

Hélène Hoppenot dans les coulisses de l'Histoire



Et aussi...

Un dossier consacré
au Marché de la poésie

Les comédies de Shakespeare

Entretien avec Lorin Stein,
de la *Paris Review*

Elfriede Brüning (1910-2014)

Tim Gautreaux, Tom Cooper : bayous voyous



Jean van Heijenoort et Léon Trotsky



David Gascoyne, surréaliste anglais

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Hélène Hoppenot Journal 1936-1940
par Marie Étienne **p.3**

Jean-Marie Chevrier Le dernier des Baptiste
par Yaël Pachet **p.5**

Cyril Huot Le Spectre de Thomas Bernhard
par Alain Joubert **p.7**

Ludovic Janvier Apparitions. Brèves
par Shoshana Rappaport-Jaccottet **p.9**

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Héctor Abad La Secrète
par Jacques Fressard **p.10**

Peter Cunningham Descendre la rivière
par Claude Fierobe **p.10**

Jennifer Clement La veuve Basquiat
par Cécile Dutheil **p.12**

Erri de Luca Le Plus et le Moins
par Norbert Czarny **p.14**

Tim Gautreaux Fais-moi danser, beau gosse
par Liliane Kerjan **p.15**

Shakespeare Comédies (Pléiade)
par Dominique Goy-Blanquet **p.17**

Entretien avec Lorin Stein de la Paris Review
propos recueillis par Steven Sampson **p.21**

POÉSIE

David Gascoyne La vie de l'homme est cette viande
par Dominique Rabourdin **p.25**

Marché de la poésie (1)
par Gérard Noiret **p.27**

Marché de la poésie (2)
par Gérard Noiret **p.29**

ESSAIS & SCIENCES HUMAINES

Antoine de Baecque Histoire de la marche
par Jean-Louis Tissier **p.34**

Paddy Ashdown La Bataille de Vercors
par Jeanine Rovet **p.36**

Sabine Kebir Frauen ohne Männer ? Elfriede Brünig
par Sonia Combe **p.38**

Jean van Heijenoort Sept ans auprès de Léon Trotsky
par François de Massot **p.41**

Christian Ferrié La Politique de Kant
par Jean Lacoste **p.43**

ARTS PLASTIQUES, THÉÂTRE & CHRONIQUE

Exposition Mata Hoata
par Gilbert Lascault **p.45**

Anton Tchekhov La Mouette
par Monique Le Roux **p.47**

Suspense
par Claude Grimal **p.49**

Ce numéro s'ouvre sur une remarquable recension, par Dominique Goy-Blanquet, des deux tomes de la Pléiade - un « monument » - consacrés aux *Comédies* de Shakespeare : « comédies » si l'on veut, tant elles frôlent souvent le tragique, et où « *la réconciliation finale n'est jamais parfaite.* » Elle attire aussi notre attention sur l'Album Shakespeare composé par l'infatigable Denis Podalydès, qui « *feuillette en images les souvenirs de l'acteur et les interprètes qui l'ont précédé dans ses rôles, de Richard II à Hamlet.* » Les *Comédies* nous conduisent ainsi, imprévisiblement, de *Tout est bien qui finit bien* à *La Tempête*, « *dernière œuvre signée du seul Shakespeare, qu'on lit souvent comme son adieu au théâtre.* » C'est la merveille inépuisable de cette œuvre.

Sonia Combe rend compte pour nous de livres non traduits en français. Elle consacre un article passionnant, parce que sensible aux ambiguïtés, à la carrière et à l'œuvre d'une Allemande, Elfriede Brünig, célèbre chez elle et inconnue ici, qui « aura publié 32 romans (dont 4 sous la République de Weimar et le III^e Reich, 19 en RDA et 9 après la réunification de l'Allemagne) »... Ces chiffres et ces dates rendent perplexe. Communiste, féministe, fut-elle courageuse ou habile ? Critique ? Subversive ? Auteur de second plan ? L'article ne tranche pas.

Liliane Kerjan relie habilement deux romans d'auteurs de Louisiane, avec des personnages pittoresques, dans un univers dangereux, « *le vieux Sud, romanesque et hors norme, celui de Faulkner, de Tennessee Williams* ». Tim Gautreaux est « *le Conrad des bayous* », Tom Cooper « *tient son lecteur au bout de sa pointe sèche et de son rythme rock.* » Le plaisir de lire la critique réveille le désir de lire.

La bataille du Vercors, héroïque et désastreuse, est réexaminée de façon nouvelle par Paddy Ashdown, « *homme politique anglais assez original, fondateur du parti libéral-démocrate* ». De façon prévisible, cet historien amateur mais scrupuleux met en lumière ce à quoi les Français n'aiment guère penser, à savoir le rôle joué par les services anglais et par la Royal Air Force dans la constitution et la brève survie de ce maquis. Occasion aussi d'examiner de près le rôle des hommes - et des femmes - qui l'animent, et de revenir sur les diverses causes de son échec : « *Pour les uns comme pour les autres, la Résistance intérieure est secondaire, en fin de compte.* » L'épisode fut néanmoins un événement, et comme tel « *un surgissement... irréversible.* »

En Océanie, les îles Marquises où sont allés mourir Paul Gauguin et Jacques Brel ont vu fleurir une culture que célèbre le Musée du quai Branly. À sa façon inimitable, avec sa curiosité précise et ouverte et la soudaine intrusion d'un « tu » qui désigne moins le lecteur que l'auteur lui-même, ou les deux confondus, Gilbert Lascault a visité l'exposition, transformé sa promenade en phrases sensuelles, en énumérations : « *les cylindres creux en os humains (les ivi poa)* », « *les ùu qui sont des casse-tête* », « *l'art oratoire (le tapatapa)* » : lire, c'est alors errer, se laisser déborder ou égarer, s'informer et rêver à des ailleurs. Ce que nous souhaitons à la communauté idéale de ceux qui nous suivent.

P.P., 1^{er} juin 2016

Notre publication en ligne est adossée à une association,

En attendant Nadeau.

Vous pouvez nous soutenir en adhérant

à l'association par des cotisations ou par des dons.

Membre : 15 €.

Membre bienfaiteur : 50 € ou plus.

Vous pouvez adresser vos chèques à l'ordre de : association En attendant Nadeau

28 boulevard Gambetta

92130 Issy-les-Moulineaux

en indiquant vos coordonnées

(adresse postale, adresse électronique)

Ou donner en ligne sur www.en-attendant-nadeau.fr

Dans les coulisses de l'Histoire

Épouse de l'ambassadeur Henri Hoppenot, qui travaille sous les ordres d'Alexis Léger (Saint-John Perse, secrétaire général du Quai d'Orsay), Hélène Hoppenot est bien placée pour avoir des informations sur le fonctionnement du gouvernement et pour rencontrer les personnalités du monde politique et artistique des quatre années qui précèdent la Seconde Guerre mondiale.

par Marie Étienne

Hélène Hoppenot, *Journal 1936-1940*.
Édition établie, introduite et annotée
par Marie-France Mousli.
Ed. Claire Paulhan, 535 p., 49 €

Appréhender une réalité historique dans des livres spécialisés ou la découvrir jours après jour, décrite avec simplicité, humour et lucidité par un témoin talentueux sont deux choses très différentes... Dans le deuxième cas, on suit les événements comme si on en prenait connaissance en même temps que celui, celle qui est en train de les vivre, on retrouve des personnages familiers qui se dévoilent sous un jour auquel on ne s'attendait pas.

Au début de son journal, Hélène Hoppenot et son mari reviennent de Chine, mais elle a bien trop aimé ce pays pour pouvoir en parler, sinon, en contrepoint, sous la forme de souvenirs radieux, pour éclairer un présent qui s'annonce terrifiant. Et son journal précédent (1918-1933, chez le même éditeur) fait également l'impasse sur ce séjour.

Qui est cette femme ? Elle s'attarde peu sur elle ; en revanche, elle se révèle à travers son évocation des femmes qu'elle côtoie, de son mari, compagnon de longue date, et des événements de chaque jour, d'ordre politique ou privé.

Amie des compositeurs Darius Milhaud, Henri Sauguet, Erik Satie, elle a renoncé à mener une carrière de musicienne pour accompagner son mari de poste en poste, à l'étranger, et le seconder en jouant son rôle de femme d'ambassadeur – un rôle capital pour une femme intelligente, cultivée et diplomate, lors des repas ou des soirées protocolaires.

En novembre 1939, à l'occasion d'un repas donné au ministère des Affaires étrangères en l'honneur d'une mission de commerce turque, elle est placée à table à côté de Paul Reynaud, alors ministre des Finances dans le gouvernement Daladier (à qui il succédera, de

mars à juin 1940, comme président du Conseil). « *L'ouverture d'une conversation présente avec lui quelques difficultés et je débute par une question – "parlera-t-il bientôt à la radio ?" – et loue sa voix calme et rassurante, le public aimant à l'être dès qu'il s'agit des impôts... Il est visiblement très content de sa voix, très content de lui-même (pourquoi pas ?) et le laisse voir. De même que Daladier, il offre aux critiqueurs la même réponse : "Je ne tiens pas à la place que j'occupe... si vous voulez la prendre..." Il est peut-être sincère. D'ailleurs, s'il se trouve de nombreux amateurs pour n'importe quel poste ministériel en temps de calme plat, ils disparaissent aux souffles de la tempête. Les grands navigateurs sont rares.* » Cinq mois plus tard, en avril 1940 : « *Au ministère des Affaires étrangères, Reynaud [qui alors, en plus d'être président du Conseil, tient aussi ce ministère] a invité à dîner Churchill [qui vient d'être nommé ministre de la Défense, en remplacement de Neville Chamberlain] et quatre convives mystérieux ; deux d'entre eux sont restés inconnus et le troisième est Campinchi [alors ministre de la Marine] et le quatrième... Léon Blum ! Daladier n'en faisait pas partie [il avait refusé l'invitation].* »

Certes, Hélène Hoppenot ne brosse pas de grands tableaux historiques, elle fournit les détails, rapporte les paroles et les actes, au moment même (ou presque) où ils se produisent. C'est d'autant plus précieux. Elle n'est pas historienne et son propos ne relève pas de la fresque. Elle ne manque pas pour autant d'opinions sur la situation du moment. Le 14 mars 1938 : « *L'Autriche a été envahie et Hitler s'est montré sous son vrai jour ; le monde le comprendra-t-il avant qu'il ne soit trop tard ?* » Le 1^{er} octobre 1938, après les accords de Munich : « *Léger de retour de Munich [...] Mécontent de Daladier qui a traité des problèmes d'une gravité extrême sans les avoir étudiés, sans même lire les notes qui lui étaient passées pendant la conférence. [...] a été étonné de trouver un Hitler plus informé qu'il ne l'imaginait : il connaissait l'importance du moindre village*

DANS LES COULISSES DE L'HISTOIRE

revendiqué, des routes et des points stratégiques ». Et le 2 octobre 1938 : « *Ce pauvre pays [la France] dans son incompréhension totale de ce que lui réserve l'avenir, fête la plus grande victoire qu'ait remportée Hitler comme la sienne propre. L'Allemagne a regagné la guerre de 1914 sans perdre un de ses soldats.* »

Hélène Hoppenot raconte un épisode diplomatique entre l'Iran et la France qu'on croirait tout droit sorti des colonnes de nos journaux actuels : « *Une plaisanterie anodine parue dans L'Os à moelle [journal humoristique créé en 1938 par Pierre Dac] ; après les fêtes du vin dans le Midi, le reporter a osé écrire : "Dans une pareille nuit, tous les... shah sont gris". Puis a paru un article dans Excelsior et Le Petit Parisien sur l'exposition féline et la beauté des chats persans. L'un des articles était intitulé "Où le chat est roi". Il paraît que c'était insultant pour Reza Pahlavi, l'ancien cosaque qui, n'étant jamais sorti de son pays, sinon, je crois, en Turquie où règne le même genre de dictature, ne peut comprendre que, dans un pays démocratique, il est impossible de jeter en prison un journaliste coupable d'une plaisanterie.* » Et le récit se poursuit de manière tout aussi réjouissante, mais il faut malheureusement l'abréger : « *Bodard [le ministre plénipotentiaire en Iran] [...] dans ses télégrammes au Quai d'Orsay évite d'employer le mot "chat" qu'il remplace par minou ou matou [...] Les Iraniens exigent des excuses que l'on ne peut obtenir des journaux incriminés, l'offense n'existant pas* ».

Pour clore ce passage sur l'histoire et la politique, signalons les prises de position énergiques d'Hélène Hoppenot contre l'annexion de la Tchécoslovaquie, en mars 1939 ; la politique du Vatican, en décembre de la même année : « *Le pape Pie XII a rendu visite aux souverains italiens. Il a menacé la Russie des foudres du Seigneur alors qu'il s'était tu quand les Italiens ont déferlé sur l'Albanie – et un vendredi saint !* » ; le maréchal Pétain : « *C'est un grand malheur qu'il ne soit pas mort à Verdun* » ; l'absence de vraie vision politique du gouvernement : « *L'armée française a été battue, elle s'est effondrée, soit, mais la marine, les colonies sont intactes, personne ne semble se soucier ou supputer ce qui nous reste de forces.* » Elle déplore que dans ce contexte, la France, en août 1940, « *abandonne, sans raison, le libre passage des Japonais à travers le territoire indochinois... une façon*

commode de prendre pied sur le territoire français... ». En revanche, elle manifeste tout de suite son approbation au général de Gaulle, qui vient d'être nommé sous-secrétaire d'État à la Guerre : « *C'est un brillant officier, dont les conceptions hardies sont jugées dangereuses par les vieilles culottes de peau... lui aussi vient trop tard.* »

Hélène Hoppenot paraît plus lucide, plus courageuse que certains diplomates qui craignent la disgrâce de la part d'un gouvernement qu'en même temps ils désapprouvent et méprisent. Parfois, estime-t-elle, la disgrâce est un honneur. Très tôt, dans le chaos de l'avant-guerre, elle sait choisir son camp. Et, dans les pires moments, elle parvient à conserver son calme « *par la lecture de livres de biologie* », à soutenir le moral de son mari, à rassembler toutes ses forces pour les moments difficiles, « *tel un lutteur qui ne remue son corps qu'au moment où il lutte* », écrit-elle, citant Gauguin.

Son humour est une arme contre le désarroi : l'hôtel malpropre où elle doit loger est « *si petit qu'une bombe ne l'apercevrait pas* » ; l'impuissance : « *Les Italiens envahissent l'Albanie... que pourrions-nous bien envahir en compagnie des Anglais ?* » ; il s'exerce aussi contre ses amis et contre elle-même : « *Dans notre loge, quatre personnes : Jane Bathori la lesbienne, Henri Sauguet le pédéraste, Darius le bon juif et moi l'incroyante.* »

Certes elle aime les bons mots, les histoires qu'on se raconte les uns au sujet des autres dans les salons, mais elle réalise aussi de vrais portraits qui comportent des éclairages inattendus. Par goût, et grâce à la situation de son mari, elle fréquente presque tout ce qui existe à son époque d'esprits raffinés, d'intelligences et de talents artistiques, s'attachant surtout à Paul Claudel, Alexis Léger, Darius Milhaud, Adrienne Monnier, qui sont ses amis.

D'Alexis Léger, elle fait un portrait précis, amical, admiratif, au gré des événements, bien que non dénué de réserves dans quelques circonstances. Paul Claudel est très présent, en homme pudibond : « *Je n'irai plus voir que les films où l'on ne s'embrasse pas* » ; ou au contraire en amoureux des femmes (il n'est pas à une contradiction près, puisque ce qu'il cherche, c'est à provoquer) : « *C'est quand on a Dieu dans le cœur qu'il faut avoir le diable au corps* » ; son humour vache s'exerce indifféremment sur lui-même (quand il est élu à l'Académie française, il se dit « *à l'âge de la puberté académique* »), sur sa femme, Reine,

DANS LES COULISSES DE L'HISTOIRE

qui lui reproche un matin son débraillé (« *Que diriez-vous, Paul, si je venais avec des pantoufles et une robe de chambre ? – Mais rien ma chère Reine, je ne vous verrais pas !* »), sur la religion telle qu'elle est conventionnellement perçue. C'est un esprit mordant, qui ne cherche pas à ménager les autres, mais qui est aussi capable de rendre régulièrement visite à une femme dont on lui a signalé l'invalidité (Françoise de Marcilly).

C'est sur les femmes qu'elle rencontre ou qu'elle fréquente que l'apport d'Hélène Hoppenot est peut-être le plus remarquable. En effet, rares sont les ouvrages où elles nous sont restituées dans leur environnement, en même temps que leurs partenaires masculins. C'est ainsi que nous découvrons ou retrouvons Madeleine Milhaud, qui a des ambitions personnelles et souffre de n'exister aux yeux des autres que comme l'épouse de Darius ; Maryse Hilsz, l'aviatrice, qui ouvre le service commercial d'Air France sur la ligne France-Japon ; Irène Lagut, peintre, qui réalise les décors du ballet *Les Mariés de la tour Eiffel* (livret de Jean Cocteau, musique de cinq des compositeurs du groupe des Six, chorégraphie de Jean Börlin, costumes de Jean Hugo) ; Annie Winifred Ellerman, dite Bryher, écrivain, poète, qui finance la publication par Sylvia Beach de *l'Ulysse* de Joyce ; Élla Maillart, journaliste, grande voyageuse et amie d'Annemarie Schwarzenbach ; la mezzo-soprano Jane Bathori, la romancière et journaliste Marie de Régnier, fille de José Maria de Heredia – et épouse d'Henri de Régnier –, qui signe Gérard d'Houville ; Helen Hessel, écrivain et essayiste, qui inspire *Jules et Jim* à Henri-Pierre Roché ; Gabrielle Picabia, musicienne, femme du peintre, etc. Celle à qui Hélène Hoppenot s'attache le plus longuement, qui est son amie et qu'elle admire, est Adrienne Monnier. Elle trace un portrait admirable de sympathie et de précision de celle qui sut faire, avec modestie, ferveur et talent, de sa librairie de la rue de l'Odéon le centre littéraire du Paris de cette époque, renouvelant, actualisant ainsi le rôle des salons du XVIII^e siècle.

Que dire de plus de ce foisonnant volume ? Il faut s'y plonger !

Le bonheur n'est pas dans le pré

Jean-Marie Chevrier, auteur du Dernier des Baptiste publié en mars 2016 chez Albin Michel, a travaillé toute sa vie comme dentiste dans la ville de Guéret, préfecture de la Creuse. Tout en ayant consacré sa vie professionnelle à réparer, à soigner ou à remplacer cet organe minéralisé aux étranges origines dermiques (la dent a des accointances avec la structure des écailles du requin), organe sur lequel il compte bien écrire un jour, Jean-Marie Chevrier a publié une huitaine de romans chez Albin Michel.

par Yaël Pachet

Jean-Marie Chevrier, *Le dernier des Baptiste*, éditions Albin Michel, 256 p., 18 €

Le bonheur est dans le pré. Cours-y vite, cours-y vite.

Le bonheur est dans le pré. Cours-y vite, il va filer.

Paul Fort

Dans *Le dernier des Baptiste*, comme dans plusieurs des précédents ouvrages de Jean-Marie Chevrier, l'action se situe en Creuse, un peu en Haute-Vienne, et pour une unique et malheureuse tentative de déterritorialisation amoureuse, on voit aussi le héros de ce roman agricole se rendre à Vichy dans l'Allier. Baptiste est un paysan, propriétaire de dix-huit vaches, de trente-deux hectares, d'un cochon, d'une jument. Aucune date n'est avancée pour déterminer l'action, mais c'est l'époque où l'on voit les petits propriétés disparaître au profit de grandes, voire de gigantesques exploitations, dont les nouveaux patrons, juchés toute la journée sur des machines de trois étages, calculent la difficile compatibilité entre exigences européennes, quotas et courbe de croissance. L'époque est au remembrement, à la désertification rurale, à la mécanisation, à l'intensification d'une production agricole dont on ne sait que faire. Dans cette campagne qui a gardé son visage des années cinquante avec au bord des routes départementales, sur les murs des maisons, les

LE BONHEUR N'EST PAS DANS LE PRÉ

publicités pour la brillantine Forvil, l'époque est surtout à la grande désertion féminine. Les femmes ne veulent plus être les esclaves des patrimoines agricoles qu'il fallait sauvegarder, génération après génération, mariage arrangé après mariage arrangé. Elles aspirent à une vie moderne, urbaine, à une vie libre.

Baptiste vit avec sa mère, Louise, qui est veuve. Il est fort, Baptiste, il travaille comme une bête. Il est timide et ne sait pas comment s'y prendre avec les filles. L'agriculture que le président Giscard d'Estaing a appelée le pétrole vert de la France, en 1977, cette grande usine agricole étalée sur les trois quarts du territoire meurt, pourrit, se transforme en un vaste jardin du vide. Ses formes accueillent la vacance, les énergies minérales et végétales participent sans qu'on n'y puisse rien à une vaste fabrique de poème. Cette grande forme modelée puis désertée par l'homme devient un immense signifiant en quête de signification. On sait que les paysans ne savent pas regarder la nature, « *la représentation de sous-bois, de rivières cascadeuses, de maisons sous la neige ou de prairies printanières n'avait rien à voir avec ce qu'ils avaient sous les yeux. Ils n'avaient jamais pu se payer le luxe de l'idéalisation.* »

Ils ne sont pas très forts non plus pour l'introspection si bien que la détresse d'un paysan célibataire en mal d'amour devient l'occasion pour l'écrivain de monter sur le grand corps fort et opaque de son personnage et de regarder autour de lui cette nature en mal de déchiffrement, comme pour guider un personnage aveugle. Car Baptiste ressent pour la première fois de sa vie le grand mal existentiel. L'absurde. Le manque. Baptiste « *aurait dû ajouter son encoche à la ligne du temps, c'est-à-dire suivre peu ou prou l'exemple ancestral : se marier, procréer, vieillir et mourir sans plus de métaphysique. Mais voilà, avec lui commença la rupture.* »

L'action dans le roman de Jean-Marie Chevrier avance avec la vigueur d'une matière organique, elle a l'énergie d'un regain, mais contrairement au roman éponyme de Giono, il ne s'agit pas de se développer, plutôt de perdre veaux, vaches, cochons. De devenir comme une poule, un oiseau. L'homme commence par perdre son bras, puis ses vaches, puis son terrain.

Certes au bal de Lavaveix-les-Mines, il a trouvé une femme et elle s'appelle Ghislaine. Mais trouver une femme, c'est en réalité la perdre très rapidement et passer sa vie à faire pleurer son corps en pensant à elle. Ce chemin métaphysique parcouru par la conscience de Baptiste entre les poules de la basse-cour, la grange désaffectée et la jument vieillissante aboutit à une architecture du vide qui trouve son expression ultime dans la construction d'une serre tropicale dans la cuisine de sa ferme.

Peu à peu, le vide de sa vie, la béance de son corps infirme font comme un appel d'air. « *Il aimait cette béance qui le laissait incertain; il se diluait dans l'air, un peu gazeux, dans un état comparable à ce qu'il ressentait après quelques pastis, juste avant d'être saoul.* » Autrefois il guidait ses dix-huit vaches: « *Leur groupe déferlait dans une rupture de barrage avec la force dévastatrice d'une avalanche. C'était si inexorable et si puissant qu'il éprouvait le besoin de crier.* » L'accident qui lui coûte son bras l'oblige à se défaire de ses possessions. Après les vaches, vient la nécessité de vendre les dix-huit parcelles. « *Il y avait les Gauts, où s'érigait un menhir que la charrue contournait en labourant et devant lequel venait l'idée d'une dévotion. C'était un royaume pris au roi.* »

Il faut vendre. Les voisins, couple de trentenaires qui ont réussi à opérer la métamorphose d'une économie à petit budget et visée quasi autarcique en capitalisme sans scrupule reniflent la bonne affaire. Elle a de longues jambes un peu fortes, une poitrine exceptionnelle et se charge de la négociation. « *Elle arriva sur le tracteur bleu, le New Holland. Avec elle, l'engin prenait des allures de voiture de sport. Elle avait fait fort dans le choix du short qui était très court.* »

La fin est digne des précédents romans de Jean-Marie Chevrier, notamment le sacrifice d'une vache au profit d'une histoire d'adultère à la fin de son roman *Une lointaine Arcadie*, publié en 2011. C'est comme une dernière demi-volte sur la piste de danse de Lavaveix-les-Mines. L'auteur et son personnage, l'un marchant tout droit vers son destin, l'autre se trémoussant de terreur et de rire, couple improbable mais finalement fusionnel, achèvent leur ultime tour de piste sous les bravos des lecteurs ravis.

