

LES LETTRES *françaises*

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

Directeurs : Louis Aragon (1953-1972), Jean Ristat.

7^e Festival Strasbourg-Méditerranée



Eric Chauvet

La Maison des rêves, huile sur toile, de Slimane Ould Mohand.

Alain Badiou par Jean Ristat
Graine de fascistes à l'œuvre par Jean-Pierre Han

La Méditerranée en mouvement

La 7^e édition du festival Strasbourg-Méditerranée, du 26 novembre au 10 décembre, offre une belle occasion de s'interroger sur les différentes formes d'exils. Elle donne toute sa vitalité à un débat public incontournable.

La Méditerranée est une réalité paradoxale: elle est là depuis toujours et pourtant à venir encore. Et dans cette tension entre l'histoire singulière des nations qui la constituent et l'émergence progressive d'une affirmation identitaire commune, se construit un territoire appelé à jouer un rôle géopolitique considérable.

Si la Méditerranée politique n'existe pas, si les pays de l'aire Méditerranée économique et juridique rencontrent des problèmes croissants dans leur désir d'intégration à l'espace européen, la Méditerranée culturelle et artistique est des plus visibles: circulation des artistes et des œuvres, coopérations transnationales entre structures, manifestations artistiques innombrables.

Imaginez la Méditerranée à Strasbourg: les berges de l'Ill transformées en grève, les pigeons en mouettes, les footballeurs en maîtres nageurs... C'est, au final, le défi de la réflexion – et du dépaysement – proposé par le festival Strasbourg-Méditerranée. Depuis 1999, il orchestre dans différents lieux culturels un programme ambitieux de théâtre, de concerts, de projections, de rencontres et de débats: « *Le festival est venu agréger tous ses acteurs, toutes ses actions, pour leur donner un espace commun, plus de force et de visibilité. Une vision politique, dès lors, qui a fini par se structurer au fil des éditions* », indique Salah Oudahar, directeur artistique du festival.

Car abordé ici par la musique, la danse, le débat, des expositions, *Exils* – titre et thématique de cette septième édition – s'entend évidemment aussi comme une lecture et interprétation du

monde contemporain, dans ses plus douloureuses contradictions, ses plus violentes fractures.

« *L'exil sous toutes ses formes, c'est un vaste et important sujet, et une gageure ambitieuse que de le poser. Nous avons suggéré aux différents acteurs de creuser plusieurs pistes: la question des femmes en exil, les apports de l'immigration, mais aussi la question de l'exil et des droits de l'homme* », continue Salah Oudahar. « *Nous avons généré des initiatives dans les quartiers de la ville et suscité des partenariats entre les structures afin de renforcer ces actions culturelles et artistiques. Le projet de plusieurs centres socioculturels pour la prochaine édition en est un bon exemple. Nous avons renforcé notre ancrage dans la cité grâce à notre maillage* », poursuit Muharren Koç, président de Stras-Med.

L'événement régional a gagné en popularité, attirant jusqu'à 25 000 personnes lors de la dernière édition, en 2009, venues pour se retrouver, découvrir et témoigner des liens culturels et sociaux qui unissent l'Alsace avec le Bassin méditerranéen.

De fait, Stras-Med est le seul festival alsacien du genre à proposer matière à réflexion et moments de fête. Un milieu associatif extrêmement dense, un réseau d'acteurs locaux et régionaux très riches, des institutions culturelles, des comédiens, des chercheurs, des écrivains, des universitaires... irriguent sa programmation.

Le vernissage de l'exposition « Images d'Algérie, de Pierre Bourdieu » et un circuit d'ouverture animé par la fanfare

GraïL'oli ouvriront le festival. Suivront près de 96 spectacles – de Seval Sam à Zebda en passant par Titi Robin, Trio Joubran, Kamel el Harrachi, la C^{ie} Figure Project de Latif Laâbissi et Sophiatou Kossoko, Nouara Naghouche, Cahina Bari, Farouk Mardam-Bey, Elias Sanbar – et une grande table ronde autour du printemps arabe.

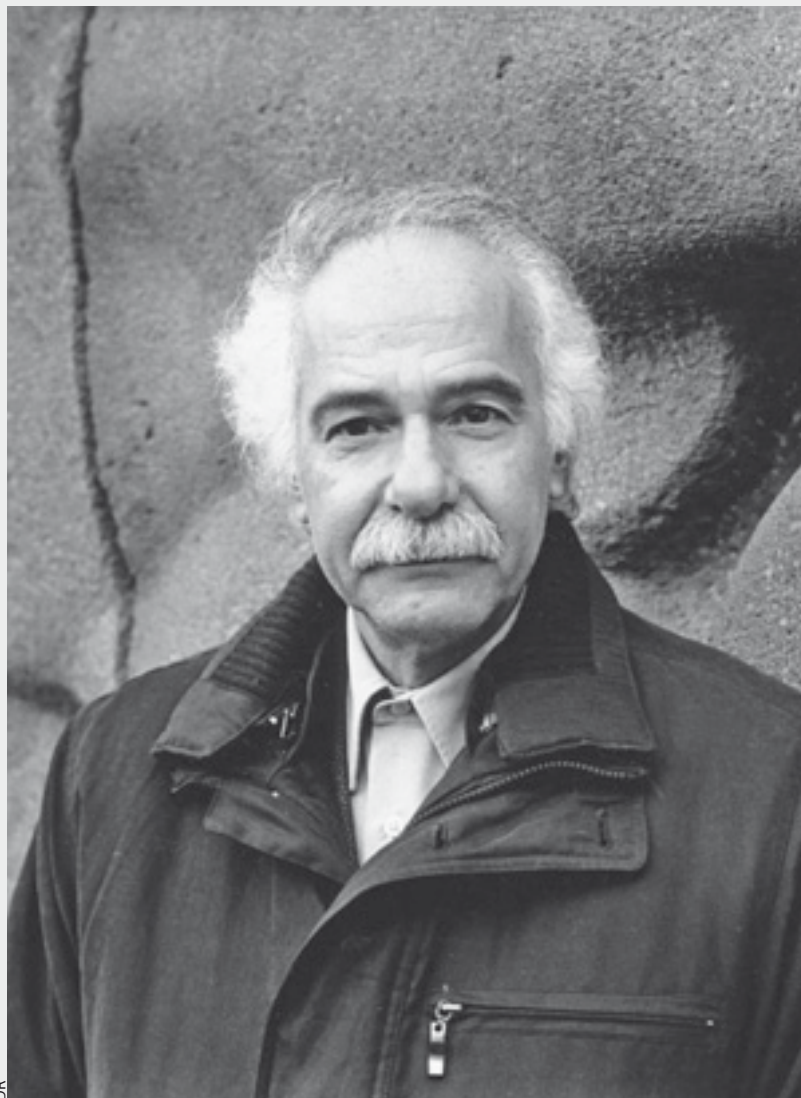
Autre temps fort, toute une série d'hommages rendus à différentes personnalités, dont l'action fut déterminante dans le champ de la création et de la réflexion: les œuvres de Pierre Bourdieu, Mahmoud Darwich, Nazim Hikmet, Erri De Luca, Yannis Ritsos ou encore Abdellatif Laâbi transcendent le temps et incarnent l'idée de l'engagement dans la vie publique.

Et Strasbourg-Méditerranée élargit son champ de vision, multiplie les échanges et les regards, en ayant à l'esprit ce que curiosité et dialogue toujours nous donnent à comprendre: que les malentendus culturels peuvent s'avérer productifs lorsqu'on les considère comme autant d'éléments d'une réflexion qui mutualise et les différences et les points communs. Vision à laquelle les artistes, précisément, ne cessent de nous inciter, et d'enrichir.

Joël Isselé

Festival Strasbourg-Méditerranée, du 26 novembre au 10 décembre, en différents lieux de Strasbourg et sa région. Tél. 03 88 75 51 17 et www.strasmed.com

Abdellatif Laâbi
sera présent le mardi 29 novembre à 17 h 30
à la librairie Kléber avec Jean-Pierre Han.



L'œil au cœur d'Abdellatif Laâbi, le 30 novembre à 20 h 30, salle de la Bourse à Strasbourg.

Nazim Hikmet : le métier de l'exil

En ces temps incertains, il est sans doute salutaire, de se souvenir que pour des milliers d'hommes l'idéal communiste ne fut pas seulement une idéologie, mais aussi un espoir, à vous faire pleurer de rage, oui, à sacrifier votre vie dans la lutte pour un monde meilleur – pour tous.

Nazim Hikmet, qui croyait à la fraternité des artistes, comme à celle des combattants, ressuscite toujours, si tant est que sa puissance vitale lui ait jamais permis de disparaître!

Hikmet naît en 1902 à Salonique, dans une famille de hauts dignitaires ottomans. Il commence à écrire des poèmes alors que son pays se débat dans ce que l'on appelle alors les guerres balkaniques, prélude à celle de 14-18, qui détruira l'Empire ottoman. Il s'engage rapidement dans la lutte contre l'occupation occidentale en 1919 puis rejoint les forces de la Résistance de Mustafa Kemal, découvre l'Anatolie, devient communiste, part à Moscou, en revient, et commence une longue série d'emprisonnements, alors qu'Ataturk construit, en despote modérément éclairé et totalement autocratique, une Turquie laïque et occidentalisée. Il ne cesse d'écrire, en particulier, enfermé à Bursa pendant plus de dix ans, son grand livre *Paysages humains*. En même temps, de 1940 à 1950, il entretient, avec un jeune ami romancier, une riche correspondance, où s'affirme: *De l'espoir à vous faire pleurer de rage*.

Il s'agit pour Hikmet de faire vivre des centaines d'individus, d'où le titre de l'œuvre, pourvus d'un prénom et d'un nom, ou d'un surnom, évoqués en quelques vers ou en plusieurs pages, saisis dans leur humanité: des miséreux, des héros modestes, des lâches, des politiciens corrompus, des écrivains ratés, des paysannes farouches et courageuses... Autour d'eux les tranchées des Dardanelles ou la steppe immense, l'aube blafarde et solitaire d'une cellule ou les odeurs et le brouhaha d'un compartiment de troisième classe, entre Istanbul et Ankara, et en eux la force de la lutte pour la liberté, ou le désarroi de la pauvreté, ou les tortures de la jalousie. Hikmet est peu à

peu - il le reconnaît et va même parfois jusqu'à s'en effrayer - comme dépassé par la démesure d'une telle entreprise poétique, ce *work in progress* de plusieurs milliers de vers, sa *Légende des siècles*, pour lui qui s'en tient à ce XX^e siècle, où il se félicite de vivre, qu'il dit aimer avec ferveur et colère.

Viendront ensuite: une grève de la faim entreprise pour obtenir une amnistie, des interventions turques puis internationales, et la « libération » en 1950. Se sentant menacé, il devra pourtant à nouveau se séparer de sa femme et de son fils nouveau-né, et subir l'exil. Il retrouvera alors le Moscou de sa jeunesse où il mourra en 1963.

C'est durant ces dernières années qu'il écrit *La vie est belle, mon vieux* (édité naguère sous le titre *les Romantiques*): ici aussi, en une architecture à la fois savante et vivante, mêlant les retours en arrière, les monologues intérieurs, les descriptions de paysages ou de lieux urbains désolés, Hikmet retrouve ses camarades. Son héros, Ahmet, a connu comme lui l'URSS des années vingt, a monté la garde auprès du corps de Lénine, est devenu communiste par amour pour son peuple et par foi en l'avenir. Caché dans une baraque des environs d'Izmir, mordu par un chien, il craint la rage et se remémore ses luttes, ses rencontres, ses amours. Dans cette prison solitaire, il résiste à la fièvre et à la folie par la force du souvenir, la croyance en une solidarité présente et future. Il se dit, comme Hikmet dans sa prison de Bursa: « *J'ai des hôtes* » qui le maintiennent en vie et qu'il ressuscite. Tous chantent pour nous, obstinément aujourd'hui encore: « *Vivre seul et libre comme un arbre / et fraternellement comme une forêt / cette nostalgie est la nôtre.* »

J.I.

Les œuvres de Nazim Hikmet sont édités aux Éditions Parangon et au Temps des Cerises. **Nazim'a Dogru, vers Nazim** Concert lecture, le mardi 29 novembre, à 20h30, au Théâtre Jeune Public.

Yannis Ritsos, frère d'humanité

La geste poétique de Yannis Ritsos nous engage, hier comme aujourd'hui, à lutter contre l'asservissement de l'homme. Sa voix résonne plus fort que jamais.

L'œuvre mosaïque du poète grec Yannis Ritsos ramène la mémoire des hommes à son noyau sensible, reflète de lumineuses images où les élans coïncident avec la chair et l'esprit, la vie et la survie. Écriture imbriquée inconditionnellement à la vie tout entière qui, à la fois, précède, engendre et justifie son art.

En ces temps d'affadissement de la pensée, la voix puissante de Ritsos réussit ce tour de force de nous faire respirer l'air d'une époque où l'on était alors convaincu qu'il ne peut y avoir de liberté individuelle dans une société prisonnière, ni de bonheur personnel au milieu du malheur des peuples.

En 2009, on célébrait le centième anniversaire de sa naissance. Convoquer aujourd'hui le poète, c'est réactiver « une entreprise tenace et méthodique de désaliénation » qui fit du mythe antique tragique l'idéal canevas sur lequel il tissa le drame contemporain.

D'une enfance marquée par de multiples drames – la ruine économique d'une famille noble de propriétaires terriens, la mort précoce de la mère et du frère aîné, l'internement du père –, l'œuvre demeure hantée et vibre dans un équilibre toujours fragile, entre le désespoir personnel et la foi en l'avenir fondée sur l'idéal communiste. Proche dès 1931 du Parti communiste, Yannis Ritsos se mêle à l'action politique. En 1936, le long poème *Épithaphe* exploite la forme de la poésie populaire traditionnelle

et donne, en une langue simple, un émouvant message de fraternité. À partir d'août 1936, le régime dictatorial de Metaxas contraint Ritsos à la prudence, d'autant plus qu'*Épithaphe* a été publiquement brûlé. Ses nouvelles inclinations surréalistes ouvrent les portes du rêve où transparaissent l'angoisse, les évocations de souvenirs doux et amers

De récentes publications réalisées, notamment, par l'exemple éditeur Ypsilon – tel *Le Temps pierreux* – mettent en lumière ses années de déportation. Le poète paya ainsi son engagement contre la droite fasciste; la libération de la Grèce, à partir d'octobre 1944, sera suivie de l'occupation britannique puis américaine, précédant la guerre civile. Durant sa détention sur l'île de Makronissos, puis plus tard dans d'autres camps pendant la dictature des colonels, Ritsos écrit continûment. D'août à septembre 1949, à Makronissos, dès 5 heures du matin, chaque jour, il noircit un petit carnet, plie ensuite ses poèmes, les glisse dans une bouteille qu'il enfouit sous terre à l'insu des gardiens. Sous la pression internationale, menée entre autres par Aragon et Neruda, le Grec fut libéré en 1952. Dans une valise à double fond fabriquée par ses camarades, Yannis Ritsos transporta ses écrits.

Son attachement à la « grécité » détentrice de la mémoire historique imprénera toute son œuvre future: *Romioussini*

(*Grécité*, publié seulement en 1954; mis en musique par Theodorakis en 1966) est un hymne bouleversant au sol bafoué de la Grèce. De *la Sonate du clair de lune* (1956) – prix national de la poésie – aux longs monologues inspirés par la mythologie et la tragédie antique, aux derniers poèmes plus synthétiques, ou encore les écrits en prose, l'œuvre foisonnante de Yannis Ritsos réifie la présence des êtres, le poids des choses. Car l'écriture de combat peut aussi parler de témoins muets de la vie quotidienne, d'événements infimes qui font notre existence.

