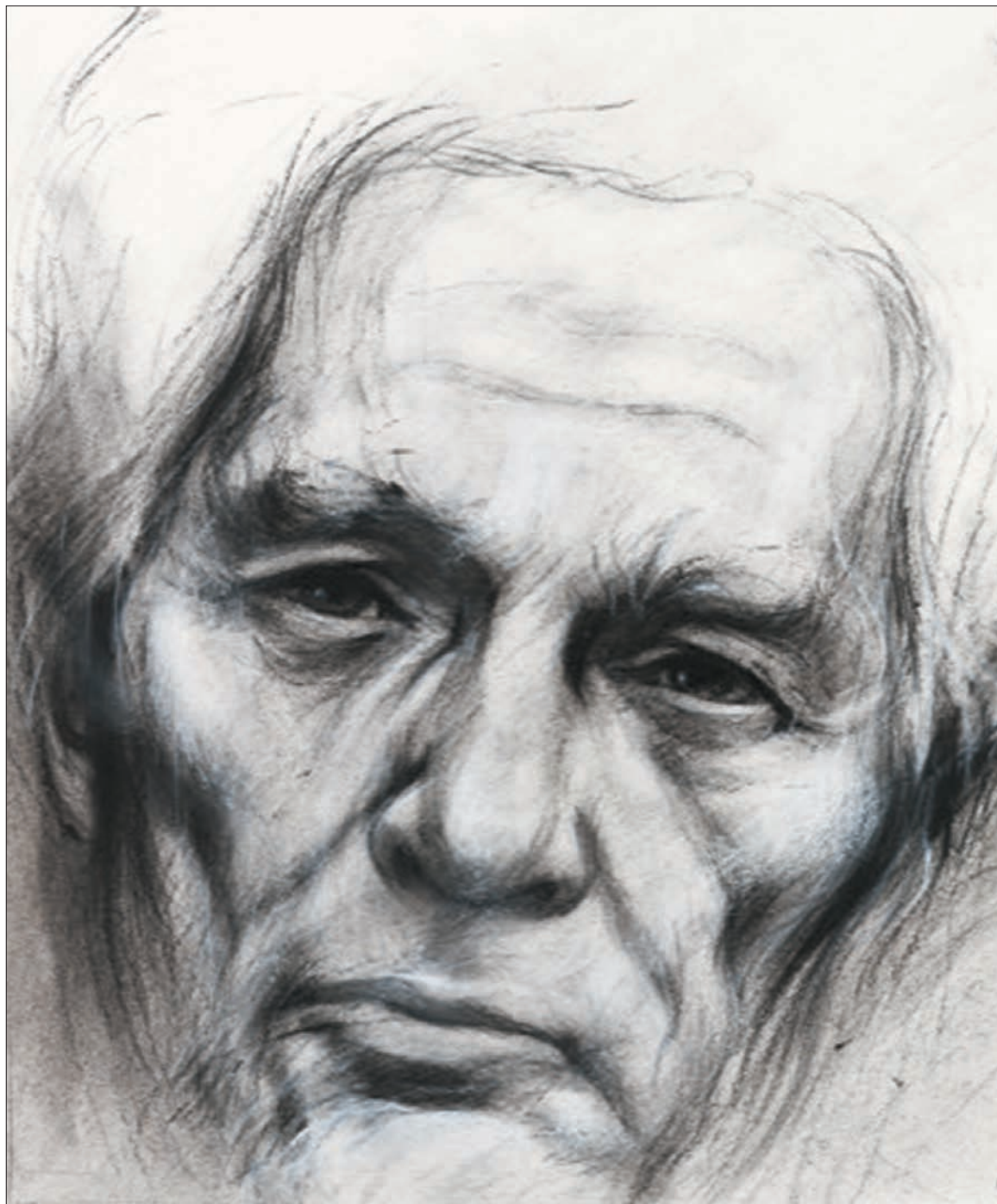


LES LETTRES *françaises*

Fondateurs : Jacques Decour (1910-1942), fusillé par les nazis, et Jean Paulhan (1884-1968).

Directeurs : Claude Morgan (de 1942 à 1953), Louis Aragon (de 1953 à 1972), Jean Ristat.



Portrait de Jacques Derrida (2003), par Ernest Pignon-Ernest (dessin).

Jacques Derrida, par Françoise Valon
Robert d'Humières, par René de Ceccatty
Anne-Laure Liégeois, par Jean-Pierre Han

La voix libre d'un ami de Colette et de Proust

Lettres volées - Roman d'aujourd'hui,
de Robert d'Humières. Éditions ErosOnyx,
collection « Classiques », 330 pages, 16 euros.

Parmi les nombreux modèles de Robert de Saint-Loup, l'ami du narrateur et double révélateur des ambiguïtés sexuelles de Proust lui-même, se trouverait un écrivain oublié des histoires littéraires, mais non des chercheurs obsessionnels que sont les responsables (Pierre Lacroix et Yvan Quintin) des éditions ErosOnyx, source d'innombrables redécouvertes de curiosités littéraires. Robert d'Humières meurt le 27 avril 1915 à la bataille d'Ypres, à quarante-sept ans. Trop âgé pour être mobilisé (on n'envoyait que les jeunes à l'abattoir, comme dans toute guerre), il s'était engagé dès le début du conflit. On ne s'attendait pas, semble-t-il, à une telle mort héroïque de la part d'un dilettante littéraire, soupçonné d'avoir déserté.

Ce saint-cyrien malgré lui avait quitté, dans sa jeunesse, après ses études militaires, l'armée pour laquelle il n'était pas plus fait qu'un autre, pour se consacrer à la littérature et au théâtre. Né en 1868, il était le contemporain de Gide et de Proust, et il fut publié, pour certains de ses livres et ses traductions, par le Mercure de France (mais non pour ces *Lettres volées* sortant, elles, chez Félix Juven, en 1912) comme tant d'autres écrivains singuliers dont cette maison était friande. Comme Lafcadio Hearn, publié par les mêmes éditions alors, il était amoureux d'exotisme. Il est certain que le Mercure de France, dirigé par Alfred Vallette, mari de Rachilde qui y régnait, ne pouvait être indifférent à ce qui passionnait ce jeune auteur.

Il connaissait l'Inde et le Japon qui lui inspira même une pièce de théâtre qu'il monta dans la salle des Batignolles, devenue plus tard Théâtre des Arts, et à présent Hébertot.

Dans ce même lieu, il monte la pièce d'Oscar Wilde *L'Éventail de Lady Windermere*, qu'il a adaptée lui-même, et il écrit du reste sa propre version de *Salomé* (mise en musique par Florent Schmitt). Il ne se trompait guère dans le choix des auteurs qu'il traduisait et faisait connaître en France : Rudyard Kipling (*Le Livre de la jungle* et *La lumière qui s'éteint*), Joseph Conrad (*Le Nègre du Narcisse*), l'auteur de *Peter Pan* (J. M. Barrie) pour *Margaret Ogilvy* et Lewis Wallace (pour *Ben-Hur* !). C'est dire que sans se souvenir peut-être de ce nom, il est peu de Français qui ne l'aient rencontré dans leurs lectures adolescentes.

Robert d'Humières fréquentait les salons du début du siècle. Il était donc un des personnages idéaux pour la *Recherche*. Et Willy et Colette étaient proches de lui. Colette en particulier, qui avait lu ce roman retrouvé (tout comme Proust) et l'avait apprécié. En appendice sont fournies les lettres de l'auteur à son amie. Non les réponses de celle-ci, disparues. Il avait également fait la connaissance d'Edith Wharton. Et, bien entendu, de Renée Vivien et Jean Lorrain.

Quant aux *Lettres volées* elles-mêmes, elles semblent contenir plus qu'il n'apparaît à la lecture de l'intrigue, somme toute banale, mais étrangement menée. Elles racontent en effet simplement un mariage arrangé entre une riche jeune Juive convertie, fille de financiers, et un jeune hobereau jouisseur et ruiné, amant d'une aristocrate perverse à triple vie qui peut, comme le soulignent le préfacier et les deux postfaciers, évoquer la marquise de Mer-

teuil des *Liaisons dangereuses*. Ce mariage forcé est épique de différents éléments anecdotiques. La mariée n'est pas très innocente. Elle est même plutôt délurée. Elle feint d'accepter un mariage blanc parce qu'elle sait son jeune époux amoureux fou de leur marieuse. Mais elle l'attendrit et finit par consommer le mariage, sans pour autant s'attacher son mari volage. Elle se sacrifie avec une soudaine grandeur. Prémonitoirement, l'auteur tue son personnage



Robert d'Humières
photographié par Paul Nadar le 28 août 1895.

masculin, son double au champ de bataille, mais en Orient, trois ans avant sa propre mort, elle réelle.

Le roman frappa Proust et Colette par la subtilité des analyses psychologiques, par les sinuosités des motivations des personnages, qui contournent le pathos et le manichéisme. À la fois maîtres de leur destin individuel et jouets des classes auxquelles ils appartiennent, ils vont et viennent entre liberté et déterminisme. Et l'auteur se complaît dans les perversités des uns et des autres, notamment d'un Jésuite qui mène la danse et auquel tous se confient avec ingénuité ou intentions cachées.

Mais les « grands lecteurs » qu'étaient ses deux amis géniaux, Colette et Proust, lisaient dans ce livre non seulement des échos de leurs propres obsessions sur les sensualités impérieuses qui commandaient leurs vies respectives et sur le jeu social dont ils tentaient de décrypter les codes et les mensonges, mais un autre discours, en palimpseste, qui aurait été l'aveu de la vie secrète de l'auteur, bisexuel. C'est, à vrai dire, beaucoup orienter l'interprétation, mais cela permet d'entrer dans la genèse d'une fiction qui, de toute évidence, possède des enjeux qui ne

sont pas immédiatement perceptibles. Les éditeurs, auxquels s'ajoute le préfacier Alain Stoeffler, rivalisent d'érudition (peu de redécouvertes auront été accompagnées d'un appareil critique aussi riche...) et de perspicacité, pour lire, dans ce roman épistolaire, des confessions filtrées.

Robert d'Humières avait en effet lui-même cédé à un mariage arrangé tardif, avec sa cousine, qui lui donna plusieurs enfants. Mais il menait, parallèlement, une vie homosexuelle dont il s'ouvrait à ses amis parisiens. Et Colette, dans *Le Pur et l'Impur* que cite Pierre Lacroix, décrit avec son intrépidité habituelle le couple affiché qu'il formait avec un jeune ami : « *L'ainé, qui fut tué devant l'ennemi, n'est pas de ceux qui se laissent oublier. Je ne léguerais ses lettres à personne. Pour le cadet, l'odeur des foins, quand il échevèle à la fourche les andains, serre peut-être encore son cœur qui fut comblé... Amitié, mâle amitié, sentiment insondable ! Pourquoi le plaisir amoureux serait-il le seul sanglot d'exaltation qui te fût interdit ?... Je laisse paraître une complaisance qu'on trouvera étrange, qu'on blâmera. La paire d'hommes que je viens brièvement de peindre, il est vrai qu'elle m'a donné l'image de l'union, et même de la dignité. Une espèce d'austérité la couvrait, austérité nécessaire et que, pourtant, je ne puis comparer à nulle autre, car elle n'était pas de parade ni de précaution, ni engendrée par la peur morbide qui galvanise, plus souvent qu'elle ne les bride, tant de pourchassés. Il est en moi de reconnaître à la pédérastie une manière de légitimité et d'admettre son caractère éternel.* »

L'intelligence souveraine et honnête de Colette nous parle peut-être plus directement encore que les précautions entomologiques et distancées que prit Proust pour décrire une société plus ou moins secrète, et à vrai dire moins secrète qu'on ne le pense, et qu'il connaissait parfaitement, mais de laquelle, pour construire son personnage de narrateur et peut-être lui donner un crédit de fiabilité « objective », il avait eu besoin de s'exclure artificiellement.

Colette et Proust, donc, les premiers, avaient lu cet hommage à la littérature du XVIII^e siècle et ce tableau d'une France provinciale et duplice comme une traduction d'une autre société et d'autres tourments. Les éditeurs leur emboîtent le pas, en soulignant tout ce qui peut éclairer le lecteur en quête de clés. Mais, à présent, cette lecture crée en nous une étrange impression, mitigée, de liberté et d'étouffement. Robert d'Humières décrit en effet un monde bardé d'interdits et de conventions et s'accommodant pourtant de petits arrangements personnels, chacun vivant finalement sa passion comme il l'entend, tout en tenant des discours moralisants (le Jésuite) ou pragmatiques (les parents et les marieurs). Il y a ça et là quelques sacrifices (le frère de la mariée et la mariée elle-même, et finalement le marié, happé par la mort).

Mais la résurgence d'une personnalité comme celle de Robert d'Humières offre aussi un document passionnant sur la stagnation ou les aléas des mœurs au cours des siècles. Un esprit aussi curieux que le sien, au cœur de la vague du japonisme et de l'orientalisme, informé sur toutes sortes de cultures autres, important en France quelques génies comme Conrad, Kipling et Wilde, tournés eux-mêmes vers d'autres façons de vivre, prouvait que la littérature avait abordé de front, au début du XX^e siècle – sur la trace de Balzac, le précurseur – les multiples faces

du désir et des pulsions, et les difficultés que la société avait à les accepter et à en analyser la complexité dans des discours politiques ou sociaux, bien sûr, mais aussi romanesques. L'affaire Dreyfus, ainsi que Proust le montrera également, et qui apparaît en filigrane (à travers des allusions à l'antisémitisme que contient le roman de Robert d'Humières) était aussi l'allégorie d'un autre ostracisme, sexuel.

En notre période de régression moralisatrice (et guère morale) qui multiplie, à grands renforts de proclamations médiatiques et prétendument militantes de mères-la-vertu sur le retour, les boucs émissaires et les condamnations, la lecture non seulement de ce roman étrange, mais du très riche dossier qui l'accompagne est édifiante sur la courbe sinusoïdale que suit l'évolution des mœurs, où tout progrès de tolérance et d'honnêteté, de vérité et de courage, est immédiatement conjuré par un recul, par le triomphe de la duplicité et par des lynchages, des mises au pilori, des reniements. Si bien que ce vieux roman sorti des oubliettes nous apparaît comme un salutaire rappel des esprits éveillés dénonçant une société assoupie sur ses convictions étriquées ou justicières. Et le sous-titre, « Roman d'aujourd'hui », nous semble plus que jamais justifié. ■

René de Ceccatty

Retrouvez dans la collection « Les Lettres françaises » aux éditions Le Temps des cerises :

Ils, de Franck Delorieux (préface de Marie-Noël Rio) ;
Le Musée Grévin, de Louis Aragon (préface de Jean Ristat) ;
Une saison en enfer, d'Arthur Rimbaud (préface inédite de Louis Aragon) ;
Larrons, de François Esperet (préface de Jean Ristat) ;
Paradis argousins, de Victor Blanc (préface de Franck Delorieux) ;
Vers et proses, de Maïakovski (choix, présentation et traduction d'Elsa Triolet) ;
Gagneuses, de François Esperet (préface de Christophe Mercier) ;
Les Onze Mille Verges, d'Apollinaire (préface de Louis Aragon) ;
Le Corps écrit, de Franck Delorieux.
Filigrane, de Victor Blanc.

Écrits complets,

Laure, 952 pages, 39 euros.

Cahiers Laure n° 2, 336 pages, 29 euros.

Éditions les Cahiers.

