

Pour une bibliothèque chinoise xxviii, par Jean Ristat

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.



Le Pêcheur à l'épervier, par Frédéric Bazille.

Frédéric Bazille,
par Marc Sagaert

Anatoli Vassiliev,
un entretien avec
Jean-Jacques Régibier

Jean Louis Schefer,
par René de Ceccatty

Les Brontë,
par Christophe Mercier

Pour une bibliothèque chinoise XXVIII

Kang Youwei, Manifeste à l'empereur.

Éditions les Belles Lettres, 90 pages, 27 euros.

Zhu Xi, Mémoire scellé sur la situation de l'empire.

Éditions les Belles Lettres, 98 pages, 27 euros.

Sur la recommandation de Wong T'oung-ho, précepteur impérial, l'empereur Guangxu va donner audience à Kang Youwei, le 14 juin 1898. Suivra ce qu'on a appelé les Cent Jours de réforme ou le Mouvement de 1898, largement inspiré par les propositions exposées dans le *Manifeste à l'empereur adressé par les candidats au doctorat* (1895). De quoi s'agit-il? D'un manifeste réformiste dont «les propositions concrètes visent à moderniser le pays sur le modèle occidental» (Roger Darrobers) et non pas seulement une pétition demandant l'abrogation du traité de Shimonoseki. Il dégage quatre grands thèmes de réflexion: il faut «mobiliser les énergies», «déplacer la capitale», «entraîner l'armée», «parachever les réformes du gouvernement de l'empire».

Mobiliser les énergies de l'empire? «Les choses dans l'empire peuvent être comparées à un instrument pour lequel, après avoir utilisé ce qui est nouveau et rejeté ce qui est vieux, plus aucun défaut ne devrait subsister. Une eau stagnante et envasée cesse d'être putride lorsqu'elle s'écoule.» L'empereur n'a pas su mobiliser la population, «les généraux sont cupides et lâches», les soldats «se dispersent en désordre sitôt qu'ils ont vent de quelque obstacle». L'empereur Guangxu, assez durement admonesté dans ce début du *Manifeste*, aurait dû, après l'agression japonaise victorieuse, se remettre en question et désavouer ses erreurs. «La faute en incombe aux principaux ministres et conseillers; il convient donc que l'empire se tourne vers Votre Majesté impériale. Pour venger l'affront infligé au pays, (...) il convient de promulguer un édit qui ordonne clairement des châtiments.» Éliminer les traîtres: ministres, officiers, gouverneurs de province, dignitaires qui «cadavérisent leur propre poste»; promouvoir et récompenser ceux qui ont su montrer quelque mérite ou talent face à «ces bouleversements contradictoires». Car, affirme Kang Youwei, «tant que l'on se contentera de préférer l'ancienneté au mérite, l'on n'obtiendra toujours que des individus modérés et prudents, mais non des hommes au talent exceptionnel». Il appelle l'empereur à «promulguer un édit destiné à solliciter les talents» et à châtier ceux qui ont pactisé avec l'ennemi, ainsi que les généraux qui ont conduit les armées à la défaite. Le Japon a exigé en effet la grâce de ces derniers.

Déplacer la capitale? Kang rappelle en particulier la seconde phase de la première guerre de l'opium, en 1842, qui se termina par le traité de Nankin, obligeant la Chine à ouvrir cinq ports au commerce. «La capitale, Pékin, fit l'objet d'un chantage et d'autres ports durent être ouverts; le montant des dédommagements devint exorbitant. (...) Les barbares étrangers ont à plusieurs reprises prétexté que notre capitale était proche de la mer pour faire pression sur nous.» Pour Kang Youwei, la capitulation de la Chine devant le Japon n'a pas d'autre but que de préserver la capitale et de «maintenir en paix le char impérial». Or, dit-il, a-t-on vu un empire se laisser amputer à seule fin de préserver sa capitale? Cette question du choix de la région où situer la capitale de l'empire est récurrente dans l'antiquité chinoise. Ainsi, les Han antérieurs (206 av. J.-C.) s'établirent d'abord à Chang'an et non à Luoyang, dont le site était plus vulnérable. Le dernier empereur des Ming n'a pas voulu se déplacer dans le sud et, après la prise de Pékin en 1644, il se suicida. Kang Youwei propose de «prendre Chang'an comme nouveau quartier de résidence». Il ne manque pas d'ironiser sur «le vent de fronde» qui ne manquerait pas, une fois encore, de courir parmi les notables: «C'est probablement la profusion de leurs bagages et de ceux des grandes familles qui rend(ra)it leur déménagement difficile.» Toujours est-il que le déplacement de la capitale est, à ses yeux, d'une importance stratégique: «Comment les Japonais oseraient-ils s'enfoncer à l'intérieur du territoire et franchir les quatre périlleuses portes célestes et la passe Tong?» Déplacer la capitale revient à stabiliser les institutions de l'empire.

Entraîner l'armée? Il faut d'évidence «renforcer la puissance de l'empire»: «Les animaux ont des griffes et des dents pour se défendre, l'homme possède des armures et des casques pour se protéger.» Dans la situation actuelle de la Chine, explique Kang Youwei, «en recrutant des généraux et en achetant des armes, on pourrait encore constituer une armée». Comment recruter les

généraux? Il est indispensable de s'appuyer sur de nouveaux venus plus jeunes que «les vieux généraux qui s'appuient pour la plupart sur les méthodes anciennes», et de faire appel à des «soldats issus du peuple et non de la noblesse». Kang Youwei ne cesse de vanter l'exemple des pays étrangers: «Il n'est pas de jour qu'ils ne consacrent à entraîner et à organiser leur puissance militaire», contrairement à la Chine. Elle n'est toujours pas capable de fabriquer des armes nouvelles et se contente d'acheter de vieux modèles. L'état déplorable de l'armement des armées chinoises «se répercute sur le courage et le moral des troupes».



Kang Youwei.

Parachever les réformes du gouvernement de l'empire? Nous touchons là au cœur du problème chinois à cette époque, selon Kang Youwei. Les institutions de la Chine sont héritées de la précédente dynastie Ming. «Toute chose, à la longue, finit au rebut; les instruments, à la longue, s'abîment; les lois, à la longue, se corrompent.» On apprend dans les écoles la composition littéraire et le langage poétique: «L'utile n'est pas appris, et on apprend ce que l'on n'utilisera pas.» Il dresse un état de l'empire catastrophique: «La population s'appauvrit chaque jour davantage.» Les mendiants et les brigands sont partout. Et les marchands, incapables de produire ce qu'ils vendent, sont peu à peu envahis par les produits étrangers «confectionnés avec une indécente ingéniosité». Le changement est nécessaire après quatre mille ans d'histoire. Il répète qu'il ne faut pas rester les bras croisés dans l'attitude du non-agir. Ainsi fait-il écho à l'histoire du prince Zhuang, qui, apprenant le meurtre de son ambassadeur, selon la *Chronique de la principauté de Lou*, «jeta ses manchettes, se leva et partit en toute hâte, sans chaussures, pour sortir de ses appartements. Ses chaussures lui furent données quand il était près de la grand-porte. (...) Son épée lui arriva quand il eut passé la porte de ses appartements».

Comment redresser l'empire sinon en le réformant? D'urgence, le pays a besoin de s'enrichir car sinon on ne pourra payer les deux cents millions de taëls que réclame le Japon. Émettre du papier-monnaie, développer les chemins de fer, fabriquer des bateaux à vapeur, exploiter les mines, fondre la monnaie et se doter d'une administration des postes. Un pays, écrit-il, a pour fondement son peuple: s'il ne pense pas à le nourrir, il

s'enlève lui-même son fondement. Pour nourrir le peuple, il propose de promouvoir l'agriculture, d'encourager l'industrie, de favoriser le commerce et d'aider les démunis. Je ne peux, évidemment, entrer dans le détail des mesures proposées qui sont nombreuses et documentées avec précision. Kang Youwei radicalise les propositions des partisans de la modernisation à l'occidentale de la Chine, Feng Guifen (1809-1874) et Zheng Guanying (1842-1921) et, plus avant, celles de Zuo Zongtang (1812-1885) et Zeng Guofan (1811-1872).

Attardons-nous cependant sur l'une des réformes soumises à l'empereur, celle du système de recrutement des fonctionnaires par examens: «Les Ming recrutèrent les candidats grâce à l'essai en huit jambes (une dissertation), ce que notre dynastie a imité: on récite et on prend pour modèle maître Zhu pour expliciter la portée des classiques.» Maître Zhu, Zhu Xi (1130-1200), fut sous les Song le réformateur du confucianisme, dont les interprétations des textes de Confucius resteront la référence obligée jusqu'à la fin du régime impérial. Zhu Xi, dont nous avons évoqué la dernière fois le *Mémoire scellé sur la situation de l'empire*, offre «une grille de lecture claire et systématique aux classiques du confucianisme, à commencer naturellement par Confucius, lu et commenté dans un sens métaphysique et moral, loin de toute interprétation absconse ou ésotérique» (Roger Darrobers). Ce que dénonce Kang Youwei est la perversion du système: «La difficulté des sujets est telle que les jeunes s'échinent à préparer l'épreuve consistant à compléter des citations tronquées.» Le nombre de reçus est si réduit que les gens vieillissent à repasser les épreuves. La plupart «finiront fanés comme de vieilles herbes». Il dénonce la situation de nombreuses sous-préfectures, qui n'ont pas d'écoles pour instruire les enfants, et la compare à celle de l'Occident qu'il idéalise un peu: «Dans ces pays, la proportion de ceux qui savent lire et écrire atteint soixante-dix pour cent.» En Chine, «pays de tradition lettrée, (elle) ne représente que vingt pour cent de la population». Il ajoute, ce qu'il nous faut méditer, qu'«un pays n'est fort que lorsque les talents et les intelligences abondent dans le peuple». Tout comme autrefois Zhu Xi, qui, dans son *Mémoire scellé*, proposait pour remédier à la dramatique situation de l'empire un «remède qui étourdit», Kang Youwei, a recours à des métaphores médicales et diagnostique une «obstruction», cause du mal dont souffre la Chine: «Les souffles retenus provoquent la maladie, l'obstruction du pharynx entraîne la mort; il convient de désengorger le malade pour que le sang circule à nouveau dans ses veines et que sa respiration se rétablisse.» Autrement dit, il existe une telle séparation entre le haut et le bas, la cour et le peuple, que l'empereur ne peut plus communiquer avec la population, à la différence des «anciens rois (qui) lorsqu'ils gouvernaient l'empire, le faisaient en communion avec le peuple». Il n'y a plus à tergiverser, dit Kang Youwei à Guangxu.

Kang Youwei est appelé en audience le 14 juin 1898. Elle durera plusieurs heures. Peu de temps après, les réformes vont se succéder. Le premier décret publié affirme que «le fondement de l'éducation se trouvera comme par le passé dans les canons des sages, mais en même temps nous ferons une soigneuse enquête sur toutes les branches de l'éducation européenne qui correspondent à des besoins réels, (...) nous n'irons plus répétant servilement des théories superficielles, des mots ronflants et vides de sens; notre but, c'est l'élimination des choses inutiles et le progrès des études (...)». Un autre décret invite «les princes du sang» à se rendre à l'étranger et à y étudier les constitutions politiques. L'émoi fut considérable dans le parti mandchou. Mencius lui-même a écrit: «Nous avons entendu dire que des idées chinoises ont servi à convertir des barbares, mais nous n'avons jamais entendu dire que la Chine ait été convertie par les barbares.» Cixi attend son heure. L'empereur est faible, impulsif. Il n'empêche qu'il abolit le vieux système d'examen. Vient ensuite une loi sur la presse, en particulier la création de gazettes des institutions politiques par le gouvernement dans lesquelles «toutes les opinions pourraient être librement exprimées et tous les abus dénoncés». Mais les «conservateurs» furent indignés lorsqu'un décret annonça que Guangxu voyagerait avec l'impératrice douairière en chemin de fer jusqu'à Tian-Tsin pour y passer les troupes en revue. Mais Cixi en fut réjouie: ne lui avait-on pas offert un train miniature qui l'amusait beaucoup au palais d'Hiver?

La plupart des hauts dignitaires du régime, d'autant que nombre de sinécures venaient d'être supprimées, vinrent en délégation au palais d'Été demander à l'impératrice de reprendre

●●● le pouvoir. Sur le moment, elle ne se prononça pas. Mais Kang Youwei avait bien senti le danger et poussa l'empereur à en finir avec celle qu'on appelait familièrement « le vieux Bouddha ». L'armée devait cerner sa résidence et l'enfermer dans un des îlots du palais d'Hiver. N'était-elle pas celle qui bloquait toutes les réformes, dilapidait le trésor de la Chine pour son palais d'Été? Il est probable que cette conversation fut entendue et rapportée par l'eunuque Li Lien-Yin à Cixi. L'empereur ne se rend pas compte que le silence et l'inaction de Cixi ne sont pas de l'indécision. Il continue à publier de nombreux édits. Je donne ici quelques citations tirées de son dernier décret de réformes: « *Je n'estimerai jamais avoir rempli mon devoir de souverain tant que je n'aurai pas amélioré les conditions (de mon peuple) et donné à tous la paix et la prospérité. (...) La cause de mon*

inquiétude n'est justement pas appréciée par mon peuple parce que les éléments réactionnaires travestissent mes intentions et répandent des bruits sans fondement pour troubler les esprits. » Et un peu plus loin: « *J'ordonne que tous mes décrets soient imprimés sur papier jaune et distribués pour l'édification de tous.* »

Cixi va sortir alors de sa « *profonde retraite* ». Il n'est pas possible ici de raconter le déroulement des événements qui vont amener à la prise de pouvoir de Cixi. Elle va d'abord lui demander de faire arrêter Kang Youwei pour avoir parlé avec irrespect de sa vie privée. Guangxu lui promet « *humblement* » d'agir selon ses ordres mais dans la nuit il rédige à la hâte, racontant J. O. Bland et E. Buck House, « *de son écriture enfantine et maladroite, un décret à l'adresse de Kang et le fit porter en toute hâte à Pékin* ». Kang, lui disait-il, devait se rendre immédiate-

ment à Shanghai et ne retarder son départ sous aucun prétexte. Kang Youwei a compris le message et prend le premier train pour Pékin puis un paquebot pour Shanghai. Il échappera de peu à la répression qui frappa les partisans des réformes, son frère cadet Kang Guangren (1867-1898) et le philosophe Tan Sitong (1865-1898) notamment. Il vécut en exil quinze années. « *Il parcourut le monde, refusant au nom d'une indéfectible loyauté à l'empereur de s'allier aux révolutionnaires déterminés à renverser la dynastie sino-mandchoue* » (Roger Darrobers). Il va participer au complot visant à restaurer la dynastie au profit de l'empereur déchu Puyi, le 17 juillet 1917. On raconte qu'il portait sous la République ses anciens habits de cour.

Jean Ristat

(à suivre)

Dans l'intimité des Brontë

Lettres choisies de la famille Brontë. 1821-1855,

traduit de l'anglais par Constance Lacroix. La Table ronde, 620 pages, 25 euros.

Les sœurs Brontë et leur frère Branwell, brillant, joueur et alcoolique, le triste presbytère de Haworth, la vue sur le cimetière où, une à une, iront reposer les filles et le fils du pasteur: le mythe Brontë est l'un des plus marquants de l'histoire littéraire anglaise, à l'égal de celui de Shakespeare, le génie absolu sur lequel on sait si peu de chose, et n'a cessé, depuis bientôt deux siècles, de nourrir l'imaginaire de lecteurs de tous pays, qui se pressent dans le presbytère devenu un « lieu de mémoire » des plus fréquentés.

Il s'agit d'un mythe d'autant plus paradoxal que l'œuvre des Brontë, pour le grand public, se résume à deux romans: l'unique opus d'Emily, *Wuthering Heights*, et le premier roman publié par Charlotte, *Jane Eyre*. Les deux romans d'Anne, *Agnes Grey* et l'intrigant *Locataire de Wildfeld Hall*, sont peu lus, aussi peu lus que les trois autres romans de Charlotte, *le Professeur* et les quelque peu ennuyeux *Shirley* et *Villette*. Quant à Branwell, on ne connaît de lui que les textes de jeunesse constituant autant d'épisodes de la « saga d'Angria », qu'il a imaginée avec Charlotte.