Mises en abîme

Un jour, il n'y a pas longtemps, les spectres de Thomas Bernhard sont venus me visiter, je dis bien les spectres et non le spectre parce que l'auteur – Cyril Huot – du livre dont nous allons maintenant parler, s'il n'a jamais peint que lui-même, si chacun de ses livres n'est en fait qu'un autoportrait, s'il cherche à y laisser sa peau en se mettant lui-même en jeu, c'est aussi parce que cela lui procure la sinistrement délicate sensation de se prendre pour un autre, en l'occurrence ce Thomas Bernhard, ou plus exactement le spectre de Thomas Bernhard, ce qui m'incite à mon tour à me prendre pour le spectre du spectre de Thomas Bernhard, vous voyez où cela peut nous mener...

par Alain Joubert

Cyril Huot, *Le Spectre de Thomas Bernhard*, Tinbad, 220 p., 20 €

...son précédent livre qui s'intitulait *Lettre à ce monde qui jamais ne répond*, tournait autour de Katherine Mansfield, cette nouvelliste néo-zélandaise décédée en 1923 mais dont Huot est tombé follement amoureux quelque quatre-vingt-cinq ans plus tard, ce qui le mena à écrire de longs paragraphes hallucinés/hallucinants faisant avancer l'auteur à la vitesse de la rage et du désespoir et résonner en nous comme un cri déchirant dans le silence d'une absence qui se consumait sous nos yeux, cette attirance pour les grands disparus devenant, semble-t-il, une forme d'obsession puisque aujourd'hui c'est Thomas Bernhard qui se dresse devant lui à la manière d'un spectre faisant tout pour se substituer à lui, l'auteur, comme l'auteur fait tout pour se substituer à moi, le chroniqueur, et sachez bien que cela ne fait que commencer, ce qui vous autorise à quitter la page sans prévenir si tout cela vous indispose, comme Thomas Bernhard était indisposé par ce Heidegger qu'il méprisait au plus haut point, ce que nous rappelle Huot en citant TB, en grande forme, ouvrez les guillemets : « *Heidegger était un homme tout*

à fait dépourvu d'esprit, dénué de toute imagination, dénué de toute sensibilité, un ruminant philosophique foncièrement allemand, une vache philosophique continuellement pleine et qui, pendant des décennies, a lâché sous elle ses bouses coquettes dans la Forêt-Noire », fermez les guillemets mais ouvrez grand les yeux car TB haïssait tellement Heidegger qu'il ne put résister au plaisir de faire part de sa détestation à une équipe de maçons, engagés pour restaurer sa maison, du moins c'est ce que rêve Huot et qu'il nous détaille avec jubilation en précisant bien que les maçons étaient très attentifs aux propos de TB, qu'ils n'avaient pas levé la tête de leur travail, n'avaient jamais cessé de manier la truelle, et on se demande pourquoi ces maçons n'auraient pas été intéressés par ce que leur disait TB sur ce Heidegger dont ils entendaient le nom pour la première fois, peut-être, surtout dans la mesure où c'était précisément TB qui leur parlait de Heidegger, ce TB qui les avait engagés pour travailler à la restauration de sa maison, tout cela dans le rêve de Cyril Huot, peut-être ou peut-être pas, sachant que le rêve ne manque jamais de renvoyer à une réalité pleine et entière puisque la réalité extérieure n'est jamais que la moitié de la réalité pleine et entière aussi longtemps que l'on n'a pas fait l'effort de la raccorder à la réalité intérieure, c'est ce que je pense profondément, ce qui me laisse supposer que le rêve de Huot relate des événements qui se sont effectivement produits puisqu'il les a rêvés, ou prétend les avoir rêvés, ce qui revient au même naturellement.

D'ailleurs, voici ce que dit Huot à ce propos : « *Même dans son sommeil, l'être humain s'observe, l'être humain s'observe peut-être encore davantage lorsqu'il est en état de rêve que lorsqu'il est en état de veille, s'observe, non pas au sens où il se surveille, encore qu'il y ait, comme on sait, beaucoup à dire sur le contrôle que l'être humain exerce ou n'exerce pas sur ses rêves, mais il s'observe en ce sens qu'il se regarde, l'homme qui rêve se regarde rêver...* », ce qui lui permet après coup de décider si ce qu'il a rêvé s'est vraiment produit, ou va réellement se produire, ou a une chance raisonnable de se produire, ce qui est la seule façon tolérable d'utiliser le mot « raisonnable », ce mot qui n'offre aucune échappée vers l'inconnu, vers le mystère, vers le merveilleux, ce mot qui est une pièce du puzzle du monde que l'on veut nous imposer, et qui constitue « *un indice grave et concordant sur la marche du monde et sa secrète constitution* », ainsi que l'affirme le spectre de Thomas Bernhard qui écrit sur le

MISES EN ABÎME

spectre de Thomas Bernhard, comme moi j'écris sur ces différents spectres qui tentent de m'influencer, ce qu'ils sont en passe de réussir parfaitement, la preuve en est que vous vous demandez où diable je veux en venir en ne clôturant pas très souvent mes phrases, une fois seulement jusqu'ici, mais c'est pour mieux vous faire sentir, approcher, renifler avec agacement, ce qui veut dire que vous êtes pris dans les mailles de ce filet qui n'est pas le mien quoi qu'en pense le lecteur, renifler donc que cette enquête infinie à laquelle se livre l'auteur afin de définir pourquoi les opprimés d'hier avaient une fâcheuse tendance à devenir les oppresseurs d'aujourd'hui, les victimes d'hier devenant les bourreaux du lendemain, ce qui ajoutait un désespoir de plus à la somme de tous les désespoirs, ce que Thomas Bernhard avait parfaitement compris puisqu'il appartenait lui-même « à la sombre confrérie des désespérés, une confrérie que nous ne pouvons nous défendre de considérer comme la seule aristocratie digne de ce nom », et pourtant, « contre toute raison, ce soir, en dépit de ce désespoir fait de tous nos désespoirs, pour la première fois de ma vie, je crois que je suis heureux, je ne cherche pas à comprendre, et je le note pour ne pas l'oublier, Ce soir, je crois que je suis heureux », c'est du moins ce que déclare Cyril Huot en terminant son livre, disons cette incroyable expérience de transfert qui se déroule sans que le moindre spécialiste de la psyché ne soit à l'œuvre, ce qui me laisse une chance de mettre mon grain de sel, moi qui proclame volontiers que j'ai fondé mon optimisme sur le pessimisme, sachant que tout est possible puisqu'il n'y a rien à espérer. Point.

J'ai oublié de dire que l'éditeur joue avec le feu car sur la couverture du *Spectre de Thomas Bernhard* figure une ligne verticale de pointillés se terminant, à la base, par le dessin d'une paire de ciseaux, à deux centimètres environ du bord extérieur gauche, ce qui me rappelle une émission de télévision jadis célèbre et néanmoins subversive s'intitulant « Les raisins verts », réalisée par Jean-Christophe Averty, qui proposa un soir, à une heure de grande écoute, c'était le bon temps, la rubrique dite des jeux de cons, animée par le célèbre et inventif Professeur Choron, tout

CYRIL HUOT

LE SPECTRE
DE THOMAS BERNHARDTINBAD
ROMAN

droit issu de la revue bête et méchante *Hara-Kiri*, jeu consistant, pour le spectateur, à frapper d'un grand coup de marteau un point lumineux évoluant rapidement sur l'écran cathodique, afin de tester sa dextérité, moyennant quoi il avait gagné, ce qui fit la une de la presse dès le lendemain matin, de nombreux téléspectateurs marris ayant gagné, si vous voyez ce que je veux dire, or j'ai bien peur que certains lecteurs du *Spectre de Thomas Bernhard*, trop confiants en l'éditeur, ne se mettent à découper consciencieusement la couverture de leur exemplaire, en suivant le pointillé tentateur, mettant ainsi à nu un livre qui, à notre avis, méritait pourtant meilleur sort ! Repoint.

Un promeneur avisé

**« Zêtre (Être ou ne pas Zêtre).
Pas zêtre, il y a des jours où c'est
tentant, vu la difficulté d'être. »**

par Shoshana Rappaport-Jaccottet

Ludovic Janvier, *Apparitions. Brèves.*
Gallimard, 284 p., 20 €.

Paris par cœur, Fayard, 352 p., 19 €.



Ludovic Janvier © J. Sassier

D'ascendance haïtienne et française, poète, essayiste, romancier, né « natif » en 1934 à Paris dans le XIV^e arrondissement, mort le 18 janvier 2016 dans la ville qu'il n'a cessé d'arpenter, d'êtreindre, en promeneur érudit avisé, à l'errance, au gré des humeurs, parfois euphorique, en passant distrait ou attentif « se déplaçant dans le regard », comme prêt à saisir la vibration de l'air, Ludovic Janvier a passé la plupart de son temps à chercher les mots qui diraient, respiration mise à part, le plus clair de sa vie.

Sachant pourtant que, pour celui qui fut l'inventeur d'un genre : les « brèves », – *Apparitions*, *Brèves* fait suite aux trois volumes de *Brèves d'amour* parus chez Gallimard, en 1993, 1996, 2004 –, rien n'est jamais assuré. Il fut le traducteur de *Watt* avec Samuel Beckett en 1969, Beckett dont il fut le premier exégète (*Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966). Il a aimé la boxe, comme Pierre Reverdy ; il aima le vélo, le football, la peinture, et la musique, plutôt jazz ou voix rythmés, telle *l'Indian Summer* de Coleman Hawkins qui, « par le souffle du sax vous entraîne au plus léger de la profondeur où il n'y a plus ni genre ni voix, mais le déchirement par la musique même, le swing de vouloir, la respiration d'être » : mais il avoue aussi que « rien de ce que j'ai fait jusque-là (écrit, dit, publié) ne me justifie, ni ne m'assure. Je dois faire mes preuves à chaque mot. [...] Mon commencement, je le recommence à chaque ligne, à chaque phrase, à chaque page. »

Comme si cet infatigable marcheur, qui savait l'urgence malicieuse de chaque coup porté, n'avait eu de cesse, et « mortel et joyeux », de transformer l'évidence même d'une sorte d'« imposture » initiale en épiphanies non trompeuses, (« sincère ou menteur, l'écrivain ? – Obligé d'être sincère s'il veut

bien mentir »), condensé des manifestations d'une réalité cachée. Autant d'apparitions, certes consolatrices, proches, bien que « sous l'occupation du chagrin », mais qui ne réparent pas entièrement l'abandon paternel, le fait d'être né « non né ».

Ainsi, *De la vie d'un vaurien* de Joseph von Eichendorff, « aus den Leben eines Tauge-nichts, c'est le seul titre vrai que je connaisse, me concernant » notait-il dans *Brèves d'amour* en 2004. Ce qui se joue dans les deux derniers livres, posthumes, entre nouvelles, monologues, et abécédaire inventif de Paris, prolongent de façon éclairante le motif.

Autrement dit, si Paris « capitale de l'écoute [...] et des ombres fugaces », s'inscrit à l'aune d'un pari pascalien : où le « (t)itre (*Remettre son t. en jeu*) », voire le « Pseudonyme : *Ludovic Janvier* », sont devenus titre reconquis, ou pseudonyme reconnu, les voix, figures, portraits, scènes, événements décrits apparaissent à leur tour comme autant de présences réelles ou rêvées, une vraie poignée du monde.

Effets d'un art littéraire achevé, plaisir du lecteur qui relit silencieusement ceci : « ton aurore reste à venir, ton aurore une fois venue tu chanteras juste, tu ne feras même plus l'étonné, plus d'étonnement puisque tu seras toi, c'est pour demain, l'énorme demain qui se prépare avec ou sans vouloir, grand ouvert par les échecs accumulés avec ce bel entêtement qui est le tien, autant d'échecs autant de promesses, autant de promesses autant de desseins, autant de desseins autant de paris ».

Variations colombiennes

« Un matin d’hiver maussade à New York le téléphone a sonné. Très tôt. A cette heure, seuls appellent les ivrognes qui se trompent de numéro ou la famille pour annoncer une mauvaise nouvelle. Je voulais croire à la première hypothèse, mais c’était Eva, ma sœur : Toño, je suis désolée de t’appeler, mais maman est morte ce matin à La Secrète ».

par Jacques Fressard

Héctor Abad, *La Secrète*. Trad. de l’espagnol (Colombie) par Albert Bensoussan, Gallimard, 408 p. 24,50 €

Ainsi s’ouvre le prodigieux roman de l’écrivain colombien Héctor Abad, qui nous saisit d’entrée en nous conduisant d’un personnage à un autre. *La Secrète* est le nom qui traverse tout le récit car c’est autour de cette propriété rurale, la plus belle demeure d’un gros village andin, dont les premiers propriétaires se sont enrichis par la culture du café, que va se nouer toute l’action.

Les débuts de la famille sont modestes : une simple boulangerie qui se trouve être la seule boutique du lieu et nous offre le versant initial d’une aisance obtenue peu à peu et qui débouche ici sur une multitude de brefs chapitres conduits successivement par chacun des nombreux personnages qui alternent tout au long du texte, sans recours à aucun narrateur omniscient. Chaque brève séquence se trouve ainsi identifiée en quelque sorte par l’étiquetage initial en italiques du prénom de celui ou de celle qui parle, qui écoute ou qui médite. On a là une étonnante chorale prononcée ou pensée qui échappe par la parole construite des uns et des autres à toute espèce de résumé.

Il faut visiblement lire *La Secrète* pour en avoir une idée exacte. On pourra voir à quel point la fiction ici touche aux racines les plus intimes de l’auteur en se rapportant au bref volume autobiographique intitulé *Trahisons de la mémoire* chez le même éditeur où Héctor Abad évoque avec émotion la figure de son père assassiné et commente le poème inédit de Borges qu’il a retrouvé dans la poche d’un costume du défunt.

Mémoire et pêche à la truite

Que fait la truite – The Trout, titre de l’original de Peter Cunningham – à l’instant du danger, quand une ombre cache la lumière au-dessus d’elle ? Elle demeure immobile, plongée dans « une mémoire profonde comme l’océan ». De cette mémoire, qui englobe aussi les humains, émerge le livre.

par Claude Fiérobe

Peter Cunningham, *Descendre la rivière*. Trad. de l’anglais (Irlande) par Christophe Mercier. Paris, Joëlle Losfeld, 189 p. 12,99 €

Certes, on peut descendre la rivière où se pratique la pêche à la mouche, mais pour Alex, Irlandais installé au Canada avec sa femme Kay, au bord du lac Muskoka, la rivière de la pensée remonte vers l’origine. Comme le fleuve Alphée cher à Roger Caillois, elle traverse l’océan où elle s’est d’abord jetée sans se perdre, pour finir par rejoindre la terre d’Irlande : le pays de l’enfance recèle la clé d’un mystère dont le poids est devenu insupportable.

Commence alors un cheminement à rebours dans l’espace et dans le temps, qui permettra d’éclairer cette zone obscure dont la menace diffuse a accompagné toute la vie du narrateur. De simples flashbacks d’abord – où il est surtout question du « docteur », le père d’Alex – puis un vrai voyage où Alex va s’efforcer de donner un nom à ce qui l’a toujours tourmenté. Écrivain, il devrait y parvenir. Mais voilà, le père qui apparaît dans l’écriture n’a jamais existé : « *J’ai écrit le livre non pas pour dire la vérité, mais pour lui plaire* ». Dernier aveu de faiblesse avant le sursaut, avant la prise de conscience d’un devoir à remplir, envers les autres et envers soi-même.

Au départ de l’intrigue, dans une simple enveloppe reçue par la poste, une mouche pour la pêche, joli petit insecte certes, « *avec des plumes pâles et des ailes rosées translucides mais pourvu d’un minuscule crochet, recourbé et pointu, comme un phallus doré* » : l’image est profondément dérangement, le lecteur apprendra qu’elle est juste. Beaucoup de mensonges dans ce roman,

MÉMOIRE ET PÊCHE À LA TRUITE

surtout de la part des adultes détenteurs du pouvoir ou du savoir (médecins et ecclésiastiques), sentencieux, arrogants et hypocrites, prompts à convoquer une métaphore terrifiante pour dompter l'enfant rebelle – « *un menteur est comme un cadavre avec des vers dans son ventre, pourri à l'intérieur* » – dans la minute même où ils camouflent la pire infamie. Le père McVee emmène les deux garçonnetts à la pêche à la mouche. Dans l'obscurité Alex est « *saisi par le sentiment d'un danger vague* », le prêtre s'éloigne avec Terence et quelques instants plus tard Alex entend un gémissement, « *un long gémissement d'homme dans la nuit* ». L'homme mûr porte sur l'enfant qu'il était un diagnostic exact : « *Je pense que dans mes os je savais ce qui s'était passé mais mon cerveau ne pouvait l'imaginer* ». Le narrateur fouille dans ce savoir obscur et non formulé, recherche les témoins, travaille à briser le silence, ou plutôt les silences qui se sont accumulés comme les portes qui se sont fermées au visage d'un autre enfant, l'émouvant garçon boucher de l'auteur irlandais Patrick McCabe dans le roman *Le Garçon Boucher*.

Il veut combler « *des grands trous dans la mémoire* », se sentant lui-même coupable puisqu'il a trahi Terence qui voulait fuir. Dans son enquête passent Larry White, dont l'amitié se fait trop pressante ; un inconnu qui « *paraît collé à la vitre* » et épouvante Kay ; le successeur de McVee, Sean Phelan, qui, comme Alex, « *a passé sa vie d'adulte à souffrir de blessures infligées au cours de son enfance* » ; et la famille Deasy qui avait recueilli Terence. Et puis dans la sombre forêt des non-dits, se dresse, outre le prédateur, la silhouette du père, « *le Docteur* », dont Alex apprendra très tard – message d'outre-tombe rapporté par la voix d'un enfant innocent – qu'« *il était au courant* ». Ici, Peter Cunningham met en accusation la société de son pays en montrant que le mal n'a nul besoin de s'y dissimuler puisque personne n'a le courage de l'affronter dans un climat d'hypocrisie ou de lâcheté.

À intervalles réguliers surgissent de courts paragraphes consacrés à la truite (ses modes de vie, son habitat, les manières de la pêcher...) : ils font entendre une drôle de petite musique, curieuse et obsédante – au bout de quelques pages, on finit par tendre l'oreille, impatient de l'entendre à nouveau – contrepoint inattendu qui sonne avec une rare justesse. Une étrange poésie émane des deux



récits qui entrent en résonance. Il y a les détails techniques (concernant par exemple la fabrication des différentes sortes de mouches, ou encore « *l'odorat exceptionnel* » de la truite). Et puis il y a la beauté de la pêche, « *le plus élégant des ballets : l'homme muni de sa seule canne, sa proie, un animal d'une beauté argentée dans l'eau, la ligne de communication entre eux aussi fine qu'un fil de la vierge* ». L'halieutique est devenue poétique : « *la truite est comme une poésie. Elle hypnotise grâce à une magie qui attire les hommes dans un vide silencieux, dans des limbes mystérieux et liquides* ».

Alex est écrivain, Kay est psychanalyste (comme la femme de Peter Cunningham) : à eux deux, ils s'efforcent de voir clair dans l'opacité des esprits – l'inconscient joue des tours, ne cessant de tresser ses symboles – de briser le vernis scintillant (celui de leur vie, de la surface des eaux du lac) : la tâche n'est pas aisée. La vérité, la trouvera-t-on dans *Soufre*, le deuxième roman d'Alex, ou chez McVee qui, au bord de la tombe, place sa confiance dans la Pitié de Dieu ? Jusqu'au bout, Alex est poursuivi par l'écho de l'angélus qui sonnait dans l'église du père McVee, l'écho insistant d'un passé douloureux que rien n'efface. Au terme de son enquête, menée avec succès à travers un enchevêtrement de vies abîmées, il songe à la mort – qui s'en étonnerait ? – et à ces derniers instants où « *bruits et la dureté de la terre sont oubliés et que, peu à peu, on ne fait plus qu'un avec le mystère de l'eau et la musique de la nuit.* »

Les deux veuves de Basquiat

« Elle transporte un monde sans angles. » « Elles la prennent pour une boîte à musique. » Si l'on compare les deux traductions françaises de *Widow Basquiat* : *A Memoir*, de Jennifer Clement, ces phrases sont, dans la première page, les seules que Dominique Goy-Blanquet et Michel Marny ont restituées à l'identique. Même si ce n'est probablement que le fruit du hasard, il est amusant de constater qu'elles donnent bien le ton de la biographie poétique que Jennifer Clement a écrite sur Suzanne Mallouk, muse et amante de Jean-Michel Basquiat.

par Santiago Artozqui

Jennifer Clement, *En compagnie de Basquiat*. Trad de l'anglais par Dominique Goy-Blanquet. Denoël, 221 p., 20 €

Jennifer Clement, *La Veuve Basquiat*. Trad de l'anglais par Michel Marny. Christian Bourgois, 201 p., 14 €

Composé d'une centaine de chapitres très courts, ce petit livre est construit comme une frise plus ou moins chronologique de saynètes où les événements sont décrits sur un ton neutre, et tout son intérêt tient dans le style que l'auteur a adopté, un collage ou plutôt une juxtaposition de textes narratifs et de monologues attribués à Suzanne qui n'est pas sans évoquer l'esthétique graphique et musicale du New York du début des années 1980. Les phrases sont courtes, directes, et la poésie naît d'une sorte de candeur dans l'expression, reflet du regard d'enfant que Suzanne et Basquiat, pourtant accros à l'héroïne et adeptes d'une vie sexuelle débridée, posent sur le monde.

En effet, ces deux très jeunes adultes, qui se sont rencontrés à l'époque où Suzanne, fraîchement débarquée de son Canada natal, était serveuse dans un restaurant mexicain, et où Basquiat n'avait pas encore son statut de star, mènent une vie de bohème dans le New York exubérant des années pré-sida. Si l'histoire est banale pour les artistes de

l'époque, encore portés par la vague de l'amour libre et de la défonce totale des années soixante-dix, la façon dont Jennifer Clement la raconte l'est beaucoup moins. Loin de la biographie hagiographique, son texte évoque plutôt les souvenirs partagés que s'échangent des copains qui pleurent la disparition trop précoce d'un des membres de la bande qu'ils formaient quand ils étaient jeunes. La nostalgie y côtoie le fou rire ou l'admiration rétrospective, mais sans aucune affectation, dans le plus parfait naturel. Porté par une grande maîtrise dans l'écriture, ce récit de quelques années charnières dans la vie de Suzanne et de Basquiat est un texte littéraire à part entière, qui va bien au-delà des canons du genre biographique.

C'est pourquoi un tel texte est extrêmement difficile à traduire : ici plus qu'ailleurs, ce n'est pas tant le sens qu'il faut rendre, mais le ton. Le propos de cet article n'est évidemment pas de comparer les qualités putatives de ces deux traductions — l'exercice ne présente aucun intérêt —, mais plutôt de voir en quoi toutes deux rendent justice à ce texte en adoptant chacune une stratégie qui lui est propre. Précisons encore que le ton est quelque chose qui se juge sur la longueur, et que les quelques phrases citées ici le sont à titre d'illustrations, et ne permettent pas de juger véritablement du rendu global. Pour ce faire — heureusement —, il faut lire ces deux traductions dans leur intégralité. Ce préambule étant posé, essayons de regarder d'un peu plus près ces deux approches en examinant l'incipit.

Jennifer Clement écrit : « *She always keeps her heroin inside her beehive hairdo. The white powder hidden in the tease and spit.* » Dominique Goy-Blanquet traduit cela par : « *Elle range toujours son héroïne dans sa coiffure en choucroute. La poudre blanche planquée sous le crêpe-craché.* ». Michel Marny par : « *Elle planque toujours son héroïne dans sa choucroute. La poudre blanche cachée dans la crêpeure laquée à la salive.* »

Dès la première phrase, on constate que le personnage construit par le narrateur n'est pas exactement le même dans les deux cas. Le verbe « ranger » évoque quelqu'un qui vit sa consommation d'héroïne avec naturel, tandis que « planquer » place d'emblée Suzanne dans une posture plus soucieuse de la morale, des lois ou des conséquences que ses actes pourraient entraîner. Si l'on « planque », c'est soit qu'on a honte, soit qu'on ne veut pas « se faire prendre ». Autre nuance dans la

LES DEUX VEUVES DE BASQUIAT

caractérisation, le complément de lieu : la « coiffure en choucroute » insiste sur le fait que Suzanne est quelqu'un qui s'apprête, qui prend soin de son apparence, alors que « choucroute » est plus neutre de ce point de vue.

Dans la traduction de Dominique Goy-Blanquet, le verbe « planquer » apparaît dans la deuxième phrase, plus conforme en cela à l'original, parce qu'elle respecte la gradation « *keep/hidden* ». Dans celle de Michel Marny, on a au contraire une répétition sémantique (planquer/cacher), avec un verbe plus neutre, « cachée », qui est la traduction la plus commune de « *hidden* ». Cette répétition focalise l'attention du lecteur sur la dimension morale de l'acte de Suzanne, lui conférant peut-être une importance plus grande que celle que lui donne Jennifer Clement. Quant à « *in the tease and spit* », on constate que ce syntagme donne lieu à des traductions assez différentes. Le principal problème vient des connotations présentes dans la tournure employée par l'auteur. En effet, le verbe « *to tease* » signifie bien crêper les cheveux, et, étant donné le contexte, il est naturel que les deux traducteurs aient choisi cette acception pour le rendre. Néanmoins, « *to tease* » signifie également « provoquer », « taquiner », « allumer » (dans le sens d'aguicher), et, malheureusement, ce double sens se perd à la traduction, car le français n'a pas de verbe ou de nom qui recouvre simultanément toutes ces significations. Cependant, on peut quand même retrouver dans le néologisme « crêpé-craché » un peu de ce double sens, si l'on pense à l'expression figée « se crêper le chignon », qui, bien qu'elle ne signifie pas directement « provoquer », évoque du moins les conséquences qui suivent parfois une provocation. En outre, la juxtaposition avec « cracher » renforce cette image agressive. « La crêpüre laquée à la salive » relève d'une lecture plus descriptive, ou si l'on veut plus explicative, de la représentation de la coiffure de Suzanne, et les termes choisis, « crêpüre » et « salive », sont plus neutres du point de vue sémantique. En grossissant un peu le trait, on pourrait dire que la première traduction construit une Suzanne plus rebelle, plus excentrique et moins conformiste que la seconde.

On voit donc à quel point deux traductions, qui « disent presque la même chose », pour évoquer le titre d'un des livres qu'Umberto Eco a consacrés à la question, peuvent en réalité

jennifer
clement

la veuve basquiat



3

construire des images mentales différentes du texte qu'elles transposent. C'est en cela qu'une traduction est avant tout une lecture, et voilà pourquoi il est important de savoir qui traduit et selon quels critères. Rappelons toutefois que nous n'avons considéré que les deux premières lignes d'un texte de deux cents pages, et que ces remarques ne préjugent en rien de la qualité de l'une et l'autre de ces traductions, qui sont d'ailleurs toutes deux excellentes. Ajoutons à cela que les éditeurs ont également des attentes et des contraintes éditoriales qui vont peser sur les choix que le traducteur pourra faire. L'une des plus apparentes est le titre de l'ouvrage, qui relève exclusivement de la décision de l'éditeur, lequel suit rarement les recommandations des traducteurs. Ainsi, dans le cas qui nous occupe, Denoël a traduit *Widow Basquiat : A Memoir* par *En compagnie de Basquiat* (malgré tous les efforts et les arguments de Dominique Goy-Blanquet, à qui j'ai posé la question), et Christian Bourgois par *La Veuve Basquiat*, qui semble plus logique.