Elle aurait voulu commencer toutes ses journées par une descente en parachute. C'est ce que Michel Leiris raconte de Colette Peignot – dite Laure – dans son journal du 22 janvier 1938 (Gallimard). Le 8 janvier de la même année, Leiris avait prononcé une conférence au Collège de sociologie, intitulée « Le sacré dans la vie quotidienne », qui place le sacré au centre de l'œuvre de l'écrivain. Colette Peignot a sans doute assisté à cette conférence, qui la troubla et qui suscita toute son attention. Une réflexion en particulier, sur la question de savoir quelle couleur a pour lui la notion même de sacré, va engendrer un dialogue entre les deux amis ; et Colette Peignot prendra alors la plume pour dire : « *Quelle couleur a pour moi la notion même de sacré ?* » Mais en vérité ils ne ressentent pas la même chose ; Colette Peignot n'est pas sur la même longueur d'onde que ses amis Leiris, Bataille, qui seront pourtant ses premiers éditeurs quand ils publieront, à sa mort – survenue le 7 novembre 1938 – et contre l'avis de la famille Peignot, une partie de ses écrits sous le titre : *Le Sacré*, et en attendant que son neveu Jérôme Peignot (en 1971 seulement) porte à la connaissance du public les *Écrits de Laure*, qui deviennent même aujourd'hui les *Écrits complets de Laure*, aux Éditions les Cahiers, et qui rassemblent donc l'ensemble des écrits de Laure, dont *Le Sacré* où elle dit – toujours à l'intention (et l'attention) de Leiris : « *Imaginez une corrida pour vous seul* », ce qui, mine de rien, change tout...

Que veut Laure ? – « Communiquer » ; et bien entendu dans un tout autre sens que celui dans lequel on l'entend aujourd'hui. Ses *Écrits* définissent le Sacré comme « *un événement topique, communication ressentie comme nudité* », dit-elle, ce qui n'est pas sans évoquer pour nous, aujourd'hui, le Georges Bataille de *L'Expérience intérieure* et du *Coupable*. Colette Peignot a aimé Bataille (et réciproquement), à qui elle dit toutefois aussi avoir détesté son livre (qui n'est autre que *Le Bleu du ciel*). Dans une lettre à Bataille, probablement d'août 1936 (et non envoyée, mais qu'on peut lire aujourd'hui dans les *Écrits complets*), elle dit de ce livre qu'elle ne le supporte pas plus qu'elle ne se supporte elle-même. Mais n'y a-t-il pas, chez Laure, quelque chose comme une certaine haine de la littérature ? – et pas au sens où Bataille parlait de « *haine de la poésie* », en disant superbement qu'il lui semblait qu'à la poésie véritable accédait seule la haine ; non, chez Laure, c'est une véritable hostilité qu'elle éprouve à l'égard de la littérature, ce qui fera écrire à Leiris et Bataille, dans les notes du *Sacré* : « *Mais la misère inhérente à tout ce qui est littérature lui faisait horreur* ».

Leiris l'appellerait bientôt « *la sainte de l'abîme* », dans *La Règle du jeu* (*Frêle bruit*). C'est d'ailleurs ce qui la rap-

Une corrida pour soi

proche de Simone Weil, qu'elle a connue au Cercle communiste démocratique de Boris Souvarine. Simone Weil s'était prise d'affection pour Colette Peignot, alors même qu'on ne peut imaginer deux êtres plus dissemblables dans leur féminité, dans leur éros (l'une est vierge, l'autre aime tour à tour Bernier, Souvarine, Bataille). Mais l'une et l'autre ont le même but, qui est de s'immerger dans le vécu, « *quitte à se pousser jusqu'aux limites de ses propres forces* », comme l'a montré Élisabeth Barillé dans son essai biographique, *Laure, la sainte de l'abîme*, publié chez Flammarion en 1997. Colette Peignot s'était rendue en Russie, tandis que Simone Weil s'était fait engager comme

ouvrière sur presse à l'usine de construction électrique de la société Alsthom. L'une et l'autre voulaient la révolution, mais non sans avoir d'abord embrassé le sort des démunis (« *Viendra-t-il ce temps de la réalité ?* » comme l'écrit Laure dans son récit *Histoire d'une petite fille* qui ouvre le volume de ses *Écrits complets*). Un des ses articles, qu'elle publie le 8 avril 1933 dans le journal *Le Travailleur communiste syndical et coopératif*, s'intitule « Le mirage soviétique ». En fait, par ses écrits comme par sa mort (le 7 novembre 1938), Colette Peignot annonce la débâcle politique européenne.

Bataille avait depuis longtemps dit et écrit que la guerre était inévitable. Mais, avant cette guerre, Bataille et Leiris ont assisté à l'agonie de Laure, menée



Colette Peignot.

comme une longue corrida (« *Imaginez une corrida pour vous tout seul* »). Dans la revue des *Cahiers Laure*, dont le n° 2 paraît simultanément aux *Écrits complets*, une autre grande question revient, celle de savoir si Laure est bel et bien le personnage du très grand roman de Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort* (« *Laure ou pas Laure ?* » dit ici Bernard Noël dans un entretien avec Paul Buck, le traducteur des *Écrits de Laure* en anglais). Mais ce prénom de Laure, quand même, d'où vient-il ? C'est un prénom choisi par Colette Peignot elle-même, selon Bataille et Leiris (« *Il y a peu de mois est morte celle qui s'est désignée elle-même sous le nom de Laure* », écrivaient Bataille et Leiris dans leurs notes sur *Le Sacré*). C'est le « *corps glorieux de Laure* », comme le dira aussi Mitsou Ronat. Dans le volume des *Écrits complets*, il y a des photographies de Colette Peignot, dont plusieurs sont des nus, mais où l'on voit que le corps glorieux ne veut pas forcément de sa gloire. Non, la nudité n'est pas le corps, comme l'a montré Bernard Noël dans son grand livre des *Peintres du désir* (Belfond, 1992), avec, en couverture, *Une femme devant un miroir*, un tableau de Christoffer Wilhelm Eckersberg, où l'on voit une femme à la toilette, nue, de dos. Dans *Le Sacré*, Laure raconte qu'elle a passé de longs moments, sans que personne ne s'en doutât, dans le cabinet de toilette de sa mère où deux grandes glaces se faisaient vis-à-vis : « *Je m'efforçais de compter les représentations de moi-même – quelquefois j'en trouvais 100 d'autres fois bien plus* ». C'est l'infini de Laure (l'infini en acte). ■

Didier Pinaud

Henri Pourrat, poète virgilien

Jean PAULHAN - Henri POURRAT,
Correspondance 1920-1959.

Éditions Gallimard, 2020, 818 pages, 25 euros.

Pour moi, Henri Pourrat a toujours fait partie du paysage : en bons instituteurs auvergnats, mes grands-parents maternels possédaient les quatre romans de *Gaspard des montagnes* – que je m'étais d'ailleurs appropriés sans vergogne, inscrivant d'une écriture d'enfant mon nom en dessous du leur. À leur mort, j'ai récupéré *Gaspard*, mais sans le lire : il était là, c'est tout, comme un souvenir.

Ce n'est que quelques années plus tard qu'au cours d'un déjeuner, Jean-Pierre Sicre (lecteur averti s'il en est), créateur et animateur des éditions Phébus (et qui fut sans doute, avec Christian Bourgois, l'éditeur le plus créatif et le plus fécond des années 1970-2000), après un énième verre de vin (les déjeuners avec cet ogre étaient toujours longs et arrosés) me confia que dans sa longue vie d'éditeur, son plus grand regret avait été de ne pouvoir rééditer *Gaspard* (dont les droits appartenaient à Albin Michel, le seul livre de Pourrat qu'ils avaient gardé à leur catalogue), qui, pour lui, était un des sommets du roman français du XX^e siècle, et qu'il plaçait aussi haut que Proust.

Le tuyau n'est pas tombé dans l'oreille d'un sourd : j'ai aussitôt ouvert *Gaspard*, et l'ai dévoré avec passion et

admiration (on n'est souvent pas loin du Giono des *Chroniques*). Puis j'ai creusé un peu plus loin dans l'œuvre de Pourrat. Ce qui était difficile, car la quasi totalité de ses livres étaient introuvables. Pendant deux ou trois ans, j'ai écumé les quelques « libraires d'ancien » qui existaient encore dans le Vieux Clermont, les ruelles tortueuses autour de la cathédrale, leur ai fait ouvrir leurs tiroirs, et ai fini par avoir un Pourrat complet, qui occupe maintenant dans ma bibliothèque un « linéaire » conséquent, pour parler comme un chef de rayon.

Car Pourrat est une manne pour les bibliophiles curieux. En dehors de ses livres parus chez Gallimard ou Albin Michel, il a publié une multitude de plaquettes, souvent à tirages très limités, chez les éditeurs les plus inattendus. Sans compter les rééditions qu'il retravaillait de près, ajoutant, complétant, rabotant, ce qui fait de chaque édition nouvelle une nouvelle « originale ». Et sans compter ses correspondances avec Vialatte, Ramuz, Giono, Claudel, tant d'autres.

Son œuvre multiple et diffractée est, *a priori*, difficile à appréhender dans son ensemble : seulement quatre romans en dehors de *Gaspard* (dont le nervalien *Mauvais Garçon* que Paulhan publia chez Gallimard en 1926) ; le reste consiste en biographies, légendes, épopées en vers, vies de Saints (*Les Saints Patrons*, admirablement illustrés, est une merveille), essais (*La Cité perdue*, magnifique et poétique recherche sur Gergovie), livres sur l'Auvergne (chez Arthaud), recueils de contes. Tout ça pour aboutir au grand œuvre qui occupa les quinze dernières années de sa vie : les treize volumes du *Trésor des contes*, que Paulhan parraina chez Gallimard, en pensant, dès le départ, les réunir en Pléiade – ce qui ne s'est pas fait du vivant des deux hommes. Dans les années quatre-vingt, Gallimard remit le projet sur le tapis, mais, pour des raisons qui n'ont pas leur place ici, à la Pléiade fut préférée une édition en sept gros volumes thématiques, cartonnés et illustrés. Elle est parfaitement réalisée, mais la Pléiade aurait assuré une survie plus grande à celui qui fut l'un des grands animateurs secrets de la vie littéraire française entre 1920 et 1960, et qui est aujourd'hui trop négligé (le funeste Lagarde et Michard ne le cite même pas !).

D'où l'importance de la publication – partielle, mais cependant abondante – de sa correspondance avec Jean Paulhan.

Au départ, on imagine mal le lien entre le Parisien éminence grise de la NRF, et le patriarche auvergnat (même à trente ans, avec sa barbe et sa houppe, Pourrat avait l'air d'un patriarche) qui répugnait à quitter l'Auvergne et la maison qu'il fit construire à Ambert (et où j'ai eu la chance de passer une journée d'été : rien n'a changé depuis soixante ans que l'écrivain a disparu, et son bureau est toujours là, tel qu'il était à sa mort, avec sa vue sur les monts du Forez et du Livradois, et le salon à l'ancienne est encore tel qu'il était quand Pourrat y recevait ses amis parisiens. On imagine encore Paulhan ou Vialatte discuter au coin du feu.)

L'écriture de Paulhan est celle, sèche, souvent abstraite, de l'essayiste. Celle de Pourrat, charnue, sensuelle, parfumée, est d'un poète virgilien. Paulhan était considéré comme « de gauche », et fut l'un des fondateurs des *Lettres françaises*, Pourrat, attaché aux traditions et à la terre, fut souvent récupéré, à son grand dam, par les laudateurs de l'État Français.

Pourtant, ces deux hommes furent très proches, intimes, et s'aimaient. Le 19 avril 1920, c'est Paulhan, jeune animateur de la NRF, et admirateur des *Montagnards*, épopée

en vers de la Grande Guerre, premier livre de Pourrat, qui sollicita son aîné pour qu'il écrive dans la NRF (car Pourrat fut aussi un grand critique, un critique-lecteur-écrivain comme il y en a peu. On aimerait voir réunis ses milliers d'articles.) Très vite, au « Monsieur » protocolaire, succéda le « Cher ami », puis « Cher Jean » et « Cher Henri ». Le tutoiement prit la place du vousoiement. Et aux commentaires sur les livres chroniqués par Pourrat pour la NRF s'ajoutèrent des réflexions sur les livres que chacun avait en cours, et, évidemment, des nouvelles des amis communs (Vialatte en tête, Auvergnat déraciné à Paris) et de la famille. Car, dès leur première rencontre, l'été 1920, chez Pourrat, à Ambert, les deux familles apparemment, malgré la distance, n'en firent plus qu'une.

Paulhan établissait un lien entre Pourrat et Gallimard, où parurent nombre de ses livres, et Pourrat enracinait le Parisien dans une province qui lui manquait, et lui conseillait des auteurs – dont Josette Clotis, la compagne de Malraux.

Toute cette correspondance, qui mêle propos littéraires (les deux hommes étaient de grands lecteurs), réflexions sur leur œuvre, journal intime de deux familles, est passionnante. Les lettres du temps de guerre, en particulier, reproduites dans leur quasi-totalité, montrent au quotidien ce que furent les difficultés du temps. Paulhan désire quitter Paris et charge Pourrat de lui trouver une maison près d'Ambert (le projet n'aboutira pas), donne des nouvelles de la NRF un temps déparisienisée, tandis que Pourrat abrite la famille de son ami le dramaturge Bernard Zimmer, dont les origines juives rendaient dangereux le séjour dans la capitale.

Cette correspondance est une ode à l'amitié, et on est ému de la générosité avec laquelle les deux hommes s'enquerraient de leurs amis communs, tentent de les faire publier (car Pourrat fut aussi éditeur, et sa collection « Champs », aux Horizons de France, comptait Ramuz à son catalogue), se demandent, inquiets, des nouvelles d'Alexandre Vialatte, souvent dépressif et imprévisible (la correspondance Vialatte-Paulhan a été en partie publiée chez Plon), et échangent des conseils et des avis, sans complaisance aucune, sur leurs *work in progress* respectifs.

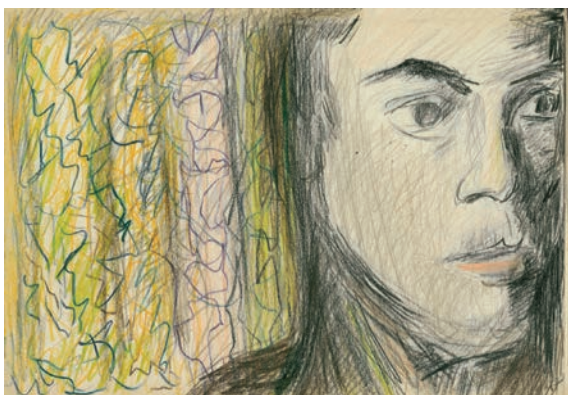
Après la fin de la guerre, en dépit de l'éloignement et des soucis de santé de l'un et de l'autre, les échanges gardent la même intensité. Ils se battent pour que *Les Fruits du Congo*, de Vialatte, qui risque de passer inaperçu, soit reconnu pour ce qu'il vaut (retour de balancier : ce roman touffu et parfois magique, est, à mon sens aujourd'hui quelque peu surestimé) et, surtout, ils œuvrent, Paulhan comme éditeur et Pourrat comme auteur, à l'élaboration du monumental *Trésor des contes*, en quoi Paulhan voit l'équivalent français des contes des frères Grimm. Il n'est pas le seul.

Loin d'être un auteur « régionaliste », Henri Pourrat est un écrivain universel, et son Auvergne, comme la Provence de Giono, comme le Yoknapatawpha de Faulkner, est le timbre-poste modèle réduit du Monde.

Espérons que l'édition de cette correspondance ouvrira à Pourrat de nouveaux lecteurs (Paulhan, lui, a toujours eu les siens et ses *Œuvres complètes* sont en cours chez Gallimard), que le *Trésor des contes* (disponible aujourd'hui chez Omnibus) trouvera enfin en Pléiade la place qui lui était destinée au départ.

