

Un poème inédit d'Olivier Barbarant

LES LETTRES *françaises*

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

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



Ahmed Bouanani par Jean-Pierre Han
Emmanuèle Bernheim par Silvia Baron Supervielle
Jacques Derrida par Marc Crépon et Jacques-Olivier Bégot
L'art pariétal par Jean Ristat

Missolonghi 2012

I

Une rue calme on n'entend guère que le bourdonnement des portes électriques entre deux passages de motos

C'est Paris dans l'ennui d'un mois de juin pluvieux
Par la fenêtre ouverte passe une main de vent venant jusqu'à la table agiter un journal
La nuit à l'aveugle y feuillette les nouvelles abandonnées
Si bien qu'au centre de la page agitée palpète en bleu et blanc une photographie
Où le visage impassible et parfait d'un marbre antique
Sur fond de mer azur n'en finit pas de se noyer

Bien des choses dans l'existence reviennent malgré vous
J'avais sans y penser vraiment fait en sorte ce soir de parvenir à oublier
Quelques heures plus tôt les souvenirs surgis en découvrant l'article
Et comme il y a toujours un peu de gêne à dénuder son cœur en public
Assis dans l'autobus le sanglot refoulé

Quand la voisine de voyage s'égosillant au téléphone tandis que nous passions devant la tour Saint-Jacques

Regardait avec un air d'incompréhension sur le visage à côté d'elle une larme rouler
Et tout en continuant à raconter ses anecdotes de bureau
Tentait de saisir ce qui avait pu sur la page émouvoir à ce point
L'œil de biais avec l'air bien connu de ne pas y toucher
Elle avait lu « *Il y a encore peu de textes sur les raisons profondes de la crise* »
Et clairement ne s'en satisfaisait pas

Du reste dans son enquête délaissait-elle un peu sa conversation
Passant de la joue que je n'osais plus essuyer aux lignes du journal
Elle aurait aimé dénicher un fait divers l'annonce d'un séisme
Les drames d'un chanteur ou un viol bien atroce
Peut-être même d'une fillette enfin toute chose pour elle expliquant
Qu'un grand garçon plus assez jeune pour qu'on pense aux peines de cœur se laisse ainsi aller

Elle a fini vers Réaumur par me penser tout à fait fou quand je m'étais résolu à changer de place
En profitant du mouvement entre les feuilles à replier le sac que l'on referme la veste à défroisser
Pour ramasser discrètement ou, du moins l'espérais-je, du revers de la main
La larme parvenue au rebord du menton

Que le monde est confus comment pourrait-on raconter
Cette émeute de songes et de mots que chaque instant remue
En nous c'est comme un foin que la herse disperse ou bien des ronces enchevêtrées
Tandis qu'à la colère devant le sort d'un peuple et d'un pays aimés
Se mêle soudain l'image d'une femme
Les souvenirs conjoints de ma mère et de l'Acropole et pour parachever le tout la mémoire
d'un vers

« *Grèce ! Grèce ! tu meurs. Pauvre peuple en détresse* »
Que ma voisine assurément ne pouvait lire à même l'âme ou comment dire
La cervelle du compagnon de voyage qu'elle a rendu à son chagrin
Quand il a disparu près de la porte Saint-Martin

On ne dit pas aux inconnus Madame Comprenez
À l'autre bout du bleu un pays est en ruines et tandis qu'on prétend lui faire la leçon
Je me souviens d'un temps où des poètes se sont battus
Jetant non pas que l'encre mais leur corps même dans la mêlée
L'un d'eux malade tremblant de fièvre et dans l'opale de son regard
Pour toute vue la soie froissée d'une lagune sous les fumées devenue noire

Dom Juan trouvait son point final dans un pas d'épopée
Quand presque éphèbe encore à en croire ce qu'il en reste
Une statue défiant le ciel parmi les arbres et les tombes dans une ville au nom étrange
Dont ma voisine d'autobus ferait sans doute entre Long Island et le Missouri un nouvel État
d'Amérique
Tant ce qui fait battre notre cœur reste pour autrui de l'hébreu

Vous voyez bien que tout s'explique
Quand la Grèce va mal et que ma mère est morte

II

Elle aimait tant cette façon de Provence incendiée
Heureuse même du vacarme et de l'énigme des enseignes qu'elle apprenait à déchiffrer
Des très concrètes métaphores roulant à toute allure parmi les encombrements de la ville
Du tohu-bohu de la capitale et du repos des archipels
Où sur fond de profond silence on n'entend plus que les vagues éclatant sur des côtes déchiquetées
Qu'elle en revenait couverte de soleil
Souriante et ses valises débordant des livres dévorés

À force de terre sèche et de semis d'étoiles disparates sur les ciels violets de la nuit
D'arbres malingres traçant au sol couleur de feu leurs ombres étriquées
De la lumière à l'infini qui se divise dans les damiers des rues nouvelles
De rives en forme de phalanges où scintillent aux escarpements de la roche
Le beau désordre de villages faits de dés blanchis à la chaux

Dans ses veines le croisement d'un Orient lointain et d'une récente Italie
Naturellement renouait avec sa propre antiquité

J'ai rencontré bien des Ulysses et mis mes pas là où Electre avait marché
C'est là ma terre ajoutait-elle et plus encore que la Gènes de nos aïeux
Navrée pourtant dans son éloge à chaque retour d'Athènes que je n'aie pu l'y retrouver
Tant elle aurait voulu partager avec moi non pas tant les monuments ou les musées
Que sur une place peu fameuse entre une épicerie et le marchand de journaux disposant de la
presse française la découverte d'une terrasse
D'où naissait au petit matin au revers de dieux nus l'avalanche des mots
Qu'elle expédiait chaque semaine et qui portaient jusqu'à nos brumes un bref reflet de ses
trouvailles
Comme un morceau d'azur dans un miroir brisé

III

Dans ses derniers séjours elle s'était pourtant inquiétée
De l'évènement de la capitale ou du prix soudain des cafés
Fallait-il vraiment prendre une monnaie si chère et que dire d'une nation
Quand de quitter parfois la ville elle avait l'impression
Tombant de l'autocar devant le porche d'une église vaguement rose et des murs effondrés
Des femmes en fichu et dans des flaques de soleil des grappes de chats léthargiques
D'avoir moins changé de lieu que d'époque

Le paysage lui présentait les profils incompatibles d'un Picasso
D'un côté tout allait trop vite et de l'autre le temps s'attardait
Elle avait vu des tours défier les temples et les collines de leurs montagnes transparentes
Mais aussi des villages rongés de neige et des campagnes désertées
Comme face au monde réel un faux futur se précipite
Si bien que rien ne pouvait tenir dans cette violence figée

On lit depuis d'étranges choses on voit des scènes inédites
Un jour la radio vous apprend qu'un pharmacien s'est suicidé
Et des passants silencieux portent au lieu du sacrifice l'hommage de bouquets de fleurs

D'autres rêvent à porter le feu jusqu'au sommet de l'Acropole
Las de mâcher ce tas de marbre que les touristes leur envient

On voit sur nos écrans des vieilles gens cherchant des restes de repas
Des banderoles dépliées des cortèges à n'en plus finir
Sur les places les plus fameuses les fumées effaçant des foules
Donnent un air d'apocalypse à la colère des passants

Ici l'on s'efforce d'apprendre jusqu'où l'on peut tenter l'étranglement d'un peuple
Lequel en vain crie dans les rues son refus de souffrir plus loin
Dans un trop beau tombeau d'eau bleue s'enfonce l'Apollon du Pirée
Et le culte des vieilles pierres cette fois ni le soleil n'y suffiront
Quand pas plus le thym de l'Hymète que sur le fond d'un ciel intact quelques brassées de
lauriers-roses
Aux allures de paradis ne pourront peindre cet enfer

Comme la femme les mains ouvertes sur fond de massacre et de nuit
Montre au-dessus d'un tas de ruines sa gorge blanche en témoignage
Plutôt qu'à son chevet des ballets d'experts lui tâtant le pouls
Masques de farce avec la diète et la saignée pour tout remède
La Grèce désastrée attend son Delacroix

Pourquoi les pays préférés sont-ils toujours ceux qu'on égorge
Je me souviens quand je tenais entre ses bras
Ce que j'ai pu des soirs durant depuis les genoux de ma mère
Entendre naître l'espérance jusque dans les chants de souffrance entre la cithare et les flûtes de pan

Dans le salon sans lumière l'œil unique de la radio jetant des nuits entières son ruisselet de sang
Racontait l'avancée des chars dans Athènes comme à Santiago
Et soient Madrid tremblant d'un bonheur encore inavouable ou Lisbonne pleine d'œillet
Le temps malgré les tragédies parfois prenait des couleurs d'aube
Comme au jour de juillet quand elle sut qu'elle pourrait connaître un pays désormais
Autrement que par la musique et les livres
Bientôt poser les mains sur les pierres de Delphes et les murs devenus sacrés de l'École
polytechnique
Parce qu'un peuple avait su reconquérir sa liberté

Jarres joufflues abeilles fraîches
Oliviers délivrés de la souillure des pendaisons
Terre jaune où les racines sculptent au milieu des cailloux des doigts de géants endormis
Elle vous aura connus du temps surtout de l'euphorie

Ma mère morte sauvons du moins d'un amour l'autre
La Grèce au bord de l'agonie.

Olivier Barbarant,

extrait de *Élégies étranglées*, à paraître aux Éditions Champ Vallon

Les disparitions d'Ahmed Bouanani

L'Hôpital,

d'Ahmed Bouanani, Éditions Verdier, 120 pages, 12,30 euros.

Il y a deux ans maintenant, presque jour pour jour, disparaissait l'une des plus hautes figures intellectuelles et littéraires du Maroc. Une disparition programmée ? On pourrait presque le penser : depuis quel temps déjà, Ahmed Bouanani – c'est de lui qu'il s'agit – avait « disparu » du monde littéraire et artistique du pays, si tant est qu'il ait jamais fréquenté cet univers frelaté. Il avait quitté la capitale, Rabat, après deux drames tragiques qui l'avaient touché de plein fouet, pour aller se terrer dans un petit village du Haut Atlas, Aït Oumghar, dans la région de Marrakech. L'une de ses filles était morte accidentellement dans des conditions bouleversantes dans son appartement de Rabat qui, un peu plus tard, avait été ravagé par un incendie. Dans cet appartement de la rue d'Oujda, Ahmed Bouanani avait écrit et écrit, dessiné, imaginé maints et maints films, lu et rêvé. Peu enclin aux mondanités et autres obligations qu'« exigeait » son métier (il était cinéaste, et officiellement monteur au CCM – le Centre cinématographique marocain), il n'appréciait rien tant que de rester chez lui, toujours prêt à recevoir ses nombreux visiteurs, à discuter avec eux jusque tard dans la nuit. Conteur admirable – l'écouter raconter un livre ou un film était un régal souvent plus intéressant que l'original –, au fait de l'histoire de son pays, de ses mœurs et coutumes, homme d'une culture transcendant toutes les frontières, ses avis – tranchants – étaient toujours recherchés. Et pourtant... cet intellectuel qui était tout à la fois, et avec le même bonheur, écrivain, poète, conteur, cinéaste, dessinateur, était parfaitement inconnu du grand public. Rien de plus normal si l'on considère ce qu'il avait consenti à publier ou à projeter sous son nom sur les écrans de cinéma. Que l'on en juge : un roman, *l'Hôpital*, celui-là même que les Éditions Verdier publient, fugacement paru dans les années 1990 au Maroc, trois recueils de poésie, *les Persiennes* (1980), *Photogrammes* (1988) et *Territoires de l'instant* (2000), quelques courts métrages et un seul long métrage, *le Mirage*, sorti en 1979. Introuvable, *l'Hôpital* était pratiquement devenu un livre culte ; tout le monde reconnaît *le Mirage* comme un chef-d'œuvre à la base du renouveau du cinéma marocain. Quant à *Mémoire 14*, au départ un long métrage qui détournait les images d'archives coloniales pour réécrire l'histoire du Maroc, coupé, censuré, il n'en reste plus que trente minutes, ce qui en fait un... court métrage d'une force poétique et politique d'une beauté inouïe. Le titre de *Mémoire 14* reprenait celui d'un des poèmes que l'auteur écrivit quelques années auparavant, et dont on retrouvait également certains passages dans le film.

Une bien faible production pour une personnalité intellectuelle et littéraire de cette envergure, dira-t-on. Il est vrai qu'Ahmed Bouanani ne se souciait guère des démarches à accomplir pour se faire publier, l'état de l'édition dans les années 1970 au Maroc n'étant d'ailleurs guère reluisant. Quant aux films, impossible pour lui de réaliser des longs métrages, la censure lui interdisant de le faire, restent des documentaires produits par le CCM où il travailla de 1966 à 2000, ces œuvres n'échappant d'ailleurs pas, elles non plus, à la censure... Alors ? Alors, au plan littéraire, les rares écrits que le lecteur aura pu compulsier suffisent amplement pour qu'il fasse le constat qu'il est en face d'un authentique poète. Mais le peu d'œuvres divulguées pourrait nourrir une légende toujours éloignée de toute réalité autour de l'auteur. C'est avec soulagement que l'on apprend qu'un certain nombre de manuscrits avaient pu être sauvés de l'incendie et que sa fille Touda, vidéaste, s'emploie aujourd'hui à classer et à faire publier.

Très jeune – il a alors vingt-trois ans en 1961 – Ahmed Bouanani suit une formation de l'Idhec pendant deux ans, dans la section script-monteur. Là, il rencontre d'autres futurs grands noms du cinéma marocain, Tazi, Bennani et Sekkat, avec lesquels il fonde le collectif Sigma 3, qui produira le film *Wechma* (Traces) justement considéré (et unanimement apprécié) comme étant la première œuvre cinématographique de fiction marocaine de l'ère moderne. Le film, sorti en 1970, est signé Hamid Bennani, mais on retrouve les noms d'Ahmed Bouanani et de Mohamed Tazi au générique (montage et images) : un authentique travail d'équipe en quelque sorte... Mais, auparavant, le jeune Ahmed Bouanani aura œuvré ici et là, et pas seulement dans le cinéma. Il

est ainsi de l'équipe de création de l'Institut des arts traditionnels et du théâtre de Marrakech, poursuit tout un travail de recouvrement et de mise en valeur de la culture populaire marocaine. Surtout, il participe aux premiers travaux de la célèbre et très emblématique revue *Souffles*, dirigée par Abdellatif Laâbi, et où l'on retrouve les noms de Mohammed Khaïr-Eddine, Mostafa Nissaboury, Abdelkébir Khatibi... Outre des poèmes, Ahmed Bouanani publie des essais, notamment sur la poésie et la littérature populaires marocaine, poursuivant ainsi son travail de recherche dans le domaine du cinéma. Tout se passe comme s'il entendait continuer à fouailler la mémoire, la sienne propre liée à tout jamais à celle de son pays ; *Mémoire 14*, toujours...



Je l'ai dit : si l'œuvre littéraire et cinématographique d'Ahmed Bouanani est quantitativement si peu fournie, et en dehors du caractère propre de l'intéressé qui ne cherchait guère à se mettre en avant et à paraître sur le devant de quelque scène que ce soit, c'est aussi parce que les conditions politiques du pays, sous le joug d'Hassan II, n'autorisaient pas à ce qu'il en soit autrement. En fait, Bouanani n'a jamais cessé de travailler, d'écrire et écrire, de dessiner aussi ; son appartement de Rabat recelait d'innombrables manuscrits, des scénarios. La mémoire de toute une vie. Pendant une dizaine d'années, il se contenta d'écrire les synopsis des films de réalisateurs comme Daoued Oulad Sayed, laissant d'autres cinéastes mettre leur nom en lieu et place du sien... une manière de disparaître encore et toujours, de se cacher, et d'œuvrer dans l'ombre. Son chef-d'œuvre, *le Mirage*, fut en gestation pendant une dizaine d'années avant de pouvoir être enfin réalisé. Je me souviens des nombreuses moutures du film, intitulé dans un premier temps *Pas de dollars pour Mohamed*, en référence aux westerns spaghetti de Sergio Leone. *Pour une poignée de dollars* et *Pour quelques dollars de plus*... Car Ahmed Bouanani avait aussi cette capacité de rire de tout, appréciant films et livres de série B, adorant les bandes dessinées et ce que l'on appelle l'infralettrature. Son érudition littéraire allait jusque-là aussi. Et il savait en tirer le meilleur profit pour sa propre création. Amoureux fou de cinéma, il avait en projet de relier cet amour à celui de l'écriture, et envisageait de publier une histoire du cinéma marocain des premières années du protectorat jusqu'aux années 1980, tout comme il envisageait de broser l'histoire de sa famille, à partir de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nos jours, en trois tomes, et dont le titre était déjà trouvé : *le Voleur de mémoire*.

