et *Les visages et les corps*. Mais, avant la mort de son grand aîné en 2013, il avait déjà fondé, avec Daniel San Pedro, la Compagnie des Petits Champs. Il a composé sa distribution avec des interprètes membres à un moment ou un autre de cette compagnie : Aymeline Alix, Louis Berthélémy, Clémence Boué, Adeline Chagneau, Stéphane Facco, Juliette Léger, Guillaume Ravoire, Daniel San Pedro. Il leur a associé Jean-Noël Brouté et des comédiens suisses, dans le

cadre de la coproduction avec le Théâtre de Carrouge : Marie Druc, Charlotte Dumartheray, Jeremy Lewin. Ils sont ainsi quinze réunis au salut, avec deux musiciens, M'hamed El Menjra, Clémence Prioux, et un chanteur lyrique, Erwin Aros.

Tous méritent d'être cités, tant ils parviennent à la fois à exister individuellement et à participer pleinement à un travail de troupe. Au premier acte, au rythme des arrivées successives, Clément Hervieu-Léger tire parti des virtualités comiques de chaque personnage. Puis, dans les scènes de groupe, à table pour la partie de cartes ou le dîner, il préserve des singularités, il ménage des apartés, tout en réussissant la performance d'une choralité, régulièrement menacée et rétablie dans son harmonie, jusqu'au bal du dénouement. Dans son troisième et dernier monologue en fin d'acte, Domenica (Juliette Léger) s'adresse rituellement au public : « *Vous qui êtes habitués aux belles soirées de carnaval, peut-être la nôtre vous paraîtra-t-elle un peu fade ?* » Elle feint de redouter une certaine fadeur, rien de tel dans le spectacle qui donne leur place à la musique, aux chants, à la danse, mais évite le pittoresque attendu du Mardi gras, suggère la mélancolie du départ et de la séparation. Zamaria a réussi sa fête, Daniel San Pedro l'interprète magnifiquement dans ce rôle de maître de maison, prêt à connaître un dernier amour, inespéré ; en même temps, sa présence sur le plateau semble incarner celle, invisible, du metteur en scène, son partenaire à la tête de la Compagnie des Petits Champs.

Esquif Poésie

Une nouvelle chronique dans En attendant Nadeau, pour mettre en avant, régulièrement, la poésie vivante : Marie Étienne circule parmi ses lectures de recueils récents. Au programme de ce premier épisode : Jean Chavot, Françoise Louise Demorgny et Andreas Unterweger.

par Marie Étienne

Ces trois livres-là se sont retrouvés ensemble pour ainsi dire spontanément, ils sont sortis de ma pile et se sont convenus, comme réunis par une attraction qui nous dépassait. J'ai essayé d'en ajouter un quatrième mais ils n'en ont pas voulu : *Soixante minutes*, de Jean Chavot, *Poinçonnés* de Françoise Louise Demorgny et *Le livre jaune* d'Andreas Unterweger étaient bien ensemble, ils n'en acceptaient pas un de plus. Il est vrai qu'ils ont des affinités : textes en prose proches de la poésie par la densité de leur écriture et le choix de la brièveté, univers décalé...

Jean Chavot
Soixante minutes
Quadrature, 110 p., 12 €

J'ai rencontré Jean Chavot et les éditions Quadrature par hasard, au dernier Salon de l'Autre Livre, espace des Blancs-Manteaux. Je ne les connaissais pas mais la qualité des volumes, de petit format et allongés, a attiré mon attention. Jean Chavot m'a offert son livre avec un sourire et je suis repartie en me disant : « ce sont des nouvelles », genre dans lequel l'éditeur, sis à Louvain-la-Neuve, s'est spécialisé, « elles n'auront pas de place dans ma chronique de poésie ». Ce en quoi je me trompais. Des nouvelles, si on veut, encore que pour moi, dans ce cas, les textes sont plus longs, mais aussi des poèmes en prose, à l'univers très particulier. Chaque texte raconte un moment, fragile et fugace, sur lequel l'auteur s'est attardé, pour des raisons qui sont les siennes mais qu'on peut imaginer : un geste, une phrase, une atmosphère l'ont retenu, et sont restés dans sa mémoire.

Cela donne des instantanés drôles ou graves, parfois émouvants, empreints d'une sorte de bonté qui donne le sourire, une vision de la vie qui pour une fois fait plaisir. Ajoutons, puisque j'ai utilisé le mot d'instantané, que la couverture est illustrée



JEAN CHAVOT

Soixante minutes

Nouvelles

Quadrature

par une photo de l'auteur, calée en haut de la page, qui représente une ouverture dans une façade en pierres, laquelle donne sur un escalier qui donne sur une autre ouverture, celle-ci baignée de lumière, et encore une autre ouverture, une grille entrouverte... Soixante minutes de textes pour une heure de lecture ? Oui, mais une lecture que l'on souhaite reprendre. Il ne semble pas que Jean Chavot, présenté comme musicien et scénariste, ait publié d'autres livres.