Malgré la tristesse et l'effondrement de ses idéaux, son dernier recueil, *Tard, très tard dans la nuit* (Éditions Le Temps des cerises, 1995), célèbre la vie et préserve une lueur d'espoir. Dix ans après sa mort, dans une Grèce au bord du gouffre, du marasme économique et des faillites politique et sociale, résonne l'injonction du *Retour d'Iphigénie*. « Ne pleure pas sur la Grèce, quand on croit qu'elle va fléchir; le couteau contre l'os et la corde au cou. La voici de nouveau qui s'élanche, impétueuse et sauvage, pour harponner la bête avec le trident du soleil. »

Veneranda Paladino

Au Festival Strasbourg-Méditerranée: le théâtre Les Foirades réinvestit *Le Retour d'Iphigénie*, le 29 novembre, à 20h30, au Théâtre Stroë, à Bouxwiller. www.strasmed.com.

Nabile Farès, le scribe qui veille au carrefour des embrasements

Ouvrir le monde à un autre avenir. Tel est l'idéal de Nabile Farès. Écrivain, anthropologue et psychanalyste, le fils d'Abderahmane Farès, président de l'Exécutif provisoire algérien en 1962, est né à Collo en 1940. Après avoir pris part à la grève des lycéens en 1956, il intègre les rangs de l'ALN, notamment en Tunisie, en tant qu'enseignant. C'est pendant la guerre d'Algérie qu'il écrit son premier roman *Yahia, pas de chance*, réédité récemment en Algérie sous le titre *Yahia, pas de chance, un jeune homme de Kabylie*.

Après l'indépendance, il gagne la France où il poursuit ses études et où il devient maître de conférences en littératures comparées à l'université Grenoble-III. Avec *l'Histoire, la mémoire, l'enfance, la féminité...*, l'exil devient l'un des leitmotivs de ses œuvres. C'est à partir de ce lieu que l'auteur d'*Un passager pour l'Occident* va porter un regard critique sur le devenir de l'Algérie et qu'il s'insurge avec sa plume contre le sort réservé à l'immigration en France.

Dans *l'État perdu*, un « montage de la poésie / Qui rôde autour des universalités mal / comprises... », il rédige un « discours pratique de l'immigré » qui « creuse ce privilège d'être au-delà de l'insignifiance » en interrogeant et en travaillant les mots. Ainsi, dans *le Champ des oliviers*, il écrit: « Je suis un bikini. » Un calembour difficilement identifiable et qui peut prêter à rire. Farès l'explique: « (...) Les Français nous traitaient de bicots, de bics... Moi je suis un bic qui nie... Je refuse d'être un bicot! Je refuse d'être soumis au racisme du langage des Français » (1).

Nabile Farès est un auteur de recueils de poésie et de pièces de théâtre, ses récits, qui donnent la pleine mesure de son art et de sa réflexion dans la trilogie du *Nouveau Monde* (*le Champ des oliviers, la Mémoire de l'absent et l'Exil et le Désarroi*), sont des œuvres éclatées où les blancs disputent l'espace de la page aux mots écrits qui s'amoncellent, se confirment et se raturent les uns les autres, dans des textes caractérisés par une ponctuation irrégulière, souvent absente, qui devient un lieu d'ouverture sur le Nouveau

Monde. Une ouverture qui passe par le refus des clôtures dogmatiques, idéologiques, culturelles et linguistiques. D'où une littérature riche en langues et en symboliques de différentes cultures: amazighe, arabe, espagnole, française... influencée par la littérature américaine et par les mystiques juifs et musulmans. Tout cela fonctionne autour de la figure mythique de l'ogresse à laquelle l'auteur a consacré un ouvrage intitulé *l'Ogresse dans la littérature berbère*.

Dans son dernier ouvrage *Il était une fois, l'Algérie. Conte roman fantastique*, Nabile Farès se demande comment « maintenir la vie contre les gouffres, les envies de nuire, de tuer, mourir, être autrement, quitter la haine, celle de soi, des autres, du monde, de la terre entière ». L'ouvrage est l'histoire d'une disparition, celle de l'Algérie pour l'indépendance de laquelle se sont battus des femmes et des hommes qui rêvaient de liberté. Cette Algérie est incarnée par Selma, une enseignante de français enlevée par les islamistes. Pendant que sa fille, Tania, se délivre dans une thérapie psychanalytique, Slimane Driif, journaliste et ami de la disparue, fouille dans les espaces-histoires de l'Algérie, ses violences, ses traumatismes: les accords d'Évian, le premier assassinat politique de l'Algérie indépendante, celui du ministre des Affaires étrangères Mohamed Khemisti, en 1963, et le meurtre, en 2001, du jeune lycéen Guermah Massinissa qui donne le départ du printemps noir de Kabylie. Autant de violences qui se laissent interprétées via le paysage atteint lui aussi, notamment par le tremblement de terre de Boumerdès, en 2003.

Outre ses activités d'écrivain et d'enseignant, Nabile Farès occupe l'espace public de la parole avec des chroniques publiées par la presse en Algérie et en France. Il commente aussi l'actualité dans diverses revues de psychanalyse.

Ali Chibani

Le 7 décembre à 17 h 30 à la librairie Kléber
(1) <http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/fares.htm>.

Dans le souffle d'Erri De Luca

La voix d'Erri De Luca aussi minérale et cristalline que les parois montagneuses qu'il gravit avec l'alpiniste Nives Meroi, ne s'oublie pas. La voix d'Erri De Luca est polyphonique, profonde, éraillée par les expériences. Son visage parcheminé cartographie les marques d'une vie intense. Le « je » rimbaldien s'illumine dans son sillage de présences démultipliées. D'expériences éprouvées tant par le cœur, le corps. Une voix, c'est un souffle, une pulsation, un rythme qui emporte ailleurs. Proche ou lointain, voyage immobile, fécond et enjoué.

« Je ne suis que de passage », disait-il à Strasbourg, il y a déjà quelques années, alors que le succès s'annonçait avec l'obtention du prix Femina étranger, en 2002, pour *Montedidio*. Dans la conscience aiguë de l'impermanence des êtres, des choses, Erri De Luca prit des chemins où l'horizon ne cesse de s'éloigner à mesure que l'on croit progresser.

Issu d'une famille bourgeoise de Naples, il se retrouve à dix-huit ans au cœur d'une génération d'insoumis, d'insurgés, qu'il suit jusqu'au bout, jusqu'à sa dissolution. De 1969 à 1976, il fut l'un des dirigeants de Lotta Continua, vaste organisation d'extrême gauche italienne. Le militant ne prit jamais les armes, mais arma son engagement d'une voix virulente, contestataire inflexible. Son écho ne retentit pas dans ses romans où sa parole est d'abord élégante, poétique, la narration détachée des contingences politiques.

Les mots dépendent moins de l'habileté de l'écrivain que de sa capacité d'écoute.

Avant de « faire l'écrivain », comme il dit, Erri De Luca a été ouvrier chez Fiat, manutentionnaire, terrassier dans les chantiers de la banlieue parisienne, de Tanzanie, chauffeur de camion et maçon, une profession qu'il continue d'exercer quand paraît son premier livre. *Une fois, un jour*, récit magnifique d'une enfance napolitaine traduit par la complice Danièle Valin et publié, en 1989, par les Éditions Verdier, est un succès. S'il a commencé relativement tard à publier, il n'a cessé d'écrire depuis l'âge de vingt ans.

Erri De Luca a refusé le statut d'intellectuel contestataire auquel auraient pu le conduire ses amitiés soixante-huitardes. Il n'a jamais écrit au sujet des causes qu'il défendait. Quand on lui demande de signer une pétition, il refuse toujours. « Si je veux m'engager, je manifeste, dit-il, je m'implique, je ne signe rien. » La littérature, c'est autre chose. « Le contrepoids d'une journée de travail. » La main de l'écrivain est celle de l'artisan qui bâtit les livres, comme il a construit sa maison dans un confortable dépouillement, à l'écart, nichée dans la campagne romaine.

D'autres expériences amusantes et étranges lui sont arrivées: étudier l'hébreu ancien et traduire quelques textes de la Bible. Le non-croyant s'obligea chaque jour à s'asseoir à sa table, à rester fidèle au sens littéral des écritures. Quand il écrit, Erri De Luca n'utilise pas d'ordinateur; pas même une machine à écrire, mais un cahier et un stylo. La main humaine, mesure de toute chose, apprend la lenteur, la patience, toutes deux nécessaires à la lecture de livres sous tendue par une quête spirituelle et un jeu remarquable avec les mots, où l'italien et le napolitain s'entremêlent.

Devenu un écrivain reconnu, l'ancien activiste a continué à s'engager. Durant la guerre en ex-Yougoslavie, il conduisait des camions pour une organisation humanitaire. Indigné avant qu'Hessel ne sonne le clairon, enragé toujours aux côtés des plus humbles, de la justice.

À Strasbourg, Erri De Luca retrouve l'ami poète et chanteur turinois Gianmaria Testa. S'accompagnant à la guitare, le troubadour réenchante, en napolitain aussi, des histoires de migrations, l'écrivain redonne vie aux mondes anciens qui peuplent ses livres, retisse le fil des générations. Avec bonheur et dans une fidélité joyeuse.

V.P.

Deux rendez-vous avec Erri De Luca sont proposés au Festival Strasbourg-Méditerranée: le 28 novembre, à 17h45, une rencontre à la librairie Quai des brumes, suivie, à 20 h 30, du spectacle théâtral, avec Gianmaria Testa, à 20h30, à la Bourse. www.strasmed.com.

Yahia Belaskri, l'espoir au bout de la plume

Pour Yahia Belaskri, la décision de devenir écrivain fut sans doute prise dans son bureau de responsable des ressources humaines.

« Après des études en sociologie, je suis allé vers le monde de l'entreprise car je voulais participer à la construction de l'Algérie fraternelle et ouverte. Au bout de quelques années, je me suis rendu compte qu'il n'y avait rien à gérer, qu'il fallait seulement obéir aux injonctions du politique », dit-il de sa voix claire et douce. Il se tourne vers le journalisme « pour faire entendre la voix de ceux qui n'ont pas de voix ». Il tâte aussi du théâtre, lit et relit Kateb Yacine, Jean Sénac, Albert Camus et Gabriel Garcia Marquez. Et puis, les horreurs quotidiennes de la guerre civile lui font quitter Oran et prendre le chemin de l'exil, en 1988.

Si tu cherches la pluie, elle vient d'en haut (Éditions Vents d'ailleurs) – son second roman récompensé par le prix Ouest-France/Étonnants Voyageurs – raconte l'histoire d'une femme et d'un homme, Déhia et Adel, rescapés d'une horreur indicible. Cette histoire ne parle pas tant de la guerre civile que des hommes confrontés à la violence, de leur manière de la subir, de la vivre et finalement de ne jamais parvenir à l'oublier.

Il est de la génération des exilés. Il peut fouiller dans la plaie. Il est écrivain. Il peut affronter le tabou, évoquer la peur, la terreur, la cruauté.

Yahia Belaskri trouve aussi cette posture d'honnêteté, essentielle. « Je me dois de dire les choses telles qu'elles sont. Écrire est un acte de courage. Dès l'instant où je cesserai

de le faire, la littérature me quittera. » Arrivé en France, Yahia Belaskri poursuit son travail de journaliste, pour Radio France International notamment. « C'est un pays qui, fondamentalement, offre un bien inestimable: la possibilité de débattre. Un pays où existe la suprême liberté de questionner, douter, ne pas accepter La vérité afin de pouvoir appréhender les vérités, multiples, s'il y en a. » Pour faire bouger les choses, l'écrivain agit en citoyen. Il écrit des articles engagés dans la presse, publie nouvelles, essais et participe à des travaux de recherches sur la mémoire de la Méditerranée. Il suit donc attentivement les bouleversements en cours de l'autre côté de la Mare nostrum. « Je suis optimiste pour la suite. Je fais confiance aux peuples même s'il faut, bien évidemment, rester vigilant. »

Un vent de changement semble aussi souffler sur la corniche oranaise. « L'Algérie ne peut rester imperméable aux mouvements en cours. On n'en parle pas beaucoup, mais, chaque jour, il y a des manifestations, des grèves et des immolations. Le pays est au bord du désespoir et s'il n'y a pas d'ouverture politique, maintenant, tout de suite, l'Algérie va dans le mur. » Si tu cherches la pluie, elle vient d'en haut comme le Bus dans la ville n'offrent que des perspectives plutôt sombres. Mais l'écrivain affirme un optimisme à toute épreuve car l'homme survit à tout.

Joël Isselé

Regards croisés / l'homme du double pays, avec Yahia Belaskri et Kaoutar Harchi, le 3 décembre, à 11 heures, à la librairie Kléber, à Strasbourg.

Une correspondance littéraire

Gaston Gallimard-Jean Paulhan.

Correspondance 1919-1968.

Éditions Gallimard, 610 pages, 29,50 euros.

On connaît plusieurs volumes de correspondance de Jean Paulhan (avec Valéry Larbaud, Giono, Alexandre Vialatte), épistolier abondant. On a moins l'habitude de voir comme auteur, sur un volume de la maison qu'il a fondée, Gaston Gallimard en personne. On connaissait cependant ses échanges avec Céline, reproduits dans le volume de *Lettres de Céline* à la NRF. Entraîné dans le délire paranoïaque de l'auteur de *Normance*, il y montrait une forme de génie comique, pincésans-rire – Céline et lui auraient fait un joli duo sur une scène de théâtre. Ses lettres à Paulhan – interlocuteur oblige – sont beaucoup moins drôles: il faut être deux pour faire un spectacle, et Paulhan n'était sans doute pas un prince de l'humour. Il avait d'autres qualités, qui lui ont permis de diriger entre 1925 et 1940, puis, à partir de 1953, ce laboratoire qu'était alors la *Nouvelle Revue française*, puis de créer après la guerre les *Cahiers de la Pléiade*, et de succéder à Jacques Rivière, pendant près d'un demi-siècle, comme éminence grise de la maison Gallimard. « Depuis la mort de Jacques Rivière, la NRF, la maison, c'est vous et moi. Si vous renoncez à quoi que ce soit ici, je me retirerais et je laisserais la place à Claude. Je suis uni à vous totalement – plus rien ne m'intéresserait, si je ne vous sentais pas à côté de moi sans arrière-pensée », lui écrit Gaston Gallimard en juillet 1950, alors que des nuages menacent leur relation.

Leur correspondance est celle de deux hommes dévoués au même but: la splendeur et la gloire de la maison. Au départ, c'est Gaston Gallimard qui prend contact avec Paulhan, pour lui parler de l'un de ses livres (« *Cher Monsieur* »). Très vite, Paulhan collabore avec la maison (« *Mon cher Gallimard* », écrit-il, et GG lui répond « *Cher ami* ») et, dès 1923, le pli est pris, qui ne changera plus: « *Cher Gaston* » et « *Mon cher Jean* ». On ne sent pourtant pas de véritable intimité entre les deux hommes, plutôt une estime réciproque, de la confiance, la certitude qu'ils œuvrent au même but. Leurs lettres ne sont pas celles de deux amis, ni même celles d'un éditeur et de son auteur (Gallimard évoque rarement les travaux littéraires de Paulhan, sauf pour lui déconseiller de publier un volume chez un concurrent et lui racheter un texte prévu pour une collection chez Fasquelle), mais celles d'un grand patron et de son collaborateur privilégié.

Leur correspondance n'est pas tant de celles qui se lisent d'un bout à l'autre, comme un roman épistolaire, avec ses pleins et ses déliés, ses moments de passion et ses moments de calme, au rythme de la vie qui s'écoule, mais de celles qu'on feuillette d'un œil amusé, comme une suite de *memorabilia* à propos d'une époque défunte où l'essentiel de la vie littéraire française se passait entre les murs de chez Gallimard. On s'apercevra – mais ce n'est pas une surprise – que Paulhan a en général un goût plutôt sûr (lorsque, dès *la Nausée*, qui s'appelle alors *Melancholia*, il détecte le talent de Sartre, mais craint que le philosophe en lui ne l'emporte sur l'écrivain), ce qui ne l'empêche pas de commettre des erreurs (il ne comprend pas ce qu'ont de novateur *les Corps tranquilles*,

de Jacques Laurent, alors qu'il tente en vain de faire venir chez Gallimard Robbe-Grillet et sa *Jalousie*). On assiste à des passes d'armes à propos de Martin Du Gard – vieil ami de GG et dont Paulhan n'aime pas *l'Épilogue des Thibault* –, et on voit les deux hommes se retrouver dans une admiration commune pour Jouhandeau (qu'ils craignent de « perdre » au bénéfice de Grasset) et d'Aragon (« *J'achève les Voyageurs... C'est encore mieux que je ne le pensais* », écrit Paulhan en 1939, alors qu'il tente d'amener chez Gallimard Aragon, brouillé avec GG depuis 1930).