L'œuvre est mince, et pourtant elle fascine – une fascination due essentiellement au noir éclat des *Hauts de Hurlevent* (le titre génial trouvé par Frédéric Delebecque pour sa traduction française) et à ce que l'on sait de l'histoire tragique de la famille, embellie et endeuillée par la tradition.

Mais que fut la vie réelle, la vie quotidienne, dans le presbytère de Haworth? Le choix abondant et judicieux de lettres publiées aujourd'hui en France (qui correspond à peu près au tiers de l'édition complète anglaise) permet enfin de l'entrevoir, décapée de tout romantisme, de tout verni hagiographique (un verni hagiographique en parti initié par la belle *Vie de Charlotte Brontë*, d'Elizabeth Gaskell, la plus méconnue des grandes romancières victoriennes, qui fut une amie de Charlotte).

Les *Lettres choisies de la famille Brontë* consistent dans leur quasi-totalité en lettres de Charlotte, celles d'Anne et d'Emily ayant été perdues. Charlotte écrit beaucoup à son amie Ellen Nussey. Plus tard, après le succès de *Jane Eyre* (et la mort de son frère et de ses sœurs), elle aura aussi une correspondance fournie avec ses éditeurs londoniens.

Il subsiste aussi quelques lettres de Branwell, des lettres tourmentées (« *Je crains que vous ne jetiez ma lettre au feu sitôt que vous reconnaîtrez mon écriture, mais si vous daignez la lire, peut-être verrez-vous avec plus de compassion que de mépris les tourments qui m'arrachent à un silence de trois années, durant lesquelles je connus bien des vicissitudes* »; « *Eh bien, mon cher, on vient de me porter le coup de grâce et, foudroyé par le*

choc, me voici tel un gisant de marbre ») ou des demandes pathétiques d'argent ou d'alcool (« *Je vous serais grandement reconnaissant si vous pouviez trouver moyen de me faire passer pour cinq pence de gin, en veillant à ce qu'on fasse bonne mesure* »). Car Branwell, peu à peu, sombre dans l'alcoolisme et dans une sorte de démence, et rend invivable l'existence de son père et de ses sœurs. « *Je suis allée trouver Branwell pour lui dire un mot une heure environ après mon retour – je dus vraiment me faire violence pour l'aborder – mais je perdis ma peine: il ne daignait pas prendre acte de ma présence ni me répondre – il était complètement hébété. Emily me dit qu'il avait, en mon absence, extorqué un souverain à Papa – en prétextant une dette à acquitter d'urgence –, qu'il s'était aussitôt rendu dans une taverne, où il l'avait changé en petite monnaie – et en avait fait l'emploi que l'on pouvait craindre* », écrit Charlotte à son amie Ellen.

La mort de Branwell, en septembre 1848, donnera lieu à une triste mise au point de

Charlotte: « *Ce n'est pas le sentiment de ce qui est perdu qui fait couler mes larmes – nul soutien ne m'a été ôté, nul réconfort ne m'a été arraché, nul compagnon chéri ne m'a été enlevé – mais le naufrage d'un talent, le néant d'une promesse, l'extinction morne et prématurée d'un esprit fait pour répandre une ardente lumière.* »

En dehors du drame personnel de Branwell, la vie à Haworth – dans l'enfance, tout au moins, avant la série de deuils – n'était pas la triste monotonie que l'on imagine souvent. Dans une lettre que Charlotte, de Bruxelles, adresse à Emily, elle évoque les dimanches de leur enfance, et on est loin de la sinistrose de la légende: « *Je donnerais cher pour me trouver dans notre salle à manger, notre cuisine, ou ne serait-ce que notre arrière-cuisine. Je m'estimerais même heureuse de préparer le hachis avec notre marguillier et quelques-uns de ses acolytes à l'autre table, tandis qu'à mes côtés, tu veillerais d'un œil acéré à ce que je mette assez de farine et n'abuse pas*

du poivre, et par-dessus tout, à ce que je garde les meilleurs morceaux pour Tiger et Keeper, lequel Tiger bondirait de-ci de-là autour du plat et du hachoir; tandis que le second, dressé sur ses pattes, s'étirerait comme une flamme dévorante sur le pavé de la cuisine. »

Quelques lettres de Charlotte, pathétiques, sont adressées au professeur Héger, qu'elle a connu à Bruxelles, son grand amour impossible, qui lui inspirera, quelques années plus tard, le très autobiographique, assez passionnant et très maladroit *Villette*.

Charlotte, qui est l'aînée, semble le moteur créatif de la famille (et Emily son astre sombre) et pousse à la publication concomitante des trois romans signés Acton, Currer et Ellis Bell. Ironie du sort, le sien, *le Professeur*, sera refusé par les éditeurs, alors que *Wuthering Heights* et *Agnes Grey* seront acceptés. Double ironie: ils resteront oubliés dans un tiroir avant que le succès de *Jane Eyre*, le deuxième roman écrit par Charlotte, ne permette enfin leur publication.

Emily et Anne meurent respectivement en décembre 1848 et mai 1849, non sans que la deuxième ait publié un second roman, *la Locataire de Wildfeld Hall*, aussi torturé que le *Wuthering Heights* d'Emily et qui choquera la prude Charlotte au point qu'elle en expurgera les éditions posthumes.

Après la mort de ses sœurs, Charlotte, demeurée seule avec son père, se consacre essentiellement à l'écriture: elle termine *Shirley* et rédige, entièrement seule, sans le regard complice de ses sœurs, le très décevant *Villette*. On peut d'ailleurs se demander si la réussite de *Jane Eyre* n'est pas due au regard critique de ses deux cadettes tant, livrée à elle-même, elle paraît verbeuse et pataude.

Mais *Jane Eyre* l'a rendue célèbre, elle fréquente le monde littéraire londonien, et les lettres à ses éditeurs, nombreuses, montrent un écrivain professionnel qui s'interroge sur son travail et parle de la défunte Jane Austen comme d'une consœur qu'elle n'apprécie pas. Puis elle se marie avec un ancien vicaire de son père. Eût-elle vécu plus longtemps qu'elle aurait sans doute poursuivi une œuvre qui aurait fait d'elle une victorienne honorable et mineure. Mais elle meurt à 39 ans. Le drame est parfait, le père survit à ses six enfants dans son presbytère sombre (car il y avait deux sœurs aînées, mortes encore enfants) et le mythe est en marche. *Jane Eyre*, à jamais, restera inscrit aux côtés des *Hauts de Hurlevent* dans l'imaginaire collectif, et Haworth sera le creuset mystérieux dans lequel s'est écrite une œuvre commune, avec ses pleins (*Wuthering Heights*, *Wildfell Hall*, dans une certaine mesure *Jane Eyre*) et ses déliés (les autres romans d'Anne et Charlotte), qui continue à fasciner, comme fascine la toile sur laquelle Branwell a représenté ses trois sœurs, et sur laquelle, selon la légende, il se serait peint lui aussi, avant d'effacer son image.



Charlotte, Emily et Anne Brontë, par leur frère Branwell Patrick Brontë, 1834.

Christophe Mercier

La voix de la vérité

Une présence idéale,

d'Eduardo Berti.

Flammarion, 157 pages, 15 euros.

Ce qui m'a frappée, dans ce nouveau livre de l'écrivain argentin Eduardo Berti, est une présence indicible qui surgissait de l'endroit même, c'est-à-dire de l'hôpital où avaient lieu les rencontres avec les soignants du service des soins palliatifs. À voix basse, infirmières, aides-soignantes ou médecins du CHU de Rouen décrivent une situation, un épisode, racontent un souvenir vécu avec un patient dont le destin est de mourir rapidement.

Toutes les deux ou trois pages, l'auteur affiche en majuscules le nom de quelqu'un, presque toujours féminin, lequel, sans répondre à des questions, fait le récit d'un moment particulier subi dans les salles de l'hôpital, et qu'il n'est pas près d'oublier. Puis c'est le tour de quelqu'un d'autre qui s'avance et qui, seul sur la scène, entreprend son récit. Le livre se compose de cent trente-sept récits, en général brefs, où, avec la même voix silencieuse et douloureuse, les paroles des gardes-malades se succèdent. En plus de leur histoire, ils communiquent au lecteur des attitudes, des regards comme guidés par l'ambiance où ils se trouvent. On ressent les couloirs, les pas feutrés qui y défilent, disparaissent derrière une porte. Les blancs sont en

attente sur les blouses, les murs, les bruits. Les noms sans pays se montrent les uns après les autres : Awa Modou, Jacqueline Marro, Solène Halys, Amandine d'Avray, Elsa Almaki, etc. Et chaque nom est la physionomie de la personne que le lecteur imagine par-delà ses paroles.

J'ai lu plusieurs livres d'Eduardo Berti, écrits en espagnol, la langue de son pays, l'Argentine, tous étant le reflet d'une grande originalité naturelle tels que *la Vie impossible* ou *Tous les Funes* et son dernier, publié en 2013, *le Pays imaginé*, ainsi que, par ailleurs, ses traductions de Nathaniel Hawthorne. Dans la préface pour *Une présence idéale*, il écrit : « *Je continue à écrire en espagnol et je continuerai à le faire, sans aucun doute, mais ici le français s'est imposé pour de multiples raisons, dont une en particulier : c'est en français que j'ai découvert l'univers qui a inspiré ces textes, que les premières phrases et les premières ébauches sont nées, et que chaque fois que j'essayais d'opérer une traduction, le résultat me semblait faux, artificiel.* »

Plus qu'une langue, une voix s'est imposée à lui pour écrire ce livre ; elle est dépouillée de timbres, de fluctuations afin de ne pas faire de bruit. Les récitants partagent cette voix qui découle de l'univers où ils se trouvent. En revanche, les histoires qu'elle raconte sont différentes, insolites, tragiques et quelquefois drôles. Il m'est arrivé de fréquenter les hôpitaux

et j'ai reconnu cette voix, entrecoupée de silences, de haltes, d'interrogations muettes qui y circule et plus particulièrement, je le suppose, dans les salles des soins palliatifs. Sa langue n'appartient pas à un pays mais à un champ clos où on soigne les malades graves et on les aide à mourir. C'est un espace où il n'y a pas de mots mais simplement des chuchotements et un silence intense qui se déploie de tous côtés.

Eduardo Berti a écrit un livre magnifique car, plus que les étranges anecdotes que, non sans émotion, décrivent les protagonistes, l'atmosphère qui les entoure possède une force quiète qui exprime l'essentiel, c'est-à-dire : l'amour, la peur, le remords, le souvenir, l'illusion. Et en réalité, après leur décès, aucun des malades ne disparaît vraiment, les chambres vides prolongeant leur mémoire.

Ayant changé l'espagnol, ma langue maternelle, pour le français, je sais que pour un écrivain tout est possible, depuis avoir le désir d'imiter une peinture, jusqu'à recueillir et transmettre une présence. Il n'y aurait donc pas de langue nécessaire établie, mais simplement un langage intérieur. Avec retenue et intensité, Eduardo Berti le démontre par l'intermédiaire de ces êtres simples, admirables, qui donnent à entendre, au-delà de la vie et de la mort, la voix surprenante de la vérité.

Silvia Baron-Supervielle

Jeu, set et match pour Grégory Cingal

Le Revers de mes rêves,

de Grégory Cingal.

Éditions Finitude, 140 pages, 15 euros.

À u milieu de la daube généralisée que journalistes et éditeurs nous vendent comme de la littérature, il est rafraîchissant, et rassurant, de découvrir par hasard un véritable écrivain. Je n'ai pas lu *Ma nuit entre tes cils*, le premier livre de Grégory Cingal, mais *le Revers de mes rêves*, offert par un ami qui connaît ma passion pour le tennis – en supporter, hélas ! – et surtout pour celui des années 1980 et 1990, l'ère Borg-McEnroe, l'ère Stefan Edberg, l'ère Pete Sampras, a été littéralement un bain de jouvence.

Grégory Cingal, lui, a pratiqué le tennis longtemps avant l'écriture. Et s'il s'y montrait aussi virtuose, on s'étonne de ne pas l'avoir vu percer au plus haut niveau français. Mais on imagine qu'il pratiquait un jeu subtil, façon Hicham Arazi, dont la mode, en France, parmi les joueurs de sa génération (celle de Fabrice Santoro, qui, avant d'être le subtil cuisinier – pour écrire comme *l'Équipe* – qui faisait mitonner ses adversaires, était un inlassable renvoyeur) commençait à passer.

Bref, *le Revers de mes rêves* est un livre rare, dans lequel une liste de joueurs de tennis trop oubliés joue le rôle que, pour Marcel Proust, jouait la madeleine de sa grand-tante et replonge le « narrateur » – et son lecteur – dans un passé pourtant pas si ancien dont on s'aperçoit qu'il a quand même près de quarante ans, et que, en termes de changement, ces quarante années-là ont compté comme un siècle. Corrado Barazzutti, Hans Gildemeister, Chip Hopper, Kent Carlsson, Vijay Amritraj, Tarik Benhabiles, Balazs Taroczy, Shlomo Glickstein, Roscoe Tanner, Horacio de La Pena, Karel Novacek : une liste pareille à un mantra. En le récitant, je les revois tous, et le bandeau de Gildemeister, et les tics de

Carlsson, et je me souviens que Tanner a joué une finale de Wimbledon, contre Borg.

Proust, je l'ai dit, n'est pas loin, que ce soit dans le projet ou dans le modelé de la phrase, longue, sinueuse, subtilement rythmée, nouée de méandres. Mais un Proust mâtiné de Montherlant, ou d'Aragon, pour le fouetté qui, soudain, par un mot plus bref, une expression populaire, une réflexion drôle et saugrenue, vient rompre l'hypnose dans laquelle cette prose nous plonge. Et Montherlant, et son mépris altier d'aristo, n'est pas loin lorsque Cingal, en quelques remarques lapidaires, souligne la vulgarité de Nadal arborant une montre à 700000 euros ou allant donner un cours particulier payé à prix d'or au fils d'un petit potentat d'Asie centrale.

Grégory Cingal parle de ses 10 ans, des années 1980, de Samuel Beckett et des omelettes de sa grand-mère, des vignettes Panini. Sur les murs de sa chambre d'enfant, il avait les photos de ses idoles, et quelles plus belles idoles que les sportifs d'avant l'ère de l'argent et de la publicité ? Personnellement, j'affichais Jackie Chazalon et les filles du CUC, plutôt que Borg ou McEnroe, mais les souvenirs, tout compte fait, sont les mêmes.

Et la façon dont il parle de la tragique défaite de McEnroe en finale de Roland-Garros, en 1984 (pénible après-midi, il me semble le vivre encore), comme de la marche ultime de son accession au panthéon des héros est magnifique.

Un petit reproche : il semble sous-estimer l'aspect héroïque de Pete Sampras, qui mérite mieux que d'être réduit à l'image d'un « *coc-ker triste* », à la « *calvitie galopante* », traînant sa misère et ses cravates de soie au bord des cours où brillent ceux qui ont pris sa place.

Mais on lui pardonne beaucoup, parce qu'il n'a pas oublié Adriano Panatta, et que son livre est un (trop) bref et jubilatoire masterpiece.

Christophe Mercier

RETROUVEZ DANS LA COLLECTION

« Les Lettres françaises » aux Éditions le Temps des cerises :

Ils, de Franck Delorieux

(préface de Marie-Noël Rio) ;

le Musée Grévin, de Louis Aragon

(préface de Jean Ristat) ;

Une saison en enfer, d'Arthur Rimbaud

(préface inédite de Louis Aragon) ;

Larrons, de François Esperet

(préface de Jean Ristat) ;

Paradis argousins, de Victor Blanc

(préface de Franck Delorieux) ;

Vers et Proses, de Maïakovski

(choix, présentation et traduction

d'Elsa Triolet) ;

Gagneuses, de François Esperet

(préface de Christophe Mercier) ;

Les Onze Mille Verges, d'Apollinaire

(préface d'Aragon) ;

Le Corps écrit, de Franck Delorieux.

