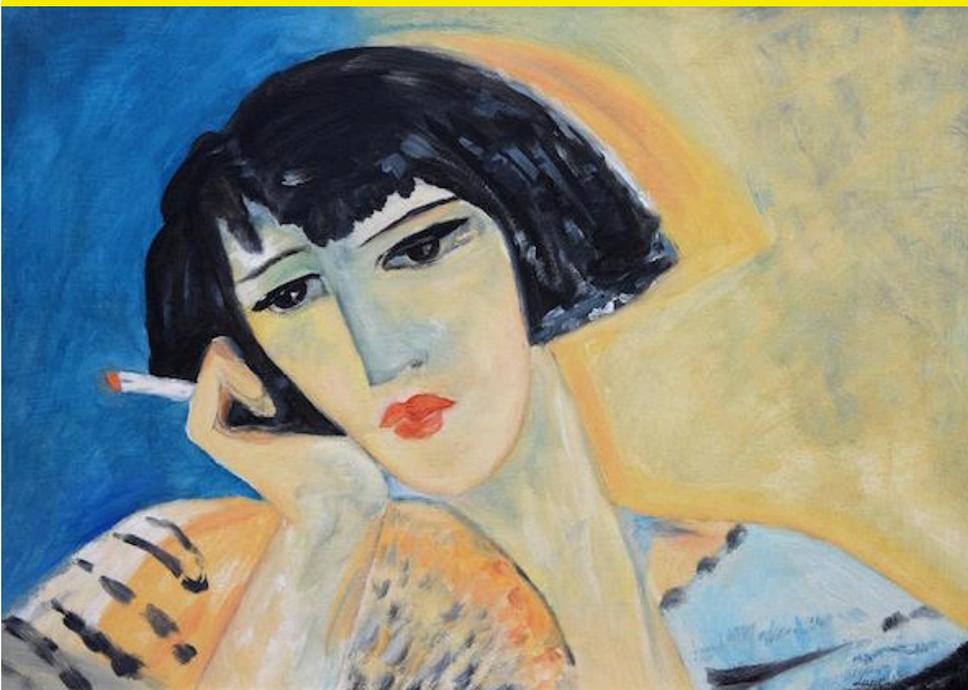


Sciences et savoirs globalisés



**Marina Tsvetaeva
arrache la porte**

**Immense
Hanns Zischler**



**L'évangile laïque de Jean-François Haas - *Gloire tardive* d'Arthur Schnitzler
Duras, un gai désespoir - *La Ménagerie de verre* - Salanskis, transatlantique**

LITTÉRATURE FRANÇAISE

Marguerite Duras Le dernier des métiers
par Norbert Czarny

p.3

Jean-François Haas L'homme qui voulut acheter une ville
par Hugo Pradelle

p.4

Anne-James Chaton Elle regarde passer les gens
par Natacha Andriamirado

p.6

Olivia Rosenthal Toutes les femmes sont des aliens
par Pauline Delabroy-Allard

p.7

LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE

Arthur Schnitzler Gloire tardive
par Jacques Le Rider

p.8

Gyula Krúdy Sept Hiboux
par Gabrielle Napoli

p.10

Hanns Zischler La fille aux papiers d'agrumes
par Jean-Luc Tiesset

p.11

Hanns Zischler Berlin est trop grande pour Berlin
par Jean Lacoste

p.13

Mario Vargas Llosa Œuvres romanesques (Pléiade)
par Alain Rousset

p.15

POÉSIE

Jacques Darras L'indiscipline de l'eau,
La Maye et Le petit affluent de la Maye
par Marie Étienne

p.17

Marina Tsvetaeva Poésie lyrique (1912-1941)
par Odile Hunoult

p.19

ESSAIS, SCIENCES HUMAINES & SCIENCES

Jérôme Picon Marcel Proust : une vie à s'écrire
par Maurice Mourier

p.21

Jean-Yves Mollier Hachette, le géant aux ailes brisées
par Richard Fiquier

p.23

Jean-Michel Salanskis Philosophie française
et philosophie analytique au XX^e siècle
par Christian Descamps

p.24

Dominique Pestre (dir) Histoire des sciences et des savoirs
par Pascal Engel

p.26

ARTS

Hey ! Modern art & pop culture
par Gilbert Lascault

p.31

Carole Aurouet Dessins hypnotiques : Robert Desnos
par Dominique Rabourdin

p.33

Cinéma du réel
par Maïté Bouyssi

p.36

Tennessee Williams La ménagerie de verre
par Monique Le Roux

p.37

CHRONIQUE

Paris des philosophes (15)
par Jean Lacoste

p.39

Suspense (3)
par Claude Grimal

p.40

Savoureuse dispersion d'intérêts dans ce numéro, à la relecture.

Passionné par le surréalisme, Dominique Rabourdin revient sur les dessins réalisés et les propos tenus par Robert Desnos « *en état de rêve* » en 1922-1923, qui ont si fort impressionné les Breton, Aragon, Éluard : « *Sommeil transe ? Simulation ? Qu'importe ?* » en aurait dit Desnos lui-même (selon Dominique Desanti).

Écrivains français et étrangers : les romans de Mario Vargas Llosa sont désormais disponibles en Pléiade, bonne nouvelle ! L'acteur allemand Hanns Zischler est aussi l'auteur d'un récit, et de déambulations dans Berlin, dit Jean Lacoste qui s'y connaît en déambulations, puisqu'il évoque dans ce même numéro les nombreuses adresses où a habité Simone Weil en sa courte vie. Pierre Bergounioux donne une nouvelle livraison de son *Carnet de notes*, où le présent de l'écrivain rejoint celui du lecteur, sous le signe de « *l'événement pur* », écrit Tiphaine Samoyault. Paraissent trois recueils du poète, marcheur et amoureux des fleuves Jacques Darras. Olivia Rosenthal revoit des films très célèbres : son *Bambi & co* rappellera des souvenirs poignants à qui a vu le film enfant, avec ravissement et douleur.

Philosophes : Pascal Engel nous invite à lire une monumentale *Histoire des sciences et des savoirs* qui, écrit-il, « *fera sûrement date* », justement parce qu'elle ne sépare pas ces deux termes. J.-M. Salanskis rapproche philosophie « française » (Deleuze, Derrida, Foucault, Lyotard) et philosophie analytique, assure Christian Descamps. À voir.

Jacques Le Rider, qui connaît si bien la Vienne de la grande époque créatrice, éclaire la composition par Arthur Schnitzler de sa nouvelle *Gloire tardive*, qu'il a d'abord approuvée, puis renoncé à publier, et qui, dit le connaisseur, « *porte la griffe du meilleur Schnitzler* ». Un texte à découvrir, une énigme qui persiste.

Imre Kertész s'est éteint le 31 mars. Le jeune garçon déporté à Auschwitz était devenu un monsieur élégant portant chapeau. Ses livres, longtemps refusés par les éditeurs, ont été publiés, traduits, célébrés. Leur sagesse insaisissable nous accompagne. Le talent poétique de Marina Tsvetaïeva, au contraire, fut reconnu dès sa jeunesse. Son émigration hors de Russie, et l'intolérance du régime soviétique, la coupèrent de ses lecteurs naturels. C'est longtemps après son suicide que ses poèmes furent à nouveau découverts et que leur intensité et invention frappèrent de nouveaux lecteurs. Odile Hunoult salue la parution en français de l'intégrale de ses poèmes brefs (*lirika*). Le destin de ces deux créateurs exceptionnels traverse notre présent.

P.P

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)

Un gai désespoir

Elle a écrit des romans, des pièces de théâtre, a tourné des films avec rien, sinon des souvenirs d'images et des paroles, elle est intervenue dans le débat public, s'est soudain muée en pythie, parlant de faits-divers, a dialogué avec Platini sur le football : de 1962 à 1991, Marguerite Duras a donné des interviews à la radio, à la télévision, dans les journaux et magazines. Les voici rassemblés dans *Le Dernier des métiers*.

par Norbert Czarny

Marguerite Duras, *Le Dernier des métiers*
Le Seuil, 440 p., 22 €

Dans le recueil qui vient de paraître au Seuil, on ne lira rien sur la fameuse affaire Grégory ou sur le footballeur. Elle répond à des questions sur la littérature, le geste d'écrire, le cinéma, la politique. Elle répond volontiers non sans demander à un journaliste de casser « une certaine habitude d'interrogation un peu faite, un peu mécanique. » On est cependant frappé par la variété des interlocuteurs, de Michel Drucker qui l'interroge en 85 sur « les 7 chocs de l'an 2000 », à Colette Fellous, Marianne Alphant ou Claire Devarieux, beaucoup plus proches d'elle, et surtout capables d'un certain type de silences, en passant par Jacques Chancel ou José Artur. Cette diversité en dit long sur l'auteur de *La Musica* et de *L'Amant*, pour prendre deux œuvres à l'audience très différente, sur la célébrité qui a été assez tôt la sienne, sur sa simplicité autant que sur sa dimension « clandestine » ou sauvage, pour reprendre un adjectif qu'elle aime.

Marguerite Duras est celle qui aime chanter du Hervé Vilard, qui cuisine pour ses amis et constitue des listes de courses dont on trouve trace dans *La Vie matérielle* ; elle est aussi celle qui tourne *L'Homme atlantique*, film de trente minutes, avec un texte qu'elle dit sur une pellicule vierge. Elle est l'être des contrastes et des contradictions, des ruptures violentes (avec Jérôme Lindon par exemple) mais aussi des fidélités ou des convictions tenaces. Ainsi, et pour commencer son rejet du Nouveau Roman, dont *Moderato Cantabile* serait l'une des premières manifestations : une « blague », résume-t-elle. Elle voit dans ce courant de la « *scolarité littéraire* ». Philippe Sollers a suivi cette école, elle apprécie peu l'auteur de *Paradis*, et de 1963 à 1985, elle ne varie pas. En revanche, elle tient en très haute estime Blanchot (avec qui elle est liée d'amitié), tout comme Bataille. Fidélité à des amis, écrivains ou pas, à un petit groupe de

fidèles, acteurs ou autres, goût de certaines habitudes. La campagne, Neauphle-le-Château, est son lieu. Elle en a parlé dans des entretiens avec Michèle Porte, elle y a filmé *Nathalie Granger* avec Jeanne Moreau, elle s'y réfugie pour écrire, isolée. Elle a besoin de se tenir à l'écart, et ce longtemps, souvent. « *Écrire, c'est aller dans ce périmètre où l'on n'est plus personne* ». On prendra ce propos dans un double sens : on n'est plus l'être social ordinaire ; on n'est plus dans les lieux matériels qui nous étaient assignés.

Duras éprouve le besoin de rester en « *état de sauvagerie* ». Elle tient cela de l'origine, du besoin de secret, né dans l'enfance, auprès de cette mère à la fois toute puissante et démunie qui survit dans sa concession en Indochine. Elle n'a rien dit de l'amant chinois, alors, elle a choisi une forme d'exil, d'abord intérieur puis réel, avec le départ pour la France et la découverte d'un autre monde. Avec Duras, toutes les perspectives sont chamboulées, les repères bouleversés : « *Quand la forêt équatoriale est face à votre chambre d'enfant, on lit différemment Baudelaire à vingt ans.* »

Et on imagine ce qu'a pu être sa lecture des uns et des autres, la conception qu'elle se forge de l'écriture. Au début, il y a Proust dont elle parle comme de l'écrivain qu'on pourrait lire et relire sans cesse, par qui on est « *contaminé* » « *illuminé* ». C'est en 1963. Et dans un très bel entretien de 1984, à la veille de la fameuse émission d'Apostrophe lors de laquelle elle est seule en compagnie de Pivot, elle écrit ceci, à la fois évident et profond : « *Tandis que l'on est à vivre un événement on l'ignore. C'est par la mémoire ensuite, qu'on croit savoir ce qu'il y a eu.* » Le verbe croire n'est pas sans importance, pour qui a confiné *L'Amant* dans le genre autobiographique. La postérité du roman, ou plutôt ses échos comme *L'Amant de la Chine du Nord* dit assez combien l'imagination prend de part au livre.

Des livres qui laissent la place aux lecteurs, ouverts, explique-t-elle à Hubert Nyssen en 1967. Elle a écrit *Le Vice-Consul*, *Le Ravissement de Lol V Stein*, deux des romans qui

UN GAI DÉSESPOIR

contribuent à sa légende. Le même matériau, les mêmes personnages hanteront ses romans suivants et surtout ses films. Quand elle aborde cet art, c'est à la fois avec une étonnante présomption, et une justesse indiscutable. Il arrive qu'elle nous irrite (ou amuse) quand elle réduit l'histoire de cet art au *Fleuve*, de Jean Renoir, et à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Son goût du risque, son audace sont en revanche indéniables et courageux. Elle reconstitue la moiteur de l'Asie sur les bords de la Seine, elle tourne *Le Camion* sans plan préétabli, sans idée de fin, prenant ce qu'elle appelle un « risque politique ». Le film est sélectionné à Cannes, sort en même temps qu'un autre de ses films, *Baxter, Vera Baxter*. Son accord avec Alain Resnais lors du tournage d'*Hiroshima mon amour* contraste avec les relations qu'elle dit avoir eues avec d'autres metteurs en scène ayant adapté ses films. En 66, elle est bienveillante envers Henri Colpi ou Peter Brook. Elle le sera beaucoup moins en 91... Elle n'est pas à son aise avec la vision que donne Peter Handke de *La Maladie de la mort*. Il est toutefois moins critiqué que Jean-Jacques Annaud qui tourne *L'Amant*. Elle lui a donné les droits, « pour le fric ». Ses admirations font rêver d'une cinémathèque idéale : Robert Bresson d'abord, Renoir, mais aussi Jean Rouch et Fritz Lang, John Ford. Dans l'émission de Jacques Chancel, elle vante *La Petite Chronique d'Anna Magdalena Bach* de Jean-Marie Straub, et *La Prise du pouvoir par Louis XIV*, de Rossellini. Elle connaît son chemin, elle le suit en cette matière comme dans l'écriture.

On sent face à la page, une parenté qu'on n'imaginerait pas. Le nom apparaît au détour d'un échange avec Marianne Alphant sur la famille et c'est ce « *interminablement, l'enfance* » qui pour elle définit Stendhal. Mais la présence du romancier est également sensible dans ce qu'elle dit de son « *écriture courante* », à elle, pendant les trois mois que dure la rédaction de *L'Amant* : « ... celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne « coupe » le lecteur, ne prend sa place. Pas de version proposée. Pas d'explication. »

Le Dernier des métiers est un recueil d'une grande richesse. On aime les contradictions de Duras, ses paradoxes, ses aveuglements (ainsi du maoïsme et du bain d'ignorance dont elle vante les mérites en 1969...) On aime le

mélange entre simplicité, goût de la culture populaire et sentiment aristocratique, qui lui fait reconnaître les *happy few* (on songe par exemple à Louis-René des Forêts ou Bresson). Ce livre nous donne à entendre sa voix un peu rauque, ses silences, ses rires, ses colères. On ne peut s'empêcher de la rêver encore vivante. Ce monde aurait continué de la passionner.

Un évangile laïque

Le nouveau livre de Jean-François Haas, habité par une langue lyrique et complexe, est impressionnant. Il faut lire cet auteur car son œuvre est ouverte aux questionnements qui traversent nos sociétés inquiètes et que s'en dégage une puissance poétique extrêmement rare.

par Hugo Pradelle

Jean-François Haas
L'Homme qui voulut acheter une ville
Seuil, 272 p., 19 €

Ce qui occupe l'âme, chez Haas, ce sont autant les drames de l'Histoire, ce qui se déroule au-dehors, que les bouleversements de la conscience, la manière dont se rejouent en nous les mêmes scènes fondatrices, les mêmes interrogations obsédantes. Ses livres explorent ces deux abysses entre lesquels l'Homme vacille, incertain, perdu, craintif. Tous les personnages de ses romans trouvent en eux une énergie qui leur permet de toucher l'autre, d'y reconnaître quelque chose de soi, de penser l'altérité. L'auteur cherche à dire la fraternité qui s'oublie, que l'on retrouve, qu'il faut réaffirmer toujours. On lit ses livres comme on accueille quelqu'un qu'on ne connaît pas. C'est l'étranger en nous qui se révèle. Ce sont des Roms, des immigrants italiens, des Yougoslaves, populations invisibles et reniées qui soudain révèlent l'humanité avec tout ce qu'elle a de terriblement violent et de grâce improbable.

À chaque roman, Haas invente un dispositif, de plus en plus limpide, qui associe ces deux parts souvent inconciliables en apparence. Une manière de faire cheminer ensemble le passé et le présent, l'intime et le collectif, le discours intérieur et la parole tendue vers

UN ÉVANGILE LAÏQUE

l'autre, le sentiment et l'opinion, le vrai et le symbole. Il en résulte une œuvre paradoxale, où le fragment, la narration enchevêtrée parviennent à donner une unité plus grande encore au discours. Dans *L'Homme qui voulut acheter une ville* (titre en hommage évident à la littérature de l'enfance), Haas articule une fois encore l'immédiateté du présent – l'action se déroule dans la durée d'une journée où trois « amis d'enfance, de collège et de toute une vie » viennent enterrer leur meilleur camarade mort d'une attaque en pêchant une truite – à l'épaisseur du passé – leur enfance, leurs rêves de jeunesse, la politique, leurs engagements... Le livre passe de leurs conversations au moment de la cérémonie, puis du repas, d'une promenade au bord de la rivière où il jouèrent enfants, aux événements marquants de leur enfance, quand ils cherchaient de l'or dans une rivière suisse, qu'ils rencontraient Gabriella, gamine italienne sans papiers, avec qui ils lisaient *Le Vieil homme et la mer* en français et en italien, leurs années d'études, leurs rêves d'amour et de poésie.

Rien de nostalgique dans ces micro-récits qui traversent le temps douloureux de la disparition et du deuil. Simplement le désarroi de retrouver soudain ce qui demeure de cet ancien soi, innocent, dans celui que l'on est devenu. Une espèce d'écart qui n'en est pas un, puisque tout revient avec une évidence bouleversante. Le disparu était un financier atypique habité par une « frénésie à être solidaire ». Il voulait acheter une ville abandonnée aux Etats-Unis pour en faire une sorte d'arche pour les déshérités de la crise, « une cité de fantômes qui veulent renaître, une cité pour se relever les uns les autres, une cité où chacun essuiera les larmes sur le visage d'un autre, sur la sainte face d'un autre, et la sueur et la crasse et les crachats sur son front... ». Vision utopique, ancrée dans l'enfance, centrée autour de plusieurs nœuds qui affermissent la résolution d'être bon – l'écorchage d'un lapin, la rencontre avec la jeune italienne, les enthousiasmes politiques (le Printemps de Prague et l'accession au pouvoir d'Allende) qui se heurtent à la réalité politique suisse, à « l'initiative contre l'emprise étrangère » initiée par James Schwarzenbach, politicien nationaliste, qui réclame l'expulsion des étrangers hors du territoire. Tout le roman tourne autour de cette question politique rejoignant nos préoccupations contemporaines les plus urgentes – le délire capitaliste, la xénophobie ordinaire, l'accueil des migrants.

En inscrivant son récit dans une réalité clairement identifiable, Haas accentue la dimension politique et actuelle de son roman. Pourtant, si le récit tourne autour d'un fait politique, celui-ci n'est pas abordé selon le seul prisme historique ou de l'actualité. Tout tourne, comme toujours, autour des actes bienveillants, de la nécessité d'aider ceux qui souffrent, d'accueillir l'étranger. Mais Haas ne se laisse pas emporter par un discours idéologique ou moralisant, par le roman d'idée et il propose une œuvre purement poétique. L'idée infuse dans la langue, le temps circule en elle, le présent, le passé, rendant la réflexion possible et, peut-être, c'est ce que la poésie semble vouloir, la conjuration de la violence et de l'injustice. Ce roman (plus bref que les précédents) gagne une cohérence poétique plus forte en faisant de la Nature, des choses les plus simples (les fleurs, les animaux, les bruits, les couleurs, les odeurs...), les moteurs d'une prose puissamment lyrique.

Parce que l'indignation, la révolte, l'insoumission n'ont de valeur que si elles passent l'épreuve du temps et du deuil, de la perte de l'innocence, il s'agit de faire correspondre, dans la forme, plusieurs durées intérieures. C'est cette étincelle que conserve leur ami disparu, « la petite braise d'homme qui rougeoie encore » malgré le temps qui passe, les déceptions et les échecs. Tous les livres de Haas sont hantés par les images – ici, il glisse de Rembrandt à Philippe de Champaigne, artisans d'une peinture où le corps nourrit la spiritualité – et par des mythes fondateurs. L'écriture romanesque semble indissociable d'un discours spirituel, où le sacré est toujours traversé par une réalité contingente.

La nature de la prière est de se répéter. Peut-être peut-on lire les romans de Haas comme des prières qui reviennent, se déploient sous la voûte, non pas d'une église, mais de la Nature, sous le feuillage des arbres, dans les prés ou les jardins, dans le cœur même des Hommes. Car il semble que ses romans fonctionnent comme un évangile laïque où l'édification doit passer par la langue, par le poids qu'elle conserve en nous. La parole a chez Haas une densité rare, une puissance qui nous oblige à réfléchir avec nos émotions, comme égarés en elles, prévenus du danger qui nous guette de nous perdre, mais finalement pleins de l'espoir que cette langue-là, partagée, permettra une fraternité qui nous manque toujours.

Regarde passer la vie

Après Vies d'hommes illustres paru aux éditions Al-Dante en 2011, le poète sonore Anne-James Chaton revient sur des femmes... célèbres. Que l'on croyait connaître.

par Natacha Andriamirado

Anne-James Chaton
Elle regarde passer les gens
Éditions Verticales, 262 p., 21 €

C'est un défilé de phrases minuscules, d'informations objectives lancées comme des invectives, froides, dénuées de séduction, administrées d'un trait, avec toujours ce même sujet, ce « elle » répétitif et anonyme qui peut être tout et n'importe qui : « *Elle regarde passer les gens. Elle est assise sur un banc. Elle lit le journal. Elle lit l'Aurore. Elle découvre la lettre d'Emile Zola. Elle n'est pas d'accord.* ». Phrases qui rebutent, qui parlent de femmes, oui, mais quand même, de cette façon. Et puis de quelles femmes, avec ce pronom qui ne fait que proclamer le genre sans jamais en nommer l'être ?