Pour finir, je n'ai pu m'empêcher de confier ces deux phrases à notre collègue numérique de Google pour voir ce qu'il en ferait. Voici la chose : « *Elle garde toujours sa coiffure de ruche d'héroïne en elle. La poudre blanche cachée dans la taquinerie et cracher.* » Les traducteurs biologiques ont encore de beaux jours devant eux.

Une noix de résistance

Un poète de Sarajevo, ami d'Erri De Luca, expliquait que le rôle du poète dans la tourmente, c'est d'être là. Ce qu'il faisait, nuit après nuit, en lisant et en écoutant dire des textes pendant le siège de la ville. Erri De Luca l'évoque plusieurs fois dans deux des livres qui paraissent aujourd'hui, *Le Plus et le Moins*, recueil de chroniques, et *Le Cas du hasard*, série de lettres échangées avec le biologiste Paolo Sassone-Corsi. Erri De Luca, lui aussi, est là.

par Norbert Czarny

Erri De Luca, *Le Plus et le Moins*.
Trad. de l'italien par Danièle Valin.
Gallimard, 200 p., 14,50 €

Le Cas du hasard : Escarmouches entre un écrivain et un biologiste (avec Paolo Sassone-Corsi).
Trad. de l'italien par Danièle Valin.
Gallimard, coll. Arcades, 104 p., 9,50 €

Le Dernier Voyage de Sindbad.
Trad. de l'italien par Danièle Valin. Gallimard,
coll. Le manteau d'Arlequin, 64 p., 8,50 €

Ces livres, l'écrivain italien les a écrits pendant ces dernières années de tourmente judiciaire, alors que, accusé de terrorisme pour avoir appelé au sabotage d'un projet de train à grande vitesse, il devait se défendre, argumenter, et donc fréquenter le tribunal. *Le Plus et le Moins* est composé de chroniques qui lui permettaient de « fermer les écoutilles », de retrouver un peu de silence et de paix. Dans de courts billets, de deux à six pages, il revient sur les thèmes qui traversent son œuvre : Naples, sa ville, « définitivement » ; les îles, son espace depuis l'enfance ; la montagne et l'escalade ; l'histoire du siècle passé et la place que la jeunesse y a prise. Mais il parle aussi de l'hébreu, des langues en général, ou de mots, comme « étreinte » ou « effleurer ». Ce dernier verbe est lié à son père, à la relation forte qui l'unissait à lui. Son père avait choisi d'être chasseur alpin pour partir loin du front napolitain et ne pas affronter ses frères

américains (la famille avait vécu un temps outre-Atlantique). Il avait une bibliothèque importante dans laquelle Erri a appris à lire : « *De ses livres, des montagnes qui ont nettoyé ses yeux et ses lunettes, j'ai reçu l'usage de l'effleurement.* »

Effleurer n'empêche pas de saisir. Longtemps ouvrier ou maçon, Erri De Luca évoque les gestes du travail, la fatigue qu'engendrent le bruit, le soleil écrasant ou l'absence d'outils adaptés. Il parle de « *l'odeur du courage* », quand l'ouvrier s'expose à l'accident, rarement comptabilisé parmi les risques : « *le courage pue la transpiration, le crachat, le sang, l'insulte et la prière, l'égout et la fureur.* » Saisir, c'est aussi « se saisir de », et ce fut le désir de sa génération, celle qui écoutait Dylan : « *une génération qui s'était convoquée toute seule* », écrit-il, en ces années qu'on dit de plomb et qu'il nomme de cuivre, « *le meilleur conducteur de cette énergie électrique de transformation* ». Ce désir de transformer était déjà présent chez l'enfant qu'il évoque à travers une anecdote. On lui a demandé d'écrire un texte : sujet libre. Il sent alors que l'écriture est un champ ouvert et se lance. On le soupçonne d'avoir copié dans un manuel. Il se rebelle, en silence. Mais l'expérience est fondatrice : « *À ce moment de friction entre ma vérité et la leur, se forma dans mon corps une noix de résistance opposée à la domination, qui par instinct abuse. Aujourd'hui, je sais que, par leurs accusations, les pouvoirs peuvent rendre le plus grand honneur à celui qui écrit. Faire de l'écriture un corps de délit qui déränge leur discipline.* » Ce sera tout le sens de *La Parole contraire*.

Saisir, par la main s'entend, n'est pas tout : Erri De Luca écrit sans négliger aucun de ses sens. Le nez, organe très sensible chez des Napolitains qui aiment « se renifler » – c'est ainsi qu'il raconte sa rencontre avec Paolo Sassone-Corsi –, donne lieu à un échange passionnant entre le spécialiste de biologie moléculaire et l'écrivain. Le goût donne l'occasion au lecteur de découvrir sa recette des aubergines à la parmesane. Sa mère en était spécialiste et, comme il l'écrit très justement, « *le deuil se vit plus à table qu'au cimetière* ». Son éloge des bistrotts, tels qu'ils n'existent plus, ni en Italie ni en France, touchera tous ceux qui pestent contre ces lieux désincarnés qu'on appelle désormais de ce nom : « *Je suis pathétique, je le sais, c'est la faute des bistrotts où chacun de nous a posé un jour son coude et s'est apitoyé sur son sort en riant jusqu'à la convulsion des abdominaux, à l'eau de vaisselle des larmes.* »



Erri de Luca
© Catherine Hélie

UNE NOIX DE RÉSISTANCE

Mais c'est ce qu'il apprend du monde, de la terre et de la mer par ses sens en éveil qui marque le plus dans son œuvre, dans tous ses textes, et qu'il résume dans son « Éducation ischitaine » : « *J'ai touché l'immense en peu d'espace, l'épuisement du corps et l'énergie absorbée par un fruit cru de mer. J'étais une chose de la nature exposée à la saison. Je donnais le nom de l'île à cette liberté. Si je ne suis pas une strate jaune de sa croûte craquelée, fendue par les vignes qui la forent, si des chardons ne poussent pas de mes yeux, si je ne rêve pas la nuit comme un rocher balancé par des bradyséismes, je ne pourrai pas apprendre.* »

« Apprendre »... Si l'on ne conservait qu'un verbe pour dire son œuvre, ce pourrait être celui-là. Apprendre pour ne pas être au centre, pour entendre et écouter d'autres paroles. Erri De Luca apprend de son père, de la montagne et de la mer, d'un simple pêcheur, de ses compagnons de labeur, des étrangers qui remplissent la cale du navire, dans sa pièce *Le Dernier Voyage de Sindbad*. Il apprend, en laïc convaincu, des textes sacrés, des livres aussi, des poètes en particulier. Il apprend en napolitain, la langue avec laquelle il se « *rinçait* » la bouche, après les cours donnés en italien, à l'école. Vers la fin de son échange épistolaire avec Sassone-Corsi, il dresse un parallèle entre le savant et l'écrivain : « *Toi, tu t'es mis à fouiller dans les cellules après avoir été attiré par l'astronomie dans ta jeunesse. Toi, dans l'aventureux qui nous précède, moi dans le vaste temps déjà passé, tous les deux loin du nombril, hôtes du présent.* »

Bayous voyous

Résidant tous deux en Louisiane, Tim Gautreaux, l'ancien, et Tom Cooper, le nouveau, donnent leur vision du bayou avec Fais-moi danser, beau gosse et Les Maraudeurs. Sur un même fond de violence, de sinistre et de chômage, les deux romans célèbrent le même territoire cajun, poétique et infernal, mais divergent sur la trajectoire des personnages, des risque-tout pittoresques et accrocheurs. Deux réussites d'écriture au creux des tempêtes du golfe, deux facettes de la littérature du Sud, vigoureuse et assumée comme telle.

par Liliane Kerjan

Tim Gautreaux, *Fais-moi danser, beau gosse*.
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Marc Amfreville.
Seuil, 429 p., 22,50 €

Tom Cooper, *Les Maraudeurs*.
Trad. de l'anglais (États-Unis) par Pierre Demarty.
Albin Michel, 399 p., 22 €

Bien plus qu'un décor, le bayou est là, chauffé à blanc ou nocturne inquiétant avec sa végétation impénétrable, les coquilles écrasées, les alligators béants, les perfides mocassins d'eau qui ont tant effrayé Truman Capote. C'est une nasse où grouillent de petits désœuvrés, où triment les crevettiers, c'est un songe maléfique et une boîte à secrets. Tim Gautreaux, fils d'un capitaine de remorqueur sur le Mississippi, le connaît par cœur et fait fleurir ses bars et ses guinguettes où l'on danse le jitterbug, où la fièvre de l'alcool et des filles déclenche les bagarres assassines.

Tout part d'un jeune couple : Paul, dit Beau Gosse, et Colette, la plus jolie fille de Tiger Island. Rupture sur fond de jalousie, fuite en Californie, retour au pays, l'action est scandée et désormais l'intrigue se déroule au gré d'une maturation où s'affirment hardiment les valeurs de la *Bible Belt* du Sud : l'honnêteté, la résilience, l'acharnement au travail, garants d'une reconquête physique et morale dans l'adversité. Tim Gautreaux, dont *Fais-moi danser, beau gosse* est le premier roman –



BAYOUS VOYOUS

initialement paru en 1998, mais précédé en France par *Le Dernier Arbre* (2013) et *Nos disparus* (2014), également parus au Seuil –, commence ici à creuser son sillon principal : l'hymne à la culture cajun qui doit survivre envers et contre tout. Il campe des personnages de souche modeste confrontés à la crise pétrolière, à la misère et aux coups durs, qui passent du bateau de pêche au Mont-de-Piété, de l'usine au noyau familial.

Tim Gautreaux a de la tendresse pour ses personnages, des péquenauds, des « cous rouges » qui se battent et se débattent. Il les place à dessein au centre des tempêtes, celles des sentiments, de l'économie matérielle, de l'accident corporel. En guise d'épreuves, l'ouragan sur le golfe, la noyade, la chasse aux ragondins, autant de belles scènes à reliefs multiples, supplantées encore par la terrible descente dans le ventre de la chaudière. L'enfer n'est jamais loin. Le succès populaire de Gautreaux, parfois appelé le « Conrad des bayous », vient de son implication à défendre un mode de vie, et ce n'est pas un hasard si Beau Gosse a une compétence rare, celle de mécanicien spécialisé dans les vieilles mécaniques. L'adhésion du lecteur tient aussi au talent de l'écrivain qui mêle la veine sociale et solidaire à une poésie lyrique mise au service de la Louisiane et de la vaillance de ses déshérités. Le tout se clôt sur le regard de Colette – beau personnage de femme, farouchement honnête, maniant la Winchester – qui glisse sur les toits de tôle de Tiger Island : « Certains étaient endommagés par

les tempêtes et gauchis, d'autres usés et rouillés, aussi poreux qu'une âme en perdition, d'autres encore décapés et luisants d'une peinture argentée toute fraîche. »

Même décor mais changement de troupe avec le pétillant Tom Cooper, qui peuple son pays de l'arnaque de losers à l'affût. À commencer par son préféré, Gus Lindquist, un manchot sous alcool et antalgiques, qui se fait voler sa prothèse, devenant ainsi un capitaine crochet. Toujours à la recherche des pièces d'or du flibustier Jean Lafitte, Gus fouine avec son détecteur de métaux, trop curieux, découvrant les trajets des barcasses, les équipées nocturnes, dont celle des jumeaux Toup qui cultivent une délicieuse marijuana sur une petite île. Combines, règlements de comptes, corruption – un grand pétrolier achète le silence des riverains pollués via son agent Brady Grimes qui pourrait sortir de Dickens – font le quotidien de cette poignée de rêveurs acharnés et cyniques qui cultivent le mystère.

Tom Cooper, dans ce premier roman, mène brillamment le suspense autour de ces petits malfrats isolés mais imbriqués dans une intrigue alerte, comme une suite de planches d'une bande dessinée masculine qui, du reste, sera bientôt portée à la télévision. Aux aguets, tous réagissent vite et au premier degré, dans des réparties de série noire, à flux tendu dans les rebondissements. L'humour sombre qui palpète à chaque épisode, la pente du déclin – de l'ouragan Katrina à la marée noire –, donnent un climat corrosif, malsain, propre à engendrer des créatures sorties de Jérôme Bosch : « *Le bourdonnement des insectes,*

BAYOUS VOYOUS

comme un mantra. Les petits lézards aux fanons rouges déployés en éventail autour de la gorge. Les taons gros comme des prunes. Les scarabées semblables à des pommes de terre ailées. » Quant aux humains, ils font largement pièce, extrêmes dans la primarité, truculents dans la noirceur.

Il ne faut pas s'étonner que Tom Cooper soit soutenu par Stephen King, Donald Ray Pollock et Nic Pizzolatto, car il tient son lecteur au bout de sa pointe sèche et de son rythme rock. Ses dialogues savoureux combinent les naïvetés brutes de ses pégreleux, le cynisme compassionnel du traître Grimes, et, sur l'autre plateau de la balance, le désarroi discret de Wes, un adolescent en mal de père. Le dénouement ouvert laisse apparaître une possible embellie lorsque ce garçon sensible et droit, aidé par tous les proches de son enfance et du quartier, fait partir son bateau neuf que, de ses mains, il a construit dans du bois de cyprès. « Ensemble, ils comptèrent jusqu'à trois, d'une seule voix rugissante. D'un mouvement puissant, ils hissèrent le Cajun Gem au-dessus des bidons d'huile. Puis la cohorte se mit en branle, portant Wes et son bateau. Ils traversèrent le jardin pour venir se mêler à la foule et prirent la direction du bayou. Dans les maisons voisines, on se mettait sous le porche pour voir passer le défilé. » Wes, le rejeton intègre, avec sa perle, son trésor cajun, porte les espoirs de tous les siens, nouveaux confédérés, lorsque, sur le miroitement grisâtre des eaux du bayou, il s'enfonce dans la Barataria et prend le large.

Ruines, personnes disparues, c'est le lot des hommes, alors que la flore généreuse et une faune d'une vigueur somptueuse et diabolique font de chaque pas une aventure et un danger mortel. Le piège, tel est le thème commun à ces deux romans qui évoquent un terrain fragile en proie à des espoirs irrationnels. Les maraudeurs de Cooper habitent Jeanette, petite ville fictive, non loin de Bâton Rouge et en bordure des entrailles ténébreuses du marais, ils sont sur le qui-vive, toujours surpris par leurs rencontres, sous tension permanente : le tout s'accélère, dans la hantise de la survie. Chez Gautreaux, la courbe est inversée et le récit s'apaise en une dizaine d'années comme en une fin de tragédie. Le vieux Sud, romanesque et hors norme, celui de Faulkner, de Tennessee Williams, vibre encore avec intensité, écartant l'idée d'être oublié, refusant une fois encore d'être vaincu.

Shakespeare lives

« Après le 23 avril, Shakespeare, c'est fini », me confiait un journaliste lors des commémorations du quadricentenaire de son décès le 23 avril 1616.

par Dominique Goy-Blanquet

Shakespeare, *Comédies*, vol. II et III. In *Œuvres complètes*, tomes VI et VII. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1672 p. et 1760 p., 64 et 66 €

Denis Podalydès, *Album Pléiade Shakespeare*, 253 p.

Jean-Michel Déprats, *Shakespeare*. Que sais-je ? 127 p., 9 €

Fini ? sûrement pas quand on mesure les mois ou les années qu'il faudra pour visiter en détail le monument inauguré à cette occasion chez Gallimard : 3.500 pages imprimées sur papier bible, soit douze comédies de William Shakespeare, dont huit traduites par Jean-Michel Déprats le maître d'ouvrage, plus un album composé par Denis Podalydès, illustré des plus beaux spectacles et tableaux qu'a inspirés l'œuvre. À côté de cette somme majestueuse, un modeste et excellent Que sais-je également signé Déprats.

Chacun à sa manière, ces deux petits livres nous font partager en peu de mots l'essentiel de leur Shakespeare. Podalydès aimerait « capter le vivant, le changeant, la beauté libre de ce théâtre », et ouvre sa traque par une citation d'Ovide, le poète favori du poète : « Je me propose de dire les métamorphoses des formes en des corps nouveaux. » Format oblige, Déprats brosse d'une main rapide et sûre l'arrachement de l'époque élisabéthaine aux « derniers lambeaux de la mentalité médiévale ». Après la mort de Marlowe dans une rixe de taverne, « au seul Shakespeare étaient désormais dévolues la charge et la mission d'écrire la tragédie morale de cette époque. » L'album feuilleté en images les souvenirs de l'acteur et les interprètes qui l'ont précédé dans ses rôles, de Richard II à Hamlet. Un chapitre du Que sais-je intitulé « Shakespeare après Shakespeare » raconte les voyages de l'œuvre dans l'imaginaire artistique.

SHAKESPEARE LIVES

Après les *Tragédies*, *Histoires*, et une première série de *Comédies*, les nouveaux volumes complètent le corpus dramatique. Il ne manque plus à l'édifice Pléiade qu'un étage, les poèmes, qui constitueront le tome VIII des *Œuvres complètes*. Le découpage obéit à diverses contraintes, de genres, de chronologie, et de nécessités commerciales. Date d'écriture et date de création étant rarement établies avec certitude, l'éditeur disposait d'une petite marge de manœuvre pour offrir au public des tomes d'attrait à peu près égal. La division en genres reprend celle du Folio de 1623 composé par les anciens camarades de Shakespeare, sans suivre leur répartition des pièces : *Troilus and Cressida* et *Cymbeline* étaient rangées parmi les tragédies, *Pericles* et *Two Noble Kinsmen* ne faisaient pas partie du recueil. Comme dans les volumes précédents, les textes anglais établis par Line Cottagnies et Gisèle Venet s'appuient sur l'édition jugée la plus fiable, de préférence la plus proche de la date d'écriture, et donnent entre crochets les passages originaux de la version écartée, ainsi qu'une liste scrupuleuse de leurs corrections.

L'infinie variété du genre quand Shakespeare s'en mêle a longtemps laissé perplexes les lecteurs français. Elle atteint des sommets au tome VII (*Comédies III*), qui enchaîne deux pièces aussi contrastées que *Troilus et Cressida* et *Périclès* : d'un côté une caricature grinçante de l'épopée homérique, de l'autre une plongée dans l'archéologie chrétienne du bassin méditerranéen que son ami envieux Ben Jonson, indigné par ce succès populaire, qualifiait de « *vieux conte moisi* ». Vient ensuite l'Antiquité britannique de *Cymbeline*, qui rend un hommage appuyé à la culture latine ; puis *Le Conte d'hiver*, entre Bohême et Sicile, où le procès d'une reine fille d'un grand roi étranger rappelle dangereusement celui de Catherine d'Aragon, qui désamarra l'Angleterre du continent catholique ; *La Tempête*, encore une aventure marine, dernière œuvre signée du seul Shakespeare, qu'on lit souvent comme son adieu au théâtre ; et *Les Deux Nobles Cousins*, écrite en collaboration avec Fletcher, inspirée d'un conte de Chaucer. *Henry VIII*, également co-signée Fletcher, également tardive, a été classée parmi les *Histoires* malgré ses affinités avec les derniers drames romanesques.

Le tome VI, ou *Comédies II*, regroupe sous le qualificatif « *maniéristes* » des pièces plus connues, plus souvent jouées (*Comme il vous plaira*, *La Nuit des rois*), popularisées par le

cinéma (*Beaucoup de bruit pour rien*) ou l'opéra (*Les Joyeuses Épouses de Windsor*, avec le retour de Falstaff en bouc émissaire d'une petite communauté rurale), et deux œuvres souvent appelées « *pièces à problème* » (*Tout est bien qui finit bien*, *Mesure pour Mesure*, genre auquel se rattache aussi *Troilus et Cressida*). Le maniérisme, selon la définition déjà donnée dans *Comédies I*, consiste à recycler les mythes, imiter en détournant, privilégier « *l'agilité de l'intellect et l'alacrité verbale* ». On serait tenté de dire que ces traits s'appliquent aussi bien à toutes les comédies, voire à l'ensemble de l'œuvre de Shakespeare, si la somme de savoir offerte dans les introductions, notes et notices, la finesse des lectures, la volonté d'ouvrir des textes parfois difficiles à la compréhension et à l'imagination des lecteurs ne désarmaient les velléités critiques.

Les auteurs des notices, tous des universitaires chevronnés, s'appliquent à rendre l'érudition légère, et ils y parviennent la plupart du temps. Chacun est sensible à des aspects différents de l'œuvre, chacun a son domaine de prédilection, maniérisme et art baroque pour Gisèle Venet, alchimie, sciences et philosophie médiévales pour Margaret Jones-Davies, responsables à elles seules de huit des douze notices. Maniérisme également, subversion des idéaux courtois, des modèles littéraires anciens ou récents pour Jean-Pierre Maquerlot, qui signe à la fois la notice et la traduction de *Troilus et Cressida*, et la notice de *Mesure pour Mesure* où les conflits entre justice et clémence, bon et mauvais gouvernement sont résolus grâce aux artifices de la comédie. Henri Suhamy suit les variations de la pastorale et les leitmotiv shakespeariens récapitulés dans *Comme il vous plaira*. Anny Crunelle explore les diverses formes d'hybridité de *Deux Nobles Cousins*, les liens de pouvoir et sexualité récurrents dans les pièces tardives, à la lumière des relations entre un Shakespeare vieillissant et un jeune écrivain déjà célèbre. Ces remontées aux sources reconstruisent la distance qui nous sépare en réalité de Shakespeare notre contemporain. L'enthousiasme des enquêteurs suscite parfois des pluies d'adjectifs et d'adverbes, mais comment résister au désir d'éclairer toutes les facettes d'une œuvre si complexe, si moirée ? Peut-être par la simplicité d'émotions où le poète nous entraîne en faisant appel à la logique et aux évidences du conte : « *il vous faut alors éveiller votre foi.* »

L'univers de la comédie échappant aux règles de la vie courante, la régie dramaturgique est confiée aux femmes, observe Gisèle Venet dans son introduction à *Comédies II*. Ce sont elles qui assainissent et régénèrent la communauté, ouvrant de nouveaux espaces de liberté, et rééduquant leurs hommes au passage. Rééducation amoureuse, souvent par le biais du déguisement, un costume masculin qui permet une complicité de camarades avec celui qu'elles ont choisi pour époux. Enfoncés, les clichés misogynes, pétrarquisme infantile, peur ancestrale de la femme. Au moins le temps d'une pièce. Les dénouements ménagent une trêve dans la guerre entre sexes, entre générations, entre les tenants de l'autorité et les rebelles, sans leur promettre de félicité durable. Comme le montre Henri Suhamy, les comédies empruntent nombre de leurs thèmes, déchirements politiques, luttes fratricides, haines et ambitions, amour fou, exils, à l'univers des tragédies shakespeariennes, et si elles portent « *la nostalgie d'une société à la fois idéale et hiérarchisée* », c'est toujours avec une note d'ironie, plus ou moins amère. Margaret Jones-Davies souligne la continuité politique entre les histoires et les romances de la fin. En effet, elles parlent du même monde, les protagonistes de *Tout est bien qui finit bien* en ont conscience : « *La trame de nos vies est tissée d'un fil mêlé, bien et mal tout ensemble. Nos vertus deviendraient orgueilleuses, si nos fautes ne les fustigeaient pas, et nos crimes tomberaient dans le désespoir, si nos vertus ne venaient les consoler.* »

Dans la version comique, la vertu des héros ne suffit pas à garantir que tout finira bien, il faut une conjonction quasi magique de hasard, d'énergie humaine et de forces mystérieuses pour tenir le mal en échec. Claudio le jeune condamné de *Mesure pour Mesure* passe le plus clair des cinq actes emprisonné, sous la menace d'une exécution : « *Les agents du Bien n'ont plus qu'un recours* », note Maquerlot, « *peu recommandable puisque fondé sur le mensonge, l'espionnage, la manipulation. Mais on ne regarde pas trop aux moyens quand il s'agit de sauver deux innocents de la mort et du déshonneur.* » La réconciliation finale n'est jamais parfaite. Après quelques conversions de rigueur ou de circonstance, les plus réfractaires sont neutralisés, jusqu'à la prochaine fois.

On connaît – un peu – la diversité des sources exploitées par Shakespeare. Elles sont ici méthodiquement répertoriées, et montrent avec quelle aisance il a su créer une œuvre

originale, par exemple *Comme il vous plaira*, en empruntant ailleurs l'essentiel de son matériau et ses personnages, pour les faire jouer à contre-emploi. Certaines intrigues semblent un catalogue de situations dramatiques déjà traitées maintes fois par d'autres ou par lui-même, auxquelles il donne un tour inattendu, comme mu par un souci permanent d'expérimenter, d'innover. À des profondeurs plus inquiètes, elles saisissent chaque point névralgique où l'action menace de basculer dans la tragédie. Le long dénouement de *Cymbeline* parcourt l'éventail des catastrophes possibles avant de chasser les miasmes du passé. Celui de *Mesure pour mesure* redonne à la tolérance sa qualité de vertu après un transit troublant dans les maisons du même nom.