La lecture d'une telle correspondance amuse aussi pour ce qu'on y apprend des livres qui ne se sont pas faits: lorsque GG déconseille à Paulhan (pour ne pas dire qu'il le lui interdit) de collaborer à la collection « Libelles », créée par Jean-Claude Fasquelle, il précise qu'il a écrit à Giono, à Vaillant (sic), à Adamov, à Jacques Perret, pour s'opposer à ce qu'ils donnent un texte en dehors de Gallimard – et c'est ainsi qu'on apprend que tous quatre avaient prévu de publier un livre chez Fasquelle (celui de Giono devait s'intituler *Portraits et caractères*, celui d'Adamov, *Écrivain en situation. Rêverie sur des volumes qui n'existent pas...*), et que seul Vaillant a passé outre, et a donné à Fasquelle son *Éloge du cardinal de Bernis*.

La correspondance Paulhan-Gallimard n'est pas un grand livre, ni même un livre indispensable d'un point de vue historique. Mais c'est une mine d'anecdotes, un puits de détails pour qui s'intéresse à un demi-siècle où la littérature française brillait sous la couverture blanche aux lettres rouges et noires.

Christophe Mercier

Jean-Richard Bloch conteur

Lévy – Premier livre de contes,

de Jean-Richard Bloch avec une préface de Michel Besnier, Éditions Aden.

Collection Fonds rouge, 254 pages, 20 euros.

Son adolescence traverse l'affaire Dreyfus. On le brocarde de quolibets antisémites. À Condorcet, il reçoit plus de coups qu'il n'en donne. Partout des monômes d'étudiants braillent « À bas les juifs! À mort Zola! » « Où allez-vous jeunes gens? » les interpelle l'auteur de *Germinal*. De brillantes études mènent Bloch au professorat. Le professorat le conduit de Jura en Poitou. Germe en lui cette ville qui les contient toutes, « la capitale de l'Ouest ». Il survit un temps à la langueur des cours puis démissionne. Il se marie avec la sœur d'André Maurois. Il devient un homme de revues. Il jette son argent dans la fondation de *l'Effort libre*. Il y publie des contes que Gallimard accepte de soutenir en librairie. Le titre est un cri de victoire: « Lévy », et le sous-titre un acte de naissance: *Premier livre de contes*. Il contient deux chefs-d'œuvre,

la première partie du récit liminaire éponyme et la confession d'un écrivain en disgrâce.

Lévy commence comme un roman de James Mc Cain: « *Le voyageur arriva dans la capitale de l'Ouest par l'express du soir*. » Le héros s'appelle Valentin Loubatié, il vend des cycles depuis vingt ans. Avant de rentrer pour la millième fois dans une mauvaise chambre d'hôtel, il navigue dans la ville. L'un de ses clients ferme les volets de sa boutique alors que des abrutis vocifèrent: « *Mort aux juifs!* » Lévy, c'est le nom du marchand de cycles, est aussi fataliste que Job: il laisse passer l'orage. Il invite Loubatié à dîner. Candide déjà « *débarrassé des préjugés imbéciles* » découvre le monde des émigrés juifs arrimés à une France dévorée par le nationalisme. Ce soir-là encore, le danger guette: le commandant Henry, l'auteur du faux en écriture qui chargeait Dreyfus de tous les maux du diable, s'est suicidé. Démasqué! Autant dire que, pour les antidreyfusards, les carottes sont cuites. Mais les nationalistes ont le culte de l'invective et du gourdin, et les juifs, traîtres désignés par les sbires de Drumont et de la presse en rut, n'ont qu'à

bien se tenir. La maison de Lévy est la cible des voyous déchaînés. Au petit matin, il ne reste que des pièces dévastées, mais, pour cette fois, les vies seront sauvées. Traumatisé, Loubatié évite la ville pendant des années avant de revenir et de retrouver ses hôtes drapés d'espérance républicains.

Les quatre autres nouvelles, centrales, appartiennent à des registres différents. Elles sont fantaisistes et alarmistes. Elles font dialoguer les locomotives héroïsées naguère par Zola et Monnet, nous montrent une femme lasse des religions antiques, tout entière vouée à l'admiration d'objets cultes de notre société matérialiste, et nous invitent, à la suite des grands chroniqueurs, à assister à une nouvelle invasion de la peste. L'une d'elles nous raconte encore comment transformer une poignée de réservistes dilettantes en soldats de plomb. Elle est à peine prémonitoire tant le climat respire la revanche. L'instinct grégaire et meurtrier de « *l'homme moderne* » dont Bloch nous donne une prodigieuse physionomie propulsera bientôt, comme l'on sait, ces millions d'hommes décorés de fusils et de haine dans le grand alambic des tranchées. Le recueil se ter-

mine par un morceau de bravoure, *l'Interview de Robert Dax*. Au soir de sa vie, un homme désabusé, revenu de l'amour et de l'écriture, se confie à un psychiatre. Il faudrait citer des pages entières de ce long et désespéré flux verbal qu'un metteur en scène serait bien avisé de proposer au talent d'un comédien. Succès garanti.

Une nouvelle chance est donnée à ce livre qui connut par deux fois la publication (en 1912 et en 1925). Il est parcouru par une langue d'exception, vive, inventive, incendiaire. Rappelons que Bloch participa aussi à la mêlée. Volontaire malgré sa triple paternité, il fut blessé à trois reprises et connu les hôpitaux que décrit Gabriel Chevallier dans *la Peur*. Socialiste convaincu, il fut une des grandes voix de l'antifascisme de l'entre-deux-guerres. Il multiplia articles, essais, romans, co-dirigea *Ce soir* avec Aragon, soutint le pacte germano-soviétique, se réfugia à Moscou. Sa mère fut gazée à Auschwitz et sa fille, France, fut décapitée à la hache à Hambourg. Il mourut en 1947, et son œuvre n'en finit pas d'être oubliée.

Jean-François Nivet

La beauté du monde de Cerda

Jordi Pere Cerda a vu le jour en 1920 à Saillagouse (Pyrénées-Orientales) et il vient de mourir à Perpignan. Né Antoine Cayrol, il avait accepté le pseudonyme que le directeur de *Tramontane* lui avait suggéré. C'était en un temps où les activités frontalières et nocturnes du jeune Cayrol mettaient sa vie en danger. Ces activités, dont à juste titre il était fier, l'entraînaient vers des prises de position politiques, mais là n'était pas sa voie. En dehors de la Catalogne, la « française » et « l'espagnole », peu nombreux sont ceux qu'aura émus la disparition de cet écrivain. Il était bien plus connu à Barcelone qu'il ne le fut jamais en France. Une grande partie de son œuvre a été publiée chez des éditeurs de l'autre côté des Pyrénées, et c'est là qu'il a obtenu des récompenses importantes comme le prix d'honneur des lettres catalanes en 1995. C'était un homme de frontière, il aimait se définir ainsi. La stupide frontière coupe en deux le haut plateau de sa Cerdagne natale, et là il était chez lui. À Perpignan, mille mètres plus bas, il n'avait pas que des amis, certes, mais ces dernières années il avait vu son nom s'imposer et il avait enfin été apprécié à sa juste valeur. De là venait qu'une sorte de comédie ridicule avait été jouée par la municipalité de la vieille capitale de la Catalogne du Nord ; on s'était imaginé qu'il suffisait de présenter la candidature de Jordi Pere Cerda au prix Nobel pour qu'il l'obtienne.

Jordi Pere Cerda avait débuté comme dramaturge et tout au long de sa vie il écrivit pour le théâtre ; malheureusement il fut trop peu joué par des professionnels : misère des langues dites régionales. Quelques titres : *Angeleta* (1952), *la Set de la terra* (1955), *Quatre done i el sol* (1964).

Jusqu'à la veille de la mort de Franco il ne fut pas de tout repos d'obtenir des relations, littéraires ou autres, entre les deux tronçons de la Catalogne. N'oublions pas, d'ailleurs, que la Cerdagne elle-même, où Cerda était né et dont il portait le nom, était elle aussi divisée, à tel point que Llivia constituait une enclave imbriquée dans le territoire français. On ne s'étonnera pas que Cerda et d'autres intellectuels des Pyrénées-Orientales aient tenu à conserver des relations suivies avec leurs « frères » occitans. L'excellente collection « Messatges », qui contribua fortement à insérer les écrivains occitans dans la modernité, fut ouverte par un choix de poèmes catalans de Joseph-Sébastien Pons, roussillonnais, à qui ont tellement dû Max Rouquette, Robert Laffont et tant d'autres, dont Cerda en ses commencements.

Le premier recueil de poèmes de Cerda, *la Guattla i la garba* (*La Caille et la gerbe*), fut publié en 1951. Trois ans plus tard paraissait à Toulouse, édité par l'Institut d'études occitanes, le beau livre de Cerda, involontairement mais superbement appelé *Tota llengua fa foc* (*Toute*

langue s'embrase). L'œuvre entière est une première fois regroupée en 1966, *Obra poética*, aux éditions Barcino de Barcelone. La remarquable introduction est signée par Pierre Verdaguer. Une autre *Obra poética*, cette fois presque complète, est réalisée en 1988 chez Columna (Barcelone). L'éditeur, Alex Susanna, écrit : « *Ce que j'aimerais, c'est que ce corpus poétique puisse être lu et apprécié comme ce qu'il est en réalité : pas tellement l'œuvre du poète vivant de plus d'envergure en Catalogne du Nord, mais comme une des aventures poétiques les plus personnelles, les plus intéressantes et les plus suggestives parmi celles qui se sont produites dans la littérature catalane de la deuxième moitié du vingtième siècle.* »

L'aventure, donc, a débuté avec *la Guattla*, c'est-à-dire les textes dionysiaques de célébration de la terre natale. La beauté du monde, l'exaltation de la belle saison, la profonde respiration de la nuit, ces thèmes de toute lyrique, Jordi Pere Cerda ne les abandonnera pas, mais d'étape en étape sa pensée s'affine, s'aiguise, son écriture se fait de plus en plus poignante. Il faut lire ces textes inoubliables que sont *Machado, Rosenberg, Tot llegint, pons, Tota la nit d'Espanya*.

Jordi Pere Cerda est aussi un prosateur. Espérons qu'un jour seront rassemblés les nombreux articles en français ou en catalan, qu'il a écrits dans diverses revues. Mais on peut

prendre connaissance de sa prose à la lecture des livres qu'il a publiés, enrichissant ainsi un genre jusqu'à lui assez pauvre, quasiment inexistant. *Cant alt, Sens profund*, 1988, est une très intéressante autobiographie. *Col·locacio de personatges en un jardí tancat* (*Emplacement de personnages dans un jardin fermé*) est un riche recueil de nouvelles et *Passos estrete terres altes* (Columna, 1998), traduit en français par *Voies étroites pour les hautes terres*, a été publié par les éditions Cénomanes ; on peut regretter que ce texte que Cerda a beaucoup travaillé à la fin de sa vie soit demeuré confidentiel.

Jordi Pere Cerda n'a jamais oublié sa Cerdagne, alors que pour des raisons de santé il était contraint de vivre à Perpignan. Il est l'auteur de plusieurs éditions de contes de sa région, dont la dernière est *la Dona d'aigua de Lano* (*la Fée de Lanos*), édité par le Trabucaire en 2001. Des « contalles » dans lesquelles la voix populaire se marie heureusement à la voix de l'écrivain.

Ces lignes que je viens de consacrer à l'auteur le plus important de la Catalogne-Nord sont bien insuffisantes pour qui voudrait s'intéresser à lui. Important, il l'est pour la Cerdagne, mais surtout pour la Catalogne du Sud qui lui a permis de s'exprimer, de se faire connaître et qui, en 1955, lui a décerné le prix d'honneur des Lettres catalanes.

Bernard Lesfargues

Elsa Triolet à Tahiti : l'enfance de l'écriture

À Tahiti,

d'Elsa Triolet, traduit du russe par l'auteur, préface de Marie-Thérèse Eychart, Éditions du Sonneur 2011, 154 pages, 15 euros.

1919. Elsa Kagan a vingt-trois ans, elle arrive à Tahiti avec son mari André Triolet, qu'elle a rencontré deux ans plus tôt alors qu'il était officier à la mission française de Moscou. Elle est amoureuse sans grande passion de cet homme qui l'appelle « Colibri », elle mène la vie oisive des femmes de colons, elle n'est pas heureuse dans cette île qui lui est une prison, elle s'ennuie. Elle écrit : « *dans la beauté étrangère, je sens une menace, une conspiration, il n'y a pour moi ici ni repos ni paix* ». L'année qu'elle passe à Tahiti, elle écrit en effet, en russe, une sorte de journal intime où se mêlent la difficulté de vivre, le poignant sentiment de l'exil, et l'observation aiguë, précise et sensuelle des êtres et des choses.

1923. Gorki qui a lu *Zoo où lettres qui ne parlent pas d'amour*, de Victor Chklovski, qui comporte des lettres d'Elsa, demande à rencontrer la jeune femme, qui a déjà quitté André, et la persuade de pousser plus loin son récit, dans le sens d'un reportage ethnographique sur l'île et les Maoris, leurs us et leurs coutumes. Elle n'en fait rien, heureusement : la version définitive de *À Tahiti*, publiée en 1924 dans la revue *le Contemporain russe*, puis en 1925 aux éditions Aténéï de Leningrad, est une mosaïque hautement subjective de trente courts chapitres dont les thèmes lancinants sont la fascination de la beauté maorie, l'horreur de la nature tropicale, de sa touffeur immuable, l'engourdissement colonial, la peste apportée par les Blancs – le hama (la honte), la syphilis, la grippe tueuse. Et l'inquiétante étrangeté de ce monde immobile où règnent les toupapaous,

les âmes des morts. Elsa voit tout, à travers ses paupières lourdes rendues transparentes par la chaleur.

1964. Elsa a soixante-huit ans. Depuis 1938 elle écrit en français, elle est une figure du monde littéraire depuis son prix Goncourt en 1944. Elle traduit *À Tahiti* pour les *Œuvres romanesques croisées*, la grande entreprise à laquelle s'attelle alors le couple qu'elle forme avec Aragon depuis près de quarante ans. Elle dédie cette première œuvre de jeunesse à André. Et ajoute à l'intention de ses lecteurs : « *Je vous livre l'enfance de mon écriture.* » La langue française d'Elsa Triolet possède une étrangeté comparable à celle de Samuel Beckett, ou à la langue anglaise de Joseph Conrad : la matérialité d'une langue sans connotations, inaccessible à celui qui écrit dans sa langue maternelle. Il y a, dans ses descriptions de la nature ou des corps indigènes, une qualité proprement picturale, à la manière des tableaux de Gauguin.

Cette étrangeté, ce relief particulier de la langue s'ajoute au double exotisme constamment présent dans *À Tahiti*, comme le note Marie-Thérèse Eychart dans sa superbe préface : Tahiti ET la Russie, la terre maternelle tant aimée, si lointaine, et l'éveil bouleversant du printemps, l'enfance, le goût des pommes, les chansons, les gens, les rues de Moscou, tout cela qui lui manque dans la terrible chaleur éternelle du tropique, la petite société mesquine, l'île minuscule et perdue au milieu de l'océan.

Les Éditions du Sonneur enrichissent ainsi d'un texte envoûtant et peu connu leur remarquable catalogue, où Tahiti est déjà présente avec *Cahier pour Aline*, de Paul Gauguin (et son inoubliable *Avec beaucoup d'orgueil, j'ai fini par avoir beaucoup d'énergie et j'ai voulu vouloir!*) et deux beaux romans de Jean-Marie Dallet : *Au plus loin du tropique* et *De pareils tigres*.

Marie Masson

Sourire pour survivre à la terreur

Un apprentissage de la vie sous l'Occupation.

Nice, amère saison,

de Huguette Hatem et Laurence James. Éditions de l'Amandier, 512 pages, 20 euros.

