

Pour une bibliothèque chinoise (II)

Le mois dernier, j'ai invité mes lecteurs à traverser la Chine en compagnie du père Huc, depuis le Tibet jusqu'à Canton. Le voyage alors se fait le plus souvent en palanquin: « *Nous ne tardâmes pas, en effet, à entrer dans un pays montagneux, coupé de profonds ravins, où les chemins n'étaient souvent que d'étroits sentiers en talus, formés de terre glaise et détrempés par une pluie abondante* »; mais aussi en jonque, sur le fleuve Bleu, le fleuve enfant de la mer comme le nomment les Chinois. Mais, on le devine, ce périple n'est pas sans dangers: le palanquin, par exemple, peut verser ou la jonque, peu solide, prisonnière de la tempête, « *se creuser un tombeau dans les vagues* ». Le naufrage évité, restent les cancrelats, « *d'une telle impertinence que nous fûmes obligés de passer la nuit tout entière à leur donner la chasse* ». Mais il y a aussi les splendides demeures et leurs jardins, tel celui du palais communal de Kien-tcheou qui pourrait rivaliser avec celui de Soe-ma-kouang (historien, premier ministre sous la dynastie des Song, fin du XI^e siècle): « *La lune est déjà levée que je suis encore assis; c'est un plaisir de plus. Le murmure des eaux, le bruit des feuilles qu'agite le vent, la beauté des cieux me plongent dans une douce rêverie. Toute la nature parle à mon âme, je m'égarerai en l'écoutant, et la nuit est déjà au milieu de ma course que j'arrive à peine sur le seuil de ma porte.* »

Nous allons laisser le père Huc (il parcourut la Chine trois fois, de 1838 à 1852, date à laquelle il débarque, en juin, à Marseille) et faire la connaissance d'un autre missionnaire, un jésuite italien, Guiseppe Castiglione (1688-1766), peintre et architecte à la cour de Chine – Michèle Pirazzoli-T'Serstevens remarque, à juste titre, dans son beau livre consacré à Castiglione, qu'en Occident il demeure largement méconnu: « *L'œuvre du peintre n'a été connue hors de Chine qu'au XX^e siècle, celle de l'architecte le fut plus tôt, mais à travers les gravures des palais européens qui la déformaient largement.* » Je l'ai, pour ma part, découverte tout récemment, à l'occasion de la grande exposition, « la Cité interdite », au musée du Louvre. Un rouleau vertical, encre et couleurs sur soie, *Message d'un printemps de paix*, datant de la période où régnait l'empereur Qianlong (1736-1795) retiendra particulièrement l'attention. Castiglione y aurait représenté le futur Qianlong recevant des mains de son père, alors l'empereur Yongzheng, un rameau fleuri – allégorie de la transmission du pouvoir. Qianlong aimait particulièrement cette peinture et l'avait encollée sur la cloison d'une pièce jouxtant son cabinet de travail. Le portrait de l'empereur Qianlong à cheval en armure de cérémonie (1739), encre et couleurs sur soie, rappelle évidemment que le « *but de la peinture est la mise en images immédiate de toutes les activités du souverain sur l'ensemble du territoire* » (Hu Jing, 1769-1841). Sa filiation avec l'Occident est claire et flattait l'empereur. Mais on admirera également le *Poulain tout à son aise* (1743) et les peintures qui firent de Castiglione le maître incontesté de la peinture de chevaux à la cour des Qing. Jean-Paul Desroches dit justement « *qu'il savait communiquer à la vérité anatomique un souffle de vie* ». Les plus fameux des ensembles, les *Dix Coursiers* – dix rouleaux verticaux partagés entre les musées des palais de Pékin et de Taipei –, représentent les chevaux donnés par les chefs mongols à Qianlong. « *dans le style transmis d'Occident* », ainsi que le décrivait l'empereur dans un poème à la gloire de son cheval, Ruyiang, « *selon mon désir* ».

Castiglione s'inscrit dans la tradition de la peinture de chevaux en Chine, du VII^e au XIV^e siècle, mais ce qu'il « *apporte de nouveau tient essentiellement au travail sur les matières, sur la couleur et sur l'expressivité des têtes, en particulier des yeux* ». M. Pirazzoli ajoute qu'il est le premier en Chine « *à rendre le modelé et la chaleur du corps de l'animal, les veines sous sa peau fine, le satiné de sa robe et, de façon aussi tactile, les poils de sa crinière et de sa queue* ». Notons seulement que le sexe n'est jamais représenté. Je ne peux évidemment m'attarder davantage sur Castiglione, mais l'émotion ressentie devant ses œuvres m'incite à recommander la visite à l'exposition du Louvre (jusqu'au 9 janvier). Un dernier mot, cependant. Castiglione arrive à Pékin en 1715, où règne Yongzheng. Rappelons qu'en 1644, les Mandchous se sont emparés du trône. La dynastie Qing s'achèvera en 1911. Le second souverain mandchou, Kangxi (1662-1722), tentera de se concilier les lettrés chinois en respectant la tradition néoconfucéenne, tout en marquant son identité mandchoue: il aimait la chasse, les prouesses guerrières et était curieux de tout ce que la culture européenne pouvait lui apporter dans le domaine des sciences, des techniques et des arts. Il était tolérant: il se fit le protecteur, en 1692, du christianisme. Des églises s'élè-



Hybride par Colette Raynaud.

vent un peu partout. Les jésuites lui enseignent l'astronomie, les mathématiques et la musique... Il est un fin politique et sous son gouvernement, s'accorde-t-on à dire, l'empire est en paix. Cependant, les querelles entre missionnaires au sujet des honneurs rendus à Confucius vont, comme l'écrit le père Huc, « *refroidir le bon vouloir de l'empereur Kangxi et excitèrent plusieurs fois sa colère* » – les dominicains et les franciscains crient au « *scandale, à la superstition, à l'hérésie* ». Et la Bulle de Clément XI, en 1715, condamnant les rites chinois provoqua une violente – et légitime – colère de Kangxi: « *Ayant lu cette proclamation, je me demande comment ces Occidentaux incultes peuvent parler des grands principes (philosophiques et moraux) de la Chine. [...] Je constate finalement que leur doctrine est du même genre que les petites hérésies des bonzes bouddhistes et des moines taoïstes. [...] J'interdis à partir de maintenant que les Occidentaux propagent leur doctrine en Chine.* » La Compagnie de Jésus était jalouée par les autres ordres missionnaires. « *Tous les missionnaires, à la réserve de ceux qui étaient à Pékin, sont chassés de l'empire, les églises sont ou démolies ou destinées à des usages profanes* », écrit le père Gaudil.

C'est dans ces circonstances que Castiglione arrive à Pékin. Malgré tout, il est présenté à l'empereur qui lui commande de peindre un chien. « *Impressionné, Kangxi lui donne des disciples à former* » (Michèle Pirazzoli). Très vite, Castiglione prendra un nom chinois, Lang Shining, et travaillera donc pour trois empereurs. Sous le règne de Yongzheng, pourtant adepte du bouddhisme chan, il connaîtra la plus grande liberté et donnera deux chefs-d'œuvre, *Nombreux Signes de bon augure*, *Arrangement floral dans un vase*, et *Cent Coursiers*. Ensuite, sous Qianlong, Castiglione, peintre de cour, peint sur ordre de l'empereur. Le Français Jean-Denis Attiret, autre jésuite arrivé à la cour en 1739 (quelques-unes de ses œuvres sont à l'exposition sur la Cité interdite au Louvre), pouvait écrire: « *Nous faisons d'abord les dessins; [l'empereur] les voit, les fait changer, réformer, comme bon lui semble...* » Cela dit, grâce à Castiglione « *des éléments de la tradition occidentale [...] ont été intégrés, parfois plus ou moins déformés, dans la tradition picturale chinoise* » (M. Pirazzoli). Même si, pour les Occidentaux, Castiglione est chinois, « *ils ne voient pas que*

[...] celui-ci a développé, en Chine, un style profondément personnel, [...] une œuvre [...] qui ne se confond en effet avec celle d'aucun autre artiste, chinois ou européen ».

J'invite maintenant mon lecteur à faire entrer dans sa bibliothèque chinoise un ouvrage qui vient de paraître dans la fameuse collection « *Connaissance de l'Orient* », chez Gallimard, *Ce dont le maître ne parlait pas*. L'auteur du livre, Yuan Mei, vécut sous le règne de l'empereur Qianlong dont nous venons d'évoquer – à grands traits – les rapports avec Castiglione. Si Castiglione jouissait des faveurs de l'empereur, celui-ci venait souvent dans son atelier le regarder peindre, il n'en fut pas de même avec Yuan Mei (1716-1798). Il fut pourtant l'une des gloires du siècle, mais sa personnalité comme ses écrits suscitèrent souvent le scandale. Il fut « *aussi furieusement attaqué que passionnément admiré* », affirment ses traducteurs, Chang Fu-Jui, Jacqueline Chang et Jean-Pierre Diény.

Arrêtons-nous un instant pour signaler que ce livre est le cent vingt et unième publié dans une collection créée par René Étiemble et dirigée par son successeur, Jacques Dars, jusqu'à sa mort en décembre 2010. On doit à celui qui fut l'un des plus grands sinologues français la traduction de plus d'une dizaine d'ouvrages. Citons *Les Carnets secrets de Li Yu* (Picquier), *Randonnées aux sites sublimes* et *Contes de la montagne sereine* (tous les deux chez Gallimard), et naturellement l'admirable roman *Au bord de l'eau*. Je ne peux que reprendre pour lui rendre hommage les propos d'André Welter: « *Le traducteur le plus inventif, le plus éblouissant, des grandes œuvres classiques chinoises [...]. Il fut sa vie durant un être hors normes, facétieux et grave, à l'image de ces vagabonds taoïstes qu'il aimait tant.* »

A suivre.

Jean Ristat

G. Castiglione, de Michel Pirazzoli, Édition T'Serstevens Thalia, 226 pages, 59 euros.
Au bord de l'eau, Gallimard, La Pléiade, 2 volumes.
Ce dont le maître ne parlait pas, de Yuan Mei, Gallimard, (Connaissance de l'Orient), 368 pages, 24,50 euros.

Une fresque des petites gens

La Berge,

de Su Tong. Gallimard (collection « Bleu de Chine »).
466 pages. À paraître le 19 janvier 2012.

Contrairement aux derniers auteurs parus dans la collection « Bleu de Chine » (Shi Zhecun et Cao Naiqian : voir *les Lettres françaises* de décembre 2011), l'auteur chinois Su Tong connaît, aussi bien dans son pays d'origine qu'au plan international, une belle notoriété due en grande partie au fait qu'un de ses romans, *Épouses et Concubines*, a été adapté avec succès au cinéma il y a déjà une vingtaine d'années. En France, sept autres de ses œuvres ont été traduites, la Grande-Bretagne, quant à elle, est loin d'être en reste et lui a déjà accordé un important prix littéraire pour *le Bateau de la rédemption*, titre beaucoup plus explicite que *la Berge* qui paraît ces jours-ci dans une traduction française de François Sastourné.

De rédemption il est effectivement question dans ce livre dont la narration, qui s'étend sur une durée de treize ans, est entièrement prise en charge par un préadolescent, Ku Dongliang, dont le père occupe le très envié et puissant poste de secrétaire du parti d'un bourg situé dans la région du bas Yangzi. Il ne doit cette fonction que parce qu'il est considéré comme le descendant d'une martyre de la Révolution, Deng Shaoxiang. Le roman commence au moment où cette filiation est remise en cause par une commission d'enquête. Chute, avec séances d'autocritique,

humiliations multiples et diverses, rupture avec sa femme, incarcération, puis relégation sur une barge s'ensuivent immédiatement : nous sommes dans les dernières années de la Révolution culturelle. L'homme, Ku Wenxuan, se réfugie donc sur une embarcation, la « barge n° 7 », au milieu de la flottille du Tournesol forte de onze unités, abritant une sorte de lumpen prolétariat, considérée en tout cas par les riverains, ceux de Youfang, le fameux bourg, notamment, comme « une caste inférieure », travaillant et vivant comme elle peut, dans le transport de marchandises sur la rivière des Moineaux. Le narrateur choisit de rester avec son père qui ne mettra plus jamais les pieds sur terre, continuant à vivre dans l'attente d'une reconnaissance de son droit de filiation avec la martyre, se repentant de sa vie de débauché (il profitait de sa position de pouvoir pour « séduire » les femmes), allant jusqu'à s'autocastrer... et surveillant avec maniaquerie son fils dans tous ses faits et gestes quotidiens ayant trait à sa sexualité, même lorsque celui-ci aura largement dépassé les vingt ans. La rédemption était-elle à ce prix ?

Le récit semble suivre le fil des méandres de la rivière des Moineaux, allant de-ci, de-là, entrecroisant différentes histoires (celle de la mère de Ku Dongliang, une chanteuse renommée, et surtout celle de Huixian, une petite fille abandonnée par sa mère et recueillie par les marins ; devenue adulte, Huixian tentera de faire une carrière artistique avant de devenir coiffeuse, le narrateur en étant, bien sûr, amoureux jusqu'à l'obsession...)

dans une série de séquences que l'on suit avec intérêt : Su Tong possède indéniablement un réel talent de conteur. Reste que les « aventures », presque toujours malheureuses du narrateur, surnommé « Pet-en-l'Air » – c'est dire la grande considération dans laquelle tout le monde le tient –, laissent un goût amer, lui-même insistant dans ses propos sur le peu d'intérêt de sa propre personne. Encore que par-delà ce récit à la fois cocasse et cruel, travaillé par une sexualité constante, des éclairs d'une tendresse rêvée surgissent. À l'évidence, les souvenirs d'enfance de l'auteur qui naquit dans la région décrite avant le début de la Révolution culturelle, en 1963, ont nourri le roman. De même que tout cela se joue sur une toile de fond politique d'autant plus terrifiante qu'elle est dérisoire et que l'ironie de l'auteur parvient à peine à masquer, une toile de fond sur laquelle se détache la vie grouillante et misérable du petit peuple qui essaie de vivre ou de survivre au milieu de l'arbitraire politique. Su Tong, l'auteur, excelle dans cette peinture qu'il brosse avec une ironie dont le lecteur aura une idée partielle dans cet exemple presque pris au hasard : « *Le soleil finit par trouver le courage de se lever, le quai s'anima, les contours des choses se firent distincts, et même l'air parut plein d'ardeur. Le spectacle grandiose de l'essor révolutionnaire de la production se déployait sous mes yeux...* » *La Berge* est bien de cette encre-là qui mêle avec habileté des registres d'écriture *a priori* incompatibles les uns avec les autres.

Jean-Pierre Han

Écrire, dit-elle

« Marguerite Duras irrite ou effraie, fascine ou déconcerte, et dans tous les cas fait violence, contre tout ordre et toute raison donnant à l'instinct sa chance et au désordre sa raison », écrit subtilement Christiane Blot-Labarrère dans l'ouvrage qu'elle lui a consacré en 1992. Si on peut en effet saluer « l'engagement » de l'écrivain (dans la Résistance pendant la guerre, au parti communiste jusqu'en 1950, contre la guerre d'Algérie, dans les mouvements de mai 68, pour l'abolition de la loi contre l'avortement, par exemple), comme sa dénonciation des totalitarismes, du colonialisme, des injustices sociales, il faut bien reconnaître que ses provocations et certaines de ses prises de position, on se souvient du « sublime forcément sublime » concernant Christine V., ne pouvaient que heurter ses admirateurs comme ses détracteurs, donnant à ces derniers du grain à moudre.

Oui, le personnage dérange, mais comment le séparer de celui de l'écrivain, de cette voix inimitable à la cadence singulière qui, au fil du temps, se confondra avec sa propre écriture romanesque, théâtrale ou cinématographique, et cette petite musique de la phrase durasienne, mainte fois évoquée, qui offre toujours, quinze ans après sa mort, les échos et les résonances du grand œuvre.

