

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.

Dante par René de Ceccatty



La Barque de Dante, par Eugène Delacroix (1822).

Silvia Baron Supervielle, par Marc Sagaert
La collection Monet à Marmottan, par Philippe Reliquet

Retraduire Dante

Alors que vient de paraître sa traduction en vers de *la Divine Comédie* dans la collection de poche Points, René de Ceccatty revient sur cette œuvre phare de la littérature occidentale.

La *Divine Comédie*, loin d'être une œuvre religieuse, est un texte d'une grande violence à l'encontre de la Rome des papes, et, de manière générale et plus profonde, contre l'idée même d'une église temporelle, installée à Rome (alors à Saint-Jean-de-Latran, siège de la Curie, avant son déplacement au Vatican et à Saint-Pierre). À plusieurs reprises, Dante invective le pape Boniface VIII. Et lorsqu'il fait l'historique de la Rome pontificale depuis saint Pierre, il s'en prend aux papes (nombreux en Enfer, selon lui) qui ont trahi le message évangélique, d'entraide humaine et de renoncement à tout enrichissement matériel personnel. C'est évidemment une attaque frontale d'une grande gravité non seulement contre les personnes de quelques pontifes qui ont perverti leur fonction, mais contre l'idée même d'une église devenant un pouvoir non seulement idéologique, mais de gouvernement des hommes, dans leur vie spirituelle, familiale, intime, sociale et politique. Mettre des papes en Enfer, c'est bien sûr mettre en cause le dogme de l'infaillibilité papale, mais aussi mettre en cause l'idée qu'une religion a besoin d'asseoir son rayonnement spirituel sur un véritable État qui, au Moyen Âge, a conquis des territoires, exactement comme n'importe quel État, avec des armées qui lui étaient acquises. C'est également mettre en cause, et Dante ne s'en prive pas, l'idée de la primauté sacrée d'une religion sur d'autres.

C'est justement parce que j'ai été sensible au caractère hérétique, rebelle, corsaire de *la Divine Comédie* que j'ai entrepris de retraduire ce chef-d'œuvre, traduit par des dizaines d'autres Français avant moi, pour le réactualiser et le relire dans une visée « transhistorique », pourrait-on dire, c'est-à-dire en déplaçant le texte, non seulement de langue, mais de contexte, ainsi qu'on le fait, de toute façon pour tout texte classique étranger. Il y a deux ou trois choses que je voudrais souligner. Et notamment sur le statut de la religiosité et de la vérité dans cette œuvre, sur le statut aussi de la raison, de la science, de la poésie et de la foi.

Au XIV^e siècle, avant l'invention de l'imprimerie, un Florentin écrit, en une quinzaine d'années, un long poème en trois parties, qui décrit, sur le modèle d'Homère et de Virgile, son voyage au pays des morts. Il commence à l'écrire en 1306, mais il le situe quelques années plus tôt, en 1300, année du jubilé de l'Église catholique où le pape Boniface VIII promet « l'indulgence plénière » aux pèlerins qui visitent quinze fois s'ils viennent d'ailleurs, trente fois s'ils sont romains les basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul. Cet homme s'appelle Dante Alighieri. En 1300, il avait 35 ans.

Né à Florence à la fin de mai 1265, mort de la malaria contractée dans les marais de Comacchio dans la nuit du 13 au 14 septembre 1321, en revenant d'une mission diplomatique à Venise, Dante a écrit *la Divine Comédie* entre 1306 et 1320, alors qu'il était exilé de sa ville natale depuis 1302. Il avait vainement espéré, comme il l'écrit dans son poème, que l'empereur romain Henri VII de Luxembourg, qui succéda à Frédéric II de Hohenstaufen, rétablirait la Florence de ses rêves et permettrait son retour. Dante a rencontré Beatrice Portinari en 1274, l'a revue en 1283. Elle est morte en 1290. Il avait épousé Gemma Donati à 20 ans et a eu d'elle quatre enfants, trois garçons et une fille. Quand son nom apparaît dans *la Divine Comédie*, Dante ne précise pas que c'est sa femme et la mère de ses enfants.

La Divine Comédie se présente comme un récit à la première personne. Et il s'adresse au lecteur comme à un témoin, un garant de l'authenticité du récit pourtant totalement invraisemblable qu'il va lui tenir. Il fait de nombreuses allusions à son temps, à la géographie de l'Italie, à sa vie politique, donne même des détails extrêmement précis sur les mœurs, les coutumes, les fêtes, les rituels de son temps, les particularités linguistiques, et compte un certain nombre de réminiscences personnelles de l'auteur, faisant apparaître sa femme et ses ancêtres. Et rapportant des souvenirs d'enfance. C'est un texte apparemment parlé, fait pour être dit, et qui rapporte des dialogues, fait donc aussi pour être joué. Il est oral et visuel. On peut, et on n'a pas manqué de le faire, représenter le plan de l'Enfer, du Purgatoire, du Paradis. Et l'on sait que le réalisme des descriptions des tortures de l'Enfer a inspiré de nombreux peintres. Et probablement, inversement, Dante s'est inspiré de représentations picturales de l'Enfer.

Il y a non seulement des dialogues (tout au long du livre il y aura un dialogue entre Dante et son « guide », Virgile, qui l'a devancé dans ces lieux et qui connaît parfaitement la topographie. Étant né avant le Christ, il échappe à la damnation, mais ne peut pas se trouver ailleurs qu'au Purgatoire, il abandon-

nera donc Dante, qui, au Paradis, aura d'autres interlocuteurs, Mathilde, d'abord, puis Béatrice, enfin Bernard de Clairvaux, ou de Cîteaux) mais aussi de très nombreuses rencontres, de damnés et d'élus, dont la parole est tantôt humaine, se référant à la vie sur terre et à l'histoire de Florence, de l'Église et du Saint-Empire germanique, tantôt divine, exposant des thèses théologiques. Il y a donc de nombreux monologues, qui sont d'autres voix de narrateurs et des récits dans le récit.

Pour que dans un environnement culturel aussi différent qu'est le XIV^e siècle florentin, le XXI^e siècle français, le texte soit encore compréhensible, j'ai tenté de substituer directement à une métaphore ou à une périphrase ce qu'elles désignaient de manière détournée et allusive, de nommer des personnages ou des lieux dont le nom n'apparaissait pas dans le texte à cet endroit (Narcisse, Adam, la Lune, Iris, Romulus, l'archange Raphaël, Agamemnon, Phaéon, l'Afrique, Énée, Aristote, Dédale, saint Pierre, saint Paul, saint Jacques, par exemple, ou telle ou telle ville – Florence, Fiesole, Carthage, Marseille, Troie, Constantinople – ou région qu'une périphrase ou une brève allusion historique ou géographique évoquaient). Un lecteur cultivé et au fait de l'actualité, du temps de Dante et même des siècles qui ont suivi, pouvait reconnaître la plupart d'entre eux.

Dante savait que le caractère encyclopédique de son livre ne pouvait rivaliser avec la Bible et qu'il lui serait reproché d'adopter un ton onirique, plus que réaliste. Le réalisme est inégalement partagé dans l'ensemble, car seuls l'Enfer et le Purgatoire sont décrits de façon représentable visuellement, et que les nombreux personnages qui y figurent sont le plus souvent connus par les lecteurs (qu'ils appartiennent à l'histoire biblique, à l'histoire romaine, à l'histoire des papes ou à l'actualité politique florentine). Mais au Paradis, on arrive dans un lieu et un temps qui n'obéissent pas aux mêmes lois.

À plusieurs reprises, Dante, sur le modèle de l'Apocalypse, écrit son livre comme s'il transcrivait un rêve. Il le dit clairement en certains endroits, et il y a, du reste, des passages qui sont des rêves de ses personnages ou ses propres rêves. *Le Paradis* se déroule, rappelons-le, dans une irréalité qui ne connaît ni temps ni espace, ou qui du moins obéit à des règles qui ne sont pas celles de la sensibilité de veille : on est dans un « temps qui ensommeille » (*Paradis*, chant XXXII, 139). Et le dernier chant de *la Comédie* est pour moitié consacré à la description de l'amnésie onirique au moment du réveil.

En plusieurs endroits, de manière assez récurrente, il est rappelé, dans *l'Enfer*, dans *le Purgatoire* et dans *le Paradis*, que Dante est le seul vivant parmi les morts. Les damnés et les repentis (pas les élus du Paradis qui, universellement illuminés, ne découvrent rien et savent déjà tout : ils savent que seule une grâce exceptionnelle a permis sa présence chez les âmes « avant sa mort », « avant son heure », « avant la fin de sa mission », mais ils ne savent pas à quoi il doit cette grâce) s'aperçoivent avec étonnement de sa présence insolite soit à la trace de ses pieds sur la terre ou le sable, soit au mouvement des pierres sous son poids, soit à l'ombre que fait son corps. Les morts en effet ont l'apparence de vivants, mais ils sont immatériels et donc ne pèsent pas et ne forment pas d'obstacles à la lumière. Ces récurrences de scènes en réalité fantastiques ont paradoxalement un fort effet de réel. Tout comme le nom de Dante soudain prononcé à la fin du *Purgatoire*. Ou les adresses au lecteur.

Le chant XXXII du *Purgatoire* est probablement – avec les chants XVIII, XIX et XX du *Paradis*, qui font apparaître un aigle de lumières, et le chant XXX, qui est l'entrée dans l'Empyrée et où, échappant aux formes perceptives de l'espace et du temps, Dante s'abandonne à des hallucinations sublimes – l'un des plus riches en visions, Dante traversant le Léthé grâce à Mathilde et dialoguant enfin avec Béatrice. La scène qui commence par un cortège des vertus théologiques et cardinales est une vaste métaphore de l'histoire de l'Église, déjà évoquée longuement dans *l'Enfer*, mais ici résumée de façon saisissante. Et la violence de l'allégorie (avec le géant et l'aigle qui s'abattent sur le char et le détruisent) comporte des détails tous significatifs, se prêtant à une interprétation précise et ouvrant sur la symbolique de l'Apocalypse. Mais quelle que soit l'intensité cryptée de ces vers, ils doivent aussi satisfaire, comme du reste l'écrivit avec insistance en 1316 Dante à son ami Cangrande della Scala, seigneur de Vérone, à qui il dédie *le Paradis*, une lecture « littérale ». La lecture « allégorique, morale ou anagogique » apparaît dans un deuxième temps. Cette lettre qui est une introduction à

l'élaboration et au sens de son œuvre, à son style aussi, précise que le souvenir du poète est lacunaire après son voyage chez les morts, parce que « l'intellect a franchi les limites de la condition humaine » et que la « mémoire fait défaut ». « Le poète vit donc ce qu'on ne sait redire et qu'on ne peut, descendant de là-haut. Il faut bien souligner qu'il dit qu'il ne sait pas et qu'il ne peut pas : il ne sait pas parce qu'il a oublié et il ne peut pas parce que, s'il se souvient et s'il retient ce qu'il a vu, les mots du langage sont insuffisants. En vérité, notre intellect nous permet de voir bien des choses que nos signes linguistiques ne nous permettent pas d'exprimer. » (*Épîtres*, XIII, traduit par Roberto Barbone et Antonio Staible, *Œuvres complètes*, le Livre de poche, 1996, page 559). C'est précisément ce qui fait que *la Divine Comédie* (« chant villageois », traduit Dante, écrit dans une « langue vulgaire dans laquelle s'expriment aussi les femmes du peuple ») est un poème et non un traité théologique ni une chronique historique ni un manuel d'astronomie. C'est un chant villageois transhumanisé, qui deviendra donc au cours du texte « *poema sacro* », poème sacré quand, au début du chant XXV, après avoir été couronné par saint Pierre, Dante se sent chargé d'une mission qui le distingue parmi tous les poètes du monde et des siècles.

L'aspect théologique, s'il a retenu l'attention des exégètes et des philosophes, étant donné que Dante reprend de nombreux débats développés par les pères de l'Église et leurs successeurs (par exemple, la longue digression des chants V, VI et VII du *Paradis* sur le péché originel, l'Incarnation, la Crucifixion et, plus généralement, la Création, la double vengeance – le péché originel puni par la mort de l'homme-dieu en croix, et cette mort, à son tour, punie par la destruction de Jérusalem – dans le monologue de l'empereur Justinien et les explications successives de Béatrice ou encore le récit de saint Thomas d'Aquin, à propos de saint François d'Assise et de saint Dominique), n'est pas ce qui a assuré la longévité de *la Divine Comédie* dans l'histoire de la littérature mondiale. Mais c'est la force des images et la qualité poétique de la narration, en dépit de la perte que lui font subir les traductions sur un plan linguistique.

Mais curieusement, l'indescriptible des visions n'implique pas, pour autant, leur oubli. Ainsi, dans le chant XXIII du *Paradis*, quand Dante peut soutenir la vision céleste du Christ (28-33), quoiqu'il ne puisse se remémorer précisément comment s'est produite son extase, il est certain qu'elle ne s'effacera pas du livre de sa mémoire : « *mai non si stingue / Del libro che 'l preterito rassegna* », « *maintient dans le livre de ma mémoire* » (53-54). La vision a été « *oblita* » « *biffée* » mais elle ne s'efface pas, ne s'éteint (« *stingue* ») pas. Autrement dit, et tout le sens de la partie narrative de *la Divine Comédie* est là, il y a des événements intérieurs, fondamentaux pour le salut de l'âme, qui sont indescriptibles et échappent même à la conscience, face auxquels le travail de l'écrivain avoue son échec, mais qui ne sont pas pour autant éteints. Le rapport à la divinité est toujours présenté comme irrationnel, outrepassant les capacités humaines et donc la narration. Mais la présence vibrante de cette divinité, sa rencontre sont incontestables. L'impossible récit de l'extase, comparée à la foudre explosant hors des limites des nuages (*Paradis*, chant XXIII, 40-42), comme le mystique qui « *sort de lui-même* », n'implique pas son inexistence. Oui, l'esprit est « *sorti de lui-même* » « *di sé stessa uscìo* » (44), traduction imagée de la formule de Richard de Saint-Victor, *excessus mentis*.

C'est, bien sûr, la vision de Dieu qui va échapper au poème. Elle aura lieu au chant XXXIII du *Paradis* (55-57), mais « *oultre passe la parole* » (« *maggio che 'l parlar mostra* ») et « *cede la memoria a tanto oltraggio* », « *la mémoire cède à tant d'excès* ». « *Ce que je vis dépasse tant / Ce que j'écris et ma mémoire / Par cet excès s'avoue vaincue* ».

Dire ou ne pas dire, cacher ce qui a été révélé, le faire volontairement ou ne pas être en mesure de redire et d'écrire ce dont il a été le témoin, tel est le dilemme à plusieurs reprises répété par Dante qui cependant sait que sa postérité est dépendante de son souci de vérité. « *E s'io al vero son timido amico / temo di perder viver tra coloro / che questo tempo chiameranno antico* », « *Effrayé par la vérité, / Je crains d'être oublié de ceux / Pour qui j'appartiens au passé* ». (*Paradis*, chant XVII, 118-120).

René de Ceccatty

Extraits de la conférence faite le 25 août, dans le cadre de l'université d'été du PCF à Angers (salle Madeleine-Braun).

Les traversées de Silvia Baron Supervielle

Chant d'amour et de séparation,

de Silvia Baron Supervielle, Gallimard, 2017. 160 pages, 16,50 euros.

Depuis que, « sur une impulsion mystérieuse », Silvia Baron Supervielle a laissé au loin le Rio de la Plata au bord duquel elle est née, Buenos Aires et Montevideo, la ville de sa mère; depuis que l'écrivaine et poétesse a quitté le pays natal pour la France, elle n'a cessé d'écrire et d'écrire encore « avec la corde / du corps / sur l'abîme ». « Non pour dire mais pour voir », pour exhumer le souvenir caché, pour aller à la recherche de « cette source qui se poursuit par-delà la mer », pour recouvrer l'origine, faire et refaire sans relâche ce chemin qui mène à la naissance, à l'estuaire. Revenir, ne pas revenir, ne pas y penser. Se tenir à la fenêtre, dans cet espace de séparation incommensurable, transfiguré, tout près du fleuve, au cœur du livre. Tel est le destin de cette grande dame des lettres, tel est son univers, merveilleusement délicat et sensible.

Son œuvre, riche d'une trentaine d'ouvrages, romans, récits, essais, poèmes, auxquels il faut ajouter une vingtaine de traductions en langue française et en langue espagnole, a été couronnée par le prix de littérature francophone Jean Arp en 2012 et le prix Roger Caillois en 2013.

Dans son dernier livre, *Chant d'amour et de séparation*, publié il y a quelques mois chez Gallimard, la poétesse poursuit une fois encore cette réflexion aux confins de l'écriture, de la langue, de l'exil, de la traduction, de l'amour, de la mémoire, enfin sur l'identité, sur l'existence.

« Devant la Seine qui roule, sombre, s'échappe », une fois de plus le voyage l'appelle, le voyage à nouveau s'épelle. « Comme le fleuve court vers la mer, (elle) regarde dans cette direction, recommence à le suivre et voudrait qu'(il l')enlève de toutes les forces des voiles de son vaisseau fantôme. »

Une fois de plus, elle voudrait être lui, faire route vers l'Uruguay, vers le temps de l'enfance. « Je ne sais plus de quoi je suis séparée, écrit Baron Supervielle, sinon de la main incertaine, des mots inaccessibles. Je sais que je ne suis pas séparée de la fenêtre où se reflète mon visage lorsque tombe la nuit. Ni du silence de l'amour. »

Venant « d'un ailleurs migrateur », l'écrivaine se laisse porter par des mots qu'elle n'est pas certaine de choisir elle-même. Des « mots-oiseaux » qui se multiplient et permettent au poème de se dire, à la phrase de s'écrire. Ces mots, Silvia Baron Supervielle « les poursuit de cette main hasardeuse, aérienne, leur vol rase les papiers et s'élève. Tantôt ils m'emportent, écrit-elle, tantôt ils me voient puis bifurquent à une vitesse qui s'accroît, puis tournent sur place désorientés ».