Les méditations atypiques de Jean Louis Schefer

L'Image et l'Occident.

Sur la notion d'image en Europe latine,

de Jean Louis Schefer. POL., 144 pages, 13 euros.

Chaque nouveau livre, bref, intense, de Jean Louis Schefer pose la question de son genre littéraire. Malgré l'érudition extrême de l'auteur, nourri de lectures savantes, puisées dans la philosophie antique, le christianisme primitif, la patristique, ou plus récentes, d'historiens et de théoriciens de la religion, de l'art, de philosophes et de sémiologues, on est dans une tonalité qui relève davantage du récit intime. Sans doute, avant lui, des philosophes ont été tentés d'adopter ce rapport à la pensée, un rapport qui incluait la subjectivité, l'expérience personnelle, familiale, comme si toute plongée dans la pensée, dût-elle recourir à un vocabulaire et à une syntaxe empruntés à des systèmes archaïques, dût-elle faire preuve d'une conscience aiguë de l'histoire des évolutions de la théologie, de la sémiotique, exigeait ou en tout cas autorisait, sans s'invalider elle-même, le rapport à un moi qui ne serait pas haïssable, qui ne serait pas égotiste, ni solipsiste. Au contraire, à un moi qui animerait la pensée en train de s'exprimer devant le lecteur.

Au fond, c'était la leçon de bien des penseurs antiques (Cicéron, Sénèque, Marc Aurèle et bien sûr, plus que tous, saint Augustin) et, beaucoup plus près de nous, de Roland Barthes, qui a donné à ce principe l'une des formes les plus littéraires, ou encore Merleau-Ponty. Sans parler de Paul Valéry. Donc Jean Louis Schefer appartient à cette famille-là.

Après des essais brillants sur la peinture et le cinéma, sur l'image en général, il s'est astreint à une discipline très rare de lecture des pères de l'Église, pour nous rendre familières leurs analyses du sacré, bien sûr, de l'eucharistie, de la parole biblique, mais aussi, à travers la réflexion sur l'incarnation de Dieu, pour comprendre l'idée même de représentation de cette divinité. Jean Louis Schefer refait donc siens les débats des différents conciles, vieux de plus d'un millénaire, sur l'image de Dieu. Comment l'Église s'est, dirait-on en vocabulaire moderne, « positionnée », tant du côté de Rome que du côté de Byzance, du IV^e siècle au VIII^e siècle, et ensuite, sur la question de l'iconoclasme ? Et, à partir de là, qu'est-ce que l'image dans la pensée occidentale, dans la pensée religieuse, dans la pensée esthétique, dans la pensée romanesque, et même dans la pensée de soi, dans la pensée intime ?

C'est l'originalité de l'entreprise de Jean Louis Schefer d'utiliser ses propres recherches théologiques et ses lectures pointues pour englober toute une théorie du roman, d'une façon totalement nouvelle, insolite. Car, sous-jacent à cet essai de commentaires théologiques, il y a la question de l'art, du roman, de la fiction (c'était du reste, ce terme, « fiction » ou « fable », suspecté de mensonge illusoire et trompeur, qui était au cœur de la critique, au XVII^e siècle, du roman par les grands prédicateurs, parmi lesquels Bourdaloue). Dès la première page de son essai, en effet, Jean Louis Schefer entre dans la fabrique du roman, dans la « possession » qu'éprouve le romancier en présence de ses personnages. Et, d'emblée, il met en relation la rêverie adolescente ou parfois même enfantine devant des êtres produits par l'imagination avec la construction élaborée de personnages par des romanciers de génie (Balzac, Dostoïevski, Flaubert, Goethe, Stendhal, autrement dit ceux du XIX^e siècle, auxquels il aurait pu ajouter Proust, qu'il citera, cependant,

plus tard sur la question du temps) et avec les « théâtres de mémoire » de la pensée médiévale, de celle de la Renaissance et de celle de l'âge baroque.

Or, quel est le lien de l'image avec la réalité ? Quel est le statut du lieu et du temps dans lesquels s'élabore l'image, quelle est leur participation à la réalité ? On le sait, tout le XIV^e siècle où la littérature italienne pose ses bases (avec Dante, Boccace et Pétrarque), non plus en tant que simple fille de la théologie, malgré sa proximité avec son langage, mais en tant que langage en soi, autonome, à part entière, a réfléchi sur l'interprétation du texte, reprenant des distinctions antiques : lecture littérale, allégorique, morale (ou symbolique) et anagogique du texte. Doit-on, dans un texte, lire les faits racontés, doit-on lire ce qu'il faut croire, doit-on lire ce qu'il faut faire, doit-on lire ce à quoi il faut aspirer, à travers la fiction créée par l'auteur ?

Remontant à des souvenirs personnels d'enfance, dans des pages d'une très belle force évocatrice, Jean Louis Schefer analyse sur lui-même la puissance de l'image et ce que dit le geste même de contempler une image qui nous incite à entrer en conflit avec la vie. L'image entre-t-elle en rivalité avec la « vraie

par Charlemagne, « ne peut être la monnaie du corps dont elle prend la place (...), elle ne peut engendrer du corps ».

Indépendamment de la question théologique de la représentation ou de la présence divine dans le rituel de l'eucharistie, on glisse à la fonction de l'image dans tout processus mental de remémoration. Puisque l'image est nécessairement à la fois substitut et stimulus du présent disparu. La mémoire affective, qui est au cœur non seulement de la nostalgie secrète, mais de la création littéraire, est nécessairement impliquée par l'usage de l'image. Elle n'est pas, et c'est son paradoxe dont tout écrivain fait l'expérience, la réparation du temps disparu, mais au contraire « la conscience de la perte du passé ». L'image, loin d'être une présence consolatrice, est une augmentation d'absence, une absence redoublée et rendue, finalement, plus douloureuse.

Ce sont certainement dans les pages sur le sacrifice (les rites sacrificiels antiques ou la symbolique du sacrifice dans la messe) qui sont théologiquement les plus complexes, ainsi que dans les commentaires des *Méditations* de Descartes et des *Questions* de saint Augustin lui-même commentant, en réponse à Origène, le psaume 38 (« Bien que l'homme marche dans l'image, il s'agit

vainement »), que l'essai de Jean Louis Schefer atteint sa dimension la plus troublante, concernant la confrontation des querelles théologiques et des questions, disons, plus laïques, plus esthétiques, sur le fantôme, la fable, l'univers fictif et révélateur du réel, sur la création artistique.

Les toutes dernières pages, très brillantes, de cet essai mettent en relation les polémiques que l'on a parcourues, de Virgile à Husserl, sur la question théologique, poétique ou philosophique de l'image et de l'icône finalement élargie à celle, psychologique et esthétique, de l'imagination, avec d'autres problèmes, eux, ancrés dans la modernité, ceux de la virtualité (dans les domaines économiques et esthétiques). Pour finir sur *le Journal* de Delacroix, auquel, tout penseur de la peinture et de l'imagination revient inmanquablement. Critiquant Balzac, qui encombre ses romans de descriptions exagérées de personnages secondaires, autrement dit, en les surchargeant d'images sans les organiser, le peintre révèle cependant que ce que n'a pas achevé Balzac quant au statut des images, c'est le lecteur qui le parfait et devient « l'instance de leur vérité ». « Nous sommes la moitié de l'image », conclut Jean Louis Schefer. Leur ultime salut, leur justification, ce qui les rend nécessaires à l'élaboration de la vie intérieure.

« ou, au contraire, et c'est ce que dont seront convaincus les poètes, les peintres, les romanciers, la révèle-t-elle ? Et cela, la traversée d'un musée, nous dit Schefer, nous l'enseigne autant que la lecture de textes théoriques de pères de l'Église ou de peintres ou philosophes de la Renaissance ou des Lumières sur la fabrique de l'image. De Philostrate à Diderot.

Mais il ne s'agit pas pour lui de faire une histoire des théories esthétiques. Il s'intéresse assez longuement aux Libri carolini, textes théologiques consacrés, après le deuxième concile de Nicée en 787, à la querelle des images, sur la demande de Charlemagne. Au cœur de la polémique, la question de l'hostie, de la présence symbolique ou réelle du corps du Christ, de sa représentation ou de son impossibilité. L'image, concluent les (ou le) théologiens auteurs de ces livres, doit être prohibée, parce que porteuse d'imposture. Pour que l'hostie soit la vérité même du corps du Christ, il importait de ne pas la discréditer ou la délégitimer en la doublant d'une image, elle, porteuse d'illusion. La question de la ressemblance ou du simulacre (ce qui permet d'approcher ou au contraire ce qui éloigne du réel par un simple subterfuge) sera poursuivie à travers les siècles, jusqu'au règne de la publicité. L'image, disent les textes critiques commandés

C'est dans ces développements, ou digressions, que le penseur écrivain se distingue le plus nettement de ses confrères plus académiques. Avant lui, nombreux, bien sûr, sont les chercheurs universitaires qui ont réfléchi et écrit sur les textes d'Origène, de saint Augustin, et la question de « l'image du Dieu invisible » (notamment Olivier Boulnois dans un article paru dans *Archives de philosophie*, 2009/2, tome 72, « L'image intelligible. Saint Augustin et l'origine des doctrines médiévales de l'image »). Comment figurer l'invisible ? Problème qu'avait affronté Dante dans sa tâche impossible de représenter l'immatériel, notamment dans *le Paradis*, où les élus échappent aux lois de la sensibilité... Et pourtant c'est dans *le Paradis* qu'il met en scène les spectacles les plus impressionnants de ballets d'étoiles et de lumières... Mais la caractéristique de Jean Louis Schefer est, après avoir approfondi et abordé frontalement les querelles théologiques sur l'iconoclasme, de les avoir fait résonner avec des interrogations esthétiques, tournant à la fois autour de l'imaginaire, disons, intérieur (la remémoration, le sentiment de perte, la conscience du temps), et de la formation artistique ou littéraire de l'objet mental.

René de Ceccatty

Vivre sa vie

« *Polichinelle, ou divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes* »,

de Giorgio Agamben. Éditions Macula, 108 pages, 18 euros. Revue Critique n° 836-837 (janvier-février 2017).

« Cela fait longtemps que l'envie m'était venue de chercher de toutes mes forces s'il y avait au ciel ou sur la terre une chose telle que si je l'avais trouvée, je pourrais jouir éternellement d'un bonheur juste et sans interruption », dit Giorgio Agamben dans son dernier livre intitulé *Polichinelle, ou divertissement pour les jeunes gens en quatre scènes*, qui vient de paraître aux Éditions Macula. C'est un philosophe qui a atteint le moment de ses derniers labours qui parle ici, un philosophe qui est en mesure de récapituler (dit-il) et d'affirmer tranquillement que la comédie est plus ancienne et plus profonde que la tragédie. C'est Tiepolo le Fils (Giandomenico) qui lui en a fait prendre conscience, à Venise, où Agamben a enseigné longtemps, où il a habité comme on habite à Venise, parmi les spectres, puisque habiter Venise c'est comme étudier le latin, « essayer d'annoncer une langue morte, apprendre à se perdre et à se retrouver dans les ruelles des déclinaisons et dans les ouvertures imprévues des supins et des infinitifs futurs », dit-il lui-même dans son ouvrage bien nommé *Nudités* (Rivages, 2009). Surtout, cette langue morte de Venise est l'emblème de la modernité... Oui, n'allons pas croire notre époque nouvelle, elle est plutôt novissima, c'est-à-dire dernière et larvaire, dit Agamben, qui ajoute : « C'est pourquoi les écrivains écrivent si mal, parce qu'ils doivent faire semblant que leur langue est vivante ; c'est pourquoi aussi les parlementaires légifèrent en vain, parce qu'ils doivent faire croire en une vie politique à leur nation larvaire ; c'est pourquoi enfin les religions sont sans pitié, parce qu'elles ne savent pas qu'elles ne savent plus bénir et habiter les tombes. »



Giorgio Agamben.

Il ne faudrait pas croire qu'il y a là un ton apocalyptique ; il y a juste une sobre méditation sur la fin, comme celle de Tiepolo le Fils, le peintre des sols et des chairs, non des ciels et des lumières ; le peintre ultime du goguenard Polichinelle sur les fresques de la villa Zianigo, que l'on peut voir aujourd'hui à Ca' Rezzonico, sur le Grand Canal, à Venise, où Agamben va et vient, pour y contempler la réplique du peintre à l'abdication de Venise, quand, le 12 mai 1797, le Grand Conseil vota précipitamment sa propre extinction et remit la République entre les mains de Bonaparte. Giandomenico Tiepolo, alors âgé de 70 ans, décida aussitôt de consacrer sa dernière tâche, l'album de dessins intitulé *Divertissement pour les jeunes gens*, à la « naissance, à la vie, aux aventures et à la mort de Polichinelle ». Car il fallait bien récapituler, oui, et montrer à quoi ressemblent alors les patriciens vénitiens, ce « troupeau de moutons humiliés », qui allait laisser place au nouveau monde, selon le titre de la fresque de la villa Zianigo, où Giandomenico s'est peint lui-même, observant avec son père le « nouveau monde », incarné de manière prophétique par une invention technologique, le cosmorama, qui peut être considéré comme un des précurseurs du cinéma, dit Agamben, qui a lui-même fait un peu de cinéma, avec Pasolini dans son grand film *L'Évangile selon saint Matthieu*, où l'on découvrirait le futur philosophe sous les traits de l'apôtre Philippe, et dont toute la philosophie à venir serait comme une montée au Golgotha. Y compris ici avec Polichinelle qui a tout l'air d'un Jésus sur son âne, pour ne pas dire d'un Bartleby qui préférerait ne pas (qui aimerait mieux pas), indiquant là l'exigence d'une autre politique, qui n'aurait plus lieu dans l'action (l'action ou le règne de l'économie planétaire), mais, pourquoi pas, dans la contemplation des nuages qui résistent, changent de forme, se défont... De quoi rire et pleurer à la fois, qui serait comme la devise de toute la philosophie, son fin mot.

Didier Pinaud

L'oiseau de malheur

La Personne et le sacré,

de Simone Weil, préface de Giorgio Agamben. Rivages poche, 96 pages, 6 euros.