ESQUIF POÉSIE

Arrivées

« Je t'attends devant la grande porte vitrée automatique. Après si longtemps, est-ce qu'on va s'embrasser, se serrer dans les bras ? Je ne suis plus sûre de te reconnaître. Et toi, est-ce que tu me reconnaîtras ? Et si tu passais devant moi sans me voir ? J'ai peur de te manquer, toi qui m'as tant manqué.

Des inconnus guettent d'autres inconnus au bout de traversées inconnues. Certains s'abattent comme des mouettes sur un voyageur. Ils le devorent sur place de baisers, ou le dégustent un peu plus loin, en marchant. D'autres tiennent des petites pancartes avec des noms, les yeux vides. Des habitués passent tête haute, fiers que personne ne veuille d'eux.

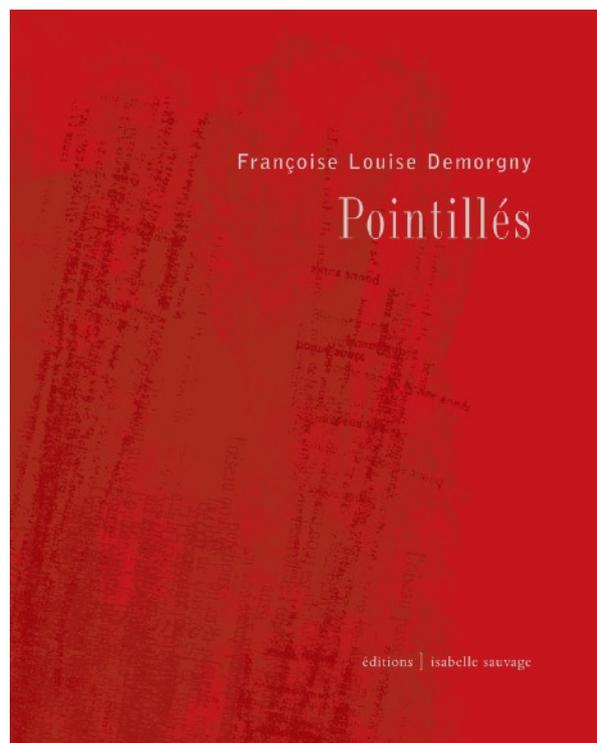
La porte accouche d'une humanité en grappes, en chapelets, en perles de toutes les tailles, de toutes les formes et de toutes les couleurs. Chacune a sa lumière unique, reflet d'une histoire lointaine. Je scrute chaque visage en espérant reconnaître le tien. Et en chacun je trouve quelque chose à aimer. »

Françoise Louise Demorgny

Pointillés

Isabelle Sauvage, 120 p., 16 €

Les éditions Isabelle Sauvage nous envoient souvent leurs livres et je suis ravie d'avoir l'occasion d'évoquer leur production : les responsables, que j'ai rencontrés en plusieurs occasions, semblent tellement aimer leur travail et ils le réalisent avec tant de soin ! En général, les volumes sont petits, les couvertures ont des couleurs essentielles, brunes comme la terre, rouges comme la garance, noires comme une nuit à la campagne... J'avais déjà lu un livre de Françoise Louise Demorgny qui m'avait enchantée. Celui-ci ne m'a pas déçue. Là encore, le choix a été difficile, j'aurais voulu en donner à lire davantage. Sachez que c'est une petite fille qui parle ou une adulte qui se souvient très bien de son enfance. Les textes tournent autour de l'idée de frontière, que le maître d'école dessine en pointillé au tableau. Par conséquent, le dessin est une limite à ne pas franchir et que l'on franchit quand même puisque, entre les points, il y a du vide par lequel on passe, ou peut passer si on se fait petit,



discret. La frontière, la limite, est celle qui sépare la Belgique de la France, et plus précisément celle qui se trouve du côté de Charleville, le pays de Rimbaud, à qui il est fait très souvent allusion. Chaque texte est surmonté d'un extrait de poème, un peu transformé, dans sa typographie, par l'auteure, un extrait qui lui sert de musique pour écrire et d'hommage à rendre aux poètes qu'elle aime. Le texte ci-dessous a pour « envoi », emblème ou étendard, un poète arabe du XIV^e siècle, Abou'lfitian : « faites-moi respirer le doux souffle du vent d'Alep [...] car le vent vierge m'est nécessaire ».

Mur

« J'ai sept ans et une admiration sans borne pour le maître qui m'apprend à figurer la frontière belge par une série de pointillés. Consultée, je n'aurais pas fait meilleur choix. Un plein, un vide, ainsi sont les barrières : on passe, on ne passe pas. On peut lorgner à travers, on ne va pas de l'autre côté sans autorisation, formalités et rituels.

Si l'on est, mettons, une souris, alors on peut espérer passer sans se faire voir. Avec un mur, non. Un mur est catégorique et avec lui on ne discute pas, surtout s'il est comme celui de la mère Noizet, tout hérissé de tessons de bouteille. Mais avec une barrière, une frontière, alors il y a de l'espoir ! L'espoir est dans les vides, pas dans les pleins. Évidemment.