Enfin un vœu pieux : qu'un deuxième volume des lettres Pourrat-Paulhan vienne rejoindre le premier. ■

Christophe Mercier



Un livre-événement inédit de Louis Aragon : J.R-75, le cadeau à Jean

Aragon offrit ce carnet de dessins à Jean Ristat en 1975.

Nous éditons aujourd'hui cet « Album de la Saint-Jean », en tout point conforme à l'original.

Le coffret comprend le carnet (80 pages, couverture de cuir) et un livret avec une préface de Jean Ristat.

Éditions Helvétius. Prix : 150 euros.

Bon de commande et renseignements sur : editionshelvetius.com

liaison@editionshelvetius.com

Histoires de crèche

Noël. Aux origines de la crèche,
de Maurizio Bettini, traduit de l'italien par
Pierre Vesperini. Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle »,
220 pages, 20,50 euros.

La Crèche,
de Giorgio Manganelli, traduit de l'italien par Jean-Baptiste
Para. Éditions Trente-trois morceaux, 162 pages, 18 euros.

« **L**a mangeoire est le lieu des animaux, où naît le verbe (logos) [...] », écrit Grégoire de Nysse dans un texte cité par le philologue italien Maurizio Bettini dans *Noël. Aux origines de la crèche*, une enquête textuelle et anthropologique, publiée au Seuil, sur ce que veut dire, chaque année, « faire la crèche ». Que faisons-nous lorsque, enfants ou adultes, croyants ou non, nous positionnons délicatement auprès de la mangeoire où repose l'enfant, à la fin de décembre, l'âne et le bœuf apocryphes – ils ne sont pas mentionnés dans les Évangiles –, approchons les Rois mages de quelques centimètres pendant les premières nuits de janvier, rangeons enfin, avec le sentiment mélancolique du devoir accompli, le sable, la mousse et le papier froissé de la grotte pour les ressortir l'année suivante ?

La Crèche de Giorgio Manganelli, publié par la maison d'édition lyonnaise Trente-trois morceaux, entend également répondre à cette question sous la forme d'un essai fictionnel, d'une « farce théologique » – genre dans lequel excelle l'auteur du *Marécage définitif* ou d'*Aux dieux ultérieurs*. Ce texte, découvert dans les papiers de Manganelli après sa mort, a pour titre original *Il presepio*, qui vient du latin *praesepe*, mangeoire, et nous plonge,

dans une verve apocalyptique où l'adjectif est roi, au plus intime de Noël, c'est-à-dire dans le premier hurlement du « *bambinosau* ». Pour y parvenir, le narrateur a pris une décision radicale, celle de « *s'inscrire à la crèche* ». Il devient ainsi, aux côtés de la « *Mère* », du « *Père* », du « *Berger n° 1* » et du « *Berger n° 2* », un « *présépiare* » (mot forgé à partir de l'italien par le traducteur, Jean-Baptiste Para) de plâtre, tout entier prêt à adorer le « *bambin* ». Dès le début du texte, il nous informe ainsi de ses intentions : « *Je mijote d'entrer dans la crèche, au même titre que ceux qui la peuplent à cette heure. [...] Si j'y entre, je deviendrai une partie de Noël, comprenez-vous ?* »

Mais se miniaturiser pour entrer dans la crèche, n'est-ce pas aussi, presque malgré soi, prendre les dimensions de la grande fête qui, depuis toujours, célèbre la naissance de la divinité ? Bettini, qui a notamment écrit un *Éloge du polythéisme*, nous rappelle ainsi que l'histoire de la crèche a bien des points communs avec d'autres récits racontant la naissance d'une divinité : Hermès et Dionysos, fils de Zeus, comme Zeus lui-même, ne sont-ils pas nés dans une grotte ? La mère d'Hermès, Maia, n'a-t-elle pas déposé celui-ci dans le *liknon* sacré, cet outil qui permettait de vanner le grain ? Enfin, la fête des *Sigillaria* à Rome ne désignait-elle pas, à la fois, la célébration de la naissance de Saturne pendant les Saturnales, fin décembre, et le nom de statuette de terre cuite, vendues sur les marchés, que l'on offrait à ses amis, et qui pouvaient représenter, comme les Lares – les divinités de la maison –, dieux, ancêtres, poètes ou empereurs ? Ces statuette « *pauvres* », santons ou *sigillaria*, sont ainsi, pour Bettini, des « *dons* » offerts à la divinité, « *la manifestation la plus pure [...] de l'impulsion qui pousse à dédier des images* ».

Entrer dans la crèche, même pour celui qui a Noël en horreur, comme le narrateur de Manganelli, ne serait-ce pas alors forcément donner un « *gage* » à la divinité ?

C'est que, dans le cas de la crèche, les circonstances sont aggravantes : celui qui s'y est aventuré une fois aura les plus grandes difficultés à s'en sortir. D'abord, si la crèche est éphémère, elle est aussi cyclique : chaque année, « *Noël est en chemin* » et nous offre son éternité « *bizarre* ». Rien à voir, donc, avec les statuette romaines qui étaient déposées en offrande, une fois pour toutes, aux dieux *Lares*. Cet éternel retour est la source, pour le narrateur, de « *l'angoisse noëlienne* ». Ensuite, et il s'agit peut-être de l'intuition la plus profonde de Bettini, seule la crèche ménage en soi une place, aux côtés du Dieu, pour les « *dédicants* » – bergers, ramoneurs, paysans, autant de figures typiques qui appellent l'identification de tout un chacun. Bettini conclut ainsi : « *Il nous semble clair [...] que l'image continue de véhiculer mémoire et gratitude en tant que "gage"* ». Le dédicant, en se rendant présent (en effigie) dans le sanctuaire, entend également confirmer au dieu qu'il n'oublie pas. [...] En laissant en gage cette petite statue, le dédicant entend rendre visible le fait que lui, à ce soi-même-là, est resté fidèle [...] ». Manganelli, une fois infiltré dans la crèche, approuve : « [...] Sans moi, pas d'enfant ; et sans enfant, pas de moi ».

Noël est donc à la fois « *jeu de poupées* » et « *événement d'intolérable compromission avec le divin* », que l'auteur de *Centurie : cent petits romans-fleuves* comme celui de *Contre les racines* s'emploient à déplier pour trouver ce qui se trouve au centre de toute fête religieuse, une mélancolie vorace qui guette, sous une « *éternité de talc* », le retour du « *bambinosau* » divin au plus proche de soi. ■

Marie-Nil Chounet

ABONNEMENT AUX LETTRES FRANÇAISES

Version papier. Je désire m'abonner aux *Lettres françaises*.

Pour ce faire j'utilise une des propositions d'abonnement :

11 numéros de 16 pages – **20 euros**

11 numéros de 16 pages et 2 hors-série – **35 euros**

Soutien – **50 euros** et plus

Nom :

Prénom :

Adresse :

Mail :

Téléphone :

Chèques à l'ordre de SEPC-Helvétius en indiquant au dos *Lettres françaises*.

Bon de commande à retourner à l'adresse suivante :

SAS Helvétius, 21, place Maurice Thorez, Local 1, 94 800 Villejuif.

abonnementsLLF@editionshelvetius.com

ABONNEMENTS ET RÉABONNEMENTS DIRECTS SUR LE SITE

editionshelvetius.com



Enfant des ombres

L'Ombre d'une vie,

de Jirô Asada. Traduction du japonais par Jacques Laloz.
Éditions Picquier, 360 pages, 22 euros.

Au soir de son départ à la retraite, monsieur Takewaki s'effondre dans la rue, les bras chargés de fleurs. Il est admis en soins intensifs à l'hôpital. À son chevet se succèdent bientôt médecins, infirmières, amis et proches, larmes autant que regrets.

Ces quelques lignes résument le premier des six chapitres, comme autant de jours pour la création avant le repos providentiel et la récréation. Mais dès l'ouverture du second jour commencent les pérégrinations nocturnes du malade, âgé de soixante-cinq ans – comme son auteur, le romancier Jirô Asada, au moment de la rédaction de l'ouvrage.

Le roman choral et réaliste, qui nous charmaît dès les premières pages, laisse soudain place à un curieux jeu de piste surnaturel qui n'est pas sans faire penser aux thrillers saupoudrés d'une insignifiante fantasmagorie de Guillaume Musso : l'esprit de Masakazu Takewaki se réveille tandis que le corps est dans le coma. Il s'élance alors dans un rêve familial, guidé par des femmes aussi énigmatiques que belles – ou une seule femme inconnue « *et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même / ni tout à fait une autre* » –, au devant d'instant qui ont constitué sa vie, construit ce qu'il est, lui qui ne connaît ni ses racines, ni même son véritable nom.

Si la quête de soi, cette recherche abyssale de la filiation qui a marqué la littérature depuis tant de siècles – de Sophocle et de la mythologie romaine à Wajdi Mouawad et même *Star Wars* –, ressemble bien à un thriller, dont l'ultime chapitre constitue sans surprise la résolution, l'écriture

de Jirô Asada n'est heureusement pas celle, efficace et sans relief, de Musso. Le manque de relecture de la traduction ainsi que les incohérences grammaticales régulières rendent certes la lecture du roman japonais parfois pénible, mais les niveaux de langue diffèrent radicalement.

Masakazu Takewaki est un personnage complexe, bien que limpide aux yeux de ceux qui l'entourent, effectivement doté d'une bonne nature, prompt à la résilience, mais souffrant d'un manque originel qu'aucune ascension professionnelle ne saurait combler totalement : il faut la rencontre première, essentielle, avec la mère, avec le visage de la mère, avec la langue de la mère – condition irréfragable – pour que la renaissance advienne, pour que le héros cesse de se cacher derrière une carrière (de toute manière définitivement close) et accepte la brisure scellée dans son nom inconnu.

« *Nul, s'il ne naît d'eau et d'Esprit, ne peut entrer dans le Royaume de Dieu. Ce qui est né de la chair est chair, et ce qui est né de l'Esprit est esprit* », explique Jésus à Nicodème dans l'évangile de Jean. Nul doute que Jirô Asada a cette parole en mémoire lorsqu'il écrit ce roman, puisqu'elle apparaît en filigrane à différents endroits. Mais c'est pour en opérer un renversement : le Royaume de Dieu de l'évangéliste laisse place à une autre terre, une *terra incognita*, celle qui unit intimement le héros non seulement avec lui-même, mais encore avec tous ses proches. Ces retrouvailles de l'esprit, thématique chère à l'écrivain qui en faisait déjà l'un des thèmes majeurs du *Cheminot* (Picquier, 2002), annoncent celles du corps, et même celles des corps puisque tous les proches sont concernés, après la sortie du coma.

L'accession à cette *terra incognita* exige un passage de la mort à la vie. Tel est le sens du baptême *d'eau et*

d'Esprit, dont parle la citation biblique, pour les chrétiens. Jirô Asada s'en inspire adroitement : le passage de la mort à la vie, à la renaissance, est signifié par le métro japonais, l'un des symboles de la modernité par excellence au lendemain des horreurs de la Seconde Guerre mondiale qui a vu les massacres d'Hiroshima et Nagasaki. Ce traumatisme traverse toute la littérature japonaise contemporaine, de manière consciente (récits historiques) et inconsciente (pacifisme, écologie, etc.), revêtant dans le présent roman une allure spectrale : le bombardement atomique semble intrinsèquement lié à l'impossible transmission spirituelle. Reste le petit corps du héros, né dans la misère, abandonné dans le « *berceau jaune* » : le métro est signe de commencement, de mouvement, de vigueur et de vitalité. Il est le seuil, le berceau et la tombe, le lieu de l'abandon et le terreau de la renaissance ; il est un sous-pays à part entière, où tous les possibles se rejoignent : l'humanité y affleure dès la prime enfance du héros, certains visages devenant peu à peu intimes même sans parole échangée, même conscience partagée au fur et à mesure des trajets quotidiens au bureau.

Un roman français aurait peut-être conclu sur la résignation, voire sombré dans la victimisation, chancre de nos contrées occidentales. Nous sommes au Japon. Il n'y a que la conquête vitale ou la tranchante mort, après que la désolation a ravagé l'île. Masakazu Takewaki choisit le premier terme. « *Né dans cet amas d'acier qui avait échappé au destin de navire de guerre ou de char d'assaut, rien ne justifiait que je sois malheureux. Je dirais même plus, je crois bien que j'ai une origine plus heureuse que quiconque en ce monde.* » ■

Pierre Monastier

À LIRE

Mictlán,

de Sébastien Rutés. Éditions Gallimard, Collection « La Noire », 160 pages, 17 euros.

Gros, ancien sicaire, et Vieux, homme brisé par « l'absence » de sa fille, sont chargés de conduire jour et nuit un camion rempli de cent cinquante-sept cadavres, afin que le Gouverneur ne se retrouve pas au centre d'un scandale qui contreviendrait à sa réélection. Plongés au cœur d'un désert inhospitalier et malveillant, dans un pays non identifié où prévalent le non-dit, la peur des autres autant que des mots et les cadavres en bordure du chemin, Gros et Vieux lancent leur semi-remorque contre une géhenne qu'aucun sang ne suffit à apaiser. Ils conduisent leur tombeau mécanique sur une terre où la mort elle-même suscite plus d'intérêt que la vie, où les cadavres seuls sont innocents. Lorsqu'inhumanité fait loi, il ne reste qu'un sanctuaire de dignité à préserver : le rite funéraire. Sébastien Rutés nous livre avec *Mictlán* un récit original, frénétique et âpre, nous plongeant tour à tour dans les pensées filandreuses de chaque personnage au cours de ce voyage vers la mort – et la possible délivrance.

Dans la prison en flammes,

de Ryan Chapman. Éditions Autrement, 208 pages, 20,90 euros.

Alors qu'un incendie gagne la prison de Westbrook (États-Unis), un détenu se réfugie dans la petite médiathèque du pénitencier. Originaire du Sri Lanka, connu comme « *le tueur des veuves* », ce condamné anonyme entreprend de rédiger, en direct sur le web, « *le récit officiel des événements tels qu'ils se sont produits* », comme une ultime performance littéraire avant la mort annoncée. Il a fondé, à la demande du directeur de la prison, la revue *L'Enclos*, énième rejeton d'une interminable famille de projets de réinsertion par l'écriture. Dès les premiers numéros, la revue s'impose auprès de l'intelligentsia américaine comme la fine pointe de l'avant-gardisme transgressif, suscitant débats et divisions ; l'embrasement carcéral figure dès lors son apogée. En un récit à la première

personne et heurté telle une course contre le temps, Ryan Chapman nous entraîne, avec un peu d'humour et beaucoup (trop) d'effets de style, dans la logorrhée de cet homme perdu, qui conjugue la plus irréductible trivialité avec de hautes envolées littéraires.

Longjaunes son périple,

de Howard McCord, traduit de l'américain par Cécile A. Holdban et Thierry Gillybœuf.
La Barque/La Grange Batelière, 12 euros.