Georges Bataille l'appelle Lazare ou encore « l'oiseau de malheur » dans son roman *Bleu du ciel*. Il l'appelle ainsi par le truchement de son narrateur, Troppmann, qui est lui-même le plus malheureux des hommes. Lazare a 25 ans, elle est laide, sale, elle met mal à l'aise, elle parle lentement avec la sérénité d'un esprit étranger à tout. C'est en tout cas ce que pense Troppmann, qui régulièrement lui remet l'argent nécessaire à l'impression d'une minuscule revue mensuelle à laquelle elle attache beaucoup d'importance, et où elle défend les principes d'un communisme bien différent du communisme officiel de Moscou. Dans le roman, nous sommes dans les années 1930. À cette époque, la vraie Simone Weil (puisque c'est bien d'elle qu'il s'agit) avait fait la connaissance de Georges Bataille, oui, mais celle, surtout, de Boris Souvarine, qui animait alors *la Critique sociale* du Cercle communiste démocratique. En 1932-1933, Simone Weil avait fait un voyage en Allemagne dont elle a ramené ses *Écrits sur l'Allemagne*, qu'on a pu lire, en 2015, dans la « Petite Bibliothèque » des éditions Rivages poche. Elle y raconte ce qu'elle a alors vu : « On voit en Allemagne d'anciens ingénieurs qui arrivent à prendre un repas froid

par jour en louant des chaises dans des jardins publics. (...) Des étudiants quittent leurs études et vendent dans la rue des cacahuètes, des allumettes, des lacets. (...) Les paysans sont ruinés par les bas prix et les impôts. (...) Les ouvriers des entreprises reçoivent un salaire précaire et misérablement réduit. » Elle dresse ainsi le tableau de la situation en Allemagne, mais pour dire qu'il est impossible de désespérer des ouvriers allemands lorsqu'on les a approchés, parce que la plupart d'entre eux sont restés hors du mouvement hitlérien. Elle fait alors l'éloge de la classe ouvrière allemande, qui est « la plus mûre, la plus disciplinée, la plus cultivée du monde ». Elle dit : « Un ouvrier allemand, même hitlérien, reste avant tout un ouvrier. » Dans un de ces articles, elle cite Sophocle, dans *Ajax* : « Je n'ai que mépris pour le mortel qui se réchauffe avec des espérances creuses. » À la toute dernière année de sa vie (elle meurt en 1943, à l'âge de 34 ans), elle a écrit un essai intitulé *La Personne et le sacré*, qui vient de paraître dans la « Petite Bibliothèque » des éditions Rivages poche, où elle fait la critique sans réserve du concept de personne, car « ce qui est sacré, bien loin que ce soit la personne, c'est ce qui, dans un être humain, est impersonnel », dit-elle. Ce sont des mots qui impressionnent fortement le philosophe Giorgio Agamben, qui a préfacé ce texte. Il explique que c'est une critique qui implique immédiatement une critique tout aussi radicale de la sphère

du droit, qui ne fait que se cacher derrière des rapports de force (le droit : la force). On voit bien en ce moment que c'est toute la tradition de la Déclaration des droits de l'homme qui s'effondre, avec le problème des migrants et des réfugiés. La seule réalité, c'est celle du malheur. C'est même la grande énigme de la vie humaine, dit Simone Weil : non pas la souffrance, mais le malheur, et « autant le malheur est hideux, autant l'expression vraie du malheur est souverainement belle ». Simone Weil donne alors des exemples – pêle-mêle : *Phèdre*, *l'École des femmes*, *Lear*, les poèmes de Villon, mais plus encore les tragédies d'Eschyle et de Sophocle, bien plus encore *l'Iliade* (qu'elle appelle aussi « le poème de la force »), *le Livre de Job*, les récits de la Passion dans les Évangiles. C'est la voie de Simone Weil : une grande via negationis spirituelle et didactique. L'auteur de *la Pesanteur et la grâce* eut maille à partir avec l'Église, car, en entrant dans l'Église, elle n'entendait pas « se séparer de l'immense et malheureuse masse des incroyants ». Elle n'aurait jamais voulu se séparer du commun des mortels. Finalement, Bataille avait fini par écrire dans son journal : « Je me demandai un instant si elle n'était pas l'être paradoxalement le plus humain que j'eusse jamais vu. » Quant à elle, elle notait dans ses *Cahiers* des années 1933-1935 : « Tu ne pourrais pas désirer être née à une meilleure époque que celle-ci, où on a tout perdu. »

D. P.

À LIRE

Dans une coque de noix,

de Ian McEwan, traduit de l'anglais par France Camus-Pichon. Gallimard, 210 pages, 20 euros.

Il ne s'appelle pas Claudius, mais Claude, et la future veuve de son frère (ils projettent de l'empoisonner, comme dans un film de Claude Chabrol) ne s'appelle pas Gertrud, mais Trudy. Parce que le roman ne se passe pas au Danemark, mais dans l'Angleterre des années 2000. Et le fils de Trudy, un Hamlet en devenir, n'a pas encore de nom : il est encore le regard d'un enfant qui perçoit les événements depuis l'utérus de sa mère.

Pourtant, Ian McEwan a bien réécrit – transposé – Shakespeare, Ophélie et la folie en moins, dans le monde d'aujourd'hui. Et, en grand lecteur qu'il est d'Henry James (on le savait depuis longtemps, notamment depuis *Expiation*), il a, du même coup, donné sa version personnelle de *Ce que savait Maisie*, dans lequel le monde des adultes est vu à travers le regard d'une petite fille. À cela près que le fœtus narrateur a une plus grande lucidité que Maisie, et « décrypte » mieux qu'elle le monde adulte. C'est normal : à défaut de voir, il entend tout, et les conférences podcastées qu'écoute sa mère le tiennent au courant de l'état du monde (notamment de l'Angleterre). Il est incollable sur la géopolitique du début du XXI^e siècle et sur l'afflux des migrants qui tentent d'échapper à la jungle de Calais.

Dans une coque de noix est un roman jubilatoire : Shakespeare + James + Chabrol (celui des *Noces rouges* et de la plupart de ses films du tournant des années 1960-1970, avec sa vision sarcastique de la société pompidolienne) produisent un cocktail étonnant, dans lequel le suspense dure jusqu'aux dernières lignes. Trudy et Claude parviendront-ils à supprimer l'époux de l'une (le frère de l'autre), et se feront-ils prendre ? Qui jouera, dans cette histoire aussi drôle que sophistiquée, le rôle du *deus ex machina* ?

On peut difficilement en dire plus, de crainte de déflorer l'intrigue de ce qui est, aussi, un excellent roman policier, dans la veine de *la Maison biscornue*, d'Agatha Christie, autre réécriture de *Maisie* dans laquelle le crime était vu à travers le regard d'une petite fille. À défaut de les avoir lus tous, je ne sais pas s'il s'agit du meilleur roman de l'excellent Ian McEwan. Il s'agit sans doute pour lui d'un divertissement, mais d'un divertissement de très haute volée.

Christophe Mercier

Gouverner et guérir

Le Médecin qui voulut être roi.
Sur les traces d'une utopie coloniale,

de Guillaume Lachenal. Éditions du Seuil, 353 pages, 24 euros.

Quelque part au milieu de son livre, Guillaume Lachenal rapporte le bon mot d'une missionnaire: «*Il y a trois types d'administrateurs qu'on envoyait dans le Haut-Nyong: les mutations disciplinaires, les superambitieux et les chercheurs Tournesol.*» C'est sans aucun doute à la seconde catégorie qu'appartenait le médecin-commandant Jean Joseph David – surnommé «*David l'empereur*».

Lorsque, à la fin de 1939, le docteur David débarque au sud-est du Cameroun, il est chargé d'une mission particulière. Secondé par cinq confrères, il s'apprête à prendre le commandement d'une région entière. Il ne s'agit pas que d'organiser la santé publique. Le médecin recevra «*les pleins pouvoirs à l'exclusion de toute autre autorité administrative ou militaire*».

Le livre que Guillaume Lachenal vient de publier aux éditions du Seuil retrace le parcours de ce *Médecin qui voulut être roi* et l'utopie coloniale au cœur de l'expérience de gouvernement de la «*région médicale du Haut-Nyong*».

«Broussards» contre «cloportes»

Cette expérimentation réalise alors un vieux fantasme du corps médical: élaborer à partir des impératifs de santé une politique enfin débarrassée de l'entrave des «*cloportes*» de l'administration. Selon le mot d'Eugène Jamot, légende de la médecine expéditionnaire, il s'agit de conférer aux médecins dans la gestion des populations «*l'autorité du chirurgien dans sa salle d'opération*».

Cet essai de gouvernement médical s'inscrit sur fond de compétition internationale. L'Allemagne veut récupérer le Cameroun, placé sous mandat français par la Société des nations après la Première Guerre mondiale. Parce que la «*mission civilisatrice*» reçoit une publicité inédite, il faut libérer l'indigène de la misère et de la maladie – «*de gré ou de force*».

L'idéal émancipateur des médecins français emprunte ainsi les méthodes autoritaires de l'entreprise coloniale. «*Le projet du Haut-Nyong s'en tient à une version assez rudimentaire, quoique radicale, de l'hygiène rurale de l'époque*», résume l'auteur, «*une variante provinciale et militaire, autoritaire et affective, bricolée et grandiloquente. À la Société des nations on dirait: French style*».

Écartelée entre humanisme et brutalité, rêves grandioses et échecs cuisants, l'ambition des médecins ne survit pas aux années de guerre. «*Je ne crois pas que l'expérience ressemble ni à une version coloniale de Surveiller et punir ni à un projet réussi de*



développement», avoue l'historien, «*mais à quelque chose de plus banal, de plus médiocre, de moins cohérent et de moins raisonnable à la fois, où l'impuissance, le dépit, voire le délire avaient leur place*».

Un passé qui a pour lieu le présent

Même constat sur l'île de Wallis, au milieu du Pacifique, où Guillaume Lachenal se rend pour remonter le temps. Là-bas, avant la guerre, le médecin résident David avait eu une première occasion d'expérimenter «*l'administration médicale directe*» en recevant les pleins pouvoirs à la mort du roi.

Imbriqué dans un compromis politique complexe entre la République, les notables locaux et les missionnaires maristes, le «*résident-régent*» a laissé dans la riche histoire orale de Wallis le souvenir d'un réformateur infatigable qui a transformé l'île par l'agriculture, la médecine et le sport. Mais «*le temps de David*» fut aussi «*un temps de faim, de familles qui ne se voyaient plus, de femmes qui faisaient tout, de champs abandonnés pour aller casser des pierres*».

Dès lors, comment concilier ces mémoires où l'abjection du «*cirque tout à fait baroque et ridicule*» que fut la colonisation cohabite avec la nostalgie d'une promesse, enterrée mais jamais oubliée, d'égalité et de progrès? Comment raconter?

Guillaume Lachenal choisit d'allier le récit de son enquête au récit historique. Au cours de ses déambulations, à l'affût de la surprise, du «*trébuchement*», le chercheur relève les traces qui subsistent dans les archives érodées par le temps, mais aussi dans les paysages et les imaginaires: le refrain d'une chanson, les ruines des léproseries – traces au sens archéologique, qui font advenir le passé par leur irruption dans le présent.

Travail de précision pour remettre les choses à leur juste place, défi d'écriture pour y parvenir. Loin des grands récits manichéens, cette histoire en mode mineur s'offre à la fois comme plaidoyer pour la médecine sociale (1), comme étude clinique de la mégalomanie, «*maladie professionnelle des médecins*», et enfin comme fable morale «*sur le pouvoir et l'impuissance qui va avec, où la volonté de connaître et de contrôler est pathétique, où l'arrogance se paye par le ridicule et où le peuple, contrairement à la parabole de Pascal, n'est pas dupe*».

Sébastien Banse

(1) Plaidoyer raté en l'occurrence – mais qui pourrait dire que l'approche aujourd'hui hégémonique de la santé publique internationale, celle de l'innovation technologique et du médicament miracle, a fait mieux? On relira à ce sujet le précédent livre de Guillaume Lachenal, *Le Médicament qui devait sauver l'Afrique* (la Découverte, 2014).

Le Paris des années 1920-1940: un carrefour de l'anticolonialisme

Paris, capitale du tiers-monde: comment est née la révolution anticoloniale (1919-1939),

de Michael Goebel. Éditions la Découverte, 2017, 447 pages, 26 euros.

Il existait en ce temps-là (1920-1940) au sommet de l'État français un ministère des Colonies et dans la Ville lumière une foule de touristes étrangers et aussi des exilés venant des colonies ou semi-colonies mondiales comme dans aucune grande cité.

Provenant de divers pans d'empires de par le monde, à commencer par la France, le ministère des Colonies le rappelle: le démographe Alfred Sauvy, en souvenir de la Révolution de 1789, a inventé le terme de «*tiers-monde*» à partir de «*tiers état*». Au début des années 1920, le traité de Versailles s'efforçait de solder la guerre de 1914-1918, et ce que l'on a appelé le wilsonisme (et même l'idéalisme wilsonien). De futures personnalités alors inconnues mais destinées aux plus hautes fonctions apparaissent: Zhou Enlai, Deng Xiaoping, Ho Chi Minh (futur oncle Ho), le Bengali Manabendra Nath Roy, Abdelkrim, alors en guerre dans le Rif, des membres du Guomintang chinois, Messali Hadj, leader algérien avant le FLN de 1954.

Le «*Parisien*» Ferhat Abbas, Hédi Nouria et Néo-Destour tunisien, deux militants de même nom, Léopold Senghor et Sédar Senghor, le président sénégalais, et son ami antillais le poète engagé Aimé Césaire. Et puis encore l'écrivain nord-américain Langston Hughes, les Sud-Américains Pablo Neruda, Nicolas Guillen...

Il ne s'agit pas dans le livre de Michael Goebel, traduit de l'allemand, d'une analyse politique vaste et sinieuse étant donné la complexité du phénomène qui ne trouvera de solutions plus ou moins durables qu'après 1945 et la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais de la description des exilés cherchant du «*boulot*», notamment chez Citroën, Renault, etc., tout en se tournant vers une certaine modernité nouvelle, comme le jazz venu des États-Unis ou, dans la même symbolique, le spectacle parisien de Joséphine Baker ou l'attribution du prix Goncourt 1921 à René Maran, écrivain noir, auteur de *Batouala*...

Face à leurs problèmes privés (santé, relations, apprentissage, services, solidarité...), la police parisienne du préfet Chiappe et ses expulsions n'ont pas laissé de bons souvenirs! Combien de notes de Michael Goebel font référence à des «*espions*» chargés de la surveillance de ces exilés du futur tiers-monde,

mêlés à la vie politique générale. Notamment la gauche française, la guerre d'Espagne, le Front populaire à Paris, une révolution en Haïti. Et aussi de l'instauration du nazisme allemand et du fascisme italien, ultérieurement engagé dans une guerre africaine, l'Éthiopie (en dépit d'une incertaine vigilance de la Société des nations).

Ainsi se sont formées des communautés qui ont affronté bien des problèmes avec une rivalité entre des langues qui ne se comprenaient pas et un Français bien ardu. Les cafés maures, souvent réseaux de propagande, et les restaurants vietnamiens à la mode, le rôle du Quartier latin et de ses étudiants sont décrits mais manque une analyse des relations avec les milieux intellectuels français. Les phénomènes de la vie privée allant des différences de nourriture à la grave question des naturalisations, des mariages mixtes (Messali Hadj, Léopold Sédar Senghor, Habib Bourguiba... mariés à des Françaises...).

Alors que le monde se ressent progressivement de la crise de 1929 perceptible aux États-Unis, tandis que la guerre du Rif s'achève, se poursuit celle de l'Italie en Éthiopie (1935-1936), le mouvement anticolonialiste devient anti-impérialiste, notamment dans le cadre des relations plus étroites avec le PCF, fortement lié

au Komintern, s'appuyant sur le texte de Lénine *l'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*.

En somme, cela a commencé par l'attraction de la Ville lumière sur un prolétariat d'ouvriers d'une partie de l'Occident abordant l'industrialisation depuis la fin du XVIII^e siècle. Des congrès comme celui de Bruxelles, avec un discours fort de Messali Hadj, illustrent ces relations. Messali fonde le Parti populaire algérien (PPA). Il faut aussi inclure la guerre de 1914-1918 et ses conséquences, une mutation de ce qui pouvait apparaître comme un processus nationaliste traditionnel plein d'avenir.

Que pouvait signifier la création en 1946 de l'Union française, et évalue-t-on le séisme de la guerre d'Algérie (1954) dans une France «*fière de sa mission civilisatrice*» vingt ans auparavant? Le Front populaire décidait d'appliquer le projet Blum-Viollette mais ne s'adressait pas aux Algériens musulmans. Sans oublier les événements, toujours en Algérie, de mai 1945 lors de la fin de la guerre. Michael Goebel cite souvent Bandung (1955), modeste espoir d'un monde en voie de mondialisation dans un contexte de guerre froide mais aussi de diverses tentatives, voire succès d'émancipation malgré le nucléaire au-dessus des têtes. Nécessairement!

Claude Glayman

Le cas de Jules Guesde

Jules Guesde. L'anti-Jaurès ?

de Jean-Numa Ducange. Armand Colin, 250 pages, 22,90 euros.

Un an après la mort de Jules Guesde, un de ses proches, le socialiste Alexandre Zévaès, expliquait que « le "guesdisme", qui, de 1878 à 1904, a représenté en France l'école la plus solide de la pensée socialiste et qui, au cours de cette même période, a constitué, sous le nom de Parti ouvrier français, la fraction la plus nombreuse et la plus disciplinée du socialisme français, est définitivement mort avec Jules Guesde ». Il s'agissait là d'une forme d'éloge personnel du guesdisme mais aussi d'un constat pessimiste qui anticipait bien le lent déclin au sein du mouvement ouvrier français de l'héritage de Jules Guesde, après son décès en 1922. Alors que son importance rivalisa avec celle de Jean Jaurès au point que la SFIO se réclama longtemps de manière égale des deux figures, le fondateur de *l'Humanité* s'est finalement hissé post mortem au rang de principale figure du mouvement ouvrier français. Le souvenir de Jules Guesde semble se limiter à un nom de rue commun dans les villes de tradition ouvrière, à quelques groupes scolaires et à une statue honorant sa mémoire dans la ville de Roubaix, dont il fut longtemps député. La dernière réédition de certains de ses textes par les Éditions sociales remonte à plusieurs décennies même si son débat en 1900 avec Jean Jaurès, *les Deux Méthodes*, est, lui, toujours disponible.