Se réappropriant le passé en dehors des rets du colonialisme, pour nourrir et être en capacité d'envisager le présent et l'avenir dans une démarche critique et poétique, tel était sans doute le rêve de Bouanani. On ne s'étonnera pas de savoir qu'un de ses modèles en la matière était Pasolini, le cinéaste poète qu'il désirait absolument croiser au point de le chercher toute une nuit dans les rues de Rabat, de « bonnes » âmes s'évertuant à les éloigner l'un de l'autre alors qu'ils avaient plus ou moins rendez-vous... Folle et déchirante nuit, un an avant l'assassinat du cinéaste italien, avant sa disparition.

La disparition est, d'une certaine manière, l'un des thèmes majeurs de *l'Hôpital*, le seul roman connu d'Ahmed Bouanani. Disparition du monde « civilisé » des vivants. L'ouvrage débute

ainsi : « *Quand j'avais franchi le grand portail en fer de l'hôpital, je devais encore être vivant. Du moins le croyais-je puisque je sentais sur ma peau les odeurs d'une ville que je ne reverrais plus jamais.* » Le ton est donné et se passe de commentaire. D'emblée nous voilà projetés dans l'univers particulier des grands noms de la littérature cherchant à décrire l'étrangeté de la destinée humaine. On pense à Kafka et plus particulièrement à son *Gardien du tombeau*, mais aussi à Buzzati, à Borges encore, à Gracq peut-être. Rien d'étonnant si le personnage principal de *l'Hôpital*, double déformé de l'auteur qui vécut réellement l'expérience de l'enfermement dans un établissement médical pour cause de tuberculose, cite lui-même, dans le cours du roman,

les noms des trois premiers auteurs, auxquels j'ajouterai volontiers celui de Bruno Schulz, avec son *Sanatorium au croque-mort*.

Le monde de *l'Hôpital* est très exactement l'envers noir, grinçant, ricanant du monde extérieur dans lequel nous faisons semblant de vivre sérieusement. C'est un monde hors temps, une caricature évoquant à la fois Jérôme Bosch et *Guernica* que le narrateur cite encore. « *Mais qu'est-ce que je fous ici, bon dieu ?* » fait-il semblant de demander ; simplement pour mettre à bas tous les masques, dénoncer les faits et méfaits d'un monde que l'on ne connaît que trop bien, a-t-on envie de répliquer. Et la première question fuse : « *Sommes-nous vraiment un peuple ?* » On imagine la réponse contenue dans la description même de l'hôpital et de ceux qui l'habitent, personnages aussi hauts en couleur que pitoyables, dont on ne connaîtra jamais que le surnom, le Corsaire, le Pet, le Litron... incapables de s'évader même lorsque l'occasion se présente. On trouvera pourtant au sein de cette humanité des linéaments de tendresse, comme une sorte de fraternité qui nous renvoie à la phrase de Michel Bernanos tiré de *la Montagne morte de la vie* (un livre rare), que Bouanani met

en exergue à son roman : « *Le seul souvenir qui me reste, depuis des siècles que je vis dans la pierre, est le doux contact de larmes sur un visage d'homme.* » *l'Hôpital* est bien un « *récit en noir et blanc* », comme le souligne le sous-titre, écrit dans un style d'une grande maîtrise qui le rend presque serein. Et c'est avec une certaine sérénité qui augmente encore son efficacité, une impitoyable lucidité, que Bouanani décrit, par exemple, les ravages de la religion au cœur d'une société en pleine déréliction.

En entrant dans *l'Hôpital*, de fait, Ahmed Bouanani se mettait à l'écart du monde, tout en continuant à le jauger d'un regard acéré ; il vécut donc toujours un peu à l'écart, en constante instance de disparition. C'est peut-être la destinée des grands créateurs.

Jean-Pierre Han

À LIRE

Spinoza d'après les livres de sa bibliothèque,

de Paul Vulliaud. Éditions des Malassis, 160 pages, 17 euros.

Saluons les maisons d'édition courageuses : après la monumentale biographie de Descartes par Adrien Baillet, magistrale et définitive, qui fut leur premier titre, les Éditions des Malassis (ainsi baptisées en hommage au premier éditeur des *Fleurs du mal*), pour leur deuxième livre, manifestent le même culot : la réédition, soignée et illustrée, d'un texte datant de 1934, et devenu un classique des études philosophiques. Il s'agit d'une analyse des volumes trouvés dans la bibliothèque de Spinoza au moment de la mort du philosophe, en 1677. Cette liste – celle d'une modeste bibliothèque de 160 volumes – a été publiée, et a fait l'objet de multiples études scientifiques depuis 1889.

Le livre de Paul Vulliaud – par ailleurs spécialiste de la Kabbale, et traducteur de Dante et de Shakespeare –, même pour qui n'est pas agrégé de philosophie, est passionnant en ce sens qu'à travers les livres possédés par le philosophe, l'auteur parvient à dessiner le panorama historique et culturel de toute une époque, et à reconstituer l'itinéraire intellectuel d'un penseur à travers la forêt de ses lectures.

On attend avec curiosité le troisième titre des Malassis...

Christophe Mercier

Starobinski, entre Rousseau et Diderot

Dans ses *Notes de lecture d'un moderne*, Eugenio Scalfari, le directeur du quotidien *la Repubblica*, a voulu revisiter la grande culture classique, en effectuant une sorte de voyage dans le temps et l'espace de la littérature et de la philosophie, en compagnie de Montesquieu et de Kant, de Descartes et de Montaigne, d'Homère, bien sûr, et de Rilke. Et au cours de ce périple capricieux et désordonné (à dessein), il imagine une longue promenade avec Denis Diderot. Et c'est lui qu'il reconnaît comme le chef du parti des philosophes, plus que ses contemporains Voltaire et Rousseau. Il mesure toute la distance qui nous sépare désormais de ces hommes et aussi ce que nous leur devons. C'est une sorte de dialogue de sourds qui s'établit entre l'auteur du *Neveu de Rameau* et Scalfari, qui n'aura pas la réponse qu'il attend sur le sens du monde actuel bien que son interlocuteur lui semble si proche et si ami.

Jean Starobinski, qui s'avance vaillamment vers ses cent ans, a décidé de faire la somme de ses recherches sur les deux auteurs qui l'ont le plus occupé au cours de ses recherches érudites : Jean-Jacques Rousseau (il avait publié en 1971 *la Transparence et l'obstacle* et *Sept Essais* sur Jean-Jacques Rousseau) et Diderot (il avait publié en 1991 *Diderot dans l'espace des peintres*).

Sans doute le grand professeur genevois qui a traduit et commenté Franz Kafka (1) s'est-il intéressé de près à la médecine et surtout à la mélancolie, et a fait des études remarquables sur Montesquieu et sur Baudelaire. Mais il n'en reste pas moins vrai qu'il s'est attaché à l'ère des Lumières et à la période de la Révolution française. Et les noms de Rousseau et de Diderot y sont inscrits alors que celui de Voltaire lui reste presque étranger.

Que Starobinski se soit passionné pour son coreligionnaire n'a rien pour surprendre. Mais qu'il puisse l'aimer autant que Diderot n'est pas sans soulever des questions ! Ces questions, il les pose d'emblée : la conception de la vertu défendue par Rousseau est d'abord une déclaration de guerre. Il insiste sur le caractère de Rousseau pour en dégager non une biographie, mais plutôt la figure d'un stratège, qui se pose en accusateur véhément, mais capable de maquiller sa virulence. Il parvient donc à mener son accusation par un jeu de séduction.

En ce qui concerne Denis Diderot, il comprend qu'il a une ambition à peu près comparable. Sauf que, cette fois, il s'efforce de montrer toutes les subtilités de ce penseur. Et là, dans une

préface remarquable, il explique le titre pour le moins singulier de son ouvrage, *Diderot, un diable de ramage*. Il part d'une phrase prise dans *le Neveu de Rameau* : « *J'ai un diable de ramage saugrenu, moitié des gens du monde et des lettres, moitié de la halle.* » Il s'attache à mettre en valeur cette duplicité dans son attitude, qui dévoile le sérieux de sa démarche par l'usage du langage de la philosophie, et ce qu'elle peut receler de critique (n'a-t-il eu l'idée de créer une publication avec Rousseau, qu'il



admire, intitulée *le Persifleur*?). En outre, il insiste sur toutes les nuances de la sonorité que suppose ce ramage – il reprend à son compte la théorie de la diversité des sonorités des sentiments de Shaftesbury qu'il a traduite en français. Un conte, *l'Oiseau blanc, conte bleu* (1749), lui permet d'affirmer sa différence (de ramage et de plumage!) qui est chez lui à la recherche du vrai.

C'est pas à pas, de *l'Encyclopédie* au *Rêve de d'Alembert*, que l'auteur dégage la nature de cette quête. Il avance sa réflexion philosophique autant par les essais que par des œuvres de fiction. Sans doute, de toutes ces figures illustres incarnant l'ère des Lumières, celle de Diderot est-elle la moins spectaculaire.

Il a une manière de pousser en avant ses idées sans désirer en découdre avec le pouvoir, comme l'a fait Voltaire, et sans lancer des coups de boutoir contre l'ordre du monde, comme l'a voulu Rousseau. Et pourtant, des trois, il n'est pas le moins rebelle et surtout n'est pas le moins « révolutionnaire ». Il ne cesse d'ajuster, de corriger, de réfuter ce qui favorise les nécessités « *d'ici bas* » (c'est ce qu'il professe dans *Jacques le Fataliste*). Mais il mène bataille contre Helvétius car il trouve son matérialisme trop schématique et sans nuances. Ce n'est pas un philosophe du juste milieu, mais d'une méditation passant sans cesse par le crible du doute et non par une réfutation. Il finit par adopter des postures bien dangereuses (et il a dû en pâtir), mais jamais en brandissant le glaive d'une opposition franche au système de gouvernement et aux prérogatives de l'Église, qu'il ne combat que sur le terrain de la métaphysique en incrédule convaincu.

Sa pénétrante analyse des arts, qui répond à la requête insistante de son ami Grimm qui voulait le faire écrire dans sa *Correspondance littéraire*, révèle les mêmes prudences et les mêmes audaces : d'un côté, il prétend « *dépeindre* » l'œuvre par l'écriture en suivant le mode antique de l'ekphrasis, de l'autre, il crée un genre littéraire nouveau qui est la critique d'art, fondée sur des bases contradictoires, le goût (à la fois l'individualité pure et l'enchaînement de connaissances), d'une part, et, de l'autre, la morale, l'éthique, qui donne un support communautaire à la création artistique. Diderot s'exclame : « *Le philosophe raisonne, l'enthousiaste sent : le philosophe est sobre, l'enthousiaste est ivre.* » Il aimerait les fondre en un seul homme : il veut conjuguer l'énorme, le sauvage et le barbare avec le civilisé. Son ramage et le babillage de la volière mondaine. Diderot espère un autre esprit pour une autre pensée et donc un être qui puisse être un autre genre de philosophe dans un autre monde. Starobinski nous le fait toucher du doigt et, surtout, l'entendre.

Gérard-Georges Lemaire

Par la haute mer ouverte, d'Eugenio Scalfari, traduit de l'italien par Françoise Antoine. Gallimard, 346 pages, 20 euros.

Accuser et séduire, de Jean Starobinski.

« Bibliothèque des idées », Gallimard, 336 pages, 19,50 euros.

Diderot, un diable de ramage, de Jean Starobinski.

« Bibliothèque des idées », Gallimard, 432 pages, 22 euros.

(1) *Métamorphoses de Kafka*, d'Éric Koelher éditeur, 2002.

Une année décisive dans la vie d'Antoine Compagnon

Au milieu des années soixante – années sémiotiques et politiques –, Antoine Compagnon arrive au lycée militaire de La Flèche. Il débarque de Washington où il a suivi son père, héros de la 2^e DB, ex-commandant des paras en Algérie devenu général en rupture de ban. Il a quinze ans. Les mésaventures des petits choses de Daudet, Vallès, Mirbeau, Estaunié, Billy sont démodées. En matière de dressage, les militaires ont remplacé durablement les pions et les jésuites ; et les corvées, les marches forcées et les séances de pompes ont supplanté la messe. Yves Gibeau, dans *Allons z'enfants*, et Charles Juliet, dans son *Année de l'éveil*, ont témoigné de cette jeunesse en exil livrée aux périmètres asphyxiants des casernes. Antoine Compagnon est leur cadet. À cela près que La Flèche, qui n'est jamais nommé dans le récit, est un endroit prestigieux, réservé aux seuls fils de militaires. Les familles espèrent en faire de dignes héritiers. Tel père, tel fils, nom de Dieu ! À quinze ans, donc, Antoine Compagnon, enfant d'Amérique, orphelin de mère, habitué à l'opulence et aux grands espaces, traverse l'Atlantique, tombe du ciel, littéralement, pour entrer en rhétorique. Il découvre son pays en ingénu. La France est grise et monotone, les gens qu'il croise sont chagrins et moroses. C'est là pourtant qu'il prend conscience de son « appartenance

nationale, comme d'autres se convertissent derrière un pilier de Notre-Dame ». Voilà le collège, les premiers contacts, le jeu habituel des sympathies et des antipathies, les conflits, les jalousies, les bagarres, les descriptions des professeurs-soldats et des sous-officiers ; chacun est saisi dans ses manies et ses blessures. Un temps « en-dehors », il est accepté parmi les Vilains Bonshommes. Car, on a beau être à l'armée, on a ses lettres et ses références. Jadis, Albert Thibaudet faisait comprendre l'histoire littéraire à travers le renouvellement des générations. Antoine Compagnon ne fait pas autrement. C'est est bien à une tectonique générationnelle que nous assistons ici, à travers le regard de notre jeune homme. D'un côté, un monde qui s'écroule, celui d'une « Grande Muette » à bout de souffle, vaincue en Indochine, en Algérie, humiliée des déserts et des djebels, retirée partout comme une mer asséchée, condamnée au désœuvrement. De l'autre, une jeunesse ardente, tentée par la chienlit, prête à pousser de grands cris de liberté. La Sarthe n'est plus Sparte. La discipline se délite, les murs sont poreux. Dehors, le bruit est trop fort. Chaque sortie est l'occasion d'introduire un petit cheval de Troie dans la forteresse endommagée. C'est est *l'Express*, *le Canard enchaîné*, ce sont des romans, c'est un transistor, c'est un tourne-disque. Les premières chansons de Gainsbourg envahissent les dortoirs, avec

le jazz les corps se déhanchent. Notre héros s'enthousiasme pour les livres de Salinger et de Stendhal. Le temps qui semblait figé s'enjume des plaisirs renouvelés. Les permissions parachèvent les conversions. Il voit *Blow-Up* et *Pierrot le Fou*. Il assiste à un concert de Stan Getz au Blue Note. L'affaire Ben Barka le passionne. Celle des *Paravents* de Genet le bouscule. Le récit d'Antoine Compagnon ne suit pas une ligne droite. Il est troué de retours en arrière, vers la Tunisie de l'enfance, vers les États-Unis mythiques, le Mexique exotique. Il est fait d'anticipations aussi. On ne sort pas indemne de La Flèche : les fêlures s'y révèlent, l'homme résiste ou se casse. Si la plupart de ses condisciples disparaissent, engloutis par les carrières, on apprend sans surprise que d'autres ont sombré. On garde d'indéfectibles amitiés aussi comme avec ce Grand Crep's qui ressemble tant au Grand Meaulnes.