Howard McCord, poète américain (né en 1932), est peu connu en France. Deux petites maisons d'édition se sont associées pour en faire traduire une plaquette au titre étrange, *Longjaunes son périple*, qui fascine et laisse perplexe. McCord, ancien soldat de la guerre de Corée, grand marcheur devant l'Éternel, a parcouru le monde, a vu ses merveilles, en quête d'une sorte de fusion avec la Terre. On n'est pas loin de François Augiéras et du *Voyage au mont Athos*. Le poème de McCord est une quête mystique, marquée par la figure du père, récurrente. Plus qu'aux vers amples de la *Prose du Transsibérien*, comparaison suggérée par les éditeurs (parmi lesquels Thierry Gillybœuf, biographe et traducteur de Thoreau, ce qui est une référence), on pense à un Whitman réécrit parfois sous formes de *haïkus* façon Lao-tseu (« *Une malle pleine de cartes/ constitue un héritage plus important/ Qu'une caisse de whisky* »), parfois par le Dylan en transe de *Eleven Outlined Epitaphs*. On ne saurait trop conseiller au lecteur de lire le texte anglais, quitte à se reporter parfois à la traduction française, laquelle, aussi bonne soit-elle, ne saurait rendre justice à la densité poétique du texte. McCord a publié un unique roman, récit d'un marcheur solitaire, *L'Homme qui marchait sur la lune* (pas la lune de Tintin, mais les montagnes arides et décharnées du Nevada, qui font penser aux Roubines de Luc Moullet, autre infatigable marcheur devant l'Éternel), où l'on retrouve, plus explicitée, la quête qui anime son poème et qui, assez curieusement, s'achève dans l'ultra-violence d'un roman noir (éditions Gallmeister). Le roman éclaire le poème. La découverte de McCord en vaut la peine. ■

P. M.

A quattro mani

Chorus,

de Philippe Blanchon et Jacques Sicard.

Éditions La Nerthe, 118 pages, 15 euros.

C'est autour du *Livre d'image* de Jean-Luc Godard que l'écrivain et poète Philippe Blanchon et le cinéophile et amateur de jazz Jacques Sicard ont commencé à « échanger » dans un ouvrage intitulé précisément *Godard – De Manon Lescaut à Manon L'Écho*, publié également par La Nerthe. Le son, l'image, le cadrage, le montage. Godard, mais aussi Maïakovski, Debord, Eisenstein, Chris Marker... Espérance mélancolique. Résistance mélodique. Et ce leitmotiv obsédant : « *Que l'agonie de la bourgeoisie est lente et longue...* »

Avec ce second ouvrage, les deux compères proposent un duo d'auteurs, des improvisations, cinq sessions qui forment *Chorus*. Antonin Artaud ouvre le bal, si l'on peut dire. Avec la main devant les yeux et sa voix qui est celle du « *peuple des bas-fonds de soi* ». Puis c'est Samuel Beckett qui tente de dire où la langue nous manque. Quant à Friedrich Wilhelm Murnau, qui ne tuerait-il pas pour simplement réussir un plan ? « *Welles est monkien dans la*

profondeur de champ. Comme *Thelonious Monk en use avec les notes*. » Jacques Sicard se croit parfois dans la clarté hadale de la baie d'Along, Philippe Blanchon en train de renverser la colonne Vendôme. Et l'on s'empporte toujours contre les possesseurs et les profiteurs de guerre.

« *L'inachèvement, la blessure, la douleur sont nécessaires à la communication*, écrit Georges Bataille. *L'achèvement lui est contraire*. » Archie Shepp ruisselant de sueur sur scène et mâchant du vent. Et pourquoi ne pas interroger Auguste Renoir à propos de son rouge et or et de son noir ? S'entretenir avec Velázquez de son goût pour les bouffons ? S'intéresser de près aux fesses de Brigitte Bardot ? À celles de la Molly Bloom de James Joyce ? « *Godard voudrait tout filmer, tout montrer... Joyce plonge, contre-plonge, coupe, découpe...* » Il paraît que Cézanne peignait ses nus d'après des cartes postales. Et alors ? Van Gogh était bien capable de peindre le sang des communards dans un tournesol !

La quatrième session s'ouvre sur un mur d'étoiles et d'interdits. *La Notte* d'Antonioni regardée sans le son. *Les Somnambules*. Le ciel, comme l'enfer, est vibrant de cadavres. « *Antonioni, Murnau, ne prennent jamais leurs aises ni n'ignorent rien des déjections, mais ils sont comme des*

astronomes qui recrutent des étoiles. » Jacques Sicard compare les *Cahiers de Rodez* d'Artaud aux pas de danse de Fred Astaire. Philippe Blanchon évoque un dahlia filmé par Cassavetes, dont le visage ne peut que danser. *Chorus* est à la fois poétique et politique. Il file un discours qui sans cesse échappe à ce que l'on entend habituellement par le terme discours.

« *À vingt ans, un jeune peintre lecteur de Maïakovski, repartant depuis Cézanne, avait posé sur sa cheminée – sans fonction – deux photographies noir et blanc sur des ouvrages divers : Gould au piano et une nature morte de Juan Gris. Plan d'une histoire jamais contée au cinématographe*. » Le beau, nous disent Philippe Blanchon et Jacques Sicard, c'est le visage de Glenn Gould lors de ses infinies variations, ou les infinis visages de Marilyn Monroe à travers l'objectif de Bert Stern. « *Le blanc d'une chemise, le noir d'une robe, un voile ou la chair*. »

A quattro mani donc, pénétrer jusqu'au fond des langues, au point où celles-ci enfin jubilent, afin de trouver l'équilibre parfait, l'instant où nous ne pouvons que sourire à la venue de la mort. ■

Jean-Claude Hauc

LES ÉDITIONS HELVÉTIUS

« *Ce n'est plus maintenant que dans les Livres défendus qu'on trouve la vérité : on ment dans les autres. La plupart des Auteurs font dans leurs écrits ce que les gens du monde font dans la conversation : uniquement occupés d'y plaire, peu leur importe que ce soit par des mensonges ou par des vérités.* »

Claude Adrien Helvétius, *De l'Homme, de ses facultés intellectuelles et de son éducation*, Tome premier, publié à Londres par la Société typographique, 1773 – ouvrage posthume.

ÉDITIONS HELVÉTIUS, ÉDITEUR DES **LETTRES FRANÇAISES**
VOUS PROPOSE NOTAMMENT

Des livres sous « contraintes »

Renée et *Où t'habites* d'Olivier Lannuzel, illustrés par Jean-Denys Phillipe et Corinne Jullien

Des livres d'art

Collage Résistant(s), de Mustapha Boutadjine
Le Rameau vert, de Franck Delorieux
Coups doubles, de Jean-Denys Phillipe
Les Murmures de La Havane, de Masiko (Michel Allemand)

Des écrits

Les Fleuves foudroyés, roman de Douglas C. Bravo, présenté par Christian Kazandjian
C'est toujours la vie qui gagne, de Bertrand Rosenthal, prix Albert-Londres
68'Art, de Chantal Montellier

Tous les livres des Éditions Helvétius sont disponibles en librairie ou chez l'éditeur : editionshelvetius.com, liaison@editionshelvetius.com

CHRONIQUE POÉSIE DE JACQUES BONNAFFÉ

Plus que Nature

Deux mille vingt dieux merci la catastrophe est écartée : des poètes continuent à écrire sur la nature, s'immerger en elle comme au premier jour, astres, saisons, cueillette des impressions. Un nombre grossissant s'envole par les oiseaux, les fleurs tiennent la corde (en perte statistique, comparativement). On peut toujours fouler l'herbe menue, espérer l'horizon. Rien à brûler, rien n'a brûlé. Foin de cette catharsis de l'anxiété en formules chocs, le militant de poing éco-warrior antispéciste ne fait pas vraiment dans la poésie (à l'exception remarquable d'Aurélien Barrau – « Résistances poétiques », *Libération* 20.10.19 : *La poésie, c'est l'implacable nécessité d'un agencement qui déconstruit en respectant. C'est le choix d'une immense cohérence locale conjuguée avec une espiègle errance globale*). Passés les derniers promeneurs bucoliques s'agrège un Michel Deguy, apparition cycliste oraculaire. Par *La Vie subite*, il donne à écouter voir « la beauté du monde » (écologique).

- Elle est perdue...

- Quoi ?

- La terre

- C'était la mer mêlée avec le soleil

- Comment la retrouver ?

Le printemps prend chaud, ouvrant le chantier d'un nouveau répertoire pour les écoles avec sorties champêtres en zones maltraitées. À ses côtés Rouzeau, demi-sœur de Jean-Jacques,

spirituelle et terrestre sirène, chante *What's in a bird un albatros mort sur une plage / What's in a bird nombreux pas une chanson volage...* Comment faire face à ce nouveau monde tout amoché, la contemplation romantique après tout s'était amourachée des ruines ? Loin de l'immuable et plus près d'elle encore, on s'exerce aux « Théorèmes de la Nature » par Jean-Patrice Courtois. *La décharge terrestre s'énumère par qualités de matières et d'objets : hydrocarbures cartons plastiques forment la rhétorique commune tandis qu'en deçà (...) tapis de cérémonie rouge ayant servi une fois seulement et cercueils libérés de leurs occupants (objets attestés documentés) préparent la rhétorique profonde ; c'est chez Nous (éditeur). D'avoir tant embrassé la nature comme un grand tout à notre disposition, voilà provisoirement ce qu'il nous faudra lire demain. Il restera quelques accrocs sauvages que l'on pourra cueillir à la *Fabrique des fleurs* de Franck Delorieux.*

De quoi restaurer divinement notre aspiration première, cette envie pastorale célébrée, c'est un événement, par Jean-Claude Pinson dont *Pastoral, de la poésie comme écologie « essai »*, sort chez Champ Vallon en mars. « *La poésie demeure porteuse d'une indéconstructible promesse d'habitation poétique de la Terre* ». *Je n'aime pas la Terre car on dit qu'on y meurt / Mais j'aime ses éléphants ses oiseaux ses grands singes / Et ses tours sur elle-même tours autour du Soleil / Ses saisons ses châteaux ses âmes non sans défauts* – Valérie Rouzeau capitale à la Maison de la poésie de Paris le 23 mars, ensemble à opérer la poésie par la parole. ■

EXPOSITION

DE ROSA PARKS À DJAMILA

de Mustapha Boutadjine



8 mars

Journée internationale des droits des femmes

Exposition du 3 au 31 mars 2020

Galerie **ARTBRIBUS**, 68, rue Brillat-Savarin, 75013 Paris

Lettre à Alexandre Bergamini

Vague inquiétude,
d'Alexandre Bergamini. Éditions Picquier,
160 pages, 15 euros.

Cher Alexandre,

C'est l'un de tes plus beaux livres. Le plus poétique, le plus enraciné et le plus aérien. J'ai pris au vol des phrases de ton cru que j'ai soigneusement notées dans un calepin. Un livre d'ombre et de lumière.

Ton amour du Japon est très intimement lié à ton histoire. Les tragédies appellent le silence, le frissonnement des arbres, la brise, qui sont les autres voix des morts. Tu ne pouvais que te trouver au Japon, là où est, là où se fait la meilleure place de Vivian dans ton cœur, là où on le laisse vivre et partir en paix. Loin de l'entropie occidentale. Il y a de la noblesse dans le Japon que tu décris, dans chacun des êtres que tu y rencontres. Je te crois sur parole. Il est possible d'y mourir parce qu'il est possible d'y vivre. À commencer par tous ces rituels, ces silences, ces sourires, ces salutations que tu égraines à travers des pages d'une grande beauté. La mort n'existe pas, il n'y a que la vie qui se termine. Il n'y a pas de « deuils », de « condoléances », tout ce vocabulaire consommé qui nie ces merveilleux hasards que sont les souvenirs et la contemplation : « *les rochers sombres entre le sable doux, l'état primaire du monde avant le langage* ».

Dans ce Japon qui n'appartient qu'à toi, le passage du temps (« *mon existence s'éprouve avec le temps que je sens passer en moi* ») est rendu possible comme le désir (« *j'avais oublié que lorsqu'on rencontre*

son désir, on rencontre également son vertige »). Ton Japon est tien puisque tu sais si bien le saisir, il me rappelle des mots d'Emerson. Emerson qui fait partie d'une grande tradition de poètes américains, qui va de Thoreau à Walt Whitman, de Jack Kerouac à Jim Harrison. Ils réconcilient l'homme avec la simplicité, les éléments, le dépouillement, la restauration et la réconciliation de son corps et de son âme avec la Nature, avec sa propre Nature, à laquelle tu laisses toi-même une chance. C'est une attitude rare à l'heure des grandes dénégations, à l'heure d'un nihilisme et d'un cynisme tapageurs et de l'envahissement vulgaire.

Je suppose que tu le peux, que tu es capable de laisser à l'Homme une chance (« *Il tient un don qui ne disparaîtra pas avec lui, la bonté* »), parce que tu as entrepris de grands voyages humains et littéraires, de *Quelques roses sauvages* à *Sang Damné*, du *Livre de Vivian* au Japon.

« Un peu d'air frais », c'est ce que tu en ramènes et c'est ce que cherchait le héros d'Orwell à la veille de la guerre.

Cette phrase d'Emerson la voici : « *La raison pour laquelle le monde manque d'unité et gît brisé et en morceaux, c'est que l'homme est séparé d'avec lui-même [...]* Au plein sens du terme, la pensée est ferveur et la ferveur est pensée ». Le cloaque s'ouvre sur les plaines de la poésie... C'est l'expérience que j'ai vécue avec ton livre. Sois-en remercié. C'est bon, délicat, subtil, intelligent, merci de nous rappeler que ça n'est pas de la faiblesse...

Régis Duffour

Deux textes majeurs de Jacques Derrida

La vie la mort – Séminaires (1975-1976),
édition établie par Pascale-Anne Brault et Peggy Kamuf.
Éditions du Seuil, « Bibliothèque Derrida », 24 euros.

Geschlecht III – Sexe, race, nation, humanité,
édition établie par Geoffrey Bennington, Katie Chenoweth et
Roberto Therezo. Éditions du Seuil, « Bibliothèque Derrida »,
29 euros.