Alors que l'héritage de Jules Guesde semble totalement disparu aujourd'hui, près de cent ans après sa mort, Jean-Numa Ducange se refuse à simplement tourner la page et à refermer le dossier pour le classer définitivement. Car, dans la disparition de Jules Guesde de la mémoire socialiste, il y a plus qu'un phénomène « naturel » : si Jules Guesde n'apparaît plus dans les discours et les écrits, s'il n'est plus présenté comme une source d'inspiration, c'est que la figure du dirigeant socialiste pose problème. Elle renvoie à une époque, longtemps honorée comme « fondatrice » mais dorénavant envisagée comme « archaïque et dépassée ». En sus de l'injustice manifeste qui est faite à Jules Guesde, il y a aussi des incompréhensions et des méconnaissances que la biographie de Jean-Numa Ducange se propose de dissiper. Et il y arrive fort bien par un gros travail d'érudition qui ne s'avère pourtant pas laborieux : la réputation de « raideur », d'« aridité » et de « stérilité » que porte le guesdisme n'a pas contaminé ce Jules Guesde. *L'anti-Jaurès ?*.

Une figure constitutive du mouvement ouvrier français

Avant d'être délaissé et quasi oublié, Jules Guesde a profondément marqué toute une génération de socialistes et de communistes. Sa figure en imposa à de nombreux militants et cadres du mouvement ouvrier : parmi les fidèles, on trouva Bracke, Marcel Cachin, Paul Faure, Compère-Morel... Si une forme de « culte » du leader socialiste exista, c'est que manifestement la personne de Jules Guesde arrivait à créer un fervent et un enthousiasme résistant aux années et à la disparition du « maître ». Jules Guesde était un homme de parti et d'organisation, réunissant des militants plus que des élus. De la création du Parti ouvrier en 1879 à la première unification que constitua le Parti socialiste de France en 1901 jusqu'à la naissance de la SFIO en 1905, il fut un infatigable constructeur de parti politique. Jean-Numa Ducange fait remarquer avec pertinence qu'on peut difficilement parler de Jules Guesde sans évoquer les « guesdistes », alors qu'il n'y avait pas de « jauréssistes » du vivant de Jaurès. Ces « guesdistes » sont les premiers militants du mouvement ouvrier moderne, avant même la création de la II^e Internationale (1889) et les premiers à adopter un programme marxiste, quand celui du SPD était encore marqué par l'influence de Lassalle.

Formés à un marxisme même sommaire, dévoués à la cause du prolétariat et tout à leur croyance de l'avènement futur du socialisme, les guesdistes voyaient leurs convictions exprimées par un Jules Guesde que l'on a qualifié parfois

d'« apôtre » de la classe ouvrière. Arpentant la France, les réunions et les débats politiques dont l'on était très friand alors, la vie de Jules Guesde semblait entièrement tendue vers la consolidation du parti et la défense d'une classe sociale. Et ce malgré une santé extrêmement fragile et une pauvreté endémique. Mais quand ce dernier prenait la parole pour défendre ses positions, ses misères personnelles disparaissaient et un orateur brillant se révélait alors, à la voix ferme et nette, à la répartie piquante, sachant à la fois user de l'humour mordant et de la pédagogie la plus claire. Les écrits de Guesde sont de qualité moindre car d'un aspect plus sèchement doctrinaire,



mais ils ne sont pas dénués de qualité, notamment d'un sens de la formule et d'une grande clarté d'exposition.

On comprend que le culte de Guesde ne s'explique pas uniquement par l'organisation de sa popularité par le POF (citations, louanges, cartes postales, etc.) : comme Wilhelm Liebknecht, dont il fut d'ailleurs un ami proche, Jules Guesde appartenait à cette catégorie de dirigeants, voire de tribuns socialistes dont l'heure de gloire précéda la routinisation et la bureaucratisation du mouvement ouvrier. D'où l'énorme effet qu'il put avoir sur ses proches et sur les militants, et l'attachement qu'il put susciter.

Un dessèchement théorique croissant

Cet attachement eut en partie un revers : une logique de repli sectaire traçant une ligne rigide entre « eux » et « nous ». L'ailleurs méprisé pouvait correspondre aux autres courants socialistes à l'armature théorique beaucoup plus floue : les débats et les polémiques de Lafargue et de Guesde contre Jaurès sont connus. Mais cet ailleurs correspondait surtout à la société capitaliste et à la république bourgeoise : le « classisme » pur et dur des guesdistes entraînait une méfiance tenace envers la III^e République qui pouvait mener à l'aveuglement. Jean-Numa

Ducange revient évidemment sur l'affaire Dreyfus, en faisant remarquer que la première attitude de Jules Guesde envers le sort du capitaine fut moins sectaire qu'on ne le pensait. Il n'en demeure pas moins que la signification réelle de cet épisode historique échappa totalement à Jules Guesde. Plus généralement, ni Jules Guesde ni les guesdistes ne prirent la mesure de ce que pouvait signifier théoriquement et historiquement l'enracinement de la République et de la démocratie libérale en France. C'est plutôt du côté de Jean Jaurès que l'on put trouver une réflexion plus stimulante sans qu'elle soit jamais systématique cependant.

On a souvent opposé les deux hommes et sur ce point Jean-Numa Ducange tord le cou à certaines idées reçues : ils surent souvent collaborer. Et ils partageaient un patriotisme imprégné du souvenir des sans-culottes et des soldats de l'an II. Toutefois leurs fortunes furent inverses : si le « jauréssisme » eut le vent en poupe à partir de la création de la SFIO, le guesdisme fut, lui, sur la pente déclinante. Replié sur leur bastion de la fédération du Nord, sur les villes de Lille et de Roubaix, les guesdistes et Jules Guesde ratèrent la signification du syndicalisme révolutionnaire, en s'avérant totalement hostiles au principe de la grève générale, alors que Jaurès se montrait beaucoup plus ouvert sur ce point. Même si l'on peut mettre cet aveuglement sur le compte de l'âge avancé de Jules Guesde en ces temps, il faut aussi signaler qu'il ne vit absolument pas le premier conflit mondial se dessiner et ne comprit pas du tout l'importance du pacifisme. De même, alors que Jaurès prit progressivement conscience des dangers du colonialisme, Jules Guesde, en soutenant un projet farfelu de « colonies socialistes » au Maroc, témoignait encore une fois de son incompréhension des changements mondiaux relevant de l'impérialisme. Si Jean-Numa Ducange relativise quelque peu le lieu commun de la pauvreté théorique du guesdisme – les guesdistes traduisirent plus de textes de Marx et Engels dans leur journal, *le Socialiste*, qu'on ne le croit par exemple –, elle semble manifester à l'orée de la Grande Guerre.

Que penser des dernières années de Jules Guesde ?

Les dernières années de Jules Guesde furent celles d'un homme de plus en plus coupé des vrais défis touchant le mouvement ouvrier : il se rallia aussitôt à l'Union sacrée et devient ministre d'État. Il resta un des membres les plus va-t-en-guerre de la SFIO, tempêtant contre le « militarisme prussien ». Dans cette logique, les bolcheviks au pouvoir ayant accepté le traité de Brest-Litovsk ne pouvaient que rencontrer son ire. Il fut logiquement un partisan du refus de l'adhésion à la III^e Internationale au congrès de Tours et resta dans la « vieille maison », avant de mourir deux ans plus tard, très éprouvé par la scission du

mouvement ouvrier. D'une certaine manière, Jules Guesde n'avait pas compris que, la guerre passée, un retour à la situation antérieure de la lutte des classes n'était pas possible. Mais sa sincérité était toutefois bien réelle et les dernières années de Jules Guesde ne relèvent pas de l'opportunisme et du carriérisme.

Cela explique sans doute le profond attachement qui persista envers sa figure : à son enterrement, une délégation officielle socialiste et une délégation officielle communiste étaient présentes. Et lorsque le Parti communiste français proposa à la Libération la fusion du PCF et de la SFIO en un seul parti, c'est le nom de Parti ouvrier français qui fut envisagé. C'est dire la trace dans la mémoire du mouvement ouvrier que laissait le guesdisme alors. Son occultation totale, après une phase de refus explicite dans l'après-Mai 68 portée par l'extrême gauche mais aussi par la « deuxième gauche » rocardienne, n'est assurément pas une manière de rendre justice à l'œuvre politique aussi importante que contradictoire accomplie par Jules Guesde et les siens. L'excellente biographie de Jean-Numa Ducange permet, elle, d'en prendre vraiment la mesure.

Baptiste Eychart

Roland Topor, artiste panique

Ceux qui l'ont connu, ou seulement approché, ont été surpris par le rire, mécanique, strident, sardonique, un peu dérangeant, de Roland Topor (1938-1997).

Ce rire était à l'image de ses dessins et de son œuvre, qui se présentait comme éminemment non conformiste, attirante, dérangeante aussi. Il ne s'agit pas seulement de ses dessins, caricatures et dessins de presse, couvertures et illustrations d'albums, de livres, de pochettes de disques, affiches, lithographies et dessins d'art. Mais il s'agit aussi de l'ensemble, très divers, de son activité artistique, qui concerne aussi l'écriture (environ vingt-cinq titres sous son nom), de textes de chansons, de poésie, de jeux, rébus, livres de cuisine, de textes pour le théâtre et la télévision. Il a en effet été homme de télévision et de cinéma, de théâtre, jusqu'à la mise en scène d'*Ubu roi* à Chaillot en 1992. Il est mort brutalement d'une attaque cérébrale, il y a vingt ans.

Sa notoriété a été très grande, toujours et encore dérangeante. Tout le monde a en tête, par exemple, son *Poing dans la gueule* (reprise en 1970, avec la « gueule » de Nixon) : un formidable coup de poing prend toute la place, efface le visage de celui qui le reçoit. Ou un autre visage sabré verticalement par un coup de marteau, plusieurs fois utilisé, notamment pour Amnesty International en 1976, en défense de la liberté d'expression (qui fera un mural immense à Maastricht). La célèbre affiche pour *le Tambour* (1979). Les illustrations un peu terrifiantes des *Passions moyennes* (une dame nue, immense, debout, fouet à la main, sur un tout petit cheval). Les dessins « paniques » qui expriment des situations disloquant, démembrant le corps, jouant avec ses déjections, etc. Un univers « toporien ».

Cette impression de dérangement, de panique, qui hante son œuvre, vient certainement de son enfance traumatisante. Fils d'émigrés juifs polonais, menacés de dénonciation, de rafles, du pire, il est, petit enfant pendant la guerre, réfugié et caché en Savoie, et garde de cette enfance un souvenir tragique, disant s'être demandé jusqu'à quand il resterait en vie. Atteindrait-il l'âge de 10 ans ? La menace plane, pour toujours. Il est élève aux Beaux-Arts à Paris, durant une période de joyeuse anarchie (l'esprit, par exemple, du défilé de chars du « Rougevin ») et publie son premier dessin à 20 ans sur la couverture de la revue *Bizarre*. Il participe au début des années 1960 à l'équipe anarchiste de *Hara Kiri*. Il est un des dessinateurs violemment anti-gaulliste des années 1968 et suivantes. Mais il ne s'est pas spécialisé dans le dessin politique. Il est proche, par ses goûts et par ses œuvres, des surréalistes, mais ne veut pas de l'emprise de Breton, et fonde notamment avec Jodorowsky et Arrabal, exilés l'un chilien, l'autre espagnol, le groupe Panique, que l'on peut considérer, avec d'autres, comme surgenon du surréalisme. La référence ambiguë de Panique est d'abord le dieu Pan, « le dieu de l'Amour et de

la Fornication, de l'Humour et de la Confusion », mais aussi précisément avec la confusion, l'effroi, le désordre des sens et des désirs qu'implique une panique. Par la suite, son imagination et sa frénésie créatrice l'orientent, notamment à partir de 1964, vers le cinéma d'animation et la télévision, où il est un précurseur, allant de l'animation pour enfants jusqu'à des productions très originales, comme *Marquis* (1989), rendant hommage au marquis de Sade, hommage plutôt mal reçu d'abord, mieux compris plus tard. Le Marquis est représenté par une marionnette animée, confrontée à ses obsessions, avec un visage de chien : « On a tant accusé Sade d'avoir la rage qu'il semblait logique qu'il fût un peu chien. » Il peut encore jouer dans des films (*le Nosferatu*, de Werner Herzog, où il est Renfield) ou produire les dessins oniriques du *Casanova* de Fellini...

L'intérêt de l'exposition présentée à la Bibliothèque nationale de France, sous la houlette de l'historien de l'art Alexandre Devaux et de Céline Chicha-Castex, est de représenter ce foisonnement d'imagination et de représentations de façon assez complète, agrémenté non seulement d'abondantes illustrations venues du fonds de la Bibliothèque nationale comme d'apports du fils de Topor, Nicolas, mais aussi d'extraits de films, toujours surprenants, d'interviews ou de sketches de l'artiste. Ainsi, un sketch très « école des Beaux-Arts » où il évoque, en les caricaturant drôlement, les tendances d'alors de l'art : art brut, art minimal, land art, op art, etc. Le spectateur d'aujourd'hui peut, comme l'auteur d'alors, être pris de fou rire devant ces jeux déstabilisants avec les diverses inventions de l'art.

On devrait ajouter à tous ces mouvements l'art conceptuel, parce qu'il domine dans la production de Topor. Au-delà des obsessions et provocations, c'est une formidable capacité de jeu avec l'idée, qui est détournée, contournée, distordue, pour provoquer un effet à la fois comique et subversif, propre à la réflexion, la remise en cause d'idées reçues. Cela va de provocations anticléricales dans la lignée de *l'Immaculée Conception*, jusqu'à des dessins dont le graphisme agressif nous hante. Ainsi, entre maints exemples, du dessin qui fait la couverture du catalogue, *À gorge déployée*, un rire qui fend le visage, dessiné de profil, de la bouche à l'extrémité du crâne. On ne peut le voir sans une certaine gêne (celle provoquée par le rire de Topor...). Mais combien d'autres, aussi inventives, montrent un visage dont de multiples mains ferment les ouvertures (nez, yeux, bouche, oreilles), des animaux anthropomorphes (on a le souvenir d'un cochon fort pensif qui tient devant lui un crâne humain), des sexes, des menaces, des emprisonnements, des vertiges...

Le graphisme de Topor a évolué, montrant à la fois une évidente facilité, mais aussi une certaine précipitation, tant

il y a à dire, jusqu'à, à d'autres moments, une réelle sophistication. On songe, parmi les dessinateurs ses contemporains, à l'inspiration de Chaval, humoriste doué et triste (d'opinions différentes des siennes) ou à Siné. Pour les artistes plus anciens, à Kubin, qui l'a impressionné, à Goya et Félicien Rops, à Magritte aussi, qu'il cite ouvertement. Beaucoup d'autres, qui constituent un monde au fond assez cohérent dans la figuration et la dénonciation d'une inhumanité perverse, inquiétante. On ne peut citer tous les artistes dont il a été proche. L'exposition évoque ainsi Alechinsky, Pol Bury, Spoerri, Cieslewicz, Dietman, Filliou...

Proche de l'écriture, il l'a été aussi. En particulier par ses illustrations de nombreux livres, dont certains révèlent ses attirances et influences. On citera en particulier sa vision d'*Alice au pays des merveilles*, et celle de Marcel Aymé, dont les univers, au-delà du miroir et au travers des murailles, ne pouvaient pas ne pas l'inspirer. Mais il faudrait aussi citer Kafka, le Fénéon des *Nouvelles* en trois lignes, Boris Vian, J-M. Ribes...

Dans ce qu'il exprime et avec ceux qu'il estime, Topor est un parfait illustrateur et décrypteur de son temps, avec cette impression que, derrière son rire et ses facéties, il se réfère à la formidable créativité, à l'inventivité du XX^e siècle, mais aussi à l'horreur que ce siècle a vécue. Aux terreurs, aux images, féroces et insupportables qu'il a véhiculées. Sa conversation était brillante, son parler presque doux. Certaines de ses images atroces. Comme son temps.