Il faut aimer les parties de cache-cache et prendre le jeu à la lettre pour tenter de déceler, grâce au souci du détail, ces biographies cachées que l'on ne saurait voir. Camille Claudel, Isadora Duncan, Virginia Woolf, Jeanne d'Arc, Claude Cahun, Billie Holiday, Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, Sylvia Kristel, Margaret Thatcher pour ne nommer qu'elles. Mais tenter de savoir de qui l'on parle, peut, au bout de 360 pages, au mieux lasser, au pire donner la nausée.

Une fois abandonné le cache-cache opiniâtre, nous lisons en réalité autre chose. Dans la forme, Chaton n'a rien inventé, l'utilisation récurrente du pronom est en réalité empruntée aux *Géorgiques* de Claude Simon qui superposait et faisait entrer en résonance des vies masculines.

Mais dans le fond, tout diffère. D'abord parce que Chaton, boulimique, ne se limite pas à trois identités mais au contraire, les multiplie, enchaînant ainsi les éléments biographiques,

les images, sans respecter la chronologie, comme pour jeter davantage encore le trouble sur la réalité de ces femmes et pour brouiller l'image que nous en avons. Quel lien entre ces actrices, écrivains, politiques, épouses de ? Aucun bien sûr. Quoique. Introduites par des phrases courtes et nerveuses, comme dans un souffle, elles ne trouvent, dans le fond, aucun répit, vouées aux aléas du climat, au hasard des situations. Tout va trop vite pour ces vies, et, à l'image de notre époque, tout s'accélère sans qu'il nous soit possible de saisir quoi que ce soit dans ce qui les fonde, sans qu'il nous soit possible d'arrêter la machine. « *Elle accélère. Elle roule vite. Elle roule trop vite* » lit-on à propos d'une certaine Lady Di, qui, bousculée comme les autres, se dirige droit dans le mur.

Autre – belle caractéristique – du roman : son irrévérence. Chaton se joue de l'icône et nous invite à la penser et à l'imaginer de la manière la plus inattendue qui soit, enchevêtrée et confondue dans celle d'une autre, la poussant même parfois jusqu'à l'absurde : « *Elle meurt. Elle est en chemin pour le Mans. Elle mange des tournedos.* » Drame, mobilité, anecdote, tout se lie et si les correspondances ne cessent d'affleurer, c'est pour laisser aussi la possibilité de sourire, car l'auteur a de l'humour. Lier de manière purement formelle la vie de Sylvia Kristel à celle de Margaret Thatcher, il faut le faire, mais nous pousser ensuite, de la manière la plus inattendue qui soit, à les rapprocher le temps d'une lecture, provoque nécessairement le rire. L'agencement des informations restant arbitraire, libre à nous de les interpréter comme on le souhaite.

Formulée ainsi avec talent, cette irrévérence (à ne pas confondre avec l'insolence vulgaire de nos écrans de télévision) permet alors de dépasser des biographies toujours trop factuelles et pointe une sorte de grimace devant tous ces faits dont – au final – nous n'aurons que faire.

La vie oui. Ses faits, non. Alors quoi ? Comment donc aborder des vies, comment en parler si les faits ne cessent de s'enchevêtrer dans ceux des autres ? La vie ne se cadre pas, nous soufflerait le livre. Elle se confond, à la rigueur. Avec celles qui passent, celles des autres, celle de son lecteur.

Elle s'interprète. Elle se regarde passer. En vitesse, cela va de soi.

« Seules les femmes survivent »

Dans trois textes brefs, Olivia Rosenthal se livre à un exercice déjà entamé en 2012 lorsqu'elle a publié *Ils ne sont pour rien dans mes larmes*. Quatorze voix singulières répondaient à cette question : « Quel film a changé votre vie ? » Ici, l'auteur raconte, en toute subjectivité, trois grands succès populaires du septième art.

par Pauline Delabroy-Allard

Olivia Rosenthal, *Toutes les femmes sont des aliens* suivi de *Les oiseaux reviennent* et de *Bambi & Co*. Éditions Verticales, collection « Minimales » 10 €, 160 p.

Olivia Rosenthal propose une lecture des films donnant à voir des réalités que la société tente d'éluider. L'auteur se tient à distance de la critique cinématographique. Elle préfère raconter les films à travers ses souvenirs de spectatrice, forcément incomplets, parfois confus, et même trompeurs. Ainsi, le récit de la tétralogie des *Alien* – un film pour les femmes – est le lieu d'un manifeste féministe. Le titre de son livre devient vite un leitmotiv qui parcourt le texte : toutes les femmes sont des aliens, toutes les femmes sont des monstres, elles possèdent la puissance de création et effrayent, par conséquent, les hommes. L'actrice, Sigourney Weaver est une femme-soldat mais « avant tout une mère » dans ces films où « seules les femmes survivent, les hommes meurent ».

Au cœur du texte suivant, *Les oiseaux reviennent*, il est aussi question de la mort et de l'énigme de la peur. « *Le plus important, c'est de survivre* » explique Olivia Rosenthal. L'auteur, qui a déjà vu à trois reprises *Les oiseaux* de Hitchcock, se trouve confrontée à sa mémoire cinématographique défaillante. Persuadée de trouver à l'écran des couples qu'elle invente, « *Cary Grant et Ingrid Bergman* ou à la rigueur *James Stewart et Kim Novak* », elle est déçue d'être confrontée à Rod Taylor et Tippi Hedren, mais trouve dans la narration de ces souvenirs-écrans le prétexte pour expliquer le plaisir qui naît de la répétition. Le film paroxystique mêle histoire d'amour et film d'horreur : qui, de la frayeur ou du plaisir, triomphera ?

Dans son dernier texte, intitulé *Bambi & co*, Olivia Rosenthal gratte la couverture douceâtre de deux dessins animés, *Bambi* et *Le livre de la jungle* pour montrer comment on ment aux enfants (et aux adultes), comment les fables autour de la descendance et de l'héritage ne sont que des écrans dissimulant une réalité sociale bien plus ambiguë que promise. Il est question des petits Bambi et Mowgli, qui, chacun à leur manière, sont abandonnés à leur destin et livrés au monde hostile et parfois menaçant, sans parenté et parentalité où se réfugier. Ce texte, autour de la figure du faon célèbre, n'est pas sans rappeler *Que font les rennes après Noël ?*, un roman sur la domestication dans lequel Olivia Rosenthal faisait se croiser et dialoguer êtres humains et animaux.

La question de la famille – de la construction de la famille – est examinée en profondeur dans *Toutes les femmes sont des aliens*. N'ayant pas peur des anachronismes, elle invente au petit Mowgli du *Livre de la jungle* une vie d'enfant élevé dans une famille homoparentale, décortique comment le modèle de la famille traditionnelle américaine vole en éclat dans *Les oiseaux*, et s'interroge sur ce qui fait la maternité et la puissance des femmes dans la tétralogie des *Alien*.

Avec un humour noir, parfois grinçant, qui traverse ses récits depuis un certain temps, Olivia Rosenthal signe un livre très personnel. La douleur, la souffrance, le mal sont tournés en dérision de manière tragique, parfois ironique. Évoquant *Bambi*, son premier traumatisme, elle écrit ainsi quelques passages savoureux sur le contexte du dessin animé, sur cette forêt où prend place l'histoire : « *Il faut dire, 1942, ce n'est pas une bonne date pour choisir une forêt noire comme décor exclusif d'une histoire de biches. La forêt n'est pas un lieu propice à la distraction, c'est dans la forêt qu'ont lieu les pires exactions surtout dans ces forêts où les chênes, les sapins et les bouleaux alternent* ».

L'écriture, toujours sur la corde raide, oscille entre réflexion et émotion. Parler des films fondateurs, expliquer en quoi l'art nous surprend et nous cueille au moment où l'on s'y attend le moins, c'est parler de soi. Le cinéma est un lieu de mémoire où se joue le roman intérieur. *Toutes les femmes sont des aliens* s'ouvre sur cette affirmation : il faut toujours connaître la fin pour pouvoir raconter une histoire. Usant avec finesse et fantaisie de la répétition, maniant le rythme avec ardeur, Olivia Rosenthal nous raconte trois histoires que l'on connaît par cœur mais qui nous étonnent à nouveau, comme si on ne les avait jamais entendues.

Une nouvelle inédite de Schnitzler

Grâce au journal que Schnitzler a tenu avec le plus grand soin durant toute sa vie, on sait qu'il commence en mars 1894 à écrire une nouvelle intitulée *Gloire tardive* (Später Ruhm). En septembre 1894, il note dans son journal qu'il a relu ce manuscrit et qu'il le trouve « pas si mal réussi ». Mais, en décembre 1894, après une nouvelle relecture, il a des doutes : « Plaisant, quelques très bons passages, mais dans l'ensemble un peu ennuyeux ».

par Jacques Le Rider

Arthur Schnitzler, *Gloire tardive*
Trad. de l'allemand par Bernard Kreiss.
Postface de Wilhelm Hemecker et David Österle.
Albin Michel, 160 p., 16 €

Quelques jours plus tard, Schnitzler fait une lecture à haute voix de sa nouvelle en présence de Hugo von Hofmannsthal, Richard Beer-Hofmann et Felix Salten, et note dans son journal que *Gloire tardive* leur a beaucoup plu, malgré quelques longueurs et quelques négligences de style, mais que la fin n'est « pas assez triste ». En mai 1895, Schnitzler corrige encore une fois son manuscrit, confiant à son journal qu'il trouve le texte par endroits « affreusement mal écrit », que, dans l'ensemble, le récit « manque de chaleur ». C'est seulement en juillet 1895 qu'il se décide à envoyer son manuscrit à Hermann Bahr, avec l'espoir que celui-ci le publiera dans l'hebdomadaire *Die Zeit*. Mais, en septembre, Bahr lui fait savoir que le texte est trop long et devrait être délesté de certains passages que Bahr a trouvés mauvais. Il est question une dernière fois de *Gloire tardive* dans le journal de Schnitzler en novembre 1895 : il vient de relire sa nouvelle, qui lui a, cette fois, « très fortement déplu ». Finalement, Schnitzler renoncera à la publication de ce manuscrit, mais le conservera dans ses archives.

L'existence de *Gloire tardive* était bien connue des spécialistes des manuscrits de Schnitzler, mais l'œuvre était restée inédite, sans doute parce que le verdict de Schnitzler lui-même paraissait s'imposer à la postérité. C'est pourquoi, dans le petit cercle des éditeurs



scientifiques de Schnitzler, la publication de *Gloire tardive* par Wilhelm Hemecker et David Österle – qui rencontra un succès considérable – fut ressentie comme le coup éditorial d'audacieux usurpateurs. Rarement le contraste aura été aussi grand entre les critiques acerbes venues de la Schnitzler-Forschung et l'enthousiasme des comptes rendus publiés dans les journaux à grand tirage. Il est vrai que les deux éditeurs du manuscrit de *Gloire tardive* ont eu tort de parler d'un « texte inédit récemment découvert » (quatrième de couverture) puisque l'existence de cette nouvelle était bien connue, en tout cas des spécialistes. Il est vrai aussi que leur méthode d'établissement du texte a pris quelques libertés avec les règles de la philologie (l'orthographe a été modernisée, des corrections de la main de Heinrich Schnitzler – fils de l'auteur – ont été prises en compte, le tout sans aucun commentaire).

Il reste que *Gloire tardive* est un récit captivant et brillamment construit. Ce tableau satirique et mélancolique d'un cénacle d'écrivains manqués qui se prend pour le

UNE NOUVELLE INÉDITE DE SCHNITZLER

Parnasse de la Jeune Vienne méritait assurément d'être publié. Les gardiens du temple de la philologie schnitzlérienne qui pestent contre cette publication peuvent-ils expliquer pourquoi il aurait fallu laisser cette nouvelle de Schnitzler tomber dans l'oubli ? Pourquoi, au fait, Schnitzler a-t-il en fin de compte renoncé à la publier ? Ses scrupules d'écrivain perfectionniste et autocritique expliquent-ils tout ?

Eduard Saxberger, le personnage principal de *Gloire tardive*, est un fonctionnaire qui compte déjà trente-cinq ans de carrière (on peut en conclure qu'il a passé la soixantaine), un célibataire endurci, qui s'ennuie au bureau et ne s'amuse que le soir, quand il se retrouve au bistrot dans son cercle d'habitues amateurs de billard et de cigares. Sa routine quotidienne est bouleversée par la visite d'un jeune homme qui se présente comme « *Wolfgang Meier, écrivain* » et comme un admirateur du recueil de poèmes intitulé *Promenades* que Saxberger a publié jadis et dont il ne garde qu'un souvenir vague et teinté d'amertume, car le livre est tombé dans l'oubli (Meier l'a trouvé chez un bouquiniste). Flatté par cet hommage inattendu, Saxberger accepte de se joindre au cercle littéraire de Meier qui se réunit dans un café bien connu du centre de Vienne. Ce cénacle d'écrivains encore obscurs mais débordants d'ambition traite Saxberger comme un maître vénéré, et celui-ci est trop touché pour se rendre compte du ridicule de la situation. Il se laisse entraîner à participer à une soirée de lectures publiques au cours de laquelle une actrice, dont les clins d'œil pleins de sous-entendus et le tailleur jaune le mettent très mal à l'aise, lira ou plutôt – comme il le redoute – déclamera quelques pages choisies dans ses *Promenades*. Finalement, ces lectures ont un succès honorable, mais Saxberger entend quelqu'un dire à son sujet : « *Pauvre diable !* » Ulcéré, il prend conscience de la médiocrité des jeunes auteurs dont les flatteries lui ont tourné la tête au point que, pendant quelques semaines, il s'est demandé s'il n'était pas bel et bien un génie méconnu qui s'ignorait lui-même. Dégrisé, un peu honteux, Saxberger retrouve avec volupté le cercle de ses amis amateurs de billard et de cigares où l'on parle de tout, sauf de littérature.

Il est tentant de reconnaître dans le cénacle des jeunes écrivains qui procurent à Saxberger l'illusion d'une reconnaissance tardive une satire du groupe de la « Jeune Vienne » qui se réunit au Griensteidl jusqu'au moment de la démolition, en janvier 1897, de ce vieux café viennois surnommé « café Folie des grands » (Café Größenwahn) en raison de la

réputation de mégalomanie faite à ces auteurs par Hermann Bahr, leur hyperbolique promoteur. Depuis un bon moment déjà, Schnitzler se sent mal à l'aise au café Griensteidl. Le 20 février 1892 il a confié à son journal : « *Je ne supporte pas le Griensteidl* ». Selon l'interprétation séduisante des éditeurs de *Gloire tardive*, Hemecker et Österle, on peut reconnaître Hofmannsthal dans la figure de Von Winder, Peter Altenberg dans celle de Linsman et l'actrice Adele Sandrock dans celle de Ludwiga Gasteiner et, dans le personnage de Christian, un autoportrait-charge de Schnitzler au temps où il avait les cheveux longs, arborait une lavallière et jouait les artistes dandys.

Si l'on déchiffre *Gloire tardive* comme un récit à clés, c'est le personnage principal, Saxberger, qui intrigue le plus. Sans doute Schnitzler a-t-il projeté sur lui ses doutes et son anxiété. Ses premiers succès littéraires seraient-ils aussi éphémères que celui des *Promenades* de Saxberger ? Après avoir surmonté l'affectation du jeune Christian, qu'il juge à présent ridicule, deviendra-t-il un authentique écrivain ou retombera-t-il dans l'ornière de la normalité bourgeoise comme Saxberger ? L'obscurité de l'existence du docteur en médecine Arthur Schnitzler succédera-t-elle à sa gloire littéraire précoce ? La lucidité autocritique de Schnitzler est un des traits les plus sympathiques de la personnalité de cet auteur qui, en 1894, au moment où il commence *Gloire tardive*, publie *Mourir*, un petit chef-d'œuvre, mais ne se laisse pas pour autant enivrer par le succès.

Alors pourquoi Schnitzler n'a-t-il jamais voulu publier *Gloire tardive* et pourquoi a-t-il même, dans son journal, incité les éditeurs de ses papiers posthumes à considérer cette nouvelle comme négligeable ? Est-il vrai que le texte ne puisse pas être considéré comme une réussite ? Si l'on cherche bien, on peut certainement y trouver des longueurs et quelques redites. On peut aussi considérer que le dénouement est trop prévisible, dès les premières pages. Mais non, ces arguments ne tiennent pas. Ce texte porte la griffe du meilleur Schnitzler. Alors pourquoi, après le refus de Hermann Bahr en septembre 1895, Schnitzler a-t-il renoncé à retravailler *Gloire tardive* ? On s'est demandé si ce n'était pas pour ménager la susceptibilité de l'actrice Adele Sandrock, qui était sa maîtresse depuis décembre 1893 et qui donnait le meilleur d'elle-même quand elle jouait dans ses pièces de théâtre, mais qu'il représentait dans la nouvelle sous un jour très peu flatteur.

UNE NOUVELLE INÉDITE DE SCHNITZLER

On peut aussi se demander si le choc produit par le pamphlet satirique de Karl Kraus, *La Littérature démolie*, publié à partir du 15 novembre 1896, n'a pas achevé de décourager Schnitzler de publier *Gloire tardive*. Karl Kraus fait précisément la satire du cénacle du café Griensteidl. Mais, alors que Schnitzler est si retenu dans sa caricature des jeunes auteurs qui voudraient faire de Saxberger un mentor de leur littérature de café, le pamphlet de Karl Kraus est féroce et blessant : il tourne en ridicule la Jeune Vienne littéraire avec tant de méchanceté et tant de brio que Schnitzler lui

en gardera rancune pendant des années. Ne parlons pas de Hofmannsthal, qui considérera désormais Karl Kraus comme une teigne infréquentable, comme un polémiste de bas étage et qui ne supportera plus qu'on prononce son nom en sa présence.

Paradoxalement, c'est le même sujet que traitaient Schnitzler dans *Gloire tardive* et Kraus dans *La Littérature démolie*. Mais Kraus fonçait la torche à la main, mettait le feu au café Griensteidl, et il ne restait plus que des cendres après son passage. Ces coups de cymbale auraient rendu inaudible le texte tout en nuances de Schnitzler.

La rive gauche du Danube

Dans un ouvrage publié aux Editions des Syrtes et dirigé par András Kányádi, des chercheurs français et hongrois tentent de donner un contour un peu plus systématique aux travaux sur Gyula Krúdy et de dépasser la vision traditionnelle de la critique française qui fait le plus souvent de cet auteur le héraut d'un monde englouti. Dans le même temps paraît, toujours chez le même éditeur, Sept Hiboux, roman traduit pour la première fois en français par Gabrielle Watrin, texte d'une ampleur qui dépasse les cadres dans lesquels l'auteur hongrois est trop souvent cantonné.

par Gabrielle Napoli

Gyula Krúdy, *Sept Hiboux*
Trad. par Gabrielle Watrin
Éditions des Syrtes, 320 p., 23 €.

Les Sept Hiboux, c'est d'abord le nom d'une auberge de Budapest, au 7 rue Képiró, à Pest sur la rive gauche du Danube, où logeaient au siècle dernier des étudiants et des poètes. C'est précisément à la fin de cette époque, au début de l'hiver, que commence cet épais roman. Un vieil homme, avocat à la retraite, à l'allure complètement désuète si l'on en croit les longues descriptions et les commentaires du narrateur, Szomjas Guszti, littéralement « le petit Gustave assoiffé », revient dans la capitale après trente années passées à la campagne, à la recherche d'un amour de jeunesse disparu et d'un rêve tout aussi évanoui, celui de devenir écrivain. Le hasard le conduit à arbitrer une dispute entre le galant Józsiás et Leonóra, une de ses amantes, qui l'a surpris en agréable compagnie, celle de la belle Zsófia. Voici le point de départ des aventures de Józsiás, écrivain, « *l'un de ces écrivains ambitieux et infatigables qui veulent voir leur nom imprimé si possible tous les jours. S'ils ne*

le trouvent pas sur une publication sentant l'encre fraîche, ils considèrent leur matinée perdue. Pour que leurs écrits puissent passer dans toutes les imprimeries de la ville par les mains des typographes qui en effectuent la composition au plomb, il leur faut frapper à la porte de tous les responsables de publication de bulletins, d'hebdomadaires ou d'almanachs ». C'est aussi le départ des aventures de Szomjas, son fidèle disciple rempli de drôlerie et non dénué de lucidité, à la manière d'un Sancho.

Les péripéties se succèdent dans un récit qui prend des allures tragiques et comiques tout à la fois. Les ressorts de l'intrigue sont le plus souvent galants – Józsiás étant prompt à séduire et à être séduit. Krúdy montre dans *Sept Hiboux* combien il est talentueux dans l'art de mêler grotesque et sublime, et combien ce goût du contraste donne chair à un roman dans lequel on risque pourtant parfois de se perdre. Les personnages secondaires sont en effet nombreux et l'auteur ne renonce jamais au plaisir de camper un décor, une atmosphère, ayant recours pour cela à des descriptions documentées et généreuses. C'est d'ailleurs précisément ce talent (et quelques détails biographiques) qui ont souvent fait

LA RIVE GAUCHE DU DANUBE

ranger Krúdy dans la catégorie des écrivains du terroir, des chantres nostalgiques d'une époque révolue.