Étudiée dans les écoles, traduite dans plus de 35 langues, couronnée de plusieurs prix dont le Prix Goncourt, pour *l'Amant* en 1984, l'œuvre de Marguerite Duras fait toujours sens, comme le démontrent les nombreuses études, les diverses publications et travaux universitaires ainsi que les différents colloques qui lui sont consacrés et que des associations comme la société Marguerite Duras, fondée par Catherine Rodgers et Raynalle Udris au Royaume Uni viennent activement animer ou relayer.

« J'écrirai ! ». La jeune Marguerite Donnadieu a environ dix ans lorsqu'elle se pose comme un défi à elle-même, en lançant à sa mère et au monde qu'elle sera écrivain. Une écriture, qui devra attendre quelques années pour être vraiment sienne, qui trouvera son point d'ancrage dans l'ambivalence de cette terre de l'enfance indochinoise tout à la fois ingrate et luxuriante, périlleuse et envoutante

(et dont le profond mystère ne sera jamais totalement révélé), dans cette double appartenance à deux continents, à deux pays et dans un métissage puissamment revendiqué, mais aussi dans cette cellule familiale à laquelle il est si souvent fait référence. La famille « habitée à l'exclusion de tout autre lieu », bientôt en manque du père, Henri Donnadieu mort quelques années auparavant, que le frère aîné Pierre vient de quitter pour poursuivre une



scolarité en France, et dont la mère, Marie Legendre, institutrice, adorée-détestée, si proche et si étrangère, sera à la fois le pilier et le danger. La mère victime, « réduite au désespoir », tout à son combat désespéré pour défendre son droit aliéné, jusqu'à la folie et l'épuisement.

Écrire est ainsi prendre le réel à la source, c'est faire et refaire ce chemin étroitement mêlé à la vie, c'est flirter avec cette peur jamais totalement arrimée, c'est cette aliénation obligatoire « être là, à cette table tous les jours que Dieu fait, tous les jours, tous les jours », c'est à la fois une évidence, « ne pas pouvoir éviter de le faire, ne pas pouvoir y échapper » et une chance, « de se mêler de tout, à tout ». C'est finalement « la chose la plus importante qui [lui] soit arrivée ».

Écrire, c'est donner au grain du temps de nouveaux sables, au passé de nouvelles transhumances, c'est prêter à ses résonances de nouvelles échappées, c'est questionner le foisonnement des êtres dans le fourmillement des visions « déjà là, dans la nuit », l'afflux des voix de toutes ces femmes (Anne Desbaresdes, Anne-Marie Stretter, Elisabeth Alione, Suzanna Andler ou Vera Baxter) qui « la contiennent » comme si, comme l'écrivain le confie à Michèle Porte, ses personnages et elle, étaient doués de porosité. C'est dire et redire enfin une Mémoire toujours problématique et toujours douloureuse, une Histoire, pleine « de vertiges et de cris » laissée aux vents contraires, et qui telles des alluvions sur la grève seraient abandonnées à l'oubli.

Toujours plurielle, la terre durasienne est une terre palimpseste, une terre de paradoxes, elle n'est d'aucun pays. Souvent échappée du grand large, elle est centre et rivage, comme si l'incessant flux et reflux de sa phrase jouait ad libitum, disséminée, construite et déconstruite, la même biographie.

André Gide disait en substance que l'écrivain est de son œuvre comme d'un propriétaire qui accueillerait autant de locataires que de lecteurs, et inviterait chacun d'entre eux à s'approprier sa création, à l'appréhender de sa qualité singulière, à l'habiter de manière unique, quitte à s'y perdre et à se perdre. Toujours en mouvement, l'œuvre de Marguerite Duras est tout à la fois un monument et un chantier. Consacrée, au cœur d'une légende qu'elle a elle-même contribué à créer, elle ne peut être statufiée, car sa construction est faite d'une glaise infiniment friable parce que toujours revisitée, aussi déterminée qu'insaisissable, aussi rêche que raffinée.

On ne peut que se féliciter de l'heureuse initiative des éditions Gallimard qui la font entrer dans le panthéon des lettres et c'est un plaisir de lire les textes imprimés sur papier bible et reliés sous couverture pleine peau, dorée à l'or fin, de la prestigieuse « Bibliothèque de la Pléiade ». Deux premiers tomes sont aujourd'hui disponibles (exactement les numéros 572 et 573) d'une édition qui en comportera 4, la parution des deux

autres tomes étant prévue pour le centenaire de la naissance de l'écrivain en 2014. Il faut surtout saluer le passionnant travail réalisé pour cette édition par Gilles Philippe et ses collaborateurs qui ont établi, présenté et annoté cette édition définitive qui commence pour le premier tome avec le premier texte de l'auteur *Les Impudents* publié en 1943 et s'achève avec un autre roman, *Dix heures et demie du soir en été*, daté de 1960, et, en ce qui concerne le deuxième s'étend d'*Hiroshima mon amour* à *India Song*. Une somme de 3500 pages dont 640 réunissant la préface, la chronologie détaillée et le remarquable appareil critique. La première partie d'un tout qui s'enrichit le plus souvent, dans le cœur du volume, d'une section « autour de » constituée de documents divers rédigés autour de l'œuvre : publications de feuillets dactylographiés, textes consignés dans des cahiers, ébauches d'états antérieurs d'un même texte, extraits d'articles de journaux qui la complète utilement.

Une édition chronologique des textes, qui permet de mettre au jour à la fois une évolution et une continuité dans le déroulement du parcours, comme le montre Gilles Philippe dans sa préface, la continuité d'une recherche qui prend, comme il le dit lui-même, les allures d'une dialectique des genres et des styles et propose des synthèses successives qui sont autant de chefs-d'œuvre. Une édition qui permet également de voir l'imbrication du théâtre et du cinéma dans l'œuvre, et comment le cinéma est seul à pouvoir prétendre « coïncider, dans un non-dit avec la sensation originelle » même si, comme le souligne encore Gilles Philippe, c'est sur la page que le mot peut être livre. Libre, dirions-nous et citant Duras « jusque dans les accidents de la main ».

Marc Sagaert

Marguerite Duras, Œuvres complètes, T.1 et 2, édition publiée sous la direction de Gilles Philippe avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Brigitte Ferrato-Combe, Robert Harvey, Julien Piat, Florence de Chalonge et Sylvie Loignon. Paris, Gallimard, 2011, 124 euros.

Un si bel enfant...

Tout le monde aime Mohamed.
de Malik Kuzman, Éditions
Léo Scheer. 304 pages, 20 euros.

Pureté: le mot est lâché en quatrième de couverture du récit de Malik Kuzman, *Tout le monde aime Mohamed*. Pureté? Il fut un temps, pas si lointain, à peine quarante ans, où le mot provoquait les rires entendus et sardoniques de quelques jeunes radoteurs de l'avant-garde quand Aragon l'employait pour parler d'un jeune auteur. Et pourtant... Si ce mot fut galvaudé, il conserve sa noblesse et sa force pour qui l'emploie à dessein. Quand on cherche sa définition dans le Littré, on trouve: « *qualité d'une chose pure, sans mélange* », « *pureté des couleurs, se dit lorsqu'elles conservent toute la force qu'elles ont naturellement, et lorsqu'elles ne sont point salies par d'autres, ou par la privation de la lumière, et par la réflexion des objets voisins* », « *il se dit aussi de la race, du sang* », « *exemption d'altération, de souillure, de corruption* », « *chasteté, sens auquel il s'emploie d'ordinaire absolument* », « *exactitude dans l'emploi, la construction des mots* », pour les beaux-arts, « *correction, dessin fini* » et enfin « *pureté du goût, délicatesse du goût, faculté de discerner les qualités et les défauts des ouvrages d'esprit* ». Qu'est-ce qui peut faire rire là-dedans? Je ne vois que la chasteté, cette vertu morbide. S'il n'en est pas question dans le récit de Kuzman, loin s'en faut, tous les autres sens s'y rejoignent.

L'auteur a pris un pseudonyme pour raconter l'histoire de son enfance et de son adolescence dans une petite ville du Maroc. Enfance et adolescence marquées par la beauté, la sienne, qu'il ne nous décrit pas mais dont il déroule les effets sur les hommes qui le voient, qui le désirent, qui le possèdent pour quelques dirhams. La beauté d'un corps sidère, subjugué, affole, enivre. Mohamed n'est pas Narcisse: dès son plus jeune âge, il prend conscience de sa beauté par le regard des autres, par les désirs qu'elle suscite. Il offre sa beauté, tout ce qu'il a, il la vend ou plutôt – le terme est trop rude, trop agressif – l'échange contre de l'argent de poche, il jouit et fait jouir. Il aime jouir et faire jouir. Il découvre et recherche le plaisir anal avec une volupté croissante, au point de se caresser l'anus avec le manche d'une brosse. Il cherche les hommes qui le cherchent. Il les accepte tous, vieux ou jeunes, beaux ou laids, riches ou miséreux. Le plaisir se prend partout et il le prend également avec les femmes, une cousine ou des prostituées. Revenons sur la pureté: d'aucuns feront les gros yeux parce que ces amours sont mercenaires, mais l'argent, dans ces rapports, n'a d'importance que pour ceux qui lui accordent une valeur fantasmagique. Quant à l'âge de Mohamed lors de ses premières expériences sexuelles avec des



Hybride par Colette Raynaud.

adultes, nous nous abstenons de tout commentaire – restons prudent: l'époque nous interdit d'affirmer qu'un enfant peut avoir du désir pour un adulte, qu'il peut avoir du plaisir dans cette relation et que cela peut être beau.

J'insistais dès le départ sur le vocabulaire, car il a ici une importance très particulière. Qu'on ne s'y trompe pas: Mohamed couche avec des garçons, des hommes, mais il n'est pas homosexuel. Il n'y a pas d'homosexuels dans le monde arabe, ce qui n'empêche pas les hommes de jouir entre eux et ce depuis toujours, comme en témoignent les poèmes d'Abû Nuwâs (VIII^e siècle) ou de Muhammad al-Nawâdjî (XV^e siècle), auteur du magnifique recueil *la Prairie des gazelles. Éloge des beaux adolescents*, dont il est utile de rappeler qu'il s'ouvre par cette adresse: « *Au nom de Dieu, le clément, le maître de miséricorde, dont nous implorons ici le secours! / Louanges à Dieu, qui a créé l'homme et l'a doté de la plus heureuse constitution! Que le salut et la bénédiction de Dieu soient sur notre maître Muhammad, auquel ont été attribuées les vertus les plus hautes, afin qu'il menât à bien sa mission auprès de la foule des créatures!* » On a très vite appris à notre petit Mohamed à se méfier des « *hommes sexuels* », ces étrangers qui viennent dans le Maghreb pour jouir à peu de frais de plaisirs qu'ils oseraient à peine goûter chez eux. La figure majeure de l'interdit, ce n'est pas le religieux qui lui-même profite de ses attraits, ni le regard social symbolisé par ces mômes qui l'insultent et auxquels Mohamed n'hésite pas à filer une raclée, mais c'est le père. Sans surprise. Depuis toujours, l'activité principale, majeure et parfois unique des pères est de cas-

trer le fils. La tache, l'épreuve du fils est de briser la loi du père pour jouir. On pourrait, au passage, dire quelques mots de la fonction des mères, guère plus reluisante, mais ce n'est pas le sujet ici. Mohamed ne peut pas voir son père comme un être sexué, semblable à tous ces hommes du même âge avec qui il baise. Et si, comme lui, le père... L'auteur, malgré la découverte d'une cassette pornographique dans un magnétoscope, ne s'attarde pas sur ce point; il l'évoque, pudiquement. À quoi bon une telle remise en cause quand sa vie est désormais ailleurs.

Les mots, c'est à eux que Mohamed se raccroche lorsqu'il a quitté le Maroc pour s'installer en France. L'urgence, la nécessité de retrouver les mots s'imposent pour conserver ce passé, cette enfance, cette adolescence disparus dans l'exil. Le récit se termine par cette question du vocabulaire: « *Comment s'appelle la poignée de thé qu'on met dans la théière? J'ai gonflé mes poumons, et le mot est sorti.* » Le mot choisi, le récit sont là pour sauver ce passé souvent difficile mais illuminé par cette pureté sur laquelle nous voulons tant insister.

Cela passe par l'autre. Des incises évoquent un personnage, un Français, dont on découvre au fur et à mesure qu'il fut son amant, qu'il lui permit de s'installer en France où il connaîtra la misère, le travail abrutissant mais aussi une femme à qui il fera un enfant. Mohamed s'adresse à cet amant, à cet ami en le tutoyant. C'est à lui qu'il se confie, c'est pour lui qu'il fait le récit de sa vie, de ses expériences sexuelles. La présence de cet interlocuteur à qui il déroule sa vie en l'enregistrant sur un magnétophone pose une question: comment le livre a-t-il été écrit? Comment l'auteur est-il passé du cancre dont les seules lectures, hormis quelques sourates du Coran, sont des bandes dessinées, au statut d'écrivain? Peu importe. Ce passage pourrait être l'objet d'un livre à venir, mais celui-ci se suffit à lui-même. Car *Tout le monde aime Mohamed* est écrit et, malgré quelques petites faiblesses qu'aurait pu corriger l'éditeur, bien écrit. Le style est souple, précis, rieur et joueur, grave et profond parfois. Les phrases coulent avec netteté et fluidité, emportant le lecteur avec quelques sourires devant les tournures d'une délicieuse candeur ou une adresse de gosse qui joue aux billes.

Qu'advient-il du lecteur dans le jeu entre le narrateur et l'interlocuteur? Il se retrouve voyeur à la fois d'un récit et d'un texte qui ne lui est pas adressé et dont, pourtant, il se délecte. Il se retrouve voyeur d'une « *exemption d'altération, de souillure, de corruption* » et cela le réjouit parce qu'ainsi, il passe du pervers à l'œil torve au témoin de la grâce, du plaisir et de la joie, de l'expansion de la vie.

Franck Delorieux

Le livre de vie d'Annie Ernaux

Écrire la vie.

d'Annie Ernaux, Gallimard (« Quarto »).
1 088 pages, 25 euros.

Il faut le dire d'emblée, *Écrire la vie*, un titre à la fois juste et superbe, est un nouveau livre d'Annie Ernaux. Une œuvre originale et non pas la compilation de textes anciens, comme pourrait le laisser croire le fait qu'elle est éditée dans la précieuse collection « Quarto » de Gallimard qui, d'ordinaire, regroupe un ensemble d'ouvrages et de documents déjà parus de l'auteur choisi. Avec *Écrire la vie*, un titre emprunté à un séminaire d'Antoine Compagnon au Collège de France auquel elle fut conviée à participer, Annie Ernaux joue cartes sur table. Elle s'affirme, encore et toujours, dans l'écriture qui, dit-elle, est « *un présent et un futur, non un passé* ». Paradoxe si l'on considère de manière quelque peu superficielle

la matière même de ses livres, et si l'on s'attarde sur le geste inaugural de ce livre: une série de photos familiales qu'accompagnent des extraits de son journal. Extraits qui sont tout sauf des « *illustrations* » d'images, et encore moins des commentaires ou des explications. La convergence, le mixage entre les photos (essentiellement d'enfance et de jeunesse) et la parole intime sont tout simplement superbes. La centaine de pages ainsi éditée dit tout le projet d'écriture de l'auteur, dit tout le projet du volume publié. Un projet entièrement dédié à l'écriture: « *Je n'aime qu'écrire parce que c'est retenir la vie* », alors qu'un peu plus tôt elle vient d'avouer que « *ce que je désire est impossible: c'est revivre les choses* ». Annie Ernaux ne revit pas les choses, elle les vit, une nouvelle fois, autrement, dans un geste de création inouï. *Écrire la vie* reprend, à très peu d'exceptions près, les livres anciens qu'elle a

déjà publiés, mais réunis non pas dans l'ordre de leur écriture et de leur publication, mais dans celui de sa biographie, dans « *l'ordre du temps de la vie* ». Du coup, la logique stylistique de son écriture n'est plus rectiligne, mais sinusoïdale, et même parfois tout en ruptures. Cela donne des choses étonnantes et fortes. Ainsi à la centaine de pages d'ouverture déjà évoquée, succèdent brusquement les propos lapidaires dans leur brièveté et leur concision des *Armoires vides*, paru en 1974. Choc d'une écriture qui, pour un peu, renverrait presque à la rythmique, la scansion d'un Céline, points de suspension en moins! Le ton est ainsi donné qui saura bientôt prendre un autre tempo jusqu'à ce qu'apparaissent, en 2008, *les Années*, véritable chronique de son (de notre?) temps qui clôt le présent volume. Et comme pour coudre l'ensemble, Annie Ernaux a inséré entre ses ouvrages d'autres textes écrits dans des

périodiques divers, sur Cesare Pavese, qu'elle admire entre tous, sur *Littérature et Politique*, *Images, questions d'URSS*, sur la mort de Pierre Bourdieu (*le Chagrin*)...