Philippe Reliquet

« *Le Monde selon Topor* », exposition, BNF,

site François-Mitterrand, du 28 mars au 16 juillet 2017.

Le Monde selon Topor, catalogue. Textes de Céline Chicha-Castex, Alexandre Devaux, Philippe Garnier, Dominique Noguez, Frédéric Pajak, Bertrand Tillien. Coll. « les Cahiers dessinés », BnF éditions, 240 pages, 42 euros.

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.

Promenades artistiques

Deux expositions qui n'ont rien en commun. Sauf le plaisir du spectateur. La première se déroule à Saint-Étienne, où Peter Martensen met en scène des histoires dont on ne connaîtra jamais le sens. Histoires qui ne tournent ni à la tragédie ni à la satire, les séquences inachevées de l'artiste danois sont dépourvues de tout dénouement ou de surprise finale. Ses personnages, au mutisme résigné, ne sont que des figurants ou, au mieux, les seconds rôles d'un arrêt sur une image vide de toute narration. Leur activité reste comme en suspens ; les gestes sont mécaniques et ils paraissent s'être retirés dans un univers sans parole. Semblables et pourtant étrangers les uns aux autres, ces clones sont avant tout des figures d'absorption, dont le regard évite soigneusement de croiser celui du spectateur. Selon un ordonnancement géométrique qui évoque la chorégraphie d'un ballet absurde et interminable, ces hommes sont comme en attente d'un événement improbable. Anonymes, inexpressifs, sur un fond dénudé

et délivré de tout élément parasite, les êtres humains peints par l'artiste se transforment en « actants » plastiques, distribués sur toute la surface de la toile. Le silence, l'immobilisation des figures, tout cela rappelle le moment précédant une représentation. Chez Peter Martensen, toutefois, la représentation n'a pas lieu.

Ailleurs, dans le bel espace de la vaste galerie Univer, des animaux guettent le visiteur. Rien de nouveau toutefois dans le thème proposé par Annie Lacour. Depuis une éternité, et les peintures pariétales le prouvent, les hommes ont observé les animaux, avec crainte, mépris, admiration, parfois – plus tard – avec amusement. Puis l'animal, cet alter ego de l'homme, est devenu sujet de réflexion pour les philosophes, anthropologues, ethnologues, étiologues et surtout les auteurs de fables, leur permettant d'exprimer une large gamme de sentiments et d'affects. Mais, quoi qu'il en soit, dans ce discours sur l'animal, l'être humain se taille une fois de plus la part du lion.

Rien de spectaculaire dans les volailles que Annie met en scène : des poules, des oies ou des canards, ces habitants de proximité, qui logent à la basse-cour. Choix étonnant, quand on compare ces « personnages » sans histoire aux vedettes incontestables de l'univers bestial : lions ou taureaux, aigles ou corbeaux, chiens ou chats.

C'est probablement pour éviter d'emprisonner les animaux dans leur rôle de métaphores, pour échapper à la volonté de modeler l'Autre absolu sur l'image de soi, que l'artiste a choisi les poules, ces bêtes « modestes ». Chez Lacour, l'allégorie laisse la place à l'évidence, à la présence. Pour elle, les poules ne sont pas des objets mais des sujets qui ont leur manière d'habiter le monde. Patiente, elle détaille non seulement leurs apparences mais aussi leur façon de se mouvoir dans l'espace et de l'occuper. En quelque sorte, écrit-elle, il s'agit de suggérer ce lieu de vie hors de toute anecdote. Pour ce faire, elle a « cohabité » avec les poules,

se mettant à leur hauteur pendant de longues heures, les observant et les dessinant. Non plus source d'un imaginaire culturel, l'animal devient celui avec lequel elle conclut une nouvelle alliance.

Les bêtes de la basse-cour de Lacour, des sculptures ou plutôt des assemblages, dépourvus de formes arrondies, ne présentent pas de caractère organique. Les plaques de fer, tordues, « froissées », déchirées sur les bords, les fragments aux arêtes tranchantes soudés ensemble donnent à ces « personnages » un aspect incisif, voire agressif. Au repos ou mouvement, les poules, qui proposent un répertoire de formes étonnant, semblent, plumes dressées, sur leur lancée, prêtes à démarrer.

Itzhak Goldberg

« *Peter Martensen, Ravage* », musée d'Art moderne et contemporain, Saint-Étienne, jusqu'au 27 août. « *Annie Lacour, Histoires naturelles* », galerie Univer, Paris 75011, jusqu'au 3 juin.

La Symphonie inachevée, de Frédéric Bazille

Mort à 29 ans, « au seuil de sa vie », au combat de Beaune-la-Rolande pendant la guerre franco-prussienne de 1870 – il s'était engagé le 13 août au sein du 3^e régiment de zouaves basé à Philippeville dans le Constantinois, comme sergent-fourrier –, le peintre Frédéric Bazille (1841-1870) n'aura pas la possibilité de « dire plus tard ce qu'il pense des hommes ». Il aura peu l'occasion, durant sa courte vie, de montrer au monde toute la mesure de son talent.

De son vivant, en effet, il ne vendra aucun de ses tableaux, n'en exposera que cinq au Salon et sera quasiment ignoré par la critique. Comme l'écrit Paul Perrin, « sa mort précoce l'empêche de participer à l'épanouissement de l'impressionnisme et de partager le succès de ses amis Monet ou Renoir et ses peintures, presque toutes conservées chez ses parents à Montpellier, ne reçoivent plus que l'attention de sa famille et de ses visiteurs ». Et l'historien de l'art de souligner que, si la figure de Bazille survit sous les plumes d'Edmond Duranty ou d'Émile Zola – ce dernier se serait en effet inspiré de la vie de Cézanne, Manet ou Monet, mais aussi de celle de Bazille pour écrire son roman *l'Œuvre* –, elle est cependant absente de la littérature critique des débuts de l'impressionnisme.

Pourtant, en sept années de création artistique (1863-1870), un peu plus d'une soixantaine de tableaux, et de nombreux dessins, l'artiste fait preuve d'une étonnante maturité et d'une grande lucidité. Portraits, paysages, scènes de genre et natures mortes témoignent des dons exceptionnels d'un des acteurs majeurs de l'époque.

Moins connue que celle des artistes dont il est entouré – Manet, Monet, Renoir ou Cézanne, par exemple –, l'œuvre de Bazille n'est sortie de l'oubli qu'au début du XX^e siècle, grâce à des personnalités convaincues de son importance dans l'histoire de l'art moderne : Roger Marx, André Joubin, Gaston Poulain, Henri Focillon, Gabriel Sarraute ou John Rewald.

Grâce aussi à l'exposition « Frédéric Bazille », organisée par la galerie Wildenstein à Paris en 1950. Ou encore à la grande exposition organisée par le musée Fabre en 1992, comme à la publication d'un nouveau catalogue raisonné de l'artiste incluant vie, œuvre et correspondance réalisé par Michel Schulman en 1995 et complété en 2005.

L'exposition réalisée par le musée Fabre de Montpellier et le musée d'Orsay récemment et qui est actuellement présentée à la National Gallery of Art de Washington – trois institutions disposant des plus importantes collections de l'artiste et de ses plus grands chefs-d'œuvre – réunit la quasi-totalité de la création de Frédéric Bazille. C'est donc en soi un événement d'importance. Le superbe ouvrage-catalogue qui accompagne ces expositions, publié par les institutions précitées en collaboration avec les éditions Flammarion sous la direction de Michel Hilaire, directeur du musée Fabre, et de Paul Perrin, conservateur des peintures au musée d'Orsay, est d'une très belle facture. C'est une étude d'envergure qui donne à voir 65 peintures, accompagnées de notices techniques et didactiques, et propose un riche appareil critique réunissant chronologie illustrée, cartes retraçant la vie de l'artiste à Montpellier et à Paris, bibliographie exhaustive, tableaux généalogiques et index nominum et rerum. Sans oublier une dizaine de fac-similés de lettres principalement adressées par l'artiste à sa mère, à son père et à son cousin Louis, ce dernier étant un grand amateur d'art et un collectionneur que l'artiste tenait informé des offres de tableaux, qu'il achetait parfois pour lui dans les salles des ventes parisiennes.

Cette correspondance, qui porte quel qu'en soi son destinataire la même signature, F. Bazille, permet de mieux cerner la personnalité de ce bourgeois protestant montpelliérain, issu d'une vieille famille d'orfèvres et de négociants. Si ses parents acceptent de le laisser se rendre à Paris au cours de l'année 1862, l'artiste à 21 ans, la condition expresse qu'il y mettent, c'est que Frédéric se destine à la médecine et passe son doctorat. Soit. Bazille intégrera la faculté mais simultanément l'atelier du peintre suisse Charles Gleyre. C'est là qu'il rencontrera, l'année suivante, des artistes comme Claude Monet, qui deviendra son ami et travaillera avec lui dans le même atelier, avant qu'il n'emmenage quelques années plus tard avec Renoir, à l'été 1866.

D'abord un peu nonchalant, il aime la musique – et joue du piano –, l'opéra, la littérature, la poésie et le théâtre – il lit beaucoup et écrira une pièce de théâtre qui ne sera jamais produite –, il travaillera sur les conseils de Monet avec de plus en plus d'assiduité, comme il l'assure à son père dans une lettre datée du 6 janvier 1865 : « Monet prend la peine de me réveiller



Scène d'été, par Frédéric Bazille.

tous les matins et je passe toutes mes journées dans son atelier à peindre d'après le modèle vivant. Il faut que je fasse beaucoup de figures cet hiver, je compte même ne faire que cela, pour pouvoir bien profiter du printemps et de l'été à la campagne.»

S'il réalise comme il se doit un grand nombre de natures mortes comme la remarquable *Nature morte au héron*, peinte en 1867, Frédéric Bazille ne souhaite pas être, comme il l'écrit dans une de ses lettres, « condamné à la nature morte perpétuelle ». Ce sont au contraire des paysages en plein air qu'il souhaite peindre, entre autres à Chailly et en forêt de Fontainebleau, où il se rend aussi « pour rendre service à Monet » et poser en tant que modèle pour quelques figures du fameux *Déjeuner sur l'herbe*.

Outre différentes scènes d'atelier (*l'Atelier de la rue de Furstenberg*, 1865 ; *l'Atelier de la rue La Condamine*, 1869-1870), un certain nombre d'autoportraits (*Autoportrait à la palette*, 1865) et des peintures de fleurs (1870), Bazille peindra des dessins réalisés sur le motif, comme cette jeune fille assise sur un muret et regardant la ville (*la Robe rose*, fin de l'été 1864), des figures au soleil dans la propriété familiale, *la Terrasse de Méric*, (1866-1867), puis un portrait de famille en extérieur, *la Réunion de famille* (été 1867)...

De la vie sentimentale de l'artiste, on sait peu de chose, il dit « n'éprouver un violent amour pour personne ». L'idée de mariage « qui le prend de temps en temps » est parfois sérieusement évoquée. Cependant, bien que la solitude lui pèse, il écrit à sa mère en avril 1867 : « Peut-être vaut-il mieux que je sois complètement libre pour travailler à mon aise et comme je veux. C'est ce que je fais en ce moment plus que jamais. »

S'il n'est pas insensible au charme féminin, Bazille serait-il également sensible à celui des garçons ? On ne peut l'affirmer avec certitude. Cependant, deux tableaux expriment à l'évidence une

sensibilité particulière à la beauté du corps masculin et une grande sensualité qui pourraient être l'expression d'un désir homosexuel réel ou sublimé. Il s'agit de la toile *Le Pêcheur à l'épervier*, réalisée pendant l'été 1868 à Montpellier, laquelle figure un homme nu, debout, le visage de profil, qui s'appête à jeter son filet dans la rivière, alors qu'un autre, également nu, est assis dans l'herbe où il a auparavant déposé ses vêtements. Et de l'œuvre intitulée *Scène d'été*, réalisée au printemps 1869 et au début de l'hiver 1870, laquelle évoque en grand format (160 x 160,7 cm) le thème de la baignade masculine moderne. Autour d'un point d'eau et à l'ombre, de jeunes baigneurs à moitié nus. L'un sort de l'eau aidé par son compagnon debout lui tenant le bras, un autre est à demi-étendu sur l'herbe, un autre encore à la gauche du tableau est adossé à un arbre et plongé dans une profonde rêverie. Alors que, à la croisée des diagonales, deux lutteurs exposent leur beauté virile et les touches colorées rouge et bleue de leur caleçon à la lumière vive d'un franc soleil, « dans la réjouissante chaleur d'une belle après-midi d'été », comme dirait Astruc.

« J'espère bien, écrivait l'artiste, si je fais jamais quelque chose, avoir au moins le mérite de ne copier jamais personne. » Exposition et ouvrage témoignent de l'originalité de son inspiration. L'œuvre entre en résonance avec celles des grands maîtres dans laquelle elle s'inscrit, c'est celle d'un grand peintre, encore à l'orée de sa carrière.

Marc Sagaert

Frédéric Bazille, le jeune de l'impressionnisme. Catalogue. Sous la direction de Michel Hilaire et Paul Perrin. Textes de Michel Hilaire, Paul Perrin, Stanislas Colodiet, Kimberly A. Jones, Philippe Mariot, François Bernard-Michel et Jean-Claude Yon. Éditions musée d'Orsay, Flammarion, 2016. 302 pages, 45 euros.

« Quand les attitudes deviennent forme... »

L'Expressionnisme,

d'Itzhak Goldberg. Éditions Mazenod, 416 pages, 189 euros.

L'Expressionnisme, grand livre de 400 pages, ne donne d'abord que l'envie de s'immerger dans les images qui happent le regard en un tourbillon exacerbé de lignes et de couleurs. Difficile d'en rester là...

Dans son prologue, Itzhak Goldberg, l'auteur, insiste sur la difficulté de définir l'expressionnisme. Il questionne notamment les inscriptions géographiques, temporelles et esthétiques du « mouvement », avançant l'hypothèse de l'œuvre d'art comme « variable historique ». Les chapitres mènent de la naissance de l'expressionnisme au début du XX^e siècle à l'expressionnisme abstrait contemporain. Simple chronologie ? Voire. Ce fil rouge temporel, solidement documenté et d'une écriture limpide, place en permanence dans la prudence, la nuance, la complexité de son sujet, ouvrant ainsi l'historicité du récit. Car, étudiant les processus de création, Goldberg donne à comprendre les contextes politiques, sociaux et culturels qui les ont freinés ou favorisés. D'abord en Allemagne, terre mère de cet archipel d'expressions artistiques. Conformisme dominateur et académisme briment alors l'essor de jeunes artistes dans le pays. *Die Brücke*, fondé en 1905 par un groupe d'artistes à Dresde, est « considéré comme fondateur de l'expressionnisme ». D'ateliers en expositions, les peintres expriment malaises intérieurs et révoltes en un langage pictural exacerbé : brisure des tracés, triomphe

de la couleur... Coups de pinceau valant coups de marteau dans les tableaux (Kirchner, Heckel, Nolde...). 1913, *Die Brücke* se dissout à Berlin. La ville se peint alors, à la fois fascinante et démoniaque, dans les toiles sombres d'Heckel, de Kirchner, les paysages d'apocalypse de Meidner, le sarcasme de Grosz ou de Dix.

Der Blaue Reiter, sous l'égide de Kandinsky et Marc, est un groupe éclectique, intellectuel. Les théories s'écrivent, on cherche un absolu, une expression symbolique qui bouscule les perspectives, fait flamboyer la couleur. Et avec Kandinsky prônant la « dématérialisation musicale de la peinture », l'abstraction peu à peu prend forme. Mais dans le tourment. L'*Almanach* (ouvert à tous les arts comme à l'international), les expositions subissent l'opprobre publique allemande. En 1911, paraît *Du spirituel dans l'art*; Kandinsky est désormais le maître de l'abstraction lyrique. Si les paysages luxuriants de Macke, les portraits-icônes de Jawlensky restent en marge de Kandinsky, Marc ne renonce pas non plus à la figure : les courbes colorées du corps animal, de la nature sont symboles d'une « vision intérieure des choses » pour en exprimer la « pureté absolue ». La « quête utopique » du *Blaue Reiter* peut rester hermétique. Cependant, « où trouve-t-on un meilleur domaine dans lequel, pour voir, il soit nécessaire de croire ? » conclut Goldberg.