Il parvient dans le roman à donner une représentation haute en couleurs de la Budapest fin de siècle, qui est un personnage à part entière du roman, mais aussi de ses cercles littéraires. Cela ne va d'ailleurs pas sans poser quelques difficultés au lecteur contemporain, qu'il soit hongrois ou français, si l'on en croit les propos de la traductrice Gabrielle Watrin, dont les très nombreuses notes sont une aide précieuse pour le lecteur qui peut alors identifier les différents écrivains, poètes, éditeurs ou encore journalistes auxquels Krúdy fait référence. Les ambitions contrariées des uns, les manipulations des autres pour parvenir à leurs fins, les éternelles rivalités, rien n'est oublié dans cette peinture vivante des milieux littéraires budapestois qui ne manquera pas d'amuser le lecteur. L'écrivain n'est pas dénué d'humour, et personne, pas même lui, n'échappe à son œil incisif : « *L'auteur ne se laisserait pas de décrire tout au long de ce roman comment le vieux sage mangeait et buvait, de raconter la discussion qu'il engagea avec le restaurateur Klein au sujet de la soupe de loche que l'on se devait de consommer avec du chou la semaine de Noël dans toute la Hongrie, mais qu'on ne trouvait dans aucun restaurant à Pest, comme si la Tisza, sous la glace de laquelle on pêchait cette loche, était trop lointaine.* »

Mais le roman *Sept Hiboux* est également une caisse de résonance des grandes questions de l'époque de Krúdy sur la littérature et son rapport au réel, sur la psychanalyse, sur la naissance de la modernité et les résistances qu'elle engendre. La finesse des analyses psychologiques est renforcée par la capacité de l'écrivain à se tenir tout près de l'abîme. La mort est omniprésente, horizon du vieillard qui devient ainsi philosophe (ou pragmatique) : « *Moi aussi j'étais gagné par la mélancolie lorsque j'étais jeune. C'est le gage de la jeunesse. Jeune, on a encore le droit d'être triste. Mais un vieux qui est affligé n'est plus utile à rien. [...] Nous, les vieux, nous devons considérer les souffrances qui nous accablent comme si nous n'étions pas concernés. C'est ce qui les rend supportables...* » Les accents fantastiques du récit donnent aux personnages une profondeur insoupçonnée et contribuent sans aucun doute à faire de Krúdy un grand écrivain de la modernité européenne.

Papiers qui frémissent
et s'envolent

La traduction rapide de ce livre en français est une heureuse idée. S'il n'est pas le premier qu'Hanns Zischler a écrit, La Fille aux papiers d'agrumes semble cependant marquer les « vrais » débuts littéraires d'un homme surtout connu en France comme acteur (il a participé à de nombreux films avec Wim Wenders, Peter Handke, Thomas Brasch, Liliana Cavani, Costa-Gavras, Olivier Assayas...).

par Jean-Luc Tiesset

Hanns Zischler, *La Fille aux papiers d'agrumes*
Trad. de l'allemand par Jean Torrent.
Postface de Jean-Christophe Bailly.
Christian Bourgois, coll. « Détroits », 128 p., 12 €

Le premier chapitre s'ouvre sur une devinette posée par le professeur Kapuste à sa classe : le défi semble lancé, non seulement aux élèves, mais aussi, comme si l'entrée dans le texte était soumise à la résolution de l'énigme, au lecteur. C'est un appel à sa sagacité, une invitation à explorer ce qui n'est pas dit clairement. Le livre nous surprend ensuite par sa forme courte, originale, mais il se rattache en même temps à la veine littéraire ancienne qui prend pour objet les adolescents, lorsque frémit en eux comme une promesse redoutée le souffle de l'adulte. Il faut s'attacher à la signification, à la richesse des petits détails arrachés à la vie quotidienne, recueillis en passant par un narrateur exercé à l'art de la photographie et du cinéma. Une poésie toute simple où affleure la délicieuse mélancolie de l'attente, où s'esquissent des lendemains encore confus dans le cœur et l'esprit.

C'est une histoire en apparence banale, dont l'ancrage historique pourtant fort est simplement suggéré par quelques touches qui émaillent le récit – comme la marque de cigarettes Zuban, disparue depuis longtemps. Nous sommes en 1958, puisqu'il est question de l'Exposition universelle de Bruxelles. Les jeunes Allemands écoutent Eddie Cochran à la radio américaine. Avec son père, la jeune Elsa a quitté Dresde pour un petit village de Bavière

PAPIERS QUI FRÉMISSENT ET S'ENVOLENT

où elle ne se sent pas bien : les montagnes lui ferment l'horizon, son accent saxon fait d'elle une étrangère. Elle vient d'un pays qui n'est pas encore reconnu, la RDA, que les Allemands de l'Ouest appellent du bout des lèvres, lorsqu'il leur faut le nommer, « la zone » (zone d'occupation soviétique) ou, encore mieux, « là-bas » (*drüben*)... Pourquoi Elsa est-elle venue ici, elle dont la claudication constitue un handicap supplémentaire pour parcourir son univers d'adoption ? Pourquoi son père a-t-il fait ce choix ? Le narrateur se garde de l'expliquer, et pourtant le lecteur comprend : la mère d'Anna a été emportée par la maladie, il fallait changer de vie.

Dresde : le bombardement de février 1945. On saura seulement que la mère d'Elsa en a réchappé. La guerre est bien présente encore dans cette Allemagne du milieu des années cinquante qui flirte avec le miracle économique, mais cette présence constante ne se manifeste dans le texte que de manière allusive, lorsqu'affleurent les traces qu'elle a laissées dans la vie des gens, plus de dix ans après. Ils sont encore bien jeunes, les acteurs de cette guerre qui continue de les ronger en silence, car on en parle peu quand on a porté l'uniforme allemand. On apprend au hasard d'une conversation le surnom d'un villageois, « *Peter le nazi* ». On rencontre un colporteur qui a laissé un bras sur quelque champ de bataille. Pour le père d'Elsa, la guerre, curieusement, ne commence qu'au printemps 1941, les événements antérieurs étant rangés sous la rubrique « campagne de Pologne » ! Il parle à l'évidence de sa guerre à lui, pas de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale...

C'est dire combien le contenu narratif est au plus près des gens, sans la distance qu'apporterait la réflexion. Reste l'épreuve à peine suggérée d'une indicible souffrance. « *J'ai eu de la chance. Mais seulement au début* », dit sobrement le père à sa fille qui l'interroge. Pour lui et pour sa femme, avant le coup du sort qui va la tuer, il évoque du bout des lèvres le bonheur simple, quasi instinctif, de s'être tirés « *plus ou moins indemnes de ce pétrin* » (l'allemand dit : « *Schlamassel* »), et le lecteur n'a aucun mal à imaginer ce qui vient d'être dit à travers ces mots si pauvres. Car l'auteur ne nous en révélera pas davantage : pour le père comme pour les autres personnages, il faut se contenter de quelques traits, essentiels pour la narration il est vrai. Il

y aurait sans doute matière à écrire un roman social, mais telle n'est pas l'intention de Hanns Zischler !

Nés vers la fin de cette guerre ou juste après, Elsa et ses camarades de classe sont souvent perplexes face au vécu des adultes, à ces quelques bribes du passé qui émergent çà et là du récit, et qui pourtant déterminent leur présent et leur futur. Le temps, le vrai, a aussi par-delà l'actualité une dimension cosmique qu'un vieux professeur bienveillant, Kapuste, sorte de guide pour ces enfants déboussolés, leur fait découvrir. Le grand lac qui façonne le paysage et qui sera un jour comblé par les alluvions du fleuve, la comète de Halley et ses retours cycliques : petit à petit, la nouvelle génération est ainsi conduite à se situer dans le grand mouvement de l'univers, et à prendre conscience d'elle-même. L'infiniment grand, l'infiniment petit. L'énigme de la première phrase est-elle une des clefs mises à sa disposition ?

Depuis assez longtemps, Elsa a découvert un moyen bien à elle pour se familiariser avec le monde : elle collectionne les feuilles de papier pelure qui enveloppent les oranges, où figurent des personnages mythiques ou étranges, des paysages et des noms qui ouvrent sur des lointains ensoleillés et mystérieux. Elle voyage en rêve, et son esprit peut ainsi s'échapper de l'univers clos des montagnes. Bien sûr, l'orange est une denrée précieuse en ce temps-là, surtout pour une petite fille qui a grandi en Allemagne de l'Est ! Mais c'est surtout un élément fondamental de ce parcours quasi initiatique qui va peu à peu la faire devenir elle-même : *sotto voce*, un petit clin d'œil au roman de formation ? Mais il lui faut d'autres aides, d'autres repères pour avancer sur son chemin.

Il y a surtout le bon vieux maître Kapuste, mais aussi des professeurs qui lui font découvrir l'art, la musique surtout, dans l'une des pages les plus fortes du récit : « *Elsa se cramponnait à sa chaise, comme si elle craignait d'être emportée sur une mer miroitante par la musique qui s'atténuait maintenant inexorablement. Elle espérait pourtant que ce long instant irréel ne disparaîtrait jamais, elle voulait retenir ce qu'elle n'avait jamais entendu jusque-là et pour quoi elle n'avait pas de mots* » Cette révélation ne résonne-t-elle pas comme un lointain écho de la Sainte Cécile de Kleist ?

PAPIERS QUI FRÉMISSENT ET S'ENVOLENT

Pour atteindre le but, Elsa doit aussi faire l'expérience de deux sentiments forts : l'amitié et l'amour. Ce sera chose faite avec la rencontre de Saskia et du beau Pauli qui sent si bon. Il faut laisser au lecteur le plaisir de découvrir les émois, les joies et les incertitudes d'Elsa et de ses camarades en route pour l'âge adulte. Sans oublier la part de l'ombre : la tristesse, la mélancolie, l'abandon – peut-être la mort ? Le moment arrivera nécessairement où Elsa devra ranger ses papiers d'agrumes devenus superflus, comme on range au grenier ses jouets d'enfant.

Avec une sobriété et une délicatesse extrêmes, une grande économie de moyens, Hanns Zischler rappelle parfois au lecteur Wedekind ou Horvath, même si le texte se garde bien de toute référence explicite. Suggérer plutôt que dire : l'écriture est aussi légère que ces papiers qui frémissent et s'envolent. Tout comme les enfants s'envolent dans un extraordinaire chapitre à bord d'un ballon dirigeable, et jettent sur leur pays inscrit dans une nouvelle géométrie le « regard de l'aigle »... Un peu de Jules Verne, beaucoup de Nils Holgersson, et toujours de belles ouvertures vers l'imaginaire du lecteur !

Frêle et gracile comme le sont ces papiers d'agrumes, la prose de Hanns Zischler n'en perd pas pour autant sa fulgurance, comme dans ce passage où Elsa, éblouie par le soleil, se trouve d'un coup transportée à Dresde au moment où sa mère va mourir : « *Un rayon de soleil se prend dans le rétroviseur d'une moto en stationnement et vient effleurer Elsa qui n'a qu'à pencher un peu la tête pour s'immerger un instant dans l'éclair vacillant. La lumière était d'une clarté incandescente sur l'Elbe ce jour d'avril où son père avait traversé avec elle le pont Georgi-Dimitrov d'un pas rapide. Il ne pipait mot, mais Elsa sentait que quelque chose de grave était arrivé puisqu'il était venu la chercher en plein cours. « A la clinique ? » Au moment où ils atteignaient presque le bout du pont, il avait dit à voix basse : « Oui, pour la dernière fois. Maman rentre à la maison. » Le ton de sa voix n'avait rien d'heureux. »*

Errance berlinoise

Berlin n'est pas une ville qui séduit au premier regard ; le grand sentiment d'espace qu'elle procure, avec ses avenues, ses places et ses espaces verts, compense difficilement le souvenir d'un lourd passé. Fascinante en cela.

par Jean Lacoste

Hanns Zischler
Berlin est trop grand pour Berlin
 Trad. de l'allemand par Jean Torrent.
 Éditions Macula, coll. « Patte d'oie »,
 197 p., 25 €

L'acteur Hanns Zischler – plus de cent films à son actif, de Wim Wenders (*Les Ailes du désir*) à Olivier Assayas (*Sils Maria*) – nous fait partager son carnet de voyage dans la capitale allemande, un carnet où les illustrations importent autant que les textes cités, dans une « interaction » originale. Ce sont les déambulations d'un Berlinois en colère, qui tente de comprendre cette « *fata morgana* », ce mirage élevé sur les sables et les marécages d'une vallée glaciaire du Brandebourg. Terre ingrate, où les pouvoirs ont toujours été pris, selon Hanns Zischler, d'un « *besoin d'expansion démesuré* » qui s'accompagne d'un désir de destruction tout aussi puissant. Les exemples de cette frénésie de démolition sans état d'âme et de ces constructions triomphalistes sont nombreux : la Faculté technique militaire d'Albert Speer, l'architecte chéri de Hitler, et la station de radar américaine de la guerre froide qui a été édifée sur ses ruines ; le musée d'histoire naturelle de Guillaume II et ce « *monstre* » de mauvais goût qu'est la Nouvelle Cathédrale ; Tempelhof, l'aéroport des années trente, aujourd'hui désaffecté ; mais aussi les places contemporaines livrées à la seule circulation automobile, mortelles pour le simple piéton, le passant de Berlin qui voudrait marcher sur les traces de Benjamin et de Franz Hessel dans les alentours du Tiergarten...

ERRANCE BERLINOISE

Les leçons de l'histoire, qui sait les tirer ? Pour le regard sensible de Hanns Zischler, ces monuments ambitieux – on imagine qu'il a également présentes à l'esprit des réalisations contemporaines comme l'imposante Potsdamer Platz – sont voués à n'être un jour que des ruines, un tumulus témoignant de l'indifférence des édiles aux vrais besoins des Berlinoïses et au passé de la ville. Or, comme l'écrivait en 1910 le critique d'art Karl Scheffler, à propos de ce qu'il appelait « *le destin de Berlin* » : « *l'image de la ville nous appartient* ».

Hanns Zischler recueille donc dans ses carnets les petits témoignages d'un autre Berlin : la résistance silencieuse d'un spécialiste des faux papiers dans le Berlin nazi, circulant toujours à pied pour échapper aux contrôles, et qui « *se joue en sous-main de la ville* » ; le « *chemin vers l'intérieur* » de la poétesse juive Gertrud Kolmar, qui dresse, malgré les persécutions, un « *blason de Berlin* » ; les inspections des *Strassenbegeher* de la ville chargés de réparer et de réparer les dégradations des trottoirs et de la chaussée ; les innombrables jeux d'enfants en vogue dans les rues tranquilles de l'entre-deux-guerres, répertoriés par un folkloriste ; le catalogue des plantes « *rudérales* » et des débris minéraux (briques, carreaux, faïences) que l'acteur trouve dans les décombres ; les photographies de la destruction (ratée) du clocher de l'Ancienne Cathédrale de l'architecte néoclassique Schinkel, en 1893 ; sans oublier les hordes de sangliers qui ravagent le quartier boisé de Grunewald.

Berlin est une ville très étendue, bien moins dense que Paris, « *polycentrique* », hétérogène, et traumatisée par le souvenir du Mur, qui est composée de quatre-vingt-dix quartiers qui possèdent chacun une vraie spécificité, de Charlottenburg à Kreuzberg, de Moabit à Neuköln. Et c'est à une traversée originale que nous invite finalement Hanns Zischler avec sa rhapsodie de photographies dérobées, prises en empruntant le bus 104 d'Ouest en Est, de la Brixplatz à Friedrichshain, dans une tentative pour donner une cohérence organique, vécue, à cette ville qui « *disperse sa substance* ».



Chantier sur et sous la Potsdamer Platz, hiver 1935 © Ullstein Bild



L'ancienne Cathédrale de Berlin avant son dynamitage
Photographie F. A. Schwartz, 1893. © Landesarchiv Berlin.

La littérature est feu

Le grand écrivain latino-américain Mario Vargas Llosa entre de son vivant dans la prestigieuse collection de la Pléiade.

Les deux volumes rassemblent ses principaux romans.

Le public pourra ainsi découvrir ou redécouvrir dans toute son amplitude, sa maîtrise et sa fougue l'art littéraire de cet auteur au style luxuriant, pour qui précisément « la littérature est feu ».

par Alain Rousset

Mario Vargas Llosa
Œuvres romanesques
Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade,
2 vol., 1 862 et 1 868 p., 72,50 € chacun

L'œuvre de Mario Vargas Llosa n'a pas attendu l'année 2016 pour connaître la consécration. Son parcours est jalonné de nombreux prix dont celui, très convoité, de l'Académie suédoise, le Nobel, qui lui a été décerné en 2010. Il est, avec Borges, Fuentes, Cortázar, Gabriel García Márquez, l'un des plus grands romanciers d'Amérique latine et son audience est considérable partout dans le monde. Mais son entrée dans la prestigieuse collection de la Pléiade revêt une importance particulière, car cet écrivain a toujours entretenu des relations étroites avec la littérature française, qu'il découvrit en traduction dans son enfance ; dès l'âge de dix-sept ans, il était capable, grâce aux cours de l'Alliance française où il s'était inscrit, à Lima, d'en lire de nombreuses œuvres directement dans notre langue. Cependant, c'est à Paris, dans l'effervescence intellectuelle des années soixante dont il suit de près les interrogations, de l'existentialisme au structuralisme, en passant par le Nouveau Roman avec lequel d'ailleurs il a peu d'affinités (sauf peut-être avec Claude Simon et Nathalie Sarraute), qu'il concrétisa véritablement sa vocation d'écrivain en parachevant son roman *La Ville et les Chiens* et en écrivant *La Maison verte* à partir de souvenirs d'adolescence.

Mais qu'est-ce qu'un roman ? Qu'est-ce qu'écrire un roman pour Mario Vargas Llosa ? On ne peut rien comprendre à l'œuvre si l'on ne se pose pas dès le départ cette question fondamentale. Chez cet auteur, écrire n'est pas un acte anodin, un divertissement de l'esprit, mais un engagement total de l'être, avec sa chair, ses passions, sa pensée. Il est significatif qu'il ait pris, dès ses débuts, Flaubert comme exemple, du moins en ce qui concerne la méthode de travail. On sait qu'il s'agissait chez Flaubert d'une sorte d'ascèse nécessitant, avant la rédaction d'un roman, de longs préparatifs, des prises de notes, des vérifications sur place et jusqu'aux moindres détails des lieux où est censée se développer l'intrigue. L'écriture du roman lui-même exigeait plusieurs scénarios, plusieurs versions finalement réduites à une seule, largement élaguée, et soumise à l'épreuve orale du « gueuloir » d'où sortirait enfin l'œuvre définitive.

C'est à ce niveau d'exigence que Mario Vargas Llosa élève sa pratique de l'écriture. Sa conception de la littérature lui impose de s'investir totalement par un long et consciencieux travail. Comme Flaubert, il n'attend pas que l'inspiration vienne à lui : il va la chercher, avec son tempérament fougueux et son sens du baroque, dans un corps-à-corps avec l'œuvre au fur et à mesure qu'elle se développe. Mais là où Flaubert travaillait chez lui, assis à sa table ronde, dans son cabinet de travail, Mario Vargas Llosa a souvent poursuivi l'écriture d'un même roman en divers endroits, parfois situés en des pays différents. Cette mobilité géographique ne le perturbe pas. Où qu'il soit, il a son lieu : c'est le roman qu'il est train d'écrire, et le nomadisme qu'il vit par ailleurs ne peut qu'enrichir son œuvre de nouvelles facettes et anecdotes.

Lire Mario Vargas Llosa, c'est entrer dans une sorte de forêt amazonienne de l'écriture, luxuriante dans tous les sens du terme, où temps et espaces s'enchevêtrent en un réseau complexe, un labyrinthe dont le style de l'écrivain est le fil d'Ariane. Le roman est pour lui le lieu d'expression de tous les possibles, peut-être même de l'impossible. À partir du réel, ou d'un réel supposé, il peut donner libre cours à son imagination, jouer sur plusieurs intrigues et casser les genres, multiplier les points de vue et les perspectives, comme la lecture de Faulkner le lui avait enseigné, mais avec une liberté plus grande encore, une liberté presque totale.

LA LITTÉRATURE EST FEU

S'il y a une magie du roman, elle est dans sa capacité à réconcilier dans un même livre narrations, descriptions et dialogues, à être une image de la vie en ses multiples aspects, et c'est précisément ce que met en œuvre dans ses livres Mario Vargas Llosa, à l'écoute de ses « démons », en exploitant les nuances et en explorant des voies nouvelles, avec un sens de l'oralité qui n'est pas sans rappeler Céline, le tout emmené par un style incandescent qui est la marque de l'écrivain. Ses personnages sont des êtres de chair et de sang ; nous sommes là dans la matière, humaine et sociale, du monde dont, grâce aussi à son ancien métier de journaliste, il a l'expérience concrète. Il serait toutefois restrictif et même erroné de dire que ses romans sont « réalistes ». S'ils évoquent en effet des situations ou des souvenirs réels, l'auteur les réinvente par l'imaginaire et reconstruit une autre réalité qui, bien que crédible et vivante, est une fiction. Celle-ci a beau être d'une certaine manière un « men-songe », elle devient un lieu de vérité qui révèle, par son intensité littéraire, la véritable nature du réel, celle de la dictature d'Odría, par exemple, dans *Conversation à La Catedral*.

L'œuvre de Mario Vargas Llosa a vocation à l'universalité. Elle a été traduite en plusieurs langues dès la parution de *La Ville et les Chiens*, aux éditions Seix Barral. Il ne pouvait en être autrement. Sa nature le porte au cosmopolitisme. Rappelons qu'il a passé son enfance en Bolivie et dans le nord du Pérou, et que les livres qu'il lisait alors chez ses grands-parents et oncles maternels étaient généralement traduits du français. Dès l'âge adulte, il a vécu dans plusieurs pays dont il parle couramment la langue et, animé d'une curiosité intellectuelle insatiable, il s'est intéressé très tôt aux grands écrivains européens et du continent américain. C'est précisément par ce détour dans d'autres cultures, en une sorte d'exotisme de la pensée qui revient en spirale pour éclairer ses propres origines, qu'il va réinventer son regard sur son pays natal et vraiment découvrir, comme il l'écrit lui-même dans sa préface, l'Amérique latine et commencer à se sentir latino-américain. La plupart de ses livres s'inscrivent dans cette matière foisonnante d'Amérique du Sud, et c'est là précisément qu'ils puisent leur universalité. Mais nul ne saurait le dire mieux



Mario Vargas Llosa © Catherine Hélie

que Vargas Llosa : « *La France m'a enseigné que l'universalisme, trait distinctif de la culture française depuis le Moyen Âge, loin d'être exclusif de l'enracinement d'un écrivain dans la problématique sociale et historique de son propre monde, dans sa langue et sa tradition, s'en fortifiait, au contraire, et s'y chargeait de réalité.* »

Les deux tomes de la Pléiade rassemblent les principaux romans de l'écrivain : *La Ville et les Chiens*, *La Maison verte*, *Conversation à La Catedral*, *La Tante Julia et le Scribouillard*, *La Guerre et la Fin du monde*, *La Fête au Bouc*, *Le Paradis – un peu plus loin*, *Tours et détours de la vilaine fille*. Comme il est d'usage dans cette collection emblématique, préface, introduction, chronologie, notices et notes viennent en complément, apportant un indispensable éclairage sur l'homme et son œuvre. Cette édition offre ainsi la possibilité de (re)découvrir, dans les meilleures traductions, l'un des plus grands écrivains latino-américains.