L'histoire scénique resitue les mises en scène les plus célèbres des comédies dans le contexte de leur époque. Si certaines notices soucieuses d'exhaustivité les énumèrent sans hiérarchie, elles ont en tout cas le mérite d'éclairer les changements d'interprétation à mesure que les sensibilités évoluent. Malvolio le puritain ambitieux, cible satirique légitime sous le règne d'Elizabeth, provoque des attendrissements imprévus chez les contemporains du *Voyage sentimental*. Après la Seconde Guerre mondiale, le Duc en exil devient un double tyrannique de son frère l'usurpateur, parfois interprété par le même comédien. On assiste aussi à la montée en puissance des femmes. Les désirs homosexuels voilés se déchaînent, noirceur et drôlerie s'affrontent, la modernité fait irruption à bicyclette, en voiture ou en parachute. Les genres eux-mêmes se brouillent. Podalydès voit ainsi Hamlet devenir de plus en plus fou, plus noir, plus désespéré, plus comique : « *Le XX^e siècle le fait passer de la névrose à la psychose, toujours en deuil, grimpant les échelons de la violence. Au-delà du tragique.* »

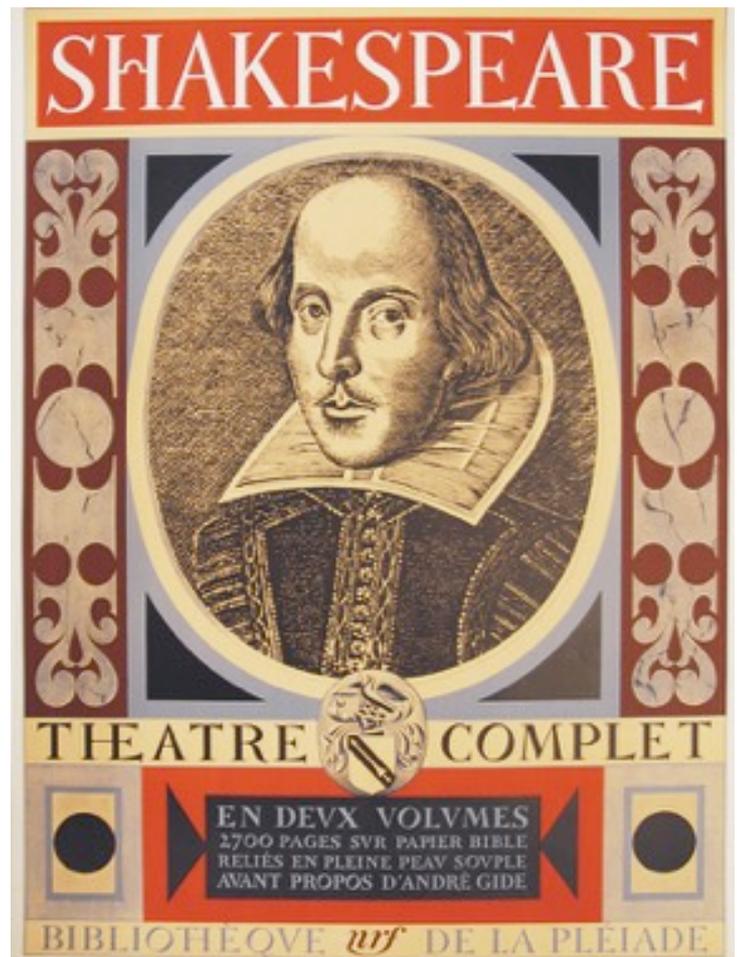
Les pièces de la fin sont étiquetées tantôt romances, drames romanesques, ou encore comédies de la rédemption, termes marqués par les anciennes « biographies » qui distinguaient quatre phases dans la vie et l'œuvre du poète, la dernière étant celle de l'apaisement, du repentir et des réconciliations. Mais Yves Peyré le rappelle dans l'introduction à *Comédies III*, Shakespeare se moque de ces classifications par la voix de Polonius qui décline jusqu'à l'absurde les genres à la mode, dont la « *tragédie comico-historico-pastorale, pièce avec unité ou poème sans règle.* » Selon lui ces œuvres répondent sans doute à des sollicitations

SHAKESPEARE LIVES

diverses plutôt qu'à un plan déterminé, mais il se peut que « *Shakespeare ait essayé alors une nouvelle 'période'* », et participé lors de cette phase exploratoire aux courants esthétiques et dramatiques de son temps, en les interprétant à sa manière, mêlant avec brio art et artifice, créant des « *harmonies paradoxales* », aux limites du monstrueux, entre le cocasse et l'horrible, répondant à la musique des sphères par « *des chansons obscènes, danse de soldats et morisques de babouin.* »

Les fictions hellénistiques alors en vogue dont il s'empare font une place considérable aux divinités païennes, au merveilleux, à l'émerveillement. Le fait que sa troupe ait désormais accès à une salle fermée, Blackfriars, qui pouvait accueillir des éclairages et des effets spéciaux, n'y est sans doute pas étranger : « *Dans les tableaux vivants et les danses, le théâtre montre également, comme en abyme, une image de son propre art.* » Cela dit, rien ne prouve que Shakespeare soit fasciné par les masques qu'il orchestre, dont il fait une critique cinglante dans *Henry VIII*, ou lorsqu'il moque les fabrications des artistes, ces « *singes de la nature* » dans *Le Conte d'hiver*. L'émerveillement va d'abord à la vie, « *This sensible warm motion* » que Claudio ne peut se résoudre à quitter, au miracle simple du retour de la végétation après l'hiver. Le renouvellement naturel des générations se paie de violents soubresauts, menaces d'inceste et de viol, tempêtes, si terribles qu'au moment des retrouvailles, « *leur joie pataugeait dans les larmes* ».

Plusieurs des traductions réunies ici ont déjà été jouées sur scène où elles ont fait la preuve de leur efficacité. Les nouvelles sont prêtes à la mise en bouche. On espère entendre un jour la leçon de latin des *Joyeuses Épouses de Windsor*, où Jean-Pierre Richard et Jean-Michel Déprats réinventent les obscénités involontaires de personnages qui « *massacrent allègrement l'anglais, la logique et la syntaxe* », ou le tour de force accompli par Maquerlot, qui parvient à rendre claire la langue contractée de *Troilus et Cressida* sans en perdre les fulgurances. Et on espère réentendre Prospero scander les enchantements de Shakespeare :



*Vous elfes des collines, des ruisseaux, des lacs
tranquilles et des bosquets,
Et vous qui sans laisser d'empreintes sur la
grève
Poursuivez Neptune refluant, et le fuyez
Quand il revient ; vous petites marionnettes
qui
Au clair de lune tracez les cercles verts, acides,
Où la brebis ne broute point ; et vous qui vous
amusez
À faire croître les champignons de minuit,
heureux
Quand retentit le grave couvre-feu, avec votre
assistance
– Si faibles ministres que vous soyez – j'ai
obscurci
Le soleil de midi, soulevé les vents rebelles,
Et entre la mer verte et la voûte azurée
Déchaîné la guerre hurlante.*

Entretien avec Lorin Stein

Lorin Stein, rédacteur en chef de *The Paris Review*, est également traducteur : il vient de traduire en anglais *Soumission de Michel Houellebecq. Je l'ai rencontré à la librairie Shakespeare and Company, où il était venu présenter sa revue en compagnie du romancier anglais David Szalay. Bien qu'il fût sur le point de repartir pour New York, il a gentiment accordé un tête-à-tête à En attendant Nadeau, pour parler de l'évolution de l'une des plus prestigieuses revues littéraires américaines, une référence en matière d'entretiens avec des auteurs.*

propos recueillis par Steven Sampson

The Paris Review n° 216,
printemps 2016, 284 p., 20 \$

Certains phénomènes littéraires n'ont pas forcément le même impact vu des deux côtés de l'Atlantique. Je pense au cas Sollers : véritable institution en France, il est peu connu à New York. On pourrait dire la même chose, en sens inverse, de votre revue. Comment la présenteriez-vous à un public français ?

The Paris Review, du point de vue du tirage, est le plus important magazine littéraire américain. Depuis soixante ans, cela a souvent été le cas, aujourd'hui ça l'est plus que jamais. Elle a été fondée en 1953 à Paris par quelques jeunes Américains, notamment George Plimpton, Peter Matthiessen et William Styron. Robert Silvers et Pati Hill l'ont rejointe peu après. Ils souhaitaient créer une petite revue dans l'esprit des années vingt. Depuis le début, il s'agissait d'un projet nostalgique. Tom Wolfe les appelait « *la génération d'imitateurs* », parce que la plupart d'entre eux, fraîchement sortis de l'université ou de l'armée, étaient épris du mythe de la Génération perdue, ce qui explique le choix de Paris – où, en outre, la vie était moins chère.

Les années cinquante étaient une époque féconde pour les revues trimestrielles aux États-Unis et en Grande-Bretagne. En général,

il s'agissait de magazines consacrés à la critique, qui réservaient quelques pages à la poésie et à la fiction, lesquelles servaient plutôt de façade – les véritables enjeux se trouvant dans les écrits théoriques. Aujourd'hui encore, si vous regardez un exemplaire ancien de la *Partisan Review*, c'est ce qui frappe. Et les romanciers de l'époque – je pense à Ellison ou à Bellow – réagissaient en fonction de ces articles, pour ne pas parler de leur propre activité critique. On a souvent appelé cette époque « l'âge de la critique ».

Voulez-vous dire que les romanciers s'adaptaient à la théorie ?

Ils réfléchissaient en fonction d'elle. La même chose se passait dans le domaine de la peinture, autour de Clement Greenberg. Un peintre recevait un critique dans son atelier, et ensuite changeait sa manière de concevoir son travail.

En ce qui concerne *The Paris Review*, dans la mesure où il s'agissait d'un véritable projet intellectuel et non d'une poignée de gosses en train de s'amuser, ils voulaient créer un magazine qui n'avait rien à voir avec la critique, qui ressemblerait plutôt aux revues d'autrefois, aux magazines d'avant-garde centrés sur la fiction. Ils sont partis alors à la découverte de jeunes auteurs anglophones.

Mais, en 1952, lorsqu'ils cherchaient à soulever des fonds, George Plimpton a écrit à ses parents – il leur écrivait sans cesse – et a annoncé qu'il comptait obtenir pour le premier numéro une interview avec son ex-professeur de Cambridge, E. M. Forster, expliquant que celle-ci serait « *un essai en dialogues sur la technique* ».

S'agissait-il d'un calcul stratégique ?

D'un point de vue commercial, ils avaient compris que normalement ils ne pourraient jamais obtenir de signatures importantes pour le magazine, mais qu'en revanche cela deviendrait possible s'il s'agissait d'une interview. Cette astuce, originale pour l'époque, est très répandue de nos jours.

À côté de cela, il y avait une autre considération, d'après ce que l'on raconte aujourd'hui, qui allait à rebours du discours psychanalytique selon lequel l'auteur n'est pas bien placé pour parler de son œuvre. Ils se sont dit que, au contraire, l'auteur pourrait donner un éclairage pertinent si on lui posait des questions sur le processus de création qu'il

ENTRETIEN AVEC LORIN STEIN

mettait en œuvre. Alors, bien que l'idée initiale fût de focaliser l'attention sur de nouvelles voix littéraires, les éditeurs ont constaté que les entretiens prenaient leur envol. La rédaction a fait quelques « prises » éminentes : Plimpton a obtenu Hemingway, et Jean Stein, encore adolescente, a convaincu Faulkner. Le magazine s'est envolé dans les années soixante et soixante-dix. Il a un excellent bilan, le meilleur des petites revues américaines pour ce qui est de la découverte de nouveaux écrivains.

George Plimpton a continué à officier comme rédacteur en chef pendant cinquante ans, jusqu'à ce qu'il meure dans son sommeil. La plupart du temps, il a été non interventionniste, embauchant de jeunes éditeurs qui ont assuré la suite, une génération après l'autre. Philip Roth a publié ses deuxième et troisième nouvelles dans la revue, dont le court roman *Goodbye Columbus*. Harry Matthews et David Foster Wallace y ont publié des textes précoces et importants : le premier, un roman en feuilleton, le second, son premier court roman. Il y avait aussi Adrienne Rich.

Les éditeurs affichaient une sorte d'anti-intellectualisme aristocratique très WASP, qui se traduisait par une souplesse dogmatique : ils restaient ouverts à tous les courants. En même temps, en tant qu'Américains, ils étaient assez provinciaux, même s'ils ont publié quelques entretiens avec des auteurs français. Il y avait une blague disant qu'ils étaient les seuls à Paris à ne pas avoir d'opinion sur la guerre d'Algérie.

Dans quelle mesure The Paris Review était-il vraiment parisien ?

Les premières années, plus de la moitié de ceux qui y travaillaient habitaient à Paris ou y faisaient des séjours de plusieurs mois. Terry Southern y vivait. Pati Hill aussi. Ils ont fait venir Philip Roth, ils l'ont invité. Vers la fin des années cinquante, ils avaient ouvert un bureau à New York, c'est-à-dire que George Plimpton avait regagné Manhattan et installé un bureau dans son appartement.

Pendant les années soixante-dix, le siège était encore à Paris mais beaucoup de choses se faisaient à New York. L'imprimerie était située aux Pays-Bas. Ce qui fait que le bureau parisien avait le dernier mot. Il est même arrivé que Plimpton, qui dirigeait le magazine depuis New York, soit surpris par un article ou

une couverture. Vers la fin de cette période, Plimpton s'occupait plus des interviews, tandis que Maxine Groffsky, travaillant à Paris, éditait la fiction. De toute façon, ils avaient toujours projeté de faire la plus grosse part du tirage aux États-Unis.

Y avait-il encore beaucoup d'expatriés à Paris dans les années cinquante et soixante ?

Oui. Beaucoup de gens passaient du temps à Paris, un peu comme on le fait aujourd'hui à Berlin. La vie était peu chère. Baldwin était là, Ellison aussi : ce dernier a été l'un des premiers interviewés.

Dans le domaine de l'interview d'auteur, la Paris Review ne jouit pas d'un monopole. Pourtant, il me semble qu'elle occupe encore une position dominante. Êtes-vous d'accord et, si oui, comment peut-on l'expliquer ?

C'est bien le cas. Cela dit, il y a aussi des interviews dans *Rolling Stone*, *Playboy*, *Bomb* et *Interview Magazine*. Mais tous ces périodiques ont été influencés par la *Paris Review*. Aujourd'hui, on a beaucoup plus d'entretiens dans la presse car cela permet de fabriquer du contenu à bas coût grâce à l'électronique. Le style de l'entretien dans *The Paris Review* demeure quand même unique, en partie parce qu'il n'y a jamais d'accroche. Les choses ne sont pas conçues en fonction de l'actualité.

S'il n'y a pas d'accroche, quel est le fil conducteur ?

L'entretien est censé être un entretien de référence. Les interviewés qui s'y livrent acceptent de discuter de leur mode d'écriture et de la façon dont ils sont arrivés à le trouver. Ce sont les deux axes principaux. En outre – pour ça, nous avons été les premiers, l'ayant fait dès le début –, l'interviewé garde le contrôle sur le texte.

L'interviewé peut réviser l'article ?

Absolument. Réviser, réécrire, ajouter. Tout ce qu'il veut.

Ce procédé était-il propre à la Paris Review ?

Pendant longtemps, oui. Et cela permettait aux auteurs qui auraient été réticents autrement de révéler des détails sur leur façon de travailler. Autre chose importante : on n'a jamais prétendu qu'il s'agissait de la transcription d'une seule conversation. Dans le

ENTRETIEN AVEC LORIN STEIN

cas de Hemingway, Plimpton et lui se sont rencontrés en société, Hemingway l'a trouvé charmant, il a admiré sa jeunesse et son aisance dans des domaines où lui-même devait fournir de gros efforts. Ils sont partis à la pêche et à la corrida, ils ont bu des coups ensemble. En fin de compte, l'interview a consisté presque uniquement dans le refus de l'interviewé de répondre aux questions, qu'il a trouvées stupides ou hors de propos. Il s'ensuivra une longue correspondance, où Plimpton, fils d'un avocat célèbre, agira comme procureur, écrivant : « *Quand vous avez dit que je n'avais pas compris le sens de ce propos-ci...* ». Et Hemingway ne pouvait s'empêcher d'ap-profondir sans cesse ses réponses originales. Plimpton a réussi alors à bricoler une interview qu'il a présentée comme un dialogue entre deux personnes assises l'une en face de l'autre. Depuis lors, cela fait partie de la technique de la revue. Avec Norman Rush, par exemple, on a pris trois ans pour accumuler cinq cents pages de transcriptions, que l'on a fini par réduire à huit mille mots.

George Plimpton n'est pas connu en France, je n'ai trouvé que deux de ses livres traduits en français. Moi-même, je l'ai découvert en 1966, à l'âge de neuf ans ; j'ai dévoré son livre Paper Lion (le titre joue sur l'expression « tigre de papier »), où il raconte sa brève expérience de quarterback chez les Lions de Détroit, équipe de football américain de la NFL (National Football League). Pourriez-vous le présenter à nos lecteurs ?

C'était un play-boy, un bel homme, il est devenu célèbre comme écrivain pour avoir inventé une situation aujourd'hui banale avec l'essor de la télé-réalité : il entreprenait de faire des choses très difficiles pour lesquelles il n'avait aucune formation – comme par exemple pratiquer un sport à un niveau professionnel – afin de les décrire. Il le faisait avec l'autodérision d'un gentleman WASP. Même s'il n'était pas devenu un écrivain célèbre, il se serait retrouvé dans les pages people : il avait servi d'escorte pour Elizabeth avant qu'elle ne devienne reine d'Angleterre ; il est sorti avec Jackie Kennedy avant JFK ; il était très proche des Kennedy, c'est lui qui a arraché le pistolet de la main de Sirhan Sirhan juste après les tirs sur Robert Kennedy. C'était un aristocrate, rejeton de deux anciennes familles américaines.

Et puis il y avait un troisième élément : au plus fort de la guerre froide, l'Amérique étanchait

sa soif de culture en regardant la télévision. On avait pas mal d'émissions qui ressemblaient à « Bouillon de culture ». Des stars de cinéma y côtoyaient des écrivains. Le public était excité par ce nouveau média où l'on voyait énormément d'écrivains. L'Amérique n'a jamais autant ressemblé à l'Europe. George Plimpton, drôle, éloquent, charmant et plein d'autodérision, y figurait en permanence. Si je devais le transposer dans un contexte français, je le comparerais à Beigbeder, en plus doux, plus toqué, plus paternel.

Et il était célèbre pour ses fêtes : il recevait presque tous les soirs. Moi-même, à l'âge de vingt-deux ans, stagiaire dans une maison d'édition, j'ai eu le privilège d'y participer, j'ai vu l'archevêque Paul Moore, grand héros pour les gens progressistes comme moi, et il y avait Bret Easton Ellis assis de l'autre côté de la pièce.

Vous êtes le troisième éditeur de The Paris Review. Quelle a été son évolution depuis la mort de George Plimpton ?

Philip Gourevitch a eu la tâche difficile de succéder à quelqu'un que Normal Mailer désignait comme l'homme le plus aimé de New York. Philip était un brillant grand reporter. Il a décidé d'ouvrir le magazine au récit journalistique. Je sais qu'ici vous avez des écrivains comme Jean Rolin ou Emmanuel Carrère qui le pratiquent. Pour l'écrivain américain sérieux, le prestige et l'argent se trouvent dans ce domaine-là, c'est là que se crée une partie importante de notre plus belle et plus originale littérature. De façon dogmatique, on insiste pour l'étiqueter comme « non-fiction ». Philip a ouvert alors le magazine, y compris les interviews, à la non-fiction. Par conséquent, les ventes se sont envolées.

Quand je suis arrivé (en 2010), j'ai rendu le magazine à sa mission d'origine. D'une part, parce qu'il y avait du bon reportage dans d'autres journaux ; ensuite, parce qu'il manquait de magazines sérieux ayant pour objectif principal la publication de fiction et de poésie.

Dans l'introduction à une anthologie de votre revue, vous avez loué le réalisme comme genre littéraire, notamment pour ses qualités d'authenticité.

Les jeunes auteurs que l'on avait publiés sont souvent intéressés par la *mimésis*. Ils ont tendance à décrire des situations de la vie

ENTRETIEN AVEC LORIN STEIN

réelle. Tandis que, dans d'autres magazines de qualité, il y a probablement plus de fiction centrée sur des recherches linguistiques formelles. Ce qui ne veut pas dire que chez nous le langage tende toujours vers la transparence ou la limpidité, mais simplement que l'on essaie de donner une représentation actuelle du réel, plutôt que de devenir la dix-septième génération avant-gardiste.

Vous êtes le traducteur de Houellebecq aux États-Unis. En quoi cet auteur se distingue-t-il des romanciers américains ?

Mon amie Elaine Blair a très bien écrit sur ce sujet dans le blog de la *New York Review of Books*. Elle a évoqué quelques auteurs qu'elle admire, dont Jonathan Franzen, Sam Lipsyte et Gary Shteyngart, pour identifier ce qui les sépare de Houellebecq : ils écriraient consciemment pour une lectrice éclairée qu'ils ont internalisée, afin de s'attirer ses bonnes grâces. S'ils créent un héros libidineux, ils vont faire en sorte qu'il soit puni. Tandis que chez Houellebecq le héros ne sera pas puni pour sa libido, mais simplement parce que la souffrance fait partie de la vie. Le lecteur américain trouve cela reposant.

Dans de récents numéros de la Paris Review, les éditeurs ont choisi des textes traduits du chinois, de l'espagnol, du français et du polonais. N'est-ce pas l'exception à la règle en vigueur aux États-Unis ?

Il y a une croyance selon laquelle les Américains ne lisent pas la littérature en traduction. C'est vrai jusqu'à un certain point. En réalité, aux États-Unis nous sommes plusieurs pays à la fois. Il n'y a pas l'équivalent chez nous de l'espace qu'un Houellebecq peut occuper en France. L'autre jour, j'en ai parlé avec ma femme. Ce serait qui ? Stephen King ? Quand vous êtes dans la rue avec Houellebecq, tout le monde se retourne pour le regarder. Philip Roth ? Personne ne sait à quoi il ressemble hors de New York. Nous sommes un pays gigantesque. Ce qui rend compliqué le fonctionnement de l'industrie de l'édition. Il n'y a pas d'émissions télévisées (littéraires). Même nos émissions de radio ne sont pas diffusées à l'échelle nationale. Nous avons ainsi des difficultés dans le domaine de la création littéraire. On déverse une énorme quantité de littérature mais, lorsqu'un Karl Ove Knausgård, une Elena Ferrante ou un Roberto Bolaño apparaissent, cela produit des bestsellers.



Je ne crois pas que l'on ait des préjugés contre les auteurs étrangers, le problème c'est qu'aux États-Unis l'édition vit et meurt selon le bon vouloir des critiques, on a une confiance absolue en eux. Ils sont souvent timides à l'égard de la littérature étrangère, ils se sentent mal à l'aise, faute de culture. Alors il faut leur donner la permission de chroniquer un Chilien, sinon ils disent par exemple : « j'ignore la littérature sud-américaine ». Pour un auteur comme Bolaño ou Knausgård, il faut leur expliquer le contexte.

Le n°217 de la *Paris Review* paraît le 15 juin.

David Gascoyne et le surréalisme en Angleterre

Black Herald Press, éditeur bilingue de poésie et de la revue The Black Herald, propose aujourd'hui la première traduction française intégrale de *Man's Life Is This Meat*, deuxième recueil de poèmes d'un jeune homme de vingt ans alors passionné par le surréalisme, David Gascoyne. L'édition originale avait été publiée en 1936. Quatre-vingts ans après, il était temps...

par Dominique Rabourdin

David Gascoyne, *La vie de l'homme est cette viande*. Trad. de l'anglais par Blandine Longre. Avec des « autotraductions » de David Gascoyne. Postface de Will Stone. Black Herald Press, 144 p., 15 €

Malgré un titre pas vraiment attrayant – trouvé en ouvrant au hasard les pages d'un livret d'échantillons typographiques, comme quoi le hasard n'est pas infallible –, *Man's Life Is This Meat* devrait finir par mettre à sa vraie place, en France où il a si longtemps vécu, « un de ces personnages inconnus en dehors de cette île » (comme le dirent jadis ses compatriotes et amis, qui ne se faisaient guère d'illusions), David Gascoyne (1916-2001). Ce livre réunit une poignée de poèmes écrits pendant la courte mais décisive période surréaliste de l'auteur (1933-1937).

C'est l'occasion de rappeler le rôle trop peu connu et les activités épisodiques du petit « Groupe Surréaliste en Angleterre », dont Gascoyne fait partie avec Roland Penrose, Herbert Read, Henry Moore, Paul Nash, Rupert Lee, Hugh Sykes Davies, Humphrey Jennings et le Belge E. L. T. Mesens, pour ne citer que les plus connus. Un groupe qui n'existait pas encore en 1933 quand Gascoyne, alors âgé de dix-sept ans, publiait « *And the Seventh Dream is the Dream of Isis* » – « Et le septième rêve est le rêve d'Isis » –,

considéré comme « le premier poème surréaliste à avoir été composé en anglais ». Suivirent en 1935 son *Premier manifeste anglais du surréalisme*, écrit directement en français et publié à Paris, où il a rencontré Breton, Éluard et leurs amis peintres. Cette année-là, il publie également un essai toujours inédit en français, *A Short Survey of Surrealism*.

Traducteur de Paul Éluard, André Breton (*Qu'est-ce que le surréalisme ?*), Salvador Dalí (*La Conquête de l'irrationnel*), René Char, Benjamin Péret (*A Bunch of Carrots*) et Tristan Tzara, Gascoyne fait partie, en 1936, du comité d'organisation de l'Exposition Internationale du Surréalisme de Londres, dont le succès est inattendu et considérable. Mais la lecture de *Rimbaud le voyou*, de Benjamin Fondane, l'entraîne petit à petit loin du surréalisme. Lui-même a raconté comment Breton, venu à Londres l'été 1936 pour l'Exposition Surréaliste, l'avait trouvé avec le livre de Fondane qu'on venait de lui prêter, et lui avait dit : « *Ah ça ! C'est un livre tout à fait dirigé contre moi* »¹. Il ne se trompait pas.