Antoine Compagnon a mis quelque-cinq ans avant d'affronter l'épreuve des souvenirs. Il a changé les noms, masqué les lieux, mais les années de formation échappent moins que les autres à l'autobiographie obligée. Il n'a pas eu besoin d'un divan de psychanalyste ni, vraisemblablement, des secousses d'une crise existentielle tardive. L'homme est équilibré. Il fut ingénieur, il est professeur au Collège de France, et même, sans conteste, aux portes de l'Académie française. Roland Barthes et

Michel Foucault furent ses mentors. Proust est son homme de chevet. Il s'est plongé dans les vies de Brunetière et de Thibaudet, qui ne furent pas des nihilistes. Alors ? Alors il a fallu la colère d'un volcan islandais qui l'a cloué un jour d'avril 2010 sur le sol new-yorkais. Il eût pu se laisser aller aux circumnavigations sentimentales chères à David Lodge. La Sorbonne-Columbia pouvait encore rivaliser avec les « Paris-Rome » de Butor. Son projet est autre. Il s'emmure, volontairement cette fois, dans sa chambre d'hôtel et tente de rédiger ce que chacun rêve de faire à soixante ans, le récit des jours où sa vie a basculé. Après tout, les volcans vivent surtout à l'intérieur. Pur exercice d'anamnèse, diront les spécialistes en « linguisterie », nos modernes rhétoriciens. Encore une histoire d'hommes ! s'exclameront d'autres. Authentique témoignage d'époque, se féliciteront les historiens. *La Classe de rhéto*, malgré un titre qui sent le professeur, est tout cela sans doute. Mais il reste d'abord un beau livre, tout simplement.

Jean-François Nivet

La Classe de rhéto, d'Antoine Compagnon, Gallimard, 329 pages, 19,90 euros.

Mentionnons également, en attendant la publication de ses cours sur les années 1965-1966, **La littérature pour quoi faire ?** Collège de France-Fayard, 10 euros.

Les vérités de Jean Cocteau

Le Passé défini (tome VII, 1960-1961), de Jean Cocteau. Gallimard, 620 pages, 36 euros.

Il existe deux sortes de journaux : ceux qui sont destinés à être publiés du vivant de leur auteur (André Gide, Julien Green), et dans lesquels, forcément, il se censure (tout au moins au moment de l'édition, quitte à ce que la version intégrale paraisse après sa mort) et ceux qui ne doivent voir le jour que sous forme posthume, et dans lesquels toutes les vérités sont bonnes à être écrites. C'était le cas du *Journal inutile* de Paul Morand, ça l'est aussi du *Passé défini* de Cocteau, dont le 7^e volume paraît aujourd'hui.

Il concerne les années 1960 et 1961, et sera donc, selon toutes probabilités, l'avant-dernier d'une série imposante, qui a révélé en Cocteau un des grands diaristes, et des plus abondants, du XX^e siècle.

Ces deux années s'ouvrent sur la sortie de son dernier film *le Testament d'Orphée*, une sortie qu'il suit de près, avec l'habituel mélange de mégalomanie et de paranoïa qui le caractérise, et se terminent par l'écriture du *Requiem*, son dernier poème important, qui est l'équivalent poétique du *Testament* : un ultime retour, à l'approche de la mort, sur la mythologie intime de l'artiste. Entre *le Testament* et le *Requiem*, Cocteau se consacre à des commandes – tâches alimentaires, certes, mais dans lesquelles il met tout son orgueil et son savoir-faire d'artisan des mots : les dialogues de *la Princesse de Clèves*,

film tourné par Jean Delannoy, et *Cher Menteur*, l'adaptation d'une pièce anglaise. Voilà pour le cadre chronologique dans lequel s'inscrivent les 600 pages de ce volume.

On y retrouve Cocteau tel qu'en lui-même, tour à tour (ou plutôt à la fois) exaspérant et touchant, naïf et clairvoyant. On sait le peu d'estime dans lequel il tient la plupart de ses contemporains, dont il admet mal qu'ils se considèrent comme ses pairs. Dans un journal qui n'a pas vocation à être publié, ce peu d'estime va jusqu'au mépris, qui s'exprime dans des phrases définitives : « *Au lieu de faire des livres (son métier), Malraux déclame des discours d'estrade de distribution des prix avec une voix de vieux tragédien de la Comédie-Française.* » « *Libre de dire que Saint-John Perse possède une sale gueule et que son œuvre est celle d'un truqueur.* » « *J'aime bien Marcel Achard, seulement cette nouvelle manie de le mettre au même niveau que nous est grotesque.* »

Ce mépris des contemporains se double d'une mégalomanie qui s'exprime sans détour : « *J'ai fait le compte des sottises : Claudel – le faux génie ; Giraudoux – le raseur précieux ; Ionesco – le Strindberg des Galeries Lafayette ; Saint-Exupéry – la farce sacro-sainte, le Petit Prince : l'ignoble imbécillité. Être le seul est une lourde charge. Je la porte. Elle est allégée par le fait que les gens ne le savent pas. Mauriac – nul et sale ; Malraux – illisible. Je suis seul, seul, seul.* » L'étonnant, c'est que, de façon générale, il n'a pas tort (on peut, simplement, le juger un peu

excessif à propos de Mauriac et Ionesco) et que, inversement, quand il dit ses rares admirations (Aragon, Morand, Jouhandeau, le Montherlant du *Cardinal d'Espagne*), il témoigne, au-delà des modes (malgré la mort dramatique de Camus, qui donne naissance au mythe, il n'hésite pas à constater qu'il s'agit d'un « *écrivain médiocre* », d'un coup d'œil littéraire incomparable.

Quand il parle de cinéma, il sait se montrer pénétrant (à propos de Belmondo dans *À bout de souffle*, il souligne son élégance de « *mauvais garçon désinvolte* », et ajoute qu'« *il est véritablement ce que souhaiterait être Yves Montand* »), mais il lui arrive de proférer des énormités (il qualifie de « *navet* » *le Trou*, de Becker), et son admiration pour Truffaut traduit un aveuglement sans doute dû au fait que ce dernier avait énormément soutenu *le Testament d'Orphée*.

Cocteau n'aime pas son époque – les débuts de la grande confusion des valeurs qui devait aller croissant avec l'essor de la télévision et de la société de consommation : « *Ce règne des imbéciles est effroyable. Le culte de l'immédiat dupe tous ces minus et les fait ensuite tomber de haut. Cette gloire subite de J.-C. Pascal vient de ce qu'il chante quelques chansonnettes avec une voix agréable et qu'il vient de remporter le "prix de l'Eurovision" après des pauvres types oubliés par les journalistes qui les portaient aux nues.* » On se croirait en 2013...

Malgré d'inévitables injustices et exagérations, Cocteau, dans l'ensemble, est un guide que l'on peut suivre pour trouver son chemin

à travers le fouillis de son époque : comme le poète du *Testament d'Orphée*, il est clairvoyant.

C'est donc volontiers qu'on lui pardonne ses faiblesses : le goût des hochets (bataille autour du titre de « *prince des poètes* », Légion d'honneur réclamée à de Gaulle à qui, par ailleurs, il manifeste une admiration sans faille), et sa tendance à imaginer qu'il a tout inventé. À propos des *Mariés de la tour Eiffel* : « *Je ne rendais pas compte de leur importance. C'est une de mes œuvres les plus riches et, avec Strindberg, les Mariés sont à l'origine du théâtre actuel, Ionesco en tête.* » Certes, mais Cocteau semble ne pas se rendre compte que sa pièce n'est pas née par génération spontanée, et que lui-même est un descendant du Labiche du *Chapeau de paille d'Italie*.

Ce pénultième volume – Cocteau s'éteindra en octobre 1963 – est hanté par l'idée de la mort, qu'il sent rôder autour de lui : « *L'idée que Francine mourra, que Doudou mourra, que Jeannot mourra, que je mourrai, que c'est une certitude, m'est de plus en plus intolérable.* »

Terminons sur une note amusante. En juillet 1960, Cocteau est invité au mariage de la princesse Margaret. « *À l'un des journalistes qui m'emmerdait, j'ai répondu : "Si je suis le seul invité au mariage, c'est parce que, après le général de Gaulle, je suis le premier de France". Rideau. (...) Si ces crétins du milieu des lettres m'avaient nommé prince des poètes, le monde en parlerait. De Supervielle, on ne parle pas.* » Dont acte.

Christophe Mercier

Hélène Cixous, troisième manière

Chapitre Los (Abstracts et brèves chroniques du temps, tome I), d'Hélène Cixous. Galilée, 100 pages, 18 euros.

En empruntant à William Blake le nom de Los, Hélène Cixous place son nouveau livre sous le signe de la poésie mythologique : le bref *Livre de Los* racontait, sous forme symbolique, la genèse de l'imagination, incarnée par la divinité elle-même imaginaire Los, double d'Urizen, divinité de la raison. Hélène Cixous cite Blake, mais n'établit pas le lien direct avec son propre personnage.

Il s'agit d'un écrivain mexicain, auteur de vingt-deux romans, fasciné par les miroirs et doté d'une imagination puissante qui le rapproche de sa divinité tutélaire. « *Tant de personnes ont été lancées dans la mémoire mondiale par ses actes d'imagination qu'il a pris place depuis longtemps parmi la petite foule des êtres taillés dans le tissu mythologique.* » Il se prénomme Carlos, elle le surnomme, et il signe certaines de ses lettres Los. Il est mort brutalement en mai 2012. Il n'est pas très difficile de l'identifier. Ami de Garcia Marquez, il a séjourné longtemps à Paris.

Ce qui nous intéresse est moins de fournir la clé de ce livre et de supposer une relation intime entre Hélène Cixous et ce Carlos, que de comprendre quel traitement littéraire Hélène Cixous réserve à sa mémoire, quel usage elle fait, dans ce livre et dans ses livres en général, de sa propre vie.

Elle a eu, jusqu'ici, deux modes de narration. Celui de ses premières publications, disons de *Dedans* (Grasset, 1969) à *Messie* (Éditions des Femmes, 1996), était une rêverie symbolique, à partir de certains mythes qui lui permettaient de construire un langage intérieur. Avec *Or* (Éditions des Femmes, 1997) et jusqu'à *Revirements* (Galilée, 2011), elle change de style : elle entreprend une autobiographie familiale qu'elle approfondit par de nombreuses lectures, tout en éclairant certains événements de sa vie, qui appartiennent soit à un passé lointain soit à un présent ou à un passé récent, qu'elle rend cependant assez flou, sans hésiter parfois à mélanger les dates. Sa mère, Ève, son frère, ses enfants, sa grand-mère, sa tante y font de nombreuses apparitions qui lui permettent de rendre très fluide une narration pourtant discontinuée. Les ruptures de

ton qui menacent n'en sont plus : les dialogues avec sa mère, les évocations de son enfance se mêlent naturellement aux commentaires d'œuvres littéraires et aux récits de quelques événements personnels, dans un entrelacement qui, toutefois, peut prendre des dimensions d'une grande sophistication.

Avec cette nouvelle série, intitulée, en référence à une réplique de Shakespeare, *Abstracts et brèves chroniques du temps*, Hélène Cixous inaugure donc un troisième mode de narration, délibérément fragmentaire, constitué de fragments



poétiques et inséré dans un ensemble lui-même morcelé. Chaque volume, assez bref, constituera un chapitre, et les chapitres seront livrés en désordre.

Le mot « los » n'est pas seulement le héros de William Blake ni la désinence d'un prénom hispanique, c'est aussi le terme allemand que l'on trouve dans l'expression « *Was ist los ?* », « *Que se passe-t-il ?* » Formule utilisée par Ève, la mère de l'auteur, de langue maternelle allemande. Ève est maintenant très âgée et la crainte de sa mort fait désormais partie du rapport de l'auteur avec elle. Ses journées et ses nuits sont hantées par

cette disparition attendue. Mais, dans la mesure où Hélène Cixous ne tient pas ici un journal et qu'elle n'a pas, non plus, l'intention d'exprimer, de façon immédiate, des angoisses trop intimes, elle transfigure sa propre vie et les souvenirs qu'elle en a, dans de petites cellules tantôt narratives, tantôt analytiques, et en fait un mystérieux dialogue avec des fantômes.

Le Los de Blake était une divinité imaginative : il avait affaire à des êtres à l'existence, pour ainsi dire, intermédiaire, des êtres oniriques, spectraux, immatériels, déréalisés. Et le « Carlos » du souvenir d'Hélène Cixous, même s'il peut être identifié dans les histoires de la littérature mondiale et dans les nécrologies récentes, relève précisément de cette catégorie ontologique, définie dès la première page : « *Tant qu'il vivait, il était comme mort, j'étais tranquille, loin du souvenir, loin de l'oubli. Il habitait chez moi, rue Lhomond. Aujourd'hui hier.* »

Le murmure de sa mère se superpose à ce resurgissement de la mémoire et l'écrivain définit alors une zone énigmatique de l'existence, entre le souvenir, la prophétie, le rêve, l'hallucination fantomatique, à laquelle se réfère justement une scène d'*Hamlet*. Comme dans plusieurs de ses autres ouvrages, Hélène Cixous fait appel à Proust, Stendhal, Balzac, Donne, Shakespeare, Joyce, non seulement pour définir la création romanesque ou théâtrale, le travail de sape littéraire dans la matière du temps, l'élaboration de la fiction, la lutte contre le deuil, mais aussi pour comprendre son propre rapport aux êtres qui ont peuplé sa mémoire et construit son identité intérieure.

Celui qu'elle appelle Los, qu'elle nomme « *empereur des songes* », l'accompagne, avec quelques autres figures d'amis-amants – parfois désignés par une simple initiale, parfois rebaptisés, comme A. et comme Isaac, que certains reconnaîtront –, dans un passé où triomphait l'année 1968. Bien sûr, ce passé a un autre guide : le langage de rêves où se perd la subjectivité non de la rêveuse même, mais de celle qui nourrit de sa vie le rêve. « *J'essayais de témoigner, je voulais dire à ma fille ce qui me dépassait, je voyais clairement la scène, mais l'absence de masse de mon moi, le manque de moi, me paralysait. Je passais.* » Ce passage, ce passé, ce flux du temps qui, comme chez Shakespeare, se condense, s'use, se raconte, se dilate et se ramasse, c'est la tâche infinie de la littérature d'en proposer, à la lettre, la « *chronique* ».

René de Ceccatty

Le réseau culturel français à l'étranger Un fleuron en questionnement ?

L'Action culturelle et de coopération de la France à l'étranger : un réseau, des hommes,

de Daniel Haize, Paris, éditions L'Harmattan, 2012, 29,50 euros.

L'action culturelle extérieure de la France est ample et diverse. Elle est liée à l'histoire de notre pays et aux relations que celui-ci entretient avec le reste du monde. Elle s'appuie sur un réseau d'institutions dense et étendu qui occupe le deuxième rang, après les États-Unis, en termes de représentation.

Le modèle français a évolué. La carte du réseau français à l'étranger a vu ses lignes bouger au cours des vingt dernières années. Des réformes successives ont été mises en œuvre par le ministère des Affaires étrangères, qui a plusieurs fois remanié sa direction générale.

Relativement méconnue et peu valorisée, l'action culturelle française à l'extérieur est un domaine d'études peu fréquenté. Il faut donc saluer le travail réalisé par Daniel Haize.

Pour l'auteur, « non seulement la politique culturelle extérieure de la France s'exécute à l'étranger, mais elle se conçoit également sur le terrain ». Son ouvrage, *L'Action culturelle et de coopération de la France à l'étranger : un réseau, des hommes*, publié récemment par L'Harmattan, a donc choisi le terrain comme angle d'approche. Il offre un éclairage utile sur le réseau culturel français à l'étranger, « un fleuron qui génère de nombreux questionnements », en proposant un état des lieux intéressant, où les personnels expatriés ont une large place.