Les deux ouvrages récents publiés dans la collection « Bibliothèque Derrida » au Seuil sous la direction de Katie Chenoweth, *La vie la mort* et *Geschlecht III* (ce dernier n'avait jamais encore été publié et était considéré comme « perdu »), nous permettent d'accéder à deux textes majeurs. Il s'agit de cours donnés par Jacques Derrida entre 1975 et 1985. C'est de la mort qu'il s'agit, visage occulté de notre temps, avec son poids de dénégations et de fuites en avant. Les dangers qui ne sont que trop connus culminent aujourd'hui dans celui qui l'est moins, la mort « spirituelle ». C'est de celle-ci qu'il est question, et Derrida montre à quel point la question est mal posée. Refusant d'utiliser des outils préparés pour y répondre, il questionne des textes essentiels en auscultant leurs résonances : *La Logique du vivant* de François Jacob, *La Volonté de puissance* de Nietzsche, *Au-delà du principe de plaisir* de Freud. C'est « à nu » que son scalpel fait surgir le non-dit du texte, à même « la loi de sa composition et la règle de son jeu ». C'est ainsi qu'il défait l'évidence des oppositions entre l'homme et l'animal (leçon à méditer pour certains « végans »), entre le féminin et le masculin (leçon à méditer pour certaines « féministes »), entre la vie et la mort (à méditer pour certains biologistes). Ayant accepté la coupure vie/mort, on ne cesse de valoriser l'une sur l'autre ; ainsi François Jacob recourt à des principes énergétiques pour expliquer la reproduction. Mais « [s]i toutes les productions du vivant [...] et singulièrement les productions du vivant appelé homme [...] ont [...] pour condition la production du vivant comme reproduction de soi, [...] vous voyez [...] l'urgence qu'il y a à se demander – quoi de la production et de la re-production de soi ? Que veut dire “produit” ? » La notion de production vient partout combler les vides du discours moderne : on produit un énoncé, un système de connaissance, une théorie. « [T]out un ensemble de valeurs (agir, créer, engendrer, penser, parler [...]) se trouve frappé de non-pertinence, exclu, sauf produire. Que veut-on garder là et re-produire là ? » (*La Vie la mort*, p. 136-137). Derrida applique cette critique à la biologie qui devient bio-pouvoir dans sa littéralité même, concevant le monde comme « produit ». Il faudrait produire un monde « vivable »... pour les hommes, d'où la notion « d'environnement ». Or la logique de toute « production » est l'accroissement, l'extension, l'intensification. « Produire » n'est-il pas le geste par lequel l'homme s'érigerait en « créateur » à la place du Dieu désuet ? « Humaniser le monde : nous sentir nous-mêmes dans le monde en tant que maîtres » (Nietzsche). Ce qui intensifie, accroît la vie, constitue pour Nietzsche la valeur. N'est-ce pas le secret de la « volonté de puissance » ? Cependant il n'y a pas de « biologisme » chez Nietzsche. Heidegger place Nietzsche au sommet des « grands penseurs essentiels », parce qu'il interprète le concept de vérité comme illusion du vouloir-

vivre. Mais pour lui la vie reste la totalité de l'étant. Il faudrait pourtant un fondement : savoir ce qu'est l'essence de la vie pour savoir ce qu'il en est de son accroissement et de son être comme valeur. En ce sens, Nietzsche ne dépasse pas, mais accomplit le parcours métaphysique de l'oubli de l'être. Ainsi pour Derrida, si Heidegger a dégagé Nietzsche de ses critiques « biologisantes », c'est pour mieux l'assigner à une historicité métaphysique dont seul Heidegger aurait la clef. Derrida interroge ces « présupposés » heideggériens : pourquoi faudrait-il un « fondement » ? Pourquoi y aurait-il des « grands penseurs essentiels » ? Nietzsche est-il réellement un penseur de la totalité ? La

lonté du retour à l'un surplombant de l'Être dont l'oubli précipiterait la modernité dans la démesure. Obnubilé par l'oubli de l'Être, Heidegger aurait lui-même « oublié » la question de la sexualité et celle du politique qu'il faudrait repenser autrement. Aujourd'hui, l'affirmation gay, la reconnaissance de l'homosexualité, la question de la procréation, obligent à situer bien autrement la question des sexes. D'autre part, le mouvement des Gilets jaunes en France, les revendications multiples des peuples dans le monde posent une question politique qui déborde à la fois le cadre de l'opposition aux représentations et celui de la nation. Il nous faudrait enfin accéder à une pensée qui dépasse à la



La Vanité de la vie humaine, par Philippe de Champaigne.

pensée de l'éternel retour n'est pas une pensée de la totalité, mais une pensée du chaos. Pour Derrida, le chaos, comme béance, « devrait interdire la totalisation de l'étant ». La volonté d'enfermer Nietzsche dans la fatalité de la métaphysique occidentale n'est-elle pas une manière de laisser place à l'entreprise du dépassement de cette métaphysique par Heidegger en personne ? Le soupçon de Derrida porte sur cette volonté de maîtrise dont le « dépassement » heideggérien vers l'être ne nous délivrerait pas, à cause de son obstination à chercher une unité perdue. De même, chez Freud, Derrida voit dans la volonté de maîtrise la seule façon de comprendre l'opposition entre le principe de plaisir (pulsion de vie) et la pulsion de mort (retour à l'inorganique). Le principe de plaisir accroît son intensité en accédant à la maîtrise. Pour « sauter » sur la « chose même », il faudrait abandonner non seulement les concepts de Freud (refoulement, dénégation, identification) mais toute pensée dont le système d'oppositions relève de la « métaphysique occidentale », jusqu'à l'opposition heideggérienne entre l'étant (la somme des étants) et l'Être, vo-

fois le principe d'opposition et le recours au sens unique. Le titre heideggérien de l'ouvrage de Derrida – proprement intraduisible –, *Geschlecht*, rassemble à la fois sexe, genre, famille, génération, nation et race. Le mot « race » nomme d'abord la race historique, l'humanité dans la différence qui la sépare du reste du vital (plantes et animaux). Il nomme ensuite aussi les générations du genre humain, et en même temps à travers toutes ces distinctions le dédoublement générique (les sexes). Derrida commente ici l'observation faite par Heidegger dans *Acheminement vers la parole* au sujet du poème de Trakl *Printemps de l'âme*. Pourquoi « printemps » ? Pour Heidegger le poème ramène le genre humain en la douceur de l'enfance plus sereine, le « chemin du bleu printemps ». L'âme, « chose étrange sur terre », regagne son propre foyer, la terre qui est sa « patrie ». Heidegger doute cependant : serait-ce une idylle qui rêve d'un écart de la technicité économique de la civilisation moderne ? On ne peut cependant pas imaginer qu'elle puisse poursuivre son œuvre destructrice indéfiniment. C'est ce que dit dans le poème le « clair savoir du dément » qui voit et songe ●●●

●●● tout autre chose que les reporters du quotidien, « ceux qui s'évertuent à raconter l'événement du jour dont l'avenir, livré aux seuls calculs de la prévision, n'est jamais que rallonge de l'actualité ». Pour qu'arrive quelque chose, quelque « envoi » qui puisse concerner l'homme en son être, il faut selon Heidegger un quelque part, un lieu, une origine et un destin. Pour s'acheminer vers un « site », une origine : « *Geschlecht* », il faut se rendre attentif à lui selon un « *dé-loignement* ». Heidegger nomme cette approche « *Versammlung* » – improprement traduit selon Derrida par « *appareillage* » –, qui marque de nouveau le souci de retour à l'unité, obstination constante chez Heidegger. Par exemple, une différence sexuelle qui resterait différence mais dans un « rassemblement » ferait cesser la dissension, la malédiction de la guerre sexuelle binaire. Toute dissension est guerrière, à la différence de la dualité. « *La dissension est la plaie qui, à partir du soulèvement de la sauvagerie aveugle, entraîne l'espèce dans la division et l'égare dans l'individuation déchaînée... La dissension aveugle à ce point qu'on ne peut même plus voir comment l'eupéanisation de l'homme et de la terre attaque et ronge tout ce qui est essentiel...* (Heidegger) *Toutes les sources paraissent devoir s'épuiser* ». Bien sûr l'intimité de la différence des sexes reste une douleur quand on ne la réduit pas au « genre », de même la différence entre l'être et l'étant. Mais la différence peut aussi s'apaiser dans une simplicité dédoublée. Cet apaisement de la différence « *procure la paix silencieuse en laquelle résonne l'accord* ». Pour Heidegger ne pas accepter l'accord des différences entraîne un déchaînement de violence, une volonté de « *maîtrise* » (dénoncée ailleurs comme « *règne de la technique* ») qui rend l'âme « *étrangère* » à son lieu d'habitation, à sa « *terre natale* » qui est la terre même, « *dans sa simplicité unique* ».

Heidegger n'imagine pas d'autre alternative que celle d'une polysémie rassemblée dans l'unité de ton du « *Gedicht* » et d'autre part une dispersion négligée, vague, celle de l'indétermination brouillonne. C'est ce que dénonce Derrida : « *La dissémination se trouve, paradoxalement, en dessous, du même côté que la science, la technique, et finalement la métaphysique (sécurité, assurance, etc.)* ». L'unicité semble à Derrida un privilège tout à fait contestable. Ce « *rassemblement* » ne s'effectue-t-il pas uniquement par la nomination, dans ce que Derrida nomme « *l'unique idiome* » de Heidegger, l'allemand comme langue de la pensée ? « *Le lieu d'où parle la parole de Trakl... si subtile et abstraite qu'elle paraisse, n'est pas sans rapport avec celui de l'idiome, de l'habitat, de la nationalité... et, nous le verrons, de l'homme ; c'est pourquoi « toute notre approche du geste heideggérien devra questionner ce principe de rassemblement et tout ce qu'il induit* ». Derrida stigmatise le fait que ce motif (recueil, convergence) est récurrent dans tout recours à la « *situation* », lieu, site, comme si c'en était la référence obligée : « *Y a-t-il "du lieu", et ce lieu, est-ce par ce qui y converge ou par ce qui peut s'y diviser qu'on y accède ?* » Pourquoi donc insister sur le rassemblement ? C'est que l'« *idiome* » du poème provient d'un « *dict* » unique. Diffusant sa clarté sur tout le poème, le « *dict* » est mal traduit, parce qu'il n'est jamais dit directement. Il est la source imprononçable qui accompagne, comme le flux et le reflux, le rythme du poème. Le mot « *singen* » en traduirait mal le « *charme* », toute traduction latine en porte le « *péché* ». La traduction paraît *a priori* illégitime. Et pourtant pour Heidegger le fait de langage, s'il revient à l'homme, ne dépend pas de telle ou telle langue. Le « *pays natal* » ne peut être l'objet d'une appropriation nationaliste.

Pourtant « *l'intraduisibilité* » fait dresser l'oreille critique de Derrida : de même que Heidegger avait dénoncé le supposé « *biologisme* » de Nietzsche pour mieux assurer le triomphe « *métaphysique* » de la volonté de puissance,

« *Heidegger prend l'habit cosmopolite jusqu'à dénoncer une forme de nationalisme racial pour affirmer subrepticement une autre forme de nationalisme* ». Où trouver ce « *nationalisme* » dans un texte qui décrit l'âme « *étrangère* » revenant à la « *terre* » comme au pays natal ? (À méditer pour les hommes « *augmentés* » tentés de la quitter comme on quitte des toilettes qu'on n'a pas laissées aussi propres qu'en entrant). Mais c'est en utilisant « *l'idiome national* », au-delà du sens courant du terme, le haut allemand, que Heidegger trouve l'« *ultime recours* » d'un nationalisme plus profond, fondement de la nationalité allemande qui prétendait être la seule philosophique, idiome par lequel l'universel de l'humanité est dit et pensé en allemand. « *L'allemand de Heidegger, vieux et haut, secret, idiomatique, poétique, c'est-à-dire à peu près intraduisible, jouera un rôle central quand il s'agit de penser le nationalisme aujourd'hui* ». Le soupçon d'un Heidegger « *trouble* » trouve, au-delà des falsifications d'un Farias, un aliment plus « *troublant* » : la dénonciation par Heideg-

ger d'un nationalisme biologique, raciste, territorial, serait le leurre pour un « *nationalisme humaniste, profond, subtil et trouble dans la pensée même de Heidegger* ».

Mais cela exige de lire sous le texte, d'écouter sous les mots : Soupçons... Revenant au poème de Trakl : « *L'âme est en vérité chose étrange sur terre... Et plus sombre verdoie la sylve sur la rive, joie en la rose du vent ; Le doux hymne du frère contre la colline du soir* ». Derrida conclut... C'est ainsi que nous les laisserons aussi, et c'est sans doute ainsi que doivent rester les questions. « *Il y aurait beaucoup à dire naturellement, compte tenu de "ein Geschlecht", de cet un de un sexe, une espèce dans le simple de la différence, il y aurait beaucoup à dire de ce point de vue quant au fait que la figure du frère soit la seule à rassembler ce chant [...]* (Figure de la patrie ou au-delà de la patrie dans la fratrie ? Natalité, naturalité, nationalité ou le contraire, ou son au-delà ?) Question que je laisse suspendue. » ■

Françoise Valon

Aragon face à une Europe au bord du précipice

Les Annales de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, n° 20, 465 pages, 22 euros.

Avec leur numéro 20, les *Annales de la Société des amis de Louis Aragon et Elsa Triolet* terminent la réédition de toutes les chroniques données par Aragon au journal *Ce soir*. Sous le titre *Un jour du monde*, elles avaient commencé dans les pages du journal progressiste à partir de septembre 1938, dans un contexte de tensions diplomatiques croissantes et d'avancée du fascisme en Europe. Dans cette deuxième partie, les chroniques s'échelonnent du premier décembre 1939 jusqu'à la fin symbolique de *Ce soir*, victime de la censure gouvernementale, le 26 août de la même année. Si les articles d'Aragon se situent dans la continuité de ceux publiés durant l'année 1938, François Eychart, dans son introduction, fait remarquer que leur statut change quelque peu au sein du journal à partir de juillet : ils sont un peu plus courts et se voient dotés d'un titre. Pourtant le sens des interventions quasi quotidiennes d'Aragon demeure : après avoir bataillé contre Munich et ses conséquences directes à la fin de l'année 1938, il poursuit sa lutte contre l'esprit de soumission et de défaitisme animant les démocraties libérales européennes face à l'avancée des puissances fascistes et notamment de l'Allemagne. Il s'alarme du sort des réfugiés espagnols entassés à Perpignan par les autorités françaises... Il dénonce les complaisances parisiennes envers le III^e Reich... « *Gare aux capitulaires* », le titre de l'un de ses derniers



Louis Aragon, par Mustapha Boutadjine.

articles, pourrait parfaitement résumer le sens de son inlassable combat antifasciste. Comme pour le précédent volume, cette édition est extrêmement soignée : la multiplicité des faits et des allusions évoqués par Aragon est éclaircie par un très bon appareil critique. François Eychart a choisi judicieusement d'intégrer en annexe des

documents de l'époque, notamment sur la mission du général Doumenc en URSS et sur son échec qui entraîna le pacte de non-agression entre l'URSS et l'Allemagne, d'août 1939. Ils permettent de comprendre l'importance des chroniques d'Aragon dans *Ce soir* durant cette funeste année. ■

Camille Monclert

Étendre l'anticapitalisme aux objets : une nouvelle lecture des besoins

Les Besoins artificiels –

Comment sortir du consumérisme,

de Razmig Keucheyan. Éditions Zones, 202 pages, 18 euros.

Jadis en son temps, Charles Fourier avait pointé un paradoxe de la société capitaliste naissant sous ses yeux : jamais on n'avait produit autant de richesses face à tant de pauvreté criante. Le livre de Razmig Keucheyan, *Les Besoins artificiels*, permet d'en discerner un nouveau dans le capitalisme tardif : jamais l'on a autant produit de marchandises et jamais sans doute l'insatisfaction des besoins n'a semblé si criante. Et cette insatisfaction des besoins ne mène pas nécessairement à une radicalisation des masses pour obtenir leur satisfaction. Si André Gorz avait annoncé il y a plusieurs années que le « *besoin est révolutionnaire en germe* », cela n'excluait pas pour lui l'idée que la problématique des besoins s'associait aussi à celle de l'aliénation humaine. Il entrevoyait ainsi un horizon théorique que se propose ici de parcourir en détail Razmig Keucheyan. Il s'agit pour l'auteur d'interroger la fonction des besoins dans les sociétés capitalistes actuelles à partir d'une conception critique de ceux-ci, dans le prolongement des travaux d'André Gorz et de la philosophe hongroise Agnes Heller.

Si Marx a longtemps étudié le fonctionnement profond du mode de production capitaliste et sa dynamique structurale, il n'a pas poussé très loin l'analyse des besoins. Certes, il se faisait une conception non pas unilatéralement naturaliste des besoins mais explicitement socio-historique : les besoins apparaissent, disparaissent et se transforment au gré des transformations historiques. Et il avait placé la question de leur satisfaction dans une perspective post-révolutionnaire : la deuxième phase de la société communiste à venir ferait sienne la devise « à chacun selon ses besoins ». Mais fidèle à sa conception socio-historique déjà citée plus haut, Marx ne donnait pas plus de détails : « *donner des recettes pour les marmites de l'avenir* » était une inclination à laquelle il se refusait totalement. Nous ne savons pas quels seraient, selon lui, ces éventuels besoins même si l'on peut concevoir qu'ils étaient avant tout individuels (c'est le sens de « à chacun ») et non imposés collectivement au nom du bien de la société. Ainsi, l'idée d'une détermination autoritaire, de haut en bas, des besoins humains par un groupe d'experts éclairés lui était totalement étrangère. La « *dictature sur les besoins* » que Heller avait critiquée à travers le cas des sociétés de type soviétique est incompatible avec la conception du communisme qui se dégage de ce fameux passage issu de la *Critique du programme de Gotha*.