Est-ce déjà le voyage du retour? Quel est ce rivage? Quelle est cette langue? Quelle est cette voix? Quels sont ces cieux sans destin? « En traversant l'océan, je me suis traversée », dit magnifiquement cette messagère sans missive. Ravie par ses propres mots, « elle (se) prête à l'enlèvement qui a lieu sur la table sans la moindre idée de la direction à prendre, du port duquel repartir ou arriver, de la porte où frapper ». Et lorsque l'écrivaine reprend conscience, elle sait seulement « qu'une main a saisi des mots en vol et les a lancés au vent » car « leurs ailes (la) touchent et se croisent sur le papier ».



Silvia Baron Supervielle

Silvia Baron Supervielle a deux pays et deux langues, mais son univers est sans frontière. Elle est de tous les pays sans en être d'aucun. Et pourtant, « Envolée de soi-même », en partance pour un volontaire exil, c'est au bord de la Seine que ses mots se sont posés. Écrire en français est, pour Baron Supervielle, écrire en plusieurs langues, ou plutôt trouver sa langue, donner de singulières couleurs à son écriture, en toute liberté. S'inventer une langue pour écrire et une autre pour traduire. Écrire signifie pour elle suivre le mouvement d'une histoire autonome: « Quitter est un moyen d'accéder à soi, à plus que soi. À plus que la vie tracée et, par conséquent, à l'écriture. »

Les exilés ont pour patrie leurs souvenirs. Des souvenirs « qui ne résident pas dans la mémoire, écrit Baron Supervielle, mais dans les larmes accrochées aux yeux ». Laquelle poursuit (on voudrait tout citer tant l'écriture est belle): « J'écris avec des pas du passé qui passent, me dépassent, imaginent et des chemins vierges: avec des sons reculés, des cris sans bruit (...) je n'utilise que des traits, des signes, des impressions, des empreintes emportées par la voix de la musique prisonnière. »

L'exil est cet espace imaginaire, transplanté, transformé, emporté par le roulis des vagues et pulsé par les vents et leurs foucades. Et c'est dans ce balancement face à la mer, dans ce mouvement sempiternel et toujours neuf, que se forge la nationalité de l'auteure, sa véritable patrie, son véritable enracinement, « le chant qui se donne au plus près du silence »: l'écriture.

L'exilé appartient toujours au lointain, « sa patrie ne s'est jamais fixée »; « sa mémoire véritable est dans ses yeux ». « L'écartement

géographique » est pour lui une dépossession, une blessure incommensurable. Cependant, écrit Baron Supervielle, « il y a un autre exil, plus cruel, qui ne dépend pas d'un départ propre, mais de celui de l'être le plus cher ». Et si l'amour n'était autre « qu'une seconde séparation sur les rives d'un autre fleuve ». L'acte d'écrire quoi qu'il en soit ne délivre pas de l'amour, écrit-elle, il l'intensifie.

Silvia Baron Supervielle nous offre dans son dernier livre un chant d'amour et d'amitié. Chant d'amour à l'écriture, « l'acte d'écrire est l'amour absolu, même sans passé ni présent », à cette « substance semblable au miel » qui « transporte », « germe dans l'âme et sème aux quatre vents ». Écriture qui, depuis la plus tendre enfance, est tout à la fois son fleuve secret, sa nourriture, sa naissance et sa renaissance.

Silvia Baron Supervielle salue dans cet ouvrage ses frères et sœurs d'écriture. Nombreux sont les auteurs qu'elle cite et qui permettent à sa réflexion de se nourrir encore, de loger en d'autres contrées: Dieu, la mort, l'éternité, l'affection, le désir. La peinture aussi est son hôte. Elle évoque Nicolas de Staël et transcrit, par exemple, ses phrases détachées adressées à son ami Roger Van Gindertael: « Il faut penser à l'imperissable, au commun / Il faut que ce soit donné absolument / Il faut parfois que les désirs donnent. » Elle dit Soulages, Vieira da Silva, Tal Coat et surtout Geneviève Asse, dont la découverte de la palette a généré le désir d'écrire en français: « Les premiers tableaux que je vis de Geneviève Asse, écrit-elle, étaient entièrement blancs, de vastes formats, espaces desquels émergeaient l'air, la brume, l'orage, un silence comme celui de l'aube qui montait au ciel sans bouger. C'était aussi une parole qui répondait à la parole quiète en nous: un miroir de cette parole, cette couleur inconnue (...), je m'aperçus que le français pouvait verser sur les papiers cette lumière de l'espace et du silence propre spécialement à ce peintre. (...) J'ai ressenti le désir d'écrire ainsi: la langue française se prêtait plus qu'une autre. »

L'auteure cite, tour à tour, John Butler Yeats, Samuel Beckett, Madame de Sévigné, François Cheng, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, André du Bouchet et quelques autres. Et surtout, la poétesse Jacqueline Risset, avec qui elle correspondra jusqu'à sa disparition et dont elle se sent très proche. Jacqueline Risset, qui partage avec elle le fait d'écrire et de traduire en plusieurs langues, « d'une même voix ». Et c'est sur un extrait de *Rimes*, poèmes écrits par Dante lorsqu'il avait 18 ans et traduits par Jacqueline Risset, que l'ouvrage s'achève: « Amour; puisqu'il faut bien que je me lamente/pour qu'on m'entende/et qu'on me voit tout privé de vaillance/donne-moi l'art de pleurer comme je voudrais/pour que la douleur qui se répand/soit portée par mes vers comme je le sens. » Ou plutôt par les vers d'un poème de Borges inédit en français, intitulé *Fête*: « Dans le matin détaché / se déploient des milliers de drapeaux / La lumière / comme une plante grimpe / est suspendue aux murs / Le vent bat / Les édifices dressés sont des étendards de pierre / Un chant sans musique ni vers / debout sur ma poitrine / a secoué le cœur du ciel. » Un poème qui permet à Silvia Baron Supervielle, « enlevée par cette lumière rapide que Risset lance jusqu'à (elle), de chanter pour elle, dans (ses) deux langues ».

Marc Sagaert

Les chemins de traverse de Clara Arnaud

Au détour du Caucase.

Conversation avec un cheval,

de Clara Arnaud, Gaïa éditions, 2017.

224 pages, 20 euros.

« Voyager ne sert à rien. » Ainsi commence *Au détour du Caucase*, le nouveau récit de voyage de l'auteure de *L'Orage*, roman couronné par le prix René Cachan 2015, et de *Sur les chemins de Chine*, récit récompensé en 2010 par le prix René Caillié des écrits de voyage.

Voyager ne sert à rien! Mais Clara Arnaud s'empresse d'ajouter: « et s'il y avait tout de même quelque chose à cueillir dans l'errance? ». Quelque chose à découvrir dans cet effort d'absence volontaire, dont parle Akira Mizubayashi, qu'elle cite en exergue de son récit. S'il y avait tout de même quelque chose à trouver dans ce

que l'écrivain japonais appelle « ce déracinement voulu, cette distanciation active par rapport à son milieu qui paraît toujours naturel, cette manière de s'éloigner de soi-même – ne serait-ce que momentanément et provisoirement –, de se séparer du natal, du national et de ce qui, plus généralement, le fixe dans une étroitesse identitaire »...

Choisir les chemins de traverse, s'engager dans les replis accidentés du Caucase, parcourir l'Arménie et la Géorgie, sillonner les montagnes et les plateaux, c'est pour Clara Arnaud revenir à l'essentiel: « Il y aura des escales, des rencontres, de la pluie drue, des jours de froid et du soleil ravageur. On tanguera parfois, on piétinera, on filera au vent les jours allégres. Les semaines dureront une éternité, comme les étés de l'enfance, puis tout sera fini. »

Ce rendez-vous au présent, « fragiles instants où l'on coïncide avec l'exacte pulsation du monde », est aussi un rendez-vous avec l'Histoire: « la marche, écrit-elle, tient parfois du combat politique ». Oui, marcher, c'est aussi pour l'auteure « une façon de lutter contre le renoncement ». Dans ce monde où la moindre action est devenue utilitaire, à une époque qui « a le culte de la sécurité et du contrôle », « où l'on est bien vite contraint de rentrer dans le rang », marcher c'est « s'exposer, tolérer l'imprévu ». C'est rêver. C'est vivre.

Autre raison à évoquer? « Caprice d'enfant gâté, lubie, acte de folie ou bien de rébellion? Geste poétique, défi à son corps sédentaire, coup de tête, engagement? » Et si partir n'était autre chose qu'un prétexte, comme le serait l'acte d'écrire?

« Il y a dans l'écriture, dit Clara Arnaud, un geste vain et magnifique. Quelque chose de la lutte contre l'effacement. Un travail d'approvisionnement du réel, que l'on approche, tente de retenir par les mots alors qu'il est déjà hors d'atteinte. Comme le mouvement du perchiste qui croit échapper à la pesanteur, alors que son corps ne s'élève que pour retomber. On écrit pour modeler ses souvenirs, leur injecter un peu de poésie. On construit des châteaux de sable: on se croit prince bâtisseur alors que l'on n'est qu'un corps pantelant face à la puissance de l'océan. »

Après la Chine et la République du Congo, l'auteure dit sa nouvelle escapade, son errance exigeante, avec ses mots à elle. Une nouvelle fois, elle « se sauve, cavale, libère les chevaux ». Elle traduit, une fois encore, les insondables

Suite page IV

Suite de la page III

échos du voyage, dans une langue qui allie la fraîcheur, l'authenticité du langage parlé et le naturel d'une écriture délicate, aboutie, empreinte d'humour et de poésie.

Pour autant, se traîner à pied par tous les temps en compagnie d'un cheval n'a rien de banal. Les questions livrées ou non, formulées ou non sont bien sur toutes les lèvres : « Pourquoi à pied ? Pourquoi avec un cheval ? Pourquoi seule ? Tu n'as pas froid ? Tu n'as pas mal aux jambes ? Tu n'as pas peur ?... Répété ad libitum, le ballet des questions vient, d'un territoire l'autre, scander la marche, se perdre dans le claquement des sabots et des déambulations. Telle une petite musique, tout à la fois inquiétante et rassurante, faite d'étonnement et de méfiance, de stupéfaction, d'une perplexité teintée de respect : pourquoi cette étrange petite femme est-elle sur les routes, par tous les temps, le long des pistes, des champs et hors des champs, pourquoi ne prend-elle pas une voiture et à quoi bon avoir un cheval si ce n'est pour s'épargner la peine de marcher ?

Elle n'est pas seule, nous l'avons vu. Son compagnon de route, qu'elle monte rarement en selle, est le cheval qu'elle s'est choisi « parce qu'il va de l'avant avec envie » et qu'elle sait le maîtriser, parce que des chevaux elle a bonne connaissance. Un petit cheval noir, appelé Boyat et qu'elle surnommerait Boy, qu'elle invective ou encourage, à qui il lui plaît de parler russe,

enfin les bribes de phrases qu'elle connaît, une coquetterie, dit-elle. Un cheval dont elle devra pourtant avec tristesse se séparer, afin de pouvoir passer de l'Arménie à la Géorgie, car « les chevaux aussi se heurtent aux frontières ». Aussi, au moment où la silhouette noire du jeune étalon s'efface à l'horizon, l'auteure est-elle sur le point de pleurer (bien que, par pudeur, elle se retienne de le faire en public), en pensant à son compagnon de route dont elle a tant de fois « écouté la mastication comme une comptine rassurante ». À l'absence soudaine de son odeur, de son souffle, du bruit de ses pas sur le sol, elle ne peut s'empêcher de penser « à la longue nuit de veillée passée à écouter la respiration du petit étalon, pelotonnée contre son flanc, dans l'étable ». À cet étalon de 3 ans à peine succédera Davai, dont elle fera l'acquisition en Géorgie.

Dans ce voyage singulier où l'homme et le cheval sont à égalité, celle « qui a moins peur des loups que des chiens de berger » fait des rencontres souvent fortes et émouvantes. Avec Iza, cadre de l'ONU à Pankissi, femme musulmane non pratiquante qui organise des activités sociales et culturelles en faveur de la population locale ; avec la chanteuse Lela Tataraidze et son quartet Kesane sur les hauteurs de la Touchétie ; avec Artiom, un Arménien vivant près de la frontière avec le Haut-Karabakh, qui s'exprime dans un français parfait et dont le fils combat sur le front. Avec sa sœur Lea, qui se souvient avec nostalgie de la liberté de son enfance, avant

que l'on ne la marie, celle qui confie : « J'ai deux filles. Elles feront ce qu'elles veulent mes filles. Elles étudient. Je veux qu'elles soient libres, elles. Leur père n'aura rien à dire... J'espère qu'elles ne se marieront pas trop jeunes. »

Savourer chaque instant du temps qui passe, sentir chaque kilomètre dans ses voûtes plantaires, discerner ce qui s'écrit en elle avant que dans les mots : « Je veux imprimer le territoire dans mon corps : que les dénivelés sculptent mes jambes ; exulter dans les descentes, les genoux grinçants d'avoir tant batifolé. Je veux regarder en face chaque hameau, chaque maisonnette, chaque bosquet, graver tous les regards croisés dans ma mémoire. Et saisir les variations de la lumière sur la robe du cheval, sur les étendues d'herbe. (...) Je veux jouir des nuits de pleine lune, lorsque le campement enfin monté au bord d'une rivière, je suis envahie par une fatigue colossale, un délicieux épuisement, la sensation d'avoir mille ans. »

Si l'ivresse de la marche pourrait être proche de celle obtenue après avoir bu quelques verres de vin d'argousier et que « le corps rompu à l'exercice va par les pleins et les déliés du territoire », ce long périple n'est évidemment pas sans embûches : « Une femme en voyage est parfois ramenée à un corps qu'il faut protéger », écrit Clara Arnaud ; aussi faut-il respecter certaines règles de conduite érigées au fil des voyages, comme « éviter de dormir dans des endroits où les hommes sont seuls » ;

il faut veiller à la sécurité du cheval, le rassurer à chaque instant.

Parfois le climat s'acharne, une pluie glacée transperce les vêtements et engourdit l'esprit ; parfois une armée de taons passe à l'attaque « dix, vingt, cent insectes noirs qui constellent le ciel de leurs silhouettes vacillantes » ; parfois « le relief joue des tours à l'esprit, qui, de virages en raidillons, perd le nord et le sud ». Souvent, la fatigue est intense, immense, et le dos crie, de douleur.

Et pourtant, à peine franchi une petite colline et gagné les bords du lac, l'épuisement, se transforme en une euphorie qui gagne tout le corps : « Je presse le pas, écrit Clara Arnaud. Les cris des bergers qui ramènent les troupeaux sont amplifiés. La lumière orange se dilue dans le ciel, comme si l'on y avait trempé un pinceau. Les oiseaux s'excitent au-dessus de nos têtes, nous accélérons encore, le cheval trotte. Je fixe les étendues d'herbes mordorées qui ploient sous le vent, puis au-delà la surface du fleuve, agitée de vaguelettes. Et je marche de plus belle, sentant le ciel tourner au-dessus de ma tête, perdue dans le claquement de sabots du cheval et le cri assourdissant des oiseaux »...

Ce beau texte fait écho aux études anthropologiques de David Le Breton, *Disparaître de soi* (Métailié, 2015) et *Éloge de la marche* (Métailié, 2000).

Marc Sagaert

Les infections du monde

Le ciel ne parle pas, ou comment les malheurs des jésuites dans l'ancien Japon parlent de notre temps.

Le ciel ne parle pas,

de Morgan Sportès, éditions Fayard, 316 pages, 20 euros.

Les romans de Morgan Sportès ne sont pas des exercices destinés à montrer les capacités de l'auteur. Ils sont une sorte de plongée dans les infections de notre monde, une chronique de sa marche chaotique qui finira bien par déboucher sur le pire, tant l'équilibre entre la raison et l'aventurisme est devenu instable. Sportès ne craint pas de déranger, un peu comme ces philosophes matérialistes du XVIII^e siècle qui ne pouvaient s'empêcher de mettre en lumière, non pas les malheurs de leur temps, ce qui était admis, mais leurs causes, ce qui était moins conseillé. Sommes-nous si loin de leur époque ? Chaque jour qui passe montre qu'il y a de plus en plus d'événements sur lesquels il est préférable ne pas trop s'interroger. La pensée est chloroformée par les glaires des médias. La dernière trouvaille est le vocabulaire « terrorisme » qui possède la vertu incomparable de jeter un voile sur les responsabilités de l'Occident dans les affaires du monde. Une fois ce mot prononcé, tout est justifié, la bonne conscience reprend ses droits et dicte les solutions. C'est assurément pour briser ce prêt-à-porter intellectuel que Sportès écrit et qu'il empoigne l'histoire, l'actuelle comme celle qui vient de loin.

Le ciel ne parle pas nous déplace dans le Japon du XVII^e siècle, à l'époque où l'Église catholique tente d'y prendre pied. L'entreprise est menée par les jésuites, qui sont gens ayant de la suite dans les idées. Ils ont accumulé des positions en Chine, en Inde, aux Philippines, en Indonésie et veulent adjoindre le Japon à l'Empire de Philippe IV d'Espagne qui est alors le roi catholique le plus puissant. Ils ne cessent d'envoyer des volontaires soigneusement choisis pour leur capacité à faire leur nid sans être repérés et à développer un travail occulte de conversion. Cette activité n'échappe pas à la surveillance du shogun qui mène contre eux une lutte implacable. S'ils sont pris, les jésuites sont mis à mort, de même que les convertis. Tout un panel de tortures, des plus sauvages aux plus raffinées, est mis en œuvre pour contenir l'avancée du christianisme, non sans succès. Le Japon veut rester ce qu'il est, ancré dans ses croyances philosophiques et religieuses, dans ses traditions et surtout ne pas devenir un pion dans le jeu de l'Occident.

Le ciel ne parle pas commence par le récit de l'apostasie du père Ferreira, provincial des jésuites qui vient d'être arrêté à Nagasaki. Il est soumis aux traitements d'usage, notamment celui de la fosse dans laquelle le supplicé pourrait, la tête en bas, jusqu'à ce que la mort le délivre. Ferreira choisit de se renier et de se mettre au service du shogun. Sa trahison est un véritable coup de tonnerre dans le camp chrétien qui n'imaginait pas qu'un dignitaire de cette envergure puisse apostasier.