Agrégé de biologie, docteur en sciences politiques, Daniel Haize a passé l'essentiel de son parcours professionnel au service de l'action culturelle extérieure. Directeur de centre de documentation universitaire scientifique et technique (Cedust), directeur d'institut, attaché de coopération, attaché scientifique, attaché culturel, il a également occupé les postes de conseiller de coopération et d'action culturelle.

L'auteur met à profit, dans ce livre, cette riche expérience en Grèce, en Algérie et dans différents pays d'Amérique latine. Il s'appuie également sur l'analyse méthodique d'une importante bibliographie, dont l'essentiel est consigné en fin de volume : ouvrages de fond, travaux universitaires, articles de publications périodiques, rapports parlementaires, par exemple. Il a par ailleurs eu accès à de nombreux documents internes au ministère.

Bien que l'histoire de l'action culturelle de la France à l'étranger ne soit pas l'objet de son étude (l'auteur cite les travaux d'Albert Salon, de François Roche et de Bernard Pigniau, qui font référence), Daniel Haize situe son propos dans un contexte historique. Il rappelle, par exemple, que l'action culturelle extérieure de la France est née d'initiatives privées souvent individuelles, françaises et étrangères. Que l'intervention de l'État dans ce domaine date du début du siècle dernier, avec la création en 1909, au ministère des Affaires étrangères, du service des écoles et des œuvres françaises. Il ne manque pas de noter, au passage, le rôle essentiel joué par le livre dans la diffusion de la culture française à l'étranger et l'importance de la promotion de notre langue à l'origine du modèle français.

La présence culturelle française à l'étranger s'est enrichie et développée de manière quasi constante jusqu'aux années 2000. Daniel Haize souligne les moments clés de l'histoire de la direction générale depuis 1945. L'extension progressive de la notion d'action culturelle extérieure.

L'auteur voit comme une première rupture la création, en 1998, de la direction générale de la coopération internationale et du développement (DGCID), à la suite de la fusion du ministère des Affaires étrangères avec celui de la Coopération, laquelle traduit, selon lui, d'une certaine manière, « un abandon de la priorité africaine dans les relations internationales de la France ». Mais, écrit-il, c'est surtout au tournant du XXI^e siècle qu'un mouvement contraire s'est vraiment développé.

Si la France n'a jamais cessé d'affirmer l'importance accordée au développement de son influence culturelle à l'étranger,

la part proprement culturelle de son action à l'international est effectivement de plus en plus réduite. Les moyens humains sont en constante régression, les budgets de plus en plus contraints. À la diminution des dotations budgétaires s'ajoutent des régulations décidées en cours d'année qui rendent très délicat l'exercice de coopération culturelle sur le terrain.

L'organisation administrative mise en place en 2009, avec la création de la direction générale de la mondialisation, du développement et des partenariats (DGMDDP), et, surtout, l'externalisation de compétences de gestion vers de nouvelles agences, comme l'Institut français, confèrent à l'administration centrale la fonction stratégique de « tour de contrôle », de tutelle sur ces agences. Il n'est pas inopportun, pour l'auteur, de s'interroger sur l'efficacité d'une telle mutation. De même, le rapprochement des services culturels et des établissements à autonomie financière, proposé à certains postes à l'étranger à titre expérimental dans le cadre de cette réforme, permet certainement de cumuler les avantages présentés par les deux structures. Mais une telle fusion n'est pas sans comporter un certain nombre d'inconvénients.

Séjours à l'étranger, recrutement, mobilité et réinsertion des agents à leur retour en France, formation, rémunération sont autant de sujets importants qui sont également analysés dans cet ouvrage. L'auteur s'appuie en particulier sur l'enquête originale qu'il a réalisée auprès d'un certain nombre de conseillers culturels en poste. Il étudie le degré de satisfaction des personnels, c'est-à-dire aussi parfois leur déception, voire leur frustration.

Le monde a changé et les politiques culturelles ne sauraient ignorer les bouleversements de la société contemporaine. L'auteur liste les questions fondamentales qui, selon lui, ne devraient pas échapper à la réflexion. Et la première d'entre elles, « *Qu'est-ce que la présence culturelle française dans la mondialisation ?* », est une interrogation majeure qui nous concerne tous.

Marc Sagaert

La liberté de l'écrivain et l'avenir du livre

L'Écrivain et le livre,

d'Elsa Triolet, éditions Aden, 140 pages, 9 euros.

L'Écrivain et le livre, publié par Elsa Triolet en 1948, a-t-il encore quelque chose à nous dire ? Pour autant qu'on n'y soit pas indifférent, le fonctionnement actuel de la littérature, avec ses concentrations d'éditeurs, ou ses coups littéraires, redonne toute son actualité à ce petit livre. Il date de 1948, au moment où les généreuses illusions nées de la Libération ne peuvent plus masquer que les anciens clivages d'avant-guerre ont repris le dessus. C'est le temps du « désenchantement », selon l'expression amère d'Elsa Triolet. Le cours nouveau se manifeste dès l'exclusion des communistes du gouvernement, en 1947, par toute une série d'indulgences et de grâces judiciaires pour les collaborateurs. Dans le domaine littéraire, le reflux de la littérature de résistance est organisé. Les romans américains, présentés comme plus modernes, sont valorisés. (Qui se souvient que Boris Vian fut ainsi amené à publier *J'irai cracher sur vos tombes* sous le pseudonyme de Vernon Sullivan ?) Elsa Triolet, qui a acquis le statut d'écrivain important tant par son action de résistance que par l'obtention du prix Goncourt, intervient alors par une série de conférences sur le livre et sur la littérature. Certaines sont reprises dans *L'Écrivain et le livre*, à juste titre sous-titré *la Suite dans les idées*. Au travers de l'exemple de Maïakovski, elle pose le problème fondamental de la responsabilité de l'artiste dès l'instant qu'il choisit l'humanisme et son corollaire : la culture pour tous. Ce thème est

mis en relation avec les difficultés que les écrivains ont vécues pendant la guerre et dans les années qui suivirent. Elsa Triolet revient donc sur la nature d'un art de gauche qui est pour elle synonyme d'art d'avant-garde, un art de gauche ne pouvant être que d'avant-garde, tant par ses thèmes que par sa forme. En cela, affirmant la totale liberté de l'écrivain qui ne peut agir sur commande, fût-elle une commande sociale aux apparences parfaitement légitimes, elle s'oppose à ce que Jdanov imposera quelques années plus tard et qui aboutira à défigurer la littérature.

Sa campagne amènera des écrivains comme Vercors, Sartre ou Mauriac à prendre parti pour la défense de la littérature française, au moment de la déferlante américaine. En même temps Elsa Triolet prend la mesure des difficultés matérielles qui attendent les écrivains restés fidèles à l'esprit de la Résistance et lance la « bataille du livre ». Il s'agissait de promouvoir systématiquement l'aide à la lecture en créant partout des bibliothèques, même dans de petits villages, et de faire en sorte que les écrivains aillent à la rencontre de leurs lecteurs. Ne négligeant aucun des aspects de la vie littéraire, Elsa Triolet montre aussi les difficultés des libraires et des diffuseurs de la littérature pour que l'art d'avant-garde, qu'elle soutient, connaisse le succès.

En nos temps de marchandisation à outrance, où les réputations se font sur les plateaux de télévision, *L'Écrivain et le livre* remet les choses à leur juste place et rappelle que le livre est un instrument de combat qui prend toute sa dimension dans des mains responsables.

François Eychart

Une conscience

La Postérité de Sade,

de Jean-Claude Hauc. Édilivre, 166 pages, 19 euros.

Avec son dernier roman, *la Postérité de Sade*, Jean-Claude Hauc poursuit sa quête singulière : non point celle du dicible, mais de ce qui peut s'écrire en tant que littérature. Tout de suite, la petite musique haucienne est là, on la reconnaît. Une langue classique, superbement raffinée, coquine, savante et truculente. Un « quelque chose » de difficilement objectivable qui relève plutôt d'une atmosphère, celle du monstrueux, de l'excès. Mais sans doute que tout grand art est monstrueux.

Avec les magnifiques citations de Sade qui parsèment le roman, il se produit une concaténation du XVIII^e siècle avec le XXI^e. Et, des deux époques, la nôtre, qui se veut tant hygiéniste et morale, paraît bien vulgaire en comparaison. Étrange roman qui, sur le plan manifeste, ressemble à un polar mais n'est pas un polar. Car la construction du roman produit une mise en abîme, ouvre sur un puits sans fond. C'est plutôt sur le plan latent, dans la sous-jacence du roman, qu'agit sa vérité propre. Dans les soubassements du texte, en sous-œuvre, s'anime toute une conception de l'art et de la littérature. Contre les impostures de la vertu, contre le roman bourgeois, argenté, chargé de morale plus ou moins avouée. Contre l'art qui se veut humaniste, édi-

fiant, sentimental, psychologique. Contre le romantisme et ses avatars névrotiques ou mélancoliques, culpabilisants, si typiques du XIX^e siècle. Oui, *la Postérité de Sade* nous guérit de ce mal qui se prétend un bien. La véritable perversion est celle-là : celle des bien-pensants, de la bonne conscience, de toute cette littérature qui se veut édifiante, psychologisante. Hauc vise plutôt la vérité de ce qu'il en est du fond de l'être. Et ce qu'on appelle « désir », ce qu'on essaie de nommer par là, demeure insondable. On sait juste qu'il est très ambigu. À la fois libido, appétit de vivre, de fusionner avec l'autre mais aussi amour de la destruction, de l'emprise sur autrui car, au cœur du désir, comme l'énonce Lacan après sa lecture de Sade, il y a quelque chose de « méchant », une sorte de trou noir fascinant qui aspire. C'est cela la « pulsion de mort », scandaleusement révélée par Freud qui travaille toujours en sourdine, même dans l'amour qui se veut lumineux, éclairé. Ce que ce roman de Hauc affirme par son acte même, c'est que la littérature, au sens le plus noble, prend en charge ce savoir au lieu de le refouler. Elle constitue pour nous, humains et qui voulons le rester, une conscience. C'est bien dans l'esprit des Lumières que d'affronter par la Raison ce reste irrationnel. Ce fut la démarche de Sade écrivain. Alors seulement se pointe la vraie liberté : à l'homme de choisir ce qu'il fera, en pratique, de cette révélation.

Philippe Lekeuche

CHRONIQUE POÉSIE DE FRANÇOISE HÀN

Les lieux dits des poètes

Le lieu des poètes est toujours un lieu ouvert, en dépit des frontières, voire des murailles qui bornent leur espace de vie, tant que la voix, la voie du poème les relie au monde.

Des jours au-dessus du rêve est une anthologie puisée dans une œuvre poétique populaire en Allemagne aujourd'hui, celle d'Eva Strittmatter. Cette œuvre a été presque entièrement écrite dans un coin perdu du Brandebourg, alors en RDA, mais elle n'est pas régionaliste, bien au contraire. Elle transcende une vie rude, liée aux tâches domestiques multiples. « *Mes pensées ne sortent encore / Que rarement de la maison. / Suis comme les vieilles paysannes* », pourtant c'est là qu'Eva Strittmatter se sent « *habiter à l'orée de l'indécouvert* ».

Certes, elle a voyagé, elle est allée en Union soviétique sur les chemins de Pouchkine, à qui elle voue une grande admiration, elle a visité plusieurs pays d'Europe de l'Est. Elle a voyagé également par ses lectures, commencées très tôt grâce à la bibliothèque de son école, quand il n'y avait pas de livres chez elle et qu'au dehors, en pleine période nazie, « *sévisait aussi, alors, la mort de l'esprit* ». Un de ses poèmes est dédié à Garcia Lorca. En même temps, « *Si l'on vit près des ruisseaux et des arbres / Si l'on habite entre racine et vent, / On exige même des rêves / Qu'ils soient palpables* ». Elle n'est pas dévorée par le désir de possession : « *Seules les choses que je n'ai pas possédées / M'appartiennent vraiment* ».

« *En moi l'univers entier est en éveil / Et je veux veiller sur lui* ». Il n'y a là aucune prétention, plutôt le sentiment de devoir parler pour ceux qui se sont tus et aussi pour les choses. Elle pressent avoir été témoin d'événements restés cachés : « *Une pellicule en moi fut autrefois exposée / Ces images ne perceront jamais au dehors* ».

Comme tout poète, elle a ses moments de doute. Tantôt elle croit dans la force des mots qu'elle « *dégage à la pioche* », tantôt ils la regardent « *comme des étrangers* ». Mais au-dessus du rêve, à l'écart du doute, « *les poèmes sont des êtres invisibles / Que nous effleurons parfois* ». Une description de la nature en mars prend une autre dimension quand « *Bleu clair une*

coquille d'escargot / Gît vide, emplie de sens », et c'est peut-être là que « *Le sens du poème / Finit et commence* – » au plus large, davantage que dans le poème qui achève l'anthologie sur un optimisme un peu trop volontariste.

Le volume ne donne pas le texte allemand, la traduction se lit avec bonheur. Fernand Cambon, à qui est due la révélation ici d'Eva Strittmatter (1930-2011), informe en préface sur la biographie de celle-ci et sur son style. Lui-même est, hélas, décédé tout récemment, peu après la publication de l'édition française.

De Paris sous la pluie, Margarita Xanthakou regarde les paysages de sa mémoire, « une mémoire éprise de ciels cuivrés », ceux de son enfance au soleil de la Grèce. Résumer ainsi Un sursis de tristesse simplifie bien trop le livre. Il a pour antécédent *Souvenir du soleil* (2009) mais ne fait pas que s'y ramener. Des souvenirs entrelacés au présent quotidien tombent des questions, comme tombent dans la première phrase « les fleurs d'amandier, pluie sur ses cheveux », aussitôt suivies d'« Il oubliera peut-être les jours d'épouvante. » Cet « il » n'est pas défini. « Les autres », bousculés par un emploi du temps quelconque, se hâtent de rentrer chez eux. Le récit est mis de côté, la pluie s'est arrêtée. « Que faire de mon sursis de tristesse ? » Elle revient plus loin, cette tristesse : « Où s'en est allée la passion ni mots ni sons ni couleurs le parfum des astres s'est gâté là où s'enfuit l'espoir. »

Anthropologue vivant en France depuis 1965, Margarita Xanthakou est l'auteur de nombreuses publications scientifiques. Son contact avec plusieurs cultures a formé sa vision de la condition humaine et l'a élargie à une fraternité avec tout ce que porte la Terre et au-delà : « *S'il y avait une mémoire collective les oiseaux les étoiles les humains habiteraient le Monde en bonne intelligence chacun chacune sous son identité différente* ».

Elle a attendu la grande maturité – elle est née en 1943 – pour ciseler avec un art discret des poèmes en prose. Comme dans les rêves, ils se suivent sans coordination, « *notes sans clé déferlent en tous lieux* », mais chacune de ces notes est riche d'interprétations : « *Une vieille femme pieds nus hirsute*

courait, dos courbé robe déchiquetée, courait, tombait, se relevait, retombait (...) mais elle continuait. » Il y a là, tout à la fois, un portrait de la misère, une allégorie des populations déshéritées, une figure de l'acharnement à poursuivre. Tout au long du livre, l'émotion donne force à cette écriture sans tapage.

Revues

Europe consacre un numéro à Claude Lévi-Strauss. *Le Cahier de création* donne à lire quatre poètes nord-américains : Lorine Niedecker et Theodore Roethke présentés et traduits par Valérie Sourisseau, Wendell Berry par Claude Dandréa, David George traduit par Jean Migrenne. Puis viennent les proses de Dinos Christianopoulos, Jean-Joël Lemarchand, Marc Pondruel. La chronique poésie de Marc Barbarant est tout entière dédiée à Mathieu Bénézet dont l'œuvre vient de paraître en un gros volume.