Les besoins, entre facticité et authenticité

L'apport de Gorz et Heller, selon Keucheyan, est d'identifier une transformation de la structure des besoins sous le capitalisme : certains besoins apparaissent comme factices, suscités artificiellement. Il faudrait les distinguer des besoins *radicaux* et *authentiques*. Parmi ces derniers, qui peuvent comprendre les besoins élémentaires liés à la nutrition, au logement ou à la santé, il faut intégrer sans doute aussi les besoins artistiques, culturels ou affectifs. Mais il faut bien rester conscient que toute taxinomie est insatisfaisante tant elle peut relever d'idiosyncrasies diverses. Et qu'elle risque de se résumer à quelques banalités évidemment incontestables (il est nécessaire de s'alimenter et il ne l'est pas de consommer des stupéfiants par exemple), tout le reste étant sujet à des discussions insolubles.

Intelligemment, Keucheyan refuse de telles discussions et fait un pas de côté théorique. Il délaisse le développement strictement théorique sur la classification des besoins pour s'interroger sur les besoins artificiels propres au capitalisme tardif. Leur existence est indéniable, car le capitalisme, du fait de son productivisme structurel, développe le consumérisme. Il lui faut créer de nouveaux besoins qu'il se propose de satisfaire à sa manière, puisque qu'il faut que la marchandise réalise sa plus-value en étant envisagée par le consommateur en tant que valeur d'usage. Cela a entraîné l'hypertrophie folle du secteur publicitaire fondé sur le mensonge et l'illusion, mais aussi le développement effréné du crédit à la consommation, notamment à partir de l'après-guerre. Avec comme triste bilan une immense accumulation d'objets, qu'ils soient ordinaires ou coûteux, à l'usage souvent douteux.



Le Prêtre et sa femme, de Quentin Metsys.

« I shop, therefore I am »

En paraphrasant Rousseau, on peut dire que les « vrais besoins n'ont jamais d'excès ». Et assurément les besoins suscités par le capitalisme consumériste ne sont pas « vrais », car ils entraînent des excès dont le syndrome de la consommation compulsive est une illustration éclairante. Keucheyan s'attarde avec bonheur durant un certain nombre de pages sur ce trouble touchant en grande majorité des femmes (80 à 90 % des cas) souvent issues des classes moyennes ou populaires. Les psychologues ont identifié là une pathologie proche de celles addictions classiques : le dépendant à la consommation, à la manière du toxicomane, connaît les mêmes poussées de désir explosant en plaisir de l'achat puis, une fois l'acte satisfait, vit un sentiment de honte devant sa faiblesse, honte entraînant souvent un moment dépressif.

Le mode de traitement de la pathologie qui passe par l'intégration d'un cercle de « débiteurs anonymes » rend encore plus évidente la comparaison. Keucheyan adjoint une subtile analyse philosophique au constat psychologique : le débiteur compulsif, fasciné par la marchandise dont il veut la possession, généralement – mais pas systématiquement – pour des raisons d'affichage social, est victime d'un des aspects fétichistes de la marchandise. Il s'agit de la forme radicale de cette idéologie, qui va au-delà de la simple autonomisation phénoménale des

marchandises, puisque les malades interrogés évoquent souvent une force étrangère à eux-mêmes qui les saisit et les contrôle. Non seulement la marchandise est devenue autonome par rapport aux individus, mais elle tend à les habiter. « *La consommation compulsive, c'est l'expérience subjectivement ressentie du fétichisme de la marchandise en soi* », comme le synthétise l'auteur.

Union dans la lutte des producteurs et des consommateurs

Le constat est aussi inquiétant qu'accablant. Une forme de sobriété envers la marchandise et la consommation s'impose donc, dans un contexte où l'empreinte écologique de la production par le capital devient de plus en plus dangereuse. *Les Besoins artificiels* ne se contente pas d'un constat glaçant : le livre propose des pistes pour briser les structures productivistes et consuméristes, des pistes qui paraîtront insolites au premier abord, mais que l'auteur défend avec beaucoup d'à-propos. Ainsi de la question de la garantie sur les objets vendus. Elle pourrait sembler triviale, même si elle ne l'est assurément pas pour les gros fabricants puisque le marché de l'extension de la garantie s'élevait aux États-Unis en 2016 à 42 milliards de dollars. Mais surtout, le gonflement du marché de la garantie est un symptôme de l'obsolescence très rapide de produits pensés d'emblée pour être vite remplacés ou réparés via des mécanismes de garantie onéreux. Ce phénomène manifeste également le brouillage en termes d'information, mais aussi de confiance, qu'impose le capitalisme industriel : face à des objets de plus en plus complexes et à des vendeurs devenus anonymes et interchangeables, l'acheteur est dans une situation d'inscrutabilité inquiétante. Dans le processus d'achat, il serait retrouvé ainsi dans une position dominée. L'État apparaît comme une figure neutre pouvant notamment « garantir » que les clauses de la garantie sont respectées par le vendeur.

Selon Keucheyan, ce dernier pourrait imposer une garantie de dix ans minimum aux objets vendus. Cela aurait des retombées positives pour l'acheteur et inciterait les fabricants à réenvisager leur production selon des critères de réparabilité. Cela permettrait aussi de reposer une question dont il rappelle la dimension profondément matérialiste : une critique du capitalisme ne peut éviter la critique des objets produits sous le capitalisme. Il s'agit d'« *étendre l'anticapitalisme aux objets* ». Au-delà de la pertinence de la production de tel ou tel objet, il faut imposer qu'il soit robuste mais aussi *réparable* et donc *démontable* mais aussi *interopérable*, pouvant se combiner avec une diversité d'autres objets. Cette lutte autour de la structure des objets implique des combattants et, s'inspirant des exemples d'associations de consommateurs dans les États-Unis de la crise des années trente, Keucheyan appelle à une lutte des consommateurs associée à celle des producteurs. Il évoque différents modes d'action comme l'enquête, notamment sur les conditions de production imposées aux travailleurs, mais aussi le « *buycott* », forme de boycott déplacé dans le secteur de la consommation.

Extrêmement clair et nourri de nombreuses lectures diverses mais faisant sens dans le propos de l'auteur, *Les Besoins artificiels* est un ouvrage à la fois exigeant et très accessible. Il dresse un constat des lieux aussi pertinent que glaçant, tout en traçant des perspectives de lutte qu'il s'agit maintenant de réaliser. ■

Baptiste Eychart

Marie-Antoinette, la reine ambiguë

« Marie-Antoinette, métamorphoses d'une image ». Conciergerie, 16 octobre 2019 – 26 janvier 2020.

« Voici donc cette Reine/ Ce fléau des Français !/
Qui payait de sa haine/ Leurs plus tendres bienfaits./
Cette Femme impudente/ Étonne l'Univers/
Et son âme arrogante/ Brûle dans les Enfers. »
(*Complainte de Marie-Antoinette*,
veuve de L. Capet, anonyme, 1793)

A-t-elle été une femme « influente », ou « d'exception », comme celles que des compilations récentes ou en cours cherchent à évoquer ? Peut-être pas, mais la reine Marie-Antoinette a vivement inspiré les esprits, les images et les écrits, depuis son règne jusqu'à son procès et sa mort, puis aux controverses que sa vie et son jugement ont inspirées, controverses qui se sont poursuivies et même développées jusqu'à aujourd'hui. Une exposition réalisée dans les lieux où elle a vécu les dernières semaines de sa vie, à la Conciergerie, permet d'évoquer sa personnalité et surtout la longévité du mythe qu'elle a contribué, involontairement en partie, à créer.

Beaucoup a été dit et écrit sur le destin, tragique, de la princesse autrichienne venue en France à quatorze ans, en 1770, pour épouser le roi de France, qui allait être Louis XVI ; la déception vraisemblable que le peu d'attrait de ce monarque lui inspirait ; le rôle à la fois brillant, frivole, complexe, qu'elle a joué à la Cour, puis durant la Révolution. Son procès, alors qu'après l'exécution du Roi, les révolutionnaires semblaient ne savoir que faire d'elle, fut certainement inique, sa condamnation, votée après une instruction à charge, une défense impuissante et intimidée, devant un jury partisan, étant inévitable. Le sujet était sans doute l'opposition entre deux légitimités, celle de la monarchie traditionnelle, qu'elle représentait et défendait, et celle de la Nation en gestation, qui s'affirmait. Les controverses ultérieures ont naturellement été le fait des contre-révolutionnaires, qui ont quasiment sanctifié la « Reine martyre », et des républicains, qui l'ont renvoyée à son passé et à son époque révolue.

L'exposition de la Conciergerie, dans des espaces historiques – dont la cellule de ses derniers jours – pas nécessairement les plus adaptés à un parcours muséal, commence par évoquer le procès, ses minutes, comme l'acte d'accusation ou le procès-verbal de l'exécution, son illustration, le portrait de la reine, en particulier par le peintre polonais Alexandre Kucharski, en vieille femme défaite (elle a quarante-trois ans), certains vestiges de son apparence et de ses dernières modestes possessions. Puis elle s'oriente moins sur les signes de sa splendeur à Versailles – on voit cependant une réplique du célèbre « collier de la Reine », qu'elle n'a jamais porté – que sur l'image de cette jeune femme altière, assumant son rôle, telle que dépeinte en particulier par Madame Vigée Le Brun. Et aussi sur l'image négative, celle de « la Reine scélérate » (Chantal Thomas), que des pamphlets et des libelles d'une extrême et étonnante violence ont répandue sur elle. Images venues d'abord des intrigues de la Cour, puis reprises dans l'opinion, qui la décrit en « harpye femelle », en « autruche » (« poule d'autru(y)che ») assoiffée d'or et de luxe, en agente de l'étranger. Au moment du procès, elle n'est plus, elle jugée si hautaine et frivole, que « la Veuve Capet », que l'on va décapiter, « raccourcir », dans un mélange de fureur, de frénésie vengeresse et de détresse, justifiées ou non selon les opinions.

Ce destin va ensuite alimenter un nombre considérable de productions, depuis les actions en « repentance » de la

Restauration (la « chapelle de l'expiation »), jusqu'à la production de documents de sa main (« testament » écrit la veille de sa mort, lettre destinée à sa belle-sœur Élisabeth, jamais parvenue, conservée dans les papiers de Fouquier-Tinville) et à de multiples biographies, le plus souvent favorables, la plus célèbre étant peut-être celle que produit en 1932 Stefan Zweig. Bien d'autres ont suivi. Certaines à l'origine de films, qui ces dernières années ont connu de grands succès. Puis toute une iconographie actuelle, dans beaucoup de lieux, jusqu'au Japon, avec un goût que l'on est en droit de juger parfois douteux.



Marie-Antoinette conduite à l'échafaud, par David. Dessin à l'encre brune.

Plus que de renouveler la controverse, ce que disent l'ensemble de ces représentations, dont peu visent à l'exactitude, c'est l'étonnante fascination qu'a exercée le mythe de la reine Marie-Antoinette, fascination qui dit sans doute beaucoup sur l'inconscient collectif.

Qu'était-elle, au temps de sa splendeur ? Une femme s'assumant dans sa féminité et de ce fait objet d'une attention qui à la fois la magnifiait, la faisait enviable, désirable, et objet de sentiments violents, intenses, presque irrépessibles. Les signes de sa féminité sont exacerbés : sa chevelure, ses hautes, extravagantes coiffures, ses bijoux, ses parures, ses robes d'apparat, ses chaussures, ses objets quotidiens, son influence déterminante sur la mode, d'abord dans ses excès, puis dans sa tentative de simplicité, exercent une fascination que le peu de charisme

du roi (et le retard de la consommation de son rôle de mari, « mauvais fouteur », fait connu de beaucoup), la rumeur, les ragots, intensifient. On est confondu par le nombre, la virulence, et la répercussion des pamphlets qui décrivent sa supposée « violence utérine », ses non moins supposés amours hétéro ou homosexuels (le frère du roi, Charles d'Artois, la princesse de Polignac, et bien entendu Fersen, quasi absent de l'exposition), même son « tribadisme », finalement ce qui touche « au corps de la reine ». Qu'est-ce qui justifie chez les courtisans, chez les visiteurs, dans l'opinion, un tel déchaînement contre une femme qui,

somme toute, assumait le désir de paraître et d'être attirante ? Le déferlement de cette imprécation misogyne conduit même le tribunal révolutionnaire à des accusations insupportables – d'inceste avec son fils – qui sont le produit de cette accumulation de fantasmes et d'injures. Marie-Antoinette eut la dignité de rejeter, à ce moment, ces propos insultants, qui ne ternissaient en fait que ceux qui les proféraient.

L'explication semble appartenir à deux images contradictoires qu'a ainsi suggérées Marie-Antoinette : celle d'une femme triomphante, jouant d'une forme de transgression qui n'était pas commune avant elle, et qui a exacerbé les fantasmes. Puis celle d'une femme flétrie, humiliée, mais magnifiée, dans sa déchéance même, par une littérature et une iconographie contre-révolutionnaires ne ménageant pas les effets grandiloquents.

Le moins édifiant n'est pas la continuité de cette fascination, au travers du temps, qui fait que la reine Marie-Antoinette resurgit si fréquemment dans l'iconographie, dans la littérature, dans le cinéma, depuis les temps du muet jusqu'aux productions des réalisateurs français les plus convenus (Delannoy), ou parfois moins (le Renoir de *La Marseillaise*), et à celles des Américains en mal d'icônes représentatives d'une certaine affirmation de l'identité féminine (Sofia Coppola).

Dans la mode, l'art aussi, là encore pour le meilleur comme pour le pire.

C'est sans doute l'impression qui ressort de cette nouvelle illustration de Marie-Antoinette, après celle mise en scène au Grand Palais par Robert Carsen en 2008 (à notre avis beaucoup plus suggestive) : cette jeune femme, puis cette souveraine convoitée, enfin cette femme emprisonnée, traînée à la guillotine, décapitée, a exercé un attrait qui l'a largement dépassée, qui dévoile parfois des consciences ou des inconsciences fort différentes. Sanctifiée, magnifiée ou méprisée, elle se prête à tant d'interprétations différentes qu'elle peut sembler n'avoir jamais été une femme martyre, ni une femme scélérate, mais une femme seulement, fragile et audacieuse, irresponsable et lucide, capricieuse et volontaire, réfractaire aux évolutions de son temps et devant les assumer, pour sa grandeur et sa peine. ■

Philippe Reliquet

Le Greco, inspirateur des modernes

**Exposition « Greco »,
Grand Palais, 16 octobre 2019 – 10 février 2020.**

La Renaissance italienne a été un éblouissement, qui a fait du *Quattrocento* puis du *Cinquecento* des siècles d'une créativité et d'une somptuosité artistique exceptionnelles, des références fondatrices de l'art d'Occident. En 1567, un jeune peintre crétois arrive à Venise, la Crète étant alors possession vénitienne. Il s'appelle Doménikos Theotokópoulos, s'est formé à la peinture byzantine, mais est un admirateur du Titien, qui règne en superbe à Venise ainsi que le Tintoret, Bordone, Bassano... Mais le marché, surtout celui des églises, est trop compétitif et celui qu'on surnomme Greco se rend à Rome, où il peut réaliser notamment des portraits, tenter de rivaliser avec ses pairs, quoique ceux-ci soient très organisés par dynasties et confréries assez endogènes. Il est repéré par des nobles espagnols qui lui promettent des commandes à Madrid et surtout à Tolède, cité alors la plus prospère de Castille. C'est dans cette ville, dans les églises et sacristies et chez les particuliers que se déploie son talent.