C'est à partir de cet événement que commence le récit de la lutte implacable des deux fanatismes. Les chrétiens s'acharnent dans leur volonté de s'implanter. Les échecs ne les rebutent pas. Chacun d'eux, à commencer par la défection de Ferreira, est considéré comme une épreuve envoyée par le ciel et suscite dans le monde catholique de nouvelles vocations au rôle de martyr. Car si le martyr doit craindre de réelles mais éphémères souffrances physiques, il gagne en revanche sa place au ciel. Vue de Rome, Lisbonne ou Madrid, la perspective est magnifique. Toute sorte d'illuminés se portent candidats au martyre et se font de la sorte une réputation de futur saint contre laquelle la moindre réticence est impossible.

Si les raisons de convertir le Japon sont ancrées dans un absolutisme religieux qui est la marque de ce temps, elles font cependant fort bon ménage avec des considérations d'une tout autre nature. Derrière la conquête des âmes se profile, à peine dissimulée, celle des marchés commerciaux et des énormes bénéfices qu'ils génèrent. Les galiotes espagnoles et portugaises transportent de grandes quantités de soie chinoise dont les Japonais sont friands et qu'ils payent en argent, métal sans grande valeur chez eux mais qui assure de colossaux bénéfices aux marchands espagnols et portugais. Malheureusement, rien n'étant parfait, ils ont à souffrir de la déloyauté des Hollandais, leurs frères ennemis qui ne portent dans leur cœur ni Philippe IV, ni l'Église et ses vues politiques. Depuis longtemps ils ont découpé croyance et commerce, leur

vrai dieu étant devenu l'argent, et s'il le faut, pour se mettre à l'abri de la fureur du shogun et poursuivre leur commerce, ils vont jusqu'à refuser de se déclarer chrétiens.

Le ciel ne parle pas est riche en personnages auxquels Sportès donne une présence forte. En quelques lignes, tous, jésuites, marchands hollandais, hommes du shogun, prennent un relief savoureux et apparaissent tels que le lecteur souhaite les voir. Le déroulé des événements propres aux deux camps est parfaitement rendu, dans une grande cohérence. L'intérêt du roman tient aussi aux commentaires dont l'auteur ponctue certains moments. Percutants, drôles, cyniques, ils contribuent à lui donner sa vraie dimension, ils en façonnent le sens.

Car, sous la trame d'un roman historique à suspense, Sportès nous livre un reflet de nos fureurs, de nos impasses, de notre incapacité à permettre l'émergence d'un monde harmonieux, régi par la raison. Le saut dans le XVII^e siècle japonais permet évidemment des rapprochements fructueux avec notre actualité. Le fanatisme des jésuites ne peut manquer d'évoquer celui qui encombre tous les jours nos journaux, et la violence du shogun acharné à protéger la souveraineté de son État mérite aussi réflexion.

Sportès parle pour son temps, en homme inquiet, pressé d'en mettre au jour les rouages obscurs et malfaisants car ils sont manifestement plus que jamais à l'œuvre.

François Eychart

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.

La mystique pacifique et novatrice de Niffari

Libre des extases,

d'Al-Niffari. Traduit de l'arabe par Adonis et Donatien Grau.
Les Belles Lettres, 186 pages, 19,50 euros.

Le poète syrien, naturalisé libanais, puis français, Adonis présentait, il y a une trentaine d'années, *Kitab Al-Mawaqif*, œuvre mystique du X^e siècle du Mésopotamien Muhammed Ibn 'Abdi L-Jabbar Ibn al-Hassan al-Niffari, alors traduite sous le titre *Le Livre des stations* par Maati Kâbbal (éditions de l'Éclat, 1989). Il en soulignait le caractère novateur, « moderne » et même révolutionnaire. « Il nous apparaît aujourd'hui que le texte de Niffari a une présence resplendissante qui illumine l'écriture arabe moderne dans son effort de se débarrasser de l'expression morte. Il n'éclaire pas seulement l'écriture arabe, mais l'écriture d'une manière absolue. »

Pourquoi révolutionnaire et pourquoi novateur ? Parce que cette œuvre, redécouverte en 1934 par l'orientaliste anglais Arthur John Arberry, était née, nous disait Adonis, « dans une ère culturelle qui repose sur la conviction qu'il n'y a qu'une, unique et dernière, vérité ; et que tout autre qu'elle est futile. Aussi cette vérité est-elle matérialisée par une loi qu'appuie et protège un système politique. Toute parole ou bien concorde avec cette vérité (et, à ce moment-là, elle est superflue), ou bien la contredit (et il faudra alors la réfuter ou la bannir) ».

Or, justement, le texte mystique conteste cette unicité et autorité de la loi, étayée par un système politique qui finit par se substituer à la religion en la dénaturant. Le mystique dialogue avec Dieu qui, comme dirait Dante, « transhumanise » le rapport entre la terre des hommes et le ciel de la divinité. Non seulement ce rapport outrepassé, dépasse, transcende l'humain, et donc le pouvoir des hommes sur les hommes, mais contourne le mode de communication rationnel. Il installe la réflexion, l'intériorisation dans un autre champ de communication. Et un poète aussi hostile à la sécularisation du pouvoir religieux transformé en pouvoir temporel et politique qu'Adonis ne pouvait évidemment qu'être sensible à cette parole mystique qui révolutionne, par sa pensée même et ses principes spirituels, la poésie et plus généralement le langage.

Adonis écrit également dans sa préface : « Ce qui est essentiel dans le texte de Niffari, c'est son détachement de l'ordre nominatif

(significations, sens, images, etc.) attribué aux choses par l'écriture qui l'a précédé (les choses nommables). Niffari écrit l'imperceptible et l'inexploré. Il soustrait les choses à leur passé, leurs noms antérieurs, leur mode d'expression, et les inscrit sous une autre forme, leur attribuant des noms nouveaux. L'écriture, ici, est une transformation ; elle transforme les choses là où elle transforme les formes et leurs rapports. Elle transforme le langage où elle crée des rapports nouveaux entre les mots et les choses. » Ou encore : « Une expérience qui va au-delà du réel afin de mettre en ordre le désordre qu'il habite et de parvenir à explorer ce qu'il voile. »

On ne s'étonnera pas que, partant d'un texte aussi ancien et aussi inspiré, Adonis préfère se tourner vers le « dérèglement de tous les sens » et le « je est un autre » de Rimbaud, ou vers l'expérience surréaliste, que vers sainte Thérèse d'Avila et son Château de l'âme auquel on ne peut s'empêcher, cependant, de penser en suivant le dialogue vif et cinglant entre Dieu et le mystique. De même qu'on ne s'étonnera pas qu'Adonis mette en rapport les apparents paradoxes de Niffari avec certains kôan zen, en l'occurrence plutôt chinois que japonais.

En revisitant le même texte (entre-temps plusieurs fois retraduit) et en le traduisant lui-même avec l'aide de Donatien Grau, Adonis le radicalise encore et lui restitue en français cette vitalité insolente qui lui a tant plu dans sa version originale. Autrefois traduit sous le titre *Livre des stations* (également chez Arfuyen, par Mohammed Oudaima), puis *Livre des haltes* (chez Actes Sud, par Samir Ali), le recueil prend désormais celui de *Livre des extases*, ce que justifie le cotraducteur dans sa préface : « extase qui, étymologiquement, contient la racine istanai, signifiant en grec se tenir ; et correspondant exactement au sens local du terme arabe ; mais l'extase, celle des mystiques, celle des sages, des magiciens d'Asie, d'Afrique et d'Amérique, qui travers les civilisations, et qui qualifie l'expérience formatrice du sacré, sans frontière, de temps ni de lieu ».

Cette nouvelle traduction permet sans doute de mieux évaluer la révolte d'Al-Niffari et son besoin d'écrire un texte qui définit une nouvelle forme de perception du réel, comme l'a souligné Adonis. Révolte contre un rationalisme trop refermé sur lui-même, s'appuyant sur une science que le poète met en cause, si la science est renoncement au doute. De même, le poète enjoint au mystique de ne jamais se perdre dans un examen

de conscience obsédé par la loi et sa transgression, obsédé par la culpabilité et la condamnation des infidèles. « Il m'a arrêté dans la belle grâce et Il m'a dit : "Ne te retourne pas pour parler du péché ; car tu pécheras. Tu pécheras par ce retour même." Il m'a dit : "Parler du péché t'induit à l'aimer. L'aimer t'induit à le répéter." »

Le chant XXXIV de l'indicible est l'un des plus troublants : « Il m'a arrêté dans l'indicible et Il m'a dit : "Par lui tu te rassembles dans le dicible." Il m'a dit : "Si tu ne vois pas l'indicible, tu seras dispersé par le dicible." Il m'a dit : "Le dicible te pousse vers le dit. Le dit est une simple parole. Ce ne sont que des lettres." » On est tenté, là aussi, de rapprocher cet éloge du silence de plusieurs vers de Dante (dans le chant XXXIII du *Paradis*) : « Ce que je vis dépasse tant/Ce que j'écris et ma mémoire/Par cet excès s'avoue vaincu. » L'extase, dit Dante, est, pour reprendre la formule de Richard de Saint-Victor, « excessus mentis », sortie hors de l'esprit, comme une foudre crevant les nuées : « Le feu, libéré des nuages./ Pour exploser hors de ses murs./ Contre nature, tombe à terre. // Ainsi mon esprit agrandi/Par le mets divin, sort de lui, Oubliant ce qui s'ensuivit. » (*Paradis*, chant xxiii).

Et cette ascèse que la divinité demande au mystique de s'inventer lui-même, sans la lui imposer, passe par une perte d'identité et même de subjectivité, mais n'en est pas pour autant soumission aveugle. Dans l'*Extase de la compréhension et du retournement du regard*, la divinité dit au mystique : « Si je te nomme, ne prends pas de nom. Si je t'orne, ne t'orne pas. Ne M'invoque pas : si tu M'invoques, Je te ferai oublier Mon invocation. » Et plus précisément encore dans l'*Extase XLIII* : « Si tu te donnes à l'islam, tu seras impie. Si tu questionnes, tu seras musulman. » Ce que Maati Kâbbal traduisait de manière moins directe et plus ambiguë : « Si tu te soumetts, tu deviens un impie ; et si tu sollicites quelque chose, tu te soumetts. »

Et en ce qui concerne la prétendue armée de Dieu et les prétendus redresseurs de torts des infidèles : « Si tu vois Mon ennemi, dis-lui que ton malheur dans la protestation contre lui est plus grand que Mon malheur dans ton acception de Moi. » (*Extase de la robe*, XLVIII). Enfin, dans l'*Extase du sermon* : « Garde-toi d'une connaissance qui proteste et n'autorise pas, qui exige et ne transporte pas, qui contraint et ne facilite pas. »

René de Ceccatty

Alfred Hayes, scénariste et romancier

C'en est fini de moi,

d'Alfred Hayes, traduit de l'américain par Agnès Desarthe.
Éditions Gallimard, 208 pages, 17 euros.

Depuis que Faulkner et Fitzgerald, Hammett et Chandler, les plus emblématiques, ont été, romanciers célèbres, condamnés à travailler dans les « mines de sel » de Hollywood, la liste est interminable des écrivains ayant cédé aux sirènes du cinéma.

Le cas d'Alfred Hayes (1911-1985) est plus atypique : né en Angleterre dans une famille juive, mais élevé à New York, auteur d'un recueil de poèmes, il servit en Europe durant la guerre, et resta à Rome où, coup d'essai-coup de maître, il écrivit l'un des six épisodes de *Paisa* de Rossellini. Ce n'est qu'en cette même année 1946 qu'il publia le premier de ses sept romans, *All thy Conquests*. Il ne s'agit donc pas d'un génie littéraire impécunieux exploité par l'« usine à rêves », mais d'un homme qui semble avoir mené de front une double carrière de romancier et de scénariste, sans que l'une nuise à l'autre.

Coursodon et Tavernier ne le citent pas dans leur dictionnaire des réalisateurs et scénaristes américains (*50 ans de cinéma américain*). Pourtant, son palmarès de scénariste est plus riche et plus conséquent que celui de Faulkner ou de Fitzgerald : deux Fritz Lang, et non des moindres (*Clash by Night* et *Human Desire*), un Nicholas Ray majeur (*The Lusty Men*), un excellent Richard Fleischer (*These Thousand Hills*), un Rossen intéressant (*Une*

île au soleil), un Cukor tardif et très discutable (*l'Oiseau bleu*), à un moindre niveau, plusieurs Zinnemann (dont *Teresa*, pour lequel il reçut l'oscar de la meilleure histoire originale) et un John Huston. La part la plus intéressante de son œuvre de scénariste date de l'après-guerre à la fin des années 1950, et il semble qu'ensuite il ait été moins sollicité, par des metteurs en scène secondaires ou pour des films voués à l'échec (le Cukor, poussive féerie, improbable coproduction américano-soviétique, avec une Ava Gardner et une Liz Taylor vieillissantes), et se soit consacré à des besognes moins reluisantes pour des séries télévisées.

Sa carrière de romancier, assez discrète, voit cinq titres publiés entre 1946 et 1958 – à l'époque où il était très sollicité par Hollywood. Il faut attendre ensuite dix ans pour lire *The End of Me* (1968), qui nous arrive aujourd'hui en France, où on commence à le découvrir. Un seul roman suivra, en 1973, avant douze ans de silence.

À la lecture de ces chiffres, de ces dates, on est amené à lire dans *C'en est fini de moi* des échos autobiographiques. Il s'agit de l'histoire d'un scénariste moyennement célèbre, mais qui a gagné pas mal d'argent, avant d'en gagner moins. Au milieu de la débâcle de son deuxième mariage, quinquagénaire désabusé et fatigué, il effectue un pèlerinage dans le New York des années 1960, qui est à des années-lumière de celui qu'il a connu (et que Hayes a lui-même connu) dans son enfance. Il y a plus d'un point commun entre le narrateur du roman, Asher (on

entend dans son prénom un goût de cendres) et Hayes lui-même.

C'est un roman assez poignant, un livre sur l'âge qui vient, l'âge des bilans, des constats d'échec – et du désir de se donner une deuxième chance en se régénérant auprès de la jeunesse. C'est ce que fait Asher, qui lie connaissance avec Michael, le petit-fils de sa vieille tante juive Dora, et avec Aurora, sa rayonnante et fantasque petite amie.

Michael est l'auteur d'une plaquette de poèmes dans lesquels l'érotisme flirte avec la pornographie, et il se glorifie avec une aigreur agressive de sa vie de raté, de traîneur de bars de Greenwich Village. Il méprise l'argent, mais accepte cependant qu'Asher le rétribue pour l'accompagner dans ses déambulations fantomatiques sur les lieux du New York d'autrefois.

Les pages dans lesquelles Hayes confronte le New York des années 1960 à celui de l'avant-guerre sont sans doute les plus réussies du livre, dans lesquelles on sent le désespoir d'un personnage à la dérive qui ne parvient pas à ajuster les images en noir et blanc du New York de son enfance et le monde en couleurs qui les a remplacées. Des bâtiments ont été démolis, de nouvelles artères ont été tracées. « Peut-être que pour Michael, qui marchait, mains dans les poches de son manteau, à mes côtés, cela s'apparentait à la visite non d'une ville, mais d'un entrepôt à l'abandon, un après-midi passé dans un immense garde-meubles, rempli de tout et de rien, d'objets poussiéreux portant une étiquette et que personne, jamais, ne viendrait chercher. »

Quand il n'est pas dans la compagnie acrimonieuse de Michael, Asher est avec Aurora, séduit par son côté à la fois naïf, ingénu (mais l'est-elle vraiment ?) et provocateur. L'affection paternelle d'un quinquagénaire pour une jolie fille qui n'a pas 25 ans, le flirt bon enfant font place peu à peu à un amour qui ne dit pas son nom.

Et c'est alors qu'Asher se met à croire à la possibilité d'une existence nouvelle que le drame se précipite, dans un final abrupt et d'une cruauté insigne. Car les jeunes de Greenwich Village peuvent se montrer pervers et manipulateurs et Asher, du haut de sa sagesse désabusée de quinquagénaire, est une victime toute trouvée pour leurs jeux mortifères.

The End of Me : le titre est assez explicite, et on ne déflöre pas une intrigue qui n'est pas celle d'un roman à suspense en disant que tout se termine mal. Pour Asher, en tout cas, car Michael et Aurora continueront sans doute leur vaine existence avant que, l'âge aidant, ils ne décident de faire une fin bourgeoise, ou ne se voient balayés, à leur tour, par une nouvelle génération sans pitié.

C'en est fini de moi n'est pas une découverte majeure, mais c'est un livre sensible, touchant – et dont on ne conseillerait pas la lecture à un quinquagénaire dépressif.

Quatre romans d'Alfred Hayes restent encore inédits en français. On serait curieux de les connaître.

Christophe Mercier

CHRONIQUE POÉSIE DE FRANÇOISE HAN

Les revues résistent et persistent

Les revues sur papier, qu'elles soient de poésie uniquement ou de culture en général, ont une vie économique difficile. La situation ne cesse de s'aggraver sous le coup de « l'emprise technologique et financière, dont la temporalité propre n'admet que la vitesse, la contraction des délais ou le retour rapide sur investissement ».

Ces mots sont repris de l'appel lancé par la revue *Europe* à ses amis et ses lecteurs, largement diffusé dans l'urgence lors du Marché de la poésie, à Paris en juin dernier. La présidence du conseil régional d'Île-de-France venait de supprimer brutalement le dispositif d'aide aux revues, qui fonctionnait depuis une dizaine d'années.

Appel entendu : le numéro septembre-octobre d'*Europe* a paru à son heure. Le dossier principal est consacré à Tristan Tzara. Henri Béhar, par ailleurs éditeur des *Œuvres complètes* en 6 tomes (Flammarion, 1975-1991), en signe l'introduction et conclut : « C'est le plus vaste chant humain portant témoignage de l'humanité. » Un peu plus loin, il fait une analyse approfondie de l'*Homme approximatif*, œuvre majeure de Tzara.