Po&sie débute par un hommage à deux disparus, Maciej Niemiec et Antoine Raybaud. La section poèmes, forte d'une soixantaine de pages, en présente dix-huit de Tatamkhulu Afrika (1920-2002), les autres sont de Francis Affergan, Didier Coste, Dominique Dou, Gerry Murphy. C'est une caractéristique heureuse de *Po&sie* de donner des extraits d'œuvres assez longs pour être représentatifs. Les essais traitent de plusieurs thèmes, dont « *Le sublime dans le Fou d'Elsa* » par Abdelwahab Meddeb, « *Artaud et le théâtre des spectres* » par Serge Margel », « *Laocoon ou les limites de la langue* » par Peter Weiss. Claude Mouchard revient sur *Corée 2012* et Martin Rueff traduit *Caproni, la peau et les os*, d'Alfonso Berardinelli.

Des jours au-dessus du rêve, d'Eva Strittmatter, choix établi et traduit par Fernand Cambon. Éditions de l'Amandier, 2012. 128 pages, 16 euros.

Un sursis de tristesse, de Margarita Xanthakou. Éditions L. Mauguin, 2012. 30 pages, tirage numéroté, 15 euros.

Europe n° 1005-1006, janv.-fév. 2013. 384 pages, 20 euros.

Po&sie n° 141, 3^e trim. 2012. 144 pages, 20 euros. Éditions Belin.

Nuèle

Tout s'est bien passé,
d'Emmanuèle Bernheim. Éditions Gallimard,
206 pages, 17,90 euros.

Le livre d'Emmanuèle Bernheim *Tout s'est bien passé* fut un choc pour moi à la fin de l'année. Elle m'en avait raconté l'histoire : son père, qui avait eu un accident vasculaire cérébral, mi-paralysé à l'hôpital, lui demanda de l'aider à mourir. Je savais que le livre serait triste, voire poignant, mais je ne m'attendais pas à ce qu'il soit ce qu'il est, c'est-à-dire unique. Marguerite Duras, à propos de son livre *la Douleur*, écrit : « *L'écriture est dure, moderne, au sens où elle rend compte de tous les événements avec précision. (...) Mais ce n'est pas de la littérature, ça, je le répète. C'est quelque chose de plus et de moins.* »

Une oscillation semblable se dégage de *Tout s'est bien passé*. On a une idée de la littérature fantastique, Edgar Allan Poe en tête, et on a lu *le Tour d'érou* de Henry James dans une tension qui vacille au bord du réel et du surnaturel. On a marché sur *la Route* de Kerouac en suivant le rythme de ses pas spontanés, saccadés, cinématographiques. On a pensé à un scénario, à un film en noir et blanc comme ceux de Hitchcock. Mais, en vérité, on n'est pas capable de penser : ce livre ne peut se comparer qu'avec lui-même. Il est possible qu'on se souvienne d'autres ouvrages de l'auteur, dont *Vendredi soir*, et que l'on reconnaisse sa manière. Mais non, ce livre ne ressemble et ne ressemblera jamais à un autre. Et il fait voler en éclats le cercle de la littérature parce qu'il inaugure justement quelque chose de plus.

L'histoire, il est vrai, est poignante. Mais à mesure qu'Emmanuèle la retrace, sans éviter un détail de chaque instant qui se déroule soit à l'hôpital, soit pendant le trajet de l'hôpital chez elle et vice versa, des sentiments commencent à s'évader des mots, des rythmes, des descriptions, du silence vertical. Son père lui a demandé de l'aider à partir parce qu'elle est courageuse comme lui. Mais au fil des jours le malade se remet, il s'exprime mieux, occupe même un fauteuil, les médecins sont optimistes. Alors



l'espoir renaît chez Emmanuèle et sa sœur Pascale, sa complice, le bonheur de la vie refait surface, et l'espoir. Or le lendemain son père insiste, la questionne sur les démarches qu'elle a entreprises pour son départ en Suisse. Il n'a pas oublié : il est impatient de quitter ce monde. L'espoir s'évanouit, les démarches se poursuivent, elles sont difficiles, compliquées, absurdes. Emmanuèle y fait face sans faiblir.

Dans ce livre il y a un drame qui serait un cruel dilemme pour la plupart des gens. Mais ici ce n'est pas le cas : la voix de la conscience est guidée par l'amour. Emmanuèle aime son père comme il l'aime, les dialogues entre eux sont brefs, cassants, mais ils expriment plus que les propos les plus tendres. Le père est dur

parfois mais l'humour et l'ironie flottent alentour. Et peu à peu, en suivant les allées et retours d'Emmanuèle, en bus ou en métro, attentive aux choses insignifiantes du trajet, aux appels du portable, à la vitrine qui lui renvoie son image, le lecteur se rend compte que ces intermèdes sont essentiels. La trame du livre est aussi forte que son thème. L'auteur désire dire ce qui lui arrive mais, avec autant de force, elle désire se donner à l'écriture. Les mots tombent, justes, implacables, les phrases sont brèves, souvent coupées avant la marge comme les longs poèmes. Des espaces séparent les paragraphes ou une phrase de l'autre. La tension et l'émotion ne lâchent pas le lecteur qui devient, non pas le personnage, mais la personne qui écrit sous son nom véritable.

Il est rare qu'un écrivain emploie son nom en toutes lettres dans son livre ; que le père André, la sœur Pascale et le compagnon Serge soient véritablement son père, sa sœur et son compagnon dans la vie réelle. Que tout se déroule à Paris où les choses ont eu lieu. La réalité de *Tout s'est bien passé* ne glisse jamais hors du récit, elle reste concrète, on n'entend pas un son. Et cette vérité d'un bout à l'autre des pages, qui laissent le lecteur sans souffle, suscite un bouleversement que le moindre lyrisme, la moindre confiance intime ne pourraient qu'affaiblir.

Ni le réalisme ni l'hyperréalisme, dont les doctrines sont basées sur la représentation du réel, ne peuvent se comparer à ce qui s'est produit ici sous la plume d'Emmanuèle Bernheim. De l'extérieur, en décrivant sa situation avec minutie, dans ses moindres gestes, depuis le jour où son père lui a demandé de l'aider à mourir jusqu'à ce que la déléguée suisse lui dise au téléphone : « *Tout s'est bien passé* », elle libère doucement sa sensibilité intérieure qui atteint le lecteur sur le moment et bien après qu'il ait achevé sa lecture. Si j'avais à résumer ce livre d'amour, je le ferais avec le surnom avec lequel le père appelle un jour sa fille : Nuèle ! Et que sa fille n'a pas pu s'empêcher de dévoiler.

Silvia Baron Superville

Pour en finir avec la peine de mort

Marc Crépon souligne comment Jacques Derrida, dans son séminaire consacré à la peine de mort, s'engage dans une déconstruction radicale de toutes les formes de légitimation de la violence en politique.

Dans ce séminaire de l'année 1999-2000, premier volet d'un diptyque, Jacques Derrida aborde la question de la peine de mort, au sujet de laquelle il a peu publié, à l'exception notable de sa préface au livre de Mumia Abu-Jamal (1). Quelle place ces réflexions prennent-elles dans le contexte de son travail au long cours sur la responsabilité, le pardon et le parjure ?

Marc Crépon. Les deux années que Jacques Derrida a consacrées à la peine de mort font suite à celles qui ont porté sur le pardon et elles précèdent celles qui porteront plus explicitement sur la déconstruction de la souveraineté et qui ont déjà été publiées sous le titre *la Bête et le souverain*. Ainsi la publication des séminaires remonte-t-elle le temps. Mais ce n'est pas par hasard si la déconstruction des arguments qui défendent la peine de mort (en même temps que celle d'un certain discours abolitionniste) trouve place entre la déconstruction du pardon et celle de la souveraineté. Elle les articule l'une à l'autre – car c'est dans le droit de grâce, qui est un droit de vie et de mort par lequel le souverain décide de l'une ou de l'autre, indépendamment des lois, que s'exemplifie l'essence de la souveraineté. Il reste que tout ne s'explique pas non plus par cette construction très maîtrisée et très progressive de la déconstruction du souverain. L'engagement de Jacques Derrida en faveur de l'abolition de la peine de mort ne sera jamais démenti. Il s'agit là de bien davantage que d'une simple conviction – et c'est l'un des aspects les plus saisissants de ce séminaire que d'être aussi une explication avec ce refus de la peine de mort, dans lequel s'enracine au demeurant celui de toute forme de violence politique qui reviendrait à justifier ou à cautionner le meurtre.

Vous avez préparé, avec Geoffrey Bennington et Thomas Dutoit, l'édition de ce séminaire. Avez-vous rencontré des difficultés particulières pour établir le texte ? Et quel éclairage ce travail d'édition vous semble-t-il jeter sur la façon dont Derrida travaillait et concevait son activité d'enseignement ?

Marc Crépon. Il s'agit d'un travail de longue haleine qui nécessite plusieurs étapes. Le matériau premier sur lequel nous travaillons est la sortie papier des séances de séminaire, le texte dont Derrida se servait quand il faisait cours. Parfois, ces feuillets sont annotés. Les interventions sur le texte sont minimales, elles consistent à retrouver les citations, à les vérifier, à reconstituer les renvois qu'il fait aux chapitres qu'il lit. Pour cela, nous avons eu, Thomas Dutoit et moi, grâce à Marguerite Derrida, un libre accès aux livres de sa bibliothèque, dans laquelle nous avons pu passer de longues journées de travail, mais aussi aux dossiers qu'il se constituait à partir de coupures de presse qu'il rassemblait et qu'il classait. Les livres concernant la peine de mort étaient tous regroupés sur un même rayon. La part de ces textes rigoureusement choisis, commentés et pour ainsi dire montés (comme on monte des images dans un film) dans son activité d'enseignement était considérable. Les séances de séminaire étaient aussi, à bien des égards, de grands moments de lecture, scénarisés, théâtralisés – un partage amoureux des textes (Platon, Jean Genet, Victor Hugo, Albert Camus), avec leur suspension, leur ajournement.

Une citation pouvait être entrecoupée d'un commentaire qui ne la laisserait se conclure qu'au bout de quelques pages – tenant l'auditeur, désormais lecteur, en haleine. Comme on pourra le constater, le manuscrit comportait des didascalies. Après telle ou telle citation, il était indiqué : « *ici, long silence* ». Et lorsque dans une phase ultime du travail, nous avons pu écouter les enregistrements de ces séances, entendre à nouveau, des heures durant, la voix de Derrida, eh bien, le silence y était.

L'un des traits remarquables de ces réflexions sur la peine de mort est la diversité des discours que Derrida sollicite et interroge, puisqu'il ne se contente pas de relire les grands textes de la tradition philosophique, mais fait régulièrement appel au témoignage des écrivains, de Hugo à Camus en passant par Blanchot, et ne recule pas devant le défi que constitue une lecture déconstructrice de quelques textes juridiques fondateurs. Est-ce une façon de suppléer une sorte de limite de la philosophie, dont Derrida fait observer qu'elle n'a jamais réellement fait place – ou presque (à l'exception de Beccaria), à une argumentation résolument abolitionniste ?

Marc Crépon. Il y a malgré tout quelques autres grands textes philosophiques sollicités – à commencer par une très longue et belle lecture du chapitre du *Contrat social*, de Rousseau, consacré à la peine de mort, un commentaire vertigineux des passages de la *Généalogie de la morale*, de Nietzsche, et un autre de tel texte de Kant (qui sera encore plus présent dans la seconde année du séminaire). Mais il est vrai que dans cette première année, les sources littéraires sont importantes. L'auteur vers lequel Derrida se retourne le plus fréquemment est Victor Hugo, dont les *Écrits sur la peine de mort* sont lus et relus au fil des séances, avec une insistance qui a la marque des grandes confrontations. Il y a à cela deux raisons. La première, dont Derrida fait un point de départ, est que, Beccaria excepté, il ne se trouve pas dans la tradition philosophique occidentale de philosophe majeur qui ait été abolitionniste. La seconde est qu'au prisme d'une lecture serrée d'un texte de Blanchot, Derrida pense, avec beaucoup de force, l'articulation de la littérature et du droit à la mort (2).

Les partisans de la peine de mort font souvent valoir, en guise de justification, qu'elle a un statut spécifique, voire exceptionnel, puisque, à la différence du meurtre ordinaire, elle relève de la souveraineté de l'État-nation, qui la légitime. N'est-ce pas à cette distinction qu'il faut finalement s'en prendre, en repensant les rapports entre la mort et la politique ?

Marc Crépon. Oui, bien sûr – et c'est toute l'importance de ce séminaire et toute sa stratégie. Mais les choses sont encore plus complexes, car il y a non seulement le meurtre ordinaire et la peine de mort, mais également le permis de tuer, sous certaines conditions, en temps de guerre. Toutes ces façons de donner la mort demandent sans doute à être distinguées, mais rien non plus n'est davantage sujet à caution, rien n'est moins clair ni établi une fois pour toutes que ces distinctions, dont il faut au moins autant reconnaître combien elles sont fragiles, combien leurs lignes de

séparation sont poreuses. Chaque fois qu'une décision politique se retourne contre la vie, au lieu de la défendre et de la protéger, la question se pose (et elle est toujours difficile) de savoir ce qui au fond permet de penser qu'il n'y a pas meurtre, mais châtement (la peine de mort) ou guerre légitime. Et c'est un enjeu majeur de la réflexion. Car ce qui est également frappant, c'est la façon dont certains penseurs politiques ne veulent pas voir le problème – comme si combattre la peine de mort, c'était courir le risque de remettre en question la légitimité de la violence politique, quand celle-ci conduit au meurtre, sous couvert d'exécution capitale. Sans doute la peine de mort ne concerne pas que la violence politique, comme nous le rappellent tous les jours la Chine ou les États-Unis, mais on ne peut poser rigoureusement la question de son abolition sans revenir du même coup, comme le faisait Camus, sur toutes les formes de légitimation de cette violence, sans exception.

À un peu plus de dix ans de distance, comment le problème de la peine de mort se pose-t-il, selon vous, aujourd'hui ? Ce séminaire apporte-t-il de nouvelles armes à la cause de l'abolitionnisme ?

Marc Crépon. La peine de mort n'est toujours pas abolie. Des juristes travaillent aujourd'hui à l'établissement précis d'une cartographie, pays par pays, des différentes situations au regard de son abolition, entre les pays où elle a disparu, ceux qui ne la pratiquent plus depuis des décennies mais qui en maintiennent encore le principe, et ceux qui y ont recours plus ou moins massivement. Dans son séminaire, Derrida faisait part de sa conviction que l'abolition gagnerait du terrain – et il est vrai que c'est le cas. Et en même temps... non seulement il reste encore du chemin à faire dans tant de pays, mais on ne saurait non plus négliger les forces régressives qui réclament le rétablissement de la peine capitale – toutes les pulsions haineuses et vengeresses qui ne demandent qu'à être réactivées, et qu'il est si facile d'instrumentaliser. Qui peut être assuré d'en avoir fini avec la fascination que le châtement suprême et sa radicalité définitive peuvent exercer ? Et surtout, qui sait quels gouvernements, tentés par une culture de la peur et une culture de l'ennemi, pourraient être tentés de trouver, dans le recours à la peine de mort, un moyen de s'approprier cette fascination ? *In fine*, le plus grand mérite de ce séminaire – au-delà des lectures qu'il propose – est peut-être de conduire chacun, au bout du compte, à explorer au plus profond de lui-même ce qu'il en est pour lui de ses capacités de résistance à toute fascination de cet ordre.

Entretien réalisé par Jacques-Olivier Bégot

La peine de mort, Jacques Derrida, Séminaire « volume I (1999-2000), édition établie par Geoffrey Bennington, Marc Crépon et Thomas Dutoit, Éditions Galilée, 408 pages, 35 euros.

(1) **En direct du couloir de la mort**, de Mumia Abu-Jamal, La Découverte, 1996.

(2) **La Littérature et le droit à la mort**, de Maurice Blanchot, dans *la Part du feu*, Gallimard, 1949.