En couverture, l'image d'un soldat allemand, en faction à Nice sur la promenade des Anglais, campe l'atmosphère de ce récit de quelque 500 pages. Bien qu'il n'ait pas l'ambition de rendre compte de tous les événements de l'époque, ce roman permet, aussi bien qu'un ouvrage d'histoire, de saisir l'atmosphère de l'Occupation et la manière dont elle a été vécue par ceux qui n'étaient ni résistants ni collabos. Encore qu'ils aient leur place dans le récit. Le livre est aussi riche d'une foule de détails de la vie quotidienne qui, tressés à l'intrigue, sont un aliment non négligeable de son aspect romanesque.

Les auteurs ont choisi de donner la parole à deux jeunes filles, élèves au lycée de Nice. L'une, Christiane, est fille de paysans, qui l'ont donc placée en ville, où elle travaille le soir dans une boulangerie ; l'autre, Lia, est fille de Turcs juifs qui ont fui Paris occupé. Au fur et à mesure que se met en place le régime de Vichy, les deux jeunes filles ; qui n'imaginaient rien de tout cela, commencent à comprendre, à tâtons, puis avec les repères qui leur viennent de leurs proches, ce qui est en train de se mettre en place. L'angoisse touche plus durement la jeune Israélite, qui vit au rythme des diverses lois antijuives qui placent méthodiquement sa famille dans une situation de grande précarité, et qui craint sans cesse la dénonciation et l'arrestation. Ce

que préfigurent ces arrestations, elle n'en sait trop rien, mais elle imagine le pire. D'ailleurs, le roman commence par l'arrestation de deux communistes, pris en distribuant des tracts en 1940. Christiane, de son côté, est d'une famille dont le père est connu pour « voter pour les bolcheviks », selon les mots du commis de la boulangerie qui entrera à la Légion et deviendra un danger constant. Christiane et Lia sont confrontées aux rites de Vichy, à sa propagande menteuse, à ses iniquités multiples. Les dangers qu'elles frôlent sans cesse leur font acquérir en peu de temps une maturité digne de celle des adultes les plus avertis.

Il est vrai que la boulangerie est un excellent sismographe des variations de l'opinion publique et que le lycée offre beaucoup d'informations sur la façon dont les milieux niçois évoluent face à la pénurie, aux trafics, aux rumeurs. Mais, finalement, pour tout comprendre, rien n'égale l'impact des humiliations, des révocations, des disparitions.

Le récit progresse d'abord avec une certaine lenteur qui épouse celle des événements, lenteur compensée par la vivacité du ressenti des deux jeunes filles. Puis l'histoire s'accélère avec les défaites allemandes qui rendent Vichy et ses sbires plus agressifs encore. Aux abois, la bête immonde est plus dangereuse que jamais.

Comment survivre en des temps de guerre civile ? C'est cette expérience bien particulière que cette « amère saison » nous fait comprendre avec une rare efficacité.

François Eychart

Haruki Murakami, « c'était demain »

1Q84,
d'Haruki Murakami: roman, 2 volumes.
Éditions Belfond.

Romancier et nouvelliste, auteur culte dans son pays, où ses ouvrages se vendent à plusieurs millions d'exemplaires, Haruki Murakami est également connu en France où ses principaux romans (*les Amants du Spoutnik, Après le tremblement de terre, la Ballade de l'impossible, Kafka sur le rivage, Au sud de la frontière, à l'est du soleil*, entre autres) ont été traduits et publiés. *1Q84* est le titre aussi singulier qu'imprononçable de sa dernière trilogie, dont les deux premiers tomes sont récemment sortis chez Belfond, la parution du troisième étant prévue pour mars 2012.

Il ne faut pas se laisser abuser par les apparences, écrit malicieusement l'écrivain en exergue du premier chapitre de cette fresque symphonique de plus de mille pages, qui mêle de manière subtile historique et fantastique, réel et imaginaire et où le passé revisité offre de nouveaux visages au présent.

Il ne faut pas se laisser abuser par les apparences, la réalité n'est toujours qu'une ! Et pourtant, sur les rives opposées du monde, des puissances occultes endorment nos esprits, des forces imperceptibles anesthésient nos consciences : un brusque changement d'aiguillage et « la réalité imite la métaphore », « l'ordre du temps se renverse », « l'avant et l'après se remplacent », le train de l'heure s'ouvre à des instants parallèles qui nous

transportent au-delà. Mais dans quel corps ? Dans quelle vie ? Dans quel monde ? Dans quelle année ?

1Q84 fait évidemment référence au *1984* de George Orwell ; mais ici, le dictateur omniscient et omniprésent Big Brother est remplacé par des Little People invisibles. Ces petits êtres maléfiques contrôlent la secte religieuse des Précurseurs, animée par un gourou qui prend plaisir à violenter des fillettes prépubères. Et l'air est peuplé de fils ténus qui s'organisent en chrysalides d'autant plus dangereuses qu'elles sont attirantes comme une symphonie de Janacek, raffinées comme des ailes de papillon. Et le ciel est éclairé par deux lunes, réalité ou hypothèse ? ombre ou brouillard ? vibration ou mutation ?

Le roman se construit sur l'évocation en alternance des destins croisés d'Aomamé et de Tengo. Les deux protagonistes se sont rencontrés quand ils avaient dix ans et se cherchent depuis sans le savoir.

Aomamé a vingt-neuf ans. Quand elle n'enseigne pas le stretching, elle tue de sang-froid à l'aide d'un tout petit pic à glace affilé comme une aiguille, qu'elle s'est confectionné, les hommes coupables de violences conjugales, à la demande d'une vieille femme riche éprise de justice. Tengo, d'un an son aîné, est un talentueux professeur de mathématiques, qui « excelle dans l'exercice purement conceptuel des nombres ». Il écrit aussi des romans qui ne sont pas publiés et des articles qu'il ne signe pas de son nom.

Tengo se voit proposer par son éditeur d'être le Ghost Writer de Fukaéri, une jeune fille de dix-sept ans, auteur présumée du roman *la Chrysalide de l'air*, où elle évoque l'expérience traumatisante de son passage dans la secte des Précurseurs, dont elle s'est échappée. Aomamé doit, quant à elle, effectuer une ultime et délicate mission : tuer le mentor de cette dangereuse organisation. Lors, les deux personnages affronteront un ennemi commun. Mais le mal se cache-t-il là où on le pressent ? Et l'écrivain se laissera-t-il entraîner « dans le monde de la fiction qu'il a lui-même créé » ?

Pour dénoncer le sectarisme, l'extrémisme, l'aveuglement, Murakami fouille une fois de plus l'intérieur nuit de l'âme humaine, et cherche à débusquer ses « vérités discernables ».

Sa geste onirique et initiatique est servie par une prose fluide et limpide que l'auteur cisele en orfèvre. On se laisse emporter à plaisir par le flux et le reflux de la phrase murakamiène, crue souvent, ironique parfois, poétique et entêtante toujours comme le bourdonnement incessant d'une abeille. En abîme de ce roman du mal, s'écrit celui de la rédemption, à son estuaire...

Marc Sagaert

Le prix Nobel de littérature 2011

Tomas Tranströmer, né à Stockholm en 1931, est un des plus grands poètes contemporains au niveau mondial, traduit dans une soixantaine de langues, le poète de notre époque, de son empreinte en nous comme de notre passage en elle.

« Aux premières heures du jour, la conscience peut étreindre le monde comme une main saisit une pierre chauffée par le soleil. »

Souvent partis d'une situation ordinaire, ses poèmes approfondissent le présent vers les strates du passé et l'élargissent vers tous les possibles. Ils saisissent le réel en des séquences déplacées dans l'espace, comme les images d'un film, et dans le temps, multipliant nos regards sur lui. Jacques Outin en donne des traductions de grande qualité.

Françoise Hân

La première, fragmentaire, a paru en 1989 au Castor Astral, suivie en 1996 des *Œuvres complètes - Poèmes 1954-1996* et, en 2004, de *la Grande Énigme, 45 haïkus*, chez le même éditeur. L'ensemble est repris dans la collection de poche « Poésie » / Gallimard, 2004.

CHRONIQUE PHOTOGRAPHIQUE DE FRANCK DELORIEUX

« La mort viendra et elle aura tes yeux. » (Pavese)

La main passe doucement, lentement sur le haut du visage. Elle part du front et s'arrête au nez. Elle effleure plus qu'elle ne touche. La paume ne sent que la pointe des cils. Les paupières se ferment. Les paupières sont closes. À jamais. La couleur de l'iris n'est plus qu'un souvenir. La main ne s'attarde pas sur le visage du mort. Il fallait fermer les yeux du mort rapidement, avant que le corps ne se raidisse, juste au moment où les traits se relâchent et semblent parfois plus détendus. On ne peut pas voir les yeux d'un mort. On ne peut pas le supporter. « *La mort viendra et elle aura tes yeux* », écrivait Pavese. Elle a les yeux, d'abord, qui soudainement n'expriment plus rien, plus qu'un grand vide, un vide immense, un vide à taille de néant. Non, on ne peut pas regarder les yeux d'un mort. On ne s'y lit plus, on ne lit plus que sa propre mort, et elle nous sidère comme si elle tentait de nous aspirer avec elle. Dans les yeux d'un mort, on ne peut lire que sa propre mort, à livre ouvert.

J'ouvre un livre. Il s'intitule *Post mortem* (1). C'est un des volumes de l'excellente collection « Photo poche » qui offre des petites introductions, à prix modiques, à l'œuvre d'un photographe ou à un thème. De nouveaux titres paraissent régulièrement, mais c'est un volume déjà ancien qui a attiré mon attention, un volume consacré aux photographies, anonymes ou non, de cadavres, anonymes ou non, du XIX^e siècle à nos jours et de tous les continents. On y retrouve tous les âges de la vie, si j'ose dire, nourrissons, enfants, adultes, vieillards, et toutes les conditions sociales, du paysan pauvre au grand bourgeois, de l'artiste au chef d'État. Au rang des personnes célèbres, on compte la comédienne Rachel, Marceline Desbordes-Valmore par Nadar, le curé d'Ars, Ingres, Napoléon III, Pie IX, Verlaine, Gambetta, Rodin, Maïakovski dans son cercueil entouré de roses et veillé par Lili et Ossip Brik, Proust par le jeune Man Ray, Rudolf Valentino, Eiffel, Gustave Doré, encore par Nadar, Hugo, toujours par Nadar, Soutine, Eisenstein, Kandinsky, Cocteau, par Voïnel, dans une mise en scène digne de l'auteur du *Testament d'Orphée*, Staline, Mao ou Franco. Souvenirs de ces chers disparus trop tôt rappelés à l'affection des leurs.

Gambetta meurt le 31 décembre 1882. Il est alors photographié par Étienne Carjat qui n'a pas pris tout le corps mais seul le visage, de profil, posé sur un oreiller blanc et qui émerge de draps blancs. Le bord de l'oreiller, le contour du visage, le drap dessinent une ligne qui coupe l'image en deux selon une diagonale qui part du haut à gauche, jusqu'au bas à droite : le reste est plongé dans l'obscurité. La tête, très légèrement inclinée sur la droite, est parfaitement nette. On distingue avec précision les rides autour de l'œil, la paupière, les cils, l'iris et le blanc du globe. Gambetta photographié mort a conservé les yeux ouverts, dirigés vers cette obscurité qui a gagné la moitié de l'image. Le néant répond au néant.

Vers 1930, Kasimir Zgorecki photographie une petite fille morte. L'enfant est allongée dans son berceau, par-dessus les draps et sur un oreiller blanc bordé de dentelles qui paraît bien trop grand pour ce berceau, bien trop grand pour ce corps. Elle porte un gros pull de laine et peut-être des collants noirs. Ses mains se rejoignent sur son ventre. On lui a mis une gourmette et une petite bague. Ses cheveux, courts, masquent son front par une frange bien dessinée. Les yeux, déjà quelque peu rentrés dans les orbites, sont clos. À côté d'elle, un autre berceau contient une poupée articulée, avec un chapeau orné d'un nœud primesautier et une bouche en cœur. Les yeux de la poupée, grands ouverts, sont dirigés vers l'extrême gauche, en direction de ce meuble que l'on devine sous un tissu à larges carreaux qui occupe presque tout le fond de l'image, tout le fond sauf de larges pans sombres, noirs.

Vers 1870, à Lima au Pérou, un certain Rafael Castillo photographie un père avec son fils mort. Sur un fond neutre, foncé, un homme se tient assis devant une petite table sur laquelle le cadavre d'un nourrisson est allongé, la tête reposant sur un coussin. Le bébé porte une grande robe de dentelle blanche qui retombe jusqu'en bas de l'image. La tête, prise dans un bonnet moussu, est de profil : elle nous regarde. La bouche, les yeux sont grands ouverts. Je les vois bien, très bien, ces yeux grands ouverts d'un nourrisson mort : qu'on ne me dise pas qu'il existe une vie après la mort ! Si les hommes avaient accepté de regarder attentivement, profondément les yeux de

n'importe quel cadavre, ils n'auraient pas pu inventer toutes leurs histoires de paradis, d'enfer, de vie éternelle. Le père est un homme élégant. Ses cheveux sont bien peignés. Les sourcils et la moustache bien dessinés renforcent l'harmonie des traits du visage. Il a posé son coude gauche sur la petite table pour, le poing fermé, soutenir sa tête qui se trouve donc légèrement inclinée. Il faudrait décrire son regard. Je ne le puis. Souffre-t-il ? Non. Sourit-il ? Pas plus. Tente-t-il de séduire ? On ne saurait le dire. Tout cela à la fois. Il semble avoir oublié que, pour lui aussi, la mort viendra et qu'elle aura ses yeux.

On l'aura compris, c'est le regard, les yeux à tout le moins qui retiennent mon attention, qui me touchent et me frappent. Mais peut-on parler du regard d'un mort ? Je perçois ces yeux comme l'un des deux éléments dont Roland Barthes, dans *la Chambre claire*, disait qu'ils suscitaient son intérêt pour une photographie : « *C'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément (...), je l'appellerai donc punctum ; car punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure - et aussi coup de dés.* »

Les yeux comme punctum de la photographie sont l'obsession du collectionneur William M. Hunt (2). Les yeux, ou plutôt leur absence, leur dissimulation, leur évitement. « *Ce sont des photographies de gens dont on ne voit pas les yeux...* » dit-il pour présenter sa collection. Ces photographies « *de gens dont on ne voit pas les yeux* », donc, s'abondent, se suivent, se déroulent sous nos yeux jusqu'au vertige. Mais de ces photographies « *de gens dont on ne voit pas les yeux* », nous parlerons le mois prochain.

(1) *Post mortem*. Collection « Photo Poche ». Éditions Actes Sud.

(2) William M. Hunt, *l'Œil invisible*. Éditions Actes Sud. 320 pages, 39 euros.

Alain Badiou : le temps des émeutes et le réveil de l'histoire

Le Réveil de l'histoire.

d'Alain Badiou. Éditions Lignes, 170 pages, 17 euros.