Après un article de Petre Raileanu sur Tzara dans son pays d'origine, la Roumanie, Henri Béhar s'entretient avec Serge Fauchereau sur la continuité de Tzara. L'ensemble des contributions met en évidence cette continuité dans la multiplicité. Ainsi, Juan Manuel Bonet peut sous-titrer son article sur Tzara et l'Espagne : « De Dada et l'ultraïsme à Madrid bombardé ». Maryse Vassevière traite de « Tzara linguiste », Philippe Dagen présente « Un objet de nécessité supérieure. Tzara et l'art », Elza Adamowicz « Tristan Tzara et Joan Miro : parler seul ? », Catherine Dufour ses collections d'art africain et océanien. Marc Kober étudie les matières imaginaires à partir du titre *Où boivent les loups*, tandis qu'Émilie Frémond médite sur *Grains et issues* et la prétendue illisibilité de Tzara. Corine Pencenat examine le paradoxe d'un théâtre qui refuse le théâtre. Judith Delfiner s'intéresse à la réception et la postérité de Tzara aux États-Unis, Eddie Breuil étudie les relations mal connues entre Tzara et l'éditeur poète Guy Lévis Mano, Sébastien Arfouilloux les nombreuses occurrences de mise en musique, dans la seconde moitié du XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, de textes de Tzara, et particulièrement de la *Chanson Dada*.

De Tzara lui-même sont données deux lettres inédites à André Breton au sujet d'un scandale provoqué par Dali. Et le

dossier se termine avec une chronologie et une bibliographie établies par Henri Béhar.

Le second dossier de ce numéro d'*Europe* est centré sur Kurt Schwitters et son mouvement Merz, de nature semblable à celui de Dada ; il n'est pas surprenant d'y retrouver Tzara, avec un texte qui, traduit en anglais par Marcel Duchamp, figure dans le catalogue d'une exposition aux États-Unis en 1952. Il contient cette affirmation : « Schwitters est une de ces individualités qui par sa structure intime a toujours été naturellement dada. » Allemand exilé en 1937 en Norvège puis, lors de l'invasion nazie de ce pays, en 1940, en Angleterre, Schwitters est un artiste multiple. Patrick Beurard-Valdoye signe la présentation, et son entretien avec Isabel Schulz développe les rapports entre les activités artistiques et l'écriture chez Kurt Schwitters, « champs perméables ». Isabelle Ewig parle de l'exil norvégien, Agathe Mareuge du Merz tardif, durant l'exil britannique. De Kurt Schwitters est donné un texte de 1936 : *Je suis assis ici avec Erika*. Le dossier comporte plusieurs pages de photos en noir et blanc.

Autre richesse de cette livraison : dans le cadre de l'année France-Colombie, cinq poètes contemporains, de Giovanni Quessep, né en 1939, figure majeure, à Fredy Chikangana (Winay Mallki), né en 1964 au sein du peuple Yanakuna Mitmak, en passant par Jotamario Arbelaez, né en 1940 dans un quartier ouvrier de Cali, José Luis Diaz-Granados, qui a vécu et enseigné à Cuba de 2000 à 2005, Amparo Osorio, née en 1951 à Bogota. Le premier est traduit par Laurence Breyse-Chanet, les autres par Jean-Baptiste Para.

À signaler encore, un texte de Dominique Grandmont dans la rubrique « Dires et débats » : « À quoi rime la poésie ? » et la chronique de poésie d'Olivier Barbarant, consacrée à *De la neige ou Descartes en Allemagne*, de Durs Grünbein.

Rehaults, revue semestrielle d'art et de littérature, a été créée en 1998 par Hélène Durdilly, peintre, et Jean-Pierre Chevais, poète, coresponsable des éditions Atelier La Feugraie, pour en faire un point de rencontre entre la peinture et l'écriture. En dépit du manque de visibilité dans les librairies et les bibliothèques, elle se maintient par ses propres moyens, organise des expositions-lectures dans des galeries. Elle a même lancé une collection de livres qui suivent les mêmes critères que ceux de la revue.

Le numéro du printemps-été 2017 s'ouvre avec le Britannique David Constantine, né en 1944, poète, traducteur, nouvelliste.

« Ça me rappelle les hommes de l'île de Piton/Qui vivaient du parfum des pommes. » Les peintures de Stéphanie Ferrat alternent avec les poèmes de Caroline Sagot Duvauroux ; ce pourrait être l'inverse puisque l'une et l'autre pratiquent les deux modes d'expression. Baptiste Gaillard s'applique à décomposer, avec un certain humour, « le dépôt ordinaire des jours », tandis qu'Étienne Faure préfère dire le quotidien à travers des *Poèmes d'appartement*. Bruno Grégoire – poète, traducteur qui nous a fait connaître l'œuvre de José Carlos Becerra, photographe et à ce titre responsable d'une rubrique de la revue en ligne Secousse – est un sommet de cette livraison, avec de courts poèmes d'où s'échappe un infini.

Les dessins de Marion Piper, née en Angleterre en 1963, sont d'une belle facture. Puis vient le poète connu William Cliff, qui achève sur un « *Rehaut* » sa pièce de vers peut-être pas à prendre au premier degré. Jacques Josse fait un récit réaliste de la mort d'une grand-mère dans un village enneigé, à une époque sans téléphone mobile. Stéphane Korvin se considère en chute dans « ce petit monde d'oiseaux, de vols d'oiseaux coupés dans la voix ». Les notes de lecture de Jacques Lèbre concernent *Limite* d'Antoine Emaz (Tarabuste), *Les arbres ne rêvent sans doute pas de moi* de Soren Ulrik, traduit du danois par Pierre Grouix (Cheyne).

Cette année, le Salon de la revue est reporté en novembre : vendredi 10 de 20 heures à 22 heures, samedi 11 de 10 heures à 22 heures, dimanche 12 de 10 heures à 19h30. Halle des Blancs-Manteaux, 48, rue Vieille-du-Temple, Paris 4^e. Entrée libre et gratuite.

Europe n° 1061-1062, septembre-octobre 2017 : Tristan Tzara, Kurt Schwitters, 384 pages ;

n° 1058-1059-1060, juin-juillet-août 2017 : Olivier Rolin, Günther Anders, 384 pages ;

n° 1057, mai 2017 : Pierre Bergounioux, Jean-Paul Michel, Raphaële George, 352 pages

Chaque livraison : 20 euros. Revue *Europe*, 4, rue Marie-Rose, 75014 Paris. Courriel : europe-revue@wanadoo.fr ; site :

http://www.europe-revue.net

Rehaults n° 39, printemps-été 2017, 112 pages. Le numéro : 13 euros.

Rehaults, 105, rue Mouffetard, 75005 Paris.

Courriel : hdurdilly@orange.fr ; site : http://rehaults.fr

Salon de la revue : https://www.entrevues.org

La bête noire de Voltaire

Monsieur de La Beaumelle,

d'Alain Bellet. Theolib, 134 pages, 20 euros.

Laurent Angliviel de La Beaumelle fait partie de ces aventuriers polygraphes, volontiers libertins, qui sont légion au XVIII^e siècle. Né en 1726, dans un village des Cévennes où le souvenir de la guerre des camisards est toujours vivace, La Beaumelle est issu d'une famille de négociants aisés, protestants convertis. Il fait de bonnes études à Alès, puis à Nîmes chez les jésuites. Envoyé ensuite à Lyon pour se former au commerce de la soie, il fréquente les cafés et prend conscience de l'attrait qu'il exerce sur le beau sexe. Revenant alors à sa religion d'origine, il se rend à Genève, capitale de la réforme protestante. Il apprend l'hébreu, découvre la pensée de Pierre Bayle et commence à écrire. Il adhère également à la franc-maçonnerie, qui lui ouvre toutes sortes de portes. Notamment celle du Danemark où les frères sont puissants et où il espère obtenir un poste de précepteur à la cour. Il y parvient bientôt, fréquente la bonne société et se persuade aisément que plaisirs et vertus ne sont pas antagonistes. En 1749, il fait imprimer à Amsterdam *l'Asiatique tolérant*, où il prône l'égalité en droits et en obligations de l'ensemble des citoyens du royaume, ainsi que la liberté de conscience. En France, l'ouvrage est condamné à être brûlé et lacéré par le Parlement de Grenoble et La Beaumelle doit se résoudre pour vivre à importer des livres, du muscat de Béziers

et du fromage de Roquefort. Il publie régulièrement des textes dans diverses gazettes européennes et se rend bientôt à Paris où il est reçu dans les salons, fréquente le café Procope, se lie avec Voltaire et Montesquieu. Avant de reprendre la route du nord, il achète plusieurs lettres de Mme de Maintenon et souhaite composer un grand ouvrage sur le siècle de Louis XIV. De retour à Copenhague, toujours protégé par les francs-maçons, La Beaumelle obtient une chaire à l'université qui lui attire la haine des autres professeurs. Jouissant désormais du confort et d'une certaine notoriété, mais piètre politique, il ne peut s'empêcher alors de se saborder lui-même en publiant *Mes pensées ou le qu'en-dira-t-on*, un véritable brûlot constituant une critique féroce de tous les royaumes européens qui lui vaut de voir sa chaire supprimée et l'ordre de quitter le pays sur-le-champ.

De passage à Berlin, il retrouve Voltaire, qui vient de publier *le Siècle de Louis XIV* et désire prendre connaissance des lettres de la Maintenon qu'il possède. La Beaumelle refuse et la rupture est consommée entre les deux hommes. Le Cénéval entreprend alors de « corriger » les erreurs que contient l'ouvrage de son ancien mentor. Une première édition paraît en 1752, provo-



La Beaumelle.

quant l'ire de Voltaire. Il publie également les *Lettres de Mme de Maintenon*. Accusé bientôt par Voltaire d'avoir diffamé la mé-

moire du régent, il est enfermé six mois à la Bastille, puis exilé de Paris. Réfugié à Amsterdam, il publie un *Éloge de Montesquieu*, ainsi que d'autres ouvrages largement subversifs. En 1757, de retour à Paris, il est de nouveau embastillé à cause de Voltaire pour avoir critiqué la cour de Vienne. Exilé alors en Languedoc, il partage son temps entre Montpellier, Nîmes et Uzès, puis s'installe à Toulouse où éclate bientôt l'affaire Calas, pour lequel il prend fait et cause en rédigeant une *Requête des protestants français au roi*. En 1764, La Beaumelle se marie et s'installe dans la propriété de son épouse. Une nouvelle fois attaqué par Voltaire, il décide malgré sa santé chancelante de s'atteler à une édition critique des œuvres de son puissant adversaire. En 1769, l'exil languedocien est enfin levé et La Beaumelle peut de nouveau se rendre à Paris, où il est nommé bibliothécaire de Mlle du Barry. C'est là que s'éteint à l'âge de 47 ans l'insolent aventurier adepte de la tolérance civile. L'ouvrage d'Alain Bellet contient un cahier de photographies de Patricia Baud évoquant chronologiquement les étapes de la vie de La Beaumelle.

Jean-Claude Hauc

CHRONIQUE LETTRES D'AMÉRIQUE LATINE

Ce que l'eau a emporté

Né au Guatemala en 1950, Max Araujo est écrivain et promoteur culturel. Il a fait des études de philosophie et de littérature à l'université Rafael Landívar de Guatemala. Diplômé de l'université Mariano Galvez, il est également avocat et notaire. Il a représenté le Guatemala auprès du Cerlalc. Il est aujourd'hui vice-ministre de la Culture.

Il est l'auteur d'un recueil de poésies: *Atreviéndome a ser*, de différents livres de contes comme, par exemple, *Cuentos, fábulas y anti-fábulas* (1980), *Puros cuentos los de mi abuelo y otros cuentos* (1990), *Cuentos del Des-amparo* (1996). Il a par ailleurs publié (2007-2011) différents essais sur la législation et la gestion culturelle, ainsi que sur le droit des populations indigènes dans le domaine culturel: *Las Utopías aún son posibles*. *Joseph Wresinski: una solución para América Latina* (2007) ou encore *La Legislación cultural internacional y su incidencia en la cultura de Guatemala* (2011). Son œuvre a été récompensée par le prix national de littérature en 1988.

Le texte, inédit en français, que nous traduisons et publions ici, est extrait de l'ouvrage *De balas, de bolos y de bolas (De balles, de rumeurs et d'ivrognes)*, édité en 2014 chez Nueva Narrativa, lequel réunit de courtes nouvelles, dont certaines sont autobiographiques. Des récits qui ont d'autant plus de force qu'ils vont à l'essentiel et disent tout à la fois: le plaisir, l'amour, la violence, la mort, la résignation et la souffrance. Ils permettent à l'auteur d'aborder les problèmes sociaux et culturels de son pays avec originalité et talent.

M. S.

Ce que l'eau a emporté

Cette nuit-là, il a plu des cordes. Quelques maisons ont roulé sur les versants de la montagne. Les chiens ont aboyé jusqu'au petit matin. À midi, on compta les morts. Des enfants, des personnes âgées, des jeunes, des hommes et des femmes! Ma tante Clotilde, qui à ce moment-là était rentrée des États-Unis – où elle était partie quand elle était jeune et belle, et où elle avait découvert à l'époque comment on pouvait payer les services de la migra, en ouvrant les jambes et en fermant les yeux –, a commencé à prier sans s'arrêter. « C'est pour vos âmes, mon fils », me dit-elle, et nous nous sommes agenouillés à prier tous ensemble. À peine avions-nous commencé le troisième *Notre Père* que le chat de la voisine commença à miauler. Les poules et les coqs se joignirent au tapage et une horde de rats passèrent entre nos jambes. « C'est le diable! » a crié ma grand-mère

et elle s'est évanouie. Le bruit de sa chute et nos cris firent que l'oncle Aurelio se leva de sa chaise et laissa son journal. « Pourquoi tant de désordre? » demanda-t-il et il s'empressa d'ajouter: « Avec tant de vacarme, je n'ai même pas pu lire les pages littéraires. » « Toi no voir que mam Genara est tombée », lui répondit tante Clotilde. « Toi ne rien respecter parce que cette cabane où tu vis, avoir été construite avec les dollars que moi envoyer tous les mois. Ou toi avoir oublié? » J'écoutais sans y prêter attention ce dialogue et je n'ai réagi que quand l'oncle Aurelio m'a demandé d'aller chercher le docteur Carlos René García, qui avait sa clinique au coin de la rue, voisin du magasin de donia Chon, la femme qui vendait de la cusha (1) aux charamileros (2) du village. J'étais à peine sorti de la maison et je marchais dans la rue quand j'entendis un bruit retentissant et qu'une quantité d'eau et de boue est arrivée sur moi et m'a entraîné deux pâtés de maison plus bas, près de chez les Aguilar, célèbres pour les combats de coqs qu'ils organisaient. Je me suis agrippé comme j'ai pu au balcon de la fenêtre de leur maison et je suis monté sur le toit. Depuis mon poste d'observation, j'ai vu les voitures, les lits, les chaises, les ustensiles de cuisine, les vaches, les morceaux de bois et autres objets passer devant moi, également arrachés par le courant, comme la Luisa, complètement nue, montée sur un vieux coffre, qui était la fierté de son mari, un collectionneur d'antiquités qui affirmait que ce meuble avait appartenu au général Justo Rufino Barrios, un de ses ancêtres. C'était la première fois que je voyais une femme comme Dieu la fit venir au monde. Je ne pensais pas, à ce moment-là, que quatre ans plus tard, la même Luisa, alors qu'elle était veuve et moi un adolescent qui commençait à faire des rêves érotiques, m'initierait aux plaisirs de l'amour. Je n'oublie pas cette première fois, il m'en souvient très bien, il était six heures du matin ce jour de jeudi saint où je suis passé chez elle pour lui donner deux litres de lait du négoce de traite que possédait mon oncle Lalo. « Mets le réveil, veux-tu », me dit-elle, et elle m'a tiré jusqu'à sa chambre. J'ai accédé à sa demande avec joie, et pendant deux ans, tel l'étalon poussé par l'instinct va retrouver sur la montagne son endroit favori, je n'ai cessé de faire, presque chaque jour, cette délicieuse gymnastique matinale, jusqu'à ce que mon oncle Lalo me surprenne et se propose d'apporter lui-même le lait à la Luisa. Ce qui devait être sa perdition, provoquer son divorce et permettre à la tante Silva de récupérer tous ses biens. Raison pour laquelle, saisi d'une fureur de cochon, il

finira par vivre avec les ivrognes du village, jusqu'au jour où une cirrhose l'emportera vers une vie meilleure.

C'est ce jour fatidique à six heures qu'ils ont retrouvé ma grand-mère, l'oncle Aurelio et la tante Clotilde. La maison leur était tombée dessus. Ils survécurent par miracle. La tante Clotilde, avec les jambes dans le plâtre, est retournée aux États-Unis. C'est là qu'à sa mort ils l'enterrèrent. Mamá Genara s'est retrouvée en chaise roulante pour la plus grande joie de mes neveux qui l'emmenaient partout. Ils la firent tomber plusieurs fois mais cela n'alla pas plus loin que la peur et quelques remontrances. Elle est morte dans son lit, il y a vingt ans. « En odeur de sainteté », dit ma cousine Chus, responsable de la catéchèse de la paroisse de notre village. C'était une âme de Dieu, comme l'est aujourd'hui ma cousine Caroline, devenue bonne sœur deux jours après l'inondation et le glissement de terrain. « En remerciement », dit-elle, parce que personne de la famille n'est mort ce jour-là. Mon oncle Aurelio après cet événement a formalisé sa situation avec la fille de don Paco Escobar, le propriétaire terrien d'origine espagnol possédant les principaux terrains de la région. À la mort de ses beaux-parents, il hérita de l'administration de leurs biens. Aujourd'hui, il a trois gardes du corps. Il a toujours été comme un père pour moi. C'est lui qui a financé mes études et qui s'est occupé de moi jusqu'à ce que j'obtienne ma licence à l'université San Carlos. Aujourd'hui je suis avocat.

Cette catastrophe naturelle a marqué un avant et un après dans ma vie et celle de ma famille. À ma manière, j'en suis sorti gagnant. Comme dit justement le dicton, « à quelque chose, malheur est bon »; cependant, le village ne s'en est pas encore remis, on voit toujours les traces de la tragédie. Plusieurs de ses maisons n'ont pas été reconstruites. D'un point de vue architectonique, le village a perdu son identité. Et cela s'est encore aggravé dans les années 1980, avec le conflit armé, quand nombre de ses jeunes se sont enrôlés dans la guérilla et que la contre-insurrection a fait des siennes. Beaucoup de ses voisins furent assassinés et d'autres ont fui.

Ainsi vont les choses dans ce pays de balles, de rumeurs et d'ivrognes.

Max Araujo

1. Cusha : liqueur artisanale fermentée.
2. Charamilero : alcoolique buvant de l'alcool bon marché.

Littérature et cinéma

Made in China,

de Jean-Philippe Toussaint, Éditions de Minuit, 187 pages, 15 euros.