L'Ontologie de l'être social de Lukács enfin traduit

Ontologie de l'être social,

de Georg Lukács, deux volumes parus : *Le travail, la reproduction et l'idéologie*, *l'aliénation*. Éditions Delga, respectivement 483 pages, 24 euros et 553 pages et 26 euros, 2011 et 2012.

Il y aurait beaucoup à dire et à écrire sur la réception de Lukács en France. Une réception qui fut fortement liée aux politiques de traduction. Après quelques traductions chez l'éditeur Nagel à la fin des années quarante et aux débuts des années cinquante, notamment de textes sur l'existentialisme et sur l'histoire de la littérature allemande, la parution d'*Histoire et conscience de classe* en 1960, a enfin hissé en France Georg Lukács au rang de théoricien majeur du marxisme. Par la suite, les traductions se sont multipliées, notamment des textes du Lukács des années vingt (*Dialectique et spontanéité*) ou

des années quarante et cinquante (*le Jeune Hegel*). Malgré quelques extraits parus dans *la Pensée*, l'œuvre du dernier Lukács était toutefois absolument inaccessible au lecteur français non germanophone.

Pourtant, les dernières années de Lukács ont été parmi les plus fécondes de sa vie de philosophe. Définitivement coupé de l'activité politique directe dans la Hongrie de Janos Kádár, il écrit tout d'abord une importante Esthétique de 1957 à 1960. Au cours de sa rédaction, Lukács en vint à ressentir le besoin d'une « ontologie », d'une « théorie de l'Être », comme fondement de son esthétique. L'ensemble devait être couronné par une *Éthique* qui ne verra pas le jour.

L'Ontologie de l'être social met au centre de l'être social le concept de travail qui marque à la fois une rupture et une continuité de l'être social avec les autres modes de l'être : la nature inorganique (minérale, liquide...) et la nature organique (animale et végétale).

C'est le travail qui permet à l'homme de se distinguer des autres formes de la nature, notamment des formes animales. Car le travail, s'il opère selon les principes de la « causalité » qui caractérisent aussi la nature non organique et la nature organique, est aussi défini par la « téléologie », la capacité de l'homme à fixer des objectifs et à donner du sens à ses activités. Et c'est dans le creuset du travail que se développent les activités langagières, prolégomènes aux pratiques culturelles, artistiques, religieuses et autres.

À partir de ce fondement théorique, Lukács développe dans un travail extrêmement riche, une conception de l'homme et de l'histoire fondamentalement progressiste. Son ontologie se place à contre-pied de celle, pessimiste et conservatrice, de Heidegger. Mais elle va bien au-delà de la simple réaction envers l'œuvre du philosophe allemand. Elle réarticule de nombreuses notions marxistes telles

que l'aliénation, l'objectivation ou l'idéologie dans un ensemble théorique impressionnant tant par sa rigueur que par son ambition.

Comme le constate Nicola Tertulian dans sa préface au volume de l'Ontologie sur le travail : « *Au moment où la pensée postmoderne ne cesse de faire valoir l'obsolescence des "grandes narrations" et de cultiver la méfiance à l'égard de la pensée catégorielle (Richard Rorty, par exemple, mélange sans complexe Dewey, Heidegger, Wittgenstein et Derrida pour ébranler toute idée de système et faire avancer un pragmatisme sui generis), Lukács élève une des dernières constructions systématiques en philosophie.* » L'ambition de la tâche mérite assurément qu'on lui prête intérêt, mais son envergure théorique et ses propositions patiemment construites et articulées justifient plus encore que l'on se penche enfin en France sur l'Ontologie de l'être social.

Baptiste Eychart

Le comment et le pourquoi des peintures pariétales du paléolithique supérieur

La Plus Vieille Énigme de l'humanité,

de B. David, J.-J. Lefrère, Éditions Fayard, 176 pages, 16 euros.

Commençons par l'évocation des mésaventures du marquis Marcelino Sanz de Sautuola. En 1878, il visite pour la seconde fois une grotte découverte à Altamira en 1875, en compagnie de sa fille Maria alors âgée de cinq ans. Celle-ci, à la lueur de sa lampe à carbure, découvre émerveillée les peintures qui ornent le plafond. Il écrit alors en 1880 : « *Il n'est donc point aventureux d'admettre, puisqu'à cette époque appartient d'aussi parfaites reproductions réalisées sur des corps durs, que les peintures dont il s'agit aient une aussi lointaine origine... Il est difficile de concevoir qu'à une date récente il y ait eu quelqu'un d'assez capricieux pour s'enfermer dans cet endroit et y peindre des animaux inconnus dans cette région et à cette époque.* » Tollé quasi général à ce moment parmi les préhistoriens, en particulier français. On accuse Sautuola de mensonge : les peintures ont été réalisées entre la première et la seconde visite de la grotte, évidemment ! On l'accuse même de couvrir un de ses amis, peintre français... Comment les brutes qui ont précédé l'Homo sapiens auraient-elles pu réaliser des œuvres d'une telle beauté ? Il faudra attendre les premières années du XX^e siècle et la découverte des grottes de la Vache, des Combarelles et de Font-de-Gaume pour que justice soit rendue au marquis, mort entre-temps. Il existait donc bien un art paléolithique !

Nous avons tous, préhistoriens ou non, une image de nos ancêtres, primitifs au visage simiesque plus proche de celui de la bête, du singe en particulier, que de l'homme : nous nous pensons comme le résultat d'une évolution, d'un progrès. Qu'on songe par exemple aux premières images du film de Stanley Kubrick, 2001. L'abbé Breuil, le pape de la préhistoire, dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1937, qui a pourtant passé une grande partie de sa vie à « calquer » les œuvres d'art de l'homme du paléolithique supérieur, déclare : « *Qu'étaient ces anciens hommes (...), sinon des sortes de brutes ingénieuses, bien propres à ouvrir par le silex et le feu la trouée de l'Empire romain au milieu des monstres gigantesques.* » Comme l'écrit Gabriel Camps, « *l'homme préhistorique est un personnage velu à souhait, armé d'une massue et traînant sa compagne par les cheveux, tandis que hors de la caverne hennissent et mugissent diplodocus et autres tyrannosaures disparus.* »

À partir de quels critères va-t-on donner le nom d'Homme à des primates ? Les préhistoriens ne semblent pas tous d'accord entre eux : certains insistent sur tout ce qui nous sépare de nos prédécesseurs, « *le préhistorien de la fin du XIX^e siècle et même de la première moitié du XX^e siècle plaçait l'Homme sur une courbe ascendante, parfaitement régulière.* » D'autres s'attachent à montrer ce qui nous rapproche d'eux. Bref, qu'est-ce qu'un préhistorien ? Ils n'ont évidemment pas tous la même formation intellectuelle, les mêmes spécialités. Mais ils s'accordent sans doute sur la distinction de deux grandes catégories : celle des préhistoriens professionnels et celle des amateurs, sans compter l'armée, clandestine, des fouilleurs occasionnels – « *le chercheur (...), qui tamise des sédiments d'un air inspiré, dont les mains habiles extraient un os fragile avec mille précautions, ce chercheur qui examine avec ravissement les retouches d'un outil en silex ou recolle avec le plus grand sérieux deux minuscules tessons et relève sur un plan l'orientation des vestiges les plus fugaces, n'est ni un géologue, ni un ethnologue, ni un historien, ou plutôt il est tous ceux-là à la fois, c'est un préhistorien.* »

Je n'appartiens bien sûr à aucune de ces catégories. Pas plus que Jean-Jacques Lefrère, professeur de médecine et spécialiste,

entre autres écrivains, de Rimbaud, ou Bertrand David, peintre et dessinateur, et pourtant ils sont les auteurs d'un livre qui va faire date : *La Plus Vieille Énigme de l'humanité*, dont le sujet concerne les peintures pariétales dans les cavernes ornées par les hommes du paléolithique supérieur, principalement celles de Lascaux ou de Chauvet. Notons que cette dernière a été découverte en 1994, dans les gorges de l'Ardèche, et est aujourd'hui encore la plus ancienne au monde (entre 35 000 et 28 000 ans avant notre ère). Le récit de leur découverte à tous les deux est passionnant. De quoi s'agit-il ?

Pourquoi les hommes du paléolithique supérieur ont-ils représenté « *des animaux à la perfection et ont-ils continué à le faire pendant des millénaires* » exactement de la même façon, c'est-à-dire sans progression stylistique (concept né de Leroi-Gourhan et de ses disciples) pendant plus de 25 000 ans ?



Ils se sont interrogés également sur leur technique. Je ne donnerai ici, cela va de soi, qu'un aperçu de leurs questions. Par exemple : pourquoi les animaux sont-ils toujours représentés de profil ? Pourquoi tant de dessins sont-ils superposés et comment pouvaient-ils procéder ? Comment expliquer que certaines silhouettes soient représentées sans contours, tout en étant identifiables ? Pourquoi les dessins se trouvent-ils tous « *dans les coins les plus reculés* » de la grotte et jamais dans les salles proches de l'entrée, etc.

Bertrand David est un dessinateur. Il est parti de son expérience, de sa pratique : il va donc « *aborder le sujet sous un angle original : celui de quelqu'un aimant se glisser dans la peau des dessinateurs et des peintres des siècles passés pour tenter de comprendre leurs gestes et leurs intentions.* » Il a d'abord, en 2004, une intuition, ce qu'il appelle « *une idée saugrenue* », alors qu'il va éteindre la lumière dans la chambre de son fils et regarde sur le mur et le plafond l'ombre projetée par la lampe de chevet : « *Un dinosaure en plastique, posé sur la tablette près de la lampe, se dédouble sur la paroi du mur et se prolonge jusqu'au plafond.* » Alors il choisit d'autres figurines, par exemple des chevaux, et les place devant la lampe de chevet : « *Leur découpe impeccable fait naître une ombre parfaitement dessinée. Sur le mur blanc de cette chambre, je vois jaillir une fresque préhistorique, plus vraie que n'importe quelle reconstitution compliquée.* »

Il va donc s'appliquer à étudier le corpus à sa disposition sur le sujet « *pour prendre au préalable connaissance des diverses hypothèses émises par le passé et même récemment, afin d'expliquer la nature et la fonction de ces peintures...* » puis il va en conclure qu'il ne faut pas chercher du côté d'un quelconque occultisme, chamanisme ou conception métaphysique du monde ou cosmogonie... La seule question à laquelle il fallait d'abord répondre était celle-ci : « *Comment les hommes préhistoriques faisaient-ils pour les exécuter ?* » Jusqu'à présent,

les spécialistes se contentaient de parler d'artistes exceptionnels. Mais enfin, entre Lascaux – 17 000 ans avant J.-C. – et Chauvet – 32 000 ans avant J.-C. –, la similitude des peintures des deux sites est impressionnante : « *Mêmes motifs animaliers disposés sous un angle semblable, même disposition d'apparence aléatoire, mêmes superpositions inexplicables, mêmes conceptions stylistiques.* » Faut-il imaginer un enseignement qui aurait été dispensé, pendant 15 000 ans, « *à de jeunes dessinateurs pour qu'ils reprennent fidèlement, sans rien y changer, les pratiques de leurs aînés* » ? Étrange idée pour des nomades, chasseurs-cueilleurs ! Pourquoi pas une académie préhistorique des Beaux-Arts ?

L'un des intérêts de ce livre est de nous faire entrer dans le processus même de la découverte : nous suivons pas à pas Bertrand David et Jean-Jacques Lefrère jusqu'au moment où

l'observation dans la grotte de Chauvet amène à cette idée : « *cette série de têtes de cerfs alignées les unes derrière les autres, dans laquelle les spécialistes voient une harde traversant une rivière en file indienne, n'est-ce pas cinq fois la même tête (...)* On dirait – c'est vraiment étrange – que l'auteur de cette prétendue harde a... décalqué ».

Et s'ils décalquaient ? Certes, ils n'avaient pas les matériaux nécessaires, mais peut-être un procédé mécanique ? « *Une technique facile et fonctionnant à chaque fois, et qu'il était inutile de modifier.* » Nous voici donc invités à revenir à l'intuition initiale, celle de l'ombre projetée sur un mur. La première expérience demandera une figurine – un éléphant en plastique –, une bougie, un morceau de carton d'emballage (...) avec, par endroits, des ondulations trouées,

et un bâtonnet de fusain. On projette donc une ombre sur une paroi et à l'aide d'un fusain, on trace un contour fidèle au modèle. « *Dans un second temps, ce dessin peut être enrichi à volonté par des détails ou des couleurs.* » L'hypothèse est en passe d'être vérifiée. Il faut cependant que les hommes préhistoriques aient disposé de figurines. Or, selon la *Grande Encyclopédie de la préhistoire*, on a retrouvé de tels objets « *par dizaines, la plupart représentant des motifs animaliers, dans les mêmes régions géographiques que les grottes ornées.* »

Dès lors, Bertrand David et Jean-Jacques Lefrère ont pu multiplier les expériences dont le lecteur suivra, comme moi, je l'espère, le déroulement avec passion. Il reste que ces figurines étaient sculptées par des hommes de talent : « *Ceci déplacerait, disent les auteurs dans une note, le problème de l'homogénéité stylistique de l'art paléolithique aux figurines elles-mêmes.* »

Ainsi la question du comment semble résolue : mais pourquoi ces dessins dans des lieux obscurs, pratiquement inaccessibles, et ce pendant des milliers d'années ? Cette fois, Bertrand David et Jean-Jacques Lefrère avancent des hypothèses fort intéressantes et crédibles au demeurant.

Les sociétés paléolithiques nomades « *étaient constituées en clans : un clan du cheval, un clan du bison, un clan du cerf, etc. (...) et quelle meilleure désignation que de prendre pour emblème un animal dont les qualités (...) honoraient ses membres* » ? Ainsi, chaque clan pouvait avoir comme signe de reconnaissance une figurine... Comment rendaient-ils un culte à leurs morts qu'ils étaient contraints d'ensevelir au hasard au cours de leurs déplacements ? Bertrand David et Jean-Jacques Lefrère font remarquer qu'on ne connaît pas de cimetières datant du paléolithique. Ainsi, les grottes seraient « *des cimetières sans sépulture où les hommes paléolithiques traçaient le souvenir d'un membre de leur famille ou de leur clan.* »

À lire vraiment de toute urgence.

Jean Ristat

LA CHRONIQUE DE GÉRARD-GEORGES LEMAIRE

Chardin, metteur en scène du salon

I
Il faut saluer la brillante étude d'Isabelle Pichet, qui parfait nos connaissances toujours incomplètes sur le Salon de peinture et sculpture, qui a été la première grande exposition publique dans le monde. Elle a duré près de deux siècles, de 1663 à 1881, et a été imitée en province et puis dans toute l'Europe. Elle ne s'est pas attachée à l'organisation de cet événement devenu le plus important à Paris sous l'Ancien Régime jusqu'au Second Empire et enfin la III^e République, ni à sa réception par le public (que ce soient les amateurs éclairés ou les critiques), mais à son décorum, et plus spécifiquement à sa présentation générale. Au début, en particulier en 1663 quand il est associé à la fête de l'Académie, il a lieu à l'hôtel Biron. Il ne s'agissait que de montrer des morceaux de réception (le tableau ou la sculpture présentée par les postulants pour entrer à l'Académie royale) ou les travaux des prix de Rome, l'exposition n'avait pas beaucoup d'ampleur, ne présentant qu'un petit nombre d'œuvres. Et cela s'est répété de loin en loin, aussi bien au Palais royal qu'au Louvre, tant que ce n'était qu'une exhibition de caractère professionnel. Mais, à partir du début du XVIII^e siècle, il change de nature et est ouvert à un large public. Cantonnée dans le salon carré du palais du Louvre, son installation requiert des merveilles d'habileté pour y disposer le mieux possible tous les ouvrages. La question se pose alors de charger une personne de mettre en place les pièces retenues pour qu'elles soient placées dans des conditions acceptables dans une salle mesurant vingt-quatre mètres sur à peine seize.