Deux ouvrages consacrés à Alain Badiou : le premier, de Mehdi Belhaj Kacem, *Après Badiou*, et le second, de François Laruelle, *Anti-Badiou*, sous-titré *Sur l'introduction du maoïsme dans la philosophie* ont récemment paru. Ce dernier essai n'a pas eu à ma connaissance le même, et relatif, retentissement médiatique que celui de Mehdi Belhaj Kacem : il ne pouvait en effet se prévaloir de l'adoubement de ce dernier par Bernard-Henri Lévy, « *De la terreur dans la philosophie, et comment s'en libérer. La première déconstruction d'un système dont on se dit, lecture faite, qu'il ne tenait peut-être que par l'intimidation qu'il diffusait.* » François Laruelle, lui, est présenté par l'éditeur en toute sobriété, comme le créateur du projet dit « *non-philosophie* » ou « *philosophie non standard* ». Je ne saurais l'expliquer à mes lecteurs pour le moment et l'on voudra bien, je l'espère, me pardonner cette limite intellectuelle. En revanche, je comprends mieux où il veut en venir lorsqu'il définit le « *badiolisme* » comme « *une pensée conservatrice et autoritaire* » de « *nature régressive et violente* ». Laruelle parle même « *d'une philosophie de la terreur et de l'épuration* » : « *Entre empire platonicien et camp de redressement pour les cadres intellectuels* », etc. Badiou veut, selon lui, « *réduquer* » la philosophie par la mathématique. La « *non-philosophie* » de Laruelle ne peut admettre cette « *manière de dépotentialiser la philosophie et d'en faire un autre usage* ». Je vois bien que notre philosophe non standard cherche dans Badiou, « *empereur céleste de la pensée* », les principes de sa doctrine, c'est-à-dire « *ce qui la rend menaçante* » : « *une pratique politique de la philosophie (Lénine) conjugée au vide mathématique* ». Au fond, il est clair que Mehdi Belhaj Kacem et Laruelle nagent dans les mêmes eaux, avec des styles différents : Mehdi Belhaj Kacem est parfois pathétique, toujours brouillon et souvent vulgaire : « *L'humeur de Badiou pèse comme du plomb (...) c'est celui du grand-bourgeois qui n'arrive pas à s'encanailler et trinquer au Picon-bière avec les voisins de table en crissant du dentier* », par exemple. François Laruelle se fait plus distingué. Il aime l'ombre et même les recoins les plus obscurs de la pensée. Aussi le texte de ce professeur émérite d'université me conduit-il sur des cimes que je n'aurais jamais songé à atteindre : « *Badiou met au point un ascenseur "méta-ontologique", c'est la fameuse "torsion" qui permet une élévation en douceur mais qui est un saut.* »

Après cet exposé de mes insuffisances théoriques (qu'on pourra interpréter comme une autocritique de type maoïste ou stalinien, au choix), je calme ma colère ou mon fou rire, étant entendu que la propagande dont relèvent ces deux livres nous repasse, depuis quelques décennies, les mêmes plats : toute pensée émancipatrice, c'est-à-dire qui veut en finir avec le « *conservatisme barbare du capitalisme* », est qualifiée de terroriste, totalitaire, régressive, etc. Mais Bernard-Henri Lévy est imprudent lorsqu'il affirme que le platonisme de Badiou « *pris à la lettre* » ne peut que « *rendre sourd et aveugle au surgissement de l'événement, le vrai, celui qui emportait (...) la dictature en Tunisie puis dans une large partie du monde arabe* ». Il devrait lire *le Réveil de l'histoire*. Il est vrai que le porte-voix des puissances occidentales est trop occupé à servir en Libye comme hier en Yougoslavie. La voix de son maître ou « *Bavard de Haute-Lignée* » (Badiou) n'est ce pas un beau nom pour un perroquet ?

Le dernier livre paru de Badiou est écrit dans la tourmente de l'histoire contemporaine, au plus brûlant des révolutions arabes (Tunisie, Égypte) et de l'intervention occidentale en Libye, sans oublier les révoltes en Espagne et en Grande-Bretagne, et la crise financière généralisée. Une sourde inquiétude est au cœur de chacun d'entre nous. Que se passe-t-il ? nous demandons-nous avec angoisse. Quelle apocalypse se prépare-t-il ? Ne nous a-t-on pas répété que nous vivions dans le meilleur des mondes possibles, qu'il n'y avait pas de salut en dehors des marchés, du capitalisme mondialisé, de la démocratie occidentale, des droits de l'homme, que sais-je encore ? Tous ces noms, dit Badiou, sont interchangeable. Bref, depuis la chute du mur de Berlin, l'Histoire est finie. Et nous ressentons un malaise gran-

dissant, jusqu'à l'insupportable, devant la tragi-comédie que nos « *maîtres* » jouent dans les médias, semaine après semaine. Il faut s'aveugler pour ne pas voir qu'ils ne sont, comme dirait Marx, que « *les fondés de pouvoir du capital* ».

Nous savons que l'état de chose existant ne peut plus, ne doit plus durer. Nous subissons la « *modernisation* », c'est-à-dire « *la tentative historique d'une régression sans précédent* » vouant à la destruction les conquêtes du mouvement ouvrier, entre 1860 et 1980, pour restaurer « *le libéralisme à tous crins du milieu du XIX^e siècle* » et « *le pouvoir illimité d'une oligarchie financière et impériale, et un parlementarisme de façade* ». C'est dans le contexte d'un capitalisme contemporain « *revanchard* » que Badiou va analyser les soulèvements populaires de ces derniers mois : « *une levée populaire mondiale contre cette régression* ». Nous ne sommes pas dans le temps de la fin de l'Histoire mais, dit-il, dans le temps des émeutes, celui où se cherche encore en tâtonnant l'idée du communisme « *revisitée et nourrie de ce que la vivace diversité des émeutes, si précieuses soient-elles, nous enseigne* ».

Le lecteur du *Réveil de l'histoire* tirera profit de la première section du livre, intitulée « *Le capitalisme aujourd'hui* » : Badiou y répond aux accusations d'idéalisme. Son idée du « *communisme*



Place Tahrir au Caire.

serait une idée suspendue à l'air » « *sans ancrage dans le ciel* », ou bien à celles d'Antonio Negri pour qui il serait « *communiste sans être marxiste* ». Les précisions et mises au point qu'elles suscitent ici sont fort intéressantes : elles montrent que le soi-disant capitalisme nouveau, capitalisme postmoderne, « *a tous les traits du capitalisme classique* » : « *Le monde actuel est exactement celui que, par une géniale anticipation, (...) Marx annonçait en tant que déploiement intégral des virtualités irrationnelles et, à vrai dire, monstrueuses du capitalisme.* » Ou bien encore : « *Le capitalisme contemporain (...) se jugeant débarrassé de ses ennemis communistes va son bonhomme de chemin selon la ligne dont Marx (...) aperçut l'allure générale.* » Allons-nous donc nous enfoncer encore davantage dans la barbarie dans laquelle nous vivons ? Le seul réveil possible de l'Histoire « *est celui de l'initiative populaire où s'enracinera la puissance d'une idée* ». Une idée ? L'idée communiste. Les émeutes, c'est-à-dire des masses de gens qui se soulèvent parce que « *les choses telles qu'elles sont doivent être tenues pour inacceptables* », se sont multipliées ces dernières années : en France, en 2005, ou à Londres tout récemment en 2011 : on n'a pas oublié le Kärcher de Sarkozy, pas plus que les voyous ou les « *criminels* » de Cameron à la recherche de 30 000 suspects. Mais elles sont la manifestation de violence anarchique et « *finale sans vérité durable* ». Il faut donc distinguer trois types d'émeutes selon Badiou : 1) l'émeute immédiate, 2) l'émeute latente et 3) l'émeute historique. Voyons-en rapidement les principaux caractères.

L'émeute immédiate « *est un rassemblement tumultueux de la jeunesse en réaction, presque toujours, à un forfait, réel ou supposé, de l'État despotique* ». Ensuite, elle est localisée dans un territoire et elle peut s'étendre, par imitation, à d'autres lieux. Elle en reste

à la révolte, à la destruction, à « *une rage sans finalité* ». Du pillage rentable à la simple et pure joie de casser ce qui existe, explique Badiou, « *le sujet des émeutes immédiates n'est ni politique ni même prépolitique* ». Qu'est-ce donc qu'une émeute historique ? Celle qui « *indique la possibilité d'une nouvelle donne de l'histoire des politiques* ». Les soulèvements dans les pays arabes, en particulier en Tunisie et en Égypte, répondent positivement à cette définition. Mais qu'entend par émeute latente ? Badiou décrit ainsi, à partir de l'exemple de la mobilisation populaire contre la loi Sarkozy sur les retraites, une situation telle que « *le moindre incident spectaculaire* » ou « *dérapiage violent* » la fasse sortir pendant un temps « *localement et fortement du consensus capitalo-parlementaire* ».

L'émeute immédiate devient historique lorsqu'elle cesse d'être simplement nihiliste pour se transformer en émeute prépolitique. La réflexion de Badiou est à l'école, dit-il, de la frappante nouveauté des émeutes dans les pays arabes. Il en tire trois leçons. 1) Le lieu central durable de l'émeute que fut par exemple la place Tahrir au Caire montre le passage « *du temps limité et en quelque sorte censuré de l'émeute immédiate au temps long de l'émeute historique* ». 2) Dans ce lieu, peu à peu, toutes les composantes du peuple se retrouvent et s'unissent et

parlent. 3) « *Un mot d'ordre unique (...) enveloppe toutes les voix disparates: "Moubarak, dégage!"* »

Badiou souligne à juste titre que les émeutes tunisiennes et égyptiennes ont été assez rapidement victorieuses, et il ajoute : « *À combien d'années en arrière faut-il remonter pour assister au renversement d'un pouvoir centralisé et bien armé par d'immenses foules aux mains nues ?* » Le destin des révoltes dans les pays arabes est naturellement incertain. Il ne s'agit pas pour Badiou de faire des prévisions scientifiques, mais il inscrit ces émeutes comme des actions caractéristiques de « *la période intermédiaire* » dans laquelle nous sommes entrés. L'idée révolutionnaire de la période historique précédente est obsolète, celle qui doit lui succéder, « *une figure ouverte, partagée et universellement praticable de l'émancipation*, fait défaut. Pour comprendre ce qu'il veut dire par période intermédiaire, Badiou explique que la démocratie libérale que nous connaissons (1980-2011, et plus ?) représente ce que la « *monarchie libérale* » « *était à la période intermédiaire durant laquelle le capitalisme moderne a pris son essor après l'écrasement des derniers sursauts de la révolution républicaine (1815-1850)* ». Pour l'instant, les mots d'ordre « *Qu'ils s'en aillent* », « *Ben Ali dehors* », « *Moubarak dégage* » restent négatifs. Seule l'idée affirmative de l'émancipation peut donner à l'émeute, même historique, un réel avenir politique, une politique organisée.

« *Les émeutes historiques indiquent l'urgence d'une proposition idéologique reformulée* » pour que « *le jour politique qui suit le réveil de l'histoire soit lui aussi nouveau. Pour que demain diffère réellement d'aujourd'hui* ». Et la question, au moment en particulier où j'écris cet article, Ben Ali ou Moubarak partis, reste pour les peuples tunisiens et égyptiens « *d'organiser la fidélité à l'émeute* ».

Quelle interprétation les gouvernements occidentaux donnent-ils des émeutes dans les pays arabes ? Ils y voient un désir d'Occident, « *un désir d'être enfin intégrés au "monde civilisé"* » en le confondant avec un désir légitime de libération des régimes despotiques. Terminons avec cette proposition de Badiou : « *Un mouvement populaire répondant à cette définition a toutes chances de se terminer par des réformes constitutionnelles très modestes et des élections bien contrôlées par la "communauté internationale" dont sortiront vainqueurs, à la surprise générale des sympathisants de l'émeute, soit des sicaires bien connus des intérêts occidentaux, soit une moultre de ces "islamistes modérés" dont nos gouvernants apprennent peu à peu qu'il n'y a pas grand-chose à redouter.* »

Mais quoi qu'il en soit, je pense, comme Badiou, que l'Histoire se réveille et que « *les émeutes historiques nous enseignent le profil des temps qui s'ouvrent. Notre tour va (re)venir* ».

Jean Ristat

Mehdi Belhaj Kacem, *Après Badiou*. Éditions Grasset.
François Laruelle, *Anti-Badiou*. Éditions Kimé.

Géométrie de la sexualité

D'*Ethica sexualis*. Spinoza et l'amour,

de Bernard Pautrat. éditions Payot, 270 pages, 18 euros.

Avant Rimbaud, mais avec de tout autres armes, Spinoza s'est lancé à corps perdu dans « *la magique étude / Du bonheur, que nul n'étude* ». Mais quelle place faire à la sexualité dans ce parcours guidé par les « *mathématiques sévères* » ? La question, qui pourra paraître un peu brusque, au regard de l'extrême « *discrétion* » observée sur ce sujet si sensible par l'auteur de *l'Éthique*, se justifie pourtant pleinement par le constat qui ouvre l'introduction de cette *Ethica sexualis* : « *Chacune et chacun conviendra, je pense, que la sexualité n'est pas un détail dans la vie des humains.* » Dès lors, s'il est vrai que l'enjeu de toute éthique n'est autre que de tracer la voie d'une vie bonne, d'en dégager les conditions et de prémunir contre les obstacles qui ne manqueront pas de se dresser en cours de route, force est de reconnaître, avec Bernard Pautrat, qu'« *aucune éthique ne peut faire l'impasse sur la sexualité* ». Lucrèce, sur ce point, avait donné l'exemple. À défaut d'un mode d'emploi en bonne et due forme qu'il cherchera en vain chez Spinoza, le lecteur de *l'Éthique* est donc fondé à attendre de la doctrine qu'elle lui enseigne le moyen de mener une vie sexuelle à tout le moins compatible avec la quête de la vie heureuse, voire propice à son épanouissement.

Si l'intérêt de la question ne fait aucun doute, le problème pourrait bien trouver une solution rapide, pour peu que l'on se rappelle que Spinoza, philosophe de la joie, a lutté sans

relâche contre toutes les passions tristes et, en rupture avec les idéaux ascétiques qui avaient empoisonné la tradition, a réhabilité la puissance du désir, au point d'en faire ni plus ni moins que l'essence même de l'homme. N'est-ce pas également à l'auteur de *l'Éthique* que l'on doit cette déclaration si souvent citée et brandie comme un défi à tous les chantres de la tempérance : « *Nul ne sait ce que peut un corps ?* » Et que dire, enfin, de cette proposition qui ne figure évidemment pas par hasard parmi les dernières du traité : « *Qui a un corps apte à un très grand nombre de choses, a un esprit dont la plus grande part est éternelle* » ? La cause paraît entendue : que les peine-à-jouir aillent se rhabiller (à supposer qu'ils se soient jamais découverts) et qu'ils ne viennent pas s'opposer à cette grande libération du corps désirant machinée par *l'Éthique*.

Malheureusement, l'affaire n'est pas aussi simple, comme en témoignent quelques « *étrangetés* » que Pautrat relève au début de son enquête, tels autant d'indices qui éveillent ses soupçons de lecteur et de traducteur de *l'Éthique* et l'incitent à entreprendre une enquête serrée, implacable et passionnante à la fois. Pour la mener à bien, l'auteur de *l'Ethica sexualis* a suivi pas à pas l'ordre géométrique, arpentant les moindres recoins de l'édifice démonstratif échafaudé par Spinoza, attentif aux plus infimes glissements de vocabulaire (l'analyse des usages de libido est un modèle du genre), poussant le scrupule philosophique jusqu'à interroger et, le cas échéant, amender sa propre traduction de *l'Éthique* qui a déjà connu, en un peu plus de vingt ans, quatre tirages. Mais ce qui rend sa méthode d'investigation si redoutablement efficace tient à

la façon dont les propositions de Spinoza sont systématiquement confrontées à une épure de roman d'amour racontant les vicissitudes des relations que nouent deux personnages masculins et une femme (nommés respectivement X, Z et Y). Comment en viennent-ils à concevoir le désir de coïter ? Et que faut-il, au juste, entendre par là ? Pourquoi leur amour se mêle-t-il nécessairement de haine ? À quelles conditions peuvent-ils être sauvés du drame de la jalousie ? Au fil du parcours (qui culmine sur une magistrale traversée de la cinquième partie du traité, où même les métaphysiciens les moins portés sur la chose trouveront de substantielles considérations sur le troisième genre de connaissance et le statut du corps), le lecteur mesure combien, contre toute apparence, le livre de Spinoza touche à ses préoccupations les plus brûlantes et les aborde parfois avec un humour que l'on ne s'attendait pas à découvrir sous la surface austère de la géométrie – à moins que cet enjouement ne soit à mettre au compte de l'auteur de *l'Ethica sexualis*. Avant de prendre congé de son lecteur, Bernard Pautrat l'invite à prolonger l'enquête en méditant les fondements de la cure spinoziste, autrement dit à examiner la doctrine de Dieu dont tout le reste de *l'Éthique* dépend. Il ajoute : « *À cela nous aimerions l'aider, quelque jour, si Dieu, autrement dit la Nature, le permet.* » Au risque de nous écarter de la stricte orthodoxie spinoziste, qu'il nous soit permis de formuler un vœu : puisse l'ordre des choses accorder à l'auteur de réaliser au plus vite ce très salutaire projet.