Il se caractérise par un sens puissant de la mise en scène, en produisant des tableaux d'envergure, exposant de vastes scènes religieuses : mise au tombeau du Christ, adoration des bergers, assomption de la Vierge, Christ chassant les marchands du temple, repas du Christ chez Simon... Ces tableaux monumentaux, comme ceux qui sont plus intimes (autres scènes religieuses, portraits) utilisent une couleur puissante, où dominent les bleus, les rouges, les roses, les ocres, décrivent des personnages très expressifs, aux silhouettes allongées, des drapés sculptant les corps. Ces ensembles sont fascinants dans leurs compositions et intrigants dans leurs détails, par exemple les mains fines qui se croisent ou qui désignent, qui caressent.

Le Greco connaît un réel succès, crée un atelier, est admiré de ses contemporains, puis après sa mort (en 1614) sombre, hors d'Espagne, dans une certaine méconnaissance jusqu'à ce qu'il soit cité par Théophile Gautier en 1838 (« un peintre dont le nom n'est même pas connu en France »). Il est collectionné, mais de façon aléatoire, apprécié de certains (Manet, Degas), vraiment redécouvert à la fin du XIX^e siècle et alors porté aux nues par certains critiques et hommes de lettres, en particulier Anatole France, Proust et Montesquiou, tous trois admirateurs de l'extraordinaire *Enterrement du comte d'Orgaz* (qui se trouve à l'église Santo Tomé à Tolède et n'est pas présent à l'exposition au Grand Palais) : grande composition divisée en un ciel bienveillant, au-dessus d'un cercle étroit, spectral, d'hommes en noir, avec barbes et collerettes, et un premier plan doré où deux hommes d'église accueillent le corps ployé du comte d'Orgaz, encadré par des prêtres en étole et surplis, et un enfant, qui est le portrait du fils naturel du Greco.

Autour de ce tableau et d'autres, dont certains présents à une exposition rétrospective au Salon d'automne à Paris



Saint Martin et le pauvre, par le Greco.

en 1908, plusieurs peintres ont affirmé leur admiration pour le Greco, encore assez peu connu ; ainsi Toulouse-Lautrec et Émile Bernard. Mais la parenté est saisissante avec Cézanne. Vers 1885-1886, Cézanne peint une *Dame à l'Hermine* d'après le Greco, peinture réalisée à partir d'une gravure en sa possession, qui simplifie le modèle, en supprime des détails (étoffe, fourrure), le rapproche de son art propre et même de ses modèles familiers. La toile *Des Baigneurs* (1892) renvoie à un autre tableau étrange du Greco, *L'Ouverture du cinquième sceau*, dit aussi *La Vision de saint Jean*, tableau de la fin de sa vie (1610-1614), qui figure à gauche un personnage monumental en robe bleue (saint Jean), les bras haut levés. Il semble faire surgir des hommes et femmes nus, aux longues silhouettes étirées,

invoquant sans doute le ciel, la résurrection et le jugement.

Le Cézanne copiant la *Dame à l'Hermine* du Greco annonce la période bleue de Picasso, qui s'y réfère parfois très directement. Picasso est inspiré par le Greco. En 1905, il peint un *Garçon conduisant un cheval*, présentant un jeune garçon nu, très mince, tenant un cheval par la bride, en évidente citation du très beau tableau *Saint Martin et le pauvre* (1597-1599) du Greco, qui montre un jeune cavalier auquel s'accroche un homme, jeune aussi, presque nu – à qui le cavalier va donc donner son manteau, une étoffe bleu-vert. Les fines jambes du garçon prolongent celles du cheval, lui-même tout blanc. L'exposition *Picasso et les maîtres* (Grand Palais, 2008-2009) montrait d'autres exemples, juxtaposant ainsi *Le Songe de Philippe II* du Greco (1579) et *L'Enterrement de Casamegas* de Picasso (1901).

Il est difficile de ne pas songer aussi à Dalí lorsqu'on voit des compositions qui mélangent des cieux, des étirements, des perspectives, des personnages qui, visiblement sont des sources d'inspiration pour Dalí. Celui-ci traite parfois aussi les sujets du Greco en s'y référant plus ou moins ouvertement (pietà, crucifixions, ascensions).

On peut encore citer Bacon, qui a vu les œuvres du Greco à Madrid. Le *Portrait du cardinal* (et Grand Inquisiteur) *Nino de Guevara* (vers 1600), qui pose chamarré en robe et surplis rouges et dorés, le nez surmonté de besicles rondes le rendant étrangement sévère et moderne, renvoie à certains papes moins figés, mais aussi impressionnants, de Bacon, il est vrai s'inspirant plus du pape Innocent X de Vélasquez, portraituré en pape rouge et hurlant, terrifiant.

Qu'aussi bien Cézanne que Picasso, Dalí ou Bacon se réfèrent au Greco montre que son style, son originalité, parfois sa relation à une inspiration inconsciente, religieuse ou beaucoup plus profane (ce qui lui fut reproché en son temps d'Inquisition), étaient très différents de ceux de ses contemporains. Parfois ses techniques aussi, ainsi sa tendance à proposer des variations sur un même thème, bien sûr pour des raisons de rentabilité, afin de multiplier les acheteurs, mais bien plus pour des raisons de perfectionnisme, de recherches renouvelées, de multiplication des points de

vue, des attitudes, des expressions. Ainsi en va-t-il du visage de saint Pierre, d'une extrême bonté, à côté de celui, plus *hidalgo*, de saint Paul. Ainsi le *Christ chassant les marchands du temple* (quatre exemples montrés à l'exposition). Cette variation sur un même thème sera l'un des motifs d'artistes du XX^e siècle travaillant sur la variation ou la série.

Autant de raisons d'apprécier l'apport du Greco, la chance de voir réunies certaines toiles essentielles, exposées au Grand Palais dans un espace relativement exigu, qui conduit parfois à trop se serrer devant certaines d'entre elles ou à peiner à se satisfaire des grandes compositions, mais pas à réprimer son plaisir. ■

Philippe Reliquet

Panique à bord

« **L'épreuve du miroir** »,
Ra'anan Levy, Fondation Maeght, jusqu'au 8 mars.

Apriori, les thèmes de Ra'anan Levy – miroirs, portes, ateliers, livres – sont classiques, voire anodins. Ils n'annoncent aucune catastrophe, ne cachent aucune tempête. Et pourtant, rien de stable dans cet univers inhabité, qu'on dirait bouleversé par un tremblement de terre. « *Chez Ra'anan Levy, l'espace, tout sauf uni et uniforme, est multiple, divisé... Plus que d'abandon, de laisser-aller ou de contrôle perdu, il s'agit d'une désorganisation recherchée, d'un désordre assumé. Levy s'emploie méticuleusement, avec l'application du peintre entièrement absorbé par son art, à composer des espaces qui se déstructurent, se délabrent, se fondent les uns dans les autres par des lignes devenues floues* », écrit avec justesse Hervé Lancelin. À commencer par les miroirs qui hantent les salles abandonnées depuis longtemps. Miroir, cet instrument qui permettrait de juger les erreurs dans la composition, et de répondre ainsi à l'idéal d'une peinture conçue comme mimesis. Chez Ra'anan, toutefois, le

miroir s'émancipe : de simple surface réfléchissante, il devient un acteur actif et structurant – et surtout destructurant – de la composition, un acteur qui enfreint les lois contraignantes de la ressemblance et qui n'en fait qu'à sa tête. Brisés, déformés, recouverts de poussière et de toiles d'araignée, les miroirs entament des dialogues muets, en l'absence de toute présence humaine. Soyons précis : dans un seul cas, le miroir s'inscrit dans la longue tradition des rapports « narcissiques » de l'artiste avec lui-même – c'est l'autoportrait.

Cependant, avec ces auto-représentations – des faces crispées ou grimaçantes –, le peintre procède de deux manières différentes, opposées même. Tantôt, tout se passe comme s'il cherchait à éliminer tout écran qui s'interposerait entre son visage et celui du spectateur, pour créer un face à face miraculeux qui effacerait, le temps d'une rencontre privilégiée, les artifices de la représentation. Geste extrême, où la peinture disparaît pour laisser place à l'apparition.

Tantôt, ce ne sont pas des autoportraits, mais des autoportraits *entre* des miroirs, images au second degré,

reflets « accueillis » et « filtrés » par un autre miroir qui fait face au premier, représentations de représentations. Quoi qu'il en soit, dans cet exercice périlleux et parfois conflictuel entre deux entités qui n'en font qu'une, l'artiste et le « modèle », le créateur et sa créature, l'image spéculaire devient spéculation, la réflexion acte et méditation.

Mais peut-être est-ce le contraste entre le vide et le trop plein qui frappe le spectateur avant tout. Ainsi, la plongée vertigineuse d'une cage d'escalier, l'entrée d'une bouche d'égout, des portes posées contre des murs, des couloirs qui ne mènent nulle part, respirent le néant. Ailleurs, ce sont des « *pièces jonchées de livres ou des tables entièrement recouvertes du matériel du peintre ; pots ou chiffons, quand il ne s'agit pas de véritables entassements de tissus* ». Dans un de ces ateliers, dont le désordre évoque les fameuses photographies des lieux de travail de Francis Bacon, on découvre, au-dessus d'innombrables pots de peinture de couleurs éclatantes, l'effigie de l'artiste. Une gravure, un reflet dans le miroir ? On ne saura jamais. Peut-on parler d'un autoportrait en atelier ? ■

Itzhak Goldberg

Christiane Rochefort, écriture vive et musique

« **C'est bizarre l'écriture**,
de Christiane Rochefort. Mise en scène
Orit Mizrahi. Théâtre des Déchargeurs.
Jusqu'au 27 avril 2020, les lundis,
à 19 heures. Tél. : 01 42 36 00 50
www.lesdechargeurs.fr

Orit Mizrahi et Awena Burgess ont créé un spectacle théâtral en hommage à Christiane Rochefort. Il s'agit, disent-elles, « *d'une traversée en liberté, inspirée par notre lien personnel à l'auteure, grande amie de nos mères et figure singulière de notre enfance* ». Et elles réussissent à transmettre leur passion pour une œuvre qui, quelque vingt ans après la disparition de l'auteure, garde sa force et sa beauté.

Les sujets traités par Christiane Rochefort sont toujours d'actualité : la société de consommation, les grands ensembles, l'écologie, l'émancipation des femmes, l'homosexualité, l'inceste, le pouvoir... Elle n'écrit pas sur tel ou tel thème. À chaque œuvre doit correspondre une forme adéquate. Par exemple, pour *La Porte du fond* (1988), elle brise la linéarité adoptée dans *Les Petits Enfants du siècle* (1961) et dote son roman d'une architecture nouvelle convenant à son « champ opératoire ». Pour traduire la vie brisée de la fille abusée par son père, elle pratique l'écriture cassée et, de flash-back en flash-avant, de dérives en digressions, crée une impression de puzzle. Pour laisser entendre ce qui se passe « *de l'autre côté* » et la disparité des forces en présence, elle se sert d'images



guerrières comme « *pied chasseur sur tigre abattu* ». Pour dire les maléfices du père, elle utilise le registre des contes : le « *Prince se changeant en ogre* ». Et l'image du « *bœuf sur la langue* » revient comme un leitmotiv jusqu'à ce que l'habituel « *Je me tais. Je me tais. Je me tais* » débouche sur « *Parlons-en* ». Alors, les langues se délient, le bœuf peut s'envoler et l'espoir renaître.

Pour Christiane Rochefort : « *Écrivain n'est pas une profession. C'est une vie.* » Et quand on lui demande : « De quel sujet

préférez-vous parler ? », elle répond : « *De l'écriture* ». *C'est bizarre l'écriture* (1970) est en quelque sorte le journal de son roman *Printemps au parking* (1969). Mais, malgré tous les éléments apportés, le mystère demeure : « *Comment diable ça va au papier ?* »

Orit Mizrahi et Awena Burgess posent cette question majeure et inventent une réponse pirouette, faisant cohabiter joyeusement œuvre en gestation, œuvre accomplie et commentaires. Elles racontent, elles lisent, elles interprètent. Duo et écriture

vive. Mise en scène endiablée en connexion avec la folie de la création. Et dansent sous nos yeux les objets supports : tables de travail, machines à écrire, feuilles de papier, stylos. Et les livres s'animent. Les textes cousus ensemble créent une tapisserie mouvante comme les images renvoyées par le rétroprojecteur. Et l'univers de Rochefort prend forme évanescence et ludique. Les bateaux volent et les cailloux « *dessinés par Dieu* » écoutent « *le souvenir des rossignols* ».

Les jeux textuels se nouent aux jeux musicaux : poèmes de Rochefort mis en musique, chansons aimées d'elle : les Beatles, Bob Dylan... La voix magnifique d'Awena se lie à celle de Christiane, présente sur l'écran, apparue comme par magie.

Un spectacle émouvant, qui fait revivre des endroits que j'ai connus : à Paris, l'appartement de la rue du Château des Rentiers, au Pradet, près de la mer, Chemin de l'Avenir, la maison et le jardin alentour. Alors, l'espace d'un instant, je revois Christiane, entourée d'étudiantes et d'étudiants l'interviewant. C'était à l'époque d'*Adieu Andromède* !

Une approche originale, qui donne envie de relire Rochefort, non seulement *C'est bizarre l'écriture*, mais encore toute son *Œuvre romanesque* (préface et chronobiographie Martine Sagaert, Grasset, 2004) et son *Journal pré-posthume possible* (établi par Ned Burgess et Catherine Viollet, éditions iXe, 2015). ■

Martine Sagaert

Familles, je vous hais !

Un conte de Noël,

d'Arnaud Desplechin. Mise en scène Julie Deliquet. Salle Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Festival d'automne. Jusqu'au 2 février, puis tournée. Tél. : 01 44 85 40 40. www.theatre-odeon.eu

Que l'on apprécie ou non le travail de Julie Deliquet, force est de reconnaître qu'il est d'une rare homogénéité, et placé sous le signe d'une étonnante et très rapide reconnaissance. Ainsi le triptyque que constituent les trois premiers essais de la jeune femme, sous le titre sentencieux « *Des années 70 à nos jours* », fut-il très vite programmé au Festival d'automne, recevant au passage, pour quelques-uns de ses volets, des prix ici et là avant d'être repris dans son intégralité dans des grandes institutions, le Théâtre de la Ville ou le CDN du Théâtre Gérard-Philipe. Pas mal pour une jeune équipe fonctionnant sur le mode très couru du collectif – In Vitro de son nom. Progression rapide ensuite, qui la mène à la Comédie-Française – Vieux Colombier, puis carrément Salle Richelieu –, avec un *Oncle Vania* de Tchekhov, revu et corrigé, puis une adaptation d'un scénario d'Ingmar Bergman, *Fanny et Alexandre*. La revoici aujourd'hui à l'Odéon-Théâtre de l'Europe avec une nouvelle adaptation d'un film, d'Arnaud Desplechin cette fois-ci, *Un conte de Noël*. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'elle intervient dans ce théâtre puisqu'elle y avait déjà présenté *Gabriel(le)*, une écriture collective du groupe, avant *Catherine et Christian (fin de partie)* au Théâtre Gérard Philipe, ultime volet du triptyque en forme d'épilogue, lui aussi accueilli au Festival d'automne... Une trajectoire semée de succès qui devrait lui valoir prochainement d'être nommée à la tête d'un Centre dramatique national, le Théâtre Gérard Philipe en l'occurrence, qui lui est promis, et dont elle a déjà été – entre quelques autres, on ne prête qu'aux riches... – artiste associée.