« D'une guerre l'autre » : l'auteur explicite les tempêtes d'une époque, de la Première Guerre mondiale à l'avènement de la hitlérisme. La palette expressionniste (Beckmann, Kirchner...) s'assombrit avec la guerre, les eaux-fortes de

Dix confinent à l'horreur, tandis que Grosz caricature l'État oublieux des combattants. Avec les révoltes, les espoirs d'une révolution (à l'instar des soviets russes), la radicalisation contre la république de Weimar, l'art devient programme : combats, empathie pour la classe ouvrière, notamment pour Felixmüller. Même si les luttes des expressionnistes s'essouffent sous le feu des critiques, leur engagement reste un défi réel aux libertés piétinées. D'abord admis par l'idéologie nazie, l'expressionnisme est rejeté en 1934 par Hitler : la « déformation de la réalité » nie le naturalisme conforme aux valeurs de l'État. Pire encore si les artistes sont étrangers ou juifs. Et, en 1937, Goebbels inaugure l'exposition « Art dégénéré », portant la violence des opinions à son paroxysme. Ces chapitres caractérisent le socle analytique de Goldberg : pouvoirs, valeurs dominantes, broyages sociaux génèrent des contestations, des replis, des évasions : les artistes, faisant école, mêlant les héritages, produisent courants de pensée et d'esthétique. Dans la tension, la transgression, voire l'isolement, ils font syntaxe, énonciation de nouveaux langages.

L'auteur conserve cette approche dans un panorama des évolutions de l'expressionnisme jusqu'aux « Héritages et postérités ». En Autriche, avec Schiele et Kokoschka, le corps, la chair (la leur) sont travaillés par l'érotisme et la mort. Suivra la question « Expressionnistes français ? », tant l'ombre des fauves en France le a concurrencés. Parmi quelques artistes, Soutine exprime « violence des pulsions, rage, inquiétude ». En Belgique, le groupe expression-

niste développe une sensibilité plus sociale pour la misère de l'après-guerre (Permeke). Goldberg s'interroge encore : « L'expressionnisme abstrait est-il expressionniste ? » L'après-guerre annihile tout idéal, même aux États-Unis, les recherches sont plus directement esthétiques. Émergence de l'abstraction (De Kooning), où la figuration du sujet se fracture. L'acte de peindre devient expression en soi (exalté comme l'*action painting* de Pollock), l'essentiel revient au geste libre pour l'artiste, déstabilisant ses publics.

Dans son « Épilogue – L'Allemagne de l'après-guerre », Goldberg aborde le rapport des artistes à la germanité. Le figuratif, les affinités avec la facture expressionniste reviennent ; ici, les tableaux se réfèrent à l'histoire allemande, ses batailles, ses héros, à l'instar de Baselitz et Kiefer. Derrière cette conscience critique, source d'œuvres écorchées vives – une matière en rage –, c'est la provocation des créations de *Die Brücke* qui fait référence. La virulence des propos, la fermeté des engagements d'alors contre la cruauté politique n'ont pas perdu leur force. Et reprenant les mots du critique Donald Kuspit, Goldberg est incisif : « L'expressionnisme n'est pas un style mais une attitude vitale. »

L'Expressionnisme est un livre fort dans sa simplicité savante, complété d'une ample bibliographie. Mais pas seulement. Car l'iconographie est superbe, sans être illustration. Elle possède son propre poids discursif, les images se faisant à la fois réponses et écarts dans leur lien au texte. L'iconographie s'avère ainsi écriture, un véritable propos d'auteur.

Claude David-Basualdo

CHRONIQUE CINÉMA D'ÉRIC ARRIVÉ

Donner à voir

Le dernier film en date de Jerzy Skolimowski faisait partie des films en compétition à la Mostra de Venise en 2015. Il a aussi fait partie d'une présélection pour représenter la Pologne à l'oscar du meilleur film étranger, il y a déjà plus d'un an. Et pourtant, ce n'est que très récemment qu'il est diffusé dans les salles en France. C'est peu dire que son exploitation n'inspirait donc pas confiance malgré le fait que son réalisateur soit un grand nom du cinéma international depuis près de cinquante ans. Souvent perçu comme un exercice de style un peu froid, il n'a effectivement pas bénéficié de l'enthousiasme alimenté par la nostalgie qui avait accompagné la restauration de *Deep End* en 2011 (voir *les Lettres françaises* n° 85). Si les réactions ont pu être parfois beaucoup plus dubitatives concernant *11 minutes*, n'aurions-nous pas cependant encore affaire à une réception biaisée ?

Que nous propose Skolimowski ? Dans une ambiance de sourde menace dont la concrétisation est sans cesse reportée, c'est une tranche de temps – les onze minutes dont il est question – qui nous est exposée sous toutes ses facettes, elles-mêmes combinées dans un mouvement permanent, comme reflétées dans un kaléidoscope. Une actrice qui se présente pour un casting, son mari jaloux qui se précipite au rendez-vous, un réalisateur concupiscent et manipulateur : ces personnages, et bien d'autres, sont esquissés comme de simples figures, aussitôt présentées, aussitôt cernées. Mais les lieux, le cadre de l'action, se révèlent bien plus importants pour porter les fragments de récits dans une unité. Une mention toute particulière peut être faite concernant la façon dont Skolimowski traite les intérieurs comme des lieux dangereux, loin de toute tranquillité : couloir aveugle, escalier barricadé, ascenseur oppressant, aucun ne peut être un abri.

Le film est construit comme un puzzle, une réfraction de différentes actions liées par une même temporalité et dont l'intersection finale se résout en catastrophe. Ce ressort, exploité à maintes reprises dans le cinéma ou la littérature, est aujourd'hui rabattu presque exclusivement sur le thème de l'effet papillon : des trajectoires monadiques se rencontrent sous l'influence mécanique d'un élément qui aurait néanmoins pu être mille fois désamorcé. Il n'est plus possible d'envisager spontanément que les personnages et leurs interactions puissent être pris dans une totalité qui ait au moins autant de pouvoir explicatif que le hasard comme ressort de la mécanique céleste des particules individuelles. Considéré sous cet angle, le film de Skolimowski donne pourtant bien autre chose à voir qu'une vaine virtuosité, mais encore faut-il ne pas se contenter d'adopter cette philosophie spontanée du sujet isolé face à des masses impersonnelles qui sied si bien à notre époque.

Alors que le premier tour de l'élection présidentielle a donné son verdict – et que le présent article est rédigé avant le second –, un constat évident s'impose, même si les commentateurs patentés se font un devoir de broder sur d'autres airs pour faire diversion. La grande coupure qui finit par décanter deux camps ainsi départagés par ce genre d'élection n'est plus idéologique, quel que soit le degré de pertinence qu'on accorde à ce terme, mais elle est existentielle.

C'est aussi ce qu'illustre *Retour à Forbach*, un documentaire tourné par Régis Sauder à partir de 2014, année des élections municipales. Mêlant cette actualité électorale à des événements familiaux, le réalisateur revient sur les lieux de son enfance qu'il s'était attaché à fuir jusque-là. Ni déclassé ni en mesure de réellement rejoindre la bourgeoisie locale, il a eu l'occasion de construire ailleurs un parcours lui permettant de se tenir à distance des diverses violences que sa position de l'époque lui a malgré tout permis d'entrevoir.

Revenir sur les lieux d'un passé n'est cependant pas un voyage dans le temps, et Sauder ne peut que constater les profondes transformations de la ville et de sa population sous les effets de la désindustrialisation qui accompagna la fin de l'exploitation des houillères de Lorraine. Après avoir souhaité oublier, il se retrouve alors engagé dans un certain devoir de mémoire. Peut-être est-ce du fait de ce paradoxe qu'il choisit de remplir ce devoir avec des images et des témoignages contemporains plutôt qu'avec des documents d'archives. En tout cas, ce choix est heureux car, combiné à une mise en scène élégante, il donne à voir le présent sans faire l'apologie d'un passé qui mérite plus d'être compris que d'être idéalisé.

Comme on peut le constater avec finesse tout au long du film, la structure sociale d'une ville comme Forbach se manifeste toujours dans la géographie. Mais celle-ci marque aujourd'hui principalement une séparation entre inclus et superflus et non plus entre exploités et exploités. L'intérêt du documentaire de Sauder est ainsi d'illustrer ce qui fait la continuité d'une société de classe, mais aussi la grande transformation de ces quarante dernières années qui a durci cette séparation et, simultanément, fragilisé le territoire, les groupes et les individus qu'elle traverse. Car, se faire exploiter est toujours une malédiction, mais c'est en plus devenu un privilège. Les batailles électorales ne semblent plus vouloir porter que sur la répartition de ce privilège, sur la base d'identités fantasmées. Les résultats de l'élection présidentielle sont peut-être en train d'arracher les derniers oripeaux dont se drapait la politique pour travestir cette réalité.

11 Minutes, thriller de Jerzy Skolimowski, 2015, 81 min.

Retour à Forbach, documentaire de Régis Sauder, 2017, 78 min.

Anatoli Vassiliev, retour aux sources

Seize ans après sa première création, Anatoli Vassiliev remet en scène *Médée-Matérialu*, d'Heiner Müller, avec, toujours dans le rôle-titre et unique personnage, la comédienne Valérie Dréville. Abandonnant la plupart des conventions actuelles du jeu, le maître du théâtre russe dit vouloir revenir à l'esprit du théâtre antique, incluant la part de sacré qu'il renferme.

Dans un entretien au magazine *Der Spiegel*, Heiner Müller expliquait que, contrairement au théâtre naturaliste qui reflète et redouble la réalité que vit le public, le théâtre qu'il appelait « didactique », celui de la tragédie antique, avait pour finalité et comme structure de mettre le monde en question, sans prétendre apporter de réponses. C'est ce théâtre-là qui intéressait le dramaturge allemand, et c'est aussi celui que défend Anatoli Vassiliev. Pour lui, monter aujourd'hui *Médée-Matérialu* relève moins de l'expérimentation théâtrale que d'un retour aux sources du théâtre, tel qu'il a émergé en Grèce à partir de la musique, du mime, des grimaces et des excès en tous genres qui présidaient aux rites sacrés des fêtes de Dionysos. Dans la mise en scène de Vassiliev, pas de masque antique, mais – c'est la même chose – la comédienne qui se maquille le visage puis le corps, en se dénudant progressivement pour marquer les stades de la métamorphose de Médée vers l'acte fatal où la logique du drame nous entraîne. Ni femme, ni homme, elle devient un être hybride, explique Valérie Dréville qui transgresse les genres les origines, les âges. « Elle va, dit-elle, au-delà de la limite, brûle ses idoles, fait table rase de tout. »

Retour aussi vers la parole poétique, au-delà des intonations et de la musicalité de la langue courante – fût-elle celle qu'on parle habituellement sur les scènes de théâtre – et qui passe par une refonte radicale de la manière d'opérer les césures, de jouer sur les intonations et sur les mots, sur la manière de dire. C'est une façon de parler inouïe qu'ont inventée pour *Médée-Matérialu* Anatoli Vassiliev et Valérie Dréville, à l'issue d'un travail d'alchimistes de la diction qui exige – on le devine – une fusion complète entre la comédienne et le metteur en scène. Si le spectateur est d'abord stupéfait, il finit par entrer petit à petit dans la danse des mots, qui l'entraîne vers le drame dont il peut devenir, par sa compassion ou son refus, l'un des acteurs, comme dans la tragédie primitive.

Retour aux sources du dispositif scénique également. Dans *l'Origine de la tragédie*, Nietzsche remarquait que, dans la configuration des théâtres de la Grèce ancienne, l'arrière-plan naturel – qu'il s'agisse de montagne et de forêts, comme à Épidaure ou Delphes, ou de mer – faisait partie intégrante de la scène, les mystères du drame légendaire étant comme sertis dans ceux de la nature environnante, non moins mystérieuse. C'est cette configuration qu'Anatoli Vassiliev a voulu restituer grâce à deux écrans, l'un sur scène derrière la comédienne, l'autre qui occupe tout le fond de scène, et sur lequel sont projetés le mouvement perpétuel de la mer, de ses oiseaux et de ses dauphins, comme une image de l'éternité. Pour Anatoli Vassiliev, héritier direct de l'école russe, puisqu'il a été l'élève de Maria Knebel, qui fut elle-même l'une des dernières élèves de Stanislavski, l'œuvre elle-même devient ainsi intemporelle, elle accède au mythe « qui ne perd jamais sa signification ».

Pourquoi avez-vous eu envie de mettre à nouveau en scène *Médée-Matérialu*, d'Heiner Müller ?

Anatoli Vassiliev C'était surtout l'envie de Valérie Dréville, elle voulait absolument jouer cette pièce, revenir à ce rôle-là. C'était aussi l'envie de Stanislas Nordey (le directeur du Théâtre national de Strasbourg – NDLR), et j'ai accepté cette proposition. La première fois que nous avons joué cette pièce, c'était à Moscou, en 2001, et la dernière fois que nous l'avons donnée dans sa première version, c'était en 2006, il y a onze ans. Pour moi, c'était un défi assez sérieux de revenir à *Médée-Matérialu*. J'ai bien compris tout de suite que c'est impossible de retourner simplement vers ce qu'on a déjà fait, je suis incapable de faire ça, de reprendre. Il me fallait tout refaire à nouveau.

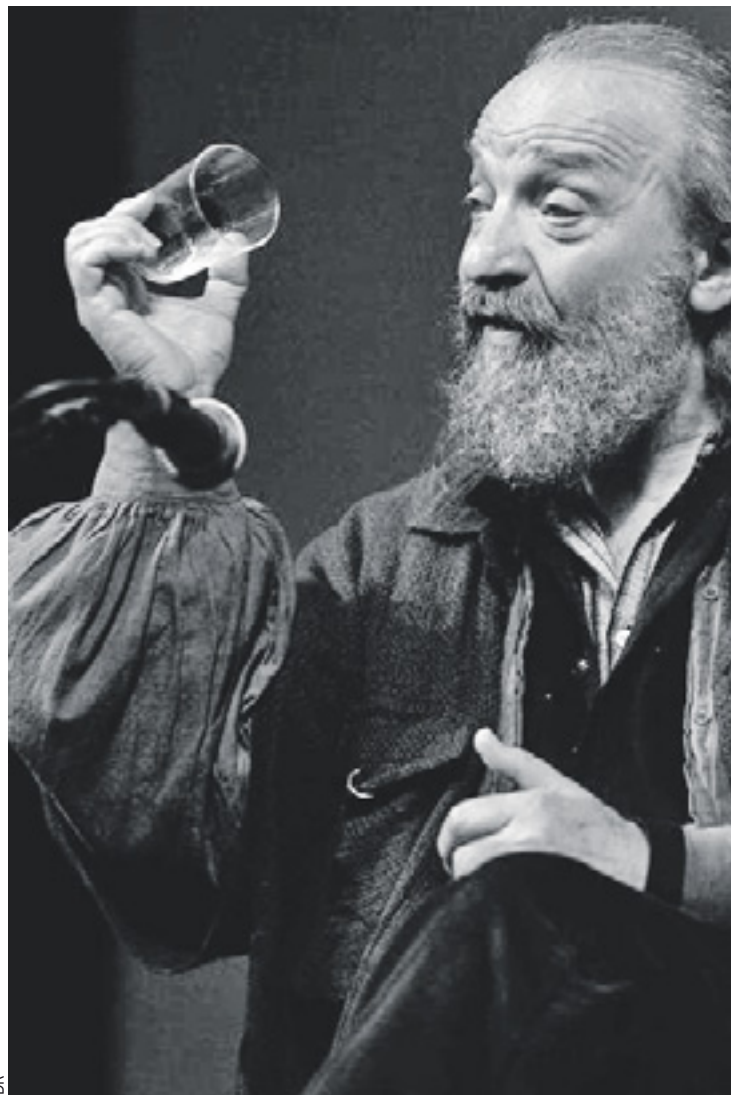
Quel a été votre point de départ dans cette nouvelle mise en scène, qu'est-ce qui a changé par rapport à la première ?