Si l'écriture est chevillée au corps d'Annie Ernaux, entendons-nous, c'est une écriture du corps qui vit, souffre, sue et jouit qu'elle trace et nous transmet, et l'on peut être surpris de découvrir à quel point cette question du corps sexué est présente dans l'ensemble des pages d'*Écrire la vie*. C'est, comme elle l'avoue dans son journal intime (daté de janvier 1989), qu'elle n'est « *pas culturelle: il n'y a qu'une chose qui compte pour moi, saisir la vie, le temps, comprendre et jouir* ». À ce compte, et à ce compte seulement, elle rejoint le propos de Proust dans sa *Recherche du temps perdu*, qu'elle ne cesse de citer, tout en ayant les yeux grands ouverts sur le monde tel qu'il va plus ou moins bien.

Jean-Pierre Han

François Esperet : une découverte majeure

Un premier livre de poésie entre Dylan et Genet.

Larrons,

de François Esperet. Aux forges de Vulcain, 102 pages, 14,90 euros.

Sur la couverture blanche, on lit d'abord, en italiques noires, *Larrons*, puis, en plus petits caractères, *François Esperet*. Suit, entre deux larges parenthèses, une mauve et une noire, la photo en noir et blanc d'un avant-bras tatoué et enfin, en capitales mauves minuscules, le nom de l'éditeur: Aux forges de Vulcain. La quatrième de couverture est tout aussi sobre, apprenant seulement au lecteur que « *François Esperet est né en 1980* » et que « *Larrons est son premier texte publié.* » Mais ces informations laconiques sont précédées de dix lignes mystérieuses. « *Dans Paris prostitué souvent le soir je les vois / les princes dérisoires de la nuit les beaux étalons / castrés qui raclent le sol de leurs sabots précieux / avant de s'élaner trotteurs hystériques efféminés / dans les courses poussives des prix crépusculaires / je sens le souffle idiot de leurs museaux camés / je vois leurs yeux aveugles se noyer en souriant / dans l'effondrement des paupières et des cernes / au fond boueux exsangue de leurs tristes orbites.* » On arrête là la citation, malgré l'envie de la poursuivre, pris par le rythme et les images: il s'agit des dix premières lignes, des dix premiers vers, de *Larrons*, ce « texte » sans équivalent, qui tombe comme un ovni dans la littérature de peu d'exigence et de grande consommation qui fait les choux gras des magazines et des émissions spécialisées.

Le titre, déjà, étonne. On pense immédiatement aux *Larrons* de Faulkner (son roman ultime, un chef-d'œuvre apaisé et scandaleusement méconnu), ou aux deux larrons, le bon et le mauvais, dont les croix étaient plantées de part et d'autre de celle



du Christ. Les quelques lignes mises par l'auteur en exergue de son livre, tirées de l'Évangile de saint Luc, confirment l'intuition: les *Larrons* de François Esperet ne sont pas étrangers à ceux du Nouveau Testament.

Il ne reste plus qu'à se lancer dans le « texte », dans les quatre chants composant ce poème épique, dans les quatre nouvelles en vers libres et non ponctués composant cet étrange roman (et on se dit qu'on n'est, tout compte fait, pas loin de Faulkner, dont certains « romans » majeurs, *Descends*, *Moïse* ou *les Invaincus*, étaient composés de récits n'entretenant entre eux que peu de rapports, sinon thématiques).

Les premiers vers cités plus haut rappellent le Genet du *Condamné à mort* ou du *Chant d'amour*: l'intensité de la vision, l'incandescence, le rythme, et le bras tatoué en couverture. On pense aussi (l'excès, le dégoût, la colère, et la citation de l'Évangile

en exergue) aux cris d'un Léon Bloy, à sa perpétuelle fureur, à sa compassion brutale. Ou au *Kaddish* d'Allen Ginsberg, à son réalisme symbolique et halluciné.

La suite du livre est à la hauteur de ses premières lignes et appelle une autre référence, la plus probante: *Larrons* est un récit en vers, épique et lyrique, évoquant certaines très longues chansons (« *New Danville Girl* », « *Joey* ») dans lesquelles Bob Dylan (dont seuls les jurés du Nobel semblent se refuser à comprendre qu'il est le plus grand poète américain vivant) se transforme en narrateur au souffle ample et à la versification souple.

La comparaison avec Dylan s'impose d'autant plus que, de même que Dylan, dans *Joey*, où il contait la grandeur et la chute d'un caïd de la mafia new-yorkaise, Esperet a choisi pour personnages des membres du milieu d'aujourd'hui, des larrons ni bons ni mauvais, qui dealent, baisent, flambent, s'entre-tuent, tout en se rêvant, pour certains, en bons pères de famille.

Le poème de François Esperet se déploie sur un peu plus de trois mille vers avec un naturel sans faille, une véritable puissance lyrique et narrative. Tout au plus pourrait-on lui reprocher de très rares facilités, qui font tiquer à la lecture, mais qu'on serait bien en peine, pour les citer précisément huit jours après, de retrouver au milieu de la densité de cette pâte.

Son livre est une histoire de chute et de rédemption, gravée en lettres de feu, a-t-on envie d'écrire en se disant que, pour une fois, la tarte à la crème reprend tout son sens.

Elliott Murphy, le grand poète rock new-yorkais, parisien d'adoption, a écrit *Party Girls & Broken Poets*. Ce titre aurait pu être celui de *Larrons*. Filles de joie, poètes maudits: compassion, déchéance et poésie.

Christophe Mercier

Confidences d'une femme

La Vie d'une femme à des messieurs sans compréhension, d'Alain Goulet, Paris, MJW Éditions, 2011, 17 euros.

« On se constitue toujours à travers autrui, par transmission ou élection. » Lorsque Alain Goulet retrouve par hasard dans les archives familiales les cinq feuillets manuscrits consignés sous forme de Mémoires par sa grand-mère, Lise Bonnaire, il est touché à la lecture de ces pages rédigées « *d'une écriture appliquée fine et dense, serrée, sans paragraphe* » et surmontées du titre *La Vie d'une femme à des messieurs sans compréhension*. Il est ému par ce destin malheureux qui s'est terminé tragiquement, celui d'un être se rêvant libre et autonome, se reconnaissant le droit de révéler et d'officialiser ses amours clandestines et qui verra son existence de femme adultère poursuivre « *une sorte de mort au long court* », une vie de souffrances qui la conduira à l'enfermement forcé dans un hôpital psychiatrique et au suicide à l'âge de cinquante-trois ans. Il se sent proche de cette femme qui s'est penchée sur son petit lit d'enfant pour le prendre dans ses bras, une seule fois, et dont le souvenir lui est incertain, de cette voix qui fait de lui « *son confident et son complice* », « *son alter ego, son frère* ».

Bien des années seront pourtant nécessaires pour que l'idée d'une publication fasse son chemin, un long cheminement souterrain sera indispensable à l'auteur pour lui faire prendre conscience de la singularité de cette filiation, de ce « *mystérieux passage de relais* ».

Près de cinquante ans seront nécessaires pour que cet ouvrage voie le jour, avec comme pierre angulaire, et placé en annexe, le texte testament de Lise Bonnaire qui lui donnera son titre. Bien des années, pour que la mémoire de Lise soit enfin sauvegardée, « *exhumée du placard familial où elle s'était trouvée enfermée* ». Bien des années pour en finir avec le silence « *qui a toujours pesé sur elle et qui l'a engloutie* ».

Et c'est sous la forme d'une passionnante chronique sur l'histoire des mentalités dans la première moitié du XX^e siècle que l'auteur nous révèle des secrets de famille dont il exhume peu à peu les lambeaux à travers un récit à deux voix qui fait revivre les années sombres des deux guerres mondiales et offre un éclairage intéressant sur la condition de la femme et ce qu'était la psychiatrie à l'époque.

Alain Goulet, membre de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Caen, professeur émérite à l'université de Caen, dont les nombreuses études sur les œuvres d'André Gide, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Georges Perec ou Sylvie Germain font références, questionne une fois de plus le rapport à l'autre et à soi-même. On retrouve avec plaisir la plume belle et délicate de l'auteur qui signe ici son ouvrage le plus personnel et le plus émouvant.

Marc Sagaer

Le roman d'un trader

C'était pas ma faute,

de Kristof Magnusson, traduit de l'allemand par Gaëlle Guicheney. Éditions Métailié, 268 pages, 20 euros

Kristof Magnusson a choisi d'asseoir son roman sur la crise bancaire qui n'en finit pas de secouer notre société, malgré les démentis qui fleurissent à chaque soubresaut. Ce qu'il montre aide à en comprendre les mécanismes profonds, ceux dont on ne parle pas parce qu'ils révolteraient les gens ordinaires qui gagnent péniblement leur vie en travaillant. À le lire, on comprend combien la préservation du système exige que le spectacle de ces choses ne soit pas donné et c'est déjà un grand mérite de ce roman. Mais l'objectif de Magnusson n'est pas de faire du didactisme sur le capitalisme, il est avant tout de montrer que les dérèglements provoqués par la manipulation de l'argent bouleversent la vie de ses personnages (donc de tout le monde) et permettent, en réaction, l'émergence d'aspects bien réels de leur personnalité, jusque-là restés dans l'ombre.

L'intrigue est concentrée sur un romancier américain à la mode, un trader, apprenti « gagnant », et une traductrice désargentée, sympathique prolétaire intellectuelle. Qu'est-ce qui les rapproche ? À l'origine, rien, et s'ils finissent par constituer un trio dont les intérêts s'imbriquent, c'est à l'issue de péripéties souvent savoureuses qui révèlent combien il est difficile d'échapper à la puissance de l'ordre social. Difficile mais salutaire !

Lamark est un romancier qui vend beaucoup, ce qui lui a permis d'obtenir le Pulitzer. Son compte bancaire pèse quelques millions de dollars. Individu nombrilique, il se trouve en panne d'inspiration alors qu'il a imprudemment annoncé un livre sur le 11 septembre. Il n'a que faire de Meike, sa traductrice allemande sans le sou qui voudrait mettre la main sur le fameux manuscrit qui n'a pas été écrit. D'ailleurs il la fuit parce qu'elle a osé lui soumettre la liste des erreurs trouvées dans son dernier livre. Il en est resté choqué, sa conception du roman ne

s'embarassant pas du respect méticuleux des faits. D'où la panne d'écriture dont il veut sortir grâce à Jasper, le trader, censé lui apprendre sur les banques tout ce dont il croit avoir besoin pour son nouvel opus. Lamark n'a naturellement aucune idée de l'existence réelle de Jasper, surtout pas du fait que Jasper vit dans une crainte perpétuelle: celle de ne pas être assez réactif, de faire une erreur, de dépasser son plafond d'investissement, d'être mal jugé, etc. En fait, le trader est un esclave d'un type nouveau, en col blanc.

Tout s'emballa quand Jasper commet une erreur. Il pense la rattraper par de nouvelles opérations qui le lancent dans des spéculations sans fin. Déjouant les contrôles, il engage sa banque pour des sommes faramineuses. Les manœuvres auxquelles il procède révèlent les aspects hallucinants d'un système qui pousse aux spéculations les plus dangereuses.

Les membres du trio racontent alternativement les événements qui les touchent. Le croisement de leurs récits permet au lecteur de ne rien ignorer des objectifs que chacun d'eux poursuit. En particulier, il fait ressortir que croire, comme ils le font, qu'ils ont la capacité de se sortir seuls d'affaire dans un ensemble en crise est une croyance dérisoire qui les voue à l'échec. Il faudra la catastrophe bancaire pour qu'ils s'appuient les uns sur les autres.

Dans leur univers où la règle est de surpasser les autres, les désirs profonds, quels qu'ils soient, deviennent source de souffrance. La fuite n'est qu'une apparence de salut. Les indispensables solidarités ne peuvent se constituer qu'en acceptant de tourner le dos au système, c'est-à-dire en renonçant à ce qu'il est censé avoir d'attrayant, et en regardant au-delà de soi. C'est à ce prix qu'une autre vie est possible, une vie d'après le désastre. Ou une vie qui l'évite.

Le roman de Kristof Magnusson parle de nous, de notre temps, de ce qui nous attend, faisant avec maestria la démonstration que le roman est un incomparable moyen de déchiffrer le monde et la place de chacun.

François Eychart

Révélation américaine

Stoner,

de John Williams, traduit de l'anglais (États-Unis) par Anna Gavalda. Éditions Le Dilettante, 384 pages, 25 euros.

Il faudra écrire un jour l'histoire de la redécouverte des livres oubliés. Stoner y figurerait en bonne place. Lui n'aura mis que cinquante ans pour franchir l'Atlantique et trouver sa traductrice française, Anna Gavalda. Elle fut alertée par une interview de Colum McCann dans *The Guardian*. L'auteur irlandais du *Chant du coyote*, lui-même intrigué par la réédition en 2006 de l'ouvrage en anglais préfacé par son compère John McGahern, raconte l'émoi qui fut le sien à la lecture de cette destinée d'un fils de fermier devenu professeur d'université à Columbia dans le Missouri, à telle enseigne qu'il en acheta une cinquantaine d'exemplaires destinés à ses amis. De quoi alimenter une légende. Une admiration contagieuse qui porte manifestement ses fruits. Car le roman mérite plus qu'un détour. Il plaira à celles et à ceux qui placent les livres et la littérature au-dessus de tout. Ce qui n'aurait pu être qu'une trajectoire de plus dans cette fabuleuse histoire des trajectoires inattendues que nous propose le roman

américain est remarquable par la peinture qu'il donne du siècle dernier à travers le portrait d'un homme que tout conduit à rester l'esclave de la terre ingrate qui nourrit à peine ses parents. Le début est simple : un conseiller rural rend visite à la famille Stoner. Le père à son fils : « *Y dit qu'y z'ont une nouvelle école à l'université de Columbia... Faculté d'agriculture qu'y z'appellent ça... Y dit qu'tu d'vrais y aller... Qu'ça prend quatre ans...* » L'enfant s'inquiète du prix à payer. Le père consent à envoyer deux ou trois dollars par mois. « *Ta m'man et moi, on s'en tir'ra.* »

L'aventure commence. Le gosse fait les soixante kilomètres à pied. Le voilà à la ville. Il est hébergé par de vagues cousins, peu amènes. Le hasard s'en mêle comme dans toute vie. À Columbia, en fait d'agriculture, il découvre Shakespeare. C'est la révélation. La littérature le passionne, le happe, le dévore. Il n'est pas un génie. Il travaille comme un bagnard. Il a le courage et la curiosité insatiable des défricheurs et des affamés. Il apprivoise les langues grecques et latines. Il devient spécialiste de la langue anglaise médiévale et renaissante. Il se lie d'amitié avec plus riches que lui. Quand la Grande Guerre éclate, ses amis s'engagent. Il reste, en fidèle soldat des belles-lettres, commet des livres qui n'obtiennent aucun succès. Sa passion est

remarquable. On lui propose un poste. Il accepte. Pendant qu'il peaufine ses cours, corrige ses copies, anime des séminaires dans le microcosme de son village universitaire d'adoption, la grande histoire dévore pays et vivants. Tout près, la crise financière et la récession font rage. Puis l'autre guerre, fille terrible et terrifiante de la première, décime les promotions d'étudiants. Il souffre devant « *des listes de noms de soldats morts* » qui « *défilaient sous ses yeux. Parfois c'était seulement un patronyme qui lui disait vaguement quelque chose, parfois il pouvait y associer un visage et, d'autres fois, un mot, une voix résonnaient encore* ». Malgré ce gâchis, il tient « son sillon », étudie et enseigne, enseigne et étudie. Les tourmentes ne l'épargnent pas : mariage raté ; fille veuve aussitôt que mariée, mère et alcoolique ; collègues jaloux, humiliations, marginalisation. Ce Christ de l'université danse au bord des abîmes. On pourrait penser à une de ces vies ratées magnifiées par les littératures réalistes. C'est tout le contraire : sa vie d'abnégation est visitée par les éblouissements. Car même un amour impossible reste un amour, car même une paternité douloureuse reste une paternité, car la révélation des livres et de la culture reste à jamais une révélation.