Jacques-Olivier Bégot

Empire et capital

L'historienne Ellen Meiksins Wood trace un portrait historique extrêmement stimulant des rapports entre impérialisme et capitalisme.

L'Empire du capital,

d'Ellen Meiksins Wood, traduit de l'anglais par Véronique Dassas et Colette St Hilaire, Lux. 232 pages, 18 euros.

Marx n'a pu écrire le livre du *Capital* consacré au marché mondial tout comme il n'a pu mener à bien celui sur l'État. Son analyse du capitalisme a eu pour objet un modèle « *abstrait* » dont les données empiriques étaient fournies par le cas de la Grande-Bretagne. Il faudra attendre, la génération suivante des marxistes de la II^e et de la III^e Internationale pour que le capitalisme puisse être envisagé comme un système mondial, dont l'impérialisme était diagnostiqué par Lénine, Rosa Luxemburg ou Boukharine comme un élément constitutif. Il restait toutefois à étudier historiquement, dans la longue durée, les rapports entre l'impérialisme et le capitalisme. C'est l'objet du petit livre extrêmement stimulant de l'historienne Ellen Meiksins Wood, *l'Empire du capital*, un livre qui constitue un excellent complément à son ouvrage précédent sur l'origine du capitalisme.

Le point de départ de la réflexion de l'auteur est la distinction conceptuelle à maintenir entre l'« *impérialisme* » et le « *capitalisme* ». Cette distinction doit être affirmée car si les deux réalités ne s'opposent pas, elles ne doivent pas être confondues pour autant. En effet, les logiques impériales sont bien antérieures à celles du capital, l'impérialisme pouvant se manifester dès qu'une classe dominante et son État soumettent divers régions et pays pour en tirer des ressources et accumuler des richesses. Ces modes d'accumulations sont divers et cette diversité n'est pas négligeable car elle entraîne des profils d'empire très variés. Meiksins Wood propose une

typologie extrêmement intéressante, distinguant, notamment, des « *empires de la propriété* », dont un des modèles types est évidemment le modèle romain dont la logique d'accaparement des terres au profit des classes sénatoriales est allée de pair avec une gigantesque accumulation d'esclaves. Selon l'auteur, il n'y a pas à chercher dans ces modes de pillages et de contraintes militaires et politiques les premières traces de l'impérialisme capitaliste.

Il n'y a pas lieu de les chercher non plus dans un modèle plus proche, celui des « *empires commerciaux* » que constituèrent Venise ou la Hollande à l'époque moderne. La prise de contrôle de « *villes comptoirs* », d'îles stratégiques ou de réseaux maritimes correspondait à des objectifs marchands, car il s'agissait surtout de se garantir des situations de « *rentes* » dans un contexte où la supériorité économique ne passait pas par le jeu de la concurrence mais par la domination militaire.

C'est l'Angleterre et sa politique coloniale en Irlande et en Amérique, à partir du XVII^e siècle, qui correspondent à la première rencontre des logiques impériales et capitalistes. Dans ces colonies, l'Angleterre ne poursuit pas prioritairement le pillage ou le monopole mais la transformation sociale pour y instaurer des impératifs économiques strictement capitalistes (propriété individuelle, salariat, contraintes du marché). L'empire américain poussera cette logique à son comble, abandonnant tout discours platement colonialiste pour mieux prétendre instaurer la liberté marchande et le droit au commerce. C'est ce qui explique par ailleurs sa vigueur actuelle, malgré les failles d'un discours qui ne dissimule plus les volontés de domination mondiale toujours en place outre-Atlantique.

Baptiste Eychart

Le religieux dans le capitalisme mondialisé

Du retour du religieux,

d'André Tosel, Scénario de la mondialisation culturelle, tome I. 166 pages, 20 euros, tome II.

Civilisations, cultures, conflits,

d'André Tosel. Éditions Kimé, 2011. 287 pages, 26 euros, Éditions Kimé, 2011.

L'ensemble d'essais qui constitue les deux volumes du nouvel ouvrage d'André Tosel, *Scénarios de la mondialisation culturelle*, répond à une question essentielle : pourquoi, malgré les prédictions de la majorité des penseurs des deux derniers siècles, le nouveau millénaire ne se place pas sous le signe du déclin des religions et des communautés de type traditionnel, comme l'ethnie, mais au contraire sous le signe de leur renaissance ? A contrario de ce qu'envisageaient Feuerbach, Comte, Marx ou Weber, nous n'assistons pas à un « *désenchantement du monde* » au profit de la rationalité instrumentale du capitalisme, mais à la coexistence de ces deux formes sociales.

André Tosel diagnostique avec perspicacité plusieurs manifestations actuelles du phénomène religieux : une forme « *classique* » dont l'un des aspects est l'intégrisme sous sa forme musulmane mais aussi hindouiste ; une forme « *théologico-politique (qui) mobilise l'élément de l'élection divine d'un peuple ou nation par une providence quasi divine* » à la manière des États-Unis de George Bush mais aussi de l'État israélien ; des formes de croyances disparates pouvant aller des sectes les plus illuminées aux modes de pensée « *new age* » ou à l'ésotérisme. Son propos ne se limite pas à une sociologie des religions, car il s'agit ici de penser en philosophe comment l'état d'un monde violenté par le capitalisme déclenche un mécanisme de compensation et de protestation destiné à faire rêver à un « *réenchantement du monde* ».

C'est en ayant recours à Spinoza, Marx et Lacan que l'auteur se propose d'éclaircir les causes de ce réenchantement. La notion de « *Tiers symbolique* » qu'il explique avec beaucoup de clarté est au cœur de son raisonnement : « *Aucune société ne peut exister sans actualiser la fonction symbolique de référence à un Tiers, un Autre* », que cet autre, soit un dieu, le peuple, la République ou le prolétariat. Dans la conjoncture actuelle, la plupart de ces autres ont été marginalisés par le capital, or l'auteur montre que ce dernier ne peut être un authentique « *Autre* », constitutif d'un ordre moral et symbolique qui soit porteur de sens. Dans ce cas, le religieux devient un adjuvant nécessaire, en défaut d'un tiers symbolique du bien commun, autre « *nom possible pour la reformulation de l'idée communiste* ».

B. E.

LA CHRONIQUE DE GÉRARD-GEORGES LEMAIRE

De l'excentricité en art

I

Je regrette beaucoup qu'Artemisia Gentileschi (1593-1656) ne soit pas connue que pour ses tableaux: elle a été l'élève de son père, Orazio, un grand artiste, un très grand peintre qui s'est mis dans le sillage de Caravage et en a radicalisé les postures esthétiques comme celle de son oncle, Aurelio Lomi. Si elle a peint des scènes violentes, surtout de femmes tuant des hommes (Judith, Salomé, Giaele), ensuite des femmes victimes de violences (Lucrèce), son père en fit tout autant. Si l'on veut la comprendre, il faut examiner le portrait qu'a fait d'elle Simon Vouet entre 1623 et 1626, vêtue d'une belle robe orange (cette couleur orange est comme une signature pour elle) et ses auto-portraits qui nous révèlent une femme résolue et sensuelle à la fois qui ne pensait pas être très belle, mais tenait à se montrer en train d'exécuter une toile. Plus que Michelangelo Merisi, elle a tenu à affirmer une beauté qui était à la fois crue, réaliste et pourtant admirable. C'est ainsi qu'elle peut exprimer la beauté de *la Vierge à l'Enfant* (vers 1608) sans avoir recours à une idéalisation forcée, et montrer l'horreur, par exemple le célèbre *Judith décapite Holopherne* (vers 1620) en montrant une Judith à son image (vêtue d'une robe orange!), dont les traits et les gestes sont l'expression d'une volonté indomptable et d'une férocité contenue. On est loin de la *Judith* de Caravage qui aurait pu passer pour une madone! Le sacré, sous son pinceau, passe par l'effroi – un effroi sans bornes, qui n'est pas absent de beauté. Et l'on aurait aimé qu'elle soit de manière indiscutable l'auteur de cette *Allégorie de la peinture*, exécutée en 1630 et 1640, où une femme endormie près d'un masque tragique – les cuisses largement découvertes, drapée à moitié dans un tissu doré: elle rêve un art cruel et sublime – change à jamais le goût de son temps.

« Artemisia Gentileschi »

Palazzo Reale, Milan, jusqu'au 29 janvier 2012.
Catalogue: 24 Ore Cultura, 288 pages, 49 euros.

II

L'exposition présentée au musée d'Orsay autour de la figure emblématique d'Oscar Wilde est superbe. Les œuvres et les objets réunis, d'Edward Burne-Jones à William Morris, de Waterhouse à James McNeill Whistler en passant par les grands académiciens (Albert Moore, James Tissot, Alma-Tadema, Frederic Leighton), sans oublier Aubrey Beardsley, qui a illustré *Salomé*, de Wilde, et qui a créé la revue *The Yellow Book*, l'ensemble nous donne une certaine idée de la fin de l'ère victorienne (Wilde meurt en 1900 et la reine Victoria, en 1901). Elle a été conçue avec un goût sûr et beaucoup de raffinement. Le catalogue, qui pour une fois n'est pas pléthorique, est un excellent réceptacle de cet événement. Mais – car il y a un mais – les chevilles ouvrières de cette reconstitution historique ont oublié tout un aspect de l'art anglais de l'époque, profondément influencé par la France, surtout par Manet et ensuite par les impressionnistes et puis Gauguin, Toulouse-Lautrec. Walter Sickert est sans doute l'un des meilleurs représentants dans cette veine. Et si l'on regarde de plus près les écrits sur l'art d'Oscar Wilde réunis dans *Intentions*, force est de constater qu'il ne pense pas autant aux préraphaélites qu'Henry James, mais à Turner (il marque son respect pour John Ruskin) et aux impressionnistes pour le présent: « *Je les aime bien. Leur tonalité blanche et ces variations lilas ont fait date dans l'histoire de la couleur. Bien que l'instant ne fasse pas l'homme, l'instant fait certainement l'impressionnisme, et en l'honneur de l'instant en art, et de ce "mouvement de l'instant", pour reprendre l'expression de Rossetti, que ne pourrait-on dire? Ils sont également évocateurs.* » Des artistes tels que John Singer Sargent, Philip Wilson Steer, George Clausen et Stanhope Forbes, réunis depuis 1885 au sein du New English Art Club, auraient eu leur place dans cette vision rétrospective. Et puis, on aurait aimé que les théories paradoxales de l'auteur du *Portrait de Dorian Gray* soient mises en valeur. Elles étaient excentriques en diable et affirmaient que la critique était plus importante que l'art, que sa critique du siècle de Périclès n'aurait pas connu un tel épanouissement dans la peinture et la sculpture. C'est l'esprit critique qui définit l'esprit des œuvres – ce serait donc pour lui un art en soi, l'art suprême: « *La critique est, en fait, tout à la*

fois créatrice et indépendante », ne serait-ce que par le simple fait que c'est elle qui fait vivre les œuvres d'autrefois, comme l'a fait Walter Pater dans ses *Vies imaginaires*.

« Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde », musée d'Orsay, jusqu'au 15 janvier 2012.
Catalogue: Musée d'Orsay/Skira Flammarion, 224 pages, 25 euros.

III

Gérard Garouste (né en 1946) est incontestablement l'un des plus singuliers de nos artistes. Depuis ses débuts il n'a cessé de modifier les règles sous-tendant sa peinture. Chacune de ses périodes a été marquée par un déséquilibre recherché entre la figuration (avec des références anamorphosées au passé) et l'abstraction, certaines de ses œuvres étant presque abstraites au milieu des années 1980, quand on a pu le revoir à l'espace Sainte-Anne à Montpellier. Son excentricité ne réside pas uniquement dans la bizarrerie des formes apparaissant à la surface de ses toiles, aussi bien dans ses *Indiennes* que dans les toiles dont le sujet échappe. Il est évident en tout cas que son univers se fait de plus en plus onirique et demeure toujours dans l'esprit de ce qu'il a accompli il y a maintenant trente ans: déconstruire la peinture. Après avoir exploré les ouvrages de Dante, Cervantes et Rabelais, il s'est plongé cette fois dans le *Faust*, de Goethe. Mais, loin d'illustrer ce livre immortel, il sous-tend son désir de poursuivre avec détermination une autobiographie sans fard en entrant dans son univers. C'est aussi son autoanalyse comme peintre: ses compositions où il est omniprésent sous la forme d'un personnage grotesque ou pathétique, difforme, clownesque et parfois repoussant. Garouste représente à la fois le beau et le laid, sa passion pour la grande peinture et sa volonté de s'inscrire dans la modernité en tant que peintre – un peintre à face de Janus, au-delà du bien et du mal en art.

« Walpurgis Bachstrasse », Gérard Garouste, galerie Templon, du 8 novembre au 29 octobre.
Catalogue: Templon, 64 pages, 25 euros.

Le Kafka numérique de Claude Jeanmart

Voici en prélude à l'exposition de Claude Jeanmart l'avis de Marc Sagaert qui connaît bien l'œuvre de l'artiste consacrée à Kafka.

Comme le souligne justement J. Sudaka Bénazéraf, les textes de Franz Kafka sont conçus comme des machines de représentations visuelles en mouvement. Le plasticien Claude Jeanmart a l'heureuse idée de s'emparer de cette écriture extraordinairement visuelle, de ce « *foisonnement de visions, de bruits et de cris, d'images de nuit et de lune, d'êtres qui se cherchent et s'évitent* » pour nourrir une création multiforme, exigeante, minutieuse et toujours maîtrisée. « *Je travaille sur les écrits de Kafka depuis huit ans, dit-il, je pense avoir lu toute son œuvre connue, mais je n'ai pas encore épuisé mon désir de le rencontrer.* »

Très près du texte et de son imaginaire, l'artiste offrira une vision personnelle et intime de l'œuvre, à la fois extrêmement élaborée et libérée de toute emprise conceptuelle ou technique. Aux confins du dessin, de la photographie, des peintures acryliques et de l'univers numérique, se déploient des créations satellites qui gravitent autour de leurs périmètres de cadences, des fragments rythmés qui se succèdent en suites: « *la prison, la sirène, le grand cheval, le col, la cabane, la tombe, le rêve inviolable, le verdict, devant la loi, égaré...* ». L'image prend son envol dans une prison à ciel ouvert; elle déploie ses géographies par un ciel de traîne et d'ombres, dans les profondeurs d'une forêt ou près d'une tombe exagérément fleurie, dans l'illusion d'un



Kafka. *Le Verdict 2*, détail, par Claude Jeanmart.

rêve inviolable, ou l'attaque cauchemardesque d'une sirène griffue. Elle prend la forme d'une silhouette inachevée, d'une cage à la recherche d'un oiseau, et s'invite à l'heure du thé. On y rencontre un nageur et un ébéniste, un tsar et son courrier.

Une intense et gourmande chasse photographique prélude à certaines compositions de Jeanmart. Il s'est ainsi constitué un réservoir d'images qui seront ensuite enrichies, travaillées, triturées, affûtées et dont il ne restera bientôt qu'un haïku.

Calme et hivernale, la palette pastel parfois s'enhardit. La peinture se fait plus prégnante et brutale, négligée par endroits, elle s'égrène en économie. Elle grimace, à l'instar de ces êtres patibulaires dont la mine goutte de haine et de dégoût. Elle peut être aussi d'une délicatesse extrême, comme si, à l'avènement du jour, à l'orée de la nuit, frissonnait la fiction, chuchotait la pluie.

Omniprésente, la phrase kafkaïenne est l'huis de l'œuvre élaborée. Glissée dans l'établi des pigments et des sables, elle s'invite dans les photomontages, dans les jets d'encre et dans les scans, dans les gravures numérisées.

Il y a chez Claude Jeanmart comme une urgence à débusquer l'humain, à questionner les corps tourmentés et les esprits blessés. Comme chez Kafka, la vision est souvent inquiétante et cruelle, affranchie de toute convenance, sans mensonge. Les vérités sont audacieuses et généreuses, les révélations intrépides, inévitables et importunes, elles s'offrent au doute.

Marc Sagaert

« Kafka, Claude Jeanmart », galerie Gilles Naudin, Paris. À partir du 3 novembre jusqu'au 10 décembre 2011.