Anatoli Vassiliev Ce sont d'abord les dimensions qui ont changé, pas seulement la dimension dans l'espace, mais aussi la dimension spirituelle. Parce qu'avant, on peut dire que c'était un spectacle typiquement d'avant-garde, c'est-à-dire un spectacle destiné à des connaisseurs, que l'on joue dans une petite boîte noire. Mais, cette fois, je voulais faire quelque chose d'autre, vraiment monter une tragédie antique comme dans un amphithéâtre, pour tout le monde, que ce soit accessible et assez démocratique, je voulais éviter que ce soit destiné à une minorité de gens qui sont les seuls à comprendre. J'ai choisi la salle Koltès du TNS

parce qu'on peut facilement la transformer en amphithéâtre. Le mur du fond peut devenir un écran qui nous bascule dans le mythe éternel. Confronter la masse des gens à un message singulier, c'était aussi le rêve d'Heiner Müller.

La façon dont progresse l'action dans *Médée-Matérialu* tient presque entièrement à la voix de Valérie Dréville, à son intensité, à sa modulation, à sa manière tout à fait particulière de dire, de scander, qui font parfois penser à une langue archaïque, entre cri et langage articulé. Est-ce que c'est une façon pour vous de revenir aux sources de la tragédie antique ?

Anatoli Vassiliev Oui, c'était ça, mon but. J'ai essayé de ressusciter cette langue archaïque, et c'est aussi à cause de ça que je suis revenu vers cette œuvre, pour essayer cette approche-là.



le metteur en scène. Nous avons fait ça comme un acte spécial, comme un exploit, dans le but de faire revivre, de ressusciter quelque chose qui a existé.

Vous ne parlez pas de meurtre commis par Médée, vous parlez de sacrifice, et même de sacrifice rituel. Qu'est-ce que ça signifie ? Est-ce qu'il y a une correspondance contemporaine pour cette idée ?

Anatoli Vassiliev Je ne peux pas dire qu'il y a une correspondance entre nous et le sacrifice rituel. Il s'agit d'une tragédie antique, ce n'est pas simplement un drame psychologique. Je pense que je suis plus ou moins capable de construire quelque chose du côté du théâtre sacré, de toucher à ça. C'était mon but, c'est ça que j'ai essayé de faire. Et c'est à cause de ça qu'il y a cette parole qui peut paraître bizarre, cette intonation qu'a la comédienne. On ne peut pas toucher le verbe sacré si on ne travaille pas avec cette intonation-là. Si on change l'intonation, on tombe tout de suite dans la parole quotidienne, et on ne peut rien transmettre.

L'exil, l'étrangère, la barbare (le mot revient très souvent dans la pièce) sont des thèmes très actuels – encore plus aujourd'hui qu'il y a quinze ans. Est-ce que c'est aussi l'une des raisons qui vous a fait revenir à *Médée-Matérialu* ? Est-ce que c'est un élément que vous avez intégré dans votre mise en scène ?

Anatoli Vassiliev On n'a pas parlé spécialement de cela, parce qu'on reste toujours sur le territoire du mythe et ça suffit déjà. Mais le mythe, c'est quelque chose qui concerne et qui touche chacun de nous, et il y avait bien sûr une résonance dans la vie actuelle, dans ces événements contemporains autour de l'exil, des étrangers. Mais nous n'avons pas essayé de construire l'interprétation de l'œuvre à partir de ça.

Pensez-vous que pour Heiner Müller il y avait des éléments d'actualité, peut-être quelque chose relevant de la politique qui existait dans son travail d'écriture ?

Anatoli Vassiliev Absolument, on voit ça d'une façon très claire dans le texte. Mais je ne voulais pas m'appuyer sur cette interprétation moderne, qui viendrait de la vie actuelle, parce que tout de suite on plonge dans un drame psychologique contemporain. Mais bien sûr tout ça nous montre que le mythe c'est vraiment quelque chose d'éternel. Et, dès que le mythe est vraiment ressuscité, il devient contemporain et il nous touche tout de suite. C'est sa qualité intrinsèque : être toujours contemporain, moderne. Simplement il faut ouvrir pour chercher ce qu'il y a à l'intérieur. J'ai monté aussi *Médée*, d'Euripide, en Grèce, à Épidaure, au mois d'août 2008 et en décembre, il y avait déjà tous ces événements qui commençaient (les problèmes de réfugiés et des migrants en Méditerranée – NDLR), je pense que c'était aussi comme une prémonition, à un moment donné, on commence à sentir quelque chose dans l'air.

La tragédie antique avait une fonction sociale, vous le disiez, tous les gens allaient au théâtre. Comment définiriez-vous cette fonction du théâtre aujourd'hui ?

Anatoli Vassiliev Il faut surtout avoir quelqu'un, un artiste, qui est capable de devenir le porteur du mythe, c'est la première condition. Il faut aussi maîtriser la théorie du théâtre, et maîtriser la pratique de cette théorie. S'il y a ces trois éléments, si on peut les combiner, on peut arriver quelque part, mais malheureusement la plupart de ces conditions sont absentes du théâtre contemporain, et ça devient un problème. On peut imiter ce théâtre antique mais être capable de créer quelque chose d'authentique, c'est vraiment difficile parce que les conditions nécessaires ne sont pas remplies. Bien sûr, si on parle de mer, on peut mettre de l'eau salée dans une baignoire et essayer de nager dedans, mais ce n'est pas la mer.

Jean-Jacques Régibier
Propos traduits par Natalia Isaeva

Médée-Matérialu, d'Heiner Müller, mise en scène d'Anatoli Vassiliev, au Théâtre national de Strasbourg (TNS) jusqu'au 14 mai 2017, puis aux Bouffes du Nord, à Paris, du 24 mai au 3 juin 2017.

Hommes et bêtes

Personnage singulier mais ô combien précieux du petit monde confiné du théâtre, Thierry Bedard justement ouvre grand les portes des boîtes noires avec son dernier spectacle au titre en forme de slogan, *Vive les animaux*. Pour l'occasion, il s'est acheté un stand roulant de fête foraine, ancienne baraque de tir qu'il a transformée ou plutôt réaménagée en stand d'exposition de peluches, qui remplacent donc les cibles de tir. Elles sont environ trois cents, sagement alignées, un rang pour les perroquets, un pour les corbeaux, un autre pour les singes, un autre encore pour les moutons, pour les loups encore... Ce sera bien là tout le décor, remuant et parlant, du spectacle conférence sur les... animaux, comme on s'en serait douté ! Car, Thierry Bedard et Notoire, sa compagnie, délaissent (pour un temps ?) leurs cycles, ceux de *L'Argument du menteur*, de la *Bibliothèque censurée*, de *l'Étranger(s)*, de *Notoire la menace* et de quelques autres bien frappés.

Finies les plongées dans les turpitudes du monde, avec des paroles qui vous arrachent tripes et restes de conscience, toujours proposées sous les aimables parrainages d'auteurs rares (c'est une spécialité de Thierry Bedard que d'aller les dénicher), Alain Kamal Martial, Jean-Luc Raharimanana, Zygmunt Bauman, Mike Davis... Les spectateurs sensibles qui forment comme chacun sait la majorité du public (de professionnels notamment), ceux-là mêmes dont les estomacs ont du mal à supporter « les liqueurs fortes sorties de la fabrique de Satan », comme dirait Rimbaud, ceux-là peuvent enfin respirer et venir apprécier *Vive les animaux*. Vraiment ? Voire... Car, et Thierry Bedard nous le démontre par a + b, c'est bien beau de parler des animaux dans leur ensemble, mais enfin, dans cette catégorie comme dans la catégorie humaine, tout le monde n'est pas logé à la même enseigne. Autrement dit, il y a des animaux nobles, d'autres un peu moins, d'autres encore pas du tout... il y a même une

catégorie totalement rebutante, pourtant pas plus dénuée que les autres d'une certaine intelligence. Soit, mais qui opère ce classement ? Les hommes, bien sûr, et c'est à ce niveau qu'intervient le début de la conférence spectacle proposée par Thierry Bedard et ses trois complices (visibles), Sabine Moindrot, superbe et d'une belle rigueur en éthologue chargée de la conférence et sans cesse perturbée par son obsédé d'assistant, Julien Cussonneau, alors que dans son coin, imperturbable, Jean Grillet joue de la guitare électrique et pousse la chansonnette de temps à autre, celles du groupe rock Sonic Youth ou de Roger Waters, l'un des fondateurs des Pink Floyd, d'Éric Burdon qui chanta un temps avec les... Animals, du groupe de rock écossais Franz Ferdinand, et aussi bien sûr, carrément d'Elvis Presley. Autant dire que les chansonnettes en question qui finissent par être reprises en chœur par les trois « intervenants » sont plutôt du genre endiable. Sans doute était-ce nécessaire pour accompagner et prolonger (et même parfois casser) le discours très sérieux établi d'après une conférence, une vraie celle-là, de la philosophe des sciences, éthologue de surcroît, Vinciane Despret, qui œuvre dans la lignée d'Isabelle Stengers et de Bruno Latour, intitulée : « *Que diraient les animaux si... on leur posait les bonnes questions ?* » Vinciane Despret est l'auteure de nombreux ouvrages sur la question animale comme *Naissance d'une théorie éthologique : la danse du cratérope écaillé*, *Quand le loup habitera avec l'agneau* ou *Hans, le cheval qui savait compter* et encore *Bêtes et hommes...* tous ouvrages pour la plupart publiés dans une collection au titre évocateur des *Empêcheurs de penser en rond...* Vinciane Despret, elle, ne pense pas en rond, même si l'une de ses préoccupations majeures concerne bien les animaux de tout genre.

Et surtout des liens tissés entre eux et les humains dans une « *écologie de l'attention et du tact* ». Démonstrations

à la clé par le biais d'histoires qui, pour certaines d'entre elles, ne manquent pas d'humour. Du pain bénit pour la conférence assumée par Sabine Moindrot et à laquelle, bien évidemment, Thierry Bedard n'a pas manqué d'ajouter son grain de sel, vieille habitude (qui fait nos délices) qui date carrément de ses débuts dans le métier comme on dit avec ses *Pathologies verbales* de belle mémoire sur les textes et discours de Michel Foucault, Michel Leiris, Jean Paulhan, Roger Caillois et autres plaisantins de haute volée.

Entre le sérieux de la pensée et de son argumentation et le délire scénique, Thierry Bedard, comme toujours, jongle avec dextérité et plaisir. À l'interrogation qui donne le titre à la vraie conférence de Vinciane Despret « *Que diraient les animaux si... on leur posait les bonnes questions ?* » on ne peut qu'aller dans son sens en précisant qu'il s'agirait surtout de poser les mêmes questions aux différentes catégories d'animaux. On se contente à l'heure actuelle puisque l'on part d'un présupposé, celui qui consiste à penser qu'ils sont les plus intelligents des espèces animales, de poser de bonnes et vraies questions aux singes, par exemple (dans la baraque foraine, la rangée de singes approuve bruyamment et bat des mains), alors que pour les moutons, on posera une autre série de questions plus ou moins vides de sens correspondant à l'idiotie supposée des intéressés (bèlement desdits moutons)... On le voit, les interrogations concernant le sujet ne manquent pas. Thierry Bedard ne les épuise bien sûr pas toutes, il en est bien conscient et promet de continuer à creuser le sujet, en allant voir du côté des vers de terre (lombric, etc.) nous annonçant d'ores et déjà maintes révélations, ce que nous attendons avec impatience.

Jean-Pierre Han

Vive les animaux, d'après Vinciane Despret.

Mise en scène de Thierry Bedard. Spectacle en tournée.

Les origines d'une écriture

En lecteur amoureux de l'œuvre de Thomas Bernhard, Claude Duparfait n'a pas pu, après avoir mis en scène avec Cécile Pauthe *Des arbres à abattre*, éviter de revenir à son auteur de prédilection. Tout au plus a-t-il quelque peu infléchi le registre d'écriture choisi en décidant de travailler délibérément sur deux œuvres autobiographiques, *l'Origine* et *la Cave*, réunies et adaptées sous le mystérieux titre d'une allocution prononcée en 1965 par Thomas Bernhard à Brême lors de la remise d'un prix littéraire, *Le froid augmente avec la clarté*. Une allocution dans laquelle – cela n'étonnera personne – il revient sur l'état de déliquescence de l'Europe et du monde, sur l'homme nouveau, avant de conclure sur la clarté « *dans laquelle nous apparaît soudainement notre monde* »... La thématique de la clarté et de son opposé, l'obscurité, se retrouve dans le spectacle proposé par Claude Duparfait, qui débute donc avec *l'Origine* sur le versant obscur des choses

pour se poursuivre en termes de clarification avec le second texte, paradoxalement intitulé *la Cave*, mais c'est bien toute l'œuvre de Thomas Bernhard qui aime à jouer de ce type de paradoxe. La dynamique du spectacle est donc bel et bien ainsi proposée, de l'obscurité à la clarté, ce que la scénographie de Gala Ognibene tente de transcrire et de rendre palpable jusque dans l'utilisation des matériaux qui la constituent.

Les deux récits s'articulent autour du souvenir des années d'adolescence de l'auteur, le premier, à l'âge de 13 ans, lors de sa scolarité en 1944 dans un institut national-socialiste à Salzbourg, le second dans le même établissement un an plus tard, en 1945, nazis chassés pour laisser place à des catholiques... Deux ans plus tard, le jeune Thomas Bernhard décide d'abandonner ce « cursus » bien-pensant du centre-ville pour suivre celui de la pauvreté et de la marginalité, celui de la vraie vie même si celle-ci est une « *antichambre de l'enfer* », en lisière de

la cité. Apprenti, il se retrouve au cœur du monde du travail et côtoie de « *vrais gens* »...

L'empathie de Claude Duparfait pour l'univers et l'écriture de Thomas Bernhard est telle qu'il peut se permettre de ne pas nous restituer tels quels – dans une absolue fidélité – les deux récits de l'auteur. En fin connaisseur de la musique (sur ce point, il rejoint d'ailleurs Thomas Bernhard), il organise une autre partition pour rendre compte de ces textes, distribue la parole et le chant bernhardien entre quatre comédiens (lui compris) représentant chacun un état, un espace intime (un enclos ?) de l'auteur. Pauline Lorillard, Annie Mercier et Florent Pochet tiennent à merveille le pari, chacun dans son registre, avec sa personnalité propre sous le regard et la participation de Claude Duparfait, qui fait intervenir un cinquième personnage, le grand-père de l'auteur, un être chaleureux aux idées anarchistes, amateur de musique mais aussi de peinture, de philosophie qui aura véritablement passé le

flambeau de son humanité à son petit-fils. Superbe figure à qui Thierry Bosc prête à merveille sa silhouette et son âme. Toutes ces voix se mêlent, s'entremêlent dans une étonnante et séduisante polyphonie. On s'écarte fort heureusement de l'écueil d'une simple illustration des propos de l'auteur. Claude Duparfait, avec discrétion, a su mêler sa voix à celle de Thomas Bernhard afin paradoxalement de mieux la magnifier, alors que l'évolution, voire la transformation même de l'écriture du futur romancier se fait jour au fil du spectacle jusque dans ses imprécations et ses ressassements, ce qui n'est pas la moindre de ses qualités.

J.-P.H.

Le froid augmente avec la clarté,

d'après Thomas Bernhard. Un projet de Claude Duparfait.

Théâtre national de Strasbourg jusqu'au 12 mai, puis Théâtre national de la Colline, à Paris. Tél. : 03 88 24 88 00.

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XIII dans *l'Humanité* du 11 mai 2017.

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 : Marc Sagaert (arts), Franck Delorieux (lettres), Claude Glayman (musique), Jean-Pierre Han (spectacles), Nicolas Dutent et Baptiste Eychart (savoirs).

Conception graphique : Mustapha Boutadjine.

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

Correcteurs et photographeurs : 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 deuxième jeudi de chaque mois sur Internet. Prochain numéro le 8 juin 2017.