Dès 1665, un ou plusieurs membres de l'Académie sont chargés du placement des ouvrages du Salon. Cette année-là, Philippe de Champaigne et Nicolas Mignard père font partie de la commission. Mais le premier véritable responsable de l'accrochage est Portail. Après lui, on choisit Chardin (1699-1779). Cette charge n'a pas à l'origine de nom précis. C'est Denis Diderot qui la qualifie dans un de ses Salons : « On appelle le *Tapissier du Salon celui que l'Académie choisit pour ranger et placer les tableaux. Cet emploi est important. On peut y favoriser les uns et divertir les autres. Tous les jours ne sont pas également favorables. Tous les voisins ne sont pas également désirables.* »

Il y a tel qui tue son voisin sans miséricorde. Ainsi le Tapissier, pour peu qu'il ait son goût et de la malice, peut faire de cruelles niches à ses confrères. »

L'auteur détaille tous les problèmes que soulève ce montage délicat que Diderot a souvent examiné et contesté lorsqu'il a visité l'Exposition. La question du goût, celle plus technique de la cohabitation des différentes œuvres, le bon et le mauvais voisinage, l'éclairage, en somme, met en relief la manière de concevoir l'exposition et de lui donner du lustre.

Philippe Bridard de La Garde a pu s'exclamer en 1767 : « *Le public sera bien aise d'apprendre que c'est aux soins de M. Chardin qu'il doit l'ordre et la décoration du Salon.* » Cela montre à quel point les amateurs étaient sensibles à la mise en situation des toiles et des dessins. Ses successeurs, Vien, qui a l'heur de plaire (« *On doit saluer, Monsieur, la prudence vigilante de M. Vien, l'ordonnateur du Salon. Il en a proscrit les ouvrages indécents...* »), Lagrènee l'Aîné, jusqu'en 1781, Charles Van Loo, qui a été le premier à faire usage de cloisons à cause du nombre croissant de participants. Tous ces « Tapissiers » ont pris leur tâche à cœur.

Isabelle Pichet soulève le voile mystérieux du Salon, en somme ses coulisses, ses problèmes techniques qui sont aussi des questions liées à l'esprit d'une époque et, au fil de ses commentaires, montre comment le « Tapissier » d'alors avait déjà les problèmes du commissaire d'aujourd'hui.

Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789), d'Isabelle Pichet, préface d'Udolpho van de Sandt, Hermann, 188 pages, 28 euros.

II

Des avant-gardes françaises et du piano d'Auguste Herbin

Il existe une fâcheuse tendance en France de ne plus sacrifier qu'aux grands noms de l'art moderne. Les collections du musée d'Art moderne (Centre Pompidou) montent en épingle Picasso, Matisse, Braque, Léger et peu leurs contemporains. Ensuite, on saute à Marcel Duchamp et au surréalisme. Picasso a méprisé les

suiveurs qui ont fait du cubisme une école. Mais, quand on lit le petit et précieux ouvrage d'Albert Gleizes et de Jean Metzinger paru en 1912, on voit se dessiner une vision du cubisme tout autre que scolastique ! La présence de Marie Laurencin peut surprendre (mais elle figure déjà chez Apollinaire), comme celle de Duchamp.

Dans une préface écrite bien plus tard, en 1945, Gleizes regrette de ne pas y avoir inclus Auguste Herbin (1882-1960). Ce dernier a d'ailleurs toujours été considéré avec peu de mansuétude par les historiens. Avec la récente exposition au musée Matisse de Cateau-Cambrésis des rééditions de ses écrits et des études sur son œuvre (d'abord celle de Perazzone), on est désormais en mesure de comprendre qu'il occupe une place significative dans l'aventure artistique du siècle dernier. S. Fauchereau explique très bien le passage que fait cet artiste du cubisme à une forme spécifique d'art abstrait après la Grande Guerre. Celui qui a été la cheville ouvrière du groupe Abstraction-Création en 1931, qui a joué un rôle éminent à Paris, a élaboré un « système » esthétique d'une grande complexité : une théorie de la forme et de la couleur tout à fait originale. Ces principes ont été exposés plus tard, en 1949, dans *l'Art non figuratif non objectif*. Il a de la couleur une conception tout à fait singulière puisqu'elle oppose la lumière à l'obscur, qui est tout ce qui n'est pas la lumière pure. Et il invente une gamme bien à lui, opposant le bleu et le jaune sur le plan spirituel et le noir et le blanc sur le plan matériel. Il suffit de contempler son *Piano optophonique*, inspiré du clavecin oculaire et chromatique de Louis-Bertrand Castel (dont un jésuite célèbre, Athanasius Kircher, a déjà eu l'intuition un siècle avant lui), pour mesurer la vraie dimension de ses recherches. Ainsi, peut-on comprendre à quel point Herbin a été un grand novateur dans le domaine de l'art.

Du cubisme, d'Albert Gleizes et Jean Metzinger, Hermann, 134 pages, 20 euros.

L'Art non figuratif non objectif, d'Auguste Herbin, postface de Serge Fauchereau, Hermann, 182 pages, 34 euros.

La Création, traité de la couleur chez Auguste Herbin, de Christian Perazzone, Hermann, 198 pages, 27,50 euros.

Salah Stétié, ou le dialogue d'un poète avec la peinture

« *Salah Stétié et les peintres* », musée Paul-Valéry, Sète, jusqu'au 31 mars 2013;

« *Salah Stétié, manuscrits et livres d'artistes* », Bibliothèque nationale de France, Paris, du 5 mars au 14 avril 2013. Catalogue, 350 pages, 44 euros.

Salah Stétié est un poète libanais d'expression française, ou plutôt un Levantin, une sorte d'incarnation de ce vieux Liban, aujourd'hui quasiment disparu, multiconfessionnel, cosmopolite, polyglotte, creuset des civilisations, où la modernité occidentale a mêlé ses eaux à l'antique culture arabe.

Ce petit homme, rondet et discret, qui a passé la majeure partie de sa vie en France et a mené une carrière de diplomate, parallèlement à une intense activité littéraire, retrouve la chaleur et la faconde du conteur oriental lorsqu'il évoque ses amis peintres et poètes (Supervielle, Yves Bonnefoy, André du Bouchet...).

Né à Beyrouth en 1929 dans une famille musulmane sunnite, Salah Stétié fit ses classes chez les Jésuites, où il s'appropriait la culture et la langue française au point de devenir totalement bilingue. Après des études supérieures à Paris, il revint au Liban comme directeur du supplément littéraire du quotidien *l'Orient*, fut délégué permanent de son pays auprès de l'Unesco, puis ambassadeur

en Hollande, avant de s'établir définitivement en France en 1992 et se consacrer pleinement à la littérature.

La collaboration du poète avec les peintres, commencée en 1960, prit toute son ampleur au début des années 1980. Si plusieurs poètes contemporains ont travaillé avec des artistes, chez Stétié cette collaboration a pris une dimension presque systématique. Mieux vaudrait d'ailleurs parler d'un dialogue ou d'une interaction. Tantôt c'est le peintre qui se laisse porter par l'image verbale, par la prosodie, tantôt c'est le poète qui est inspiré par le geste, le trait, la couleur du langage plastique. Stétié a eu pour amis ou pour partenaires quelque cent artistes (peintres, dessinateurs, calligraphes), certains déjà célèbres tels Mathieu, Tapiès, Hérold, Messagier, Gilet, Zao Wou-Ki, Alechinsky, Velickovic, Titus Carmel, Kijno, Viallat, d'autres plus nombreux encore, méconnus, voire inconnus. Ce n'est pas la notoriété, mais la connivence, la résonance esthétique qui déterminent ses affinités électives. Le poète est donc aussi un collectionneur qui ne se contente pas d'acquiescer, d'engranger, mais qui dialogue avec le plasticien.

C'est précisément ce dialogue que le musée de Sète a su restituer avec bonheur, par une présentation subtile et vivante, en plaçant en regard des ouvrages illustrés, des œuvres de grand format de tous les artistes avec lesquels le poète a échangé au fil du temps.

Complément indispensable à l'exposition : le catalogue remarquablement mis en pages, fruit d'une collaboration avec la BNF.

Yves Kobry

Paysages de l'absence ?

« *Paysage à la figure absente* », galerie Univer, 6, cité de l'Ameublement, Paris 11^e (du mercredi au samedi, de 14 heures à 19 heures). Jusqu'au 23 février 2013.

Un paysage dépourvu de toute figure peut-il ne pas être un lieu désolé ? Ce pourrait être la question posée par l'historien d'art Itzhak Goldberg, que fascinent le vide et l'effacement, dans l'exposition où il a rassemblé les œuvres d'une dizaine d'artistes que lient, par-delà la diversité des générations et des pratiques, les espaces désertés, vidés de toute silhouette humaine : jeux de lignes assemblées en chevrons, par Vincent Mauger, pour composer sa lithographie d'un massif de montagne ; plages couleur de cendres lavées par le jusant, chez Fadia Haddad ; *Mauriennes*, de Sylvie de Meurville, qui s'apparentent à de subtils moulages de feuilles de papier froissé et forment les maquettes muettes de plissements géologiques mis à nu dans la blancheur du polyester. Dans aucune de ces œuvres, l'homme ne paraît avoir sa place et le paysage ne saurait lui être un décor. Mais, c'est là tout le paradoxe de cette belle exposition, si l'homme est absent de ces contrées représentées, il y demeure en filigrane. On en perçoit ainsi les traces éloquentes dans les photographies colorisées de Bernadette Tintaud,

où se déploient des champs labourés. En outre, l'artiste est présent, qui ne cesse de vouloir embrasser l'espace pour le placer sous nos yeux, comme s'il fallait toujours en contenir l'immensité et en transmettre l'expérience. D'où les vocables de la cartographie (dans les caissons opaques de Mathilde Guillemot comme dans les dessins pliés-dépliés de Stéphane Guénier) ou de la miniature que, pour sa part, Henri Cueco explore dans une série de petits tableaux juxtaposés comme autant de visions concises et fragmentaires, aussi évanescences sur la surface de la toile grège maintenue en réserve. Les couleurs sont soigneusement posées pour fixer la netteté de lieux familiers au peintre, et leur intensité vire à l'étrangeté. La figure en est absente, certes, mais on y sent intuitivement l'artiste en arpenteur d'un territoire qu'il connaît dans ses moindres recoins érigés en motifs. Face à l'étendue du monde et devant le chiffre qu'est le paysage, l'artiste est un guide – géographe, géologue, explorateur... –, nous invitant à investir l'espace pour en devenir la figure invisible mais aussi le nécessaire spectateur : ne sommes-nous pas ainsi contraints de nous tenir au bord de l'installation de Marinette Cueco, dont les plateaux assemblés de sable coloré, de graines, écorces et aiguilles séchées inventorient la teneur élémentaire du paysage ?

Bertrand Tillier

De bons bergers

I
Le 11 mai 1974, Carlos Mugica est assassiné d'une rafale de mitraillette dans un bidonville de Buenos Aires. Il sort tout juste de l'église San-Francisco-Solano, où il avait célébré la messe. Inspiré par Dom Helder Camara et la théologie de la libération, proche des guévaristes et des montaneros, Carlos Mugica avait fondé la paroisse du Christ-Ouvrier dans ce quartier déshérité de Buenos Aires appelé Villa 31. Son meurtre n'a jamais été élucidé. De forts soupçons pèsent sur le commando Tripe A (Alliance anticomuniste Argentine) créé par le ministre de Perón, Lopes Rega. Son histoire a inspiré le réalisateur d'*Elefante Blanco*, Pablo Trapero.

Elefante Blanco, c'est le nom donné à une immense construction de béton qui devait servir d'hôpital et qui n'a jamais été achevée. Dans ce bâtiment précaire ainsi que dans les constructions de tôle et de bois qui ont poussé tout autour, vivent des milliers de familles sans argent, sans travail, sans soutien. À l'exception d'une équipe de prêtres menée par le père Juan et d'une jeune assistante sociale. Ils sont rejoints par le père Nicolas, qui sort d'une expérience traumatisante en Amazonie: des militaires qui le cherchaient ont exterminé les habitants du village où il officiait. Rongé par la culpabilité, il va se trouver à nouveau confronté à des choix cruciaux dans ce bidonville, où, entre de rares lueurs d'espoir, pèsent sur la population les fardeaux de la misère, de la violence et de la drogue. Pareils à ces pluies diluviennes qui s'abattent sur la ville, ils balaient tout sur leur passage. Face à l'influence croissante de trafiquants qui se livrent une guerre sans merci, Juan et Nicolas s'opposent. Le premier veut éviter tout contact tandis que le second veut essayer de les raisonner.

Superbement interprétés par Jérémie Renier, Ricardo Darín et Martina Gusman, les personnages vont assez vite révéler une autre forme de violence qui les mine, plus redoutable encore

que les armes et la drogue: la lassitude, voire le désespoir. Dans une scène remarquable, Juan raconte à Nicolas ses montées de colère qui vont jusqu'à lui faire haïr ceux qui l'entourent et pour qui il se bat. Luciana, elle, est prise entre des institutions qui freinent ses initiatives et des habitants qui l'accusent de ne pas être de leur côté, d'être une privilégiée qui se sert d'eux. Quant à Nicolas, s'il est gagné par le doute, c'est plutôt celui de la solitude attachée à sa vocation. Il songe parfois à fonder une famille, et ne résiste pas à l'appel du réconfort amoureux.

Parce qu'il arrive à traiter avec subtilité aussi bien les tourments individuels que les logiques politiques et sociales, parce que le moindre détail a été travaillé avec soin, tant dans les dialogues et la psychologie que dans les décors, ce film est une réussite totale. La caméra virtuose nous entraîne au cœur du labyrinthe infernal et joyeux des bidonvilles et nous offre des moments de respiration avec de magnifiques plans larges sur Buenos Aires et la forêt amazonienne. La splendide tristesse de cette immense construction inachevée qui domine le bidonville, l'*Elefante blanco*, résume à elle seule la dimension à la fois hyperréaliste et fantastique de ce récit.

Elefante blanco, film de Pablo Trapero, avec Jérémie Renier, Ricardo Darín, Martina Gusman, 105 min, sortie le 20 février.

II

C'est à d'autres bergers que la caméra de Manuel von Stürler s'est consacrée, à la fois plus proches et très loin de nous. Chaque année, Pascal et Carole mènent un troupeau de 800 moutons sur les chemins de la transhumance hivernale, en Suisse, pendant plusieurs mois. Manuel von Stürler a eu le privilège de pouvoir les filmer durant ce périple. Les premiers plans d'*Hiver nomade* indiquent le caractère quasi

anachronique de ce métier: Pascal, Carole et leur troupeau partent d'un pré situé en bord d'autoroute. On ressent presque une gêne à les voir ainsi, comme s'ils étaient restés bloqués à une époque révolue. On trouve d'autres séquences de ce type quand ils traversent des zones pavillonnaires ou constatent que d'anciens pâturages ont été remplacés par des maisonnettes roses ou beiges alignées par dizaines. Mais la nature résiste, et les liens qui l'unissent à l'homme aussi. Pour mener leur troupeau, Pascal et Carole vont dormir en forêt ou dans des prés, sous la neige parfois, à la belle étoile quand le ciel est dégagé. Ils vont surtout créer un lien très fort avec les animaux. Les moutons d'abord mais aussi les chiens qu'il faut diriger d'un mot, d'un geste ou d'un regard. Carole a droit à une colère en règle de Pascal quand le troupeau manque de lui échapper sur un seul coup de tête: parce qu'elle s'est retournée quelques secondes trop tard, elle n'a pas vu l'un des chiens emmener les bêtes dans la mauvaise direction. Or 800 mâchoires et 3 200 pattes sur un champ, ça peut faire des dégâts. Et énerver des propriétaires. Comme le montre un échange très tendu entre le berger et des agriculteurs qui lui interdisent de faire passer les bêtes sur leurs terres. Peu de mots prononcés, les regards s'évitent, et l'on sent qu'ils pourraient en venir aux mains à tout moment. L'opposition entre ruraux est parfois plus rude qu'avec les urbains...