Munch, répétition et rémanence

« **Edvard Munch, l'œil moderne** »

Centre Georges-Pompidou, jusqu'au 9 janvier 2012. Catalogue: Éditions Centre Pompidou, 320 pages, 44,50 euros.

Edvard Munch, les couleurs de la névrose,

d'Atle Naess. Éditions Hazan, 160 pages, 24 euros.

« **L'**appareil photo ne peut pas concurrencer le pinceau et la palette, tant que l'on ne peut pas l'utiliser au paradis ou en enfer. » Cette sentence d'Edvard Munch (1863-1944) pourrait sonner comme une condamnation de la photographie, par celui que les mythologies artistiques ont installé dans les vapeurs maudites du symbolisme européen de la

fin d'un XIX^e siècle. Certes, son œuvre est riche de madones exsangues et de vampires assoiffés, de couples tragiques et de personnages perdus dans leur obscure solitude. Mais, comme nombre d'artistes de son temps – Degas, Bonnard, Vuillard ou Schiele –, Munch fut aussi très curieux des images techniques issues des vertus de la lumière et de son pouvoir de révélation: la découverte des rayons X le fascina.

Avec quelques photographies et un film de cinq minutes et dix-sept secondes, retrouvés à sa mort, Munch apparaît comme un praticien de l'image analogique, dont il aurait perçu les potentialités alors qu'il expérimentait dans son œuvre l'étendue d'une économie de la reproductibilité, au gré du jeu de la copie, de la variante, de la répétition et des translations. Ainsi, certaines

de ses photographies le hanteront, tel ce cliché de Rosa Meissner, nue et debout, dans une chambre d'hôtel (1907), qui sera, jusque dans les années vingt, le motif récurrent de plusieurs versions dessinées, peintes, lithographiées ou sculptées de *la Femme en pleurs*.

« *Je peins avec mon cerveau* », avait-il l'habitude de déclarer. Les images de son existence traversée de crises et de dépressions conduisent aux autoportraits solitaires, aux vues étranges de son atelier désert, aux images autobiographiques désolées. Les cadrages fuyants, les plans raccourcis, les contrastes marqués, les effets de surexposition ou de surimpression, dont il explore l'efficacité dans ses photographies et ses films, constituent une grammaire visuelle qu'il appliqua aussi dans sa peinture tournée vers la condensation et l'in-

tropection. La photographie et le cinéma lui donnèrent l'impression de pouvoir repousser encore les limites de cette ambition contemporaine des progrès technologiques de son temps, qui le fascinèrent jusqu'à l'éblouissement et la cécité dont il fit l'expérience pathologique. Dans cet accrochage non chronologique d'une centaine d'œuvres, la révélation de cette modernité de Munch n'est pas sans surprises – ce qui le rapproche par exemple de la poétique du surréalisme. Mais si la démonstration est stimulante dans le catalogue, elle tourne court sur les cimaises structurées en quelques thèmes simplificateurs, où les œuvres sont enfermées dans une interprétation souvent forcée et côtoient des documents aux statuts très disparates et incertains.

Bertrand Tillier

Invisibles

I

« Sans papiers »: deux mots qui dessinent, par la négation, des ombres furtives. On les aperçoit parfois au journal télévisé: quelques secondes dans un reportage à Calais ou à Paris; une rafle à l'aube, un hôtel en feu; expulsions, morts, silence... On enchaîne avec le foot et la météo.

À Calais, Sylvain George n'y est pas passé juste le temps de se donner bonne conscience. Ces ombres, il a voulu les suivre, les connaître, leur donner un corps et un visage. Le résultat, c'est un superbe documentaire de plus de deux heures, *Qu'ils reposent en révolte*. Sa réussite tient à la radicalité des choix. Sylvain George nous empoigne et nous embarque. Par l'image, d'abord, en noir et blanc. À Calais, l'horizon de ces hommes est gris. Bâtiments et carcasses de bateaux sur le port, terrains vagues, bords de route. Sans parler du ciel, de la brume, de la mer. Et puis la nuit, omniprésente, propice à toutes les tentatives. Les leurs, pour atteindre l'autre rive. Et celles de la police, pour les arrêter et les expulser. Leur vie, nous l'écoutons aussi. Pas de musique, pas de commentaire et peu de paroles. Juste celles des migrants. Tout est dit en peu de mots. La misère que l'on fuit, le désert que l'on traverse, et la mer, et les morts. Puis l'attente, l'angoisse. L'un d'eux résume: « *Je perds mon temps, je perds ma vie. Je commence à me demander à quel moment je vais mourir et comment je vais mourir.* » Cette attente, cette angoisse, nous les partageons dans le bruit du vent, des pas, de leur souffle, de la ville autour. Le découpage du film en séquences d'une quinzaine de minutes, la tension qui se dégage de notre proximité avec eux, comme si nous sentions leur souffle sur la nuque, tout cela est fait pour que notre attention ne se relâche pas. Nous vivons

aussi les moments de répit, autour d'un repas partagé, dans le froid, sur une voie ferrée désaffectée, ou auprès de quelques habitants qui apportent soutien et réconfort. Une militante de l'association Salam résume bien le travail de Sylvain George: « *Parfois je le voyais filmer des objets, des choses à mes yeux inutiles ou secondaires. Des objets du quotidien. Une bouteille d'eau. Je ne comprenais pas pourquoi. Après avoir vu le film, j'ai compris. Il a su reconstruire une vie. La vie des migrants, montrer comment c'est.* »

II

Autres parcours de migration, un peu moins sombres, avec *Nos ancêtres les Gauloises*. Le réalisateur Christian Zerbib a suivi la création d'une pièce de théâtre dont les actrices sont dix femmes qui ne sont jamais montées sur scène et vont évoquer leurs vies. D'âges et de pays d'origine variés (de 43 à 74 ans, du Cambodge au Togo, du Maroc à l'Afghanistan), elles ont un point commun, l'exil. Si elles marquent nos mémoires durablement après la fin du film, c'est pour deux raisons. D'une part, elles racontent leur parcours, parfois très dur, avec une force incroyable, sans insister sur le caractère victimaire (bien réel pourtant: victimes des États, des hommes, de l'indifférence). D'autre part, ces femmes, par leurs gestes, leur visage, leur douceur, leur humour, nous sont immédiatement familières. On reconnaît, à travers elles, une voisine, une amie, une tante, une grand-mère. Et notre bonheur à les voir ainsi prendre la parole, occuper la scène, nous rappelle à quel point elles sont absentes des représentations institutionnelles (Parlements, partis, médias).

III

L'invisible, c'est une des quêtes de Jean-Louis Comolli. Un coffret de quatre documentaires nous en donne une belle illustration. On y suit par exemple le travail de création d'un architecte (*Naissance d'un hôpital*) et d'un musicien, Michel Portal (*le Concerto de Mozart*): ils nous dévoilent une part secrète, mystérieuse, de leurs interrogations, de leurs illuminations, de leur inspiration. En 1992, le réalisateur s'est glissé dans un tout autre cadre: celui de services de la Sécurité sociale, à Paris, pour suivre des employées de bureau. Dans *la Vraie Vie* (dans les bureaux), ces femmes parlent de leur rôle social, de leurs relations avec les collègues, de la mécanisation des tâches, du lien entre travail et vie privée. À sa manière, intimiste, légère, sensuelle, Jean-Louis Comolli donne une réalité, une identité à ces profils que l'on croise, souvent de dos, dans des bureaux où l'on se rend pour remplir formulaires et paperasses. Tourné il y a vingt ans, ce film reste très actuel. Notamment dans l'insatisfaction qui surgit au fil des confidences, et nous rappelle que beaucoup d'emplois sont plus subis que choisis. Une jeune femme confie: « *Parfois tu réfléchis et tu te dis: "Mais qu'est-ce que c'est que cette vie de con que je mène"* ».

Luc Chatel

Qu'ils reposent en révolte, de Sylvain George, sortie le 16 novembre.

Nos ancêtres les Gauloises, de Christian Zerbib, sortie le 9 novembre.

Le cinéma de Jean-Louis Comolli, coffret 2 DVD, éditions Montparnasse.

L'humanité en cul-de-sac

À la lecture ou à la vision de la pièce originale de Yasmina Reza (*le Dieu du carnage*), on imaginait mal comment Roman Polanski allait parvenir à transfigurer en un long métrage cinématographique un conflit d'adultes certes drôle mais sans autre dimension audiovisuelle que celle d'une page blanche (à l'instar de la pièce *Art*), soit le règlement de comptes entre deux couples dans un salon.

Le désaccord (de l'harmonie sociale à la guerre tribale) et le débordement (du comportement impulsif comme du cadre du cinéma) forment le paysage défragmenté, mais ultra-condensé en tour de Babel et en bouquet, du film-monde proposé par le maître du huis clos infernal, Roman Polanski. Le metteur en scène tire ici, dans cet aparté, cette parenthèse, cette digression, cet arrêt sur image, une

étude sociologique (en temps réel) du corps et du visage – comme en témoigne l'affiche du film, wharolienne à souhait. Les masques convenus d'une société consumériste et polie ne font pas seulement que tomber devant l'œil du Dr Polanski, ils se crispent aussi, se rident et se métamorphosent jusqu'à l'implosion baconienne. Couple contre couple, sexe contre sexe, les gestes sourds, les fausses complicités, les duos duels, les postures, tout est examiné, élaboussé. Rien ni personne n'est épargné, chacun ici est innocent et coupable (y compris les gardiens des droits de l'homme!), jusqu'au gel des gestes et des attitudes à la toute fin – un dénouement distinct de la pièce originale. Ce cul-de-sac final d'un monde éternellement répétitif, piétiné par des adultes automates, vaut à lui seul le détour.

Car c'est bien l'ignorance et la haine des juges autoproclamés qui émergent ici dans ce carnage. Un carnaval incarné par un quatuor d'interprètes inestimables (l'adjectif n'est pas exagéré ici): Jodie Foster et John C. Reilly, Kate Winslet et Christoph Waltz. Filmé et écouté sous tous les angles, en reflet dans un miroir, de dos, de face, de trois quarts, de loin, de près, ce quatuor constitue une musique de chambre bienvenue, à rebours du cinéma contemporain. Pendant la durée du film, à l'exception des génériques (très ironiques et significatifs), aucune partition originale n'est convoquée: une première pour le cinéaste qui maîtrise ici le rythme de son film en faisant confiance à la chimie délicate existant entre ses interprètes. Une troupe avec laquelle il a répété pendant deux semaines menant à une solidité et à une solidarité à toute épreuve pen-

dant le tournage. À la devise fétiche de Polanski, « *Plus c'est du théâtre, plus c'est du cinéma* », son film *Carnage* répond par l'affirmative. Celui-ci apporte un nouvel échantillon (plutôt inattendu) au laboratoire polanskien, une nouvelle démonstration du cache-cache (audiovisuel) de la nature humaine, de son manque d'altruisme et d'écoute, de son trop-plein de dogmes et de cynisme, de sa dépression ontologique.

Carnage nous rappelle aussi à quel point nous aimons les films à petit budget réalisés par de grands maîtres. Leur condensation redélimite et renouvelle leur essence, et touche, souvent, à une universalité précise et précieuse.

Alexandre Tylski

Carnage, un film de Roman Polanski, sortie le 7 décembre 2011.

Les étapes de l'écriture chantées par Philippe Manoury

Comment faire mieux que la célèbre « Chaconne » de Jean-Sébastien Bach ? L'altiste Christophe Desjardins l'a sublimée à la place du violon habituel lors de l'un des concerts de Musica 2011 à Strasbourg. Cela a sans doute poussé Philippe Manoury, l'un des fondateurs de l'IRCAM, à tenter la sienne de « Chaconne », avec informatique à la clé. Et le compositeur persiste et signe dans son nouvel opéra (le quatrième) *La Nuit de Gutenberg*, dont la création mondiale s'est également donnée à Musica 2011.

Philippe Manoury nourrit sa fiction musicale à l'aide de moyens divers et multiples. Comment a-t-on pu passer de l'écriture sumérienne et de l'usage des tablettes par les scribes, à Gutenberg, l'alsacien de Mayence qui mit au point l'imprimerie, celle de nos livres, de la Bible, des journaux, des lettres, et des papillons de la communication humaine qui virevoltent dans le ciel originel de *La Nuit de Gutenberg* (grâce à des effets vidéo) ?

Dans *La Nuit de Gutenberg*, l'opéra chante comme un opéra, avec en sus, des images de cinéma, de vidéo, la « lutherie de l'informatique », avec des sons accolés à ceux de l'orchestre (l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg dirigé par le subtil

Daniel Klajner), des voix, des chœurs (ceux de l'Opéra National du Rhin). Manoury opère la synthèse de tous ces éléments avec une grande maîtrise toute professionnelle.

Les différents modes d'orchestration varient selon le déroulement d'une fiction signée par Jean-Pierre Milovanoff pas si inintéressante qu'on a bien voulu le dire, même si elle n'est pas exempte de défauts au plan dramaturgique notamment.

Nicolas Cavalier chante et joue le savant Gutenberg ; on pense au Galilée de Michael Jarrell / Bertolt Brecht ; on pense aussi au film de François Truffaut, *Fahrenheit 451*. Baryton délicat et nuancé, il est filmé sous tous les angles aux principaux moments de son itinéraire.

De Gutenberg à Internet. Et après Internet ? Vers quels dangers courons-nous ? Vers quelles métamorphoses, vers quels autodafés (on pense à Rushdie et à quelques autres), vers quels autres dangers allons-nous être dirigés ? La lueur d'espoir, Manoury la fait apparaître en la personne d'une petite fille qui aborde Gutenberg pour lui emprunter un livre qu'il lui remet immédiatement ! Des portraits de Descartes, Shakespeare, Montaigne, Rabelais, d'un écrivain d'Asie, etc. viennent ponctuer le déroulement des événements.

Eve-Maud Hubeaux est Folia, possible référence à la musique baroque du temps de Gutenberg (cf. Arcangelo Corelli). Il y a les beaux costumes des scribes, des foules signés Richard Hudson. Il y a le bel ensemble de tubulures, mobiles qui construisent deux plateformes (les décors sont signés Tom Shenk) sur lesquelles œuvrent des percussionnistes endiablés. L'architecture général du spectacle est réglée par le très illustre Yoshi Oida (acolyte de Peter Brook), avec les éclairages virevoltants de Pascal Mérat...

Décidément à l'Est de l'Hexagone (à Strasbourg précisément) il y a du nouveau ! Ce qui n'empêche pas l'inquiétude de nous envahir devant le bouleversement du monde que nous vivons, probablement, sans en prendre toujours pleinement conscience.

C'est le propre des artistes de nous en avertir, sans oublier le plaisir, celui de leur art.

Claude Glayman

La Nuit de Gutenberg de Philippe Manoury.
Création mondiale à l'Opéra national du Rhin à Strasbourg, en septembre 2011.

Réentendre Rameau

Rameau au piano, suites de pièces,
de Jean-Pierre Ferey, CD Skarbo.

Le superbe enregistrement des *Suites* de Rameau, de Jean-Pierre Ferey, en renouvelle l'interprétation. Il n'est pas le premier à s'être lancé dans Rameau. Il y a quelques années, Alexandre Tharaud avait brillé dans un programme qui avait suscité force applaudissements et, bien avant encore, la grande pianiste Marcelle Meyer avait laissé des exemples d'une maîtrise remarquable qui souffrent malheureusement d'un son précaire. Le travail de Jean-Pierre Ferey restitue Rameau dans sa force, sa subtilité, son originalité. On n'entend pas les prouesses de l'interprète (il n'y a jamais trop ou pas assez de quelque chose) mais la musique de Rameau dans son essence, telle qu'elle doit nous être donnée. Ferey joue un piano Fazioli. Le choix de l'instrument n'est pas oiseux car il est pour beaucoup dans ce que l'interprète peut faire rendre à ces suites, écrites, il ne faut pas l'oublier, pour clavecin. Comparé au Steinway de Tharaud, le Fazioli de Ferey semble mieux approprié car, s'il produit à première écoute des effets

moins flatteurs, il est plus proche du clavecin, tout en offrant une grande richesse de timbre. Ce Fazioli fait entendre Ferey et pas seulement un beau son.