Adolescent, Jean-Philippe Toussaint se serait bien vu cinéaste; il s'était même attelé à la tâche en écrivant le petit scénario d'un court métrage muet, en noir et blanc, d'un championnat du monde d'échecs dont serait déclaré vainqueur le gagnant de dix mille parties, championnat qui durerait donc toute la vie, qui était la vie même. Mais, à la même époque, il a fait une lecture déterminante, celle de *Crime et châtiment*, qui est la mort même, d'autant qu'il s'est aussitôt identifié au personnage de l'assassin Raskolnikov... Jean-Philippe Toussaint dira même, dans son livre d'essais *l'Urgence et la patience* (2012), que le crime de la vieille usurière de Pétersbourg a été fondateur, aussi bien pour la vie de Raskolnikov que pour la sienne – Raskolnikov devenant assassin, et lui-même, écrivain (en effet, un mois après avoir lu ce chef-d'œuvre, un mois plus tard, donc, il s'est mis à écrire, et il écrit toujours).

Il publie aujourd'hui *Made in China*, aux Éditions de Minuit, où paraissent tous ses livres, depuis le premier, *la Salle de bains*, en 1985, qui a fait de lui ce que Jérôme Lindon, son éditeur, a appelé un romancier impassible; en vérité, Jérôme Lindon avait réuni, en 1989, quatre de ses romanciers sous ce terme de « romanciers

impassibles »: Christian Oster, Jean Echenoz, Patrick Deville et Jean-Philippe Toussaint. La publicité avait paru dans *la Quinzaine littéraire* à la sortie du premier roman d'Oster, *Volley-ball*, sans obtenir le même écho que celui de « nouveau roman », qui avait pourtant été inventé dans des conditions similaires, trente-cinq ans plus tôt... Pour aller vite, on pourrait dire que les romanciers impassibles sont plus rigolos que Butor, Simon, Sarraute et autre Robbe-Grillet. Ils sont incontestablement moins sérieux; ils ont beaucoup moins d'ampleur; disons qu'ils sont beaucoup plus dans l'urgence que dans la patience, qui requiert la lenteur, la constance et l'effort, comme le dit pourtant lui-même Jean-Philippe Toussaint. Mais, quand on ouvre *Made in China*, on voit bien que les choses ne sont pas seulement ludiques (même si elles le sont encore beaucoup). Dans ce nouveau livre, qui n'est pas à proprement parler un roman mais où la fiction est néanmoins très présente (toujours à l'affût), Jean-Philippe Toussaint évoque son éditeur chinois, le dénommé Chen Tong, qui fut aussi celui de Robbe-Grillet, et le tournage de son film *The Honey Dress* au cœur de la Chine d'aujourd'hui. En tout cas, dit-il, longtemps il aura cru que le sujet de son livre était bien ça, son amitié avec Chen Tong et le tournage du film.

« Je me trompais », dit-il: « Le sujet de mon livre, c'est le pouvoir qu'a la littérature d'ai-

manter du vivant. » Et il s'en est rendu compte après coup, exactement comme pour la lecture qu'il avait faite de *Crime et châtiment*, quand, en relisant le livre trente ans après, il avait enfin trouvé ce quelque chose de souterrain, de secret, de subliminal qui lui était apparu durant sa première lecture mais dont il n'avait pas eu conscience sur le moment, à savoir l'usage que Dostoïevski fait du « plus tard », de l'« après-coup », du futur dans le présent qu'en narratologie on appelle la prolepse et au cinéma le flash-forward (le contraire du flash-back). Cette figure fascinante de la prolepse, il l'avait en effet bien pressentie lors de sa première lecture du roman, mais sans pouvoir encore la nommer. Il allait donc l'écrire, et ce, à partir du jour où il allait prendre la décision de commencer à écrire (un jour de septembre ou octobre 1979, dans un bus, à Paris, entre la place de la République et la place de la Bastille, révélera-t-il dans *l'Urgence et la patience*). Le meilleur exemple en serait la première phrase de son grand roman *la Vérité sur Marie*: « Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. » Quant au film, il commence à la fin du livre; à la toute fin de *Made in China*, vous pourrez regarder *The Honey Dress*. Donc, plus tard.

Didier Pinaud

À LIRE

Si l'on vit à Saint-Denis, comme c'est le cas de Luna Granada (et le mien), on s'habitue à voir les façades décrépies des immeubles insalubres aux fenêtres murées. Au XXI^e siècle, à 2 kilomètres de Paris, des gens s'entassent dans des taudis loués à prix d'or, au mépris des lois, par d'immenses crapules. Quand les opérations de « rénovation urbaine » s'emparent d'un bâtiment délabré, les habitants délogés trouvent un autre refuge. Les marchands de sommeil ne manquent pas de clientèle. Parfois, un immeuble brûle...

Ce serait un parfait sujet pour un roman réaliste, un polar. Luna Granada a choisi de le traiter sous la forme d'une courte fable illustrée, du point de vue d'une enfant au manteau couleur d'azur, qui lève des yeux inquiets vers des adultes gris comme des nuages. Les gravures sur gomme donnent un aspect onirique au combat que se livrent le veilleur de nuit et le marchand de sommeil, le rêve et le cauchemar d'une petite fille qui essaie de dormir malgré le crépitement des girouettes, la pluie et le froid.

Sébastien Banse

Les ouvriers et leurs comités d'usine dans la révolution russe

Dans la mémoire et l'historiographie de la révolution russe, les comités d'usine ont toujours été relégués au second plan, loin derrière les soviets. Leur contribution aux événements révolutionnaires fut toutefois importante et mérite d'être réhabilitée, comme s'y emploie l'historien britannique Stephen Smith.

Pétrograd rouge : la révolution dans les usines (1917-1918),

de Stephen A. Smith.

Les Nuits rouges, 434 pages, 17 euros.

Pétrograd rouge n'est pas un livre récent, mais c'est un livre important pour appréhender la révolution russe. Issu d'un travail de thèse de l'historien britannique Stephen A. Smith et publié il y a plus de trente ans en anglais, l'ouvrage est enfin traduit en français, dans le contexte du centenaire de la révolution russe. Ses qualités sont telles qu'on ne peut que s'en féliciter. Depuis plusieurs décennies, l'historiographie de l'URSS et de la révolution russe a été bousculée par ce que l'on a appelé les « historiens révisionnistes », attachés avant tout à décrire l'épaisseur du contexte social russe dans la trajectoire révolutionnaire puis post-révolutionnaire. Dans ce courant historiographique, les principaux acteurs politiques sont ainsi mis en retrait par rapport aux classes et aux couches sociales, et l'analyse des discours officiels se voit complétée par celle des pratiques quotidiennes de la population, de ses représentations et de ses mentalités. L'étude de la façade institutionnelle et officielle du pays – que ce soit pour la diaboliser, comme le fait l'historiographie conservatrice, ou pour la louer, comme le faisait l'historiographie soviétique officielle – se voit enrichie par la prise en compte de tout un pan dissimulé de la réalité soviétique, très éloignée des motions de congrès et des directives du Politburo.

Une classe ouvrière originale

Stephen A. Smith s'inscrit tout à fait dans cette démarche « révisionniste », et c'est très logiquement que son livre, *Pétrograd rouge : la révolution dans les usines (1917-1918)*, débute par une histoire de la classe ouvrière de la capitale de l'Empire russe, bien avant la chute du régime. L'identité sociale de cette classe est importante pour comprendre ses modalités d'intervention politique dans le contexte de la révolution. La classe ouvrière de Pétrograd était, sur certains points, une classe sociale en rupture avec les autres classes populaires russes. Bien avant la révolution, elle s'avérait nettement plus éduquée que la paysannerie : sur ce point, le développement culturel d'une ville où la population est alphabétisée à 80 % en 1920, contre 33 % au niveau national, l'avait marqué. Elle était ainsi politisée et les partis socialistes y trouvaient depuis longtemps un vrai écho. Toutefois, Stephen Smith montre bien des spécificités par rapport au modèle de la classe ouvrière de l'Europe occidentale : les traditions issues de l'artisanat qualifié n'existaient pas et, les qualifications requises restant limitées, il n'y avait pas d'authentique « aristocratie ouvrière » russe. Du fait de la répression antisyndicale, les conditions salariales étaient très médiocres, surtout si on les met en relation avec des loyers prohibitifs qui encourageaient l'entassement des familles dans des appartements aux conditions sanitaires désastreuses. En effet, la croissance démographique de la ville avait entraîné une forte spéculation immobilière, dans un contexte d'incurie urbaine : une partie des quartiers ouvriers de la ville n'était toujours pas pavée avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale. L'attractivité d'une capitale qui accueillait de nombreuses usines modernes, et parfois d'origine étrangère, bouscula la classe ouvrière locale : elle fut ainsi composée en partie d'ouvriers fraîchement installés et conservant de fortes attaches rurales, qui se concrétisaient par l'envoi d'argent au village ou la détention d'un lopin de terre. Avec l'entrée en guerre, on constate une recrudescence de l'embauche de jeunes ouvriers et de femmes, notamment dans l'industrie textile où les unités de production sont plus petites.

Stephen Smith montre ainsi avec clarté les lignes de clivage qui touchaient la classe ouvrière de la ville : l'archétype du métallurgiste, homme et socialiste, alphabétisé et politisé, était loin de correspondre à tous les aspects d'un prolétariat en



pleine recomposition. En 1914, l'ouvrier prolétaire traditionnel n'était donc pas numériquement majoritaire. Pourtant, même traversée par des différences sociologiques, la classe ouvrière allait se montrer une classe mobilisée lors des événements révolutionnaires de 1917.

L'apparition des comités d'usine

Le récit de Stephen Smith s'accélère lorsque la révolution de février éclate. Les comités d'usine deviennent de nouveaux acteurs du récit, et ce d'autant plus qu'une loi du nouveau gouvernement provisoire entérine leur existence le 23 avril. Éclipsés par les soviets, absents de l'État et de la révolution de Lénine, les comités d'usine (fabzavkom), apparus très vite dans les usines du pays, jouèrent pourtant un rôle important dans les événements. Ils naquirent dans les usines d'État, puis s'étendirent rapidement aux autres industries, se subdivisant en comités d'ateliers et se couronnant d'un comité central des comités d'usine (CCCU). Même si l'activité, à la base, dans les ateliers et les fabriques, est le point de gravité de ces comités d'usine, ceux-ci organisèrent des congrès dès mai 1917, qui finirent par être « panrusses », et donc à portée nationale. L'analyse de ces congrès et de leurs motions permet à Stephen Smith des allers et retours éclairants du haut vers le bas et du bas vers le haut. Cela l'incite à tordre le cou à quelques lieux communs.

Non, les comités d'usine n'étaient pas de sensibilité libertaire, sinon de manière marginale. Si l'on retrouvait en leur sein toutes les sensibilités du mouvement ouvrier, des mencheviques aux anarchistes, ils ne se concurent jamais comme une alternative à l'organisation étatique. Très tôt, ils appelèrent à l'intervention de l'État dans l'économie russe, puis, durant la deuxième partie de l'année 1917, à l'instauration d'un État prolétarien, et ils ne pensèrent jamais se substituer à ce dernier. Cela n'excluait évidemment pas des exigences de gestion démocratique dans les usines, une question d'autant plus sensible que l'usine tsariste était incontestablement autoritaire et vexatoire, notamment après 1914. Les ouvriers de Pétrograd, peu habitués à la discipline industrielle puisque souvent d'origine rurale, étaient très sensibles au comportement de la hiérarchie, aux amendes et aux humiliations. D'une manière ou d'une autre, l'activité des comités d'usine ouvrit la problématique du contrôle ouvrier dans les lieux de production.

Dans le contexte du délitement de l'économie russe et de la perturbation des chaînes de production, les comités devaient intervenir parfois hors de tout contexte légal : ils surveillaient

l'acheminement des matières premières, les répartissaient entre usines du fait de la pénurie généralisée, géraient la discipline au travail et les cadences contre l'autoritarisme des contremaîtres, mais aussi contre l'absentéisme croissant chez les ouvriers ; ils bloquaient des licenciements... Ils vont jusqu'à se pencher sur les comptes des entreprises, à s'intéresser aux carnets de commandes. Il y a toute une forme d'autoactivité de la part d'une classe dominée assez fascinante, même si Stephen Smith, dans sa description, évite tout romantisme révolutionnaire : il s'agissait avant tout pour les comités d'usine de faire survivre les structures de production dans un contexte d'effondrement généralisé. Et l'analyse des comptes financiers était souvent bien difficile, même pour des ouvriers qualifiés.

« Le patron a disparu »

On comprend pourquoi la revendication de la nationalisation fut émise très tôt par les comités d'usine : ces nationalisations permettaient d'éviter les fermetures, dans une situation de sabotage ou de fuite des patrons. Bien souvent, les capitalistes ne supportaient pas le contrôle ouvrier ou s'avéraient surtout soucieux de conserver ce qu'il restait de leurs biens. Cette radicalité précoce des comités d'usine, dans lesquels les bolcheviques furent majoritaires dès mai 1917, donc bien avant de l'être dans les soviets, explique qu'ils approuvèrent aussitôt la révolution d'Octobre 1917. Cette communauté de points de vue avec la direction du Parti bolchevique explique d'ailleurs que Lénine ait tenu d'emblée, dès novembre 1917, à soumettre un décret sur le contrôle ouvrier, devant même les attentes des organes dirigeants des comités d'usine. Smith identifie ainsi un « moment libertaire » chez Lénine, qui durera plusieurs mois durant lesquels il fit preuve d'une grande confiance envers les masses populaires.

Toutefois, le déroulé des événements le fit changer d'avis : les complications économiques se multiplièrent, tout comme les conflits non seulement entre les patrons et les ouvriers, mais aussi entre les salariés (notamment entre les ouvriers et les ingénieurs, les techniciens et les contremaîtres). Des tensions entre les syndicats et les comités d'usine sur leurs champs de compétences respectifs opacifièrent les choses. Alors que des masses d'ouvriers avaient quitté la capitale faute de travail, ou pour participer au partage des terres, et que les plus politisés intégraient les rangs de l'Armée rouge, le gouvernement bolchevique décida finalement la nationalisation de toute l'industrie qui ne l'était pas encore en juin 1918. Puis, pour redresser la productivité devenue catastrophique, il imposa la direction unique dans les usines. Les comités d'usine fusionnèrent avec les syndicats et eurent pour tâche de soutenir la productivité, au point de devoir parfois justifier la réintroduction de primes, voire du salaire à la pièce.

Stephen Smith produit toutefois un portrait nuancé des derniers temps des comités d'usine : s'il déplore le tournant autoritaire dans les usines, qui mena à des acrobaties théoriques pour justifier ce qui était condamné quelques mois auparavant, il pointe bien les contraintes très lourdes qui pesaient sur le gouvernement bolchevique. Il constate aussi que l'héritage du contrôle ouvrier et des comités d'usine ne fut pas balayé du jour au lendemain : en 1920, à Pétrograd, 69 % des usines pratiquaient encore la direction collégiale et non la direction unique, malgré les consignes données par Moscou depuis deux ans. Cette attention très fine de *Pétrograd la rouge* aux réalités locales et à leurs contradictions fonde largement l'intérêt d'un ouvrage qui se caractérise aussi par une empathie distanciée mais réelle envers les ouvriers de la ville, et qui s'avère donc hautement recommandable.

Baptiste Eychart

Sarah Rey: « Les larmes sont l'ambivalence même »

Avec *Les Larmes de Rome, le pouvoir de pleurer sous l'Antiquité*, paru aux excellentes éditions Anamosa, Sarah Rey, maître de conférences en histoire romaine à l'université de Valenciennes, fait paraître un des essais les plus stimulants de la rentrée et creuse le sillon de l'histoire des sensibilités. Tout en renversant l'image du Romain impassible et d'une Rome au cœur aride, elle démontre avec force et concision le pouvoir politique et symbolique des larmes.

La question des sources est centrale et sans doute problématique quand on s'intéresse à une histoire aussi riche et lointaine que l'Antiquité. Les plaidoyers du célèbre orateur Hortensius, par exemple, ne sont plus accessibles. De quels matériaux disponibles disposiez-vous pour cette enquête ?

Sarah Rey. Les textes qui sont parvenus jusqu'à nous regorgent de sanglots. Je suis allée voir du côté des historiens anciens, mais aussi des biographes tels Suétone et Plutarque, qui sont des alliés précieux dans cette recherche sur l'intimité des Romains. De même, les auteurs d'autobiographies ne reculent devant aucune larme. Ils s'attardent volontiers sur leurs atermoiements, leurs accès de tristesse, leur repentir : rappelons-nous, dans *les Confessions*, la scène du jardin de Milan et les épanchements d'Augustin. Outre les récits de vie à la première ou à la troisième personne, il a fallu compter avec les textes philosophiques qui font une place tout à fait étonnante aux émotions en prescrivant quelle doit être, selon les situations, la bonne attitude « lacrymale ». Les plaidoyers qui ont été préservés sont également très utiles pour observer comment fonctionne la mécanique affective des tribunaux : on y rapporte la détresse des victimes, mais aussi les réactions des accusés. Autre source : les correspondances entre hommes lettrés. Cicéron dit qu'il efface de ses larmes l'encre des lettres qu'il reçoit en exil. Bref, un ensemble d'écrits qui méritait d'être relu attentivement, parfois entre les lignes. Mais une incursion du côté des sources épigraphiques n'était pas inutile non plus : nous avons conservé des épitaphes qui montrent comment les défunts réclament qu'on les pleure copieusement. Ce sont des textes encore... Et les images dans tout cela ? Il faut avouer une certaine déception. L'art ancien est essentiellement religieux, et il est inconcevable de représenter les dieux ou les déesses la larme à l'œil, cela nuirait à la majesté des immortels.

Vous insistez, à plusieurs endroits, sur la dimension politique, voire performative des larmes des Romains, qui aiment pleurer « à la grecque ». Ainsi relatez-vous l'épisode situé au début des années 60 av. J.-C., où Jules César pleure devant la statue d'Alexandre le Grand. Quelle démonstration est à l'œuvre à travers ces larmes conquérantes, déférentes, déclaratives ?