Jean-François Nivet

Quand Balzac voulait brûler les planches

Correspondance, tome II, 1836-1841, Honoré de Balzac,

édition établie par Roger Pierrot et Hervé Yon, « Bibliothèque de la Pléiade », « NRF », Gallimard, 1456 pages, 62,50 euros.

L'écrivain du XIX^e siècle tirait à la ligne. Ses articles, ses essais, ses feuilletons étaient payés à la ligne. On ne saurait expliquer le caractère pléthorique de la littérature française de cette période par cette seule nécessité. Mais elle y a largement contribué. L'écrivain pouvait vivre de sa plume, mais plus difficilement de sa production romanesque en librairie. C'est sans doute un paradoxe, mais seulement en apparence. À moins de connaître, comme Victor Hugo avec *les Misérables* et même des recueils de poésie comme *les Feuilles d'automne*, des succès populaires considérables, tous étaient contraints à produire et à produire encore des mots sans fin pour se maintenir à flot.

En dépit du succès que rencontrent ses premiers romans, Balzac n'échappe pas au

sort commun. Théophile Gautier parle d'un chevalet de torture en parlant de son bureau et Balzac écrit : « *Je suis dans mon cabinet, comme un navire échoué dans les glaces.* » Pour échapper à ce destin, existe alors un miroir aux alouettes : le théâtre. Une pièce qui est applaudie et jouée longtemps apporte et la gloire et l'argent. Alors l'auteur de proposer sa première œuvre théâtrale en janvier 1823 au Théâtre de la Gaîté où elle est refusée. Elle s'intitule *le Nègre* et s'inspire de sa propre expérience d'auteur de l'ombre chez Lepoitevin. C'est un échec.

Mais Balzac n'est pas homme à se décourager facilement. Au fil des ans, l'écrivain bataille pour que ses droits soient reconnus, et ses relations épistolaires sont pour moitié des disputes et des comptes. Cette guerre incessante lui fait écrire en 1841 *la Loi sur la propriété littéraire* – loi, qui au bout du compte n'est toujours pas en usage aujourd'hui, même si des progrès ont été constatés depuis.

Il n'en reste pas moins qu'il espère encore et toujours enflammer les spectateurs des

salles parisiennes (Henry James poursuivra le même rêve et connaîtra le même échec !). En 1839, ce démon le reprend et il engage un secrétaire pour l'aider à la rédaction d'une pièce, *l'École des ménages*, écrite en seize jours pour le Théâtre de la Renaissance. Mais elle n'a pas eu l'heur de plaire. « *Ma pièce est d'ailleurs sans doute mauvaise et à refaire* », déclare-t-il à une correspondante, et Stendhal le console dans un billet : « *L'amour passion est dangereux à monter sur la scène, le spectateur devient jaloux de l'amant.* » Il n'en écrit pas moins une nouvelle pièce, *Vautrin*, qui risque les foudres de la censure avant même d'être représentée au Théâtre de la Porte Saint-Martin, et Rémusat, ministre de l'Intérieur, la fait interdire. Victor Hugo, Alexandre Dumas, Théophile Gautier volent à son secours, et la presse s'élève. Balzac prend fait et cause pour l'acteur principal, le célèbre Frédérick Lemaître, que la presse accuse d'exagérer le caractère immoral de l'intrigue. Cette petite bataille d'*Hernani* l'occupe alors qu'il est alité. Le théâtre fait

faillite et il ne reste de cette mésaventure qu'un livre publié en toute hâte.

Balzac tente de nouveau sa chance avec *les Ressources de Quinola* au Théâtre de l'Odéon le 19 mars 1842 – un échec total –, avec *Paméla Giraud* au Théâtre de la Gaîté à l'automne 1843 – un autre échec – et avec *la Marâtre* au Théâtre historique en 1848, qui passe inaperçue.

L'ironie du sort veut qu'en 1851, un an après sa mort, une comédie, *Mercadet, le faiseur*, connaisse les faveurs du public. Et seule cette pièce est restée longtemps inscrite au répertoire.

Ce volume renferme de nombreuses lettres ayant trait à l'affaire Vautrin et au désastre qui s'ensuivit, nous permettant de mieux connaître ce Balzac-là, qui décrit le monde du théâtre dans *les Illusions perdues*, projette de le faire dans *Une actrice en voyage* et *Du théâtre tel qu'il est*. Si *la Comédie humaine* lui a valu le renom de son vivant, son théâtre est tombé dans l'oubli.

Gérard-Georges Lemaire

À LIRE

Persévérer dans l'Être,

correspondance 1961-1963, Marguerite Yourcenar, Gallimard, 500 pages, 28,90 euros.

Les correspondances sont souvent passionnantes en ce qu'elles reflètent de l'intimité de leurs auteurs, au débotté, loin des pauses du milieu littéraire.

Celle de Marguerite Yourcenar ne faillit pas à cette – presque – règle. À ceci près que son intimité ne révèle rien d'elle qui ne soit dans son œuvre, l'une des plus conscientes du siècle dernier. Ses lettres, comme ses romans, écrits et réécrits sans cesse (il n'y a pas moins de trois versions de *Denier du rêve*), comme ses essais, sont le fruit d'une pensée totalement maîtrisée, qui ne s'autorise aucune faiblesse et, partant, aucune confiance. Yourcenar s'adresse à ses éditeurs pour préciser les conditions de publication du moindre texte, intervient dans les tractations avec les éditeurs étrangers, scrute ses contrats à la loupe, donne des instructions à ses avocats, propose ses conférences aux directeurs des universités américaines. Tout cela est plus intéressant que réellement palpitant. Mais certaines lettres sauvent l'ensemble : celles où la romancière de-

venue dramaturge rend compte à son futur metteur en scène de l'évolution quotidienne de son adaptation scénique de *Denier du rêve*, ou les réponses précises qu'elle envoie à des écrivains en herbe qui lui ont fait parvenir leurs manuscrits. Là, on pénètre presque dans l'atelier de l'artiste, et on admire l'exigence qui l'anime.

C. M.

Mes prix littéraires,

de Thomas Bernhard, traduit de l'allemand par Daniel Mirsky, Folio, 144 p., 4,6 euros.

On s'est ingénié à faire de Thomas Bernhard (1931-1989) un écrivain irascible, provocateur, qui a craché dans la soupe des prix et des récompenses officielles. En réalité, ce qu'il avait préparé avant de tirer sa révérence et qui a donc paru posthume, prouve qu'il a été un homme beaucoup plus complexe et subtil. Si l'on veut comprendre son attitude face à son gouvernement et à la culture autrichienne, il faut saisir l'humour fracassant dont il a fait preuve pour en parler. Le

récit qu'il nous fait du jour où il a reçu le prix Grillparzer à l'Académie des sciences à Vienne est un chef-d'œuvre de la comédie mondaine. Mais on devine que ce prix le touche et l'encourage. Il s'en prend aux apparences : l'achat du costume qu'il a souhaité porter pour la circonstance et qui s'est révélé trop étroit est à mourir de rire. S'il tourne en dérision les institutions et les arbitres du goût officiel, il fait aussi montre d'une profonde auto-dérision. Quand il va recevoir une distinction à Brême en 1962, il raconte de quelle façon il a remanié son récit Gel, commencé à Vienne puis revu à Francfort. Et l'incident qui le conduit à l'hôpital à Hambourg quand on doit lui remettre le prix Julius Campe est digne d'une anthologie du burlesque. Et le moment où il a atteint le sommet de la reconnaissance littéraire en terre germanique avec le prix Büchner, il décide de rompre le consensus boiteux avec la littérature du passé. Ces petits discours de circonstance sont rares ; ce sont des bijoux d'ironie et de double sens. Bernhard s'est placé sur le fil du funambule qui ose défier ses pairs et ses juges, même ses admirateurs, et il a enchaîné les estocades, mine de rien, par la seule magie de son verbe.

G.-G. L.

CHRONIQUE POÉSIE DE FRANÇOISE HAN

« écrire est une contre-pente »

La formule est de Florence Pazzottu dans un livre précédent (*la Tête de l'homme*, Éditions du Seuil, 2008). Elle la développe dans un nouvel ouvrage, *Alors*. Si, de son côté, Gérard Titus-Carmel fait un sombre constat : « *Nous n'avons plus au soir de langage* », l'écriture de *Ressac* est en soi célébration du langage poétique.

Alors, est un triptyque de « livres » précédé d'un avant-poème qui annonce : « *Ce qu'ils manquent, toujours / forme un autre lancer* ». La virgule fait partie du titre, elle signifie que rien n'est jamais fini. Aux premières pages du *Livre I*, il est précisé en italique : « *Car tout poème est un alors / s'il vient, est toujours à venir* ». L'interjection « *Alors*, » dit aussi qu'il y a quelque chose à faire contre un vécu inacceptable. Le poème naît de la tension entre la trivialité qui empoisonne le quotidien (une lettre d'huissier, par exemple), la férocité qui s'abat sur le monde (Gaza, ou encore « *l'enfer capitaliste de Dubaï* ») et la joie que devrait être le simple fait d'exister.

Florence Pazzottu croit en la puissance d'une parole venue des profondeurs de l'être. Elle nous conte qu'au musée de l'Ermitage, pendant la guerre, les toiles ayant été décrochées et mises à l'abri, le guide, devant les cadres vides, décrivait les tableaux avec une telle conviction qu'ils reprenaient corps aux yeux des visiteurs. Ce récit impressionne davantage que les exercices intellectuels dont fait montre une partie du *Livre II*, certes avec une adresse admirable, mais que surpassent des vers simples tels que : « *alors – ce que tout poème est / Un froissement du temps un espace / un énigmatique lancer* ».

Le *Livre III* introduit un doute : « *Est-ce moi qui m'élève ou le sol qui sous moi se dérobo*. » En poésie comme en science, le doute, par le questionnement qu'il provoque, fait avancer. Le dernier poème ne reprend pas cet « *alors* » qui si souvent surmonte ou trouve les pages précédentes, il dit ce qui en surgit : « *Voilà qui est bouleversement / et change toute la pensée / il y a du commencement / comme c'est immense*. » Plutôt qu'à une conclusion, il mène à une ouverture.

Gérard Titus-Carmel est poète et peintre, l'un et l'autre à part entière. C'est toutefois à la musique que se réfèrent les trois

parties de *Ressac* en se disant mouvements. Mais au contraire d'un déploiement symphonique, ils se referment sur eux-mêmes, du moins est-ce ce que voudrait faire entendre leur compositeur, méditant immobile devant la mer.

Le lointain chavire dans le premier et le troisième mouvements, l'un montant, l'autre descendant. Ils sont courts et symétriques, de dix poèmes chacun. Leurs vers se soulèvent et s'abaissent dans une oppression qui ne parvient pas à les écraser, où peut-être ils puisent leur rythme. Le mouvement central, *Variations sur le ressac*, est d'une grande ampleur : trente doubles pages, celle de gauche en trois tercets, celle de droite en prose enclose entre parenthèses.

Ressac, ressassement. Des mots reviennent avec insistance : « *sans défaut* », « *invisible* », « *lointain* », « *infini* », « *désert* » et aussi « *glaires* », qui fait de la mer une substance visqueuse. Elle est en même temps fielleuse, elle « *bave de déception* », elle est en fait le symbole d'une routine qui interdit l'ailleurs. Le retour perpétuel des vagues est un mourir sans cesse repris, qui malaxe les corps, vivants ou morts indifféremment. Leur spectacle est néfaste. « *Regarder la mer sera donc pour toi accepter ton bannissement du monde*. »

Néanmoins, la composition très étudiée récusé l'affaissement général, l'engloutissement. La répétition voulue de mots, d'images, tourne en dérision « *le fascinant soulèvement de cette masse avançant gueule ouverte pour mourir et toujours renaître derrière elle* ». Devant la mer toujours recommencée, Gérard Titus-Carmel ne dit pas, comme Paul Valéry, « *il faut tenter de vivre* », mais il y emploie la force d'un chant hautement maîtrisé.

Revue

Le présent numéro d' *Action poétique* s'annonce comme l'avant-dernier : au printemps 2012 paraîtra le numéro ultime, quadruple, accompagné d'un DVD. L'avant-dernier est lui-même riche. Vélimir Khlebnikov (1885-1922) y figure avec des poèmes de la fin et de la faim, présentés et traduits du russe par Yvan Mignot. Dominique Buisset préface et traduit le chant I

de l'*Énéide*, de Virgile. Quatre surréalistes grecs sont présentés par Constantin Kaïteris. Les contributions individuelles donnent à lire, entre autres, Andrea Zanzotto, Jude Stefan, Jean Dave, Andrea Inglese, Habib Tengour.

Décharge présente un dossier Tomas Tranströmer, avec une importante contribution de Romain Mathieu, spécialiste de la poésie scandinave, et avec Jean-Pierre Siméon qui dénonce l'embaras, la désinvolture, voire le mépris de bien des médias français à l'égard du prix Nobel de littérature 2011. Les très nombreux poètes, souvent peu connus, présents dans la livraison, méritent de l'attention. « *Le roman dénote, le poème ne devrait même pas connoter* », note Mathias Lair, dans sa rubrique « *Il y a poésie* ». Bernard Fournier donne la première partie d'une histoire de l'Académie Mallarmé. Jacques Morin, le directeur de publication, est en charge des notes de lecture. Il y a encore bien d'autres études et informations dans cette revue trimestrielle entièrement dédiée à la poésie.

Le grand texte de *Rehauts* est en fin de livraison : *Planche*, d'Antoine Emaz, sur le travail de l'écrivain. *Auparavant*, le récit de Christiane Veschambre, part d'un théâtre ; onze poèmes d'Emmanuel Moses explorent son rapport à la femme, Patrick Varetz recherche le sens à travers les ruptures de la phrase, voire des vocables, Philippe Boutibonnes, également présent avec des dessins, parle en *Anaphrases* du corps et du nom, Ludovic Degroote parodie ironiquement un *Courrier des lecteurs*, Vianney Lacombe voit un troisième millénaire privé d'éclat, soumis à une hygiène infecte. Côté graphique, il y a de belles encres de Takesada Matsutani.