Dans une notice très informée, le pianiste expose les problèmes qui étaient ceux de Rameau et dont la prise en compte conditionne son travail d'interprète. À une époque où la musique était largement dépendante de l'aristocratie, l'aspect formel des pièces se devait d'obéir à des règles strictes et participait d'un décorum qui servait la gloire des puissants. Rameau est amené à modifier cette situation. Dès la publication des premières *Suites*, en 1706, il impose une table des ornements à jouer, proscrivant a contrario toutes les fantaisies par lesquelles les interprètes croyaient briller dans les salons. En même temps, il indique les rythmes à observer. Il encadre ainsi doublement l'exécution des œuvres, limitant des licences qui étaient, dans leurs excès comme dans leur principe, préjudiciables à l'authenticité des œuvres. Avec la publication des *Suites* de 1724, il accentuera cette orientation. Intégrés à la musique, les ornements font partie de l'essence même de l'écriture musicale.

Fixant l'existence de l'ornementation, Rameau ouvre la possibilité d'écrire sans ornements. Cette petite révolution montre au passage la qualité et la richesse de son invention mélodique. Ainsi affranchies du danger des interprétations, les *Suites* accèdent au statut d'œuvres à part entière. Jean-Pierre Ferey relève très justement que les exigences de Rameau vis-à-vis de ses interprètes leur réservent « un rôle de traducteurs de la pensée du compositeur, sans latitude de modification substantielle du texte ». En cela, Rameau se comporte en précurseur des musiciens à venir, dont les romantiques.

La libération du poids des conventions se constate aussi dans les sujets qu'il choisit. La *Suite* de 1706 fait entendre des danses de la cour ; en 1724, l'inspiration est élargie aux scènes de la vie quotidienne, comme le montrent *la Villageoise* ou *les Rigaudons*. La gavotte et ses doubles préfigurent ce que seront, au siècle suivant, les thèmes et variations.

Le travail de Jean-Pierre Ferey restitue au plus près la vérité complexe et passionnante du monde de Rameau.

François Eychart

Appel pour les Lettres françaises

Je soutiens l'association les Amis des Lettres françaises

Je verse :
Nom :
Prénom :
Adresse :
Tél. : courriel :

Chèque à libeller à l'ordre de l'association Les Amis des Lettres françaises et à envoyer aux **Lettres françaises**
164, rue Ambroise-Croizat, 93528 Saint-Denis Cedex

LE THÉÂTRE 71 DE MALAKOFF

invite les lecteurs des

LETTRES FRANÇAISES

à une représentation de

SOUS LA GLACE

de Falk Richter,

mis en scène par Andrea Novicov.

2 X 10 places, soit 20 invitations
vendredi 4 novembre 20 h 30 au Théâtre 71
3, place du 11 novembre
92 240 Malakoff

Réservation indispensable : 01 55 48 91 00
<http://www.theatre71.com/Sous-la-glace.html>

EXPOSITION

Sous les pavés, le Gitan

collages de

Mustapha Boutadjine

DU 11 NOVEMBRE AU 11 DÉCEMBRE 2011

À LA BELLEVILLOISE

19-21 Rue Boyer, 75020 Paris
Tél. : 01 46 36 07 07

Retrouvez
les Lettres françaises
en ligne, sur le site :
www.les-lettres-françaises.fr

Graine de fascistes à l'œuvre

Que les spectateurs venus voir au Théâtre de la Ville la dernière création de l'Italien Romeo Castellucci, *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (Sur le concept du visage du fils de Dieu), aient eu à subir l'agression des intégristes de l'organisation Civitas n'étonnera sans doute personne, étant donné le climat délétère dans lequel nous vivons depuis quelque temps, résultat notoire du « travail » de l'équipe gouvernementale du moment aux ordres de son président bien-aimé. On sera encore moins étonné lorsqu'on se sera quelque peu renseigné sur les activités de cette fameuse Civitas, repaire de néofascistes de tout poil aux méfaits déjà fort anciens. Pour l'heure, et pour faire bonne figure, Civitas, qui avait officiellement demandé, par voie de justice, l'interdiction des représentations – demande rejetée par le tribunal de grande instance –, explique gravement que ses actions n'ont d'autre but que « la reconquête politique et sociale visant à rechristianiser la France ». Reste à savoir selon quelles méthodes. Celles-ci excluant, ça va de soi, tout début de dialogue, ce que pourtant les responsables du Théâtre de la Ville, qu'il faut saluer ici, tentèrent à juste titre d'entamer sur le plateau envahi, le jour de la première du spectacle.

C'est bien connu : on n'est jamais aussi obtus que dans l'ignorance : la majeure partie des trublions fascistes n'ont pas vu le spectacle de Castellucci présenté cet été, sans incident, au Festival d'Avignon (et auraient donc été dans l'incapacité de nous expliquer en quoi le spectacle pouvait heurter leur conscience ou ce qui en tient lieu). Ne parlons pas des autres pays où le spectacle a été joué, en Italie, en Allemagne, en Belgique, en Norvège, en Grande-Bretagne, en Espagne, en Russie, aux Pays-Bas, en Grèce, en Suisse et en Pologne, sans aucun problème. Bref, ce n'est pas avec Civitas, qui parle de manifestation spontanée (!), une spontanéité préparée de longue date (ce n'était que hasard si quelques manifestants aux gros bras avaient des grenades lacrymogènes dans leurs poches et nous en ont fait, en bonne charité chrétienne, humer le parfum), qu'il faut espérer la moindre intelligible accroche. Et lorsque Castellucci, dans un grand geste œcuménique, explique, dans le

communiqué qu'il a cru devoir faire paraître après les incidents, qu'il leur pardonne « parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font », on reste pour le moins sceptique, pour ne pas dire plus. Parce que, justement, si, « ils » savent ce qu'ils font ! Expliquer par ailleurs que son spectacle est « spirituel et christique », c'est se placer sur le terrain nauséabond de ces individus. Et si, d'aventure, *Sur le concept du visage du fils de Dieu* n'était ni spirituel ni christique, cela ne changerait rien à l'affaire, et nous nous ferions, de toute façon, un devoir de défendre le spectacle. Ne pas se mettre sur le même terrain que ces gens-là, ne pas répondre à la provocation comme l'ont fait les responsables du Théâtre de la Ville (il leur aurait été facile d'expulser manu militari ces faux angelots bramant quelques chants religieux) reste la meilleure des attitudes à adopter.

Civitas nous promet d'autres actions du même type avec le futur spectacle de Rodrigo Garcia, *Golgota picnic*, qui doit se donner au Théâtre du Rond-Point en décembre prochain : liste non close, je suppose.

En réalité, ces spectacles, de Romeo Castellucci ou de Rodrigo Garcia, ne sont que prétextes à manifestations : la « chose immonde », pour reprendre l'expression de Brecht, veut désormais se montrer en plein jour. Elle pense sans doute que le « climat » de notre société actuelle, je le répète, l'y autorise (voir l'« honorable » inscription du FN et de sa dame patronnesse dans notre univers quotidien). Pour ce qui est du spectacle théâtral (j'insiste sur ce qualificatif), *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, je suis loin de partager l'enthousiasme d'une grande partie de mes confrères critiques, et les explications de texte de Castellucci lui-même ne changent rien à mon sentiment. Je comprends bien – il faudrait être aveugle pour passer à côté – le propos du metteur en scène italien, mais sa résolution scénique ne me convainc guère. Soit, très simplement, en toile de fond, le visage du fils de Dieu d'après le *Salvator Mundi* du célèbre peintre du Quattrocento, Antonello da Messina. Sous ce regard, sur le plateau donc, un intérieur bourgeois stylisé et réduit au strict minimum, le tout d'une blancheur éclatante.

Là, durant les cinquante minutes que dure le spectacle, un vieil homme incontinent souille le sol, le canapé, ses mains et son propre visage, le lit sur lequel il finira en tremblotant par déverser des litres d'excréments (le tout de manière on ne peut plus réaliste). Son fils, pourtant sur le point de partir à son travail, prend soin de lui, le rassure, le déshabille, le lave, lui met des couches, le rhabille, nettoie les saletés, réprime un mouvement d'impatience, se reprend, mais épuisé et découragé ira se plaquer contre l'immense figure du Christ... laquelle finit par se brouiller (un voile noir translucide vient le recouvrir), se fissurer et se déchirer... Apparaît cette citation : « *You are not my shepherd (Tu n'es pas mon berger)*. » Noir.

C'est tout, avec juste quelques bribes de dialogue émises mezzo voce, et qui, en substance, sont de cet ordre (extrait pris au hasard) : « *Le Fils: Ça va, papa? – Le Fils: Comment vas-tu ce matin? Tu as bien dormi? Qu'est-ce que tu regardes? Qu'est-ce qu'il y a à la télé? – Le Père: les... les... animaux – Le Fils: Oh! Un documentaire, c'est bien. C'est quoi? Des pingouins? Voilà, j'ai préparé tes "bonbons"* », etc. C'est d'une violence insoutenable, paraît-il. J'entends bien le rapport du Christ et des pauvres créatures humaines que nous sommes, j'entends bien aussi que « nous sommes tous, nous, les spectateurs, l'objet de Son regard », que l'amour et la compassion du fils pour le père sont choses extraordinaires, mais encore? « *Cette histoire-là, cette condition nous appartient. C'est nous qui sommes sur le plateau...* » Pas si sûr que cela. Tout cela glisse, comme le voile sur le visage du Christ, sur le mécréant que je suis, et que l'on ne me fasse pas le coup de l'« ineffable », je n'y crois pas plus, de cette manière-là qui est d'un sérieux de plomb.

Mais encore une fois, c'est là un avis tout personnel, qui n'obère en rien le fait de défendre bec et ongles la liberté de parole et de pensée de Castellucci. Que cela soit dit.

Jean-Pierre Han

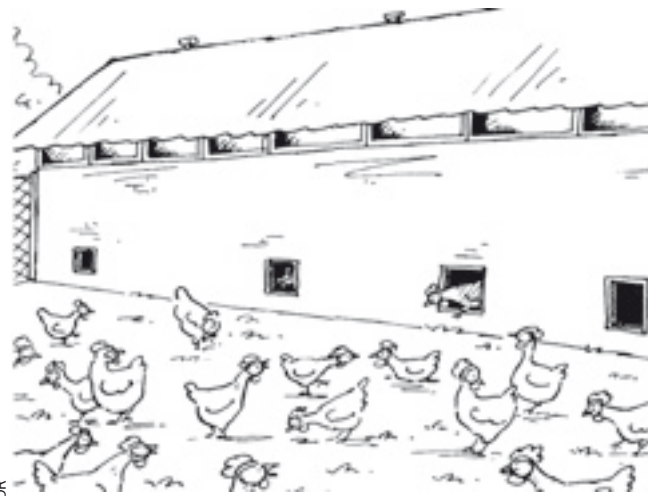
Sul concetto di volto nel figlio di Dio, de Romeo Castellucci. Jusqu'au 6 novembre au Cent Quatre.

Wladislaw Znorko : trésor national vivant

Le nouveau spectacle de Znorko a été présenté en avant-première à la Gare franche, une friche industrielle aménagée à Saint-Antoine (15^e arrondissement de Marseille) devant une centaine d'amis installés sur quelques gradins. Pas de scène mais un tapis de danse noir, juste une belle toile peinte de ciels orange, une sorte de radeau, petit bateau et quelques accessoires.

C'est l'histoire d'une jeune fille, Bricole, championne de gymnastique qui a gagné un prix dans un petit village à la Tati pour participer à une course en solitaire. Il y a le maire, le sous-préfet et une fanfare pour lui dire au revoir. La navigatrice, qui ne connaît rien à la navigation, va pourtant parvenir jusqu'au fameux et tant redouté cap Horn. Elle va rencontrer deux fantômes : celui du Nord, un maître d'hôtel qui a exercé autrefois ses fonctions à bord d'un long-courrier, et celui du Sud, disparu en mer dans l'Antarctique. Mais elle n'aura pas le chocolat qu'elle réclame, ni la soupe puisqu'il n'y a plus d'eau potable pour dissoudre le sachet de poudre. Et une tempête effroyable, avec coups de tonnerre, éclairs et flots déchaînés, va se lever...

Cela ressemble à un conte pour enfants qui aurait oublié de le rester, et Wladislaw Znorko, qui n'a jamais sans doute aussi bien maîtrisé



le temps, l'espace, la lumière et le son, signe là un spectacle exemplaire, à mi-chemin entre la peinture et le théâtre. Sous une apparente naïveté, Znorko dit beaucoup de choses dans ce combat, qu'il sait perdu d'avance, à la recherche de son enfance disparue. Dans une sorte d'exorcisme pathétique de la mort, avec des images de toute beauté qui pourraient sortir d'un livre pour enfants, Znorko a réussi une mise en scène de

premier ordre. Grâce aussi à une équipe soudée et tout à fait homogène : Catherine Verrier, son assistante, Olivier Martin, qui a composé ou choisi les musiques, et Richard Pourteff, ayant inventé les lumières qui transportent le public dans un ailleurs onirique. Et à trois excellents comédiens aussi discrets qu'efficaces : Florence Magne, Jacques Pabst et Philippe Vincent. Diction, gestuelle et accord parfait entre texte, musique et lumière, jamais une crierie, jamais un déplacement hasardeux : tout semble naturel dans ce travail d'une rare qualité, dont les enfants présents, comme leurs parents, savouraient avec délice les images souvent empreintes de surréalisme.

Ce qui est frappant quand on connaît un peu Znorko, c'est la parfaite osmose entre ce *Passage du cap Horn* et les lectures de cet homme de théâtre secret et compliqué, grand lecteur et amateur d'art, en particulier d'art brut. Cela

va, entre autres, de la Bible à Benjamin Péret, Georges Haldas, le poète vaudois récemment disparu, Hrabal, Gogol, Cervantès, Alexandre Vialatte ou Henri Calet, mais aussi Michel Pastoureau, le grand archiviste spécialiste des couleurs dans l'art. À titre homéopathique sans doute, mais tous ces textes sont bien présents dans ce *Passage du cap Horn*.

Dans sa friche et sa maison de la Gare franche, avec ses cinq oies, ses quatre poules, et Kino, son chien fidèle, Znorko, à quelque cinquante ans, est une sorte de trésor national vivant du théâtre français. Entouré de son équipe, il continue à se poser des questions : « *Je ne connais pas l'ordre des choses. Ni comment le monde tourne. Cependant je voudrais bien avoir l'adresse de l'École du cirque qui a appris à nos contemporains à marcher sur la tête.* » Il a, dit-il, « *besoin d'artistes, de pigeons voyageurs, de vagabonds et d'une cuisinière de haute volée (la fidèle Zahra) pour faire bouillir notre campement. Vous avez bien compris que les animaux sont des hommes comme tout le monde.* »

Si ce court spectacle poétique passe près de chez vous, n'hésitez pas et laissez-vous emmener au bout de vos rêves.

Philippe du Vignat

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XII dans l'*Humanité* du 3 novembre 2011.

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

Directeurs : Louis Aragon puis Jean Ristat.

Directeur : Jean Ristat.

Rédacteur en chef : Jean-Pierre Han.

Secrétaire de rédaction : François Eychart.

Responsables de rubrique : Gérard-Georges Lemaire (arts), Franck Delorieux (lettres), Claude Glayman (musique), Jean-Pierre Han (spectacles), Jacques-Olivier Bégot et Baptiste Eychart (savoirs).

Conception graphique : Mustapha Boutadjine.

Correspondants : Franz Kaiser (Pays-Bas), Fernando Toledo (Colombie), Gerhard Jacquet (Marseille), Marco Filoni (Italie), Rachid Mokhtari (Algérie).

Correcteurs et photograpeurs : SGP.

164, rue Ambroise-Croizat, 93528 Saint-Denis Cedex. Téléphone : (33) 01 49 22 74 09. Fax : 01 49 22 72 51.

E-mail : lettres.francaises@humanite.fr.

Copyright *Les Lettres françaises*, tous droits réservés.

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

Retrouvez les *Lettres françaises* le premier jeudi de chaque mois.

Le prochain numéro paraîtra le 1^{er} décembre 2011.