Les éditions de l'Herne rééditent le *Cahier de l'Herne Mario Vargas Llosa*, dirigé par Albert Bensoussan (en 2009), qui contient de nombreux entretiens et correspondances inédits en français, ainsi que des contributions de Jorge Semprun, Hector Bianciotti, Jacques Fressard, Antonio Tabucchi, Stéphane Michaud, Zoé Valdes...

Jacques Darras, « fantassin de la langue piétonne »

Jacques Darras publie ces temps-ci trois livres, ce qui est peu pour un poète d'une telle éloquence (un mot qui a des liens avec la fluidité, donc avec l'eau, qui lui est chère). On compte dans sa bibliographie une vingtaine de livres uniquement pour la poésie, autant d'essais, de traductions, et si on suit un peu sa vie, de voyages, de marches à pieds dans les rues des villes, sur les plages le long de la mer, sur les sentiers, les berges des fleuves et des rivières grandes ou petites...

par Marie Étienne

Jacques Darras, *L'indiscipline de l'eau*
Anthologie personnelle 1988- 2012
Préface de Georges Guillain.
Poésie/Gallimard, 245 p., 8,10 €.

La Maye. Le Castor astral et In'hui, 500 p., 20 €.

Le Petit affluent de la Maye.
Le Castor astral et In'hui (1 CD inclus), 215 p., 18 €.

Jacques Darras est un marcheur, un voyageur, un transgresseur de frontières, Jacques Darras est un itinérant mais attention il est fidèle, il revient toujours à ses sources, à ses fondements, à ses amours d'origine, en l'occurrence à sa Picardie natale et pourquoi pas, sans qu'il l'avoue vraiment, à sa langue, le français, à son pays, la France. En contrepoint et même contradiction avec l'entrain et le bonheur de l'écriture (qui « *ne participe pas du grand Chœur affligé des impuissances dites et redites des mots, de l'art et de la parole* », comme l'écrit Georges Guillain dans sa préface à *L'Indiscipline de l'eau*), l'œuvre de Jacques Darras est sous-tendue par l'inquiétude et le tragique. Dans les poèmes sur la guerre et en particulier sur la disparition de son grand-père lors de celle de 14-18 ; dans son attirance pour Léon Spilliaert (peintre belge proche des symbolistes, de James Ensor, d'Edvard Munch), qui représente des silhouettes solitaires dans des paysages vides ; dans ses propres peintures, etc.

Jacques Darras n'est pas étranger à l'univers érotique et fantastique des surréalistes belges ; avec lui, le réel prend des allures étranges, le poème, la rue, la ville, deviennent des personnes à part entière, qui sont assises, qui récriminent, qui attendent et patientent, qui n'en font qu'à leur tête. Avec lui, le poème n'est pas que cérébral, il a besoin du corps, c'est-à-dire de la voix afin de s'incarner, d'être un langage, il est un verbe qui se fait chair, il voyage par la gorge et provient des poumons, du sang, du cœur lui-même, il a du goût pour la chanson. C'est pourquoi, avec lui, le poème se « profère », comme on dit au théâtre, parfois il se chante, même se danse, sur une scène en compagnie d'un autre Jacques, son ami et complice Bonnaffé, chacun se partageant l'espace, se le partageant bien car ils s'estiment et se respectent, procurant du bonheur au public enthousiaste venu les écouter et engranger leurs mots, comme le 9 mars dernier au Théâtre Molière-Maison de la Poésie.

La poésie, estime Darras, ne peut être que déclarative. De quoi ? Eh bien, de l'amour des frontières, qui est « *désir intime de l'intimité d'un pays* », lequel se confond avec le désir intime d'un corps de femme.

« *Le moment d'agression douce approche*

...

Halte !

Aussitôt vous haletiez.

Suspendu au deux versants de la même douane. »

La déclaration d'amour a de l'humour, de l'élégance. Elle peut aussi être offensive et paraître offensante, comme celle que Jacques Darras adresse à la Belgique : « *Ce qu'il y a de bien avec la Belgique, c'est qu'on peut en sortir* ». Ce qui ne signifie nullement qu'on s'y sente mal, non, ce qui signifie que la Belgique n'enferme pas, que ses frontières demeurent ouvertes. Darras joue avec nos humeurs et nos susceptibilités mais il reste bienveillant, il préfère séduire plutôt que faire la guerre, il préfère ne pas rester « *célibataire* ».

« *Je vois un Belge quelconque, je ne sais pas dire s'il est du Nord ou du Sud.*

Il me faut attendre qu'il ouvre la bouche.

Or tous les Belges n'ouvrent pas la bouche en même temps.

Il peut même se faire qu'un Flamand ouvre la bouche en flamand dans la partie wallonne.

Qu'en déduire ?

Rien sinon que la frontière est une frontière ouverte. »

JACQUES DARRAS, « FANTASSIN
DE LA LANGUE PIÉTONNE »

Darras ne franchit pas que les frontières terrestres, il a la vue surplombante — ce qui lui vient peut-être de son attrait pour la philosophie, dont il suivit des cours à la rue d'Ulm pendant deux ans, mais dont finalement il dut se détourner au profit de l'anglais et de la poésie : il devint en deux ans agrégé d'anglais, puis doyen de la Faculté des langues et cultures étrangères à Amiens. Darras se joue des genres, rétablit l'épopée qui avait disparu en France, aime la poésie américaine parce qu'elle est une poésie du discours en prise sur le monde, crée des ensembles composites, manie l'octosyllabe, un vers de l'époque médiévale qui pousse à aller vite, alors que l'alexandrin est « un vers versaillais monté sur échasses ».

Il se demande comment articuler le tout et la partie, le collectif et l'individuel. Né au milieu de la guerre, des combats, des rampes de lancement et au nord de la France, il se souvient de son enfance et de ses promenades avec sa mère au bord de la petite rivière de la Maye. Lui est venue l'idée de partir de cette rivière, pour écrire une série de poèmes ou de chants, de partir de sa biographie pour évoquer l'Histoire. « *Mon enfance, ma source est traversée d'une rivière, la Maye... je n'y remonte pas pour m'y dénicher, je la pose, la dépose, petite eau picarde dans sa corbeille de joncs...* »

Sept tomes de *La Maye* ont déjà été publiés depuis 1988. Le Castor astral s'apprête à en reprendre la publication pour restituer la continuité de ses chants, mais chaque tome sera repris, revisité et enrichi. Le tome I de *La Maye* qui paraît ces temps-ci stupéfie par l'incroyable liberté de sa composition. On pense, en le lisant, aux *Cantos* de Pound et à certains livres de Claude Simon, comme *Le Jardin des Plantes*. « *La page, la machine à écrire, moi, l'écrivain, le frappeur de touches, derrière moi, le monde, l'univers* ».

Darras y met en parallèle, visuellement, sur certaines pages recto-verso, des poèmes, des proses, des textes historiques (« *Maye, petite Maye, petite flèche d'eau coulant dans la craie des batailles* »), des fragments d'entretiens, des textes en anglais, des poèmes dédiés (à Anne-Marie Albiach), des lettres (comme celle adressée à Michaël Snow, artiste canadien peintre, sculpteur, cinéaste, photographe, musicien), de longues citations (de Denis Roche, *Dépôts de savoir et de technique*), le

tout se lit (et se lie) en même temps, à l'horizontale et à la verticale (« *La fin, pourquoi voulez-vous qu'il y ait une fin, la fin sera le bas de page, nécessairement, l'élémentaire horizon des marges, de part et d'autre* ».)

La typographie s'accorde à l'efflorescence poétique, utilise le gras, l'italique des polices, varie les corps des caractères, les emplacements sur le blanc de la page. « *Ce que le spatialisme nous offre est une écriture pour cent, cent vingt kilomètres heure sur la portée des routes* », « *Il nous faut établir d'autres lisères, d'autres essartages au massif du français pour élargir l'espace, la gamme de ses aventures lexicales, de ses aventures phonétiques* » affirme le poète.

Le tome II, *Le Petit affluent de la Maye*, autobiographie de l'espèce humaine poursuit et renforce le projet de lier biographie de l'un et Histoire de tous : « *Vous êtes uniques. Nous sommes plusieurs à l'être... vous, comme moi, nous avons cru être les seuls à être seuls.* » Arrêtons-nous là, le verbe, la verve de Jacques Darras sont trop féconds, déversés, explosifs pour se contenter du modeste récipient qu'est un simple article. Il faut sauter le pas, plonger sans craindre l'eau...

« ... le poème est dehors
le poème est derrière la vitre
on ne sait pas ce qu'il voit
on le saura à son retour
le poème revient
le poème ne s'éloigne pas
on ne connaît pas de poème qui soit jamais
parti
définitivement
pour toujours
cela ferait un vide
le poème est domestique
le poème est sauvagement domestique
il ne tient pas en place
il tourne sur place
il tourne sur lui-même
attention le poème va rentrer
le poème rentre
il a l'air d'un poème qui a pris l'air
il est inspiré
...
il pose les doigts sur son clavier
on entend la musique des touches
c'est un ravissement
je ne connais rien de plus beau que la musique
des touches
écoutez »

Extrait de « Position du poème »,
L'indiscipline de l'eau.

Tsvetaeva arrache la porte

C'est une première, et c'est colossal : en bilingue, toute la poésie lyrique de Tsvetaeva, soit quelque mille cent soixante-dix poèmes « brefs » (« lirika », en russe) alors même que cette dénomination écarte ce qu'on désigne, toujours en russe, par « poèmes », une forme poétique longue, dont les plus connus dans l'œuvre de Tsvetaeva sont le Poème de la Montagne et le Poème de la Fin', probablement à l'origine de sa fortune critique en France.

par Odile Hunoult

Marina Tsvetaeva
Poésie lyrique (1912-1941)
 Édition bilingue. Trad. du russe, préfacé et annoté
 par Véronique Lossky.
 Éd. des Syrtes, 2 vol., 928 et 830 p.,
 20 € chacun

La poésie ne se lit pas à la tonne et on n'entre pas d'emblée dans ces deux gros volumes sur papier bible. Leur poids même les défend, malgré un appareil critique réduit au minimum : de brèves situations biographiques en tête de chacun des ensembles. Il faut donc apprivoiser cette somme, chercher une entrée. À chacun la sienne. La clé pour moi a été une discrète note de bas de page signalant l'existence d'une épigraphe au *Deuxième Cahier* (seconde partie du recueil *Après la Russie*) dans l'édition de 1923. On n'écoute jamais suffisamment ce que disent les épigraphes. Celle-ci est une citation de Montaigne, en français : « *Souvienez-vous de celui à qui, comme on demandait à quoi faire il peinait si fort en un art qui ne pouvait venir à la connaissance de guère de gens – "j'en ai assez de peu", répondit-il. "J'en ai assez d'un. J'en ai assez de pas un" »*².

Il faut croire que cette phrase de Montaigne a fait mouche dans l'univers mental de Tsvetaeva, puisque (signale encore la même note) elle s'en sert encore une fois, en 1926, comme épigraphe de son essai *Le Poète et la Critique*. Et l'épigraphe ainsi réitérée devient cri : sous une apparente et fière revendication de la solitude, ou simplement même son acceptation, perce paradoxalement une douleur si vraie et si tragique d'être sans interlocuteur (selon le mot de Mandelstam) qu'elle nous lave de notre indifférence. D'un seul coup la porte est arrachée, comme le dit le titre splendide que Georges Nivat a donné à sa préface.

Un double impératif a guidé l'énorme travail de Véronique Lossky. Le premier, donner les recueils complets dans l'ordre de leur publication, ou de leur achèvement pour ceux qui n'ont pas été publiés. Souvent, et pour des raisons compréhensibles, éditeurs et traducteurs ne peuvent offrir aux lecteurs français que des sélections. Mais, d'un poète comme de tout autre écrivain, il est nécessaire de présenter le travail tel qu'il est sorti de ses mains. Un recueil est un tout construit. Donne-t-on des bouts de chapitres d'un roman, sinon dans les anthologies pour lycéens ? Un lecteur qui croit connaître Tsvetaeva fera des découvertes : tout se met en place. Il ne s'agit pas d'un déroulement biographique, mais d'une évolution créatrice. L'œuvre se construit dans le temps et déploie son ampleur, c'est un corps entier vivant qui bouge.

Le deuxième impératif – celui de ne pas sacrifier les très nombreux poèmes non inclus dans les recueils – complique l'affaire. Après chaque titre, Véronique Lossky a donc regroupé ces poèmes écartés, suivant leur datation (dès 1912, Tsvetaeva date ses poèmes et compose ses livres grosso modo selon l'ordre chronologique). La matière est si complexe que le simple souci d'éviter les doublons représentait un casse-tête. Par exemple, ne figure pas un recueil préparé par Tsvetaeva à son retour en URSS, car tous les poèmes apparaissent déjà ici à leur place chronologique³. Autre complexité : pour le second volume, le nombre des poèmes restants était si considérable que Véronique Lossky ajoute à l'ordre chronologique un ordre thématique (« Les gens. L'entourage » et « Lieux de vie »). Enfin, en léger décalage par rapport à l'ordre chronologique, et pour la première fois traduits en entier, les *Poèmes à la Tchécoslovaquie* (1937-1939) constituent le point d'orgue : Elsa Triolet en 1968 et Henri Deluy en 2004 avaient fait le même choix. C'est dire que tous les traducteurs ont bien entendu ce que disait Tsvetaeva.

TSVETAeva ARRACHE LA PORTE

Les œuvres rassemblées charrient inévitablement des scories. *Extraits de deux livres*, publié en 1913 (Tsvetaeva a vingt et un ans), alors même qu'il est le résultat d'un élagage féroce de ses premiers recueils, n'évite pas les naïvetés, de même que certains poèmes d'avant la guerre et la Révolution. La poésie de Tsvetaeva, comme celle de ses contemporains russes, est la rencontre d'une voix et d'un bouleversement historique. Au départ, elle a le bronze — le goût des mots et de leur sonorité —, l'histoire va vite se charger de lui offrir le battant.

Le mot russe « *lirika* », dans sa connotation française, colle à l'œuvre, toute d'émotion, et transformation de l'émotion en sursauts, en ruades, en décharge d'énergie. Ce n'est pas une poésie difficile, il faut seulement s'habituer à sa voix pour suivre sa pensée, qui procède de ressauts en ressauts, par approches successives, chacune étant comme une prise pour assurer la suivante (exactement comme Tsvetaeva vit ses amours) : une escalade pour atteindre par ses mots le trop qui l'habite. Sa poésie est toute entière voix parlée, une voix brève, hachée, saccadée, spasmodique — d'où (ce qui la fait reconnaître entre mille et lui donne bizarrement une parenté avec l'écriture de Céline) ses ellipses de syntaxe, ses courts-circuits de sens, le martèlement de sa ponctuation : décalque de son souffle, de sa respiration, son « *respir* » selon le mot dont se servait Ronsard. Il s'agit donc de physiologie. Et peut-être est-ce une caractéristique particulière à Tsvetaeva, non de suivre sa physiologie (on y est bien tous obligés) mais de ne se fier qu'à elle : une adéquation absolue entre son être vivant et ce qu'elle écrit, aussi bien en poésie qu'en prose. Véronique Lossky, dans une conférence donnée lors de la parution du livre, disait que ce qui l'a attelée à cette entreprise c'est la véracité de Tsvetaeva : par cet instinct qui fait que devant une personne on ressent si ses paroles, ses écrits, son être même, sont, ou ne sont pas, trompeurs, falsifiés, manipulateurs. À Tsvetaeva, trop réactive, trop impulsive, la falsification est physiologiquement impossible. Elle est sans arrière-pensées. Elle tire à vue, et quand elle met dans le mille ce sont des balles explosives. Quatre-vingts ans après, un poème comme « Les lecteurs de journaux », écrit à Paris en 1935, est imparable. Parmi tant d'autres.

Véronique Lossky, pour son volume de la collection « Poètes d'aujourd'hui », en 1990, avait choisi de réunir un ensemble de traducteurs. Pour cette édition, elle fait le choix inverse : tout Tsvetaeva à travers une



Marina Tsvetaeva en 1911
© Max Voloshin / domaine public

seule voix. Un tour de force. D'autant que la traduction est un travail de Pénélope, jamais satisfait — Véronique Lossky ici même propose des variantes à des poèmes qu'elle a déjà traduits. Tout lecteur de la poésie non francophone est habitué à la polyphonie des traductions : cela reconstitue une sorte d'hologramme des poètes en français. Et chacun cherche ce qui s'adapte le mieux à lui. « *Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre...* »⁴. À cause de son accentuation à peine marquée, la langue française a une grande finesse mélodique et elle n'impose rien. Elle est transparente à l'être : aux poètes, partant aux traducteurs, et même en fin de compte au lecteur, de l'habiter chacun de son propre phrasé, son « *rendu émotif* » selon le mot de Céline⁵, si bien adapté au cas de Tsvetaeva — un tohu-bohu qui transcende ses traducteurs. Oui, elle « *arrache la porte* ».

1. Traduits par Ève Malleret en 1984 (L'Âge d'Homme).
2. Livre I, chap. XXXIX des Essais, p. 279 dans l'édition Garnier.
3. Traduit par Véronique Lossky en 2012 aux éditions des Syrtes, sous le titre *Mon dernier livre*.
4. Proust, *Le Temps retrouvé*.
5. cf. Céline, *Lettres*, pp. 492, 880 et 900, Bibliothèque de la Pléiade.

Les matériaux de Proust

Peut-on vraiment apporter encore quelque chose de neuf concernant la trajectoire de Proust dans l'espace matériel, celui des autres, et quelque chose qui éclaire son œuvre ? La réponse est positive pour les deux pans de la question. D'abord la biographie elle-même, malgré la minutie des deux tomes canoniques de George D. Painter (Mercure de France, 1966), que plus personne n'ose citer, et le volume de Jean-Yves Tadié (Gallimard, 1996) qui fait aujourd'hui référence, présentait de très nombreuses zones d'ombre. Rien que de très normal, puisque la rédaction de l'œuvre monumentale n'a commencé qu'en 1909. L'écrivain a alors trente-huit ans, il lui reste seulement treize années à vivre, années de fièvre occupées essentiellement par la tâche d'écrire, puis de colmater les trous de la Recherche. À quoi a-t-il employé les trois quarts de sa vie ? Dans Marcel Proust : Une vie à s'écrire, Jérôme Picon s'emploie à répondre à cette question.

par Maurice Mourier

Jérôme Picon
Marcel Proust : Une vie à s'écrire
Flammarion, 620 p., 26 €

Pour débroussailler cette savane – d'autant plus inextricable que, tout de même, à l'époque, une part notable de l'énergie de l'adolescent puis de l'adulte passe à déguiser une homosexualité probablement exclusive d'abord aux yeux des parents puis, après la mort du père (1903), et celle de la mère (1905), à l'attention hypocrite d'un faubourg Saint-Germain soucieux des apparences –, les nombreux textes journalistiques publiés et les ratages magnifiques constitués par Jean

Santeuil, abandonné dès la fin de 1899, et par le *Contre Sainte-Beuve* essayé en 1908 et dont les décombres seront intégrés à la *Recherche*, toutes ces tentatives abouties ou inabouties sont d'un secours assez mince, du fait notamment de leur dispersion dans le temps.

Le parti pris critique de Jérôme Picon consiste à s'appuyer en revanche sur ce qui accompagne toute l'existence de Proust d'une trame quasi continue, la correspondance de ce furieux épistolier. Voilà une ressource qui manquera totalement aux biographes futurs, car le mail, lui, se fait la malle, c'est sa fonction, et d'ailleurs n'abrite en général que des brouilles tapées sur le pouce. Il en va tout autrement des écrivains graphomanes du temps jadis et, s'agissant de Proust, l'exégète peut se fonder sur les vingt et un tomes compilés et annotés par Philip Kolb chez Plon, entre 1970 et 1993. Qu'en tire-t-il ? Une méthode, celle du « corps neutre », exposée dans l'introduction de son livre. Dire qu'elle m'est apparue limpide serait excessif. Mais, enfin, je crois comprendre ceci : le corps neutre (l'adjectif pose problème, ne vaudrait-il pas mieux dire « composé », pour l'opposer à « pur », ou « mondain », pour l'opposer à « écrit » ?), c'est « *la vie de Proust avec ses mots* », « *la vie que Proust s'est créée avec les mots qu'il a tracés jour après jour, et d'abord dans ses lettres* ».

Autrement dit, me semble-t-il, il s'agit de proposer une biographie qui ne soit pas celle du Marcel réel (elle est d'ailleurs impossible, comme celle de tout homme, le réalisme est ici aussi un leurre, toute vie, même la plus simple, et celle-là ne le fut nullement, reste secrète), ni celle du Marcel du livre, qui longtemps s'est couché de bonne heure, mais l'a dit mieux que personne : une biographie hybride, ni factuelle, ni littéraire, dans la mesure où la correspondance volumineuse du sujet se situe entre compte rendu au fil de la plume de la banalité quotidienne et élaboration artistique, tant il est vrai que le génie proustien est bien incapable de s'exprimer au ras du réel, en quelque temps ou quelque lieu que ce soit.