ESQUIF POÉSIE

Plus tard, les limes romains, la Chine, Berlin, tant d'autres pays obtus confirmeront mon sentiment. J'apprendrai, amère, qu'il existe des murs flottants, des tombeaux liquides. Des rouleaux barbelés, des fils électrifiés, des pièges aveugles. Des fosses, des nasses. Tant d'ingéniosité. »

Andreas Unterweger

Le livre jaune

Trad. de l'allemand (Autriche)

par Laurent Cassagnau

Lanskine, 224 p., 20 €

Le livre jaune paraît dans une collection, « Régions froides », dirigée par Paul de Brancion. L'auteur, nous indique la quatrième de couverture, est né en Autriche, à Graz, en 1978. Il a publié cinq livres dans son pays mais c'est la première fois qu'il est traduit en français.

Le héros, comme dans le précédent, est un enfant, Castor, à qui il arrive maintes aventures familiales, drolatiques, racontées avec innocence et comme avec étonnement, dans des textes souvent courts, regroupés autour d'un sujet, « Faune du pays jaune », « Langue de chat », « La septième souffrance » ; d'un personnage, L'Homme des bois, le Grand-Père, les amis de Grand-Père... On dévore les pages, ou au contraire on les lape peu à peu, on s'en détache difficilement tant l'univers est enchanté mais décrit et restitué sans fioriture aucune, avec juste les mots qu'il faut pour le déroulement de l'histoire et sa chute, surprenante.

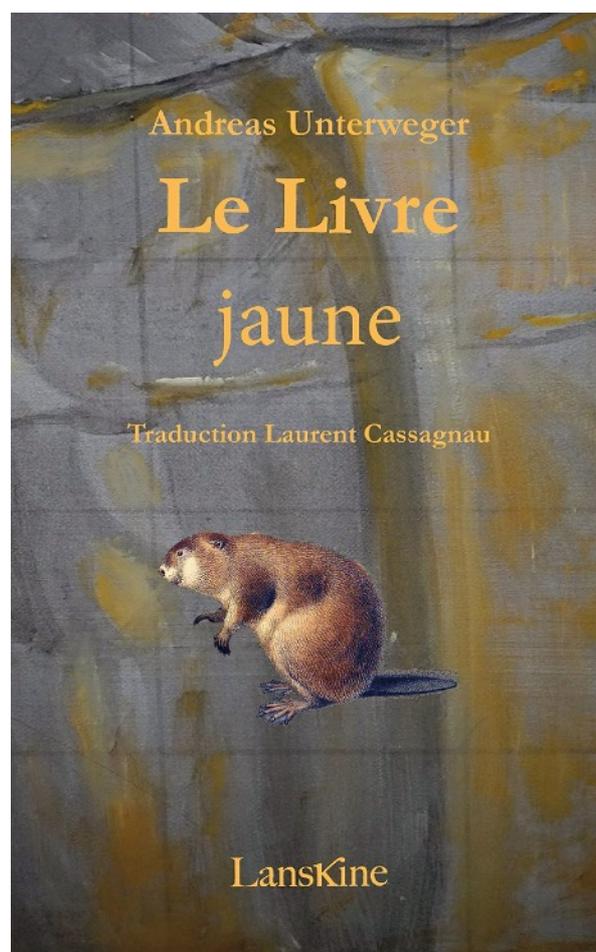
Le voyage au pays jaune vaut la peine. Il commence ainsi : « Longtemps on ne put comprendre qui (ou ce qui) séjournait dans le grenier.

Certains disaient : un vieux raton laveur.

D'autres, par contre, supposaient que c'était l'esprit d'un chef indien (pas) mort répondant au nom de : Vieux Raton Laveur ». À votre avis, qu'est-ce qui empêche les habitants de la maison du pays jaune de dormir la nuit tranquillement ? Mais voici l'histoire des champignons.

Les champignons

« "On nous a trompés", s'écria Castor qui avait été au village avec Grand-Père. "Grand-Père a



payé pour une douzaine de chanterelles, mais la vendeuse au marché", s'emporta-t-il, "ne lui en a donné que douze..."

"Et en plus", se plaignit-il, lorgnant, sceptique, sur les champignons jaunes qui étaient étalés sur la table sous le grand sapin, "en plus, il est clair que ce ne sont pas des chanterelles, mais", et il se mit à sangloter, "des girolles !"

"On voit bien, une fois de plus", conclut Castor, amer, "que les gens sont mauvais."

"Les champignons",

répondit l'homme des bois à Grand-père qui lui demandait s'il avait aimé les chanterelles, "fondent sur la langue, ou plus exactement : ils fondent entre mes dents, non", se corrigea-t-il encore une fois, "ils fondent sur ma langue comme des...", il s'arrêta, regarda en direction du ciel, reprenant difficilement son souffle, hale-ta, devint bleu, déglutit...

"Comme des mots ?" demanda Castor, en lui apportant (et à toute la tablée de midi) la délivrance. »