Cette véritable conversion, poétique, métaphysique et mystique, se confirmera l'année suivante à Paris après un long séjour dans l'Espagne en guerre. À partir de juillet 1937, Gascoyne et Fondane correspondent et se lient d'amitié. « [Fondane] *m'expliquait pourquoi le surréalisme ne me satisfaisait plus ni comme moyen d'expression poétique ni comme moyen de révolutionner la subjectivité humaine* », expliquera Gascoyne dans les années quatre-vingt, quand il publiera cette correspondance. « *Dieu sait si, en vous engageant sur le chemin du surréalisme, vous en étiez loin* », lui avait écrit son correspondant dans les débuts de leurs échanges².

Sous l'influence de Fondane, qui « *s'intéressait à la figure de Jésus et à la mystique biblique en général, sans pourtant être catholique* », et de Pierre Jean Jouve, qu'il rencontre après avoir découvert sa traduction des *Poèmes de la*

DAVID GASCOYNE

ET LE SURREALISME EN ANGLETERRE

folie de Holderlin, précise Blandine Longre, Gascoyne se rapproche du catholicisme, même si son « catholicisme » n'est nullement avéré (du moins, il n'y a pas de conversion à proprement parler, ni d'allégeance à l'Église en tant qu'institution). Il commence une longue psychanalyse avec Blanche Reverchon-Jouve, suit les cours de Léon Chestov, lit Kierkegaard et fréquente Jacques Mari-tain. La publication en 1943, dans un choix de ses poèmes écrits entre 1937 et 1942, de « *Ecce Homo* », qui présente « *un Christ de révolution et de poésie* », confirme qu'il a choisi une nouvelle voie, avec laquelle Breton ne pourra être que fondamentalement en désaccord quand il en prendra connaissance.

En 1947, Gascoyne n'est pas invité à s'associer à la première (et dernière !) *Déclaration du groupe surréaliste* en Angleterre, écrite – directement en français – par les deux principaux animateurs du groupe, le Belge E. L. T. Mesens et le Français Jacques B. Brunius, pour le catalogue de l'Exposition Surréaliste internationale de Paris, publié sous la direction d'André Breton³. Déjà, en 1944, avant la publication du *Déshonneur des poètes*, de Benjamin Péret, Mesens et Brunius avaient réglé leurs comptes avec la poésie dite « de résistance », et particulièrement celle d'Aragon, dans un pamphlet intitulé *Idolatry and Confusion*, et Brunius, qui « *déteste ceux qui se complaisent dans le mysticisme chrétien* », avait prévenu Breton que « *Gascoyne avait renié le surréalisme* ». Il est question dans leur texte de certaines « *désertions* », « *défections* » et « *disqualifications* », dont celle de Gascoyne, mis dans la même charrette que ses amis Henry Moore, Herbert Read et Humphrey Jennings. Il est fait état de ses « *mystifications qui le laissent prostré et la bave à la bouche* ».

De retour à Paris à l'été 1947, Gascoyne vient saluer Breton et les surréalistes

au café de la place Blanche. Quelques dizaines d'années après, il évoquait cette rencontre dans un livre jamais édité en France : « *Je me suis retrouvé en face d'un Breton à l'air sévère qui présidait la table du café où nous étions tous. « On m'a dit que vous n'êtes pas seulement devenu communiste (au sens de staliniste plutôt que de trotskyste) mais aussi catholique », me lança-t-il de sa manière la plus glaciale* »⁴. Blessé par cette remarque, Gascoyne l'interpréta alors comme un rejet définitif, une « *excommunication pour catholicisme* », ce qui ne l'empêchera pas de continuer de s'intéresser au surréalisme au fil des années, comme en témoigne sa traduction des *Champs magnétiques*.

Le livre publié aujourd'hui rassemble, dans des traductions nouvelles de Blandine Longre et quelques « autotraductions » de Gascoyne, avec un solide commentaire critique, l'essentiel de ses poèmes et textes de la période surréaliste dans leurs versions originales, dont le très beau et très enflammé « *Et le septième rêve est le rêve d'Isis* » et le *Premier manifeste anglais du surréalisme*. Ils sont enrichis par un choix d'autres poèmes, dont certains ne relèvent déjà plus du surréalisme, comme « *En souvenir de Benjamin Fondane* ». Quelques pages seulement, peu de chose à côté de tout ce qu'il écrivit au cours d'une longue vie si souvent tourmentée.

En guise de conclusion, on ne peut que revenir aux sources, à la période surréaliste de David Gascoyne, avec ce très beau poème aux images fulgurantes intitulé « *Semaine de bonté* », en référence au célèbre album de collages de Max Ernst. D'autres poèmes de *La vie de l'homme est cette viande* sont consacrés à Yves Tanguy et à Salvador Dalí. Ils sont parmi les plus significatifs de l'inspiration surréaliste de Gascoyne. Très loin de « *Ecce Homo* » et de ses « *mystifications* ».

DAVID GASCOYNE
ET LE SURREALISME EN ANGLETERRE

« Semaine de bonté »

À Max Ernst

*Ai offert au lion des médailles de boue
Une pour chaque jour de la semaine
Une pour chaque bête de cette sombre
ménagerie
Naufragée parmi les nuages
Fracassée par les paupières violemment
fermées*

*Habits du séminaire
Portés par l'expédition nocturne
Par toutes les chimères
Escaladant la fenêtre
Des poux dans leurs cheveux
Des zéros dans leurs croix
De la glace dans leurs yeux*

*L'hystérie dans l'escalier
Cheveux arrachés par la racine
Mouchoirs de dentelle déchiquetés
Et maculés de larmes de sang
Leurs lambeaux éparpillés sur les eaux
Ce sont les phénomènes du néant
Hommes invisibles sur le trottoir
Crachat dans l'herbe jaune
Le lointain vacarme du désastre
Et l'immense et débordante matrice du
désir.*

1. David Gascoyne, *Rencontre avec Benjamin Fondane*, Arcane 17, 1984.
2. Michel Remy, *Au treizième coup de minuit : Anthologie du surréalisme en Angleterre*, Dilecta, 2008. Michel Remy a publié en 1984 David Gascoyne et l'angoisse de l'inexprimé (Presses universitaires de Nancy).
3. *ibid*
4. « *I found myself facing a severe Breton at the head of the communal café table : « I am told that you have become not only a Communist (meaning Stalinist rather than Trotskyite) but a Catholic », he announced to me in his iciest manner »*. Postface de Gascoyne aux *Collected Journals 1936-42*, Skoob Books, 1991. Traduit à ma demande par Michel Remy.
5. " *The Magnetic Fields*, Atlas Press, 1985.

**Marché de la poésie (1) :
pour faire son marché**

Un dossier en trois volets à l'occasion du 34^e Marché de la poésie. Pour ce premier épisode, un entretien avec Jean-Michel Maulpoix, poète, professeur et directeur du Nouveau Recueil et un inédit de Patrice Delbourg.

par Gérard Noiret

Attaqué par une « horreur » spéculative ne supportant pas qu'un seul un euro puisse lui échapper, le champ poétique est au bord de la dislocation. En trois années, la plupart de ses institutions ont été réduites à presque rien par des suppressions budgétaires que contient pour quelques temps encore la nécessité de sauver les apparences de la pluralité. Certes, il y a toujours un Centre National, une Maison de, une médiathèque..., mais désormais privés des moyens nécessaires à la menée d'une politique conséquente. Les responsables des associations qui survivent aux coupes n'ont pas d'autre solution que de devenir des gestionnaires de crise. De « faire des choix », de supprimer la main sur le cœur, de licencier.

Le libéralisme sait s'y prendre à l'avance. Il transforme le cadre législatif et provoque les faux débats (médiatiques ou internes) avant d'avancer à visage découvert. Comme les dérégulations fiscales et les refontes administratives sont loin d'être achevées, que les luttes de pouvoir au sein du monde poétique sont toujours prêtes à les relayer, on peut être certain que la situation va empirer. Il faut au moins déconstruire organisme après organisme, action après action, idée après idée, ce qui a été mis en place depuis trente ans.

Dans ce contexte, le Marché de la Poésie a une importance particulière. Les achats de livres, les abonnements souscrits risquent d'être déterminants pour la survie à court terme de nombre de ces « petits éditeurs » que l'on ferait mieux d'appeler des « petits diffuseurs ». Les poètes qui ne pensent qu'à faire lire leurs manuscrits, les amateurs qui aiment tant la Poésie qu'ils se contentent de relire Hugo et Baudelaire devraient y songer. Même si, quoi qu'il arrive, on continuera bien sûr d'écrire des poèmes. Pour le cloud.

Entretien avec Jean-Michel Maulpoix

Dans La poésie a mauvais genre qui vient de sortir chez Corti, Jean-Michel Maulpoix continue le travail incessant de questionnement de la chose poétique amorcé en 1978 par la publication de *Locturnes* aux éditions *Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau*. Il nous a semblé judicieux de l'arrêter avec quelques questions, le temps de jeter un œil dans le rétroviseur.

Depuis le milieu des années 80, tu défends l'idée d'un « lyrisme critique ». Livre après livre tu as enrichi cette notion. Peux-tu résumer ici ta pensée ?

L'idée est simple, mais il convient de la répéter, tant il s'attache d'illusions ou de complaisances à la perception de la poésie : l'écriture poétique constitue un travail critique sur la langue et non pas un simple jeu verbal ou une effusion de sentiments ! Et si nourrie d'affects, de sensations, de négativité ou de révolte soit-elle, la poésie vise une certaine forme d'objectivité. Loin de s'opposer à cela, le lyrisme, paradoxalement, y contribue car il est cet élan qui dynamise l'écriture, assure sa mobilité, sa motricité, son enfièvrement, tout en la conduisant à se retourner sur ou contre elle-même. Le lyrisme est pour le poète un risque, qu'il prend ou qu'il ne prend pas, mais vis-à-vis duquel il est nécessairement conduit à se situer.

*Dans ton dernier essai, tu intègres à tes conceptions deux œuvres qui jusque-là pouvaient paraître éloignées de toi : celle du *Éluard de Capitale* de la douleur et celle, dans sa totalité, de *Celan*. Qu'est-ce qui a rendu cela possible ?*

J'aime ces grands écarts, ces tensions extrêmes, ces incompatibilités apparentes. Dans les deux cas, ce qui m'intéresse, c'est le sort du subjectif : que devient-il, de quels traitements particuliers est-il l'objet, quel « reste chantable » (pour reprendre une formule de Celan) donne-t-il à entendre ? Où et comment la parole poétique s'établit-elle ? Cela reste une grande question : la poésie amoureuse d'Éluard, dans sa version « originale » serais-je tenté de dire, me la pose, comme me la pose d'autre manière l'œuvre menacée d'aphasie de Celan... Quand je travaille sur la poésie, je suis loin de cantonner mes lectures à la seule famille lyrique et je trouve aussi bien mon compte dans l'œuvre d'Emmanuel Hocquard ou de Dominique Fourcade que dans celle de Rilke ou de Michel Deguy !

À te lire, on voit que tu distingues au moins deux modes d'écriture : le mineur et le majeur...

Sans doute... Comme il y a une tonalité majeure du côté de Rimbaud et une tonalité mineure du côté de Verlaine... La poésie m'importe aussi bien par sa variété acoustique que par sa plasticité formelle : les textes monocordes, monotones ne rendent pas la langue aussi vivante que ceux où l'on perçoit une stimulante variété de régimes – comme on dirait cela du moteur d'une voiture qui tourne à plus ou moins grande vitesse ! Il me semble également important de distinguer entre hautes voix (Saint-John Perse, René Char...) et voix basses (Philippe Jaccottet, Antoine Emaz) ... Les confronter n'est pas dépourvu d'intérêt !

Tes poèmes, tes interventions théoriques ont fait que tu es très vite apparu comme un porte-drapeau pour certains et comme un ennemi pour d'autres. Comment as-tu vécu ce clivage ?

Je ne suis chef d'aucun parti, aucune troupe ne me suit, et si j'ai des « ennemis » ce sont surtout des poètes ou des critiques vindicatifs que je ne cherche pas à combattre. Je compte des amis dans ce que l'on a pu appeler la famille « littéraliste » (Royet-Journoud et Fourcade, par exemple) : le clivage ne passe pas par les choix d'écriture, si exclusifs soient-ils parfois, mais plutôt par ces petites jalousies mesquines et ces brutalités médiocres dont les poètes ont depuis toujours le secret ! Dans l'ensemble, mes livres se vendent : ce n'est pas apprécié ! Par ailleurs, je suis à la fois écrivain et universitaire : là passe un clivage qui me vaut d'autres inimitiés...

En 2016 les tensions se sont apaisées. Mais, curieusement, cette « paix » n'a-t-elle pas eu pour rançon une dissolution de la vie poétique ?

Je crois que la « dissolution » de la vie poétique ne résulte pas de cette apparente « paix » idéologique, mais d'un déplacement des lieux et des modes d'expression, aussi bien que d'un affaiblissement généralisé de la littérature. Observons par exemple le retrait, la fatigue, l'usure des revues qui étaient naguère des lieux où la poésie s'affirmait, observons la démission complète des médias, le renoncement fatal de beaucoup d'éditeurs... A la place, que voit-on ? Des blogs où trop souvent règne le narcissisme et où prévalent les publications hors-contrôle : pas de comité de lecture, pas de dialogue, pas de retour critique, mais de l'affichage et de l'affect... Une forme d'inculture l'emporte, conjuguée à un étourdissant bavardage, qui asphyxie notre rapport à la langue !

Un inédit : « En terrasse » de Patrice Delbourg

Romancier, journaliste, homme de radio mais poète avant tout, Delbourg est celui qui incarne le mieux la dimension de l'artiste- dandy illustrée par Baudelaire. Un rien détaché, haut en culture, se tenant volontiers entre regard amusé et détresse, il nous fait signe de temps à autre. Profitant de la publication aux éditions du Castor Astral de Solitudes en terrasse, un recueil « de plaintes des rues et des crus », nous lui avons demandé un inédit pouvant se savourer quelque part dans un des cafés qui environnent Saint-Sulpice.

tête renversée il lampait à pleins poumons
 cette liqueur d'étoiles recueillie dans les
 alambics
 au loin les batteries des shrapnels battaient le
 tempo
 actionnées par les légions de doryphores
 délivrant leur mitraille sur les vareuses bleu
 horizon
 dans le boyau de la tranchée le poète sentinelle
 se déplaçait comme le fou sur l'échiquier
 selon une diagonale de calligrammes en
 cascades
 se sentait dans la peau du mohican de
 fenimore cooper
 son cœur bougeait telle une bigorne
 guillaume apollinaire rêvait à cette brasserie
 borgne
 du nom de marizibill
 trois réverbères allumés là-bas la patronne
 poitrinaire
 vieux bougnat éventré par les averse d'obus
 de 75
 dans les feux des bivouacs
 on n'était pas à la closerie ni même chez baty
 -inutile de préciser que l'auteur d'alcools
 n'y buvait pas naguère que de la grenadine
 et tandis que les chevaux de frise montaient à
 l'assaut
 le pioupiou tentait de saisir quelques opus de
 référence
 on aurait dit que le vent chuchotait des
 phrases latines
 son glorieux mal de tête présageait déjà
 ce front légendaire mutilé ceint d'un cabochon
 de cuir
 et son calice de vin trembleur réduit en miettes
 dans les brisures de l'aurore en champagne
 pouilleuse

**Marché de la poésie (2) :
 Déambulations poétiques**

Un dossier en trois volets à l'occasion du 34^e [Marché de la poésie](#). Pour ce deuxième volet, deux témoignages d'Yves Boudier et de Francis Combes, des éclairages sur une anthologie de Jean Portante, un essai de Jean-Pierre Siméon, une collection – « Poésie-Flammarion » – et une revue à soutenir : Neiges d'août.

par Gérard Noiret

Un peu d'histoire

Yves Boudier est président de l'association CIRCE – Marché de la poésie, auteur de La seule raison poème (éditions Le temps des cerises).

Le premier Marché de la poésie s'est tenu en mars 1983 dans la cour d'honneur de la Bibliothèque nationale, rue de Richelieu. Près d'une centaine d'éditeurs de poésie, et plus particulièrement de revues, s'était inscrite et résista pendant quatre jours aux intempéries printanières.

C'est dans le contexte de différentes enquêtes sur les revues, menées dès 1979 à l'initiative de Jean-Michel Place, que s'est imposée l'idée d'un Marché de la Poésie : « *Il était manifeste, précisait-t-il, qu'il y avait une offre importante, il ne restait plus qu'à prouver qu'il y avait également une vraie demande et pour cela il fallait créer un marché de producteurs, un marché d'éditeurs. Un lieu où seraient réunis ceux qui « font » la poésie, non ceux qui l'écrivent mais ceux qui transforment le texte en revue ou en livre* ».

En plus de trente années d'existence, le Marché de la Poésie est devenu un vrai marché, lieu d'échange, de rencontres entre tous les partenaires de la vie poétique : éditeurs, auteurs, lecteurs, bibliothécaires, critiques, journalistes, libraires. Ses invités d'honneur, depuis 2004, venus de Finlande, des pays nordiques, d'Inde, du Bassin du Congo, d'Italie, de Belgique, d'Irlande, de Pologne, d'Espagne, d'Estonie, aujourd'hui du Mexique, élargissent plus encore son rayonnement et nourrissent le désir des traducteurs.

MARCHÉ DE LA POÉSIE (2)

Enfin, depuis 2005, la Périphérie de Marché, qui se décline pour cette 34^e édition en quelque 38 événements, suscite en amont et en aval du rassemblement de la Place Saint-Sulpice l'attention d'un public sans cesse croissant.

La poésie peut-elle vivre d'amour et d'eau fraîche ?

Poète, éditeur, animateur de revue (Zone sensible) Francis Combes a toujours refusé qu'on réduise la poésie à « un supplément d'âme ». Pour lui, si la poésie est une activité savante cela ne signifie pas qu'elle soit « réservée par principe » à une catégorie très ciblée de la population. Ses responsabilités à la tête de la Biennale Internationale de Poésie font de lui un interlocuteur privilégié pour faire un point sur les problèmes qui traversent la poésie.

« Ça va mieux », paraît-il. Tout dépend. Chacun voit midi à sa porte. Il n'en va pas de même selon que l'on est patron du CAC 40 ou bien cheminot, paysan, étudiant, intermittent du spectacle ou responsable d'une association culturelle.

Récemment, l'Etat s'est félicité d'avoir retrouvé, grâce à un petit mieux de la « conjoncture », une cagnotte d'environ six milliards d'euros. Par un singulier hasard, cette somme équivaut à l'argent que l'Etat a prélevé sur les collectivités locales au titre de « l'effort » auquel il leur a été demandé de participer.

Or, on sait que l'intervention des collectivités locales représente 70% du total de l'investissement en France. Il ne faut pas être grand clerc pour comprendre que cet « effort » va avoir des conséquences désastreuses dans de nombreux domaines. Particulièrement, pour la culture. Le livre, la littérature et singulièrement la poésie ne sont pas épargnés. La poésie... on aurait pu imaginer que son « coût » économique est si faible qu'elle passe sous les radars des chasseurs de dépenses publiques. Il n'en est rien.

Déjà, nous avons dû nous mobiliser (dès 2012) en faveur du Printemps des Poètes, menacé par une décision du Ministère de l'Education. Mais dans la dernière période, les coups portés à la vie poétique se sont

multipliés. L'un des plus marquants a été la fermeture de La Maison de poésie de Saint-Quentin-en-Yvelines par la majorité (de droite) de la Ville nouvelle. Le festival de Lodève de son côté a dû baisser le rideau pour céder la place aux « arts de la rue ». Et beaucoup d'autres lieux dédiés à la poésie connaissent des soucis.

Dans le Val-de-Marne existe le plus ancien festival de poésie de France, et l'un des plus connus internationalement : La Biennale Internationale des Poètes. Créé à l'instigation du poète Henri Deluy, il a bénéficié depuis vingt-cinq ans d'un soutien constant et décisif du Conseil général.

Pendant cette période, plus de six cent poètes du monde entier ont été invités. L'association de la Biennale organise des événements qui réunissent chaque année quatre à cinq mille personnes. C'est évidemment moins que le football mais, pour de la poésie contemporaine, c'est loin d'être négligeable. Cela compte pour les poètes qui ont là des occasions de s'exprimer et de travailler. Et cela compte aussi pour le public, en particulier les nombreux jeunes qui peuvent ainsi participer à des ateliers d'écriture en milieu scolaire avec des poètes confirmés.

Or, comme tous les départements, le Val-de-Marne est confronté à des problèmes graves. La dotation de l'Etat est régulièrement en baisse. De plus, celui-ci lui doit des sommes considérables (100 millions d'euros cette année au titre de la compensation du versement des minimas sociaux). A cela s'ajoutent les effets de la restructuration administrative des collectivités locales, connue sous le nom de loi N.O.T.R.E., qui instaure les métropoles, redécoupe de manière autoritaires les communautés d'agglomérations et modifie les compétences des uns et des autres. Selon cette loi, la culture n'est plus une obligation. Ce qui permet aux élus des Yvelines d'annoncer qu'ils vont supprimer le budget de la culture. Dans le Val-de-Marne, ils ont fait le choix contraire de maintenir leur action dans ce domaine, mais ils ont été obligés à des coupes.

Certains penseront sans doute que tout cela n'est pas bien grave et n'empêchera pas la poésie de vivre, malgré tout. Sans doute... Ils peuvent même se dire que plus les poètes connaissent la misère, le « guignon », meilleur c'est pour l'inspiration. Les mêmes aiment bien se mettre à la boutonnière la fleur noire d'un poète désespéré... Mais, ne leur en

MARCHÉ DE LA POÉSIE (2)

déplaise : tous les poètes ne sont pas enclins à se suicider. Beaucoup sont résolus à se battre pour que vive la poésie et qu'elle connaisse la plus large diffusion possible. Ce qui est en jeu, c'est ce bien commun qu'est la langue. C'est aussi notre imaginaire commun, notre sens de la beauté, la qualité des rêves que nous nous autorisons. Or, comme le dit Shakespeare dans *La Tempête*, « nous sommes faits de la même matière que nos rêves ».

Une anthologie

Né en 1950 de parents italiens, élevé dans un pays (le Grand Duché de Luxembourg) où l'alphabétisation se faisait en allemand, Jean Portante a choisi le français comme langue d'écriture. Cette situation linguistique complexe imprègne sa conception de la création poétique, au point qu'il a inventé un néologisme, « effaçonner », pour caractériser son travail. Écrire c'est, simultanément, effacer (le mot des autres langues) et façonner en français.

Jean Portante, *Le travail de la baleine. Poèmes 1983-2013*. Éditions Phi. 638 p., 35 €.

SI J'AI TIRE LE VERROU c'est moins pour t'empêcher de partir que pour éviter que n'entre chez nous le fantôme du cerf qui depuis longtemps fait les cent pas

devant notre porte il ne se cache déjà plus derrière un tronc d'arbre ou un muret il n'a même plus peur comme avant de la lumière du jour

il est désormais la sentinelle entre toi et moi et il délimite notre espace

en urinant sur le trottoir

(Point de départ – 1999)

En 600 pages, *Le travail de la baleine* rassemble les étapes d'une œuvre qui, commencée en 1983, s'est imposée en France depuis une quinzaine d'années grâce au prix Mallarmé qui l'a mis en lumière. Si l'écriture de Portante manifeste dans son ensemble beaucoup de liberté et une inventivité impressionnante, il n'en demeure pas moins qu'on peut y repérer des formes privilégiées.

Parmi celles-ci, ces poèmes en coups de fouet dont le premier vers pourrait être le titre. L'impulsion à l'origine de l'écriture est écrite en majuscules, puis le phrasé se déploie, revient, repart, claque, avant de poursuivre plus ou moins longuement son mouvement.

Certains recueils sont entièrement composés par ce type de texte qui part de la mémoire ou d'un présent paradoxal ou de bribes d'écriture automatique, puis improvise au gré d'associations aussi surprenantes que nourries par un imaginaire amoureux riche en images, un dialogue régulier avec les artistes de ce temps, des moments de demi-sommeil ou d'émotion violente. Cette forme, pour être récurrente, n'est bien sûr pas la seule à produire d'incontestables réussites. On mentionnera, entre autres, ces petites pièces absurdes dignes du meilleur surréalisme.

*quand j'entre j'ai besoin de deux portes
l'une pour moi l'autre pour mon ombre
parfois comme si j'étais elle
j'ouvre celle qui lui est destinée
et parfois comme si elle était moi
elle ouvre celle qui m'est destinée
et les gens quand il nous voient
font semblant de savoir qui nous sommes*

(Ouvert fermé – 1994)

Un essai

Jean-Pierre Siméon, *La poésie sauvera le monde*. Le Passeur, 85 p., 15 €

Poète (*Lettre à la femme aimée au sujet de la mort*, prix Max Jacob 2006), dramaturge, longtemps responsable de collection chez Cheyne éditeur, directeur du Printemps des Poètes depuis 2001 et à ce titre invité un peu partout dans le monde, Jean-Pierre Siméon est l'un de ceux qui peuvent le mieux mesurer les chances de survie de la poésie en tant qu'activité fondamentale de l'être humain. Si son essai est à ce point offensif, c'est qu'après avoir diagnostiqué d'une manière radicale les maux dont souffre la civilisation de la com, il montre que, fondamentalement, les qualités intrinsèques de la poésie en sont l'antidote parfaite.

... C'est cohérent : dans un temps parqué par la peur de l'inconnu (au vrai nous n'avons peur que de ça, l'inconnu) il faut absolument une langue qui assure et rassure en confinant le réel aux limites de ses significations restreintes

MARCHÉ DE LA POÉSIE (2)

et repérables. D'où l'omniprésence de l'information et le triomphe de « l'info en continu » ; une hystérisation du connu, du fait tangible dans laquelle la parole réduite à sa fonction de nomination est tautologique, sidérante répétition du même. Le commentaire même qui vise originellement à désigner ce qui dépasse du fait s'en tient selon cette logique générale de récession du sens, à la formulation des corollaires de l'évidence, donc à l'amplification du fait. Et voilà l'entendement collectif prisonnier du réel objectif, asservi à l'affect qui n'est que l'écho du fait. Cela modélise une position existentielle devenue loi. On ne se risque plus dans la profondeur du réel, on réagit...