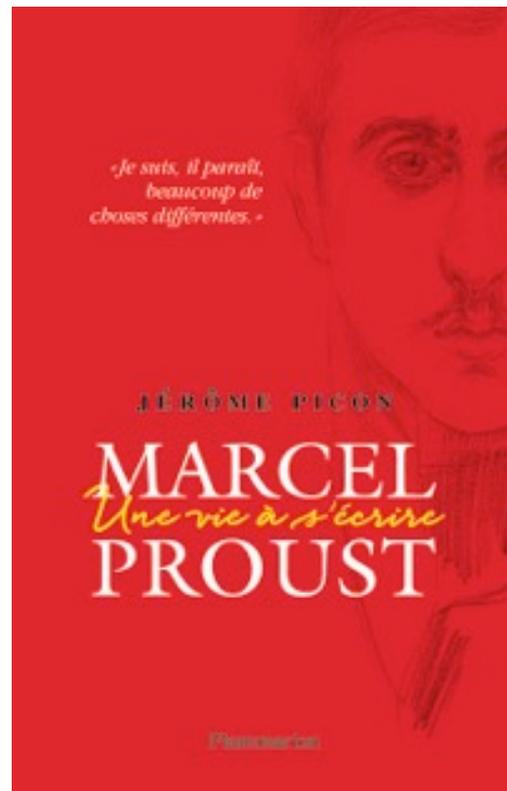
En tout cas, la méthode a beau être un peu obscure, elle est efficace. Sur le Proust essentiellement composite, ondoyant et divers, impossible à cerner, voire à fixer un instant, y compris pour lui-même, mettant en échec à son propre usage la formidable puissance analytique qui est la sienne en tout point de l'œuvre, nous en apprenons énormément, et parce que c'est lui, parce que c'est nous, cela nous passionne toujours.

LES MATÉRIAUX DE PROUST

La meilleure preuve en est notre frustration – via celle du biographe – quand la documentation épistolaire fait défaut. Il reste de grosses lacunes, assumées, dans ce travail pénétrant, et sur des points capitaux. Par exemple, l'aventure amoureuse, brève mais violente, de Proust et du bel Agostinelli, jusqu'à la mort accidentelle du jeune homme lors de la chute de son avion en mer d'Antibes, le 30 mai 1914 : on ne saura jamais si cette liaison qui devait néanmoins enrichir, sinon créer, le personnage d'Albertine, a été ou non une féerie des sens, ou si le volage marié et fuyant son maître est resté plus ou moins une « apparition », comme la figure de la femme désirée dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert.

Plus profondément, les dernières années de Proust demeurent enveloppées de mystère, car, s'il travaille comme un forcené pour ajouter – jamais retrancher – à la *Recherche*, il écrit alors moins de lettres. J'ai envie de dire : tant mieux ! On peut se reporter en leur absence aux confidences de Céleste Albaret qui, en son grand âge, les avait confiées à Georges Belmont (*Monsieur Proust*, Robert Laffont, 2014). Bien entendu, la vieille dame amoureuse de son dieu ne brille pas par l'objectivité, refusant de voir que les disparitions nocturnes de l'homme qui, le plus souvent, écrit jusqu'à l'aube dans ses cahiers recouverts de moleskine noire correspondent à des frasques sexuelles dans le bordel d'Albert de Cuziat (celui de Jupien où le baron de Charlus se fait fouetter durant les années de la guerre). Mais elle relate avec une inoubliable gentillesse, et qui sonne vrai, les heures où, de retour de ses escapades, il lui racontait certains épisodes drolatiques de ses soirées mondaines et l'associait (elle avait alors moins de trente ans) à de longues séances de fou rire.

Pourtant, le second aspect de l'étude de Jérôme Picon est le plus important. Il porte sur l'utilisation par l'artiste des mille et un matériaux que lui fournissait une vie de privilégié, exceptionnellement riche et complexe malgré ou à cause de son confinement dans l'univers étroit de la bonne société, des bains de mer et des villégiatures à la mode (la côte normande, Venise, les châteaux d'amis, les palaces), des réunions d'esthètes et d'oisifs. Et là, une découverte écrasante : cet homme a versé à l'œuvre toute sa vie, en ses plus microscopiques anecdotes et déplacements. De tout ce qui lui est arrivé depuis la petite enfance, rien n'a été perdu. On trouve



rassemblé dans ses lettres, au fil de la chronologie, l'immense magasin de matériaux, bruts mais souvent aussi semi-ouverts, qui, une fois que ceux-ci ont été autrement disposés, déplacés, transmutés, réécrits, a servi de resserre où l'ensemblier prodigieux de la *Recherche* a puisé. En somme, Proust n'a rien inventé. Pas le moindre détail des lettres qui ne soit l'amorce d'un passage du texte, pas un du moins dont on ne trouve le souvenir réverbéré, l'écho amorti ou amplifié en telle page inspirée.

Alors, Proust adepte du récit de vie ? Point du tout. Comme Balzac, à qui il ressemble intensément, Balzac qui, dans *César Birotteau*, roman apparemment réaliste, fait d'une des symphonies de Beethoven la métaphore de la grandeur et de la décadence de son héros, et par là celle de son propre travail de créateur, Proust est par excellence l'arrangeur, l'orchestrateur, c'est-à-dire l'inventeur dépourvu d'attache terre à terre de sa neuve comédie humaine. Des morceaux sans pertinence d'une vie, la sienne, il a construit une vie fantasmée et qui, peu à peu, prend toute la place occupée, dans l'espace trivial, par son être même. Cette digestion, trituration, métamorphose de soi est si absolue qu'elle le dispense enfin tout de bon d'exister autrement que comme livre, aux ailes déployées dans un temps éternel étranger à celui des horloges. « Temps retrouvé » ? Temps créé de toutes pièces plutôt, nulle part ailleurs que dans le texte.

Hachette, Amazon et retour

En 1999, Jean-Yves Mollier offrait au public une biographie (provisoirement) définitive de Louis Hachette, il se propose aujourd'hui avec Hachette, le géant aux ailes brisées non pas de suivre l'itinéraire d'un homme, mais de saisir à l'échelle de l'évolution du marché du livre, des années 1830 à la décennie 2010, les logiques de la société homonyme bientôt devenue un groupe d'importance mondiale. C'est dire l'enjeu d'un tel ouvrage : comprendre la trajectoire du livre comme support, comme dispositif médiatique, bientôt n'existant plus seul, et des métiers de l'édition, qui avec lui ont partie liée, aux cours des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles.

par Richard Figuiet

Jean-Yves Mollier
Hachette, le géant aux ailes brisées
 Paris, L'Atelier, 2015, 198 p. 17 €

Au moment où Louis Hachette fonde sa première librairie, à la veille de la révolution de 1830, l'éditeur « moderne » commence à peine à émerger. Cette nouvelle figure entend s'autonomiser des deux autres « fonctions » traditionnelles, au moins depuis le XVI^e siècle, de l'éditeur, celle d'imprimeur et celle de libraire. Dans ses tentatives de créer une nouvelle division du travail, le néo-éditeur renvoie l'imprimeur du côté du fournisseur et le libraire du côté du détaillant, lui se réservant la noble tâche d'être ce que Mallarmé, plus tard, nommera « l'opérateur » de l'œuvre. L'éditeur est l'autre de l'auteur et il apparaît conjointement au chef d'orchestre et au metteur en scène de théâtre. Il se veut artiste et créateur, construisant une œuvre à part entière : son catalogue.

Ce que nous montre, entre autres, le livre de Jean-Yves Mollier, c'est qu'Hachette ne s'inscrit absolument pas dans cette logique. Au contraire, grand bourgeois, curieux de tout ce qui bouge autour de lui, acquéreur de papeteries, actionnaire de mines de charbon, il sait, en comptant sur des appuis politiques qu'il entretient sagement pour s'octroyer des monopoles (le « *monopoleur* »), profiter à plein de marchés qui s'ouvrent, celui de l'éducation de masse entraîné par l'alphabetisation grandissante, celui de la mobilité avec le développement des chemins de fer et des bibliothèques de gare, pour laquelle il invente un nouveau produit éditorial, premier

hybride entre journal et livre. S'il ne suit pas le néo-éditeur sur son chemin, il bouscule la filière du livre (où plus justement on devrait écrire qu'il la fait naître comme « filière » au sens économique du terme) en la faisant entrer dans l'ère industrielle. Il comprend que l'auteur, manipulable à sa guise, n'est qu'un élément dans un dispositif, que livre n'est plus « seul », il doit faire système avec la presse et que la maîtrise de la distribution est désormais essentielle. « *L'usurier des lettres* », comme le nomme ses ennemis s'oppose au créateur-artiste, « *la pieuvre verte* », sobriquet venu sans doute des camionnettes à chevaux de couleur verte, étend son règne.

La mort du fondateur en 1864 ne freine en rien l'extension de la librairie. Le livre, la messagerie de presse, et, après la première guerre, le développement de la distribution, puis la diffusion à l'étranger, Hachette (l'entreprise) ne lâche rien face à ses concurrents. En 1932, c'est plus de 70 éditeurs qui recourent aux services d'Hachette. A la veille de la Seconde Guerre mondiale son chiffre d'affaires dépasse 1 milliard 400 millions de francs. Les nouveaux maîtres de l'Allemagne s'intéressent beaucoup à cette entreprise et à ses stratégies de conquêtes de monopoles. Non seulement la « *pieuvre* » allait faciliter la tâche des censeurs allemands par la concentration des catalogues d'éditeurs dans ses circuits de distribution, mais Goebbels, très satisfait de la façon dont Hachette diffuse dans l'armée d'occupation les journaux allemands, tentera de s'appuyer sur l'entreprise pour construire une plateforme de messagerie européenne, celle-là manœuvrera habilement pour retourner cette volonté en faveur de ses visées d'expansion à l'étranger. À la Libération, ce n'est pas tant les relations avec l'occupant qui menaceront le plus la

HACHETTE, AMAZON ET RETOUR

librairie, mais bien toujours et encore cette accusation de monopole, si bien que, naturellement la proposition de nationalisation des messageries se fait jour.

Finalement confortée dans ses positions, la société Hachette, faisant une nouvelle fois preuve de sa capacité de rebond, va se lancer dans des offensives tous azimuts en veillant à rester très proche, par ses organes de presse, des milieux du pouvoir : lancement du livre de poche, rachat d'éditeurs. On connaît la suite : le groupe devenant de plus en plus dépendant des banques se fragilise au point de passer sous le contrôle de Matra. Jean-Luc Lagardère va impulser un formidable développement international, mais le géant subit de plein fouet l'entière recomposition du système médiatique moderne en cours.

Ce ne sont pas seulement les réseaux sociaux et l'autoédition sur ces réseaux qui expliquent la situation de crise dans laquelle nous sommes. En réalité, l'édition « moderne », telle que j'en décrivais les caractéristiques en commençant n'aura été qu'un moment – encore honoré aujourd'hui par des « petites maisons » – relativement bref dans l'histoire. Des éditeurs comme Hachette auront eux-mêmes fait naître ce qui allait entraîner les transformations que nous vivons en appliquant au livre la logique industrielle, ne lui permettant de faire sens qu'articulé à tous les autres médias. L'apparition d'Internet, et des pratiques d'échanges qu'il fait naître, ne crée pas cette situation, mais il en est comme l'opérateur, l'accélérateur providentiel. Au fond Amazon n'est-il pas l'enfant d'Hachette ? « *L'édition telle que nous la connaissions depuis plus de deux cents ans est-elle en train de disparaître sous nos yeux ?* », se demande Jean-Yves Mollier, mais l'on pourrait se poser la même question pour la presse, pour le cinéma (dont le numérique change tous les concepts fondamentaux), de la radio-télévision (que les jeunes n'écoutent plus et ne regardent plus) : là encore ces trois médias, tels que nous les connaissions, auront eu des durées de vie limitées (avec une longévité nettement plus grande pour la presse).

S'il faut rendre grâce au livre de Jean-Yves Mollier (et à l'ensemble de son œuvre d'ailleurs), peut-être faut-il mobiliser, au-delà des analyses historiques fines, d'autres instruments pour comprendre ce qui nous arrive.

Philosopher à Paris ou à New York

Chercheur original, philosophe et mathématicien, Jean-Michel Salanskis aime et pratique les deux grandes tendances de la philosophie contemporaine, la philosophie analytique et la philosophie continentale. Ici, il se demande s'il peut y avoir quelque chose de commun entre les courants français radicaux des années soixante-dix (Deleuze, Derrida, Foucault, Lyotard...) et l'austère tradition analytique. Ambitieuse, érudite, cette enquête¹ refuse les découpages barbelés.

par Christian Descamps

Jean-Michel Salanskis
Philosophie française et philosophie analytique au XX^e siècle
Puf, coll. « Philosophie française contemporaine », 156 p., 26 €

Depuis un bon siècle, la philosophie analytique et la philosophie continentale (pour les baptiser à l'anglo-saxonne et pas à la corse) se regardent en chiens de faïence, se méprisent, se disputent l'existence. Malgré toutes les différences, l'auteur repère un point commun entre les « subversifs français » et le mouvement initié par Frege, Russell, Carnap : le goût de la cassure. Rupture d'avec la philosophie du sujet chez les « radicaux français », d'avec l'idéalisme chez les analytiques. Arrimé à la science, Salanskis souligne l'importance de ce qu'il nomme l'épistémologie à la française. Pensons à Koyré, à Bachelard. Cette école valorise les ruptures, les coupures épistémologiques, les mutations. La vérité-événement rompt avec le sens commun si cher aux Anglo-Saxons.

Reprenons les choses au début si nous voulons saisir le fait que, à Oxford ou en Californie et à Paris, on n'entend pas la même chose sous le vocable « philosophie ». Bien sûr, les deux fleuves sont divers, bien entendu, on a assisté, tous les vingt ans, à des tentatives de rapprochement, mais, pour l'essentiel, les

PHILOSOPHER À PARIS OU À NEW YORK

camps sont posés, les tranchées creusées. Rares sont les philosophes qui, comme Salanskis, tentent de marcher sur les deux jambes.

Sur le Continent, les philosophes critiques engagé, volontiers, des combats contre le pouvoir, l'injustice, le capital ; pour ce faire, ils mobilisent les pointes de l'esthétique, de l'histoire, du pulsionnel... À ces grandes percées, les philosophes analytiques opposent des exemples grammaticaux aussi modestes que quotidiens, empruntés au langage ordinaire. Que veut dire qu'on a « volontairement salué quelqu'un » ? Pourquoi donc cet adverbe ? De fait, j'ai besoin du contexte pour comprendre cette phrase. Bien plus, elle n'est véritablement intelligible que si l'on a en tête que j'étais auparavant brouillé avec la personne saluée aujourd'hui ! Sur un exemple assez voisin, on contestera que « quelqu'un qui conduit sa voiture de façon réfléchie » réfléchisse d'abord et conduise ensuite.

Si l'on y regarde de près, certaines notions sont empruntées à l'autre camp. Lyotard pratique des jeux de langage puisés chez Wittgenstein, Derrida s'intéresse aux performatifs, Deleuze et Guattari discutent la linguistique dans *Mille plateaux*... Cependant, pour l'essentiel, la rupture philosophique est consommée. En effet, depuis la Seconde Guerre mondiale au moins, la cassure géographique, stylistique, s'est pérennisée. Le cœur du système s'est déplacé aux États-Unis. Ainsi, invités en Amérique, les penseurs de la « *French Thought* » ont enseigné dans les départements d'études européennes et pas dans ceux de philosophie.

La *French Thought* (Salanskis n'aime pas l'expression *French Theory*, qui contient un élément de sarcasme) chérit l'idée de création, d'invention, les vérités fulgurantes, les intensités. Sous ce rapport, le vrai est largement perçu comme événement, reconfiguration. La naissance de la perspective en peinture, le cubisme, le dadaïsme redessinent les champs, tout comme l'inconscient lamine les conceptions classiques de la sexualité, ou que la relativité bouscule de fond en comble l'univers décrit par Newton... Dans le domaine de la science, les « Français » affectionnent les grandes percées, la mise en place de nouveaux horizons, non réductibles à l'antérieur. Cette vision s'arc-boute à des figures « géniales », permettant de saisir ce que Kuhn appelle des « révolutions scientifiques ». Sur l'autre rive,

les analytiques sont plus portés à concevoir les avancées scientifiques comme des formes d'enquêtes menées par des détectives dont les raisonnements sont les nôtres. D'un côté Einstein, de l'autre Sherlock Holmes !

Mais, pour mieux saisir les enjeux, revenons à Frege, à sa conception de la vérité. Ce logicien nous explique que, lorsque nous disons « la Lune est plus petite que la Terre », nous affirmons que nous parlons de l'astre matériel et pas du tout d'une « représentation » du satellite de la Terre. Opposés à cet énoncé, les « philosophes critiques », mobilisant l'épistémologie, répondent – je simplifie – qu'un homme du XXI^e siècle ne parle pas du tout du même « objet Lune » que ne le ferait un contemporain de Périclès. Deux mots pour broser – et grossir – les différences. Aux séductions de la philosophie « française », ancrée au désir, à l'art, à l'histoire, au politique, à la singularité, écrite dans un style brillant, les analytiques opposent des énoncés modestes, testés phrase après phrase, brique après brique. Ils lisent, ligne à ligne, les philosophes du passé, soupesant leurs phrases une à une. Pour cette visée, les verbes sont examinés à la loupe. En conséquence, donner un ordre, décrire un objet, résoudre un problème d'arithmétique, traduire, jurer ou prier sont des activités nous plongeant dans des situations qu'il convient de saisir à chaque fois de façon spécifique. À Cambridge, on prend un soin extrême à être toujours très rigoureux. Ainsi, on en arrive à distinguer le plus minutieusement possible le sens de termes voisins (*ustensil, tool, apparatus, outfit, device*).

Dans cette veine, les analytiques se veulent au plus près du concret. Le « que dois-je faire ? » de Kant est promené dans toutes ses acceptions linguistiques, paradoxes compris. Cette interrogation (reformulée parfois en « que puis-je faire ? ») est alors appliquée au handicapé, au fou, à la femme, à l'enfant. Le sens pratique est souvent mobilisé très empiriquement. Il y a quelques années, le Parlement britannique a demandé à des analytiques de l'aider à définir les termes de « pornographie » et d'« obscénité ». Au reste, pour saisir les différences de paysage, d'institution, gardons à l'esprit le fait que, dans les pays de langue anglaise, la philosophie n'est pas enseignée dans le secondaire. Elle est une discipline, une activité spécialisée – on parle de philosophes professionnels –, comme le sont chez nous la géologie ou la biologie moléculaire.

PHILOSOPHER À PARIS OU À NEW YORK

Curieux, passionné, Salanskis – il a envie de nous faire partager ce qu'il aime – ne tente pas, naïvement, une réconciliation du genre *Embrassons-nous, Folleville !* Rigoureux, méthodique, il demeure néanmoins attaché à l'idée de résistance à l'air du temps ; au fond, il ambitionne de briser le mur des incompréhensions, des rires en coin. À côté des vins, des parfums et des robes, il souhaiterait que l'on prenne également la mesure de l'excellence des mathématiques « françaises » (pensons au nombre de Médailles Fields). Au demeurant, c'est à partir de la mathématique plus que de la logique qu'il entend proposer une relance de la recherche philosophique.

Au côté non technique de la philosophie à la française, à son aspect littéraire (la grande littérature pense), Salanskis ajoute son intérêt pour Levinas et ses propositions éthiques. Par suite, la justice, le droit sont ici mobilisés dans une perspective de fécondation des héritages. Vorace, notre philosophe choisit fromage et dessert. Il goûte à la fois le sobre, le solide et le plat du courant analytique (cet ouvrage fait la part belle aux auteurs moins connus du public français) et le sublime poétique des « radicaux ». En réhabilitant les deux cassures, en nageant dans les deux océans, il met sur pied un gigantesque programme de travail. Il sait qu'il n'y aura – en l'espèce – ni réconciliation ni dialogue. Pourtant, il demande que, courageux, nous continuions d'apprendre ce qui mérite de l'être. Tout bien pesé, notre auteur espère ne pas voir mourir les types de recherches qui l'ont éduqué, qu'il a affectionnés. Pariant pour la joie intellectuelle – le monde ne se réduit pas au *business* et à l'*entertainment* –, il voudrait que les philosophes – ils devront se lever tôt – soient capables de lectures multiples, croisées, informées. Audacieux, il propose une méthodologie ouverte, universelle, respectueuse mais ferme. Cela dit, pour ne jamais sombrer dans un positivisme plat, souvenons-nous avec Russell (il fut iconoclaste dans le champ anglais) que « *le sens commun n'est le plus souvent qu'une construction de métaphysicien préhistorique* ».

1. Conjointement, Jean-Michel Salanskis publie un deuxième volume : *Crépuscule du théorique* (Encre marine). Contre vents et marées, ce livre milite pour une fidélité à la pensée, à sa splendeur, loin des éteignoirs des applications exigées par la « rentabilité » à court terme.