Au bout du périple, quand le patron est venu chercher toutes les bêtes, et que Pascal et Carole se retrouvent seuls avec leurs chiens, épaules tombantes et regards perdus, on découvre alors ce sentiment étrange et profond, le blues du berger...

Luc Chatel

Hiver nomade, documentaire de Manuel von Stürler, 85 minutes, sortie le 6 février.

Une Carmen du XXI^e siècle

«**L**e soulèvement d'une musique libre contre l'hégémonie wagnérienne», c'est ainsi qu'un philosophe français, né en 1973, évoque l'enthousiasme de son illustre collègue Friedrich Nietzsche, en faveur de *Carmen*, exprimé lors de la création du chef-d'œuvre de Georges Bizet le 3 mars 1875, à l'Opéra-Comique de Paris. Et, comme si les réactions se faisaient écho d'une époque à l'autre, la reprise aujourd'hui, après dix ans d'absence, de *Carmen* à l'Opéra Bastille, mise en scène par Yves Beaunesne et dirigée par Philippe Jordan, semble avoir provoqué de l'urticaire dans la critique parisienne, à l'exception des articles sur Internet.

On a osé toucher au patrimoine, on ne reconnaît plus sa chère «*Carmen/Carmencita*»; certes, elle n'est pas sans défauts mais tenter de «*mettre le bonnet rouge*» sur l'un des chefs-d'œuvre de l'art lyrique est impardonnable. Allez ensuite cajoler vos trésors nationaux! Parmi d'autres, c'est bien le signe de notre vie culturelle embourbée. On ne touche pas aux icônes historiques!

Il est vrai que la très belle soprano Anna Caterina Antonacci (inoubliable souvenir dans Berlioz!), le rôle-titre, ressemble tant à la blonde Marilyn qu'on a du mal à croire à une Gitane, pourquoi pas à une Rom, y compris dans son chant si peu charismatique. Et, curieusement, le chef d'orchestre Philippe Jordan, si convaincant dans Wagner, est ici un peu paralysé. Où est l'éclat, l'audace de cette partition incroyable en constante invention cantabile, mélodique comme seul sait l'être le *Don Juan* de Mozart? C'est une musique française dont *Carmen* semble être le tout proche ancêtre, même si Georges Bizet, génie foudroyé, n'avait pas eu de descendants directs.



Néanmoins, quel merveilleux ténor que Nikolai Schukoff en don José, on découvrira qu'il garrotte en quelque sorte sa victime à l'aide d'une chemise féminine. Et que dire de la Micaela de Genia Kühmeier, si différente de l'habituelle fiancée, ici avec ses nattes de collégienne, et qui n'insiste plus face à la passion redoutable de son ex-promis?

Les décors de Damien Caille-Perret sont ingénieux et neufs au point de bouleverser la géométrie traditionnelle circulaire des arènes mais parfois, cependant, ils étouffent le plateau. Et n'oublions pas la beauté des chœurs d'enfants de la Maîtrise des Hauts-de-Seine et d'enfants de l'Opéra de Paris.

Tout cet ensemble, certes parfois peu satisfaisant, ne saurait être jeté aux oubliettes, car il participe d'un réveil moderne de *Carmen* avec son leitmotiv de mort, néowagnérien. Quand il y a du grain à moudre, la patience est requise, encore importe-t-il de suivre la bonne piste.

Claude Glayman

La Passion selon de Sagazan

L'Enfer-moi; Transept, d'Olivier de Sagazan. Performances données en janvier 2013. Scène nationale de Cergy-Pontoise. L'Apostrophe.

De la spiritualité dans l'art comme le décrivait Kandinsky, à ce que l'histoire de la peinture a décliné de représentations picturales de la Passion, il y a quelque chose de cela dans les performances d'Olivier de Sagazan. Simultanément à ses activités de peintre et sculpteur initiées depuis plus de vingt ans, l'artiste s'est davantage consacré ces dernières années à la performance. Depuis *Transfiguration*, où il applique des couches d'argile et de peinture sur son visage pour se livrer à un travail très spécifique de transformation, de défiguration, et le succès remporté par la vidéo de cette pièce mise en ligne sur le Net, il a réalisé différentes expositions à travers l'Europe, dans les galeries d'art, les musées et les festivals de films, mais aussi au Canada ou au Brésil. Parmi les matériaux prédominants dans sa démarche, on retrouve la terre, le métal et le chanvre, mais surtout des procédés à chaque fois renouvelés qui l'ont porté à développer ces dernières années sa démarche à travers la performance.

Deux nouvelles pièces récemment présentées en diptyque à la scène nationale de Cergy-Pontoise, l'*Apostrophe*, qui suit le travail du plasticien depuis de nombreuses années, en montrent la singulière vitalité, l'*Enfer-moi* et *Transept*. Il est tentant d'interpréter l'œuvre à l'aune de ses titres, comme l'ouvrage le dessine. Celui d'une croix latine qui se réfère à l'architecture des églises. La première performance serait de l'ordre de la grande nef, l'axe initial, le chœur, qui laisse entendre sa voix, unique, avec sa roue de métal où l'artiste s'enferme dans une marche infinie qui lui donne son mouvement. L'homme tourne sans fin, en proie à la question de l'irruption du

langage, avec des mots expulsés par le souffle ou dans l'épuisement de l'effort physique dû à la manipulation de cette gigantesque roue pour rongeurs, adaptée à la taille humaine et pesant 200 kg. Cette œuvre est un hommage à Samuel Beckett, au livre *Innommable* qui a inspiré ce dispositif, ainsi qu'un texte écrit et joué par le plasticien. Une interprétation où l'humour le dispute au tragique pour évoquer ce qui fait langage, avant même l'apparition du discours. L'organique matériau de la pensée.

Ce transfert de forme entre l'œuvre et l'artiste, Olivier de Sagazan le reprend dans *Transept*, axe second de la croix, où l'autoportrait du sculpteur dans son atelier devient mise en abyme à la scène. Dans cette performance, il est accompagné d'un danseur, Richard Nadal. Matière organique humaine et transfigurée, celui-ci est la créature. Un duo fascinant dont le questionnement porte sur la transformation de la forme. Entre image projetée, matière et corps, tension et résonance, le geste trouve ici son reflet, son alter ego. La forme, son mouvement. Tout d'abord manipulée, elle s'adapte, répond, puis s'oppose et s'émancipe dans un corps à corps de plus en plus bouleversé, où s'inversent les rapports. Un autre exercice de transfert où l'organique, le vivant s'exerce dans une sorte d'énigmatique rituel.

Chez Olivier de Sagazan, gestes et matières questionnent le vivant, mais aussi l'identité et l'apparition. Les formes sans cesse en devenir, puis à nouveau déformées, effacées, s'impactent et se métamorphosent. Elles s'hybrident, mêlant une approche originelle, primitive à des émanations rituelles ou sacrées. Signes et symboles auxquels le plasticien donne toute leur puissance d'éveil dans des dispositifs qui incluent le regard du spectateur, et lui font partager l'expérience, ressentir sur le mode sensible la force du mystère. Celui de la création.

Irène Filiberti

Espaces et temps mêlés

Julie Brochen possède l'art et la manière de saisir le spectateur au collet et de ne plus le lâcher. Dans sa dernière réalisation, elle le place dans une proximité absolue avec le plateau et le plonge dans un univers improbable, espaces et temps mêlés et bouleversés. Entre réalité et fiction le voilà embarqué dans la pièce de l'Irlandais Sebastian Barry qui, en poète avéré, a laissé libre cours à son imagination. Le titre de sa pièce, déjà, *Whistling Psyche*, ne se laisse pas traduire, sauf à être réducteur: Julie Brochen et Isabelle Famchon, dont le travail de transcription de l'anglais au français est par ailleurs remarquable, ont eu raison de le laisser tel quel, quitte à encore épaissir le mystère.

Où sommes-nous? Dans quel no man's land qui pourrait précisément être l'espace du théâtre, celui de l'imaginaire pur? Une gare peut-être, à moins que ce ne soit le hall d'accueil d'un hôpital (psychiatrique?); certains indices le laissent à penser. Lieu improbable qui ne cesse de changer de configuration grâce ou à cause d'un jeu savant de rideaux de tulle translucides manipulés à vue, comme sont manipulés les brancards roulants dans toute la largeur du plateau, car tout se joue selon cette horizontalité-là. C'est donc dans cet espace clos dans lequel apparaissent parfois quelques images projetées: gare déserte, rails disparaissant à l'infini, horloges aux aiguilles figées à tout jamais sur la même heure... que vont apparaître – comme apparaissent les revenants sans doute –, se croiser sans vraiment toujours se voir, deux personnages, deux personnalités hors pair. L'imagination de Sebastian Barry a déployé ses ailes, mais en prenant appui sur la



Whistling Psyche, de Sebastian Barry avec Catherine Hiegel (photo) et Juliette Plumecocq-Mech.

réalité. Les deux personnages ont réellement existé, à une trentaine d'années de différence (ou à peu près; on ignore la véritable date de naissance de l'un d'entre eux), mais qu'importe, les chronologies, on l'a dit, ne sont pas vraiment de mise. Disons simplement que « cela » se passe sous l'ère victorienne, ce qui est loin d'être anodin.

Voici donc le docteur James Miranda Stuart Barry, médecin et chirurgien militaire qui servit en Inde, en Afrique du Sud, plus tard aux îles Maurice et de Sainte-Hélène, à Malte, en Crimée, à la Jamaïque... ailleurs encore. Connue et reconnue pour les progrès qu'il fit accomplir à son art et aussi parce qu'il prôna une égalité de soins aux femmes, aux Noirs et aux pauvres:

un véritable progressiste en quelque sorte. Il fut aussi l'un des premiers à pratiquer l'accouchement par césarienne. À sa mort, on s'aperçut que ce brillant médecin était une femme! In-supportable pour l'honorabilité victorienne: on fit donc silence sur sa vie et ses actions. L'autre personnage que Sebastian Barry propulse sur le plateau est Florence Nightingale, une infirmière qui révolutionna la fonction qu'elle exerça notamment durant la guerre de Crimée dans laquelle la Grande-Bretagne se trouva engagée aux côtés de la France et de l'Empire ottoman face à la Russie. Rien ne s'opposa à ce que l'Angleterre reconnaisse Florence Nightingale comme une véritable gloire nationale... Que ces deux fortes personnalités aient pu se

croiser relève de la pure conjecture: c'est la liberté du poète que de l'imaginer, encore que, dans le cas de Sebastian Barry, la rencontre hautement improbable qui se situerait, selon les indications de l'auteur, aux « alentours de 1910 », bien après la mort du vrai James Miranda Stuart Barry et à peu près au même moment que celle de Florence Nightingale... se fait de manière tout à fait particulière, et en dit long sur les jongleries imaginatives de l'auteur. Cette rencontre s'effectue davantage par l'esprit, quelque chose d'impalpable, qui aurait pu se tisser entre les deux femmes. Nous avons donc plutôt deux monologues qui finissent par se répondre de loin. Avec deux comédiennes au tempérament de feu, Catherine Hiegel, voix rauque et présence masculine volontairement appuyée – c'est elle (ou lui) dont on apprendra qu'elle est une femme! – et Juliette Plumecocq-Mech, silhouette noire découpée au scalpel, et dont les accents vocaux la feraient presque passer pour un homme, elle qui, dans d'autres spectacles (ceux de Christophe Rauck notamment), est distribuée dans des rôles masculins. Bien évidemment Julie Brochen joue de toutes ces ambiguïtés avec délice. Le trouble est ainsi partout présent et marque de son empreinte tout le spectacle qui à certains égards et avec cette vertigineuse mise en abyme touche à l'essence même du théâtre.

Jean-Pierre Han

Whistling Psyche, de Sebastian Barry.
Mise en scène de Julie Brochen. Création au TNS, puis du 11 février au 3 mars, Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. Tél.: 01 48 13 70 10.

Un calme paradoxal

À chacun sa propre conception du calme. Celle mise au jour et développée par Lars Noren dans sa pièce éponyme pourra paraître sinon étrange, du moins paradoxale. Ce qui est sûr c'est que Jean-Louis Martinelli, son metteur en scène, en connaît, de l'intérieur, tous les ressorts; outre ses diverses rencontres et discussions avec l'auteur suédois, c'est la quatrième fois qu'il porte à la scène une de ses pièces.

Quelle est donc la nature de ce « calme » que Lars Noren mit au jour dès 1984 dans sa pièce qui était le dernier volet d'une trilogie? Faut-il prendre le terme comme une antithèse parfaite de ce que prétend montrer l'auteur, à savoir une sorte de tragédie avec unité de lieu, un hôtel-restaurant (dans son intérieur et son extérieur), sa quasi-unité de temps, et son unité concernant les personnages avec ce noyau familial composé du père, de la mère, des deux fils du couple et d'une servante?.. Et la mort annoncée qui rôde déjà avec la mère atteinte d'un mal incurable et dont la date de disparition est pratiquement édictée; c'est la maladie de la mort alors qu'une autre maladie gangrène l'atmosphère, celle de la folie... Tout ce beau monde au bord de l'implosion et de la faillite, celle de l'affaire familiale, mais aussi celle de leur vie intime et de leurs rapports personnels, ne peut que s'entre-déchirer. Il ne manquera pas de le faire avec férocité et... amour! Si calme il y a, c'est sans doute celui d'avant la tempête, mais c'est aussi celui que permet une certaine mise à

distance de l'auteur vis-à-vis de ce qu'il trace avec une précision d'entomologiste. Car la description de Lars Noren trouve ses racines dans sa propre biographie, tout comme Eugene O'Neill l'avait jadis fait dans *Long voyage du jour à la nuit*, une pièce nommément citée par l'un des protagonistes de *Calme*, comme par hasard le double de l'auteur. Il faut dès lors voir le déroulement de la pièce comme une véritable analyse, et donc mise à distance, de la situation.

Et le temps s'étire, comme la vie qui n'en finirait pas de finir. Jouée dans son intégralité la pièce durerait plus de six heures. Jean-Louis Martinelli l'a adaptée et réduite à près de la moitié; cet effet de condensation bienvenu donne davantage d'intensité à la dramaturgie, d'autant que celle-ci est parfaitement assumée par une distribution de tout premier ordre, avec Jean-Pierre Darroussin en père sous l'emprise de l'alcool, impuissant à

enrayer ou à simplement retenir ne serait-ce qu'un instant la marche du temps, perdu dans le vaste espace conçu par Gilles Taschet, s'ouvrant en arrière-plan sur l'infini de la mer, avec Christiane Millet, au jeu d'une subtile justesse, avec Nicolas Pirson et Alban Guyon, les deux fils si différents l'un de l'autre et pourtant, quelque part, quand même fraternels, et Delphine Chuillot, la bonne. La direction d'acteurs de Jean-Louis Martinelli est ici parfaite, totalement maîtrisée, comme le reste de sa mise en scène, sans aucun doute l'une de ses plus fortes.

Jean-Pierre Han

Calme, de Lars Noren. Adaptation et mise en scène de Jean-Louis Martinelli. Théâtre de Nanterre-Amandiers. Jusqu'au 23 février à 20 heures. Tél.: 01 46 14 70 00.

À ÉCOUTER

Ne ratez pas les Jeudis littéraires, de 10 heures à midi, sur Aligre FM 93.1.
Une émission littéraire animée par Philippe Vannini.

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

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XII dans l'*Humanité* du 14 février 2013.

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

Directeurs : Claude Morgan, Louis Aragon puis Jean Ristat.
Directeur : Jean Ristat.

Rédacteur en chef : Jean-Pierre Han.

Secrétaire de rédaction : François Eychart.

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

Conception graphique : Mustapha Boutadjine.

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

Correcteurs et photograpeurs : SNJH.

www.les-lettres-francaises.fr

Responsables du site : Sébastien Banse et Philippe Berté.
5, rue Pleyel-Immeuble Calliope, 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. Prochain numéro le 7 mars 2013.