Le passeur est un nouvel éditeur généraliste et indépendant qui travaille « à développer un catalogue ouvert à l'image de son intérêt pour l'homme dans toutes ses composantes ».

**Une collection majeure :
Poésie-Flammarion**

Lancée en 1985 par Claude Esteban, la collection Poésie a pris un tour nouveau en 1994 avec l'arrivée d'Yves di Manno. Si les premières années on pouvait retrouver dans les choix de Claude Esteban des pôles d'intérêt rappelant les orientations des deux revues phares que furent *L'éphémère* et *Argile*,

l'auteur de *Champ I et II*, a vite imposé un goût formé, entre autres, par la lecture des objectivistes américains et d'*Action Poétique*. Mais la diversité des approches ne signifiait nullement une opposition. Les références partagées, les œuvres également admirées étaient nombreuses, au point qu'il n'y a pas eu de rupture dans la conduite de la collection et que celle-ci a bénéficié d'une continuité. L'amitié entre Claude Esteban et Yves di Manno n'a d'ailleurs connue aucun accroc jusqu'à la mort du premier en 2006. Tous deux soucieux de redéfinir une des modernités possibles, ce qui les distinguait tenait surtout à des questions de générations. Le rapport à ces déflagrations que furent le structuralisme et la pensée heideggerienne était différent. Esteban avait débuté pendant qu'elles bouleversaient les manières de penser. Di Manno avait signé

ses premières œuvres alors que l'effet de surprise était passé depuis longtemps. Avec plus de 170 titres et plus de 60 auteurs, Poésie-Flammarion est aujourd'hui un lieu unique, qui regroupe une bonne part de ce qui s'est publié de mieux depuis 30 ans. Son catalogue brille comme a pu briller celui du Chemin entre 1960 et 1980. D'abord, il mêle plusieurs générations (celle des auteurs nés avant la guerre – Albiach, Deluy, Risset, Rossi...-, celle des auteurs nés après la guerre – Adelen, Bénézet, Broda, Cartier, Chambaz.. -, celle des auteurs nés entre 1960 et 1970 – Garron, Frogier, Loizeau, Moses... -, et, enfin, celle des moins de 40 ans – Vinclair...). Ensuite, il confronte des courants esthétiques très contradictoires voire antagoniques (la quête sur les chemins du monde d'un Auxemery n'a rien à voir avec le postmodernisme d'un Beck, ou les surgissements mystérieux d'une Tellerman...). Enfin, aux côtés d'auteur(e)s reconnu(e)s (Daive, Étienne...) on retrouve de nombreux paris sur des inconnus au moment de la parution (Sanguinetti, Pazzottu) et des poètes demeurés dans l'ombre (Michel) qui se sont imposés d'un coup grâce à ce soutien.

Poésie prouve qu'à condition de ne pas céder aux compromis ou à l'épuisement des hypothèses, les collections, par nature, sont une des conditions de l'activité poétique d'une époque. Elles font rêver, elles donnent une légitimité. Elle font autant les poètes en leur proposant une hauteur de visée, que les poètes les font. Libre à chacun de pointer du doigt tel ou tels titres. Nul n'est parfait, Mais il serait insoutenable de ne pas voir que Poésie a révélé un nombre impressionnant d'œuvres abouties, tout en combattant la reproduction du stérile et les gesticulations de l'originalité forcenée.

Une infinie précaution d'Eric Sautou confirme qu'à chaque parution d'un nouveau titre, il est bon de se préparer au meilleur. Sautou, que révéla la revue *Petite* et qui a déjà deux titres dans la collection, nous donne un livre qui parfois semble ne procéder d'aucune volonté, d'aucun effort, et prouver le bien-fondé du vieux rêve de la génération spontanée. Des séquences comme *La vie éternelle*, *Féroé Féroé*, ou *Maison d'hiver* seraient à citer en entier tant « l'infinie précaution » approche la perfection.

Une revue à soutenir

[Neige d'août](#), 12 € – abonnement : 20 € les deux numéros – Neige d'août, 58210 Champlemy

Discrète, distribuée dans quelques librairies¹, cette revue a pour spécificité de promouvoir en France la littérature coréenne, et pour constante la qualité. S'il est difficile de juger globalement de l'importance des auteurs de Corée figurant dans la table des matières, on remarque immédiatement les signatures françaises. Entre cent autres : François Julien, Jean-Claude Pinson (membre du comité de rédaction de la revue [Place Publique](#)), Judith Chavanne, François Cheng, Gilbert Lascault, Bertrand Degott, Philippe Forest... et pour le numéro 22 – consacré à l'humour – Laurent Grisel, Mathieu Gozzoli, Henri Droguet qu'accompagnent des noms moins connus : Evelyne Morin, Alexia Morinaux, Stéphane Casenove. Ce qui saute aux yeux, c'est l'élégance de l'objet : sa couverture, son format, les illustrations de Nélida Medina, la

typographie. Puis la lecture (Neige d'août / Revue de / littérature et/ d'Extrême-Orient) confirme l'impression première. On prend plaisir dès l'éditorial de Camille Loivier :

« ... *L'humour n'est pas l'ironie. L'humour est plus subtil, plus spirituel. L'humour a un caractère empathique et contient une forme d'innocence, contrairement à l'ironie qui reste sarcastique et consciente. On se rapproche de la naïveté qui touche au sublime. Mais c'est ce que l'on ne perçoit pas au premier abord. Il faut prendre son temps, être disponible, à l'écoute... »*

1. à Paris : *Junkudo, Le Phénix, Compagnie, Youfeng, Tschann, Ecume des pages, Vendredi, Anima* ; à Marseille : *L'odeur du temps* ; à Nevers : *Le Cyprès*, à Nantes : *Vents d'Ouest* ; à Quimper : *Les vents m'ont dit* ; à Strasbourg : *Librairie Kléber*.... mais aussi à Séoul, Taipei et à Honk-Kong.

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Pierre Pachet, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Pierre Benetti, Alban Bensa, Maïté Bouyssy, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, 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, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiéssset

Relations publiques

Hugo Pradelle

Communication

Pierre Benetti

pierrebenetti@en-attendant-nadeau.fr

Édition

Raphaël Czarny

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Lettre d'information

inscription par mail à

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

La marche dans l'histoire

Voici le dernier volet du triptyque qu'Antoine de Baecque consacre à la marche. Les précédents éléments en étaient une anthologie des Écrivains randonneurs (*Omnibus*, 2013) et un essai d'histoire « marchée », avec *La traversée des Alpes* (*Gallimard*, 2014). Cette présente « histoire de la marche » ne refait pas ces chemins déjà parcourus, elle les double, les croise et les complète.

par Jean-Louis Tissier

Antoine de Baecque, *Histoire de la marche*, Perrin/France-Culture, 373 p, 22 €.

L'historien ne choisit pas un plan chronologique, il ordonne son propos thématiquement, de la physiologie de la bipédie à la marche militante et politique, en passant par l'économique, le religieux, le ludique sportif et le poétique. Immobile à son bureau l'auteur, à grands pas savants, nous conduit dans des champs très divers. La mobilité pédestre de notre espèce a des motifs et des styles multiples, individuels et/ou collectifs.

Depuis l'acquisition par *Homo erectus* de la position redressée, la condition humaine a été pour la plupart des habitants de la Terre celle d'une très longue marche, soit dans le périmètre réduit de leurs espaces de vie, soit dans celui de migrations choisies ou contraintes. C'est depuis moins de deux siècles que nos déplacements nécessaires et de plaisir ont été pris en charge par les techniques et que la marche est devenue un loisir de masse pour compenser notre mode de travail sédentaire et la situation assise de nos longs trajets, même s'il ne faut pas oublier les marcheurs et marcheuses des pays du Sud encore contraints d'aller au puits ou de ramasser le bois.

La richesse informative de l'ouvrage n'est jamais pesante, son érudition est buissonnière dans le sens où, de proche en proche, elle passe d'un auteur de rencontre au rayon d'une bibliothèque et profite des découvertes piétonnes offertes par les bouquinistes. Ce livre est issu d'une série d'entretiens diffusés

sur France-Culture durant l'été 2014, mais l'histoire immédiate a repris le propos en marche puisque Antoine de Baecque le complète en intégrant les marches des migrants du Proche-Orient dans le dédale géopolitique des Balkans depuis l'été 2015.

La bipédie fut une longue conquête évolutive qui faisait dire à André Leroi-Gourhan que notre espèce avait commencé par les pieds ; cette mouvance libéra la pensée. Ces pas premiers sont repris, pour chaque individu, de sa naissance à l'âge de 6 ans, où les caractéristiques de la marche adulte sont acquises. Le livre illustre par la suite la fécondité de cette relation entre déplacement et cognitif, de cette relation au monde, tissée d'habitudes et riche de découvertes.

La marche fut un genre de vie. La condition humaine et terrestre des peuples nomades des grands espaces est présente dans le livre. Mais le rapport des sociétés sédentaires aux peuples ayant fondé les « empires des steppes » qui ont tenu le centre de l'Eurasie est un peu absent, sans doute parce que leur mobilité était indirecte ; elle était celle de leurs montures, c'étaient des guerriers cavaliers, mais les caravanes qui les suivaient comptaient bien des marcheurs. Ces nomades ont bien troublé, pendant plusieurs siècles, la marche de l'ancien monde à l'Est comme à l'Ouest.

Dans les sociétés sédentaires la mobilité était le propre de certains métiers : les professionnels itinérants. On les retrouve et on les suit : colporteurs, bergers, saisonniers des travaux agricoles, et, évidemment, les compagnons du Tour de France. La figure du berger a fasciné les écrivains, Jean Giono depuis son observatoire de Manosque a été le dernier témoin des grands troupeaux de la transhumance en Haute-Provence : il en a saisi la virtuosité pratique et la portée poétique. Antoine de Baecque montre comment le compagnon Agricole Perdiguer fascina les écrivains romantiques en quête d'un peuple authentique et libre de ses mouvements, alors que les ateliers-casernes de la révolution industrielle fixaient les ouvriers.

Les prophètes sont des guides qui sortent des sentiers battus pour fonder une religion et sur un nouveau chemin fidélisent leurs congénères. Antoine de Baecque retrace à grands pas ces moments de révélation et ces épisodes qui jalonnent la construction itinérante d'une nouvelle croyance. D'Abraham à Mahomet les pistes des terres promises ont

LA MARCHE DANS L'HISTOIRE

des traits communs : des points hauts et des points d'eau, des moments de fatigue physique et de doutes spirituels, des débats et des réconciliations fusionnelles. Les pèlerinages sont des marches qui se font sur les traces du trajet fondateur pour reprendre le message in situ, renforcer et relier le groupe des fidèles.

Antoine de Baecque rappelle opportunément, avec l'appui de Clausewitz, que le gros des armées fut le fantassin vélocé. Les ordres sans réplique des grands capitaines, tels Alexandre, Napoléon et Joffre, en faisaient des marcheurs d'élite, leurs pieds et leurs jambes furent leurs armes décisives, de contournement et de surprise. Des étapes journalières de 10 lieues par jour, avec armes et barda, étaient fréquentes pour les batailles décisives. Les randonneurs civils contemporains les mieux entraînés et équipés sont des tire-au-flanc par rapport à ces routards de la Grande Armée, qui, comme le grognard bourguignon Jean-Baptiste Coignet, en quinze ans, fit l'Italie, l'Espagne, la Prusse et la Russie, en prenant soin de ses pieds endurants.

Les chapitres centraux de l'ouvrage nous ramènent dans les passages et parages connus des Alpes et de la transformation de la marche en activité de loisir de masse dans la seconde moitié du XX^e siècle. Antoine de Baecque aborde en détail le registre urbain, la flânerie piétonne que les grandes villes du XIX^e siècle et du début du XX^e ont vu se répandre, se systématiser et se poétiser. « *Je suis un piéton, rien de plus* », écrivait Rimbaud à Paul Démeny. On ne demande pas à Arthur ce qui distingue le piéton du marcheur ou du promeneur, ce serait plomber ses semelles de vent. Mais on peut méditer sur ces distinctions et Antoine de Baecque amorce de subtiles nuances en suivant Mercier, Nerval, Vallès, Fargue, Breton, Debord dans leurs pérégrinations et leurs textes. Si Paris est la ville de référence, les mutations qu'elle a connues avec Rambuteau, puis Haussmann, ont accompagné son « traitement » littéraire. Cette mutation de la morphologie urbaine est en effet sensible, et un géographe comme Gracq avait su la rendre sensible à propos de Nantes, qui certes n'est pas Paris, mais qui, pour les surréalistes et Jacques Demy, a été vécue et traversée par des promeneurs qualifiés.

La marche militante, qui avait commencé par le retour contraint du roi de Versailles à Paris, et été poursuivie par les manifestations ouvrières du XIX^e siècle, trouvent en Gandhi,



puis en Martin Luther King, ces praticiens-théoriciens qui associent la non-violence à leur démarche. Antoine de Baecque montre très bien, en affinant nos connaissances, que Martin Luther King n'est pas seulement le prophète-rêveur du 28 août 1963 à Washington, sorte de Sinaï capitolin, et qu'il a, avec d'autres, auparavant sillonné et pris des risques dans les terres de mission du Vieux Sud.

La marche et la mort... L'hiver 1945, dans les plaines glacées de la Pologne et de l'Allemagne, le froid, l'épuisement et les dernières cartouches des SS mirent un terme à l'horreur alors que l'immobilité forcée du régime concentrationnaire avait pris fin. Des témoignages des survivants rassemblés par Antoine de Baecque attestent de la difficulté de chacun de ces pas qui faillirent être les derniers.

La conclusion revient sur un triptyque de trois écrivains marcheurs avec d'abord Victor Segalen, dont la magnifique *Équipée*, sorte de « je marche donc je suis », s'achève par un accident banal et fatal dans la forêt de Huelgoat. Les pérégrinations fortes et tourmentées de Robert Walser se poursuivent jusqu'au décès dans l'apparente quiétude cantonale helvète. Et, sorte de point final d'une érudition facétieuse : l'autopsie de Horace-Bénédict de Saussure, l'infatigable éclaireur de la marche alpestre, révèle que le secret de son endurance n'est pas une question de pieds ou de cœur mais la particularité de son intestin.

Le Vercors vu d'Angleterre

Pour les Français, Paddy Ashdown est un homme politique anglais assez original, fondateur du parti libéral-démocrate, europhile convaincu. Il fut Haut-Représentant des Nations Unies en Bosnie-Herzégovine de 2002 à 2006. C'est aussi un ancien officier et un de ces diplomates-espions caractéristiques d'une certaine Angleterre, celle de John Le Carré. Ce n'est toutefois pas un historien. Rien dans sa biographie ne le prédisposait à écrire un ouvrage apportant du nouveau sur le Vercors.

par Jeanine Rovet

Paddy Ashdown, *La Bataille du Vercors. Une amère victoire*. Avec la collaboration de Sylvie Young. Trad. de l'anglais par Rachel Bouyssou, Gallimard, coll. « La Suite des temps », 496 p., 27,50 €.

On sait ce que l'Américain Paxton a fait pour l'histoire de Vichy. Il a libéré le regard sur une période gênante dont la mémoire très trouble et conflictuelle empêchait les historiens français de faire leur travail. Rien de tel ici. Le Vercors porte à controverses, mais c'est une épopée, et les défaites glorieuses, depuis Vercingétorix, jalonnent notre histoire. Ashdown aurait pu se contenter d'une synthèse des meilleurs travaux, analysés sous un angle militaire. Il s'est entouré des conseils de Gilles Vergnon, l'un des historiens du Vercors qui font autorité, et de Jean-Louis Crémieux-Brilhac (le livre a paru en 2012 en Angleterre, quand l'historien de la France Libre était encore vivant).

Le livre utilise les archives du SOE (Special Operations Executive, Service des Opérations Spéciales, le service anglais chargé de la Résistance en France) et Crémieux-Brilhac a fait publier en 2004 pour la première fois la somme de Michael R. D. Foot, *Des Anglais dans la Résistance. Le SOE en France 1940-1944*, quarante ans après sa parution en Grande-Bretagne et longtemps interdit en France, tant la réalité de la part prise dans la Résistance par les Anglais choquait la vulgate

gaulliste. Crémieux-Brilhac concluait sa préface à ce livre par ces mots : « ...il faut (...) adjoindre [à la France Libre et à la Résistance intérieure en France] un troisième ensemble d'acteurs, les Anglais et plus précisément la triade formée par le SOE, la BBC et la Royal Air Force. » Il n'utilise pas les sources britanniques pour magnifier le rôle des Anglais, mais pour mieux suivre et comprendre ce qui se déroule et ce qui se joue. Le livre s'appuie aussi sur des entretiens que l'auteur ou sa collaboratrice Sylvie Young ont eus avec des témoins encore vivants.

Francis Cammaerts (pseudonyme « Roger ») était à la tête des agents du SOE. Ashdown utilise presque au jour le jour les messages radio captés entre Londres et la Résistance. C'est en écrivain qu'il trace d'excellents portraits des différents Résistants : du côté de l'armée passée à l'action clandestine, celui de Marcel Descour, officier de droite catholique, bien résumé par son pseudonyme de Bayard, toujours accompagné de son moine, dom Guétet (alias Commandant Lemoine), de Narcisse Geyer, dans son uniforme tiré à quatre épingles et se déplaçant aussi souvent que possible sur son étalon Boucaro. Il montre les militaires de l'armée d'armistice, traditionnalistes en politique comme en religion pour la plupart, et les oppositions entre ceux qui comprennent les limitations militaires des maquisards mal armés, impropres à des actions de type classique (Le Ray, Huet) et ceux qui ont une vision passéiste et rigide (Descour et Geyer). Il donne la préférence à Huet, pour sa neutralité politique (le lecteur français y voit un militaire républicain) et son jugement tactique.

Chez les civils, il croque rapidement Chavant, Léon Martin, le député-maire de Grenoble, Eugène Samuel, le pharmacien de Villard-de-Lans, quelques autres chefs civils de gauche. Il saisit très bien l'atmosphère « rad-soc », issue de la France du Front Populaire, cette Résistance civile de bistrots enfumés devant de mauvais cafés, comme celle des militaires venus, pour la plupart d'entre eux, d'une autre France et d'une autre culture. La Résistance, dans la région grenobloise, c'est vraiment « *Celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas* » du poème *La Rose et le Réséda* d'Aragon. Ashdown le montre fort bien sans oublier les personnalités hors du commun comme l'écrivain Jean Prévost et l'architecte Pierre Dalloz. C'est lors d'une conversation entre eux, chez ce dernier, lors de l'abattage d'un noyer – conversation qu'Ashdown reconstitue à partir de solides bases

LE VERCORS VU D'ANGLETERRE

documentaires – que le projet Montagnards (le nom de Résistance du Vercors) prit naissance en mars 1941.

On trouve dans *La Bataille du Vercors* un récit chronologique classique (jour par jour, pour juin et juillet 1944 quand tout se joue et se perd), récit où la formation militaire d'Ashdown et la tradition anglaise de l'histoire militaire, celle de John Keegan et d'Antony Beevor, montrent leur pertinence. En effet, tant sur le terrain qu'à Londres et plus tard à Alger, le Vercors a dépendu de l'appréciation des militaires sur la Résistance et, sur place, des relations entre la Résistance des civils, républicains et souvent de gauche, et celle des militaires, dont beaucoup sont ce qu'on appelle aujourd'hui des vichysto-résistants.

Une des forces de cette tradition historiographique, c'est de partir du soldat pour monter aux états-majors avec une conscience aiguë du terrain où tout se joue et du moment décisif. On pourrait même dire de cette histoire qu'elle n'est pas seulement événementielle, mais qu'elle est hyper-événementielle comme on parle d'hyper-réalisme. Il montre ainsi le rôle des femmes, de la base au sommet. Paulette Jacquier était chef de maquis, Geneviève Blum-Gayet faisait partie du comité de combat constitué en juin 1943. À la base ; Léa Blain, qui contribua au cryptage des messages radio, et l'institutrice Rose Jarrand qui cacha des armes dans l'école du petit village de Chabottes, le payèrent de leur vie. Il y en eut beaucoup d'autres, agents de liaison, mais surtout pourvoyeuses de nourriture pour ces quelques milliers de jeunes hommes qui montèrent au maquis pour éviter le Service du Travail Obligatoire et qui firent le Vercors. Jamais Ashdown ne les perd de vue. De leur moral, de leur comportement, de leur armement dépendait, enfin de compte, tout le projet Montagnards.

Dans cette histoire, la chronologie est tout, militairement et politiquement. On suit le projet dans ses différentes phases. Il s'agissait d'abord de trouver des terrains d'atterrissage pour armer la Résistance intérieure (et c'est dans ce contexte que le plateau de Vassieux apparaîtra vite excellent), puis de base de repli possible pour des actions de sabotage et, dans la perspective d'un débarquement éventuel en Provence, le massif du Vercors pourrait servir de base offensive. Ce projet amélioré et détaillé convainquit Jean Moulin à Londres en janvier

1943, qui le porta avec beaucoup d'enthousiasme avec le général Delestraint.

Pendant cette gestation, la disparition de la zone libre et le Service du Travail Obligatoire drainent vers les maquis dans la montagne des milliers de jeunes gens qu'il faut nourrir et entraîner. Il faut des parachutages pour les armer. Il faut gérer les représailles des Italiens, puis des Allemands, bien aidés par la Milice. Les arrestations de Jean Moulin et de Delestraint, en juin 1943, coupent le Vercors de son lien ombilical avec la France Libre. Même si le projet Montagnards se poursuit avec l'organisation structurée des maquis (en juin 1944, on compte plus de 4000 maquisards), pour de Gaulle, il n'est plus une ardente nécessité, mais une option.

Le Vercors de la mémoire de la Résistance, celui de la dernière phase, de la « petite république » du Vercors, va du 9 juin au 24 juillet. Le 21 juillet, les maquisards, qui attendent à Vassieux les Américains, voient atterrir les planeurs allemands. Eugène Chavant, le patron de la Résistance dénonce, dans un message radio resté fameux, les chefs de la France libre, ces « criminels » et ces « lâches », « qui n'ont rien compris à la situation ». Les Allemands massacrent les habitants à Vassieux et à La Chapelle, exécutent les combattants blessés de la grotte de La Luire. Il y a, au total, plus de 450 tués, dont un tiers de civil.

Formidable récit des combats (on se croirait, par moments, dans un film de Spielberg), c'est pourtant dans son analyse de ce que devient le projet Montagnard au fil du temps, entre le politique et le militaire, au sommet, entre de Gaulle, Churchill et Roosevelt, que le livre est le meilleur. C'est dans l'appréciation des enjeux, en amont de ces quelques jours de juillet 1944 où eurent lieu les combats, et dans celle des responsabilités de ce qui, malgré le titre de l'ouvrage, peut apparaître comme une lourde défaite.

Pour les uns comme pour les autres, la Résistance intérieure est secondaire, en fin de compte. Même pour de Gaulle, qui poursuit une seule obsession, éviter que la France soit traitée en pays vaincu, occupée par les Américains et gouvernée par l'AMGOT. Au moment de la bataille du Vercors, il croit encore au projet Caïman qui impliquerait un débarquement français indépendant en Provence et une base gouvernementale dans le Massif Central. Il sera informé du net refus américain trop tard pour reporter sur le

LE VERCORS VU D'ANGLETERRE

Vercors son plein engagement. Le problème de communication est au premier plan dans les jours décisifs : de Gaulle est à Alger, tous les messages radios des combattants du Vercors passent par Alger. Il n'y a donc pas de conversations directes entre le gouvernement de la France Libre et la Résistance aux moments critiques des combats. Churchill, qui aimait les opérations clandestines avait soutenu le Vercors première manière. Il se méfiait toujours certes de De Gaulle mais approuvait que la France guerrière se remît en mouvement et payât le prix du sang. Toutefois, il avait activement soutenu Tito en Yougoslavie et s'accrocha longtemps à une action décisive par la voie des Balkans.

Sur le terrain, les chefs militaires du Vercors n'ont pas retenu la leçon du maquis du plateau des Glières, en mars 1944, écrasé en quelques jours, et, en particulier, ils ont gravement sous-estimé la capacité des Gebirgsjäger [chasseurs alpins] de les attaquer par la montagne, ce qui, avec les armes lourdes, donnaient aux Allemands une inéluctable supériorité. Finalement, ce qui signe le destin du Vercors, c'est la chronologie. Dès le début, Pierre Dalloz avait vu juste quand il n'imaginait une action offensive du Vercors qu'en appui d'un débarquement en Provence. La « République du Vercors » est prématurée, comme l'est, dans le Sud-Ouest, la prise de Tulle, qui aboutit à un drame. L'événement est surgissement, il est irréversible et c'est ce que le type d'histoire incarné par ce livre sait non seulement raconter (ce qui serait plaisant, mais accessoire) mais analyser.

Reste une question : l'auteur donne comme sous-titre à son livre *Une amère victoire*, l'anglais dit cruel. Qu'entend-il par là ? En fait, c'est la plus importante bataille menée par la Résistance en Europe de l'Ouest. Elle donne à la Résistance française un certain statut et une respectabilité réelle dans un moment important pour de Gaulle. La majorité des maquisards s'exfiltrèrent par la montagne et vont participer à la libération de Grenoble et de Romans. C'est sans doute aussi une victoire morale, qui a donné un élan politique réel à la France d'après-guerre. Réel, ici, étant opposé à mythique. Il y a, certes, une existence mythique du Vercors, qui n'est pas un mythe univoque de courage et de patriotisme, car certains ont dit et pensé que le Vercors avait été lâché par anticommunisme. De cela, aucune archive connue ne porte la trace. Il est plus pertinent d'examiner les suites mémorielles du Vercors. Mais ceci est une autre histoire...