Alors, de Florence Pazzottu, Flammarion, 2011. 176 pages, 16 euros.

Ressac, de Gérard Titus-Carmel, Obsidiane, 2011. 92 pages, 14 euros.

Action poétique, n° 206, décembre 2011, Diffusion Les Belles Lettres.

176 pages, 13,50 euros.

Décharge, n° 152, 4^e trimestre 2011. 140 pages, 6 euros.

Courriel : decharge-revue@wanadoo.fr.

Rehauts, n° 28, automne-hiver 2011. 112 pages, 13 euros.

105, rue Mouffetard, 75005 Paris.

Hippocampe en Catalogne

Hippocampe

n° 6, novembre 2011, 128 pages, 12 euros.

L'excellente revue lyonnaise *Hippocampe* consacre une importante partie de sa dernière livraison à la Catalogne. Exploration d'un territoire et dérivés littéraires et artistiques. Roger Dadoun évoque George Orwell à travers des souvenirs personnels ou des réminiscences, place de Catalogne, à Barcelone, tandis que David Collin et Jacques Roman éveillent le fantôme de Malcolm Lowry, son angoisse au cœur de la guerre d'Espagne : « *Je viens d'entendre le cri nécrophile Vive la mort qui sonne à mes oreilles comme À mort la vie!* » Un long extrait du *Journal volubile* 2 d'Enrique Vila-Matas fait copuler avec humour et profondeur le coup de tête de Zidane lors de la finale du Mondial de 2006 avec les démêlés de Salinger avec la presse ou des réflexions de Thomas Bernhard sur l'art du roman. Une nouvelle inédite de Francesc Serés, des poèmes de Joan Brossa et un essai sur l'état de la poésie en Catalogne complètent la partie littéraire du dossier. Les arts visuels sont également présents avec un portrait de Salvador Dalí explorant le paysage du haut Ampourdan, un entretien avec l'artiste Jordi Colomer ou un essai d'Héloïse Conésa sur les livres de photographie de Joan Fontcuberta. Pour compléter son approche, *Hippocampe* présente enfin une étude sur François Tosquelles, membre du Parti ouvrier d'unification marxiste, réfugié en France en 1939 et pionnier de la psychothérapie institutionnelle, tandis que Frédéric Khodja évoque l'inquiétante figure d'Alphonse Laurencic, aventurier d'origine slovène, agent double, peintre et chef d'orchestre, fusillé en 1939 à Barcelone sur ordre de Franco.

Comme dans chacun de ses numéros, *Hippocampe* propose dans la partie En marge faisant suite au dossier différentes contributions visant à favoriser des « frictions » entre plusieurs disciplines : portfolio graphique de Karine Hoffman, bande dessinée d'Antonio Altarriba, des essais sur Georges Bataille et l'artiste d'art brut Nanneti Oreste Fernando, une création conçue spécifiquement pour la revue *Phénomène*, *Une solitude à 51,75 Hz*, d'Isabelle Giovacchini et Arnaud Dejeammes, ainsi qu'un inédit de l'écrivain suisse Arno Camenisch.

La coda de ce numéro à la fois plaisant, savant et judicieusement illustré est constituée d'un important ensemble de notes de lecture.

Jean-Claude Hauc

Souvenirs de l'autre rive

La Sœur,

de Sandor Marai, traduction de Catherine Fay. Éditions Albin Michel, 2011 (Budapest, 1946). 299 pages, 20 euros.

Le titre même du livre est un insaisissable fil d'Ariane, qui nous égare dans le labyrinthe des interprétations. Qui est *la Sœur*? Sans cesse nous pensons avoir trouvé la réponse, sans cesse elle se dérobo à nous. Les pages étrangement solitaires de ce livre sont hantées par ses incarnations passagères ou obsédantes. Le masque sans fin glisse d'un visage à l'autre.

L'atmosphère du roman est une page blanche ; le livre s'ouvre sur un paysage de brouillard et de neige, où des personnages désincarnés se croisent sans se comprendre. La deuxième partie est une paroi mentale où se dessinent les hallucinations d'un homme sous l'empire de la douleur et des drogues. De la ville qui sert de cadre, le narrateur ne voit qu'un mur vide. L'écriture même du livre, par sa limpidité, évoque la nudité de cet univers, l'impassibilité accablante du monde. Que transperce parfois la voix d'un « chamane », ou l'évocation de souvenirs recréant la chaleur d'une vie abolie. Si les deux narrateurs successifs assurent ne pas entendre la rumeur du monde, l'immense vacarme de la guerre se déchaînant aux confins de leur exil intérieur, ils se font pourtant l'écho de vies qui peu à peu se décolorent et s'anéantissent en harmonie avec les murs des villes détruites. Si ces destins sont brisés par la guerre, c'est seulement en ce que l'horrible qui frappe l'humanité renvoie chaque être au naufrage qu'est sa destinée singulière.

Comme dans *les Braises*, écrites à la même époque, ou dans *Divorce à Buda*, toute vie est indissociable du mensonge. Nous ne pourrions vivre sans mentir à nous-mêmes et aux autres, et de ce long empoisonnement, seules la maladie ou la mort nous délivrent. La guérison ne peut être qu'un retour au mensonge, dans



Motif par Colette Raynaud.

la clarté solaire, l'amour absolu, le bonheur dérisoire et enivrant. La page blanche, c'est lorsque tombent les paravents et que le néant nous trouve isolés et vains.

Le lecteur suit des pistes qui toutes se confondent dans la rigueur et la densité de l'intrigue, mais déploient en marge interrogations et tentatives de penser l'homme dans la société, l'homme dans sa solitude. La première voix parle depuis la rive des vivants ; elle s'étonne, condamne, évoque la morale et l'absence de Dieu. La deuxième voix nous parvient de la rive des égarés. Elle parle de foi, de l'abandon de Dieu, du sacrifice dans lequel nous devons nous consumer avec une joie amère et ardente : sacrifier le mensonge de notre vie, et par là laisser s'épuiser nos forces vitales, afin d'atteindre la rédemption. Cette voix, nous dit Sandor Marai, « *nous raconte quelque chose qu'on ne peut raconter avec des mots* ». La transparence est impossible, la communion est sans conscience, le sacrifice est une défaite. Et si vous tentez de réduire ce livre à une seule interprétation, n'oubliez pas que « *la mélodie est plus importante que les paroles (...) et la mélodie n'a jamais de sens* ».

Manon Birster

Sartre, le marxisme et la révolution

En ce qui concerne l'engagement politique de Jean-Paul Sartre, un consensus commun aux sensibilités « de droite » ou de « gauche » domine. Un auteur pourtant bien informé comme Daniel Bensaid présente les arguments clés de ce consensus : « En passant de l'anticommunisme de principe au concubinage avec les pouvoirs staliniens ou maoïstes, Sartre n'a pas changé d'erreur : il a constamment confondu le projet révolutionnaire avec le stalinisme. »

Dans son étude intitulée *Sartre et l'extrême gauche*, Ian Birchall fait son sort à de telles erreurs, qui se situent à la lisière de la calomnie. L'auteur rappelle d'abord que le « bilan des engagements politiques [de Sartre] de 1941 à 1968 et après reste positif » et que de nombreux propos qu'on lui prête justifiant les camps staliniens ou sur la nécessité de ne pas « désespérer Billancourt » au prix de la vérité sur le stalinisme sont tout simplement des faux. Ce constat est étayé par une lecture attentive des textes de Sartre, mais aussi des articles qu'il a choisis de faire publier dans *les Temps modernes*. Sa revue était non seulement un espace d'expression contradictoire au sein de laquelle s'exprimaient les différentes sensibilités intellectuelles de la gauche, de Merleau Ponty à Isaac Deutscher ou Lukàcs, mais aussi un reflet des contacts intellectuels et politiques qu'entretenait Sartre. Birchall démontre ainsi que très tôt, dès les années trente, Sartre avait des rapports étroits avec des figures de l'extrême gauche intellectuelle française, telle Colette Audry mais aussi Pierre Naville ou Daniel Guérin. La soi-disant « stalinophilie » de Sartre était donc une impossibilité, Sartre étant au fait d'un certain nombre d'aspects essentiels du stalinisme, aspects qu'il n'a jamais cherché à occulter, même lors de son rapprochement avec le PCF, de 1952 à 1956.

Cette décision, qui selon Birchall participait d'illusions réelles sur l'URSS et le communisme officiel, n'était en rien confortable à prendre, tant le Parti communiste était marginalisé et méprisé. Dans son positionnement, Sartre allait donc contre le courant intellectuel dominant. Et plus que d'une confusion entre le stalinisme et le projet révolutionnaire, il découlaient du choix de se positionner toujours contre « l'ennemi présent dans son propre camp », pour reprendre une expression léninienne. Cette orientation se maintiendra après la rupture avec le PCF en 1956, que ce soit durant la guerre d'Algérie ou lors du compagnonnage avec les maoïstes de la Gauche prolétarienne, après 1968. À propos de ce compagnonnage, qui a pu prendre la forme du parrainage de *Libération* par Sartre, Birchall rappelle avec force qu'il ne s'est jamais agi d'un « ralliement » entier à la politique chinoise et que Sartre n'est aucunement devenu « mao ». Selon Birchall, les positions politiques du dernier Sartre relevaient en fait d'un « socialisme libertaire » méfiant



Hybride par Colette Raynaud.

non seulement envers la politique institutionnelle, mais aussi envers toutes les formes d'expression de pouvoir.

Malgré l'orthodoxie trotskiste pesante de son auteur qui l'incite à évaluer les positions de Sartre selon leur conformité à ladite « orthodoxie », mais aussi à émettre des jugements souvent injustes envers le Parti communiste, le livre de Birchall recèle de nombreux éléments intéressants et indispensables pour comprendre l'itinéraire de Sartre. Il témoigne d'une réelle empathie pour le personnage auquel l'auteur semble très attaché. Il lui manque cependant de procéder à une étude poussée des rapports entre la pensée philosophique de Sartre et le marxisme, rapports de plus en plus forts à partir des années 1950. L'ouvrage collectif dirigé par Emmanuel Barrot, *Sartre et le marxisme*, complètera donc bien à propos le livre de Birchall, la multiplicité des points de vue nous éloignant de toute orthodoxie, qu'elle soit « althussérienne », « trotskiste » ou autre.

Bien qu'ayant le caractère d'un ouvrage collectif, *Sartre et le marxisme* participe d'un projet global qui est de prendre au sérieux le ralliement, affiché par Sartre, à un marxisme qu'il qualifia de « philosophie indépassable de notre temps ». Ce ralliement est d'autant plus significatif qu'il fut opéré par Sartre après 1956, donc après sa rupture avec le Parti communiste. Il implique que toute l'œuvre sartrienne, à partir des années cin-

quante, ait été non seulement « influencée » par le marxisme mais « gouvernée » par ce dernier. C'est évidemment *la Critique de la raison dialectique* (1960) qui marqua une inflexion importante dans la conception sartrienne du sujet, de l'aliénation et de la praxis. Comme le montre Franck Fischbach dans sa contribution, Sartre ne mit plus alors au centre de sa problématique un sujet individuel mais un sujet collectif ; il abandonna l'idée d'un agir solitaire au profit d'une conception de la praxis en tant que forme d'activités « que les hommes déploient collectivement dans leur relation d'appropriation et de transformation d'un monde collectif donné » ; et il chercha

à repenser la politique révolutionnaire en avançant la notion de « groupes en fusion » amenés à dépasser le « pratico-inerte » de la reproduction sociale.

Un tel bouleversement de la problématique sartrienne se justifiait par un objectif extrêmement ambitieux : remettre en mouvement un marxisme figé dans sa forme stalinienne, au profit d'un marxisme « hétérodoxe » que l'on retrouve à l'œuvre au sein d'ouvrages comme *Saint Genet* ou la biographie de Flaubert, *L'Idiot de la famille*. Il est sans doute difficile de soutenir que l'objectif de Sartre fut atteint et les critiques auront beau jeu de remarquer que le deuxième volume de *la Critique de la raison dialectique* resta inachevé. Durant les années soixante, c'est l'althussérisme qui marqua le marxisme français, de telle sorte que le « marxisme sartrien » eut peu de postérité. Il apparaîtrait toutefois aujourd'hui qu'il est temps de réinscrire la démarche de Sartre au sein de la constellation des différents marxismes ayant marqué le XX^e siècle.

Baptiste Eychart

Sartre et l'extrême gauche française. Cinquante ans de relations tumultueuses, d'Ian H. Birchall, La Fabrique, 400 pages, 18 euros.
Sartre et le marxisme, d'Emmanuel Barrot (direction), La Dispute, 400 pages, 30 euros.

Qui était Dashiell Hammett ?

On dit en anglais « mystery novel » ou « crime fiction ». En français, on parle de roman policier ou de polar, genre qui tient une place de choix dans le champ de la littérature réaliste critique américaine du vingtième siècle, communément rassemblée sous l'étiquette « roman noir ». On fait généralement remonter sa naissance au *Double Assassinat dans la rue morgue*, d'Edgar Allan Poe, en avril 1841. C'est un autre écrivain de Baltimore qui lui imprima son évolution la plus significative, égale à une seconde naissance, huit décennies plus tard. Au moment où Dashiell Hammett entreprend de se lancer dans la littérature, « pour voir de quoi il était capable », après avoir exercé divers emplois alimentaires, notamment au sein de la célèbre agence de détectives privés Pinkerton, le genre policier est une littérature de second rang. Publiée dans des magazines bon marché, que l'on surnomme « pulp magazines » à cause de la faible qualité du papier sur lequel on les imprime, produite à la chaîne par des auteurs rémunérés à la ligne, la littérature policière est symbolisée dans les années vingt par l'œuvre de Willard Huntington Wright, homme de lettres distingué qui choisit de publier ses histoires policières sous le pseudonyme de S.S Van Dine. « Le détective qu'il mettait en scène, Philo Vance, était un amateur ampoulé dont le savoir encyclopédique tendait à se diluer en gloses interminables sur des sujets futiles. Philo Vance fut le modèle du détective à cette époque », résume Richard Layman, dans la biographie qu'il a consacrée à Dashiell Hammett, « l'insaisissable ».

« En 1926, Wright résumait à lui tout seul ce que les histoires de détectives tentaient d'accomplir aux yeux de la majorité des lecteurs et des écrivains. Ces histoires visaient une chose : l'intrigue », et elles étaient peuplées de détectives capables de

résoudre des énigmes incroyablement élaborées à l'aide de leur « prodigieux intellect », de « la seule force prodigieuse de leur méthode analytique ». Hammett y substitua un réalisme strict, une écriture épurée, et introduisit le personnage du détective privé « *hardboiled* » : dur, par nécessité, doté d'un code d'action personnel. Selon la célèbre formule de Raymond Chandler, l'un des admirateurs et des héritiers littéraires de Hammett, ce dernier sortit « le crime du vase vénitien où il était, pour le jeter dans la rue ». Dans le même mouvement, il sortit également la littérature policière des quais de gare pour la jeter sur les rayons des bibliothèques et bientôt même sur les plateaux de cinéma.

Dans son recueil de portraits, Vladimir Pozner se souvient de sa rencontre avec l'auteur américain : « Il avait une belle tête, un regard attentif, bienveillant, facilement amusé, et, dans sa démarche et sa façon de s'habiller, une sorte de nonchalante élégance. Il habitait la campagne new-yorkaise, près d'un petit lac poissonneux où il restait des journées entières à pêcher. À l'époque - c'était pendant la guerre - il n'écrivait plus. Ses amis espéraient qu'il s'était momentanément interrompu : cela lui était déjà arrivé. » Hammett n'écrivait plus rien. Il avait garanti la postérité à son œuvre et au genre qu'elle avait initié en seulement six années et cinq romans. Auteur à succès, appelé à Hollywood pour adapter ses œuvres, engagé volontaire pendant la Seconde Guerre mondiale, flambeur invétéré ; son engagement politique pour l'extrême-gauche lui valut l'attention du FBI, puis des chasseurs de communistes. Emprisonné, ruiné par le fisc, privé de ses droits d'auteur et placé sur la liste noire, Hammett mourut dans le dénuement en 1961, à 67 ans.