Sarah Rey. Les grands Romains, aristocrates cultivés, aiment imiter les Grecs. Ils se plaisent à pleurer comme les héros de l'épopée homérique ou comme les grands personnages de l'histoire grecque. Un effet de reconnaissance intellectuelle, et finalement de « distinction », se joue là. Ajoutez à cela que nos textes sont un peu comme des palimpsestes, voire des polypsestes : César pleure au pied de la statue d'Alexandre le Grand pour se plaindre de n'avoir encore rien fait à l'âge où le Macédonien avait conquis son vaste empire. Mais il pleure aussi parce que, avant lui, son rival Pompée voulait déjà « capter » à son profit le modèle d'Alexandre. Or Alexandre lui-même aurait, dit-on, pleuré sur l'infini des mondes à conquérir. S'opère une stratification des sanglots, des Grecs aux Romains. Et se dévoilent les arrière-pensées des auteurs qui relatent toutes ces effusions : en dépeignant des Romains très enclins aux larmes, Plutarque veut donner à ses lecteurs l'image de conquérants humains, cléments, presque attendrissants. En somme, les auteurs grecs de l'époque impériale construisent l'image d'une Rome meilleure qu'eux, car plus grecque encore, prolongeant les promesses de la civilisation hellénique.

Si les pleurs suivent souvent le sort de la cité, vous relevez que les larmes passent aussi par un niveau plus intime : la famille. Que recouvre ce devoir de pleurer au milieu des siens, pour et avec eux ?

Sarah Rey. La piété représente, à Rome, une valeur cruciale. Elle se manifeste à l'égard des dieux mais aussi à l'égard des parents, et se met en scène dans les cérémonies funèbres. Quand l'un des vôtres vient à disparaître, il convient de le pleurer dans les formes, abondamment le jour des funérailles, mais sans exagération par la suite. On trouvait excessive l'attitude d'Octavie qui, jusqu'à la fin de ses jours, porta le deuil de son fils Marcellus. D'autres entorses au bon déroulement des pratiques funéraires

se produisent parfois : le devoir d'exprimer sa douleur peut se doubler d'appels à la vengeance. Les plaintes véhémentes d'un homme ou d'une femme endeuillé(e) peuvent dégénérer en motifs de sédition et de troubles civils.

« Y a-t-il honte plus grande pour un homme que de pleurer comme une femme », affirmait Cicéron. Maurice Sartre relève, dans l'Histoire des émotions (Seuil), que chez les Grecs, les larmes des hommes sont « chaudes et fécondes », tandis que celles des femmes « se contentent de ravager leurs belles joues ». Les larmes portent-elles en germe une misogynie, disons, fondamentale ?

Sarah Rey. On observe d'évidents préjugés misogynes dans les textes anciens. Selon une sentence de Publilius Syrus (I^{er} siècle av. J.-C.), les larmes des femmes sont des « ingrédients de malice ». Il y a une suspicion à l'égard des pleurs féminins. Se voir reprocher de « pleurer comme une femme » sonne le glas de votre carrière politique. L'exemple d'un personnage consulaire, nommé Carbo, est parlant. Dans le chaos des guerres civiles, celui-ci est condamné à mort. Il tente de repousser le moment de son exécution en demandant à aller aux latrines, mais il est finalement débusqué dans ce lieu d'infamie. Ses bourreaux disent qu'ils l'ont délogé de son dernier refuge et qu'ils l'ont trouvé là en train de « pleurer comme une femme » : l'anecdote est sans pitié. D'autres textes affirment que la portion féminine de la population romaine est celle qui ne sait pas se contrôler. « Le sexe féminin est impatient dans l'affliction », dit Sénèque. Malgré tout, quelques femmes parviennent (presque) à se faire entendre par leurs larmes : Tacite rapporte ainsi la supplication d'une fille de sénateur auprès de Néron. Cette noble Romaine semble, d'après l'auteur, témoigner de la plus juste émotion. Et si l'empereur lui reste insensible, c'est qu'il est un « tyran ».

« Une larme remplace le point final, en quelque sorte. » Vous soulignez le fait que les larmes ont une temporalité propre, réglée. Il est mal vu de pleurer à contretemps par exemple ; la durée du deuil peut être modifiée quand la République le décrète... Quelle est la juste durée, la bonne temporalité des larmes ?

Sarah Rey. La durée des larmes fait l'objet de surprises mises en règle. L'État romain décide parfois que le deuil collectif sera abrégé pour revenir sans tarder à la vie normale. Lors de la deuxième guerre punique, les pertes sont si nombreuses que les périodes de deuil peuvent être raccourcies par la loi pour rétablir avec les dieux des relations pacifiées et pour que reprenne la routine des sacrifices. Dans un tout autre registre, cette question de la temporalité des larmes revient dans l'éloquence. Les orateurs romains répètent à l'envi que « rien ne sèche plus vite qu'une larme ». Si vous voulez convaincre un auditoire de la sincérité de vos sentiments, si vous voulez le faire pleurer, il faut trouver l'instant propice, plutôt en fin de discours, dans la péroraison. Le pire étant de rater ses effets : Quintilien raconte que, à l'occasion de certains procès, des bustes de victimes défuntées sont brandis devant les juges. Au lieu d'émouvoir, la laideur de ces effigies fait rire le tribunal : la tentative de pathos échoue.

« Que de gens ne versent de larmes que pour qu'on les voie couler et ont leurs yeux secs aussitôt que personne ne les regarde plus », ironisait Sénèque. On se demande, à la lecture, si les larmes antiques, versées ou recherchées, sont sincères ou feintes. Ce dilemme est le plus vivant dans le cas de l'orateur. « Dans les discours, les larmes sont des fleurs de rhétorique qui poussent parfois comme du chiendent », observez-vous. Comment discerner, dans les larmes, celles qui sont spontanées ou construites ? Était-il tacitement accepté que certaines larmes doivent couler de manière naturelle, tandis que d'autres sont préméditées ?

Sarah Rey. Les Romains essayaient de faire le tri entre les « vraies » et les « fausses » larmes. Ils étaient capables de dire de tel souverain oriental qu'il versait des « larmes simulées » et qu'il ne fallait pas croire à ses simagrées. Mais, plutôt que de vouloir mesurer à tout prix le degré de sincérité de leurs concitoyens ou de leurs ennemis, les Romains jugeaient sur les actes. Se questionner sur l'intériorité de chacun, c'est – je crois – ne pas se départir du filtre judéo-chrétien. Prolonger en quelque sorte le verset de Jérémie (17 : 10) sur l'Éternel qui sonde les reins et les cœurs. Dans l'histoire romaine, regarder la manière dont un chef militaire s'afflige devant une ville conquise, c'est comprendre que les survivants seront probablement épargnés par leurs conquérants, que la cité vaincue ne sera pas pillée de fond en comble. Le calcul politique et l'opportunisme ne

sont pas systématiquement considérés comme des défauts tant que la clémence opère. La préméditation n'est pas un vilain défaut ! Autre cas de figure dans l'art oratoire. Là, les larmes doivent être le plus vivement ressenties, puisqu'on pensait que seuls les « vrais » sentiments pouvaient agir sur l'auditoire. L'avocat est un acteur de la vérité. Il doit savoir transmettre la chaleur de ses convictions, tout comme l'homme d'État. Celui qui prend la parole a pour mission « d'enseigner, de plaire et d'émouvoir ». L'élocution (toujours travaillée), le « naturel » (même construit), tout cela était appelé à rendre l'émotion contagieuse. Généralement, on ne reprochait pas aux meilleurs orateurs la perfection de leur savoir-faire, on se laissait émouvoir et c'est tout.

Dans le texte de l'Apocalypse, il est promis que Dieu essuiera toutes les larmes de nos yeux. « Bienheureux ceux qui pleurent, car ils seront consolés », insiste la Bible. De quelles manières la religion romaine, dont vous rappelez qu'elle « se plaît davantage aux manifestations de joie qu'aux manifestations de peine », commandait-elle les larmes ? Pourquoi sont-elles « mauvais signe » ?

Sarah Rey. En temps normal, les Romains font confiance à leurs dieux et leur apportent, de bon gré, de belles offrandes. Les nombreuses fêtes qui scandent le calendrier romain sont autant de réjouissances communautaires. Seulement, il arrive que le « climat » divin s'obscurcisse : si les armées romaines sont en difficulté, on organise alors de grandes « supplications » où les matrones détachent leur chevelure et pleurent dans les temples. On se lamente pour dire aux dieux que l'on veut se réconcilier avec eux. Cependant, cette procédure est assez rare. La plupart du temps, les larmes sont à ranger parmi les signes funestes. Une statue qui pleure est un phénomène très inquiétant aux yeux des Romains. Les chrétiens vont charger les larmes d'un nouveau sens. Avec eux, la contrition, la pénitence, la componction deviennent la norme. Pleurer, c'est se rapprocher de Dieu. Et les sanglots préparent l'avenir : pour les défenseurs de la foi chrétienne, les souffrances ne sauraient durer. Une justice transcendante promet d'inverser la donne. Le renversement affectif est pour bientôt, pensent les premiers chrétiens.

« L'homme élevé à l'école des philosophes doit se tenir à mi-chemin de l'hilarité et de l'affliction, dans un juste milieu affectif », résumez-vous. La philosophie antique refoule-t-elle les larmes en même temps qu'elle désavoue les gestes du corps ?

Sarah Rey. De nombreux discours philosophiques recommandent en effet la contention des émotions. Celui qui se prétend éduqué, celui qui a reçu le meilleur de la philosophie grecque veut se soustraire aux sentiments de la multitude. Il a l'ambition de faire bonne figure, quelles que soient les circonstances. C'est particulièrement vrai des stoïciens. Le visage du philosophe reste impassible ou modérément affecté. Il ne pleure pas pour des brouilles, il ne se laisse pas troubler à la légère. Le corps est donc sous surveillance, mais il n'est pas mis en procès pour autant. Seul l'élan spontané est déprécié, car il rappelle les gestes irréflectifs du plus grand nombre.

Comme Othon devant les prétoriens qui envahissent son palais, vous notez que les larmes peuvent passer pour « la défense ultime, l'arme de ceux qui n'en ont plus ». Les larmes sont-elles paradoxales, ou du moins ambivalentes, en ce que perçues alternativement comme le signe d'une bonne conduite et la manifestation de la « faiblesse » ?

Sarah Rey. Les larmes sont l'ambivalence même. L'historien(ne) des sanglots romains ne sait jamais sur quel pied danser. Pleurer relève quelquefois de la faiblesse consentie, de la démonstration d'humilité. Si bien que le pleureur se trouve en position de force : il fait comprendre qu'il est le plus à même de s'épancher lorsque l'heure est grave. Dans ce cas, les larmes sont encore un accessoire à l'usage des puissants. Mais à d'autres moments, elles signifient que vous êtes acculé, que les prétoriens vous encerclent, que votre tête est mise à prix, que la mort est proche... Restent les larmes les moins documentées, celles des foules indistinctes. Celles de tous ces hommes et ces femmes qui n'avaient que leurs yeux pour pleurer, comme on dit. Pline le Jeune raconte que, lors de l'éruption du Vésuve en 79 apr. J.-C., certains habitants de Pompéi s'affligeaient en suppliant leurs dieux, tandis que d'autres se lamentaient en pensant qu'il n'y avait plus de dieu du tout et que c'était, pour eux, la dernière nuit. Ces larmes anonymes sont celles que je voudrais sauver.

Entretien réalisé par Nicolas Dutent

La collection Monet à Marmottan : amitiés, désirs, complémentarité

Il y a beaucoup de motivations derrière le désir – ou la manie – de collectionner. Certaines remontent à l'enfance et sont, quelquefois, peut-être névrotiques. D'autres sont affectives et décrivent des désirs, des affections, des fixations. D'autres encore sont spéculatives, parfois accumulatives, parfois ostentatoires ou au contraire secrètes. Les collections contribuent certainement à mieux cerner une personnalité, à discerner, de toutes ces motivations, lesquelles sont déterminantes. Dans le cas d'un artiste, elles sont révélatrices.

Après un patient travail de recherche et de reconstitution dû à ses commissaires, Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, le musée Marmottan, qui possède lui-même la plus belle collection de tableaux de Claude Monet légués par son fils Michel en 1966, montre comment le grand artiste avait lui-même constitué une collection, peu accessible dans sa maison de Giverny, puisqu'il disait (à Marc Elder, critique et écrivain, qui s'était rendu chez lui en 1924) : « *Moi (à la différence de Renoir et Sisley, cités), j'aime toutes les belles choses. [...] Je suis un égoïste. Ma collection est pour moi seul... et pour quelques amis. Je la garde dans ma chambre, autour de mon lit. Venez la voir.* » Des bombardements, en 1940, ont détruit certains des inventaires qui avaient été constitués, notamment à la mort de Claude Monet; aussi, c'est grâce à une recherche par listes incomplètes, procès-verbaux de ventes, registres de marchands et récits divers, de visiteurs à Giverny par exemple, que les commissaires ont pu tenter une reconstitution qui comprend ainsi cent vingt peintures, dessins, gravures et sculptures.

Ce qui a pu être présenté – avec d'intéressantes contributions de musées qui ont acheté, à Michel Monet en particulier, les pièces souvent maîtresses de cette collection – est tout à fait révélateur des goûts, des affections et des ambitions de Monet. Et d'abord, de son parcours: au début, un jeune artiste impécunieux, mais entouré d'un groupe d'amis déjà talentueux, avant qu'il n'en devienne le chef de file. Ensuite, après les années 1880, un peintre reconnu, qui vit dans l'aisance et peut satisfaire ses désirs, dont celui de collectionner les œuvres qu'il aime et, surtout, qu'il apprécie.

À la première démarche correspondent donc des acquisitions affectives, qui sont principalement des dons ou des échanges. Ainsi Monet conserve-t-il des portraits de lui réalisés par ses



Le Nègre Scipion, de Paul Cézanne.

amis (Charles Lhullier, Gilbert Alexandre de Séverac, Carolus-Duran). Ils présentent l'intérêt de montrer le jeune Monet artiste, évidemment assez différent de l'image vénérable qu'il laissera de lui plus tard, à Giverny. Mais ensuite, il obtient des dons de Renoir, dont un très beau tableau représentant son épouse Camille, sa robe blanche étalée sur la prairie, à Argenteuil, son premier fils, Jean, couché sur ses genoux – le même motif peint le même jour par Manet (ce second tableau n'est malheureusement pas présent, mais cité au catalogue). Les trois amis étaient donc réunis ce jour de juillet 1874. D'autres portraits, de Monet ou de Camille, de ces années, sont aussi donnés à cette époque et témoignent de l'habituelle, sensuelle, empathie de Renoir pour ses amis et modèles.

Monet lui restera fidèle, et l'exposition permet de montrer avec quelle dilection

il s'assurera plus tard, mais à titre onéreux, de compléter sa collection de Renoir, en particulier par deux *Baigneuses*, peintes en 1883-1884, l'une appartenant au musée Marmottan, l'autre au Somp Museum de Tokyo, donc réunies pour l'exposition. Elles sont surpassées par une merveilleuse *Jeune Fille au bain*, qui appartient maintenant au Metropolitan de New York et fait d'ailleurs la couverture du catalogue. Elle avait été acquise par Monet en 1900. D'autres Renoir, valorisant ses dons de coloriste (*la Mosquée, fête arabe, Portait de Mme Clémentine Stora en costume d'Algérienne*), soulignent son attachement pour ses compagnons de l'aventure impressionniste – mais on peut noter qu'il « *achète ce qu'il ne peint pas* » (en l'occurrence des peintures de nus ou d'inspiration orientaliste).

Figurent ainsi, de ses proches, des Caillebotte (l'esquisse du célèbre tableau *Rue de Paris. Temps de pluie; des Chrysanthèmes blancs et jaunes au jardin du Petit-Gennevilliers; une Leçon de piano renoirienne*), des Manet (un tableau inachevé de Monet peignant dans son atelier, un *Garçon dans les fleurs*, qui est Jacques Hoschedé, très beau, et dont la propriété a été, sans succès, contestée, Monet tenant à réaffirmer son droit...), des Pissarro, dont un remarquable tableau représentant des *Payannes plantant des rames*, acquis en remerciement d'un prêt fait en 1892 à Pissarro, nettement plus dans le besoin que Monet.

C'est que, en effet, il est devenu un artiste reconnu et cela lui permet des acquisitions qui témoignent de ses goûts et sans doute de la hiérarchie de ses intérêts, de sa connaissance du marché

de l'art aussi, venue en partie de ses liens avec Hoschedé. À ce titre, on peut considérer que c'est Cézanne, qu'il fréquentait, qui l'intriguait, qu'il recevra d'ailleurs à Giverny, pour lequel il a une prédilection – d'autant plus intéressante que Cézanne n'est pas impressionniste, mais au contraire accentue ses recherches sur un sujet fixe, permanent, dans une recherche obsessionnelle de perfection – par rapport à son projet. (Monet cherchera, avec ses *Cathédrales* et ses *Meules*, à reconsidérer un sujet sous différents éclairages, à différents jours et heures). Il possédera une quinzaine d'œuvres de Cézanne, à commencer par une *Partie de pêche*, acquise dans les années soixante-dix, mais les acquisitions ultérieures seront plus coûteuses. On voit *le Nègre Scipion*, œuvre de 1867 venue de São Paulo; *la Neige fondante à Fontainebleau*, tableau auquel Monet tenait beaucoup; des *Baigneurs*, très représentatifs; une *Nature morte*, pot à lait et fruits (des pommes!). Tout n'a pu être rassemblé, mais il s'agit, pour les pièces présentes, d'œuvres témoignant de la recherche et de la réussite, de l'accomplissement, de Cézanne, qui dépassent ou s'éloignent de l'impressionnisme.

On ne peut tout citer. On voit aussi des Rodin (un plâtre de *Bacchantes s'enlaçant*, dédié « au grand maître Monet, son ami Rodin »), des Berthe Morisot. On voit que Monet a acquis des œuvres de Constantin Guys, de Boudin, de Jongkind, deux aquarelles et un dessin de Delacroix. Sont évoquées aussi ses célèbres estampes japonaises. Plus tard, en fonction de son souci de satisfaire sa seconde épouse, Alice Hoschedé, ou les enfants de celle-ci, Monet procède à de nouveaux achats. Il s'intéresse aux peintres qui se révèlent, comme Marquet, Signac (plusieurs petites gouaches et aquarelles), Vuillard, Bonnard.