La question de l'écriture semble être au cœur des préoccupations de Julie Deliquet. Écriture (née d'improvisa-

tions ?) et création collective avec *Nous sommes seuls maintenant*, dernier volet du triptyque, récidive avec *Catherine et Christian (fin de partie)*, puis « adaptation » et montage avec *Oncle Vania* de Tchekhov, à nouveau avec le même Tchekhov sollicité avec *Ivanov* et *Les Trois Sœurs* dans *Mélancolie(s)*, avant de trouver encore davantage de liberté d'adaptation – en toute impunité ? –, de re-création, avec des synopsis de films... : Julie Deliquet chercherait-elle finalement sa propre écriture ? En tout cas, elle a le don de s'emparer de textes – de théâtre, de cinéma – qui lui permettent de nourrir ses propres préoccupations, celles

sité et bonheur (cette fois-ci Marie-Christine Orry et Jean-Marie Winling, qui fut un compagnon de route d'Antoine Vitez) revivifier.

Et nous voici donc conviés – c'est le terme puisque les spectateurs sont de plain-pied avec ce qui tient lieu de scène, inclus comme des cousins lointains dans le déroulement de l'« histoire » : l'espace bi-frontal a été conçu par la metteuse en scène avec Zoé Pautet – pour ces quelques moments d'une vie de famille, avec ses heurts, ses secrets, ses non-dits, avec les rancœurs, voire les haines cachées entre les uns et les autres et qui, bien sûr, vont se faire jour. C'est en somme le moment (Noël) des règlements de compte. Nous sommes là dans le réalisme le plus pur qu'induit le décor avec, comme de bien entendu, sa grande table posée cette fois-ci non plus au centre, mais côté jardin, et aussi de l'autre côté son coin salon et chambre. Réalisme assumé même si Julie Deliquet entend donner à l'ensemble une dimension shakespearienne, notamment lors du repas... Dans cet univers, le jeu des comédiens quasiment tous issus d'In Vitro, et que l'on a donc déjà vus dans les autres spectacles du collectif, se veut, comme toujours, le plus « naturel » et donc le plus réaliste possible : nous sommes – ainsi le veulent-ils – dans la vraie vie, faisant l'impasse de « jouer à jouer pour de vrai »

comme disait Pirandello... Pas sûr que cela soit toujours probant. Car poussé à bout, on finit par avoir la sensation d'un jeu qui sonne faux. La distribution pour assumer le « scénario » de Desplechin, parfois alambiqué et peu clair (faisons-en le responsable, l'adaptation de Julie Deliquet étant, paraît-il, plutôt fidèle à l'original), est inégale au sein du noyau In Vitro. On soulignera simplement la belle prestation de Thomas Rortais, le petit-fils du couple des Vuillard incarné par Marie-Christine Orry et Jean-Marie Winling. Ainsi se déroule le spectacle avec ses temps forts et ses séquences plus confuses... en attendant la suite du roman familial de Julie Deliquet et de ses camarades du collectif. ■

Jean-Pierre Han



Simon Gosselin

concernant un noyau familial fermé sur lui-même, aveugle et sourd au monde extérieur forcément décevant (voir le titre de la première création collective)... On ne cherchera pas dans ces conditions à savoir si elle est fidèle ou pas aux œuvres cinématographiques de Bergman et aujourd'hui de Desplechin (c'est plus problématique pour les œuvres théâtrales). On ne tentera pas plus d'établir un quelconque élément de comparaison avec les films, celui de Desplechin offrant un trio majeur de comédiens avec Catherine Deneuve, Jean-Paul Roussillon et Mathieu Amalric... Julie Deliquet, de son côté, fait comme toujours intervenir sa propre famille (théâtrale), celle du collectif In Vitro, et l'on retrouve (avec plaisir ou agacement) les mêmes comédiens d'un spectacle à l'autre, que d'autres viennent avec néces-

Machines à jouer

Entreprise,

de Jacques Jouet, Rémi De Vos et Georges Perec. Conception et mise en scène d'Anne-Laure Liégeois. Création au Volcan, Scène nationale du Havre. Tournée au CDN du Limousin, à Châtellerauld, Dijon, Amiens, Malakoff, etc.

On ne pourra guère soupçonner Anne-Laure Liégeois de ne pas jouer cartes sur table. Le titre du dernier spectacle qu'elle a concocté est parfaitement explicite : *Entreprise*. Il est donc bel et bien question de l'entreprise (sous toutes ses facettes ?) telle qu'elle domine notre univers d'hier à aujourd'hui. Avec l'assemblage de trois textes aux titres non moins clairs : *Le Marché* de Jacques Jouet, *L'Intérimaire* de Rémi De Vos et enfin *L'Augmentation* de Georges Perec. Trois

états des lieux composés à des époques différentes, respectivement en 1967 pour Perec, en 2011 pour De Vos et aujourd'hui pour Jacques Jouet. Une remontée dans le temps avec trois angles d'attaque – il s'agit bien dans tous les cas de figure d'une attaque en règle – qui disent bien l'époque de leur intervention et qui, bien sûr, sont particuliers aux styles d'écriture des uns et des autres. Des styles et des dispositifs dramaturgiques qu'Anne-Laure Liégeois connaît particulièrement bien puisqu'elle a, à deux reprises déjà, monté *L'Augmentation* (en 1995 et en 2007) et que de Rémi De Vos elle a mis en scène *Débrayage*. Quant à Jacques Jouet, elle lui a tout simplement passé commande pour ce triptyque d'un texte au cadre bien défini...

C'est lui qui, répondant fidèlement à la commande et livrant une série de petits

textes (de courtes séquences cinglantes), ouvre d'ailleurs les hostilités, de brillante et savoureuse manière toute oulipienne, fustigeant jusqu'à la caricature tous les travers – et Dieu sait s'ils sont nombreux – du monde confiné de l'entreprise. Déclinaison martelée de la proposition qui répond à la déclinaison globale du spectacle. Et là, pas de problème, Anne-Laure Liégeois y va franc jeu. Dans un décor aux couleurs vives, qu'elle signe également, entre le bleu du plateau et du fond de scène servant d'écran sur lequel sont jetés les mots du vocabulaire du sujet et les taches rouges avec un cercle au sol, des fauteuils et un sapin de Noël, le trio composé d'Anne Girouard, Olivier Dutilloy (vieux complices de la compagnie du Festin) et Jérôme Bidaux, s'en donne à cœur joie, n'hésitant pas à jouer et à assumer la vulgarité et l'agressi-

vité du monde de l'entreprise. Au vrai *Le Marché*, tout comme *L'Intérimaire* et *L'Augmentation* de l'autre oulipien de la soirée, Georges Perec, est une formidable machine à jouer, une mécanique de précision qui oblige les comédiens à devenir de véritables Fregoli, ce dont ils s'acquittent avec délectation, mais toujours en toute rigueur. En chef d'orchestre aguerri, Anne-Laure Liégeois les dirige dans la lecture des trois partitions ; c'est particulièrement flagrant dans *L'Augmentation*, où Anne Girouard et Olivier Dutilloy agissent en marionnettes survoltées. Le paradoxe voulant qu'à travers cette « agitation » ce sont bel et bien les écritures des auteurs qui sont mises en valeur, ce qui distingue ce spectacle des autres réalisations qui s'acharnent en vain à retranscrire le soi-disant réel. ■

J.-P.H.

« Le brouillard ne sait pas... »

Un soir en Toscane,

de Jacek Borcuch. Sortie le 5 février 2020.

Pour son cinquième long métrage, le Polonais Jacek Borcuch a choisi de tourner en Toscane, à Volterra, une petite commune de la région de Pise. C'est là qu'est supposée vivre Maria Linde, une poétesse juive polonaise, lauréate du prix Nobel. Dans sa belle maison, elle coule des jours heureux avec sa famille. Célèbre, admirée même du commissaire de police local, elle profite de la beauté des lieux et de la gastronomie du coin, se permet le luxe, en sexagénaire rayonnante, de rouler dans une Porsche décapotable et d'avoir un jeune amant copte égyptien.

Où veut donc en venir Jacek Borcuch avec ce film qui paraît longtemps sans sujet, mais dont le rôle principal permet de retrouver une vieille connaissance ? Car Maria Linde, blonde souriante et plus ronde derrière ses lunettes noires qu'à l'époque de *Solidarność*, c'est Krystyna Janda, l'égérie du grand Wajda. Et, telle qu'elle est présentée dans son petit nid idyllique, elle ne semble pas particulièrement prédestinée à être rattrapée par l'Histoire du nouveau millénaire. Et pourtant, après *Citoyen d'honneur* de Mariano Cohn et Gastón Duprat, qui traitait du danger mortel pour un prix Nobel de littérature argentin d'accepter de revenir dans son village natal, *Un soir en Toscane* démontre pareil-

lement qu'une femme de lettres universellement reconnue n'a rien à gagner à accepter d'être célébrée par la ville où elle réside.

En effet, celle qui, par son statut, a le droit de parler « sans filtre » se plaint de l'accueil des réfugiés et fait un rapprochement douteux alors qu'un attentat a eu lieu à Rome, insinuant que celui-ci serait la conséquence de l'attitude italienne vis-à-vis des migrants. Dès lors, le bonheur toscan de Maria est en péril. Un climat délétère règne alors autour d'elle et elle doit choisir : soit se justifier, soit se réfugier dans le silence. Fini le bonheur simple et tranquille, dévoilée sa liaison avec le jeune Égyptien dont la boutique brûle, et complètement impossible pour elle de jouer les esprits paradoxaux quand ses proches ne la soutiennent plus.

Dans le film de Jacek Borcuch, ce qui est réussi, c'est qu'on n'a pas vraiment toutes les clés du procès médiatique de Maria, qu'on ne sait pas trop à quoi se référerait son discours puisqu'on n'a pas vu d'images de l'attentat sans doute attribué aux islamistes. De plus, si on l'a bien écoutée, on ne peut pas dire que ses propos dépassaient vraiment la mesure et surtout on ne saura jamais si elle se rangeait dans une dissidence raisonnée ou si, en Houellebecq italo-polonaise, elle ne réagissait pas à chaud et au premier degré, genre café du commerce. Dès lors, la métaphore est claire : dans ce cœur raffiné de l'Europe unie s'installe la même barbarie que partout ailleurs et plus personne n'est en sécu-

rité et ne pourra bientôt plus s'exprimer. Revient alors comme une ruse perverse de l'histoire ce qui était évoqué au début du film par un ami de Maria. En plein centre de Volterra a été installée une cage évoquant celle dans laquelle Ezra Pound, le génial poète des *Cantos* et l'admirateur halluciné de Mussolini, aurait été enfermé à Pise par l'armée étasunienne pendant plusieurs semaines, quand elle l'arrêta en 1945.

Sans rien dire de la fin du film, on peut imaginer à qui désormais pourrait être réservé le sort de Pound à l'heure où les fascistes n'écrivent pas de la poésie mais se rapprochent du pouvoir.

Le film en reste là, dans une non-résolution ironique qui n'annonce pas forcément des jours meilleurs pour Maria Linde, dont un poème (de résistance ?) s'incruste opportunément sur les images qui précèdent le générique final :

*Le brouillard ne sait pas
s'il est fait de terre ou de nuages
Il ne sait pas
parce qu'il n'a pas à savoir
Il ne sait pas
Il fait ce qu'il a à faire
et les autres n'ont rien à dire...*

Philippe Person

Un *road-movie* tibétain

Jinpa, un conte tibétain,

de Pema Tsenden, sortie le 19 février 2020.

Après *Tharlo, le berger tibétain*, Pema Tsenden a réalisé *Jinpa, un conte tibétain*, son sixième film. Si *Tharlo* contenait une critique implicite de l'occupation chinoise en suivant les démêlés d'un berger pour obtenir sa carte d'identité chinoise, celui-ci est une pure fiction, un film poétique d'une beauté formelle inédite. Ce n'est pas un hasard s'il est produit par Wong Kar-Wai et si Pema Tsenden a tenu à citer dans le générique ce proverbe tibétain :

*Si je raconte mon rêve
Tu risques de l'oublier
Si je vis mon rêve*

*Tu t'en souviendras peut-être
Si je t'implique dans mon rêve
Il devient ton rêve aussi*

Adapté de deux récits (*J'ai écrasé un mouton* de Pema Tsenden et *L'Assassin* de Tsering Norbu), ce film hypnotique, faussement simple, ne peut être compris que par les connaisseurs de la culture tibétaine. Cela signifie que le réalisateur ne vise pas en priorité le spectateur occidental qui aime le dépaysement si tout lui est expliqué ou prémâché. Ce n'est pas le cas ici.

Tourné dans la région isolée du Kekexili, à plus de 5000 mètres d'altitude, *Jinpa* est le nom d'un camionneur hirsute à lunettes fumées qui crapahute dans un véhicule de livraison qui semble sorti d'une usine

chinoise des années 1970. Il traverse la steppe en écoutant sur son autoradio une minicassette de *bel canto* italien... quand survient le drame : il écrase un mouton. Plus loin, il prend un auto-stoppeur, un mendiant issu de la tribu du Kham, qui possède une épée au pommeau ciselé. Jinpa, jusque-là mutique, va l'interroger. Il apprendra que son passager doit venger la mort de son père assassiné par un marchand dont il a, enfin, retrouvé la trace.

Voilà donc toute l'intrigue de *Jinpa*... Mais, après avoir déposé le mendiant, le chauffeur punk aux faux airs de Johnny Depp dans *Eau Sauvage* fait marche arrière et passe partout où son ex-passager est passé, revivant en couleurs chromo ce que le mendiant a vécu en noir et blanc.

Pour tout arranger, le mendiant s'appelle aussi... Jinpa !

Ce film-poème n'est pourtant jamais minimaliste. Les scènes où le camionneur rencontre une belle aubergiste, boit de la bière ou mange des raviolis, sont toujours pleines d'éléments que l'on parvient à décrypter ou pas, mais qui ne sont jamais inutiles pour nourrir cet étrange récit. Puis vient la fin, carrément fantastique, de ce *road-movie* presque surréaliste où, toujours aux accents de la cassette *bel canto* du chauffeur, on part vers une autre dimension, métaphysique à coup sûr, bouddhiste peut-être. Le public semble accroché puisque le film a gagné en 2019 le *Cyclo d'or* au Festival des cinémas asiatiques de Vesoul. ■

P.P.

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, n° 14 (180), février 2020 (nouvelle formule)

Publication mensuelle

N° de la commission paritaire : 0621 K 72533

Édité par : SEPC-Helvétius-Éditions Helvétius

SASU enregistrée au RCS Créteil

Président et directeur de publication : Jacques Dimet

Impression : Rivet-PE, 24, rue Claude-Henri Gorceix, 87000 Limoges

Dépôt légal : Février 2020

Fondateurs : Jacques Decour, fusillé par les nazis, et Jean Paulhan

Directeurs : Claude Morgan (de 1942 à 1953),

Louis Aragon (de 1953 à 1972)

Directeur : Jean Ristat

Rédacteur en chef : Jean-Pierre Han

Secrétaire de rédaction : Franck Delorieux

Rédaction : Éric Arrivé, Sébastien Banse, Victor Blanc, Jacques

Bonnaffé, René de Ceccatty, Marie-Nil Chounet, Baptiste Eychart,

François Eychart, Itzhak Goldberg, Sidonie Han, Jean-Claude Hauc,

Gerhart Jacquet, Quentin Margne, Christophe Mercier, Pierre Monastier,

Philippe Person, Didier Pinaud, Philippe Reliquet, Marc Sagaert.

Conception graphique : Mustapha Boutadjine

Correction : Queen Lebou

Rédaction : ARTBRIBUS, 68, rue Brillat-Savarin, 75013 Paris

Téléphone : 01 53 80 13 75

Email : redaction@les-lettres-francaises.fr

Site : les-lettres-francaises.fr

Responsables du site : Sébastien Banse et Philippe Berté

Copyright *Les Lettres françaises*, tous droits réservés

La rédaction décline toute responsabilité quant aux manuscrits qui lui sont envoyés.