Dans cette œuvre fulgurante, un titre a acquis une notoriété éminente, assurée en bonne partie par l'adaptation cinématographique qu'en donna John Huston, pour son coup d'essai derrière la caméra, en 1941, onze ans après la première publication du roman en feuilletons dans le magazine *Black Mask : le Faucon maltais*. C'est un des sommets de la littérature policière moderne, au même titre que le roman qui le suit dans la bibliographie de Hammett, *la Clé de verre*. Richard Layman s'attarde particulièrement sur ces deux œuvres qui sont les plus grandes réussites de Hammett, avec son roman inaugural, *Moisson rouge*, et qui le placent à égalité (au-dessus ?) de Ring Lardner, Fitzgerald, Hemingway, Dos Passos... Loin de la légende - plaisante - entretenue par Lilian Hellman, l'auteur dramatique qui fut la compagne et l'amie de Hammett, Layman ne garde, des frasques et de l'engagement politique de ce dernier, que ce qui permet de comprendre sa démarche littéraire et son silence par la suite, confirmant ainsi l'analyse proposée par Jean-Patrick Manchette, dans ses *Chroniques* : « Le roman noir américain, c'est-à-dire d'abord Hammett, a achevé son développement longtemps avant la mort de son fondateur. Il a porté un jugement négatif sur la littérature et l'ensemble de la société de son temps (...) Quiconque lit maintenant Dashiell Hammett avec un simple plaisir de distraction devrait plutôt s'épouvanter. »

Sébastien Banse

L'insaisissable : la vie de Dashiell Hammett, de Richard Layman. Éditions Pierre-Guillaume de Roux, Paris, 2011, 353 pages, 23,50 euros.

CHRONIQUE DE GÉRARD-GEORGES LEMAIRE

De l'écriture moderne sur l'art :
de Gertrude Stein à Louis Aragon

I
Gertrude Stein voit pour la première fois un tableau de Picasso chez le clown Sagot ; ce dernier lui permet d'acheter la première toile du jeune Espagnol. Elle fait sa connaissance. Il lui plaît. Beaucoup. Ce dernier entreprend de faire le portrait de son mécène en jupe-culotte, qui ne pose pas moins de quatre-vingt-dix fois ! Depuis lors, comme le révèle l'*Autobiographie d'Alice Toklas* (1933, ouvrage paru en France l'année suivante), amitié et fascination se mêlent dans son esprit. Ses Mémoires évoquent sans fin la figure aimée de Picasso, jusqu'au point de s'intéresser de près à sa poésie (qu'elle ne goûte guère, comme elle l'avoue dans l'*Autobiographie de tout le monde*, en 1937). Elle écrit sur Picasso en 1909, en même temps qu'elle écrit sur Matisse. Les deux textes sont publiés ensemble dans la revue d'Alfred Stieglitz, *Camera Work*, en 1912. En 1938, elle fait paraître en français, chez Floury, une monographie sur Picasso qui fait date. Elle y explique : « Il connaît ce que les autres ne savent pas encore. Il est dans le XX^e siècle, dans un siècle qui voit la terre comme on ne l'a encore jamais vue (...) Alors, Picasso a sa splendeur. Oui. »

Quand son frère Leo et elle décident de faire collection à part en 1914, il choisit Matisse et elle, Picasso, bien qu'elle ait pour Matisse de l'estime et de l'admiration. Mais dans cette relation passionnelle, à la fois « sentimentale » et esthétique, on ne peut voir une simple toquade. N'a-t-elle pas trouvé dans ses compositions cubistes un paradigme puissant à sa recherche littéraire ? Leo le remarque d'ailleurs à propos du *Portrait of Mabel Dodge at the Villa Cavania* (1913) : il y voit « une absurdité complète ». Dans son *Picasso*, elle donne en tout cas trois raisons à cette révolution : 1. dans la composition parce que la conception de la vie s'était élargie ; 2. la foi dans les yeux et le déclin du prestige de la science ; 3. l'encadrement de la vie : « Le besoin du tableau figé dans son cadre ayant cessé, venait l'heure des tableaux sortant de leurs cadres. » Elle a donc tenté d'en faire de même pour l'art romanesque.

« *L'Aventure des Stein* », Galeries nationales du Grand Palais, jusqu'au 16 janvier 2012.
Catalogue sous la direction de Cécile Debray, Éditions de la RMN et du Grand Palais. 456 pages, 50 euros.

Contemporanéité de Gertrude Stein, sous la direction de Jean-François Chassey et Éric Giraud, Éditions des Archives contemporaines. 194 pages, 25 euros.

II
Pour Aragon, Picasso prend consistance dans son histoire personnelle à la Libération. En 1950, il loue son *Homme au mouton*, qui lui permet de le situer dans une grande histoire de la sculpture. Puis il fait encore son éloge dans un dialogue burlesque avec un critique. Il y prend fait et cause pour Champfleury, le porte-drapeau du réalisme de Courbet. Il y relie le peintre à Goya. Et il demande qu'on voie les choses comme lui : « Mais promenez-vous et tâchez d'avoir les yeux de Picasso ; je vous assure que vous rencontrerez très peu de gens faits comme des personnages de David ou de Girodet, et une quantité incroyable de caricatures ou de monstres sortis du caprice picassien » (*Les Lettres françaises*, 1954). Enfin, il écrit beaucoup sur d'autres artistes, surtout sur Chagall.

Écrits sur l'art moderne, Louis Aragon, Flammarion, 720 pages, 35 euros.

III
Dans la collection de Leo et Gertrude Stein, Cézanne a une place essentielle, comme d'ailleurs dans celle de leur frère aîné, Michael. À tel point que quand Leo s'installe en Italie, il comprend pourquoi son aîné aime Cézanne, il limite. (Ce fut Berenson qui leur conseilla de rencontrer ce peintre.) Il lui écrit que *les Pommes* (1878) « ont une importance unique pour moi qui ne peut pas être remplacée ». Ils sont allés chez Ambroise Vollard et tombent en arrêt devant « un merveilleux petit paysage vert ». « Avant la fin de l'hiver [...], emportés par un bel élan, (ils) décidèrent d'aller jusqu'au bout. Ils décidèrent d'acheter un grand Cézanne. Ensuite ce serait fini. »

En ce qui concerne Aragon, Cézanne n'a pas une place aussi grande. Et pourtant, il admire ses toiles dans un bel essai narratif, *Tableaux d'une exposition*, en 1945 : « Mais, enfin, j'étais là, il était bien cinq heures d'hiver, le feu de l'éclairage inventé était violent et froid comme la saison, le portrait d'on ne sait qui par

Cézanne s'y allumait au mur, avec ce fond d'un bleu vert que je ne sais pas pourquoi on n'appelle jamais le bleu Cézanne... »

« *Cézanne à Paris* », musée du Luxembourg, jusqu'au 26 février 2012. Catalogue. Éditions de la RMN. 224 pages, 39 euros.

Cézanne, puissant et solitaire, de Michel Hoog, « Découvertes », Gallimard. 176 pages, 14,30 euros.

Cézanne, portrait, de Pascal Bonafoux, « Bibliothèque », Hazan. 300 pages, 15 euros.

IV
Henri Matisse est une des grandes rencontres des Stein. Elle a eu lieu au premier Salon d'automne avec *la Femme au chapeau*. « Ce tableau plaît à Gertrude Stein. Elle dit qu'elle veut l'acheter » (*Autobiographie*). Elle le fait. Et l'artiste lui plaît aussi : « L'amitié avec les Matisse grandit vite. » Et elle achète avec Leo d'autres pièces. « Petit à petit », souligne-t-elle, « ils se mirent à venir rue de Fleurus pour voir les Matisse et les Cézanne. Matisse amenait des gens, et chacun amenait des gens... », note-t-elle. Chez elle, il y a l'esquisse de *la Musique* (1906), *le Nu bleu* (1907) et surtout *le Bonheur de vivre* (1905-1906). Après, avec l'apparition de Picasso, l'étoile de Matisse pâlit, enfin aux yeux de Gertrude. Mais elle continue à l'apprécier.

Pour Aragon, l'intérêt pour Matisse ne se traduit d'abord par aucun texte monographique important. Son nom figure de temps à autre, souvent après la Libération, alors que le débat entre le réalisme et l'abstraction bat son plein. C'est en 1971 qu'il explose la bombe *Henri Matisse, roman* (paru d'abord en deux volumes, puis en « Quarto » en 1998). C'est sans doute l'un des chefs-d'œuvre de l'écrivain. Si *la Semaine sainte* a été une biographie savante de Géricault traduite sous la forme d'une fiction, *Henri Matisse* est la métamorphose d'une longue méditation sur l'art qui devient un récit romanesque – la pensée sur l'art d'Aragon se raconte et donne lieu à un ouvrage ample et foisonnant qui de son objet précis – les travaux du peintre – produit la vision plastique d'Aragon sous un aspect novateur et, en même temps, celle de la création littéraire au-delà de ses bornes anciennes.

Bestiaires intimes

« Bêtes Off ».

Conciergerie jusqu'au 11 mars 2012.
Catalogue : Claude d'Anthenaise, Éditions du patrimoine, 160 pages, 25 euros.

Autrefois, dans la forêt de mon enfance, lorsque j'étais Petit Chaperon rouge, les animaux parlaient la langue des prophètes. J'étais admise parmi eux, comme l'agneau parmi les lions, ou le loup dans la nursery. Actéon s'abandonnait devant moi, non sans volupté je crois, à sa métamorphose, la Belle et la Bête me confiaient que Baba Yaga et Diane Chasseresse tenaient salon. Le Petit Poucet ayant, au prix d'une cruelle errance, pardonné à ses parents, s'en prenait au Chat du Cheshire qu'il martyrisait. Par cette enfance dans les forêts des livres eut lieu mon initiation. Ensuite, tout fut affaire de songe, de transe, d'inspiration. Sous les hautes voûtes de la salle d'armes de la Conciergerie, Claude d'Anthenaise a convoqué les œuvres d'une quarantaine d'artistes. Il a laissé libre cours à leurs

interrogations profondes, dérangement, féériques à propos de l'animal, cet Autre en nous. Autant de miroirs et d'énigmes qui nous assaillent avec force et grâce. Partout chuchote dans le clair-obscur d'une scénographie merveilleuse, la parole cachée et muette des animaux, leur altérité. *Marlydes* géantes et alchimiques, comme deux otaries d'un cirque étrange, tête de girafe tricotée, à la fois trophée de chasse et ouvrage de dame. Un cheval prisonnier d'une chambre inondée trotte inlassablement comme une machine absurde.

La peur de l'apocalypse planétaire s'exprime dans *Monument aux oiseaux* de Guam, un arbre calciné auquel sont pendus des serpents. Magnifique chant funèbre. Tel Jonas inversé, le *Porteur de l'esprit de la baleine échouée*. Dans *Faim de loup*, Laurie Karp nous invite à un festin barbare dans un conte cruel où il est question de fourrure, de sang et de chair ambiguë. L'œuvre la plus emblématique se situe du côté des oiseaux, messagers d'une alternative spirituelle. Dans une

installation géométrique arachnéenne faite de graines de pissenlits suspendus dans la lumière au-dessus d'un miroir sombre, la chouette de Claire Morgan se fige soudain dans son vol, esprit chamanique au seuil de la mort. Juste à côté, Markus Hansen nous recueille dans sa *Crisis Cabin* de plumes noires aux reflets gorge-de-pigeon, où sont cachés des livres pour des temps meilleurs.

Dans une vidéo, un homme s'amuse à peindre les rayures du zèbre. Dans une autre, des oiseaux fabriquent une musique aléatoire. L'animal est-il capable d'ironie, de jeu avec le hasard ? Notre bestialité est-elle à l'œuvre dans *Skin*, dépouille d'ours réalisée avec des morceaux de caisses de munitions ? Un cerf, enfin, dont les immenses bois d'or traînent sur le sol et le condamnent à une mort certaine. Les mouches sont d'ailleurs déjà au travail. Ainsi, comme nous le rappellent ces œuvres magnifiques, les animaux de nos forêts intimes ont, semble-t-il, aussi leurs raisons, leurs secrets, leurs vanités.

Patricia Reznikoff

La douceur
de vivre au pied
du Vésuve

Pompéi, un art de vivre,

Eva Cantarella et Luciana Jaccobelli,
Imprimerie nationale, 232 pages, 59 euros.

Franck Delorieux a rendu compte ici de la belle exposition qui est abritée par le musée Maillol jusqu'au 12 février et du catalogue publié par les soins de Gallimard. Un autre ouvrage très abondamment illustré a paru aussi à cette occasion par les soins de l'Imprimerie nationale. Il nous fait découvrir la cité de Pompéi dans une optique plus large, de sa conception urbaine et architecturale jusqu'aux différents types de villas, d'habitations, de négoce et de lieux publics. Ce volume est remarquable car il s'attache à rendre la vie dans cette ville romaine de la manière la plus précise qui soit à partir des ultimes découvertes. On y aborde bien des aspects inconnus de la culture pompéienne, en particulier l'influence grecque qui s'y faisait toujours sentir.

G.-G. L.

Étienne-Martin, l'artiste en demeure

« L'Atelier d'Étienne-Martin »

musée des Beaux-Arts de Lyon, jusqu'au 23 janvier 2012.
Catalogue sous la direction de Sylvie Ramond & Pierre Watt,
Hazan, 304 pages, 40 euros.

On peut être impressionné par une exposition. C'est déjà bien. Il est plus rare qu'on en soit ému. C'est pourtant le cas avec la manifestation conçue par le musée des Beaux-Arts de Lyon qui nous fait pénétrer dans l'univers d'Étienne-Martin. Univers, car, inventant ce que l'on peut appeler un site sculptural, l'artiste tente de sculpter son espace propre, de créer un microcosme, un lieu de la mémoire personnelle qui résiste à l'aspect aseptisé d'une galerie ou d'un musée. Dominée par le thème de la demeure, qui a hanté Étienne-Martin durant toute sa vie, l'œuvre s'inspire directement de sa maison natale à Loriol, dans la Drôme, et donne lieu aux formes « symboliquement habitables », à mi-chemin de la maison primitive et du labyrinthe.

Habité par son œuvre, Étienne-Martin ? Sans doute. Pour autant, il serait simpliste de réduire cette production plastique à un récit autobiographique ou à une thérapie artistique. La force de cette thématique, déclinée à l'aide de différents matériaux et qui peut prendre une taille imposante (*Demeures XIV et XIV*) est justement d'échapper à toute dimension illustrative et de s'ouvrir à l'imaginaire familial à tous et à chacun. Cette véritable obsession se poursuit par *Étude demeure 1*,

une composition fragile en fil de fer de 1958-1960, véritable dessin dans l'espace, mais aussi avec les travaux sur papier, de schémas avec moult indications relevant quelquefois d'une sorte d'abécédaire qu'Étienne-Martin trace après avoir réalisé ses sculptures. Le catalogue nous propose une étude précise de ce *mode d'emploi* de ces plans labyrinthiques à la Péric, faite par la spécialiste Sabrina Dubbeld.