Sur les femmes, pour les femmes : Elfriede Brüning (1910-2014)

La journaliste et romancière allemande, Elfriede Brüning, a traversé le XX^e siècle sous cinq différents régimes, écrivant sur les femmes et pour les femmes. Que ce soit sous le III^e Reich ou sous le régime communiste en Allemagne de l'Est, elle sut à chaque fois s'accommoder sans déroger à sa mission. Dans le débat que suscite aujourd'hui l'approche par le genre de l'expérience communiste en Europe de l'Est, Brüning, qui ne se dit jamais féministe, est un bel exemple de la fameuse agency des femmes dans les pays du socialisme réellement existant.

par Sonia Combe

Sabine Kebir, *Frauen ohne Männer ? Selbstverwirklichung im Alltag. Elfriede Brüning (1910-2014). Leben und Werk.*¹ Aisthesis Verlag, 954 p. 34,95 €.

Elle aura été l'un des auteurs féminins les plus lus de toute l'Allemagne contemporaine. En RDA, son chiffre de ventes atteignit le million et demi. Soit bien plus que ceux des autres romancières de la RDA, qui n'en manqua pas : Anna Seghers et Christa Wolf, bien sûr, mais aussi Irmtraud Morgner ou Brigitte Reimann, pour ne citer que les principales (on pourrait d'ailleurs s'interroger sur le nombre de talents féminins dans cette portion d'Allemagne à la si brève existence). Sauf à comparer leurs revenus des droits d'auteur, avec de tels grands noms, Elfriede Brüning n'aurait pu rivaliser. Si elle fit sienne la cause des femmes, elle la documenta plus que l'analysa, n'ayant pour seule prétention que celle de raconter leur quotidien.

Au total elle aura publié 32 romans (dont 4 sous la République de Weimar et le III^e Reich, 19 en RDA et 9 après la réunification de l'Allemagne), plus de 500 essais et articles, enfin divers scénarios de films et pièces de théâtre dont plus d'un resta dans les tiroirs.

C'est à ce phénomène d'édition que s'est attaquée la spécialiste de Gramsci et de Brecht

SUR LES FEMMES, POUR LES FEMMES

(et de toutes ses femmes²), Sabine Kebir. Une gageure pour une littéraire diplômée de la très élitiste université Humboldt de Berlin (Est). Il faudra qu'Elfriede Brüning dépasse ses 90 ans, ne renonçant toujours pas, en vraie femme émancipée de son temps, à l'écriture, à la conduite, au tabac et au verre de vin quotidien, puis qu'elle fête ses cent ans, pour que cesse le silence condescendant qui l'entoura toute sa vie et qu'on vît dans son œuvre autre chose qu'une « prose journalistique pour bonne femme ».

Elfriede Brüning vécut toute sa vie à Berlin dont elle ne quitta jamais la partie orientale. Issue d'une famille ouvrière, elle est orientée vers la lecture par sa mère qui avait monté une bibliothèque de quartier. À 16 ans elle entre en apprentissage dans un bureau, s'exerce à l'écriture d'historiettes sentimentales, rencontre le dramaturge Hans Wolfgang Hillers qui lui fait miroiter la publication, la viole et l'oriente vers le reportage, un genre qui se développe sous la République de Weimar. Elle décrira la scène du viol crûment dans son autobiographie, mais expliquera les raisons pour lesquelles elle continuera à voir Hillers : il lui promet de la former à l'écriture et tiendra effectivement sa promesse. Très jeune, Elfriede Brüning a su s'adapter, voir le bon côté des choses plutôt que l'inverse. Elle aime écrire et si sa sensibilité la porte vers la misère sociale, c'est la situation de la femme qui l'intéressera avant tout.

Dès le début des années 1930, elle entre dans l'association des écrivains prolétaires et révolutionnaires, puis au Parti communiste allemand et travaille pour sa presse dirigée par Willi Münzenberg. Dans ses essais, elle parle de la sexualité féminine, d'amour libre et du combat pour l'abrogation du paragraphe 218 qui condamne l'avortement. On la compare à Irmgard Keun, l'auteure de *Gilgi*, héroïne d'un succès littéraire des années 1930 et symbole de la femme émancipée sous la République de Weimar.

À l'avènement au pouvoir des nazis, Elfriede Brüning est une jeune femme indépendante et affranchie au service du Parti. Elle sert de coursier entre Berlin et Prague, prête son appartement pour des réunions clandestines, est arrêtée en 1935. Lors de l'interrogatoire, l'homme de la Gestapo a l'un de ses livres sous les yeux : « Vos personnages ici, je les connais. Ils sont tous à la prison de Moabit aujourd'hui. » Et pourtant, elle sera relâchée

six mois plus tard, rien n'ayant pu être prouvé contre elle. En 1935, les juges ont encore besoin de preuves pour condamner. Elle passera la période du III^e Reich en « exil intérieur », veillant à ne pas se faire remarquer, mais continuant à écrire sur les problèmes des femmes, quitte à publier sous un pseudonyme. Selon Kebir, compte-tenu des conditions dans lesquelles elle écrivit et de l'inévitable autocensure, sa production littéraire reste honorable, toujours orientée vers l'émancipation de la femme. (Qu'on ait pu écrire, comme ce fut le cas d'un critique littéraire (est)-allemande, qu'Elfriede Brüning se serait bornée à faire de l'« *inoffensive sous-littérature* » sous le nazisme relèverait, dit Kebir, du mépris machiste vis à vis de la littérature dont les femmes sont le sujet.)

Entre temps, toujours sous le III^e Reich, Brüning se sera mariée, aura donné naissance en 1942 à une fille et travaillé, alors qu'elle était enceinte, avec son mari sur un projet de film. Le thème en était Semmelweis, ce médecin accoucheur de Budapest qui découvrit les causes de la mortalité féminine lors de l'accouchement par manque d'hygiène. Est-ce parce que Semmelweis était juif que le projet de film n'aboutira pas? Elle reprendra plus tard le scénario avec davantage de succès (et de liberté) et il sera réalisé en 1950 par la RDA.

C'est tout naturellement qu'elle se remet au service du Parti et du projet de société socialiste à la fin de la guerre, rejoignant le Kulturbund, association culturelle mise sur pied par les autorités soviétiques dans leur zone d'occupation et confiée au poète Johannes R. Becher rentré d'un exil en URSS. De 1945 à 1949, elle fait partie de ces journalistes et écrivains qui seront mis à contribution jusqu'à l'épuisement pour faire des reportages sur l'effroyable état dans lequel le nazisme a mis le pays et susciter l'espoir dans une meilleure Allemagne. Propagandiste convaincue, Elfriede Brüning se donne sans compter puis bénéficie, à partir de 1950, de ce statut d'écrivain indépendant grâce auquel on pouvait vivre dans les États socialistes. Elle soulignera cette chance jusqu'à la fin de sa vie.

À partir de son roman publié en 1950 et intitulé *Un enfant pour moi seule*³, titre peut-être évocateur de ses profonds désirs car elle a déjà divorcé depuis quelques années (mais a-t-elle entendu parler d'*Une chambre à soi*, de Virginia Woolf ?), elle reprendra la plume pour écrire exclusivement sur les femmes et tous les aspects de leur quotidien. Avec ce livre qui relate la volonté d'une femme d'avoir un

SUR LES FEMMES, POUR LES FEMMES

enfant d'un amant de passage contre le gré de ce dernier, elle amorce le thème de la mère célibataire, mais aussi celui de la misère sexuelle des femmes dans une société privée d'hommes, morts pour la plupart à la guerre.

Avec *Regine Haberkorn* (123 000 exemplaires vendus), publié en 1955, ce sont les difficultés de mener de front vie de couple, travail et éducation des enfants qui sont exposées. Des thèmes qu'on pourrait dire classiques, mais qui ne l'étaient pas à l'époque, ni en RFA où il était entendu que les femmes s'arrêtaient de travailler à la naissance de l'enfant, ni en RDA où elles travaillaient, mais étaient supposées disposer de tous les moyens matériels et moraux pour mener à bien leur vie de femmes émancipées. Certes, Elfriede Brüning ne remet pas en cause la politique sociale de la RDA ; simplement elle met en relief à travers ses romans et les conflits qu'affrontent ses héroïnes des contradictions qui n'ont pas été surmontées. Si *Regine Haberkorn* suscite des critiques (que le roman soit stigmatisé comme kitsch ou comme reflétant mal la réalité), il plaît beaucoup dans les usines où l'auteure sera souvent invitée à faire des lectures. N'avait-elle pas travaillé six mois en usine pour l'écrire et approcher au plus près la vie des ouvrières ? Dans *Partnerinnen*⁴, publié 30 ans plus tard, en 1985, et écrit avec une recherche de style plus élaborée, il est clair que si des changements positifs ont eu lieu, il reste encore du chemin à parcourir sur la route de l'égalité des chances. Toute son œuvre sera de cette veine et on comprend pourquoi elle plut tant au grand public féminin. Ni romans pour midinettes, ni romans à thèse, mais des histoires de vie dans lesquelles les femmes se reconnaissent.

Ignorée et jugée trop accommodante pour les écrivains et le lectorat intellectuel, quoique prête à acquiescer aux consignes dispensées par le régime, Brüning ne pouvait pas davantage satisfaire les apparatchiks de la culture pour lesquels le « féminisme d'État » aurait résolu tous les problèmes. Cette résurgence d'un thématique chère à la République de Weimar ne pouvait plus avoir cours dans un pays socialiste. Brüning frôle même la dissidence, elle qui n'aimait pas les esprits critiques et prit ses distances avec quiconque sentait le soufre, en faisant de la jeunesse désocialisée, thème tabou puisqu'elle non plus ne devait pas exister en terre socialiste, le sujet de son livre *Kinder ohne Eltern*⁵. Dans ce reportage publié en 1968, elle



conteste l'institution de l'orphelinat. Il est vrai qu'elle sait toujours où s'arrêter. De façon paradoxale, ce livre reçut les félicitations d'autorités haut placées tout en étant dans le même temps placardisé. Il ne bénéficia que d'un tirage (8000 exemplaires) absolument insuffisant par comparaison avec le tirage habituel de ses livres. Il eut un tel écho que les éducateurs se plaignirent de ne pouvoir se procurer un exemplaire.

Le grand mérite de la biographie de Kebir est précisément de montrer, à partir de la vie et l'œuvre de Brüning, combien est floue la frontière entre écrits critiques ou subversifs et écrits en apparence conformistes. Difficile à ranger dans une quelconque catégorie, Elfriede Brüning s'inscrivait mal dans le paysage littéraire est-allemand. Elle subit le même sort que la plupart des écrivains, recevant son lot de rétributions symboliques (prix et distinctions diverses) d'un côté, connaissant de l'autre de brèves traversées du désert quand elle ne trouvait plus d'éditeur ou, pis, lorsque ses livres disparaissaient des bibliothèques et ou étaient introuvables en librairie. Curieusement, quoiqu'elle s'en soit plainte en haut lieu à l'époque, elle n'exprime aucun regret ni dans son autobiographie ni dans le documentaire que Sabine Kebir et Wolfgang Herzberg lui ont consacré en 2010.⁶ Dans ce documentaire, comme dans son autobio-graphie, on ne trouve en effet aucune trace d'amertume. D'autres ont eu la vie bien plus dure, reconnaît-elle. Est-ce la raison pour laquelle sa dernière publication, un an avant sa

SUR LES FEMMES, POUR LES FEMMES

mort, fut un recueil de témoignages de femmes communistes allemandes qui furent internées dans le goulag ?⁷ Son seul regret portait alors sur la perte de l'idéal communiste à laquelle elle avait cru sa vie durant et dont elle restait nostalgique.

Sans doute, reconnaît Sabine Kebir au terme d'un ouvrage de près de 1000 pages, peut-on finalement la classer parmi les soi-disant *autores minores* de l'Allemagne contemporaine.⁸ À condition de ne pas oublier, ainsi que le remarqua le romaniste Werner Krauss, rival en son temps de Victor Klemperer en RDA, que ces auteurs sont aussi décisifs pour nous aider à comprendre leur époque que ceux passés à la postérité. Sans eux, avait poursuivi le spécialiste allemand des Lumières, comment aurait-on pu interpréter le XVIII^e siècle et comprendre la Révolution française ? Concernant le XX^e siècle allemand, l'œuvre d'Elfriede Brüning est là pour en attester.

1. *Femmes sans hommes ? Se réaliser au quotidien. Elfriede Brüning (1910-2014). Vie et œuvre.*
2. Sabine Kebir a consacré un ouvrage à chacune d'elles : Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann et Ruth Berlau.
3. *Ein Kind für mich allein*, Reclam, 1950.
4. *Les partenaires* (d'hommes).
5. " *Enfants sans parents.*
6. Elfriede Brüning, *Und ausserdem war es mein Leben*, 1994. (Et d'ailleurs, ce fut ma vie). Sabine Kebir, Wolfgang Herzberg, *Und ausserdem werde ich Hundert. Die Schriftstellerin Elfriede Brüning*. (Et d'ailleurs, je vais avoir 100 ans. L'écrivain Elfriede Brüning).
7. Elfriede Brüning, *Nun, ich lebe noch. Deutsche Kommunistinnen im sowjetischen Lager*, 2013. (Bon, je vis encore. Des femmes communistes allemandes dans les camps soviétiques).
8. Heureux pays que cette Allemagne où il est encore possible de publier, qui plus est dans une aussi belle édition, d'aussi imposants travaux ! *Frauen ohne Männer* a été publié avec le concours de la Fondation Hans-Böckler.

Trotsky en France

Les éditions Maurice Nadeau – Les Lettres Nouvelles viennent de publier la troisième édition du livre de Jean Van Heijenoort, Sept ans auprès de Léon Trotsky. De Prinkipo à Coyoacán. Plus qu'une réédition, en elle-même indispensable car il était devenu extrêmement difficile d'avoir accès à ce précieux témoignage, il s'agit d'une nouvelle publication.

par François de Massot

Jean Van Heijenoort *Sept ans auprès de Léon Trotsky. De Prinkipo à Coyoacán.* Éditions Maurice Nadeau – Les Lettres Nouvelles, 19 €, 366 p.

Le « récit » de Jean Van Heijenoort, comme l'auteur avait lui-même défini son travail dans une préface de 1978 (reproduite dans cet ouvrage) est accompagné de toute une série d'éléments nouveaux qui aident à le situer dans l'histoire politique du XX^e siècle et qui éclairent la personnalité et le rôle joué par Van, – comme il était généralement nommé par ses camarades. Il s'agit d'abord d'un témoignage passionnant et émouvant d'Esteban Volkov (Sieva), le petit-fils de Léon Trotsky, puis d'une note de Laure Van Heijenoort sur le « sort des archives de Léon Trotsky ».

L'historien Jean-Jacques Marie a par ailleurs apporté une importante contribution à cette nouvelle édition : une étude sur la « Place de Léon Trotsky dans l'histoire : mythes et calomnies » qui montre à quel point les souvenirs de Van sont liés à l'actualité dans la mesure où ils n'évoquent pas seulement « une figure historique » mais un combattant révolutionnaire dont les idées et l'action politique sont présentes dans les gigantesques conflits sociaux où se joue le sort de l'humanité. Comme l'écrit Jean-Jacques Marie « *Les défenseurs du désordre existant doivent donc tenter de discréditer [Léon Trotsky] [...]. Il est toujours attaqué puisqu'il affirme la nécessité de renverser un capitalisme spéculatif, capable de détruire des masses de forces productives [...]. Il incarne une continuité aujourd'hui abandonnée par les partis officiels qui se réclament du*

TROTSKY EN FRANCE

« socialisme ». Cette continuité repose sur le constat que la société est toujours fondamentalement divisée entre d'un côté, des hommes et des femmes qui vendent leur force de travail pour vivre, et de l'autre, ceux qui achètent et exploitent cette force de travail en tentant de la payer le moins cher possible ; il y a donc entre ces deux classes un antagonisme fondamental et irréductible... »

Jean-Jacques Marie a prolongé cette étude par « un bref parcours biographique de Léon Trotsky » et par des « remarques complémentaires sur quelques écrits touchant à Trotsky ». Enfin cet ouvrage comprend un très riche index biographique de noms cités. Il est enrichi d'une remarquable iconographie (128 illustrations) qui concourt à en faire une réussite exceptionnelle.

Présentant ce qu'il appelle un « petit livre », Jean Van Heijenoort écrit : « *J'ai vécu sept ans auprès de Léon Trotsky d'octobre 1932 à novembre 1939 [...]. J'étais membre de son organisation politique et je devins son secrétaire, traducteur et garde du corps. Le petit livre que je présente n'est pas l'histoire politique de ces années-là. Ce n'est pas non plus un portrait en pied de l'homme. Ce sont des souvenirs, mes souvenirs.* » Et Van ajoute : « *Je m'efforcerai de ne pas répéter ici ce qui est connu [...]. Je demande donc à mon lecteur une certaine connaissance des événements dont je parle.* »

L'un des traits marquants de la personnalité de Van, c'est sa modestie quant au rôle qu'il a joué dans les événements qu'il évoque. Pourtant, quand il relate les aspects politiques du séjour de Léon Trotsky en France, quand il revient sur sa participation aux débats qui se menaient alors au sein du mouvement trotskyste en France ou qu'il évoque la décision d'avancer vers une nouvelle Internationale, on sent bien que ce n'est pas un « confident » de Trotsky qui parle mais un militant.

Certes, on ne trouvera pas dans *Sept ans auprès de Léon Trotsky* un bilan d'ensemble de ce qu'on a appelé le « tournant français ». D'une manière plus générale, Jean Van Heijenoort ne s'engage pas dans une discussion au sujet de certaines positions politiques de Léon Trotsky, ni à propos par exemple des désaccords avec le POUM, ni des divergences au sein du SWP et de la « défense » de l'URSS, ni à propos de ses choix

tactiques. Ce qui n'empêche qu'à chaque fois que référence est faite à une position politique de Trotsky, elle est exacte. Dans cette retenue joue sans aucun doute un autre facteur que la simple modestie. N'oublions pas qu'avant d'énumérer les fonctions (« secrétaire, traducteur, garde du corps »), Van commence par rappeler qu'il était membre de « l'organisation politique » de Trotsky. En 1948, il abandonna cette organisation et n'eut ensuite aucune activité politique – si ce n'est pour rétablir la vérité sur des points d'histoire du mouvement trotskyste ou défendre l'honneur de militants victimes de calomnies. Mais il se refusa à porter des jugements sur les différents courants se réclamant du trotskisme et sur leurs positions. La même réserve marque ses souvenirs, ce qui ne signifie en rien qu'ils se limitent à des aspects « personnels »

Naturellement, le « récit » de Van Heijenoort est riche en aperçus de ce qu'était la vie quotidienne à Coyoacán et lors du dernier séjour de Léon Trotsky en France. Nulle marque d'hagiographie dans le portrait de Trotsky tracé par Van Heijenoort ce qui fait ressortir encore plus la force de conviction et la fermeté de caractère du « révolutionnaire professionnel » avant tout déterminé par ses tâches de militant. Ces éléments ne prennent toute leur valeur que parce qu'ils sont pleinement inscrits dans leur contexte historique. Ainsi, à propos des conditions de vie au Mexique, Van Heijenoort écrit : « *Comment faire revivre aujourd'hui, pour ceux qui ne les ont pas connues, les années trente ? Les calomnies et les persécutions staliniennees faisaient rage. L'argent manquait à un degré difficilement imaginable et le manque de moyens financiers nous paralysait pour les tâches les plus simples.* »

Nombre de ceux qui ont traité de l'action de Trotsky – par exemple Isaac Deutscher – ont déploré le temps qu'il avait consacré à de « petits groupes » visant en fait la place centrale que Léon Trotsky accordait au combat pour la Quatrième Internationale. À ce sujet, Van écrit : « *À l'exemple de Marx, qui, devant les propos inattendus de certains de ses disciples, avait déclaré n'être pas « marxiste », Trotsky disait parfois qu'il n'était pas « trotskiste ». En fait, « trotskiste », il l'était tout à fait, s'il l'on entend par là qu'il avait un souci constant des problèmes intérieurs des différents groupes trotskistes. La plupart du temps, chacun de ces groupes était divisé en deux ou trois fractions. Les luttes entre ces fractions, leurs alliances et leurs ruptures à l'intérieur d'un*

TROTSKY EN FRANCE

groupe ou d'un groupe à l'autre, tout cela l'occupait beaucoup. Il consacrait à ces luttes fractionnelles une grande partie de son temps, de nos énergies et de sa patience. » Propos que reprend Esteban Volkov (Sieva) dans son témoignage, expliquant qu'à « l'époque de la lutte révolutionnaire que Léon Trotsky considérait comme la plus importante de sa vie, confrontée à la contre-révolution bureaucratique stalinienne, mon grand-père s'était fixé pour tâche principale de créer une nouvelle avant-garde révolutionnaire : la fondation de la Quatrième Internationale. Parmi ses plus proches collaborateurs, il faut citer Léon Sedov, le fils aîné de son second mariage avec Natalia Sedova, suivi immédiatement par Jean Van Heijenoort qui avait passé sept ans à ses côtés. »

Estaban Volkov rétablit ainsi la place du militant révolutionnaire Jean Van Heijenoort dont le rôle ne tient pas seulement à sa proximité avec Trotsky mais également à son activité propre. Il faut se souvenir que Van, fils d'un travailleur hollandais immigré, n'avait pu accéder à des études supérieures que parce que, dès l'école primaire, il avait obtenu des bourses et qu'après le baccalauréat, il put entrer en Mathématiques Supérieures au lycée Saint-Louis à Paris. Il devait ensuite, sans renoncer aux mathématiques, rejoindre au printemps 1932, la Ligue Communiste, l'organisation qui, en France, défendait les positions de l'Opposition de Gauche. Ce sont ses qualités militantes et intellectuelles qui amenèrent les responsables de la Ligue à lui proposer de rejoindre Trotsky à Prinkipo en Turquie.

Après la mort de Trotsky, Jean Van Heijenoort continua à militer aux États-Unis dans les rangs de la Quatrième Internationale et de sa section américaine le Socialist Workers' Party. On lui doit notamment d'importantes contributions sur la manière dont se pose la question nationale dans les pays occupés par l'armée hitlérienne et son rapport avec la lutte pour la révolution socialiste. Certaines de ses contributions, signées Marc Loris, ont été publiées dans la revue *Quatrième Internationale*. On trouvera dans le numéro 26 des Cahiers Léon Trotsky (juin 1986) un hommage rendu à Van par Pierre Broué.

À la fois témoignage « personnel » et document historique, *Sept ans auprès de Léon Trotsky*, s'adresse à tous ceux qui veulent connaître et comprendre ce qu'a été l'œuvre et le combat de Léon Trotsky.

L'énigme de la politique kantienne

Existe-t-il une politique de Kant ? Le philosophe des Lumières, de l'Aufklärung, défend certes une vision originale de l'histoire et de ses conflits récurrents, il élabore une théorie plutôt conservatrice du droit et s'enthousiasme, dans Le Conflit des facultés de 1798¹, au spectacle de la Révolution française. Mais cela fait-il pour autant de Kant un penseur politique ? Christian Ferrié s'emploie à le démontrer, en faisant de Kant le théoricien subtil d'une forme particulière de réformisme, le « réformisme révolutionnaire », et il affirme pouvoir donner un sens à cet oxymore. Le « réformisme de facture révolutionnaire » ? Est -ce autre chose qu'un jeu de mots ? La tâche n'est pas aisée.

Christian Ferrié, *La Politique de Kant : Un réformisme révolutionnaire*. Payot & Rivages, coll. Critique de la politique, 490 p., 35 €

L'opposition tranchée entre réforme et révolution est un héritage solide du XIX^e siècle, qui structure aujourd'hui encore une partie de la réflexion politique. La « disjonction » entre ces deux modalités de transformation sociale n'est pas nouvelle, et elle retrouve à chaque génération ou presque une actualité, comme le montrent les « printemps » qui ont éclos ici ou là, et pas seulement dans les pays arabes. Mais il faudrait dépasser cette opposition binaire : c'est en le replaçant dans le contexte politique et juridique de son époque que Christian Ferrié peut affirmer que Kant occupe une position politique spécifique, qu'il est en fait partisan d'une réforme « en profondeur » (« gründ-lich »), et donc radicale, révolutionnaire, de l'État monarchique et en l'occurrence prussien, tout en rejetant la notion de « résistance » populaire.

Christian Ferrié ne cherche pas à nier la tension qui marque cette pensée kantienne de la politique ; il montre que Kant, contemporain de la Révolution française, se situe à la charnière entre deux époques et hésite, ou

L'ÉNIGME DE LA POLITIQUE KANTIENNE

semble hésiter, entre l'acceptation de l'absolutisme réformateur d'un Joseph II et le républicanisme révolutionnaire. Le philosophe de Königsberg à la vie si bien réglée aurait produit une « solution originale », trop oubliée, malgré la tradition de Proudhon et de Jaurès, et qu'il serait possible de dégager de ses écrits inédits.

Kant est conduit par les événements à définir sa « solution originale », et il faut tenir compte du fait que l'auteur de *Théorie et pratique* (1793) écrit sous le régime de la censure d'État et intervient dans un débat idéologique intense. Edmund Burke, le philosophe conservateur des *Réflexions sur la Révolution de France* de 1790, a eu très tôt des traducteurs allemands (August Wilhelm Rehberg, Friedrich von Gentz) et des lecteurs qui, effrayés par les « dérives » de la Révolution française, par les crimes de la Terreur, les affrontements de la guerre européenne, ont vite renoncé aux espoirs qu'ils avaient mis dans les événements de Paris, comme Hegel, et ont finalement prôné des réformes, parfois hardies, pour empêcher les tentations révolutionnaires chez eux. Les conservateurs éclairés – comme Goethe et le duc de Saxe-Weimar après la défaite d'Iéna – cherchent par des réformes limitées à rendre la révolution inutile, tandis que les révolutionnaires aspirent à un bouleversement complet de l'ordre social et ne peuvent se satisfaire de demi-mesures.