Sciences et savoirs globalisés

**Comment écrire aujourd'hui
l'histoire des sciences ?**

**Ni à la manière continuiste,
comme le faisaient Comte et Duhem.**

**Ni à la manière discontinuiste,
comme le faisaient Bachelard,
Canguilhem et Kuhn.**

**Mais plutôt à partir des conditions
de possibilité matérielles, sociales,
géographiques, institutionnelles
qui permettent le développement
des savoirs pluriels. C'est le pari
des trois volumes exceptionnels
composant l'Histoire des sciences
et des savoirs dirigée**

par Dominique Pestre,

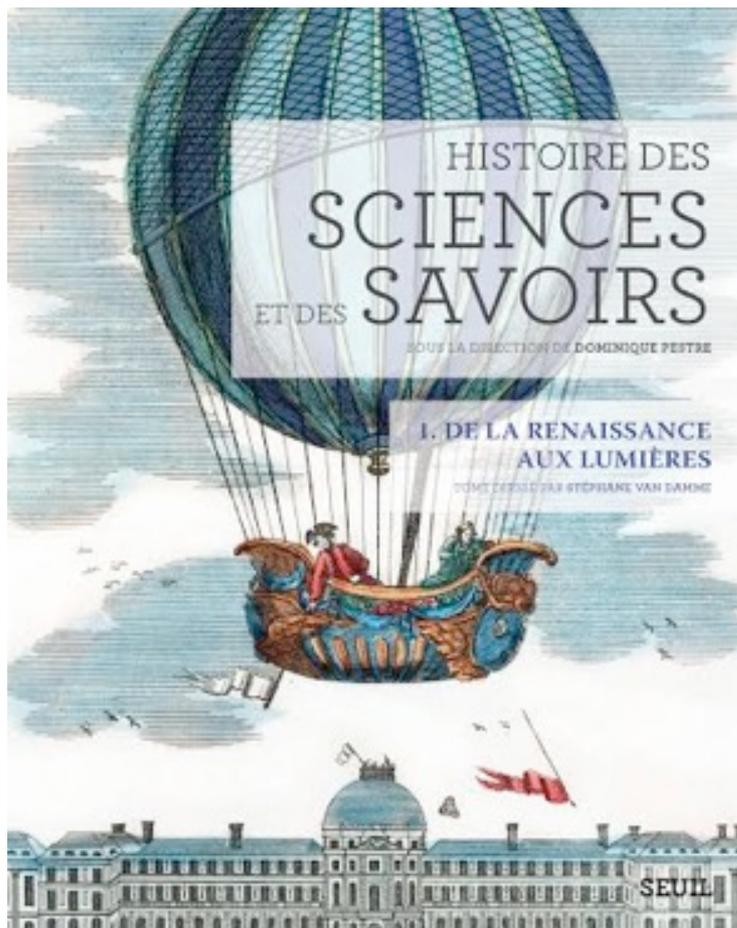
fruit d'un titanique travail

collectif, qui redessine le domaine.

par Pascal Engel

Sous la direction générale de Dominique Pestre
Histoire des sciences et des savoirs
Stéphane Van Damme (dir.),
De la Renaissance aux Lumières.
Kapil Raj et H. Otto Sibum (dir.),
Modernité et globalisation.
Christophe Bonneuil et Dominique Pestre (dir.),
Le Siècle des technosciences.
Seuil, 3 vol., 507, 453 et 507 p., 38 € chacun

Depuis un demi-siècle, l'histoire des sciences a bien changé. Les gros volumes de synthèse ont cédé la place à des études de cas, à des travaux de plus en plus précis sur des auteurs et des périodes déterminés. On a étudié, avec Alistair Crombie et Gerald Holton, plutôt des styles de pensée scientifique que des doctrines et des théories. L'histoire des sciences s'est détachée de la philosophie des sciences et des questions portant sur les méthodes et la nature de l'objectivité scientifique. La sociologie des sciences est passée de conceptions mertonniennes insistant sur les normes de la science (scepticisme, mise en commun, désintéressement, universalisme) à des conceptions relativistes et postmodernistes comme celles de Bruno Latour, qui ont été au centre des *science wars*. Les *science studies* analysent la science comme un phénomène non seulement intellectuel mais social, historique, économique, culturel.

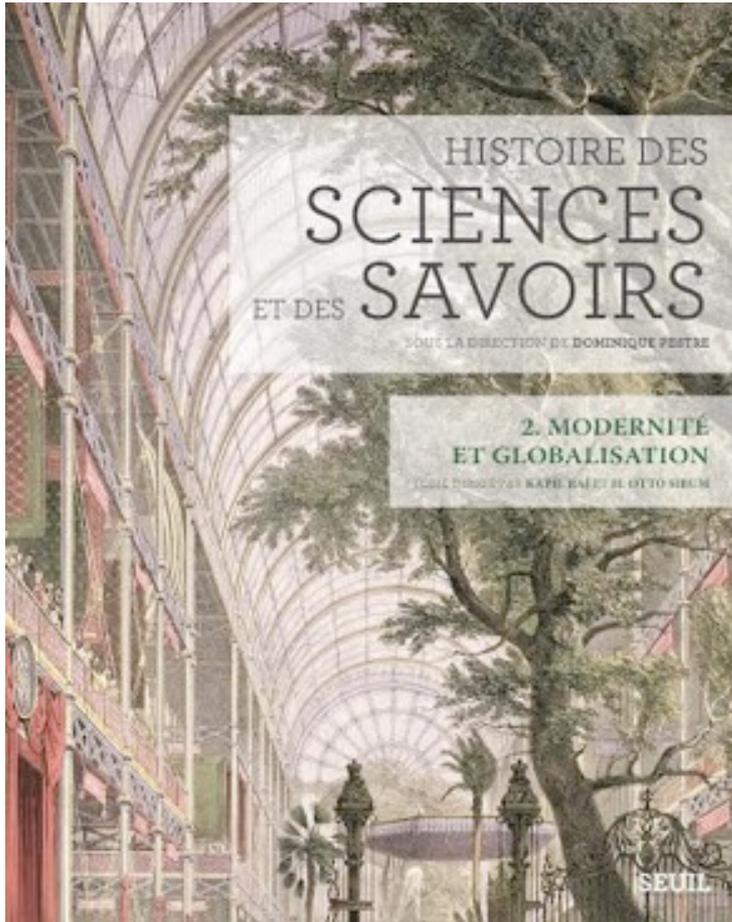


Ces trois imposants volumes s'inscrivent dans la lignée de ces travaux, mais leur impriment une nouvelle direction, en traitant directement le savoir scientifique dans tous les contextes dont il relève. L'originalité de l'entreprise, comme le dit son directeur Dominique Pestre dans son introduction, n'est « *pas tant d'aborder les sciences et savoirs en eux-mêmes, dans leur être en quelque sorte intellectuel, que de rester le plus possible « en situation » dans l'épaisseur du monde et de la variété de ses activités et rencontres* ». Cela signifie, nous dit-il, qu'on entend moins s'y intéresser aux concepts, aux théories, aux programmes de recherche qui structurent le devenir des sciences, qu'aux conditions matérielles de production du savoir scientifique (instruments de mesure, techniques), sociales et politiques (institutions, académies, groupes de discussion), géographiques (lieux où la science se diffuse, y compris en dehors du cadre européen, dans le cadre d'une histoire *globale*), économiques et historiques (à la fois dans la longue durée et dans le détail des échanges). Et surtout on n'entend pas dans ces volumes examiner seulement les sciences, mais aussi les *savoirs* souvent nés de pratiques et de dispositifs matériels concrets, qui ont

aussi une histoire, selon les termes de Jacques Revel, « *au ras du sol* ».

En faisant commencer leur histoire à la Renaissance, les éditeurs semblent sanctionner la position classique selon laquelle il y a une rupture galiléenne, laquelle crée la science moderne. Mais, comme le montre Lorraine Daston dans un essai éclairant, ce que l'on a appelé « la révolution scientifique » est un processus bien moins unitaire qu'on ne le dit souvent. La philosophie naturelle aristotélicienne a perduré bien au-delà du XVII^e siècle et n'a été que lentement remplacée par celle des cartésiens puis des newtoniens, et la nature n'était pas encore devenue, comme elle le sera au siècle suivant, indifférente aux normes et aux valeurs. Elle porte encore en elle le bon, le beau et le vrai. Comme le montrent les auteurs du premier volume, l'« ancien régime des sciences et du savoir » ne devient vraiment un « nouveau régime » qu'à travers les pratiques associées aux sciences, les formes d'institutionnalisation des sciences, leur enseignement. Il ne s'agit pas, comme le dit Stéphane Van Damme, de séparer le grain de la science de l'ivraie des savoirs non scientifiques (théologie, démonologie, médecine, histoire naturelle, etc.) et des techniques qui leurs sont associées, mais au contraire de les replonger au sein d'un ensemble de savoir-faire « performatifs ». Ces savoirs s'appuient sur des lieux, des instruments et des pratiques expérimentales, qui constituent autant de socles matériels de leur développement.

Le premier volume étudie les figures du savant de la Renaissance jusqu'aux Lumières, la diffusion de la science dans les académies, l'apparition d'une culture expérimentale et de types comme celui la « femme savante ». D'autres essais montrent le rôle de la guerre dans l'émergence des sciences classiques, et la mise en scène des sciences comme spectacle de la nature, face à des publics amateurs de « curiosités » (la curiosité, jadis vice au Moyen Âge, devient une vertu). Les auteurs sont attentifs aux déplacements induits par les sciences dans la représentation de l'espace par la cartographie, l'imprimerie, la culture écrite et la culture visuelle, par les multiples reproductions, planches, images. La nature devient spectacle des *naturalia* déposés en tableaux, et les humains aussi, comme le montrent Jean-Frédéric Schaub et Silvia Sebastiani dans un essai sur l'émergence des questions de race. Les sciences et les savoirs s'étendent en dehors de l'Europe, par le commerce avec l'Asie, dans les mondes atlantiques, à travers les missionnaires en



Amérique et en Chine, l'Empire du Milieu lui-même n'échappant pas à la diffusion des savoirs européens. Par les exilés (Huguenots, Arméniens, Morisques, Séfarades), les savoirs circulent. Bacon et Descartes vantaient le pouvoir d'appropriation de la nature par les sciences. Elles devinrent aussi un mode de gouvernement, à travers les entreprises, à la fois privées en Angleterre (avec les multiples *projects* que caricaturaient Defoe et Swift, comme le montre Liliane Hilaire-Perez) et publiques en France, où le colbertisme fut aussi scientifique. La science investit l'administration et l'environnement, qui a déjà ses lointains défenseurs.

Étudier les savoirs selon des dimensions géographiques et dans le contexte extra-européen, comme le fait le deuxième volume, implique de faire des redécoupages chronologiques. Le XIX^e siècle « mondialisé », expliquent Kapil Raj et Otto Sibum, implique que l'on commence vers 1760 et que l'on aille jusqu'à la Première Guerre mondiale. C'est à cette époque que la science s'institutionnalise et se professionnalise vraiment, que les frontières disciplinaires se redessinent dans les universités et sous la pression des

changements techniques. Ces mouvements accompagnent la reconfiguration du savoir, sa prise en compte du temps et de l'histoire. L'Exposition universelle de Londres de 1851 consacra cette mutation. La machine à vapeur met l'énergie au centre du monde économique, les sciences de la terre jouent un rôle crucial au plan géopolitique. La science change la vision que nous avons du vivant. Boucher de Perthes donne une image de l'homme préhistorique inspirée du capitalisme. Les progrès techniques deviennent inséparables de la théorisation. Simon Schaffer et Luc Berlivet montrent comment les instruments de mesure et les standards imposent à la science leurs normes, notamment statistiques (on se rappelle ici les travaux de Ian Hacking et de ses associés, ceux d'Alain Desrosières), mais aussi à l'hygiène et à ce que l'on nomme depuis Foucault la « biopolitique », qui s'appuie sur une théorie hiérarchique des races qui fonde aux États-Unis la vision racialisée de la société. Les essais de Kohzo Ito sur l'entrée du Japon dans la modernité scientifique et de Kapil Raj sur l'Inde ne sont pas les moins intéressants. Dans un essai stimulant, Wolf Feuerhahn montre comment l'émergence de l'opposition entre les sciences et les lettres (notamment chez le vicomte de Bonald) dessine une préhistoire des partages politiques du savoir qui aboutira, au XX^e siècle, à l'opposition fameuse des « deux cultures » et à l'affaire Sokal.

Le troisième volume porte sur le XX^e siècle après la Grande Guerre, celui des « techno-sciences » : la science envahit le quotidien et toute la vie sociale. Plus que jamais, elle est au cœur de la guerre, de la politique, de l'économie ; c'est elle qui relie toutes les ruelles du « village global », dans un monde dont on peut vraiment dire qu'il est devenu scientifié. Les contributions du dernier volume portent quasiment toutes sur cet empire, dont on ne sait s'il est celui de la science sur la société ou l'inverse. Le scientifique devient plus que jamais une figure publique et les images de la science sont partout (Steven Shapin, Charlotte Bigg). L'État se fait entrepreneur en science, mais les institutions de savoir se multiplient à côté de la recherche publique (David Edgerton, Dominique Pestre). L'industrie pharmaceutique mène la recherche chimique et biologique par le bout du nez (Jean-Paul Gaudillière). Dans le même temps, le public s'inquiète des effets de la science sur la santé et l'environnement (Linda Nash). Les sciences elles-mêmes deviennent sociales, comme le montre Jacques Revel dans une synthèse magistrale. L'économie devient *la* science



sociale par excellence (Timothy Shenk et Timothy Mitchell). La biologie, les savoirs du gène et de l'hérédité forment l'arrière-plan du biopouvoir, dont Foucault sera l'un des théoriciens (Sarah Franklin). La science au XX^e siècle accomplit le rêve cartésien de gouverner le monde, mais à quel prix ? Elle contrôle les corps et les sexes (Delphine Gardey), le monde vivant, le « système Terre ». La Chine n'est pas en reste.

Cette monumentale entreprise collective, qui a mobilisé plus de soixante chercheurs de toutes nationalités, conduit, selon Dominique Pestre, à huit conclusions au moins. 1. La science n'a pas été qu'européenne. 2. Les savoir-faire ont été décisifs pour la science. 3. Le monde du commerce a toujours été essentiel à son développement. 4. L'État a toujours été un acteur central. 5. Convaincre l'opinion a toujours été l'un des objectifs de la science. 6. Elle a toujours contribué à la définition des races et du genre. 7. Les transformations de la nature ont toujours occupé les savants. 8. La géographie physique et sociale de la production des savoirs est essentielle.

Cette encyclopédie fera sûrement date. Elle introduit l'histoire globale au sein de l'histoire et de la sociologie des sciences. Elle réoriente les perspectives en direction de l'imaginaire de la science. Elle montre que l'entreprise scientifique est intrinsèquement sociale. Et surtout, même si elle n'entend parler que des savoirs au pluriel, elle invite à s'interroger sur la nature du savoir en général. Le grand mot de presque tous les essais de ces volumes est que ce qu'on appelle la science n'est pas dissociable de « savoirs » qui ont un double caractère. D'une part, ils sont en partie des savoirs traditionnels, et la coupure entre ce qui est « vraiment » scientifique et ce qui ne l'est pas est floue. D'autre part, ces savoirs sont la plupart du temps des *pratiques* : pratiques savantes, pratiques techniques, industrielles, institutionnelles, politiques, culturelles, qui démentent la division entre *épistémè* et *technè*. La figure centrale n'est pas celle du « savant », mais celle de l'« érudit artisan » (Otto Sibum). Ces pratiques et ces savoir-faire ne sont pas eux-mêmes vrais ou faux, justifiés ou rationnels : ce sont des conditions, à la fois matérielles et sociales, de la connaissance scientifique, et non pas seulement des auxiliaires de celle-ci. Elles la rendent possible, parce qu'elles lui imposent leurs normes, et elles délimitent ce qui va compter comme « objectif », « universel » et « mesurable » : les adjectifs mêmes par lesquels on caractérise classiquement l'*ethos* du savant et qui confèrent à la science son prestige, sa place centrale dans notre savoir et son rôle dominant dans la société et dans le monde politique.

Pour le philosophe, qui aime à s'interroger sur le concept même de savoir et de connaissance, ces analyses sont aussi passionnantes que problématiques dans ce qu'elles sont supposées montrer. Passionnantes parce qu'elles conduisent à s'interroger sur les liens du savoir et de la pratique, du savoir et du pouvoir. Ces études entendent montrer que tout un pan du savoir n'est pas simplement l'instrument du pouvoir, il est le pouvoir ; il n'est pas ce qui fonde la pratique : *il est une pratique*. Lieu commun foucauldien, certes, mais ici généralisé et détaillé. Elles montrent aussi que le savoir se décline au pluriel. Il y a des savoirs, dont le savoir scientifique n'est qu'un parmi d'autres, qui sont en conflit sans cesse, et qui revendiquent chacun sa légitimité. Qu'elle soit fondamentale ou appliquée, la science elle-même voit la sienne contestée. Enfin, elles montrent que, dans tous les domaines où elle est appliquée, la science est tout aussi descriptive que normative : on ne peut pas, par

SCIENTES ET SAVOIRS GLOBALISÉS

exemple examiner le réchauffement climatique sans penser aux enjeux écologiques et sans se demander si ce que l'on sait n'est pas orienté par ce que l'on fait.

Ces analyses invitent aussi à se demander quelle est la relation des sciences au savoir, et du savoir *en général* aux savoirs particuliers. Une histoire et une sociologie des sciences axées sur les savoirs plutôt que sur les sciences du point de vue « intellectuel » met nécessairement l'accent sur les manières de savoir plus que sur *ce qui* est connu. Est-il possible, dans une telle approche, de se demander ce que savent, dans tel ou tel domaine, les hommes de telle ou telle époque ? Cela semble difficile. La réponse est plutôt qu'ils avaient telle ou telle manière de savoir, dans tel domaine, avec telles ou telles techniques, dans tel ou tel contexte social et culturel. Il y a un savoir grec, un savoir renaissant, un savoir des Lumières, un savoir moderne, et sans doute aussi un savoir mondial ou global. Faut-il alors renoncer à caractériser de manière unifiée la notion même de savoir ? Mais le concept même de savoir peut-il s'identifier aux manières de savoir et aux modes d'acquisition du savoir ? Cela semble curieux, même sur des exemples triviaux. Prenez le fait qu'il y a plus d'eau à Venise qu'à Rome. Une liste des manières d'en venir à savoir ce fait contient sans doute le fait qu'on m'a dit qu'à Venise il y a des canaux partout, le fait que j'y suis allé, que j'ai regardé une carte, et que j'ai considéré les propriétés correspondantes à Rome, par exemple qu'il n'y a pas d'*aqua alta* à Rome et qu'on peut y acheter sans problème un appartement au rez-de-chaussée. Mais comment peut-on dire que savoir cette liste de faits explique *ce que c'est que savoir qu'il y a moins d'eau à Rome qu'à Venise* ? Expliquer ce qu'est la connaissance est une chose, et expliquer nos manières de connaître en est une autre. Une liste de manières d'apprendre quelque chose n'est pas la même chose que la définition de cette chose. Pourquoi ce point socratique relativement banal est-il souvent oublié ? Sans doute parce que nous associons la question de savoir ce qu'est la connaissance à la question de savoir comment nous connaissons.

Ces analyses sont aussi problématiques si l'on se demande comment on doit entendre les deux termes du titre : « sciences » et « savoirs ». Le mythe qu'entendent rejeter la plupart des historiens et sociologues qui écrivent dans ces volumes est celui, né

essentiellement au XIX^e siècle, du savant comme officier et serviteur de la vérité et de la preuve, allant les chercher dans l'espace clos de son laboratoire, parmi ses pairs et ses étudiants, espace noétique isolé du social et de l'histoire. Ils ont raison. Mais peut-on, comme le font ces volumes, qui portent essentiellement sur la part humaine et sociale de la science, dissocier celle-ci de sa part inhumaine, prométhéenne, celle qui concerne la recherche d'une connaissance d'une nature qui est foncièrement indépendante de nous ? Peut-on, comme le font beaucoup de ces essais, écrire l'histoire des conditions matérielles et culturelles de la pratique de la science en faisant totalement abstraction de l'histoire des théories scientifiques ? Même si les savoirs plongent leurs racines dans la pratique, la science n'est-elle pas essentiellement *théorique* ? On a parfois l'impression, dans certains essais, qu'on omet cette dimension ou même qu'on assimile le savoir scientifique à ses conditions pratiques. Mais les sciences ne doivent-elles pas être plus que des instruments sociaux pour pouvoir réussir en rendant possibles des progrès techniques ? Ne doivent-elles pas pouvoir être au moins *vraies* et susceptibles de preuve pour être utiles et avoir tant d'effets sociaux ? Autrement dit, même si les sciences proviennent d'un fond qui n'est pas totalement rationnel et qu'elles ont des effets qui le sont encore moins, ne sont-elles pas, dans leur tentative pour connaître la nature, ce que l'on peut encore malgré tout faire de mieux en matière de rationalité ?

Bien sûr, les auteurs n'ignorent pas ces questions traditionnelles de la philosophie des sciences. Mais il est assez étonnant que le *contenu* même des sciences se trouve très rarement mis au premier plan, autrement dit toute la part du savoir qui n'est justement pas au service du pouvoir. C'est comme s'il fallait, à côté de cette encyclopédie, en posséder une seconde, sans doute en plus de trois volumes, qui s'appellerait *Histoire des sciences* tout court, et qui nous dirait ce que les sciences nous ont appris, en plus de la question de savoir comment et à partir de quelles conditions nous avons appris tout cela. Mais bien souvent nous savons des choses mais nous avons oublié comment nous les savons, et d'où nous les savons. Nous oublions aussi ce qui rend possible le fait que nous les savons. C'est pourquoi des entreprises comme celle-ci sont très importantes.

Contre les normes et les modes, L'Imaginaire résiste

Dans la Halle Saint-Pierre, 62 créateurs internationaux des cinq continents ont constitué une exposition bigarrée, fascinante, hétérogène. Hors des normes et des modes, loin de l'institutionnel, au-delà des imitations, l'imaginaire résistait. L'imaginaire se rebellait ; il tenait tête ; il réagissait. Ces œuvres déconcertaient, désorientaient avec joie, ébouriffaient. L'exposition est terminée mais le catalogue vaut le détour.

par Gilbert Lascault

Hey ! Modern art & pop culture / Act III
La Halle Saint-Pierre, Paris
Catalogue, éd. Ankama, 340 p. 44,90 €

Anne et Julien étaient les commissaires d'une exposition heureusement chaotique, d'un cabinet de curiosités, d'une collection de formes hybrides, monstrueuses, troublantes. Anne et Julien sont deux activistes, deux journalistes, deux collectionneurs d'œuvres inattendues, deux diffuseurs d'une scène marginale, underground, deux historiens des expressions artistiques d'une contre-culture. Ils ont créé depuis 2010 la revue d'art *Hey ! Modern art & pop culture*, dont ils sont rédacteurs en chef... Depuis 1986, ils animent dans les milieux de la musique et des images. Pour la presse, la radio, la télévision (8 documentaires), ils agissent. Ils signent une dizaine de livres autour de la musique et de la bande dessinée. Parallèlement à la revue, ils proposent des spectacles. Au musée de la Monnaie, ils sont à l'origine de Moebius/Miyazaki. À la Halle Saint-Pierre, ils ont organisé trois expositions collectives *Hey !* Et au musée du quai Branly, ils sont les commissaires de l'exposition *Tatoueurs, Tatoués*, une « première mondiale » sur le tatouage.