Figure isolée du paysage artistique contemporain, Étienne Martin reste attaché à la tradition par la taille directe du bois : tilleul, sapin, chêne. À l'ère des assemblages qui privilégient des éléments industriels, le sculpteur accumule des matériaux souples (cordage, Plexiglas, caoutchouc) ou encore des étoffes qui aboutissent aux sculptures qu'il nomme *Passementeries*. À partir de là, il fabrique, ou bricole plutôt, un manteau (*Le Manteau, Demeure 5, 1962*), à l'image des habits archaïques ou tribaux. Souvent comparé au vêtement d'un shaman au pouvoir fétichiste, *le Manteau* est plutôt une parure qui confère dignité, une sorte d'armature qui protège, à la fois « *la maison, la mère, la couverture enveloppante* ». Cette seconde peau ne cherche pas à entrer en contact tactile ou sensuel avec l'environnement mais à établir une barrière entre la figure et l'extérieur.

Mais, demeure ou manteau, habitat ou vêtement, la force de l'œuvre d'Étienne-Martin est d'aller à l'essentiel, de parler de ce qu'on connaît le mieux, de faire résonner les sensations les plus intimes. Bref, de nous toucher.

Itzhak Goldberg

LE THÉÂTRE 71
DE MALAKOFF

ET

LES LETTRES FRANÇAISES

vous invite à leur troisième **Conversation**
de la saison 2011-2012

le samedi 14 janvier à 17 heures

REGARDS
SUR LA DRAMATURGIE ALLEMANDE

avec Omar Porras

(metteur en scène de *l'Éveil du printemps*),
Yves Beaunesne

(metteur en scène de *Pionniers à Ingolstadt*),
Rudolf Rach

(Directeur des Éditions de l'Arche),
Laurent Mulheisen

(directeur de la Maison Antoine Vitez).

Conversation animée par Jean-Pierre Han
Lecture dirigée par François Leclère avec Olivier Foubert.

Invitation pour les lecteurs des *Lettres françaises*
à la représentation de

l'Éveil du printemps de Frank Wedekind,

mis en scène par Omar Porras,

le samedi 14 janvier à 20 h 30 :

2 x 10 places, soit 20 invitations.

Confirmation indispensable au 01 55 48 91 00
avant le 12 janvier 2012

LA CHRONIQUE PHOTOGRAPHIQUE DE FRANCK DELORIEUX

Rencontre avec Colette Raynaud

Colette Raynaud n'est pas une photographe : elle s'en défend et ajoute que la photographie ne l'intéresse pas, qu'elle en est très éloignée. Colette Raynaud est une artiste qui a pratiqué le dessin, la sculpture et qui utilise aujourd'hui, pour des raisons de circonstance, la chambre noire. Ces deux phrases d'introduction suffiront peut-être à faire deviner que l'on ne doit pas s'attendre à cet exercice de reproduction documentaire du réel à quoi l'on cantonne souvent, trop souvent, la photographie et qui la rend souvent, trop souvent, sans valeur esthétique. Des photographies en couleurs de New York par Brassai, récemment retrouvées, ont provoqué beaucoup de bruit alors qu'il ne s'agissait que de banales photos de vacances, toutes plus plates les unes que les autres, des photos comme celles qui s'entassent par millions dans les boîtes à chaussures de tout un chacun. Mais la signature... Si j'évoque ces clichés dont je ne vois absolument pas ce qui permet de les qualifier d'œuvres d'art, c'est pour rappeler que chaque photographie – contrairement à une peinture ou une sculpture – se doit de prouver en elle-même, intrinsèquement, qu'elle est une œuvre d'art. Les photographies de Colette Raynaud le crient.

Sculpture, dessin ou photographie, quelle que soit la technique, Colette Raynaud dévoile un univers qui lui est propre, où le réel est inventé, où le végétal, l'animal et la chimère se fondent, où la métamorphose se déroule sous nos yeux, constamment, tant ce qui est vu n'est jamais ce qui est représenté. « *Je suis une idée et je la développe comme je peux. Le médium n'est pas prioritaire.* » Cependant, les diverses techniques utilisées se répondent. « *Tout est assez proche. En sculpture, je suis partie du moulage avec un positif et un négatif. Quand je faisais du dessin, je recouvrais entièrement la feuille, de grand format, avec diverses couleurs puis j'incisais le papier avec des pointes sèches comme pour une gravure et enfin je retirais entièrement les couleurs à l'aide d'une pierre ponce qui donnait un effet brillant évoquant la fresque. En photographie, toutes les images sont en négatif, puisque je n'utilise pas d'appareil photographique. Tous les travaux que j'ai faits jusqu'ici sont des projections directes sur une surface sensible, en l'occurrence du papier.* »

Sur les feuilles, on voit, en noir et blanc, des jeux d'ombres et de lumières qui dessinent des formes. On peut jouer – « *serio*



ludere », disaient les humanistes, jouer sérieusement – à identifier ces formes. Un réaliste verra des lichens. Un rêveur sera sûr d'avoir décelé un cerf avec ses bois. Tel autre se demandera dans quel coin du globe habite ce monstre effrayant. Tel autre se dira qu'il est bon que les insectes n'aient pas cette taille. Tel autre décèlera cet animal fantastique qui existe, à n'en pas douter, dans les méandres du cerveau. Colette Raynaud dit simplement qu'elle crée un univers fantastique, chimérique. « *Ce qui m'intéresse, c'est la fiction, mon musée imaginaire. Je joue d'une valeur ajoutée du réel.* » Quand on lui parle de réel, elle affirme ne pas s'en préoccuper, si bien que ces œuvres peuvent apparaître comme les traces tangibles de l'inconscient, le dévoilement patient, ordonné, serein d'un monde fantasmagique que seul le travail artistique, esthétique permet de donner à voir. « *Mon réel, c'est un monde imaginaire que je bâtis, que je crée et dans lequel chacun peut voir ce qu'il veut. Ce qui m'intéresse, c'est la fiction.* »

Quel est l'objet de cette fiction ? Quels éléments palpables sont utilisés pour créer cet univers singulier ? Colette Raynaud utilise des fragments de plantes, mousses, lichens, graines,

feuilles, fleurs... Elle se passionne pour le monde végétal. « *Si je n'avais pas été attirée par l'art, j'aurais pu être fleuriste ou hortultrice.* » Mais il ne s'agit pas d'établir un lien avec la nature et encore moins de défendre une idée de la nature. « *J'aime la nature, mais ce n'est pas mon problème. Je suis tout aussi heureuse devant un pot de fleurs que dans un bois. J'aime aussi la nature urbaine, le brin d'herbe poussé sur le trottoir ou le géranium d'un balcon.* » Pour notre artiste-fleuriste, le monde végétal fournit une matière première idéale. « *Je garde le souvenir de mes années de sculpture aux Beaux-Arts. Le végétal est un matériel en volume facile à transformer. On peut le modifier comme on veut. On peut le tordre, le couper, le sécher ou l'humidifier à nouveau. On peut lui faire prendre toutes les formes désirées.* » La

préparation du morceau de lichen, par exemple, qui sera posé sur la surface sensible est déjà une petite création artistique. Avant de s'enfermer dans la chambre noire, Colette Raynaud se fait peintre. « *N'ayant pas de négatif, je ne peux pas jouer sur les valeurs. Je suis obligée de tricher. Avec un pinceau 00 et de la gouache, je peins en blanc les parties que je veux toutes noires. J'obtiens des nuances de gris avec du rouge ou du vert. J'affine les détails, notamment avec les nervures.* »

Bien sûr, il ne suffit pas d'ouvrir les portes de l'imaginaire ou de jouer de prouesses de ciselure pour que les œuvres soient dignes d'intérêt. Chaque image frappe par sa force esthétique, par la maîtrise parfaite du cadrage, des jeux d'ombres et de lumière, par la richesse d'un univers unique. Que ce soient les photographies plus anciennes avec un fond noir qui donne une vertigineuse profondeur, ou celles exposées récemment à la galerie Satellite, dont le fond est un jeu avec le motif qui va jusqu'à la réalisation de papier peint, le travail de Colette Raynaud se révèle d'une grande cohérence. Comme dans la musique sérielle, de petites variations relancent le mouvement, créent une belle harmonie.

Révolutions

I

Les soulèvements populaires en Tunisie, en Égypte et en Libye, suivis de la destitution de monarques milliardaires et sanguinaires soutenus par l'Occident, tout cela fait-il une révolution ? Si l'on observe la situation actuelle, la réponse est non : répression, corruption et opacité sont encore au programme. Si l'on s'en tient à l'émancipation des peuples et au départ des tyrans, la réponse est oui. C'est cette dernière impression qui domine à la vue du documentaire *Tahrir, place de la Libération*. On y suit trois jeunes Égyptiens, Elsayed, Noha et Ahmed, que Stefano Savona a filmés du 29 janvier au 12 février 2011, lendemain de la chute de Moubarak. Pas de voix off, pas de musique, pas d'effets inutiles. Les conversations, l'accélération du temps, les convulsions de la foule créent une tension qui tient en haleine. Le cœur battant au rythme du Caire, nous partageons un moment historique de basculement, avec ses joies et ses doutes, dont certains trouvent aujourd'hui un écho singulier : le nouveau pouvoir respectera-t-il la volonté du peuple ? Que veulent les islamistes ? Il y a aussi cet échange par téléphone entre Noha et l'animateur d'un groupe de protestataires sur Facebook qu'elle incite à venir place Tahrir pour bien comprendre ce qu'il se passe... Confirmation que les réseaux sociaux peuvent être déconnectés de la réalité et qu'ils servent d'abord d'accélérateur. Cette place Tahrir nous renvoie à l'idée de démocratie, jamais si forte que lorsqu'elle se manifeste physiquement. C'est une des leçons données par ces peuples épris de poésie (moment fort quand l'un des trois jeunes lit l'extrait d'un poème écrit pendant ces jours de fièvre) : le réel n'a pas dit son dernier mot.

Tahrir, place de la Libération, documentaire franco-italien de Stefano Savona, sortie le 25 janvier.

II

Alain Peyrefitte, ministre de l'Information du gouvernement Pompidou, s'est invité un beau jour à l'ORTF pour expliquer à Léon Zitronne comment il avait réorganisé son journal télévisé. Cette scène aux allures d'Ancien Régime ouvre le documentaire de Gilles Balbastre et Yannick Kergoat, *Les Nouveaux Chiens de garde*, adaptation de l'essai de Serge Halimi, paru en 1997. Il en reprend la thèse : les grands médias diffusent la pensée néolibérale dominante sans aucun débat possible. Elle est illustrée par la présence aux postes de pouvoir (direction et présentation) de journalistes « chiens de garde ». Sont notamment désignés ici Christine Ockrent, directrice de France 24, femme de ministre nommée par le président de la République, Michel Field, militant trotskiste devenu employé modèle de Lagardère, ou encore Isabelle Giordano, animatrice sur France Inter d'une émission de défense des consommateurs, qui monnaie 12 000 euros l'animation de conférences à Sofinco, organisme de crédit très peu philanthrope... Les analyses de la propagande économique nourrissent les séquences les plus réussies, soulignant, notamment, la place omniprésente des experts. On y voit par exemple Alain Minc et Daniel Cohen prédisant, en 2008, que la crise ne sera pas grave... Qu'on se rassure, ils ont gardé leur place d'honneur au grand festin médiatique. Ce film nous le confirme : dans le domaine de l'information, l'Ancien Régime n'est pas vraiment tombé.

Les Nouveaux Chiens de garde, de Gilles Balbastre et Yannick Kergoat, sortie le 11 janvier.

III

Surveillé puis censuré par les chiens de garde abâtardis d'une révolution qui a mal tourné, Andreï Tarkovski a puisé ses réponses aussi bien dans l'art que dans la philosophie et dans la théologie. La réédition de l'intégrale de ses films en DVD (sept longs métrages et trois courts, enrichis de nombreux bonus) confirme l'ampleur et la singularité de la tâche accomplie. Elle dépasse de beaucoup le contexte politique de sa création. Tarkovski a réalisé une œuvre universelle et visionnaire, où dominent quelques idées forces : contemplation de la nature, fascination de l'enfance, absurdité de la guerre, rejet du matérialisme, tout cela guidé par la primauté absolue de l'Esprit, qu'en croyant orthodoxe il appelait Dieu et qu'en poète inspiré il nous invitait à réveiller au fond de nous, quelle que soit sa forme ou son nom. Vingt-cinq ans après sa mort, sa critique radicale du progrès apparaît prophétique. Désigné parfois avec mépris comme trop « *intello* » (un directeur du magazine *Première* devenu cinéaste commercial demandait à ses journalistes d'aller voir « *Rocky plutôt que Tarkovski* »), il offre à qui veut bien se rendre disponible un éventail de sensations d'une rare puissance. La première d'entre elles, c'est de ne pas être pris pour un benêt. Il y a chez Tarkovski une haute exigence intellectuelle (pourquoi les cinéastes devraient-ils s'en passer ?) doublée d'une recherche esthétique qui permet au spectateur de suivre son propos par l'éveil des sens : en arrêt devant certains plans de paysages, de ruines ou d'intérieurs, on pénètre un univers inoubliable, fascinant et bouleversant. Tarkovski en appelle au sursaut individuel, par le biais de la révélation et de la rébellion. À l'image de ces trains et de ces avions qui font trembler les murs à leur passage (*Stalker, le Sacrifice*), illustrations d'une modernité menaçante, son cinéma nous saisit et nous secoue.

Coffret Tarkovski, 8 DVD, *Potemkine*.

Luc Chatel

Donoma, un « film guérilla »

Donoma, « le jour est là » en langue lakota ! L'annonce est détonante et a quelque chose de mystique ou de follement ambitieux. Mais il fallait bien trouver un nom de guerre pour une œuvre autoproclamée « film guérilla », qui revendique un budget de 150 euros, un recours systématique à la débrouille et un « esprit » indépendant du début à la fin. Pourtant, *Donoma* est bien plus que le « buzz movie » d'une bande de jeunes indépendants autodidactes. C'est un film programme.

Tout commence au milieu d'un chemin de traverse dans ce qu'on imagine être une banlieue parisienne plutôt bourgeoise. Un couple de jeunes se roulent des pelles sur les marches d'un escalier quand une dispute éclate parce que, selon la fille, son mec « *n'en peut plus* » et devient trop entreprenant ! Les répliques fusent, dans un slam à deux voix, rythmé et lyrique, et lorsque la sonnerie du portable du garçon vient interrompre la dispute, on est presque déçus. L'écriture des dialogues et le jeu des acteurs sont si ajustés qu'on a l'impression d'un documentaire sur la vie amoureuse des jeunes. En réalité, si certaines scènes donnent une telle impression d'authenticité, c'est que Djinn Carrénard, le réalisateur, a volontairement laissé une large place à l'improvisation ! Dans une interview au sujet de l'interprétation de ses acteurs, il dira d'ailleurs : « *Sans lancer des fleurs à mes comédiens, ils approchaient le jazz.* »

Si les qualités d'écriture et d'interprétation exceptionnelles que *Donoma* parvient à rassembler donnent naissance à certaines scènes d'anthologie, valant pour elles-mêmes en dehors de toute intrigue, celle-ci mérite tout de même qu'on s'y attarde. *Donoma* est un film

choral qui tente d'orchestrer la polyphonie de trois voix féminines dans le contre-chant masculin de l'amour, du désir et de la trahison. Trois femmes courage entourées d'hommes en galère, tous cherchant désespérément un sens aux mouvements du cœur.

Une prof d'espagnol dans un lycée d'une banlieue populaire, aux prises avec un « *caïd du dernier rang* », et qui, de défis en provocations, finit par se laisser embarquer dans une relation faite de confidences, de sexe et d'humiliations réciproques. Une jeune lycéenne, vit seule avec sa sœur leucémique et possessive dans la maison bourgeoise de leurs parents. Elle sort avec ce même « *caïd du dernier rang* », et, déçue par les amours terrestres, finira par chercher dans le passage éphémère d'un RER l'âme sœur et sainte. Une photographe enfin, en mal d'expériences amoureuses, qui décide de s'en remettre au hasard pour choisir son prochain et premier amant, avant d'y parvenir et d'instaurer avec l'heureux élu une relation sans paroles mais pleine de sensualité et de mimes.