Le tout est révélateur d'une personnalité chez laquelle les sentiments, d'affection, d'amitié, les relations familiales, ont joué un rôle constant. Mais, surtout, en pouvant admirer certains des chefs-d'œuvre réunis, de Renoir, de Pissarro, de Cézanne, notamment, on constate la sûreté de ses choix, sans doute la prévalence de la couleur, qui aura été son obsession d'artiste. On constate que sa préoccupation est de constituer une collection cohérente, avec des œuvres qui sont plus complémentaires que semblables aux siennes. La visite, dont l'intérêt est peut-être un peu atténué par un certain manque d'espace dans le musée Marmottan parfois un peu déconcertant – parce que, en dehors de Monet, il réunit des œuvres disparates –, est en tout état de cause un moment stimulant et par instants enchanteur, comme l'a été Claude Monet, jusqu'à l'épanouissement des *Nymphéas*, dont on peut ensuite, dans le musée, contempler maintes esquisses, recherches et réussites.

Philippe Reliquet

Les visages arrachés de Claude Marchat

Il a fallu attendre longtemps avant que Claude Marchat ne s'attaque au visage. Non pas que les êtres humains soient absents de ses toiles. Depuis toujours, ses collages, qui semblent de prime abord abstraits, cachent des fragments de corps souvent, avouons-le, féminins. Ainsi, ça et là, un œil aigu découvre un sein égaré qui flotte parmi les formes colorées qui se chevauchent à la surface. On a beau être un artiste, on reste néanmoins un homme.

Cependant, depuis quelque temps, des panneaux entiers sont recouverts par des visages. Comme toujours, chez Marchat, un thème devient vite une obsession. Mais le changement n'est pas uniquement thématique. De fait, se substitue à son procédé habituel, le collage, un geste nouveau, une action conjointe de pression et d'arrachage.

Laissons-lui-en toutefois la description : « *Dans un premier temps, je sélectionne des pages colorées dans des magazines féminins, puis j'esquisse une figure à l'encre de Chine. Ensuite j'applique une autre page dessus. Enfin*

je sépare les deux feuilles: la couleur s'efface et je conserve la tête obtenue. Ensuite, tout n'est que répartition des pages sur le support. Voilà comme le hasard fait parfois bien les choses. »

Hasard? Sans doute. Mais un hasard inséparable de ce sujet particulier qu'est le visage. De fait, de loin, ces formes, sur de petits rectangles collés sur de grandes feuilles, ne sont que des taches. Ce n'est qu'en s'approchant que l'on commence à distinguer des visages qui se détachent sur fond blanc. Tantôt foncés, opaques même, tantôt transparents, ils sont parfois traversés par des éclats de couleur.

Visages ou têtes, tant le fouillis des lignes rend difficile de déchiffrer des traits. Pourtant, il suffit de peu – un contour ovale, quelques lignes et quelques points – pour qu'on puisse deviner ce qui semble être des yeux, un nez ou une bouche. C'est que le visage, n'est pas – pas plus dans l'univers artistique qu'ailleurs – un objet parmi d'autres. On le sait, notre habitude mentale, qui consiste à chercher des formes anthropomorphiques dans toute représentation, nous permet d'en percevoir toujours la figure

humaine, même quand celle-ci ne répond plus aux diktats du mimétisme.

Dans un monde où les attentes, les joies, les frustrations, les craintes prennent toujours la forme d'un visage, dans un univers où le visage condense tous nos affects, cette forme parmi les formes semble surgir presque spontanément de partout.

On peut s'interroger pour savoir si les nombreuses figures de Marchat forment une série. La question semble incongrue, tant tout sépare le visage de la série. Considéré, à tort ou à raison comme l'essence de l'être, le visage, ou son alter ego dans le domaine de la représentation, le portrait, cherchait à saisir l'essence d'un être, le dépouiller de sa part de connu pour dévoiler l'inconnu.

Pourtant, chez de nombreux artistes – Warhol mais aussi d'autres plasticiens qui prennent la photo comme référence –, à la place du visage unique, entier, c'est l'apparition de l'ère du multiple. Plus que des visages d'individus, ce sont des reproductions, des représentations de représentations, des images au second de-

gré. Répété à l'infini, le visage se transforme en un jumeau universel, l'ancêtre du clonage. Fascination pour les nouvelles technologies de la reproduction, la fin de l'attachement à la singularité de l'individu?

Mais le sentiment face aux visages en nombre de Marchat n'est pas celui de la répétition, voire de la monotonie désabusée. Tout laisse à penser que l'artiste nous offre des variations infinies sur la face humaine à l'aide de sa nouvelle technique. Les visages arrachés de Marchat, même embrouillés et vagues, même s'ils renoncent à toute prétention à la ressemblance, surgissent et font face. Chez lui, la figure devient un objet d'expérimentation, à mi-chemin entre lisible et illisible, entre abstrait et figuratif, entre expressif et inexpressif. Faut-il croire François Mauriac qui déclare : « *Chaque fois qu'un artiste fait un visage, il recommence l'art* »?

Itzhak Goldberg

Chapelle Sainte-Anne, square Roze, 37000 Tours, vendredi, samedi et dimanche de 14 heures à 20 heures.

CHRONIQUE CINÉMA D'ÉRIC ARRIVÉ

Le triomphe des idées ?

Le Jeune Karl Marx,

film biographique réalisé par Raoul Peck, 2017, 118 min.

Raoul Peck est indéniablement un réalisateur engagé. Que ce soit pour ses documentaires ou ses fictions, il choisit des sujets brûlants et n'hésite pas à introduire des éléments personnels parmi les matériaux présentés dans ses films. C'est aussi un réalisateur au parcours international, et il ne s'agit pas là seulement d'une formule toute faite, trop souvent employée pour surexposer une présence anecdotique dans l'une ou l'autre des industries cinématographiques de part et d'autre de l'Atlantique. Le cinéma de Peck est international parce que puisant sa matière à Port-au-Prince, à Kinshasa ou à Berlin, tout autant qu'à New York (où il enseigne) et à Paris (où il dirige la Femis depuis 2010). Enfin, Raoul Peck est un réalisateur qui se revendique comme marxiste. Cette dimension donne certainement le ressort simultané pour les aspects à la fois les plus réussis et les plus décevants de son dernier film, *Le Jeune Karl Marx*.

Ce film relate le parcours de Karl Marx entre 1843 – année de son mariage avec Jenny, mais aussi de leur fuite à Paris, sous la pression des autorités prussiennes – et 1848 – année de la publication du *Manifeste du Parti communiste*, ainsi que des insurrections à travers toute l'Europe alors sous le joug de diverses monarchies absolutistes. Ce sont aussi les années de la rencontre avec Friedrich Engels et de la constitution de leur amitié, de l'exil en Belgique après avoir participé à la vie des groupes révolutionnaires parisiens. Ce sont aussi les années où le jeune Karl Marx établit son positionnement singulier dans le mouvement révolutionnaire européen en fixant la ligne de front non plus seulement autour de grandes abstractions telles que liberté, égalité ou fraternité, mais à partir des conditions concrètes de l'oppression, à savoir le capitalisme industriel en plein développement.

Il faut tout d'abord noter que le film adopte par bien des aspects une forme on ne peut plus classique. Il déploie notamment les codes standards forgés tout au long de l'histoire du cinéma dès lors qu'il s'agit d'aborder la biographie d'une personnalité historique. La reconstitution est soignée, avec décors, costumes et accessoires rigoureusement conformes à la réalité de l'époque. La mise en scène est didactique afin de resituer les événements relatés dans leur contexte et montrer comment le personnage historique a pu peser sur son époque, mais le traitement reste dans le schéma narratif de la monoforme qui domine la production audiovisuelle contemporaine. Le fait que la production de ce film résulte d'une commande initiale de la chaîne Arte qui aurait dû déboucher sur un documentaire n'est sans doute pas étranger à ce cadre formel apparemment très académique. Il ne sera peut-être plus jamais possible de produire dans ces conditions une œuvre telle que *la Commune*, de Peter Watkins.

Cependant, le film présente plusieurs tentatives pour détourner ce cadre. Ces tentatives ne reflètent pas que des libres choix d'ordre esthétique ou créatif, mais elles sont aussi là pour tenir compte du fait que l'œuvre de Karl Marx expose une conception de l'histoire qui laisse peu de place à la figure héroïque sur laquelle repose le traitement biographique classique au cinéma. Ainsi, il ne s'agit pas tant de relater les exploits personnels du jeune Karl Marx que de montrer que son action s'inscrit dans un processus collectif. La rédaction des grands textes passés à la postérité avec la signature de Marx ou Engels est ainsi montrée comme résultant de conversations avec leurs proches, à commencer par leurs compagnes. Les dialogues de ces scènes y sont souvent des citations pures et simples des textes en question, ce qui donne l'occasion de faire résonner leur pertinence. Les conditions matérielles de production de ces discours sont aussi clairement exposées. On est ainsi loin de la vision évanescence de la création littéraire ou de la réflexion philosophique issues d'un pur effort intérieur. Ce parti pris, tout à fait en phase avec

le postulat matérialiste de la philosophie de Marx, représente une façon de prendre le contre-pied de la biographie centrée sur le génie individuel, et permet ainsi de subvertir un modèle idéologique dont Marx avait déjà fait sa cible.

Malgré ces tentatives pour détourner le cadre, le schéma narratif de la monoforme impose cependant trop de contraintes pour ne pas induire aussi quelques aspects plus décevants du film de Peck. Ainsi, par exemple, toute la spécificité de l'approche marxienne du mouvement d'émancipation est dispersée dans une série de répliques plus destinées à porter la narration qu'à donner vie à une pensée. La prise de contrôle de l'appareil militant constitué par la Ligue des justes et converti ultérieurement en Ligue des communistes prend ainsi la forme d'une dérisoire joute rhétorique en gommant les enjeux – pourtant énoncés par le personnage de Karl Marx en de multiples occasions – de la dénonciation des approches idéalistes. Que la société inhumaine qui se manifeste explicitement dans les années 1840 nécessite une transformation est un constat partagé par tous les socialismes de l'époque. Mais l'approche marxienne est spécifique par le fait qu'elle pose, comme préalable à toute démarche révolutionnaire, une nécessaire compréhension théorique (et matérialiste) de la société capitaliste, et non pas en invoquant abstraitement des idéaux transcendants pour mobiliser les bonnes volontés, au risque de reconduire la même forme de synthèse sociale drapée dans de nouveaux oripeaux.

La forme adoptée par Peck pour son film ne permet pas de restituer cette facette primordiale de la pensée de Marx, malgré les indices semés tout au long. En cela, Peck témoigne bien d'une certaine prégnance du marxisme traditionnel, celui qui, tout en brandissant la figure tutélaire de Marx, a fini par s'aligner sur ceux que ce dernier tentait à raison de neutraliser dès les années 1840.

Éric Arrivé

En amour comme à la guerre

120 Battements par minute,

film de Robin Campillo, France, 140 minutes.

« Je considère que le sida a été comme une guerre », a dit Didier Lestrade (1), l'un des fondateurs d'Act Up Paris. Et l'on peut, sans craindre l'hyperbole martiale, trouver à *120 Battements par minute*, le film de Robin Campillo consacré à Act Up, quelques traits d'un film de guerre : l'urgence, la contraction du temps lorsque part l'assaut, l'héroïsme de l'individu sacrifié à une cause supérieure ; et puis, aussi, tous ces morts.

C'est une guerre aux effets différés, bien sûr, livrée à un ennemi qui ne se conçoit pas comme tel ; une guerre déclarée à l'inaction des pouvoirs publics, au cynisme des laboratoires, à l'homophobie, au racisme, à l'indifférence de l'opinion. Dans ce combat, les troupes d'Act Up figurent l'avant-garde. Par son réalisme nerveux, le film donne sa juste mesure à leur activisme radical : une question de vie ou de mort, résumée par les slogans lapidaires qui ornent les tee-shirts noirs frappés du triangle rose : « Silence = mort », et son corollaire : « Action = vie ».

Ici, contrairement à l'organisation hiérarchique d'une armée, où la troupe subit les caprices stratégiques d'un commandement séparé, les décisions sont prises démocratiquement, en assemblée. Robin Campillo sait trouver les dispositifs narratifs pour rendre visible l'ar-



ticipation du débat et de l'action. Ainsi, dès la première scène, le spectateur aperçoit des militants tapis dans la coulisse d'une conférence médicale qu'ils sont venus perturber. Soudain, c'est le signal de leur entrée en scène. Mais le réalisateur coupe aussitôt. Nous voici dans un amphithéâtre où un vétéran d'Act Up enseigne à de nouvelles recrues, en quelques mots, les principes de l'association. La réunion qui suit permet aux militants de revenir sur l'action menée plus tôt. C'est le temps de la réflexion, de l'autocritique. Et le spectateur de voir enfin

ce qui s'est passé, mais découpé et analysé par les participants : le « zap », une poche de faux sang lancée (trop tôt ?) sur un chercheur pusillanime, une paire de menottes pour l'attacher (doit-on recourir à ces accessoires policiers?)... Ingénieuse exposition qui nous offre une séquence d'action et son commentaire dans le même temps.

Au milieu de son film, Robin Campillo abandonne volontairement ce rythme effréné. La révolte des réprouvés a une vertu rédemptrice dont il serait confortable de se

contenter. Le réalisateur et son coscénariste, Philippe Mangeot, veulent nous forcer à voir ce qu'il advient des victimes qui se laissent glisser vers l'arrière. Puisque la guerre contre le sida se joue en même temps à l'intérieur de chaque corps, le film raconte aussi l'agonie d'un homme qui sent ses défenses immunitaires s'effriter sous les assauts inlassables du virus, le décompte inexorable des derniers lymphocytes figurant les rangs décimés d'une armée qui se bat sans espoir de gagner. Cet homme qui meurt venait de trouver l'amour. Campillo filme cette lente déchirure sans un mot ni un plan inutile. Et comme la tragédie individuelle ne saurait interrompre le combat collectif, les funérailles, transformées en protestation éclatante (les cendres répandues sur les petits fours des assureurs bien nourris), deviennent la consolation du survivant.

Il reste à espérer que au-delà de son succès, ce film foisonnant, poignant, admirablement interprété, ne fasse pas qu'œuvre de mémoire (c'est déjà beaucoup). Puisse-t-il décider enfin la Mairie de Paris à ouvrir ce centre d'archives LGBT dont la ville d'Europe la plus touchée par le sida aurait dû se doter il y a déjà longtemps.

Sébastien Banse

(1) Son mémoire, *Act Up : une histoire*, vient d'être réédité chez Denoël (528 pages, 14,99 euros).

Le roman d'une « utopie théâtrale »

Le Festival mondial du théâtre de Nancy. Une utopie théâtrale, 1963-1983.

Par Jean-Pierre Thibaudat, les Solitaires intempestifs, 395 pages, 23 euros.

On me pardonnera cette impertinence d'autant plus mal venue sans doute que le sujet traité, le Festival mondial du théâtre de Nancy, qui a bouleversé l'histoire du théâtre français (et pas que) du XX^e siècle, n'a pas été écrit par un universitaire mais par un journaliste-écrivain, Jean-Pierre Thibaudat. Impertinence mal venue si on veut bien considérer que cette « utopie théâtrale » (c'est le sous-titre du livre) qui se développa sur une vingtaine d'années, de 1963 à 1983, est née du « théâtre étudiant » et que, sans l'appui de la FNTU (Fédération nationale du théâtre universitaire), il n'aurait pu véritablement éclore et qu'au moins durant cinq années le festival a bien été le Festival mondial du théâtre universitaire (« les Dionysies du théâtre étudiant » en 1963). Il est heureux que, par un concours de circonstances – trente ans après la fin de l'aventure nancéienne, il existait un reliquat que tout le monde avait oublié! – il ait été décidé qu'un livre « qui raconte l'histoire du festival autrement qu'à travers une compilation » soit réalisé et que le choix de l'auteur se soit porté sur Jean-Pierre Thibaudat. Cela donne en effet un livre qui consigne certes les minutes du festival, mais le fait sous forme de récit. Un roman passionnant divisé en autant de chapitres qu'il y eut d'éditions du festival

(c'était tout trouvé!), mais avec à chaque fois un titre: « Nancy chante l'Internationale: le festival invite le monde entier », « Fin de l'émergence, début de la reconnaissance », etc.) et aussi cette trouvaille qui consiste à rappeler à chaque fois les événements politiques importants de par le monde (1). Une manière élégante de bien insister sur l'ancrage du festival dans son environnement social et politique, national et mondial. Cette ouverture au monde bien avant le Festival d'automne, né près de dix années après le festival de Nancy, en 1972, dans la lignée (décalée et avec des moments de rapprochement) du parisien Théâtre des Nations, qui existait depuis 1956, est bien l'une des données fondamentales de la manifestation nancéienne. Le récit de Jean-Pierre Thibaudat, « un récit écrit et documenté par... » est-il signalé en page de titre, parfaitement écrit est vif, clair et... passionnant. Il épouse le rythme même (en plus rigoureux...) de l'aventure, qui fut, en ses débuts, celle d'un homme, un Nancéien de 23 ans, amoureux de théâtre, Jack Lang. Au fil des pages, on se dit d'ailleurs que l'ouvrage aurait pu associer dans son titre le nom de celui qui allait devenir ministre de la Culture sous François Mitterrand. Car Jack Lang est présent à toutes les pages du livre, ce qui est la moindre des choses si l'on veut bien considérer qu'il fut présent à toutes les étapes, petites et grandes, du festival. En juste retour des choses, comme il est dit dans l'épilogue, « le festival a infléchi la vie de Jack Lang », comme il a infléchi celle de beaucoup d'autres...