Quelle est la position de Kant ? Il s'oppose à Burke et à ses commentateurs allemands en prônant une politique « pragmatique » qui ne se contente pas d'« améliorations » limitées, et à l'allemand « *Verbesserungen* » il préfère le terme français de « *Reform* ». Il défend et promeut des principes républicains, mais réfute en droit la légitimité de la « rébellion » et de la « résistance ». Dans cette « subtile solution » à l'équilibre instable, qui ressemble un peu à un tour de passe-passe verbal, Kant serait amené à « légitimer » sans la « justifier » une révolution qui ouvrirait la voie à des réformes bienvenues en malmenant le droit.

Christian Ferrié consacre une riche et importante partie, « herméneutique », aux différentes interprétations en conflit de la Révolution française, qu'il s'agisse de Jaurès, d'Hannah Arendt ou de François Furet à l'occasion du bicentenaire de 1789. Il privilégie à l'évidence l'image d'un Kant radical, jacobin, partisan de Robespierre, par rapport aux

lectures libérales et « bourgeoises » d'un Kant « thermidorien », partisan du suffrage censitaire et hostile au droit à la résistance. Il n'est pas contestable que Kant est bien loin de la radicalité d'un Fichte rousseauiste, tenant de la démocratie directe. Mais, même si sa pensée politique, informée par sa morale, peut le conduire vers une forme de radicalité, quelque chose lui échappe du fait de sa situation historique (« *trop timide sujet du roi de Prusse* », loin de Paris, spectateur des événements à distance) : le moment spécifiquement politique, qui pourrait lui faire prendre conscience de « *la force motrice des insurrections populaires* », du « *mouvement révolutionnaire du peuple* » sans lequel rien ne s'enclenche. En d'autres termes, selon Christian Ferrié, la vision de Kant, même si elle est plus radicale qu'on ne le dit, même si elle est favorable à l'événement « naturel », au fait de la révolution, à l'occasion offerte, reste prisonnière de son interprétation surtout historique et juridique ; une interprétation qui l'empêche de reconnaître qu'il ne saurait y avoir de réforme en profondeur sans émotion violente et sans insurrection populaire. Sans un « processus », sans un moteur.

Il y aurait ainsi chez Kant une « domination » excessive du moment juridique et du souci de la réforme, au détriment de la logique politique de la foule en révolte, de la révolution, et donc de la violence. Il est probable qu'il considérerait que toute émotion populaire n'était pas bonne en soi, que le Mal radical existait, qu'il pouvait y avoir des émeutes contre-révolutionnaires, des résistances réactionnaires, des manifestations régressives. Il n'est pas rare de voir, comme en Belgique au temps de Joseph II, ou lors de la Fronde, une « *émeute partisane du petit peuple et des Grands* » contre les réformes d'un monarque éclairé.

Celui que Hannah Arendt a appelé « *le philosophe de la Révolution* » ne justifie donc pas politiquement – dit Christian Ferrié – le mouvement révolutionnaire du peuple qui permet les réformes radicales qu'il approuve pourtant. Est-ce une limite de la pensée kantienne ? une faiblesse ? une incohérence ? ou le signe d'une prudence intellectuelle devant les ambiguïtés du présent ? Le livre aussi riche que subtil de Christian Ferrié nous laisse avec cette énigme.

1. Kant, *Le Conflit des facultés et autres textes sur la révolution*. Trad. par Christian Ferrié, Payot, coll. Critique de la politique, 2015.

Et la nuit est soumise et l'alizé se brise aux Marquises

Bien construite, l'exposition Mata Hoata du musée du quai Branly rassemble 350 objets et œuvres : sculptures, parures, récipients, rituels, instruments de musique, peintures, dessins, photographies. La créativité des artistes des Marquises, leur ingéniosité s'affirment depuis le XVIII^e siècle : les effigies sculptées, les courbes de tatouages, les déclamations, les mythes, les chants, les mélopées, les musiques, les danses. Les artistes et artisans inventent.

par Gilbert Lascault

Mata Hoata (Arts et société aux îles Marquises), Musée du quai Branly, 37 quai Branly, Paris 7^e, 12 avril-24 juillet 2016.

Catalogue sous la direction de Carol Ivory, Musée du quai Branly/Actes Sud, 320 p., 207 ill., 47 €

Les Marquises forment l'un des archipels océaniques les plus isolés au monde. Constitué de douze îles hautes principales, l'archipel est divisé géographiquement et linguistiquement en deux ensembles. Les Marquises se situent à plus de 5000 kilomètres de distance de l'Amérique et de l'Asie ; elles se trouvent à plus de 1300 kilomètres loin de Tahiti...

Proches de l'Équateur, les Marquises ont un climat chaud et humide. Y habitent 9500 Marquisiens. Dans les grandes îles hautes, les vallées sont profondes et fertiles ; les sommets des chaînes montagneuses dépassent parfois 1000 mètres ; se dressent des pitons en lave, des « aiguilles rocheuses ». Les petites îles sont actuellement désertes... La flore particulière des Marquises, les oiseaux spécifiques sont étudiés, mais le patrimoine naturel est menacé...

Cette exposition s'intitule *Mata Hoata*. Le mot Mata désigne le visage humain et les yeux ; en sculpture et dans les tatouages, les artistes et les artisans mettent en évidence les yeux immenses. Les traductions possibles du mot Hoata signifieraient le lumineux, le brillant, le

clair, la pureté, le miroir. Mata Hoata : ce serait des regards étincelants.

Dans la société des îles Marquises, chaque Marquisien peut énumérer sa généalogie ; il peut la réciter ; il peut compter les yeux et les visages de ses ancêtres ; il peut conter les légendes de sa famille ; il établit sa place et son rang. La société marquisienne serait souple ; elle serait moins rigide que dans les autres cultures polynésiennes (comme à Hawaï et à Tahiti). L'individu marquisien s'inscrit selon son lien avec les *étua* (dieux et ancêtres divinisés) et avec le *hakaiki* (grand chef) qui est le descendant direct des dieux. Lors des cérémonies protocolaires, deux femmes âgées scandent alternativement les noms des hommes et des femmes de chaque génération... Au musée du quai Branly, un aide-mémoire (XIX^e siècle) est constitué par des cordelettes tressées et nouées ; cet aide-mémoire propose les généalogies récitées.

Dans les Marquises, les *meàe* sont des sites religieux et funéraires ; ils sont particulièrement sacrés ; ils sont *tapu*, frappés d'interdits ; seuls les prêtres et leurs assistants y sont admis. Souvent les *tiki* (en pierre ou en bois) sont des statues anthropomorphes dans les *meàe* ; les espaces sacrés seraient limités, marqués par des bandelettes de tapa blanc.

Le *tapu* (le tabou) signifie le « statut sacré », une interdiction magico-religieuse. À la fin du XVIII^e siècle, les dirigeants portaient davantage de tatouages. Les Marquisiennes pouvaient être *tapu*, détenir un statut élevé, exercer un rôle influent. Elles pratiquaient la polyandrie. Vers 1838, telle femme puissante a eu dix coépoux.

Les Marquisiens croyaient en un panthéon de divinités : les créateurs ; les héros légendaires ; les demi-dieux qui régissaient divers aspects du monde naturel et veillaient sur les activités de la vie ; les ancêtres divinisés. Telle est la cosmogonie : « *Atea vivait avec sa femme Atanua. Ils n'avaient pas de maison et Atanua commençait à se lasser de cette vie. [...] Au début était le néant ; il se fait un gonflement. Apparaissent toute une série de paire d'états, de poteaux (le grand et le petit, le long et le court, le tordu et le cintré), les couples des racines, les roches de diverses sortes...* » Selon d'autres mythes, l'univers serait un œuf et nous baignons dans un liquide amniotique...

Les Marquisiens se nourrissaient du fruit de « l'arbre à paix » (qu'il faisaient fermenter), la noix de coco, le taro, les fruits, les poissons, les

*ET LA NUIT EST SOUMISE,
ET L'ALIZÉ SE BRISE AUX MARQUISES*

cochons, les poulets... Les artisans qualifiés construisaient les maisons et les pirogues.

La place publique (les *tohua*) a évolué. La place publique pouvait s'étirer sur 150 mètres et 40 mètres de large. Sa construction dépendait de la volonté du chef ; elle était la fierté de tous. C'était le lieu de rassemblement, d'échanges, de partage, de vie. Les festivités duraient plusieurs jours...

Le caractère capricieux du climat rendit le Marquisien très attentif à l'environnement et aux propriétés des sols...

Tu parcours l'exposition du musée du quai Branly. Les pilons (en roche volcanique) écrasent néanmoins la pulpe du fruit de l'arbre à pain et préparent les médicaments... En bois ou en pierre se dressent les *tiki* ; certains *tiki* comportent des cheveux humains, des coquillages, un tapa, des fibres de bourre de coco... Des cylindres creux en os humain (les *ivi poo*) sont sculptés ; ils sont enfilés sur des frondes ou des « trompes d'appel » en coquillage ; ils apparaissent sur des tambours, sur des éventails ; ils sont des talismans et protègent... Les armes des guerriers sont redoutables : les frondes, les massues (les *ùu* qui sont des casse-tête) sculptées avec les yeux des *tiki*, les lézards... Les éventails sont des signes de paix, des insignes de commandements, des passeports, des dons, des ornements... Certains bâtons cérémoniels (vers 1842) sont constitués de bois, de tressages de fibres, de poils de barbe blanche, de cheveux... Pour le prestige, pour le courage des guerriers, pour les fêtes, pour la séduction, les Marquisiens et les Marquisiennes choisissent les ornements de tête (nacre, écaille de tortue...), les coiffes de plumes, les ornements de poitrine, des ornements d'oreilles... Une « flûte nasale » est un bambou pyrogravé... Les échasses sont utilisées pour des danses, pour des compétitions sacrées... Tu perçois la proue sculptée d'une pirogue, l'enseigne d'un tatoueur, le bol sculpté destiné pour boire le kava (une boisson légèrement narcotique)... L'exposition se conclut par le renouveau des arts à la fin du XX^e siècle et du XXI^e siècle ; telle sculpture (2012) est une dent de cachalot gravée.

En 2008, le Festival des arts et des îles des Marquisiens est admiré dans la Polynésie. Les Marquisiens demandent « *l'inscription des îles des Marquisiens au patrimoine mondial de l'UNESCO* », à l'instar du Grand Canyon, du Vatican ou de l'île de Pâques. Ils veulent « *vouloir partager des biens culturels et naturels des îles Marquisiennes avec le reste du monde* ». Un réseau culturel, une « école des savoirs » mêleraient la recherche, la formation, le tourisme. L'esthétique se trouve dans les ornements et les costumes des danses, les lignes des tatouages, les sculptures, l'infographie, l'informatique. L'immatériel est aussi partout : les mélodées d'accueil, les chants enjoués, les sons gutturaux de la « danse du cochon », les musiques contemporaines ; l'art oratoire (le *tapatapa*) et la langue ne sont pas perdus.

Les grands voyageurs, les peintres, les écrivains, les chanteurs ont aimé les îles Marquisiennes... Paul Gauguin et Jacques Brel sont enterrés à Atuona dans l'île Hiva Oa. Tu as parfois relu certains textes d'Herman Melville, de Robert Louis Stevenson, de Pierre Loti, de Jack London, de Victor Segalen, d'autres.

Paul Gauguin construit en 1902 sa Maison du Jouis dans l'île Hiva Oa. Il grave deux sentences : « *Soyez amoureuses, vous serez heureuses* » ; « *Soyez mystérieuses* ». Il conseille aux femmes d'être insaisissables, secrètes. Ces ravissantes sont parfois vénales et amoureuses : « *De tels yeux et une telle bouche ne pouvaient mentir. Il y a chez toutes l'amour tellement inné qu'intéressé ou pas intéressé ; c'est toujours de l'amour.* » Leur corps exhale un « *mélange d'odeur animale et de parfum de santal, de tiaré.* » Un tableau de Gauguin s'intitule *Et l'or de leur corps*.

Tu écoutes la dernière chanson de Jacques Brel en 1977 : « *ils parlent de la mort comme tu parles d'un fruit / Ils regardent la mer comme tu regardes un puits / Les femmes sont lascives au soleil redouté / et s'il n'y a pas d'hiver cela n'est pas l'été / La pluie est traversière elle bat de grain en grain / Quelques vieux chevaux blancs qui fredonnent Gauguin / [...] Et la nuit est soumise et l'alizé se brise/ Aux Marquisiennes/ [...] Les pirogues S'en vont les pirogues s'en viennent / [...] Veux-tu que je te dise gémir n'est pas de mise / Aux Marquisiennes.* »

Une Mouette d'aujourd'hui

Une mise en scène de Thomas Ostermeier est toujours un événement ; celle de La Mouette, d'après Anton Tchekhov, actuellement programmé à l'Odéon, a été précédée par la parution d'un nouveau livre, Le Théâtre et la peur, qui peut éclairer certains choix contestables de l'adaptation.

par Monique Le Roux

Anton Tchekhov, *La Mouette*. Mise en scène de Thomas Ostermeier. Odéon-Théâtre de l'Europe, jusqu'au 25 juin

Thomas Ostermeier, *Le Théâtre et la peur*. Actes Sud, 128 pages, 15 €

Avant l'ouverture du plateau à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, une grande photo en noir et blanc montre des bagnards de Sakhaline, ainsi commentée par une phrase de Tchekhov : « *Quand tu as vu l'enfer, tu regardes la vie d'une autre façon.* » En 1890 l'écrivain avait séjourné trois mois sur l'île et en avait rapporté un long reportage. Dans le programme du spectacle, Thomas Ostermeier rappelle ce texte ainsi que toutes les activités humanitaires du médecin, souvent bénévole, et il s'étonne : « *Pourtant il écrit une pièce qui parle peu de questions sociales ou politiques. Au contraire, il décrit la bourgeoisie, les nantis de son époque, obsédés continuellement par leurs petits problèmes de carrière et de renommée ou leurs histoires d'amour malheureuses, sans aucune référence à d'autres problématiques.* »

Le directeur de la Schaubühne de Berlin, dans une Allemagne particulièrement impliquée dans l'accueil des migrants, a choisi de ne pas dissocier la pièce de la situation actuelle. Il a demandé une nouvelle traduction à Olivier Cadiot et a lui-même procédé à une adaptation. Il a ajouté des répliques issues des répétitions, improvisations ou citations. Surtout dès les premières phrases, il substitue à un dialogue privé, la réponse de l'instituteur Medvedenko (Cédric Eeckhout) aux plaintes de Macha (magnifique Bénédicte Cerutti) une longue adresse au public à partir du cas d'un

Syrien réfugié. Puis il actualise la diatribe du jeune artiste Treplev (Matthieu Sampeur) contre le théâtre de son temps par la dénonciation de pratiques contemporaines, aisément imputables à certains de ses confrères. En contrepartie, des échanges sont supprimés ou raccourcis, en vue d'une représentation d'environ deux heures et demie sans entracte.

La réécriture est surtout liée à la suppression de trois rôles : outre le domestique Iakov, le lieutenant en retraite, Chamraïev, intendant du domaine, et son épouse Paulina, parents de Macha. Malgré la place centrale du quatuor, Arkadina (Valérie Dréville), son amant Trigorine (François Loriquet), son fils Treplev et Nina (Mélodie Richard), l'actrice et l'écrivain célèbres, modèles ou repoussoirs pour la jeune génération, les personnages secondaires entrent, chez Tchekhov, dans une subtile configuration. Cette « *tonne d'amour* », évoquée par l'auteur à l'un de ses correspondants, concerne aussi la liaison entre Paulina et le médecin Dorn, la passion sans espoir de Macha pour Treplev. Mais le mariage de dépit, avec l'instituteur Medvedenko, de la jeune femme, n'est plus la réplique des relations conjugales entre ses parents, absents de l'adaptation. Ainsi la pièce perd de sa complexité, est privée de l'effet de répétition d'une génération à l'autre, partiellement de la reprise, en mineur, des amours sans réciprocité du monde des artistes. Le statut d'autres personnages se trouve modifié : le médecin Dorn (Sébastien Pouderoux) n'est plus nécessairement le célibataire endurci, mais toujours séduisant, qui invoque son âge pour refuser à sa maîtresse un projet de vie commune ; l'instituteur récupère, de la version intégrale, certaines répliques de son beau-père, sans pouvoir bénéficier de sa virtualité comique.

Thomas Ostermeier avait abordé le théâtre de Tchekhov par une mise en scène de *La Mouette* en 2013 à Amsterdam. Dans plusieurs entretiens, il dit y revenir pour mieux comprendre ce qui lui apparaît comme un décalage étonnant entre l'auteur de la pièce et l'homme si soucieux de ses semblables. Mais il semble choisir une approche inspirée par sa familiarité avec l'autre grand contemporain, Ibsen. Pour son premier spectacle en français, il avait d'ailleurs monté en 2013 *Les Revenants*, déjà dans une traduction d'Olivier Cadiot et avec la même distribution. Manifestement il se souvient aussi de l'immense succès remporté au Festival d'Avignon 2012 par son adaptation très

UNE MOUETTE D'AUJOURD'HUI

actuelle d'*Un Ennemi du peuple* du même Ibsen. Le texte était joué en allemand, mais les interprètes parvenaient à entamer un débat animé, parfaitement maîtrisé, avec les spectateurs sur le problème posé par la pièce. Peut-être certains jours un type d'interpellation comparable, à propos de la Syrie ou du 49.3 permet-il d'entamer un dialogue avec le public de l'Odéon, prévenu au-delà des premières représentations... Il prépare aussi à des procédés d'actualisation, la photo de l'oiseau mort prise par Trigorine avec son téléphone, la destruction de ses écrits par Treplev avec la vodka répandue sur son ordinateur, les airs de David Bowie ou des Doors joués en direct à la guitare électrique par le médecin Dorn.

Tchekhov pouvait tout à la fois écrire sur le baigneur de Sakhaline, soigner les plus démunis et prêter par exemple à une Paulina, résignée au sort des femmes, des déclarations d'amour à Dorn, sans jugement de valeur, sans position de surplomb. Thomas Ostermeier, tout à son engagement du présent, porte un autre regard sur certains des personnages. Il a manifestement demandé à la grande Valérie Dréville de renchérir sur les travers et les ridicules de l'actrice célèbre, confrontée au vieillissement, par la fréquence des pleurs et des minauderies. Il lui fait dire, par exemple, en maillot de bain : « *Je suis une belle plante* », appeler à l'aide, lors du malaise de son frère (Jean-Pierre Gos), sans bouger elle-même d'un pouce, embrasser à pleine bouche son fils dont le sort la préoccupe peu. Lors du fameux retour de Nina à l'approche du dénouement, il montre l'épuisement de la jeune actrice quasiment comme une scène d'ivresse, où Mélodie Richard ne cesse d'essayer de se dévêtir. Quant à la distribution du jeune Sébastien Pouderoux dans le rôle de Dorn, elle décale complètement les répliques du médecin, en particulier adressées à Sorine, son presque contemporain dans la pièce, vieilli de dix ans par l'adaptation.

Certains de ces choix correspondent d'ailleurs à la vision par Tchekhov lui-même de ses pièces comme des comédies. Et un très grand metteur en scène peut parfois décevoir à la mesure de l'attente suscitée, partager le public.

Mais il connaîtra une tout autre adhésion, la saison prochaine à l'Odéon, grâce au grand succès du Festival d'Avignon 2015 : *Richard III* de Shakespeare, avec Lars Eidinger dans le rôle-titre, un de ses écrivains et un de ses interprètes de prédilection.

Lors de la création de *La Mouette* au Théâtre de Vidy-Lausanne en février 2016, suivie d'une longue tournée, est paru un nouvel ouvrage signé de Thomas Ostermeier. Il diffère du précédent, publié l'an dernier par l'Arche, *Backstage*, qui résultait de passionnants entretiens, traduits de l'allemand, entre août 2013 et janvier 2014, avec le critique, journaliste et universitaire, Gerhard Jörder. Il permet de suivre le parcours du metteur en scène, depuis son entrée à la Schaubühne, grâce à différentes conférences, datées de 1999 à 2015, à l'intégralité de l'article, en partie, paru en 2013 dans *Le Monde diplomatique* : « Du théâtre par gros temps » et à un dialogue avec Georges Banu, qui a préfacé l'ouvrage, réuni les textes avec Jitka Goriaux Pelechová, traductrice de l'ensemble.

Au cours de l'entretien, Thomas Ostermeier explique son choix du titre : *Le Théâtre et la peur*. Il ne peut dissocier ces deux termes de sa propre pratique, « *après le 11 septembre 2001, après la crise financière mondiale et la crise économique mondiale* ». Et il s'exprimait déjà ainsi en juillet 2014 : c'est dire le sentiment d'urgence qui a animé son spectacle de février 2016 ! Une des conférences, de 2010 : « Lire et mettre en scène Ibsen », avant même la création d'*Un Ennemi de la société*, mais après celle de cinq autres pièces, depuis *Nora-Maison de poupée* en 2002, expliquait la prédilection pour cet auteur du XIX^e siècle, perçu comme pleinement contemporain : « *Les personnages sont exposés à une pression économique énorme qu'Ibsen utilise toujours comme moteur principal de la pièce.* » Thomas Ostermeier a vainement cherché un équivalent comparable avec *La Mouette* dans une période où il privilégiait les exigences du présent.

Suspense (5) : Opera seria et buffa pour 'ndrangheta

Dans *Le Pacte du petit juge*, Mimmo Gangemi emmène pour la deuxième fois son lecteur (français) en terre calabraise et lui fait retrouver, entre autres personnages, le « petit juge », Roberto Lenzi, et le vieux chef de bâton 'ndranghetiste, Don Mico Rota, qui lui avaient déjà tant plu.

Mimmo Gangemi, *Le Pacte du petit juge*.
Trad. de l'italien par Christophe Mileschi,
Seuil Policiers. 336 p., 21.50 €

Les événements qui figuraient en toile de fond du premier polar de Gangemi, *La Revanche du petit juge* s'inspiraient de faits réels politico-mafieux : l'enfouissement de déchets toxiques par la 'ndrangheta pour le compte d'industriels véreux. Dans *Le Pacte du petit juge*, l'actualité à laquelle se coltinent le magistrat et le mafieux est tout aussi « vraie » : une émeute de travailleurs africains suivie de repréailles et un trafic de cocaïne dans lequel des familles rivales de l'*onorata società* sont impliquées. Sont ainsi présentés les fondements licites et illicites d'une économie locale où certains ont bien sûr à gagner, d'autres à perdre, et où chacun des deux protagonistes tente d'utiliser l'autre dans des buts différents. La lutte est rude, ponctuée de cadavres, mais elle est aussi comique, Gangemi ayant fait le choix d'allier sérieux et humour dans le traitement du sujet.

Gangemi a en effet créé deux héros qui amusent tant par leur caractère que par le jeu de chat et de souris qu'ils jouent sans trop savoir dans quel rôle. Ils doivent aussi agir contre leur nature ; Alberto Lenzi parce que ses qualités principales de paresse, de dilettantisme et de don juanisme ne le prédisposent pas à l'héroïsme justicier (quoique...) ; Don Rota, parce que, caïd illettré et féroce, il doit faire preuve de séduction et de fine rhétorique auprès de celui-là même, Lenzi, qui l'a expédié en prison. D'un côté, le jeune juge ne serait pas mécontent d'obtenir quelques renseignements afin de poursuivre son enquête, de l'autre, le vieux boss souhaiterait lui en fournir sans avoir l'air de lui en avoir fourni (prestige mafieux et prudence élémentaire obligent) afin de soutirer une détention à domicile, plus confortable. S'ensuivent des scènes épatantes dans le bureau du juge, où Rota, tour à tour patelin et menaçant, déploie ses ruses sous forme d'indéchiffrables apologues et de sous-entendus sur sa mort prochaine... ou celle d'autrui. Lenzi, « *sbirro cristiano* » selon la

définition de Rota, quoique médusé, ne cèdera qu'en apparence à ces manœuvres et, pour finir, de manière immoralement morale mais parfaitement assumée, il enverra ou gardera sous les verrous des 'ndranghetistes innocents des crimes qui leur seront reprochés mais tout à fait coupables d'autres méfaits sanguinaires.

L'enquête policière, avec ses coups fourrés entre mafia et justice, est elle-même ponctuée d'épisodes sur la vie personnelle assez piteuse du juge et du récit désopilant des réunions du club de notables de la ville, haut lieu de prétention, de stupidité et de malveillance.

Bref, Mimmo Gangemi sait parler avec autant de talent que d'humour de sa région, et il le fait dans une langue savoureuse que l'excellente traduction « rend » très bien. *Le Pacte du petit juge*, comme le roman précédent, satisfait donc sur un mode enlevé le goût du lecteur de polar pour la mise en œuvre des mécanismes du genre ainsi que sa curiosité pour des paysages, des mentalités et des mœurs qu'il connaît peu. Quelques éléments du livre étonnent ou dérangent cependant. Ce sont essentiellement des portraits : les premiers, ceux des paysans, quoiqu'esthétiquement bien faits et amusants, semblent d'un archaïsme un peu daté dans un roman qui se veut en prise avec la réalité contemporaine (mais, bien sûr, seul un ethnologue de l'Aspromonte saurait déterminer leur degré de véracité) ; les seconds, ceux des femmes, sont eux porteurs d'obsessions sexuelles et misogynes assez bêtasses : on aimerait croire que ce sont uniquement celles du héros, Lenzi, mais le roman ne donne aucun signe de s'en démarquer. Pour autant, Mimmo Gagemi sait nous embarquer en réjouissante compagnie pour des aventures calabraises bien menées et fait attendre avec impatience la troisième livraison des « Lenzi et Rota » (déjà parue en italien sous le titre, *La verità del giudice meschino*).

Claude Grimal