Toutes les histoires ne se rejoignent pas. Toutes les intrigues ne se dénouent pas. Le flou dont la caméra de Djinn Carrénard est imprégnée (parfois peut-être inutilement) déteint sur un scénario qui n'a pas vraiment de fin. Mais qu'importe, un cinéma est bien là ! Un cinéma qui n'a peur ni des frontières sociales ni des paradoxes esthétiques : du RER aux beaux arrondissements de Paris, d'une écriture exigeante à l'improvisation dramatique, d'une ambition réaliste aux échappées mystiques. Un programme est fixé. On attend la suite.

Emile Gayoso

Donoma, film français de Djinn Carrénard, 2011.

La dynamique de la situation

L'*Irlandais* est un film qui pointe clairement dans la direction du polar contemporain pour lequel l'intrigue est un révélateur des ressorts non seulement psychologiques, mais surtout sociaux de ses protagonistes. Peu de scènes d'action cependant, souvent traitées de façon elliptique (accident hors champ, fusillade sobre...). Les dialogues sèment les références philosophiques et littéraires, avec citations de Nietzsche ou Gontcharov. Les personnages sont bien évidemment à la fois solides et fragiles, des rochers pleins de failles que les événements ne manqueront pas d'élargir. Enfin, le décor est planté dans un cadre on ne peut moins exotique et pourtant suffisamment décalé pour que l'on n'ait pas à se soucier de sa vraisemblance.

Un duo constitué de Boyle, un policier irlandais basé sur la côte du Connemara, et Everett, un agent du FBI chargé d'encadrer une opération contre un arrivage massif de cocaïne. Le premier cumule tout ce qui peut représenter un handicap aux yeux du second : rapport ambivalent à la loi et à la morale, embonpoint nourri par la consommation régulière de bière, respect limité de l'autorité hiérarchique... L'Américain, pour sa part, est la figure managériale par excellence, qui suscite la fascination des peintures de la police dublinoise et le dédain des autochtones qu'il peine à aborder concrètement. Mais, comme dans tous les bons polars, les vraies trouvailles se trouvent du côté des truands : une équipe de trois « professionnels » qui tiennent les plus hauts représentants de l'ordre à leur botte en combinant menaces de sociopathes et corruption active. Aussi dissemblables que possible dans leurs caractères, ils partagent pourtant une



impérieuse nécessité d'imposer leurs points de vue en faisant assaut de culture livresque. Un autre trait commun est constitué par le fait que leurs questionnements existentiels récurrents les conduisent à considérer le monde autour d'eux avec un mélange de lucidité et de résignation. Dans une scène clé où un policier corrompu s'enquiert de recevoir le prix exact de sa compromission, un truand expose d'ailleurs la vérité nue qui sous-tend l'action de tous les protagonistes, la dynamique de la situation, comme il le dit : « *mettez un paquet de fric sur la table et tout le monde finira par se régler sur ce métronome* ». Les oppositions de circonstances, les rôles de chacun, finissent toujours par s'imbriquer les uns dans les autres, confirmant ainsi la prééminence de ce totem insatiable, l'argent. Quant à celui qui lui manifeste quelque dédain, comme Boyle, on ne sait plus s'il faut le considérer, selon les propos même d'Everett, comme « un putain de génie ou un putain d'idiot ».

Eric Arrivé

L'Irlandais (titre original : *The Guard*), film irlandais de John Mikael McDonagh, 2011.

Noblesse du Grand-Guignol

Maxa, la femme la plus assassinée du monde,
par Agnès Pierron. Éditions de l'Entretiens. 378 pages,
27 euros.

Le Grand-Guignol est un art qui ne saurait être pratiqué et goûté du bout des lèvres : on s'y donne tout entier au point de finir parfois par être submergé. Écoutez la grande spécialiste du genre qui, en conclusion d'un nouvel et fort intéressant ouvrage sur le sujet, à travers le portrait de Maxa, « *la Sarah Bernhard [du théâtre d'épouvante] de l'impasse Chaptal* », « *la Rachel de tous les martyrs* », se plaint : « *À présent je n'ai même plus la force de tenter de répondre (comment une brave petite jeune fille, "gentille camarade" pour ses partenaires, "pas méchante" pour deux sous, a-t-elle pu se laisser embarquer, sans modèle préétabli, dans un théâtre d'épouvante ?). Elle m'a accompagnée pendant trop longtemps. J'ai envie de l'étrangler* ». On remarquera au passage que l'auteur reste dans le même violent registre que son sujet... Regardez maintenant l'homme de théâtre (metteur en scène, acteur et producteur), Frédéric Jessua, s'évertuer depuis maintenant quatre ans, après avoir monté *L'Homme qui a vu le diable*, de Gaston Leroux, à nous proposer des pièces du large répertoire du Grand-Guignol, dans des lieux parfois modestes (Ciné 13 théâtre, Théâtre Berthelot à Montreuil, la Loge, etc.) qui veulent bien l'accueillir. Les spectateurs ébahis et ravis auront ainsi pu frissonner à *l'Atroce volupté*, *l'Amant de la morte* ou encore *le Baiser de sang*... quelques titres qui présentent l'avantage d'être parfaitement explicites ! Observez le public voyeur, captivé par la mécanique sanglante mise en œuvre dans les pièces ; placé sous influence, il en redemande ! À ce stade nous sommes en présence d'un phénomène qui dépasse la sphère théâtrale pour devenir sociétal. Né à la fin du XIX^e siècle, en 1897 très exactement, avec l'ouverture du théâtre de la cité Chaptal situé au fond d'une impasse dans le 9^e arrondissement, le Grand-Guignol s'est développé durant toute la Belle Époque (ce n'est sans doute pas un hasard), a survécu à la déflagration de la Première Guerre mondiale, a poursuivi sa trajectoire pour atteindre son apogée durant les Années Folles jusqu'en 1929, puis s'est maintenu tant bien que mal malgré l'apparition du cinéma parlant, avant de disparaître en 1962. Quand même largement de quoi se constituer un répertoire d'enfer de quelques 300 pièces imprimées !

L'une des œuvres majeures de ce répertoire est sans aucun doute *les Détraquées* d'Olaf et Palau, écrite en 1921, non pas tant par sa valeur intrinsèque, mais sans doute parce que grâce à l'entremise du pape du surréalisme, André Breton soi-même, elle est pour ainsi dire entrée dans le domaine de la littérature, et

donc d'une certaine... noblesse ! Breton, on le sait, voyait d'un mauvais œil tout ce qui ressortissait au théâtre, préférant celui de la vie (*dixit* Jacques Baron). L'une des raisons de sa rupture avec Roger Vitrac et Antonin Artaud vient bien de cette aversion. Seule exception à cette attitude – qui ne l'empêcha certes pas de produire quelques textes théâtraux (avec Philippe Soupault puis avec Aragon) et même d'en jouer un lors d'une soirée dada –, *les Détraquées* d'Olaf et Palau justement. « *Je ne tarderai pas davantage à dire l'admiration sans borne que j'ai éprouvée pour Les Détraquées, qui reste et restera longtemps la seule œuvre dramatique (j'entends : faite uniquement pour la scène) dont je veuille me souvenir* » dit-il dans *Nadja*, relatant une représentation au Théâtre des Deux-Masques, rue Fontaine, à laquelle il a assisté « *bravant m(s)on peu de goût pour les planches* ». Et Breton de décrire par le menu, sur six ou sept pages, l'intrigue de la pièce se déroulant dans une institution de jeunes filles de familles riches. Il est tellement enthousiasmé par la pièce qu'il retourne la voir plusieurs fois, et en publiera le texte dans le premier numéro du *Surréalisme même*. Plus tard encore, en 1962, dans une note parue dans la réédition revue et corrigée de *Nadja*, il apportera quelques précieuses précisions : il a appris qu'Olaf est le pseudonyme du professeur Joseph Babinski, célèbre neurologue qu'il a connu lorsqu'il était « *interne provisoire* » à la Pitié... Babinski est la caution de Palau qui put ainsi « *traiter sans erreur la partie pour ainsi dire scientifique du drame* », puisque la pièce évoque le meurtre d'une jeune élève par la directrice d'un collège de filles et sa complice, professeur de danse, sa maîtresse, qui répond au doux nom de Solange, ce qui fera dire au metteur en scène Frédéric Jessua que l'on a là une préfiguration des *Bonnes*, de Genet. Et il est vrai que la description clinique des deux « *malades* » – Solange donc et la directrice de l'institution – effectuée par un médecin s'adressant à un commissaire est on ne peut plus précise, et sans doute juste médicalement.

Au-delà de cette partie « *scientifique* » qui touche à un problème de perversion sexuelle tout autant que de folie, on comprend parfaitement ce qui a pu séduire André Breton. Dans son *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Henri Béhar se demande comment l'auteur des *Manifestes du surréalisme* a pu souscrire au pathos de la pièce, et porter intérêt à cette « *pièce médiocre* ». Mais c'est justement le pathos et la médiocrité littéraire de la pièce (si l'on veut) qui sont réjouissants et qui l'ont séduit ! Disons simplement qu'au plan purement théâtral, et donc « *grand-guignolesque* », l'affaire proposée par Frédéric Jessua en décembre dernier au petit théâtre de la Loge à Paris est plutôt réussie. Elle est réalisée avec grand sérieux et comme sur le fil du rasoir, dans un fragile équilibre (car comment ne

pas tomber dans la caricature et le deuxième degré, comment rester dans le concret des choses?) par le metteur en scène et ses sept comédiens, lui-même interprétant le rôle du médecin qui possède les clés de l'énigme.

Si, comme l'explique Frédéric Jessua, le Grand-Guignol est l'art de gérer la frustration, il faut bien avouer que cette frustration née d'un report perpétuel de la solution ne fait qu'accroître le plaisir du spectateur, voyeur certes, mais également témoin et prêt à accepter tous les coups de théâtre aussi horribles soient-ils.

Maxa, « *la femme la plus assassinée du monde* », comme l'indique le sous-titre du livre d'Agnès Pierron, n'a probablement jamais joué la pièce d'Olaf et Palau. Quel rôle aurait-elle pu y tenir ? Celui, plus que bref, de la jeune assassinée, ou ceux plus intéressants (théâtralement) de la directrice ou de Solange ? Ce qui l'aurait sans doute attiré, elle qui tenta, à maintes reprises d'aller y voir (et jouer) ailleurs que dans les théâtres d'épouvante, sans véritable succès, avant de revenir au répertoire qui fit sa gloire.

Agnès Pierron suit pas à pas, rôle après rôle, la délicate Maxa. Elle le fait à sa manière, anti-universitaire au possible (c'est ce qui fait son charme), mêlant le récit de ses propres démarches pour obtenir des renseignements sur son héroïne, faisant des apartés, alors qu'en toile de fond toute une époque respire et vit. La description augurale est aussi passionnante que fouillée, mais la question demeure : comment cette jeune fille, Marie-Thérèse Beau de son vrai nom, élevée par une mère institutrice puis directrice d'une institution pour jeunes filles (certes pas celle décrite par Olaf et Palau !), devenue comtesse par son mariage avec un voisin de la rue des Martyrs (cela ne s'invente pas), à deux pas de l'impasse de la cité Chaptal, passée par le très rigide Conservatoire, en est-elle arrivée au statut de plus célèbre actrice du Grand-Guignol ? De femme « *flagellée, martyrisée, coupée en tranches comme un saucisson, recollée à la vapeur, passée au laminoir, écrasée, ébouillantée, saignée, vitriolée, empalée, désossée, pendue, enterrée vivante...* [...] *Éventrée, écartelée, fusillée, hachée, lapidée, déchiquetée, mangée, asphyxiée, empoisonnée, brûlée vive, dévorée par un lion, crucifiée, scalpée, étranglée, égorgée, noyée, pulvérisée, poignardée, revolvérisée et violée !* » comme elle se décrit elle-même dans *Quinze Ans au Grand-Guignol ou la poésie de la peur* (*Les Annales*, décembre 1965), en omettant de préciser que c'est sans doute son cri de gorge qui la rendit célèbre, véritable signal pour l'évanouissement des spectateurs ou de leurs départs précipités, car c'est bien au nombre de ces évanouissements et de ces départs lors des représentations que se jugeait le succès.

Jean-Pierre Han

L'Apothéose de Pascal Dusapin

Le dispositif est simple : un piano et une partition, un chanteur et sa voix de baryton, enfin un texte signé Friedrich Nietzsche, le tout composé par Pascal Dusapin, sous le titre *O Mensch!* En un mot, une merveille ! Je ne sais si l'ensemble constitue ce qu'on appelle un « opéra », auquel cas ce serait le septième du même auteur. Dans un livre, *Une musique en train de se faire* (Le Seuil, 2009), retraçant des cours donnés au Collège de France, où le musicien s'explique sur son travail de compositeur, est résumée une courte analyse de ses six premiers opéras qui ont tous été présentés avec succès.

D'emblée, dans le dernier, évoquons Georg Nigl, baryton, soprano avant la mue et, un temps, acteur au Burgtheater de Vienne, sa

ville natale. Il confère une noblesse et une simplicité, tantôt sereine, tantôt douloureuse à ces textes, des aphorismes dispersés chez un philosophe. On a du mal à réaliser l'origine de ces textes dans l'ensemble du corpus de ce philosophe capital et toujours scandaleux pour de bonnes ou mauvaises raisons. G. Nigl sculpte la langue allemande, concise et, en quelque sorte, réduite : « *une profonde éternité / les bénisseurs regardent toujours en bas / et ce beau et bref vers qui fait songer à Henri Michaux ; la cascade hésite* ».

Qu'il s'agisse du texte comme de l'admirable partition musicale, aucune référence particulière ne vient à l'esprit : c'est du Pascal Dusapin pur ! Un discours pianistique aux longs et passionnants pianissimi (la « *séré-*

nité » de F. Nietzsche ?) où les doigts de Vanessa Wagner, interprète de prédilection de Dusapin, semblent flâner tout en révélant leur sens. V. Wagner, qui cogne quand le texte du philosophe, parfois éruce, traduit une colère soudaine et infinie. Dans ces moments V. Wagner cravache ; on n'a pas oublié sa magnifique version des *Variations diabelli* de Beethoven donnée naguère dans ce même lieu des Bouffes du Nord. Certains instants on est dispensé de la voix, ce sont alors des interludes qui offrent, chacun d'entre eux, des développements fascinants.

Il arrive que G. Nigl bouge son chant, chute, le danse ; on imaginerait ainsi les dérives de Nijinski, avec ses vastes gestes qui ramassent et emmagasinent l'air du plateau en pointant une

hypothétique étoile lointaine. Des images, des icônes s'inscrivent projetées sur les planches, difficile de bien les distinguer tandis qu'un aigle carnassier flotte dans le fond de la scène. Serait-ce la constellation astrale du philosophe ?

Et puis deux appendices : une « *lugubre gondole* », celle de R. Wagner, peut-être en partie de F. Liszt. En second, *le Gai Savoir*, ouvrage de F. Nietzsche au titre subtil et beau. En un trimestre, le dernier de 2011, nous ont été offerts *Gutenberg*, de Philippe Manoury à Strasbourg, *Akhmatova*, de Bruno Montavani, à l'Opéra national de Paris, *O Mensch!*, de Pascal Dusapin aux Bouffes du Nord ! Qui a déploré que la musique dite contemporaine se mourait ?

Claude Glayman

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XII dans *l'Humanité* du 5 janvier 2012.

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 photographeurs : 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 2 février 2012.