Le livre commence ainsi: « On l'attend. Depuis la première réplique de la pièce, on ne parle que de lui. Le procédé théâtral est ancien, usé même, mais incroyable. Les grands dramaturges y cèdent avec plaisir: on fait saluer le public, jusqu'à ce que son désir de voir apparaître le héros soit à son zénith. » Malin, Thibaudat fait sien le procédé. Le héros en l'occurrence qui finira par apparaître, c'est Jack Lang en personne, grand ordonnateur de la manifestation, dont on suivra l'itinéraire plus de vingt années durant, vingt années qui en ont fait l'homme politique que l'on connaît avec des « stations » fondamentales, comme la venue au festival de François Mitterrand, qui venait d'être battu à l'élection présidentielle de 1974, mais avec un score plus qu'honorable qui lui permettait de poursuivre de manière accélérée sa marche vers le pouvoir. Autres étapes importantes pour Lang, celle où il fut nommé à la direction du Théâtre de Chaillot, puis celle de sa destitution un peu plus tard par Michel Guy, le fondateur du Festival d'automne... C'est en tout état de cause un véritable portrait de Jack Lang qui nous est dessiné, un bourreau de travail, n'hésitant pas, alors que personne ne le connaît encore, à écrire (plutôt bien) des centaines et des centaines de lettres aux ministres, ambassadeurs et autres personnalités, sollicitant avec l'appui de son équipe (une vingtaine de personnes dès la deuxième édition) les uns et les autres pour pouvoir aller dénicher et faire venir des équipes

théâtrales de tous les pays du monde. C'est un essaim de « correspondants » bénévoles qui s'en fut de par le monde pour aller chercher ce que personne n'avait encore vu en France et encore moins dans la ville conservatrice de Nancy. Cette ville va devenir un véritable carrefour de toutes les nouveautés théâtrales qui marquent encore notre temps aujourd'hui. À cet égard, le festival constitue le moment de basculement d'un monde à un autre; certes l'époque (1963-1983, avec le pic de 1968) l'attendait impatiemment, encore fallait-il répondre à cette attente, dans le plus grand des désordres créatifs sans doute, avec des ratés, mais toujours avec passion et d'inestimables trouvailles. Jerzy Grotowski, le Bread and Puppet, Pina Bausch, Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Shuji Terayama... pour n'en citer qu'un tout petit nombre dans le désordre, se sont fait connaître à Nancy. Tout aussi nombreux sont ceux qui les ont accompagnés, de Bernard Dort à Gilles Sandier et autres gens du métier comme on les appelle pour animer débats et rencontres qui firent les beaux et parfois tumultueux jours du festival. Seul regret: que Jean Vilar n'ait pu venir malgré son soutien... C'est ce monde que Jean-Pierre Thibaudat, riches illustrations à l'appui qui rythment le déroulé du texte, fait revivre avec talent.

Jean-Pierre Han

(1) Méfaits d'un mauvais copier coller: la chute de Saïgon n'eut pas lieu en 1973, mais en 1975!

Le confusion des sentiments

La Pitié dangereuse,

de Stefan Zweig, Mise en scène de Simon McBurney, Festival d'automne. Présenté aux Géméaux de Sceaux.

C'est une tendance générale du théâtre ces dernières années – on l'a encore vu cet été au Festival d'Avignon – et après la période du postmodernisme triomphant, que de vouloir raconter des histoires et donc dans bon nombre de cas d'aller puiser son inspiration (si on ose dire) dans la littérature romanesque. La seule question qui se pose étant de savoir ce que fait le metteur en scène, une « lecture » telle quelle et minimale ou une adaptation plus ou moins lointaine. Le Britannique Simon McBurney – homme de théâtre, il a créé et dirige le théâtre de Complicité, basé à Londres, est aussi cinéaste et on sait que le cinéma aussi, souvent en panne d'inspiration, ne se fait pas faute d'aller puiser ses sujets dans la littérature romanesque –, avait déjà connu, en 2012, un authentique et mérité succès d'après le roman de Boulgakov *le Maître et Marguerite*. Cette fois-ci, il s'est emparé de l'unique roman achevé de Stefan Zweig, *la Pitié dangereuse*, écrit à la veille de la Seconde Guerre mondiale en 1939 et qui se passe à la veille de la Première Guerre, dont la déclaration intervient à la fin du livre... On pourra dès lors, et comme toujours dans ce cas de figure, se poser la question de la plus ou moins grande fidélité de l'adaptateur (le metteur en scène soi-même) à l'œuvre originale. Or, d'emblée, Simon McBurney semble rendre vaine cette interrogation: il restitue le roman dans son intégrité (par la lecture en éclats du texte, proposée et assumée par les sept comédiens, hommes et femmes, sur le plateau). Où se situe alors la transposition (et non pas l'illustration, par bonheur) théâtrale du roman? Qu'est-ce qui fait que cette *Pitié dangereuse* signée McBurney est un véritable objet théâtral, un authentique spectacle? Répondre à la question, c'est tout simplement souligner la réussite de l'entreprise de McBurney... Car la réussite est ici totale. Ce spectacle proposé par le Théâtre de la Ville (hors les murs pour cause de travaux) inaugure ainsi de brillante manière le Festival d'automne.

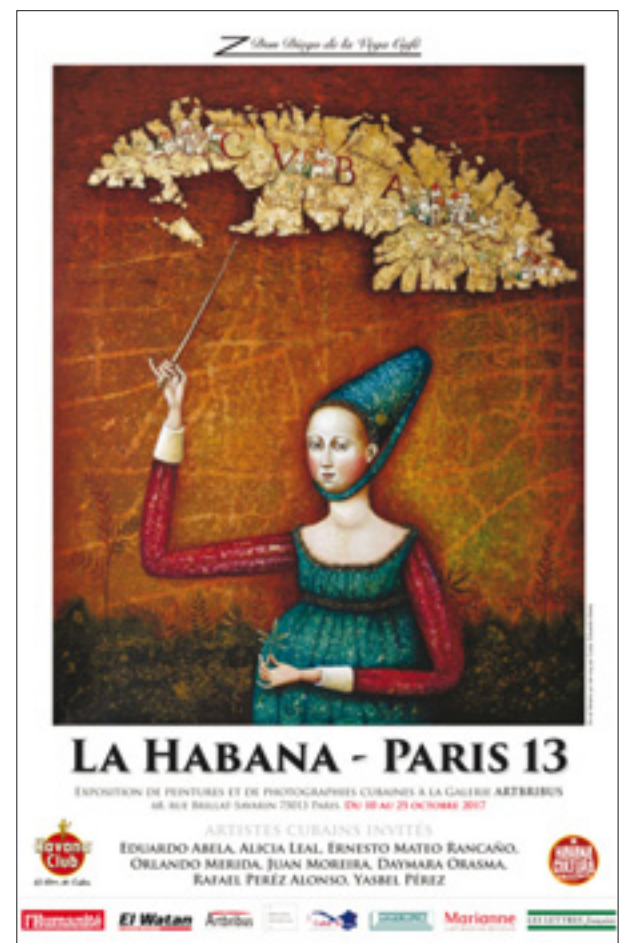
Sept comédiens pour dire et jouer le texte; un ensemble polyphonique pour faire vivre une histoire narrée dans le roman par le personnage principal, un homme, Anton Hofmiller, qui se confie dans le prologue à l'auteur avec lequel

il a sympathisé lors d'une soirée. Nous sommes à Vienne en 1936 et cet Anton Hofmiller ne se fait aucune illusion sur la guerre qui s'annonce. L'entame en forme de mise en abyme est déjà sans doute une invite vers le théâtre. Anton Hofmiller va raconter son histoire qui se passe en 1914; c'est alors un jeune lieutenant de cavalerie de 25 ans en garnison dans une toute petite ville de province. Introduit au château du riche baron de Kekesfalva pour un somptueux dîner, grisé par l'ambiance, il invite à danser la jeune fille de la maison, Edith, alors qu'il est en réalité dans un premier temps attiré par la cousine de cette dernière. Effroi et enclenchement du mécanisme tragique: la jeune fille est paralysique. Pris de commisération pour elle (la pitié), le lieutenant, pour effacer sa bêtise, va bientôt régulièrement venir lui rendre visite et lui devenir indispensable. Ce qui devait arriver arrive: Edith tombe éperdument amoureuse du lieutenant, qui semblera étonné lorsque ce sentiment se fera jour. Confusion des sentiments (c'est le titre d'une nouvelle de Zweig), quel jeu joue donc Anton Hofmiller, qui n'éprouve aucun sentiment amoureux pour la jeune fille (dit-il) et va, de maladresse en maladresse, finir par accepter de faire semblant de l'aimer? En familier de Freud, avec lequel il entretient une correspondance durant plus de trente ans, Zweig fouille les secrets de l'âme humaine, mettant également au jour différents secrets de famille. Ainsi, apprendra-t-on, le baron, un juif, a établi fortune et titre de noblesse sur une forfaiture qu'il rattrapera lui-même il ne sait trop pourquoi, etc. Est-ce par pitié ou par lâcheté (son envers) que le lieutenant fera croire à la jeune fille qu'il l'épousera, la menant inexorablement, lorsqu'il devra la quitter, vers le suicide?

Le roman de Stefan Zweig, on le savait, est passionnant; le spectacle élaboré par McBurney lui rend magistralement justice. Les comédiens se partagent le récit, magistralement et apostrophent ceux chargés d'interpréter les personnages; une sorte de dialogue s'établit entre ces derniers et les récitateurs. Différents niveaux de jeu s'entrelacent et nous mènent subtilement dans les profondeurs de l'âme humaine décrites dans le roman. À ce jeu, il faut des interprètes de première grandeur: Simon McBurney les a trouvés à la Schaubühne de Berlin, que dirige Thomas Ostermeier. Robert Beyer, Marie Burchard, Johannes Flashberger, Christof Gawenda, Moritz Gottwald, Laurenz Laufenberg et Eva Meckbach, il convient de tous les citer, sont impeccables dans un environnement

spatial ouvert et dépouillé (signé Anna Fleische) qui permet à l'imagination du metteur en scène de se déployer à son aise – vidéo et conception sonore sont remarquables (Wild Duke et Pete Malkin) –, mais toujours dans la plus grande des justesses par rapport à l'œuvre de Stefan Zweig.

J.-P.H.



Observer ou participer ?

Dès l'entame du *Stadium* concocté de longue date par Mohamed El Khatib, le spectateur, professionnel ou non, habitué à fréquenter les salles obscures des théâtres, reste d'abord pantois, puis perplexe. Où est-il ? Devant quel objet indéfinissable ? Où est tout simplement le théâtre dans tout cela ? Ce sentiment l'habitera donc durant presque toute la... « représentation ». Pourtant, et très charitablement, Mohamed El Khatib ouvre les réjouissances avec un clin d'œil en direction des théâtres : un trompettiste se met à jouer l'annonce musicale des représentations du Festival d'Avignon, écrite par Maurice Jarre. Pour mieux nous aiguiller, il a qualifié son *Stadium* de performance documentaire, comme il est écrit dans la feuille de salle. Nous voilà bien avancés et la question continue à nous tarauder : où sommes-nous et à qui s'adresse cette performance documentaire qui va jeter sur le plateau près d'une soixantaine cinquante-trois pour être précis de supporters de l'équipe de football du Racing Club de Lens, qui lui ont consacré et continuent à lui consacrer leurs vies, corps et âmes ?

J'entends bien la réponse de Mohamed El Khatib, qui ne manquera pas de rétorquer que, justement, le spectacle, puisque spectacle il y a, ne concerne pas forcément les vieux grincheux, coupeurs de cheveux en quatre, qui fréquentent assidûment les salles de théâtre, mais tous les autres, et tout particulièrement ceux qui n'y vont jamais et/ou qui n'y ont jamais mis les pieds. Soit. Il n'est pas sûr, d'ailleurs, que ceux qui sont sur le plateau ont, eux aussi, beaucoup fréquenté les théâtres, en tout cas ils y sont, mais côté plateau, d'un seul coup d'un seul. Une belle manière d'inverser les choses, ou plutôt de les renverser. Mohamed El Khatib ne cesse justement d'inverser, voire de casser les codes du théâtre traditionnel, lui qui les connaît parfaitement, comme il connaît parfaitement le monde du football, pour avoir pratiqué ce sport à un bon niveau, et surtout pour avoir travaillé deux années durant auprès des groupes de supporters.

Dans la proposition d'El Khatib, quel rôle doit donc jouer le spectateur ? En d'autres termes, à qui s'adresse-t-il véritablement ? Ce spectateur doit-il devenir supporter à son tour – à moins qu'il



découvertes émouvantes, drôles et... fortes. Car, et c'est patent dans la deuxième mi-temps, on assiste à l'analyse spectrale d'une région où sévit le chômage, à travers les supporters de l'équipe de foot d'une de ses villes. Et l'on touche enfin du doigt, notamment avec Jonathan, « Capo » des Red Tigers, à la question du politique : « Ce qui se passe dans les stades, c'est une chose, mais faut pas déconner. Aujourd'hui, un certain nombre d'ultras sont engagés dans les mouvements sociaux, et ça, c'est plus important. » Pas étonnant que ce Jonathan ait quelques ennuis avec les autorités, qui lui reprochent de faire de l'agitation politique, lui dont le père était communiste et qui entend maintenir cet engagement. Quelle cohabitation avec les autres supporters qui ne sont pas du même bord politique, surtout lorsque l'on sait quelle a été la proportion du vote FN aux dernières élections législatives ? Toute animosité politique est suspendue le temps des matchs des Sang et Or, le fameux Racing, actuellement dernier de la Ligue 2...

Maître de cérémonie pendant toute la deuxième mi-temps, Mohamed El Khatib nous offre, mine de rien, quelques superbes moments théâtraux, comme dans cette séquence où un supporter agite un immense (et magnifique) drapeau aux mille et une couleurs – que sa mère, avant de mourir, a confectionné –, alors que le *Cum Dederit* de Vivaldi retentit. El Khatib mène le jeu avec doigté, le chemin qu'il a décidé de tracer étant des plus délicats, évitant tous les pièges, celui du populisme, que l'on frôle, entre autres.

Que faire ? Suivre les supporters, partis avec leurs chants et leur musique tonitruante poursuivre leur saga dans le hall du théâtre, une fois leur salut théâtral effectué sur le plateau, comme le veut la tradition, ou s'en aller discrètement comme le fait le spectateur dit civilisé ?

Jean-Pierre Han

Stadium, spectacle conçu par Mohamed El Khatib et Fred Hocké. Festival d'automne. Théâtre national de la Colline. Jusqu'au 7 octobre, puis tournée. Tél. : 01 44 62 52 52.

Le théâtre et ses limites

Le cinéaste Andreï Tarkovski, à l'instar d'un Antonin Artaud au théâtre, fait partie des grandes figures mythiques qui forcent l'admiration jusqu'à la fascination d'autres créateurs prêts à en découdre avec la vie, les œuvres et la pensée de ces êtres d'exception. On comprend aisément cette tentation qui est un piège dont ils parviennent à se sortir avec plus ou moins de réussite ; il y a dans cette démarche quelque chose qui est de l'ordre de l'impossibilité, ces grandes figures restant à tout jamais insaisissables dans leur génie même. La tentative de Simon Delétang de rendre compte de l'itinéraire spirituel d'Andreï Tarkovski, pour être d'une belle et honnête rigueur intellectuelle et artistique, n'échappe pas à cet écueil et se heurte à ses propres limites. Certes, son spectacle a été élaboré à partir d'une très sérieuse documentation, et la première partie est la retranscription en russe, avec projection de la traduction sur un grand rideau noir, d'un texte d'Antoine de Baecque sur le cinéaste, un texte qui tourne fort intelligemment le dos à toute hagiographie béate.

C'est un avant-propos au spectacle lui-même que nous assène avec ironie Pauline Panassenko avant que ne retentissent des chœurs d'hommes de chants orthodoxes...

Rideau et deuxième partie (ou première si l'on veut : nous entrons dans le vif du sujet avec l'itinéraire spirituel de ce « martyr » de la création qu'est Andreï Tarkovski). Début du voyage dans un espace-temps particulier entre rêve et réalité, entre monde des morts et monde des vivants. Le rideau s'ouvre sur la vaste chambre d'hôtel de *Nostalghia*, l'avant-dernier des sept grands films du cinéaste, reproduite à l'identique. Un film qui est dédié et est un hommage à sa mère... et il sera effectivement question de la mère du réalisateur dans le montage de textes tirés de son journal qu'a effectué Simon Delétang. Allongé sur le grand lit face au public, Tarkovski-Nordey, qui s'est fait le visage de son illustre modèle, visage émacié, fine moustache... et est le corps même du poète, pour reprendre le titre du spectacle, navigue entre deux mondes. « J'ai fait un rêve cette nuit. J'ai rêvé que j'étais mort »... Étonnant no man's land dans lequel

interviennent membres de sa famille, personnages l'ayant côtoyé, vrais-faux spectateurs et journalistes le questionnant, etc. Les éléments de la vie de Tarkovski sont évoqués, ses films « analysés », sa pensée disséquée. Stanislas Nordey confère à son personnage une véritable puissance magnétique, celle d'un artiste dans sa recherche de l'absolu, une recherche quasiment mystique, alors que les excellents Thierry Gibault, Jean-Yves Ruf et à nouveau Pauline Panassenko donnent corps, si on ose dire, dans leur étrangeté même, aux différents personnages, apparaissant et disparaissant par portes et fenêtres telles des figures fantomatiques. Le parcours théâtral proposé par Simon Delétang est sinueux, avec ses moments forts et d'autres plus faibles. Moment inouï et d'une force admirable : celui de l'apparition du tableau de la *Madonna del Parto*, de Piero della Francesca, dans une séquence qu'Hélène Alexandridis (la femme, la mère) illumine de tout son immense talent.

Mais la même question a dû tarauder le metteur en scène-concepteur du spectacle :

comment ne serait-ce qu'approcher le génie du cinéaste ? Il tente une autre approche en faisant appel à Julien Gaillard, autre fervent admirateur de Tarkovski. Julien Gaillard est poète (lui aussi) ; sa proposition dans la troisième partie de l'ensemble tranche singulièrement avec ce qui a été jusqu'alors présenté, même si Stanislas Nordey mène les débats toujours avec la même passion, même si ses partenaires l'aident au mieux et avec la même rigueur, même si la simple présence d'Hélène Alexandridis demeure captivante. On vous l'a dit : c'est quasiment mission impossible que d'approcher et de rendre compte du génie d'un artiste qui est la démesure même. Mais c'est là une tentative qui mérite le respect.

J.-P.H.

Tarkovski, le corps du poète, textes de Julien Gaillard, Antoine de Baecque et Andreï Tarkovski. Mise en scène de Simon Delétang. Théâtre national de Strasbourg, jusqu'au 29 septembre à 20 heures. Tél. : 03 88 24 88 00. Puis Théâtre des Célestins, à Lyon, du 11 au 15 octobre.

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XII dans *L'Humanité* du 12 octobre 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 Jacquet (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 9 novembre 2017.