Directrice de la Halle Saint-Pierre, Martine Lusardy a mis en évidence, dans cette exposition, les nouveaux territoires artistiques

qui seraient libérés loin de l'occupation des normes et des modes factices. Ces territoires marient l'art populaire et l'art savant ; ils allient le brut et le méthodique. Se rencontrent les autodidactes et les très instruits. Martine Lusardy découvre alors « *les fantasmagories de l'actuel pop surréalisme, les inventions du street art, le moi-peau des tatouages, les expressions raffinées et libertaires d'un œil à l'état sauvage* ». Martine Lusardy cite les mots de Jean Dubuffet : « *une humeur du non-alignement* » des créateurs émancipés. Ils refusent la logique de la domination et de l'autoritarisme. Ils choisissent la logique de l'affranchissement et des découvertes nouvelles. Farouches, grondeurs, ils imaginent...

Voyagent les bataillons des squelettes et les brigades des démons. Reno Ditte (né en 1959) vit et travaille en France, peint (huile sur toile) *l'Eldorado en enfer* ; les squelettes et les ravissantes décolletées flirtent... En Californie, Camille Rosa Garcia (née en 1970) représente des *Danses macabres* (acrylique et paillettes) ... Aux Philippines, Gregory Halili (né en 1975), « peintre miniaturiste », cisèle des crânes sur la nacre des coquillages... Aux Etats-Unis, dans un port inconnu (*Squalor Harbour*), Derk Nobbs (né en 1980) représente (en gouache, encre) les squelettes qui sont des flibustiers et des dandys... Japonais, Ito Hirtoshi (né en 1958) creuse une pierre rugueuse ; il y place deux dentiers ; les lèvres de la bouche sont réalisées par une fermeture éclair ; la pierre rit (*Laughing Stone*)... À Los Angeles, Dave Lebow (né en 1955) peint sept squelettes ivres qui admirent une femme nue et ailée... Hervé Bohnert (né en 1967) sculpte le marbre à Strasbourg ; ses visages sont en partie vivants, en partie morts ; il forme aussi des crânes en dentelle amidonnée ; il dialogue (dit-il) avec son ours empaillé...

Certains créateurs donnent à voir des sculptures automates et agitées. Collectionneur des œuvres insolites, architecte en chef des palais nationaux, bricoleur-inventeur, Alain Bourbonnais (1925-1988) a été un ami de Jean Dubuffet ; il a créé en 1983, en Bourgogne, un extraordinaire musée privé : La Fabuloserie ; il sculpte (entre autres choses) une horde des *Turbulents*, des personnages grotesques et tapageurs... À Grenoble, Joël Negri (né en 1949) est fasciné par les roues ; ses sculptures sont constituées par l'alliance du bois, du cuir, du métal, d'étoffes, de plumes, de céramique ; ce sont des chariots à tête humaine ou animale, des chimères... À Aubervilliers, Gilbert Peyre (né en 1947) invente ses « *électromécanomaniaques* », ses sculptures



Benoît Huot
Couple de hiboux
(2011)
Galerie Eva Hober
© Y. Petit

*CONTRE LES MODES ET LES NORMES,
L'IMAGINAIRE RÉSISTAIT*

animées et bruyantes ; son Coq comporte un coq empaillé, du métal, des pinces à linge, une cage, un pied de table, de l'électronique et un moteur...

Surgissent les séductrices troublantes. Au Japon, Namio Hurokawa (né en 1947) dessine (sur papier) le corps nu d'une femme provocatrice ; elle domine un homme masochiste et soumis ; elle l'asservit. En faïence, Claire Partington (né en 1973) forme une sirène élégante et douce ; elle travaille à Londres ; les contes de fées et les récits folkloriques l'inspirent. Aux Etats-Unis, Vaghn Bodé (1941-1975) était un illustrateur et auteur de bandes dessinées ; il montrait les énormes seins nus d'une héroïne avec sa mitraillette. À Los Angeles, Christopher Conn Asken (né en 1970) a été un tatoueur (1990-2006) ; puis il peint sur papier des peintures avec des messages énigmatiques ; tu vois une aguicheuse fardée, Carmelia, avec ses ongles et ses bijoux sanglants ; ses yeux hypnotisent. Au Japon, au XX^e siècle, la vaste bannière d'un théâtre forain propose un spectacle de monstres (*freak shows*) ; une femme-serpent redoutable mange des serpents vivants et crus.

Les meutes de monstres circulent. Elles grouillent. Gabriel Grun (né en Argentine en 1978) peint (huile sur toile) une femme dont les pointes de seins (une centaine) se dispersent sur le corps et ressemblent à des pustules roses. En France, Ludovic Levasseur (né en 1969) utilise des matières plastiques, des colles, des dents (humaines ou animales), des fragments d'animaux taxidermisés, des cornes, du métal, des ficelles ; il crée des

poupées momifiées et monstrueuses. Dans l'Indiana, Tom McKee (né en 1957) présente des batailles : les humains dentus et cornus, les fauves féroces, les insectes géants et venimeux ; Tom McKee dit : « *Des images se tordent dans ma tête ; j'ai décidé il y a longtemps, de ne pas combattre cela, mais d'utiliser cela.* » À Brooklyn, Christian Rex Van Minnen (né en 1980) a étudié les œuvres d'Arcimboldo et des peintres flamands ; ses toiles unissent la beauté et l'horreur ; les visages se déforment ; la bouche se déplace ; la chair coule, dégouline, se boursoufle ; l'anatomie s'encanaille. Aux Etats-Unis, la sculptrice Deborah Simon (née en 1970) crée de très grands ours écorchés ; elle emploie l'argile polymère, la fausse fourrure, la mousse, la peinture acrylique, le verre, les fils ; sur le corps écorché, elle brode le poumon, le cœur, les veines, le système nerveux.

Telles images sont tristes, douces, tendres et elles émeuvent. À Denver (Colorado), Ravi Zupa (né en 1977) représente un moine mystique près de son ordinateur et le gigantesque fruit-cœur qui saigne... À Los Angeles, Marion Peck (née en 1963) peint des scènes féériques et mélancoliques ; perdu dans un paysage immense et morne, le petit clown solitaire court ; ou bien, une fillette somnambule est guidée par ses trois jouets... À Los Angeles, aussi, Mark Ryden (né en 1963) représente la majesté boudeuse de la *Reine des Abeilles*... La canadienne Winnie Truong (née en 1988) dessine des milliers de cheveux qui sont les longues lignes ondoyantes des chevelures féminines... Avec les plumes douces, la cire, la résine acrylique jesmonite, l'anglaise Lucy Glendinning (née en 1964) sculpte des enfants duveteux, emplumés (*Feather Childs*).

Miracle les yeux fermés : les dessins hypnotiques de Robert Desnos

Après sa belle édition des Dessins hypnotiques de Robert Desnos l'automne dernier, Carole Aurouet publie aux Editions Jean-Michel Place une étude sur le rapport du poète au cinéma. Occasion de revenir sur celui auquel le surréalisme doit quelques-unes de ses plus belles heures.

par Dominique Roubardin

Carole Aurouet
Dessins hypnotiques : Robert Desnos
éditions Jean-Michel Place, 80 p., 32 €.

Carole Aurouet, *Desnos et le cinéma*
éditions Jean-Michel Place
collection le Cinéma des poètes, 112 p., 10 €.

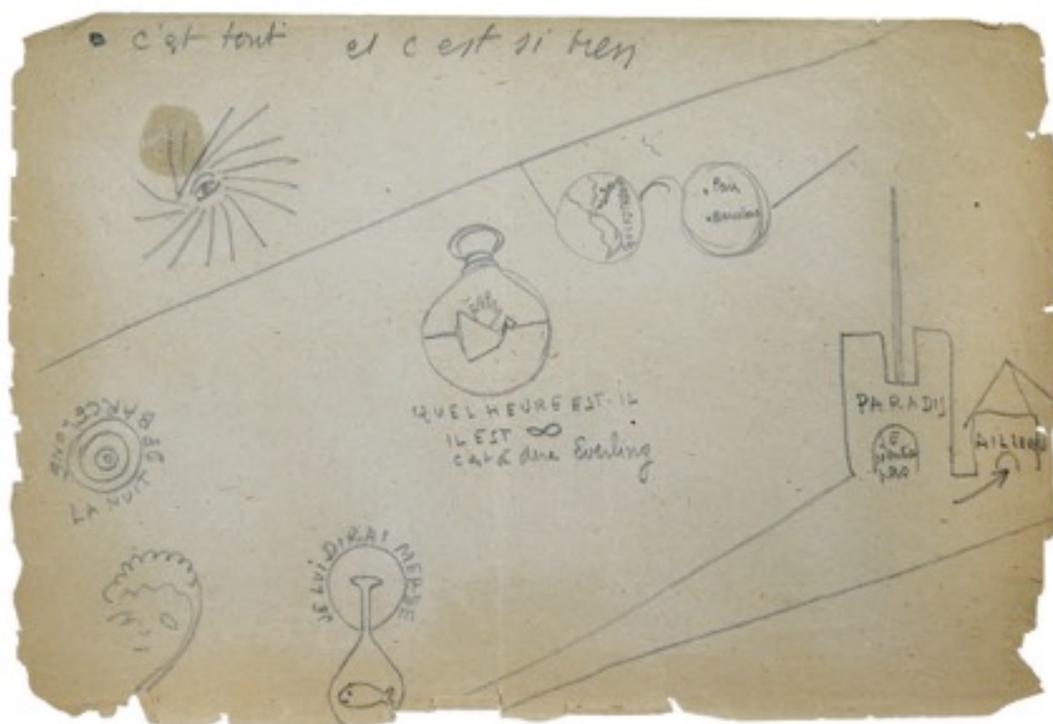
(Dans la même collection : *Aragon et le cinéma*, par Luc Vigier ; *Brunius et le cinéma*, par Alain Keit ; *Michaux et le cinéma*, par Anne-Elizabeth Halpern).

De septembre 1922 à février 1923, Robert Desnos joue le rôle fondamental pendant la légendaire période dite « des sommeils » qui, dans le prolongement des *Champs magnétiques* et des « récits de rêve », constitua le véritable « prélude » au surréalisme. Aragon l'écrira à sa manière flamboyante dans *Une Vague de rêves*, en 1924. En novembre 1922, André Breton donne dans *Entrée des médiums* une première définition du surréalisme, deux ans avant celle du Manifeste : « Par ce mot nous avons convenu de désigner un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état de rêve, état qu'il est aujourd'hui fort difficile de délimiter. » Lors de la première séance de « sommeils », le 25 septembre 1922, René Crevel, l'initiateur, s'endort, bientôt suivi par Benjamin Péret, mais c'est surtout Robert Desnos qui fascine et bouleverse l'assistance. Non seulement il répond aux questions des amis – André Breton, Paul Eluard, Max Ernst, Max Morise, Théodore Fraenkel, Francis Picabia – mais, quand on pense à lui placer un crayon dans les mains, il écrit et dessine.

Breton s'émerveille : « Cela dépasse l'entendement [...]. Depuis près d'un mois, notre ami nous a habitués à toutes les surprises et je connais de lui (de lui qui, à l'état normal ne sait pas dessiner), une suite de dessins parmi lesquels La Ville aux Rues sans nom du Cirque cérébral, dont, aujourd'hui, je me contenterai de dire qu'ils m'émeuvent par-dessus tout », écrit-t-il un mois plus tard dans les *Mots sans rides* (*Littérature*, décembre 1922). « Nous

étions tremblants de reconnaissance et de peur [...] les passages les plus terrifiants de Maldoror te donneront seuls une idée », écrit Simone Breton qui assiste à toutes les séances en prenant des notes et en rédige des comptes rendus pour sa cousine Denise Lévy. Dans sa célèbre conférence du 17 novembre à Barcelone, *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*, Breton parle, toujours à propos de Desnos, de « miracle les yeux fermés. »

Jusqu'à la fin de l'année, le « miracle » se renouvellera presque chaque soir, puis l'ambiance devient pénible, les séances s'espacent, la fascination laisse place à l'angoisse, la violence de Desnos se fait de plus en plus inquiétante. Les assistants prennent peur. Le 28 février 1923, Breton décide de mettre fin à cette « fréquentation des abîmes », ce que Desnos ne lui pardonnera jamais. Elle aura profondément marqué le surréalisme naissant, comme il ne manquera pas de le rappeler : « Le surréalisme est à l'ordre du jour et Desnos est son prophète » (le *Journal littéraire*, juillet 1924). « Desnos parle surréalisme à volonté », il est « celui qui, peut-être, s'est le plus rapproché de la vérité surréaliste », il est de ceux « qui ont fait acte de surréalisme absolu », proclame-t-il en octobre la même année dans Le Manifeste du surréalisme. « Qui n'a pas vu son crayon poser sur le papier, sans la moindre hésitation, et avec une rapidité prodigieuse, ces étonnantes équations poétiques [...] ne peut se faire une idée de tout ce que cela engageait alors, de la valeur absolue d'oracle que cela prenait », rappelle-t-il dans *Nadja*, où il publie des photographies de Desnos endormi réalisées, à sa demande, par Man Ray. Dans ses *Entretiens*, en 1952, il souligne encore que Desnos lui apparaissait comme « celui qui, dans cette atmosphère du sommeil hypnotique et des singuliers moyens d'expression qu'il octroie, se trouvera dans son véritable élément. » En 1959, s'il accepte pour la première fois de parler, dans son atelier de la rue Fontaine, devant une caméra, c'est à la demande du cinéaste Jean Barral pour son film sur Desnos, *La belle saison est proche*, afin d'évoquer une dernière fois ces « mémorables séances ».



Dessin de Robert Desnos

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 Ehrsam, 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 Tiesset

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

LES DESSINS HYPNOTIQUES DE ROBERT DESNOS

On sait qu'André Breton, en accord avec la prégnance du rêve sur le surréalisme, conservera toute sa vie les cinquante et un « dessins hypnotiques » de Robert Desnos – dont la fille, Aube Elléouët, a fait don à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet en 2003. En 2015, dans le cadre de la commémoration du 70ème anniversaire de la mort de Desnos, les éditions Jean-Michel Place ont rassemblé ces dessins dans un luxueux album présenté par Carole Aurouet, *Dessins hypnotiques : Robert Desnos*. Auteur de plusieurs ouvrages sur Prévert et sur le surréalisme au cinéma, directrice aux mêmes éditions de la collection « Le cinéma des poètes » et elle-même auteur d'un *Desnos et le cinéma*, elle précise qu'elle reproduit « exhaustivement » les dessins conservés par Breton, « dont l'ensemble constitue un ensemble cohérent et inédit », mais ne fait aucune allusion à l'éventuelle existence d'autres dessins dans d'autres fonds. Le soin extrême apporté à leur reproduction, dans un grand format à l'italienne très proche de celui des originaux, et la qualité de la maquette sont à la hauteur de ce qui reste évidemment un « événement ».

Mais ce n'est pas pour autant que ces dessins – ainsi que les aphorismes de la même période « attribués » à « Rose Sélavy », largement publiés et commentés depuis longtemps – ont livré leurs secrets. Breton a affirmé dans *Les mots sans ride* qu'« à l'état normal [Desnos] ne sait pas dessiner ». L'avenir a prouvé qu'il avait tort : il ne connaît alors Desnos que depuis peu de temps, et il est évident aujourd'hui que ses dessins « hypnotiques » sont de la même main – qui n'est pas particulièrement habile – que les nombreux dessins et les tableaux qu'il exécutait ou exécutera en pleine conscience, trahissent les mêmes obsessions. L'intérêt de ce bel album, l'accès qu'il donne à ces dessins, jusque-là inédits, à l'exception d'une dizaine, est d'ouvrir le chemin que suivront dans le futur les chercheurs qui feront des recherches dans d'autres fonds. Le champ s'est élargi pour une étude approfondie de l'activité « hypnotique » de Desnos.

Ce n'est pas si facilement que le subconscient livre ses secrets. De nouvelles recherches permettront, peut-être, de retrouver l'indispensable continuité chronologique d'exécution des dessins et de répondre aux questions qui se posent depuis toujours : – Dans quelle catégorie peut-on ranger cette suite de dessins parmi lesquels *La ville aux rues sans nom du Cirque cérébral* que Breton a choisi pour accompagner la publication des *Mots sans rides*, qui ne figurent pas dans cette édition ? Ils appartiennent pourtant au fonds Desnos à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

– Que sont devenus les dessins exécutés entre le 25 septembre (première séance de sommeil) et le 29 octobre, premier dessin reproduit par Carole Aurouet ? – Pourquoi les dessins du livre ne sont-ils plus datés après le 14 novembre ? – Est-ce bien de la main de Breton qu'ils sont numérotés (au verso, non reproduit) de 1 à 51 ?

Carole Aurouet prend soin de citer les textes et les témoignages les plus importants, donc ceux qui ont été écrits dans l'exaltation du moment, à commencer par ceux de Breton et de Desnos lui-même, ainsi que des extraits des très précieuses lettres de Simone Breton à Denise. Elle les met sur le même plan que les propos plus ou beaucoup plus tardifs « attribués à » Desnos lui-même et à quelques-uns de ses proches, Crevel, Limbour, Gala Eluard, Ernst, Man Ray, Picabia, « rapportés » sur le tard par Dominique Desanti dans son *Robert Desnos le roman d'une vie* publié 75 ans après l'événement, en 1999. L'habile Dominique Desanti a assurément rencontré Desnos (et ses amis), eu pour lui beaucoup d'amitié et d'admiration, mais n'a tout de même écrit qu'une « fiction » dans laquelle elle invente de façon qu'elle pense vraisemblable les propos qu'elle leur attribue. Faute de s'être donnée la peine de remonter jusqu'aux sources, comme l'avaient fait Marguerite Bonnet et Marie-Claire Dumas, son livre ne saurait être utilisé comme un document historique fiable et être considéré comme une référence. Ne faudrait-il pas préciser que Dominique Desanti « parle Desnos à volonté » ?

L'essentiel est ailleurs. La grande question n'est pas tant la crédibilité des propos rapportés par l'auteur d'un « roman » que le déroulement réel des séances. « *Difficile de se prononcer sur l'authenticité de la « dictée », écrit François-René Simon, il entre un minimum de perception, autrement dit de conscience, dans ce qu'on prend trop facilement pour un discours de l'inconscient. Appliqué aux dessins de Desnos, l'adjectif « hypnotique » vaut par son ambivalence : s'il exprime que ces dessins ont été produits au cours d'un certain sommeil, il suggère aussi que ces dessins exercent eux-mêmes un pouvoir sur le regardeur. De fait, ces mains, ces mots, ces têtes coupées, ces lignes de fuites, ces horizons naufragés d'où surgissent phares, flèches, étoiles comme d'une mer de symboles, renvoient à la poésie de Desnos, habité par la mort, l'amour, l'amitié, l'absolu, l'éperdu de la vie. Et au fond, ajoute-t-il, comme l'a dit Desnos lui-même [au dire de Dominique Desanti !] : « Sommeil transe ? Simulation ? Qu'importe ? »*

Spectatrice des temps présents

La fréquentation de l'excellent festival du Cinéma du réel, mené exemplairement depuis 38 ans par la BPI de Beaubourg, ravit, séduit et rend perplexe. Je n'ai certes pas tout vu, je ne suis ni accréditée ni spécialiste, pas même cinéphile. Je ne suis qu'une voisine qui a, à sa plus grande honte, pour filtre des tropismes méditerranéens et latino-américains, quitte à rater tout ce qui concerne l'Albanie en passe de perdre ses archives et donc sa mémoire. C'est en simple curieuse des temps présents que je me suis régalée d'images et des montages qui les questionnent.

par Maïté Bouyssy

Cinéma du réel
Festival international de films documentaires
38^e édition

Le public du Cinéma du réel est convivial, les applaudissements sont sincères, les réalisateurs heureux de ce contact. On se fourvoie donc sans risque au hasard de la programmation que le profane ne repère que par le synopsis. L'excès propre à l'image fait regarder ici la pollution, là un état économique qui crève l'écran, en marge du sujet traité. On reconnaît des lieux que l'on a jadis parcourus ou dont on s'inquiète, on constate des familiarités fortuites et l'on jauge et l'on juge du passé de ses propres illusions. La justesse des montages, ce pourquoi on ne s'ennuie jamais, semble couler de source, quelle que soit l'âpreté humaine ou intellectuelle des propositions.

Les différents concours aident à un balayage des mondes, des générations, des manières de faire : compétition internationale, compétition française, compétition du court-métrage ou du premier film. Lors de séances spéciales où l'on rencontre les réalisateurs, les questions sont souvent celles de professionnels : elles portent sur le matériel et les techniques, plus encore sur les conditions d'enregistrement, car chaque film est une aventure. Des infléchissements s'imposent quand ce sont des non-

acteurs saisis dans une non-fiction néanmoins scénarisée. Certains réalisateurs travaillent très rapidement, à chaud, en documentaristes : ils œuvrent au sein d'un cercle connu, d'autres se livrent à de scrupuleuses enquêtes, tous cherchent « le bon client ». Et comme tout film est une narration, fût-elle muette, la question de la construction du scénario revient, a fortiori dans les « séances spéciales », hors concours, au cours de leçons méthodologiques dispensées par d'inclassables personnages reconnus ou par des débutants de talent.

Cette année le questionnement sur les limites de l'humanité à travers l'homme déchu, traumatisé, brisé est très présent. Effet de Semaine sainte (beaucoup n'en savaient sans doute rien) ou force répétitive du mal-être, on navigue dans les blessures infligées à l'homme et on persiste, moins dans l'image parfois janséniste, que dans l'approche scénaristique. Nous avons vu des vieillards glorieux ou absurdes, des alzheimerien(e)s, la vie dure d'une jeunesse aux choix difficiles (à Lisbonne, *Fora da vida*), des migrants en grande difficulté, des « natives » de Vancouver, loqueteux, drogués et violents d'une efficacité sans concession (d'où une mention à *La balada del Oppenheimer Park*).

On peut aussi voir la récapitulation d'une vie, d'un groupe par l'archive publique et privée produite, reprise en une gigantesque autofiction qui est celle d'un groupe et de fait celle d'une génération qui va bien au-delà de Cali, la ville fondatrice du cinéma colombien contemporain (en 208 minutes avec *Todo comenzó por el fin*) ; point de retenue dans ces retours sur une passion cinématographique et sur des gens de Luis Ospina, désormais patriarche en son pays. L'Orient compliqué peut faire l'objet d'éclats dispersés dans l'itinérance d'une famille arménienne, ou se resserrer dans le champ du malheur d'une Palestine aux multiples traumatismes. Les retours sur la guerre du Liban permettent tous les dispositifs, la quête de la lettre enfouie, le silence de la fabrication d'explosifs ou des paroles de mémoires difficiles car Akram Zaatar, venu en personne, est toujours inventif pour « dire quand même ».

D'autres choisissent un être marginal et indifférent pour exprimer nos réalités potentielles, l'aléa et l'incertitude des choses, l'humanité commune dans la déliaison d'un paysage de bois avec grotte enfouie en terre romaine (*Il solengo*). Georgi Lazarevitch a été

SPECTATRICE DES TEMPS PRÉSENTS

saisi par une grève massive à Puerto Natales lors de repérages assez anodins en Patagonie et c'est l'événement qui a magistralement réalisé l'orientation critique qu'esquissaient ses approches initiales. *Zona franca* en devient non seulement beau, mais efficace. Le prix Joris Ivens pour premier film remis par Marcelline Loridan-Ivens a été attribué à un autre film égaré dans ces confins chiliens [*Pewen*] *Araucaria*.

Ce festival est travaillé par cette question de la manière de dire les limites de l'humain. Comment demeurer homme, voilà un questionnement existentiel qui peut aussi croiser le collectif. La performance de Natalie Bookchin en a été primée. Être pauvre de cent façons et cent façons de le dire en plan serré fait prosopographie. Les cent personnes en hébergements précaires de Californie qui livrent des paroles similaires dans *Long Story short* se répondent de près ou de loin dans la conjonction de figures singulières, isolées ou remises en groupes, alignées ; elles se recouvrent, se font écho, et c'est ce chorus d'écriture minimaliste mais savante qui a été récompensé.

Montrer est un art qui ne veut ni démontrer didactiquement ni sombrer dans l'insoutenable voyeurisme de la déchéance. Ainsi va un monde étrangement familier, de cette familiarité non moins faite de récits et non moins mise à distance que dans les livres. Rappelons juste que le réel du moment était bien sûr, ailleurs, et c'est sur les vidéos internet qu'on le retrouve, mais chacun chez soi, dans les manifestations de la jeunesse étudiante et lycéenne mobilisée contre la loi El Khomri. L'imaginaire nourrit la réalité mais il butera toujours sur le symbolique qui détermine plus encore les uns et les autres et particulièrement « la jeunesse », les forces vives en veine de conquérir leur propre parole.

Palmarès**Grand Prix Cinéma du réel**

LONG STORY SHORT de Natalie Bookchin

Prix International de la Scam

DIE GETRÄUMTEN (THE DREAMED ONES) de Ruth Beckermann

Mention à *OLEG Y LAS RARAS ARTES (OLEG AND THE RARE ARTS)* d'Andres Duque

Prix Joris Ivens / Cnap

[*PEWEN*] *ARAUCARIA* de Carlos Vásquez Méndez

Retrouvez la suite du palmarès sur www.en-attendant-nadeau.fr

Le théâtre de la mémoire

Un magnifique spectacle est actuellement présenté au Théâtre national de la Colline :

La Ménagerie de verre. Un détour par le Japon a permis à son metteur en scène, Daniel Jeanneteau, de découvrir une œuvre éloignée de son répertoire de prédilection et de donner à une très grande actrice, Dominique Reymond un rôle à sa mesure.

par Monique Le Roux

Tennessee Williams, *La Ménagerie de verre*

Mise en scène de Daniel Jeanneteau. Théâtre de la Colline, jusqu'au 28 avril. Tournée jusqu'au 27 mai.

Daniel Jeanneteau, qui fut d'abord scénographe du metteur en scène Claude Régy, ne pouvait que se sentir étranger au théâtre de Tennessee Williams, du moins à l'image réductrice, souvent due à des adaptations cinématographiques, qui a pu en être présentée. Ses liens privilégiés avec le Japon l'ont pourtant amené à accepter une commande du Shizuoka Performing Arts Center : mettre en scène *La Ménagerie de verre* en 2011. Ce fut pour lui l'occasion de se familiariser avec « *une œuvre complexe et novatrice* », selon ses propres termes, de se découvrir des affinités avec un texte dont la singularité apparaît dès les didascalies de la première scène : « *La pièce étant faite de souvenirs, elle échappe au réalisme. La mémoire s'autorise en effet une grande licence poétique. Elle estompe certains détails ; en fait ressortir d'autres, selon la charge émotionnelle des faits remémorés.* » Il restait, pour Daniel Jeanneteau, à passer de la langue japonaise à celle de la version française, une nouvelle traduction d'Isabelle Famchon, qui n'est pas encore publiée¹.

Avant d'aborder le théâtre, Thomas Lanier Williams, dit Tennessee Williams, avait écrit des poèmes et des nouvelles, dont « *Portrait d'une jeune fille en verre* » (1943), d'inspiration autobiographique. Cinq ans après avoir fui la maison, abandonné mère et sœur, un narrateur y évoquait avec remords le souvenir de celle qu'il ne parvenait pas à oublier : « *Je revois le doux éclat triste des centaines de petits bibelots colorés. Je retiens mon souffle et, tout à coup, au milieu de son musée de verre, m'apparaît le visage de ma sœur – et elle habite ma nuit.* » Peu après, il fait de cette

LE THÉÂTRE DE LA MÉMOIRE

histoire la première de ses pièces créées avec succès, *La Ménagerie de verre* (1945), en lui ajoutant une composante romanesque. Jim, l'ami invité avec l'espoir d'en faire un prétendant, ne ressemble plus au héros du roman lu et relu par Laura, mais est bel et bien le garçon aimé en secret, depuis les années de lycée, par la jeune fille « différente », trop timide, réfugiée dans sa collection de petits animaux en verre.

L'auteur alterne le présent du narrateur, qui s'appelle comme lui Tom, et le passé des événements vécus, « *dans les années trente* », par le trio familial, passé qui se divise en deux parties : « On se prépare à recevoir un galant » et « La visite du galant ». C'est dire la différence décisive, dans le passage de la nouvelle à la pièce, entre la rencontre d'un visiteur simplement comparable à un personnage de fiction et une réapparition inespérée, ainsi commentée par Daniel Jeanneteau dans le programme : « *Dans la bulle de cette soirée où les frontières vacillent, quelque chose est sur le point de se produire qui pourrait bouleverser leurs vies. Laura s'approche de très près de ce qui serait pour elle un miracle, pendant un temps très court elle vit l'inconcevable. Puis tout redevient comme avant, avec le poids nouveau de cette joie inaccomplie.* »

Ce tête-à-tête entre Jim, « *sympathique jeune homme banal* » (Pierric Plathier), et Laura (Solène Arbel) constitue un moment rare de théâtre. Il obéit à une certaine progression : la danse interrompue par la chute de la licorne, pièce préférée de la ménagerie, le baiser vite suivi par l'aveu d'un mariage proche, les adieux accompagnés par le don, « *en souvenir* », de la licorne désormais sans corne. Mais la mise en scène en fait aussi un temps suspendu ; elle accorde à Laura, confrontée à « *la réalisation de ses rêves les plus secrets* », ses silences prolongés et une « *voix comme étouffée* », la longue durée nécessaire à l'amorce d'un dialogue, le murmure des confidences sur la vie cachée des petits animaux et de l'acquiescement au nouvel état de la licorne, devenue « *exactement comme tous les autres chevaux* ». Ces retrouvailles, en l'absence momentanée de la mère (Dominique Reymond) et du frère (Olivier Werner), permettent aussi à une jeune interprète de montrer toute la subtilité d'un jeu quelque peu éclipsé, dans le reste de la pièce, par la présence d'une partenaire exceptionnelle, de même que le personnage de Laura est dans l'ombre de celui de sa mère, Amanda.

Daniel Jeanneteau ne fait pas mystère de la place privilégiée de la grande actrice dans son projet : « *L'idée de poursuivre ce travail en France s'est formée très tôt, en repensant à l'aventure vécue avec Dominique Reymond et*

le théâtre halluciné d'August Stramm (Feux, festival d'Avignon 2008). C'est autour de Dominique que je construis cette version française, dans la lumineuse évidence de sa rencontre avec la figure d'Amanda. » Ce choix répond aussi aux recommandations de Tennessee Williams : « *Le personnage doit être créé avec soin, pour éviter le stéréotype [...] Il y a beaucoup à admirer chez Amanda, beaucoup à aimer et à prendre en pitié, mais autant qui prête à rire.* »

Dominique Reymond est capable de porter à leurs extrêmes limites ces virtualités, d'exacerber toute l'ambivalence du personnage, jusqu'à son apparition en robe légère de jadis, souvenir de sa jeunesse à Blue Mountain : à la fois tentative d'une réception réussie au bénéfice de sa fille et évidente scène de séduction envers l'invité d'un soir. Plus l'actrice avance dans son parcours artistique, plus elle ose avec une pleine liberté. Elle avait déjà montré cette audace dans *Toujours la tempête* de Peter Handke en 2015 à l'Odéon. En même temps, elle reste ici dans une sorte de ritualisation évocatrice du nô, au-delà de la simple apparence, de la configuration de son beau visage, de certaines coiffures et tenues d'Olga Karpinsky.

Cette influence japonaise ne trahit en rien la pièce, où les didascalies prévoient un kimono comme tenue d'intérieur pour Laura et donnent ces indications de jeu : « *leurs gestes formalisés presque comme une danse ou un rituel* ». La scénographie de Daniel Jeanneteau n'est pas non plus étrangère aux descriptions de Tennessee Williams qui évoquent des rideaux, des pans de tulle entre les pièces du petit appartement à Saint-Louis. Mais elle rompt avec tout réalisme et ne matérialise que l'espace de la mémoire. Le narrateur se tient souvent à l'avant-scène, séparée par un rideau transparent du plateau, où l'aire de jeu est fermée par des panneaux de voile, recouverte d'un tapis blanc, duveteux comme neige, assourdissant les bruits. Dans l'entre-deux se déploie, bien visible, la ménagerie de verre aux formes stylisées, symbole toujours présent, pour Tom en position de narrateur, de la sœur abandonnée. Les lumières, de Pauline Guyonnet, concourent à la beauté de l'ensemble : « *l'appartement apparaît sous un jour assez diffus et poétique* », écrivait l'auteur, qui avait aussi prévu, pour cause de facture impayée et de coupure d'électricité, des bougies pour le tête-à-tête entre les lycéens d'autrefois. La flamme est éteinte à la fin de la soirée ratée, mais, comme dans la mémoire du narrateur, elle survit longtemps au souvenir d'une performance rare : la représentation, sur un plateau de théâtre, par les moyens de la scène, du temps perdu.

Paris des philosophes (15) : Simone Weil, rouge ou verte

« On mettra la vierge rouge le plus loin possible de façon à ne plus entendre parler d'elle. »
Célestin Bouglé, directeur adjoint de l'ENS, en 1931.

Quand l'Eurostar entre en Angleterre, il traverse au bout de quelques minutes la gare d'Ashford, dans le Kent. C'est dans cette ville, au Bybrook Cemetery, qu'est enterrée – loin de Paris ... – la philosophe Simone Weil, décédée en 1943 au sanatorium voisin de Grosvenor, affaiblie par la tuberculose et la sous-alimentation volontaire. Une Simone Weil Avenue garde le souvenir de celle que Camus a appelée, en février 1951 (dans une lettre à sa mère, Mme Weil), « le seul grand esprit de notre temps ».

Simone Weil est née en 1909, boulevard de Strasbourg, au n°19 (aujourd'hui rue de Metz), entre la gare de l'Est et le boulevard Saint-Denis, dans le 10^e arr. Son père est médecin, d'origine juive alsacienne ; sa mère, Selma Reinherz – « Cœur pur », en allemand –, est née en 1879 à Rostov-sur-le-Don. C'est une femme elle-même remarquable, décédée en 1965. Le poète polonais Czeslaw Milosz, dans une conférence¹, rapporte qu'en 1957 c'est chez Mme Weil, la mère de Simone, qu'Albert Camus se réfugie quand il apprend qu'il vient de recevoir le prix Nobel.

En 1913, le couple Weil s'installe au cœur du Quartier Latin, boulevard Saint-Michel (n° 37) avec ses deux enfants – le frère, André, deviendra un mathématicien de haut vol. La santé fragile de la jeune fille l'oblige à ne fréquenter les lycées que par intermittences : Fénelon, Victor Duruy, plus mondain, où la psychologie de Le Senne, le « prof de philo », la laisse indifférente. Elle passe son bac en 1925 et entre en octobre en « khâgne » au lycée Henri IV, à l'ombre du Panthéon. Une révélation. Dans la vieille salle en gradins du rez-de-chaussée, elle suit pendant trois ans les cours d'Alain. Mal vue de l'administration pour ses « excentricités » et ses « façons garçonnières », elle absorbe la « doctrine » du maître, notamment sa méfiance envers tous les pouvoirs et son éloge de la volonté.

Admirablement préparée par Alain, « la Martienne », sa disciple favorite, « intègre » donc l'École de la rue d'Ulm en 1928, seule fille de sa promotion. On la voit par la suite un peu à la Sorbonne (le temps d'un échange glacial avec Simone de Beauvoir...), où elle passe ses certificats de licence. Son succès à l'agrégation de philosophie en 1931 aurait dû lui ouvrir banalement une belle carrière mais son exigence de vérité et de justice, si inactuelle, la conduit ailleurs, au gré des postes lointains que l'administration de l'Instruction publique lui réserve : Le Puy, Auxerre, Roanne, Bourges, etc. : elle mène la vie paradoxale d'une militante solitaire.

Elle demeure parisienne cependant, car ses parents ont emménagé en 1929 aux 6^e et 7^e étages d'un bel immeuble récent, éminemment bourgeois (3, rue Auguste-Comte), face aux serres du Sénat, avec une vue sur Paris qui éblouit son amie et biographe, Simone Pétrement : « Du balcon l'on peut voir à gauche la tour Eiffel, le palais de Chaillot, le dôme des Invalides (...), les tours de Saint-Sulpice, le toit de l'Opéra, (...) à droite, la flèche de la Sainte-Chapelle, la tour Saint-Jacques, le Panthéon² » et, bien sûr, la

Sorbonne. Le jugement de Simone sur le quartier est plus réservé : « Les Grecs regardaient leurs temples. Nous supportons les statues du Luxembourg parce que nous ne les regardons pas ».

Devant la plaque de la rue Auguste-Comte, on se rappellera qu'en décembre 1933 les parents de Simone ont, à la demande de leur fille, hébergé pour un soir Trotsky et ses gardes du corps dans la chambre du 7^e, où elle a eu de féroces discussions avec le révolutionnaire russe qui fonde à cette période la IV^e Internationale. L'élève d'Alain se défiait des partis républicains, ce n'était pas pour admettre les vertus de la « dictature du prolétariat » et du régime bolchévique. Simone Pétrement rapporte la teneur de cette discussion, les réponses et les éclats de voix de Trotsky (« Êtes-vous de l'Armée du Salut ? ») et l'étonnement de la fille de ce dernier, Nathalie : « Cette enfant qui tient tête à Trotsky ! »

Quand elle se trouve à Paris, dans les années trente, Simone fréquente le petit cercle autour de La Critique sociale de Boris Souvarine, de Colette Peignot (« Laure »), et de George Bataille, qui donne d'elle un portrait sulfureux (et assez malveillant) sous le nom significatif de Lazare dans *Le Bleu du ciel* : « Elle mettait mal à l'aise : elle parlait lentement avec la sérénité d'un esprit étranger à tout ; la maladie, la fatigue, le dénuement ou la mort ne comptaient pour rien à ses yeux. »

Ce « cadavre » revient à Paris pour mener la vie d'une ouvrière : de décembre 34 à avril 35 elle travaille à l'usine Alsthom de la rue Lecourbe ; elle habite alors une chambre au n° 228 de cette rue. Puis, en avril, elle trouve un travail en banlieue, à Boulogne-Billancourt, aux Forges de Basse-Indre, rue du Vieux Pont de Sèvres, puis chez Renault, jusqu'en août. Une expérience qui laisse une marque qu'elle juge indélébile, celle de l'esclavage et de l'humiliation. Mais si elle a écrit sur la « condition ouvrière », elle s'attache aussi, dans son texte programmatique de 1940 sur *L'Enracinement*, au sort du monde rural ; elle-même a aimé travailler « dans les champs », avec les paysans, dès son adolescence, et elle oppose volontiers les deux types d'activité, le travail mécanique des ateliers et le travail pénible mais gratifiant de la paysannerie, qu'elle veut même envelopper d'un nimbe religieux.

Simone Weil, la « cathare », a la nostalgie de l'Occitanie, de la beauté grecque de ses paysages austères, de sa paysannerie en harmonie avec le monde, et, comme Camus, elle se méfie de la ville, qu'elle soit quartier intellectuel ou banlieue industrielle, lieux d'une pesanteur sans grâce. À l'inverse – écrit-elle dans « Condition première d'un travail non servile » – « le soleil et la sève végétale parlent continuellement, dans les champs, de ce qu'il y a de plus grand au monde. Nous ne vivons pas d'autre chose que d'énergie solaire. (...) Tout le travail du paysan consiste à soigner et servir cette vertu végétale qui est une parfaite image du Christ. » Écologiste, à sa manière.

- 1 Czeslaw Milosz, « L'importance de Simone Weil », dans *Empereur de la terre*, Fayard, 1987.
- 2 Simone Pétrement, *La Vie de Simone Weil*, Fayard, 1973, t. I (1909-1934), p. 139 et suiv.

Suspense (3) : Le détective privé, réalités et légendes

De nos jours, Sam Spade, Philip Marlowe et quelques autres continuent d'habiter l'esprit du lecteur de polars et de l'amateur de films noirs. Raymond Chandler le savait bien lorsqu'il écrivait avec une aimable grandiloquence : « Il est le héros ; il est tout. Il doit être un homme complet, un homme du commun et pourtant un homme hors du commun. Il lui faut être, pour utiliser une formule très rebattue, un homme d'honneur [...] le meilleur homme de son monde et l'homme qui serait suffisamment bon dans n'importe quel monde. »

John Walton, *The Legendary Detective : The Private Eye in Fact and Fiction*. Chicago University Press, 219 p., \$25.

Et c'est bien ainsi que nous voulons que soit sur le papier ou sur l'écran ce fascinant détective privé, même si nous savons qu'il était tout autre dans la réalité. La biographie de Dashiell Hammett, un temps détective à l'agence Pinkerton avant de devenir grand auteur de polars, nous l'avait déjà appris, et une petite connaissance des luttes ouvrières aux États-Unis, au début du siècle, nous l'avait confirmé. Le livre de John Walton, professeur émérite à l'Université de Californie Davis, vient aujourd'hui souligner qu'en effet le « vrai » privé exerçait une occupation peu reluisante et n'avait en général pas besoin de faire preuve de qualités intellectuelles ou morales impressionnantes.

The Legendary Detective de John Walton le montre en se donnant pour but d'analyser l'histoire des privés et des agences de détection, puis celui de comprendre comment la culture du XX^e siècle est parvenue à créer un de ses mythes les plus puissants à partir d'une réalité ennuyeuse, très souvent illégale ou criminelle. Son ouvrage nous apprend que le « vrai » détective privé dans les années 20 et 30 aux États-Unis, où existaient quelques 250 agences, travaillait soit dans une très petite entreprise s'occupant de problèmes familiaux (infidélités, divorces, disparitions), soit dans une grande dont le rôle, dès la fin du XIX^e, était de louer ses services aux groupes industriels désireux d'espionner leurs concurrents ou leurs employés, d'éviter toute implantation syndicale, et de « neutraliser » anarchistes, rouges et autres empêcheurs d'exploiter à fond.

Le rôle des agents privés dans les coups de main meurtriers et les assassinats « ciblés » lors des grèves et des manifestations est connu ; Walton le rappelle. Il fait également le point sur la réputation de férocité de certains de ces détectives, comme ceux de l'agence Pinkerton, tristement célèbres lors de la grève des mineurs de l'Anaconda Copper Company du Montana ; il souligne les liens étroits qu'ils pouvaient entretenir avec la police et atteste leur participation à des attentats fomentés par des patrons ou des élus municipaux dans le but de provoquer au sein de la population un rejet de la gauche et des syndicats. Lorsque, dans les années trente, une série de lois fédérales changea les rapports patronat-travail, cette activité des privés, qui formait l'essentiel de leur gagne-pain, disparut. À cette histoire que raconte avec beaucoup de vivacité John Walton s'ajoutent quelques portraits de détectives inhabituellement originaux : Charles Siringo alias « le Détective cowboy », James McFarland infiltré chez les Molly Maguires, un gang irlandais...

Une fois les faits établis, comment Walton va-t-il expliquer le passage à la légende ? Il est un peu évasif sur ce point et n'apporte que des réponses assez convenues dans le domaine esthétique, mais il se montre plus convaincant dans l'exposition d'autres points appartenant au domaine sociologique : le développement de l'instruction et de la lecture, les conditions de productions des pulps et des polars (lesquelles avaient sans doute dicté à l'auteur, Erle Stanley Gardner, inventeur du privé Perry Mason, sa célèbre phrase : « *Je suis une usine à fiction* »), l'étude de leur lectorat. Il achève son livre sur une présentation un peu rapide concernant la marchandisation actuelle du détective : les jouets Dick Tracy, un « *Dashiell Hammett walking tour* » à San Francisco ...

The Legendary Detective est donc une bonne anthropologie sociale et historique du détective privé aux États-Unis. Le contrat présenté par la première partie de son sous-titre, « *the private eye in fact* », se trouve impeccablement rempli. Celui de l'autre partie du sous-titre, « *and in fiction* », ne l'est pas aussi parfaitement. Peu importe, *The Legendary Detective* apportera beaucoup aux amateurs de polars, et ne les empêchera pas de continuer à rêver avec le Raymond Chandler de *L'Art simple du meurtre* d'un privé homme « d'honneur », en dépit de tout, qui dans sa « *recherche de la vérité cachée* » se montre toujours prêt à se lancer dans les « *mean streets* » métaphoriques ou non de ce monde « *peu ragoûtant qui est le nôtre* ».

Claude Grimal