

LES LETTRES *françaises*

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

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



Leonard Cohen.

Leonard Cohen,
par Abigail Avalange,
Sébastien Banse,
Clément Bosqué et
Sylvie Simmons

Alan Moore,
par Victor Blanc

Sur la traduction,
par Silvia Baron Supervielle

Bernard Noël,
par Didier Pinaud

Petite valse en trois langues

J'ai appris l'anglais grâce à Leonard Cohen. L'époque où je découvris la musique folk rock précéda de peu mon entrée au collège, et je comptais sur l'éducation nationale pour percer les mystères que recelaient mes refrains préférés. Ce fut une grande déception : les cours de langue vivante progressaient à la vitesse d'une vache espagnole. Je fis acheter par ma mère un dictionnaire Harrap's Compact anglais-français, « pour mes études », et pendant que mes petits camarades apprenaient par cœur une longue liste de participes passés irréguliers, j'appris l'anglais en traduisant Bob Dylan, John Lennon et Leonard Cohen. C'est avec ce dernier que j'ai passé le plus de temps. Aujourd'hui encore, certains mots qu'il m'a fait découvrir sont pour moi définitivement associés à son œuvre.

Si je lis quelque part le verbe « to curl », il m'évoque tout de suite *Stranger Song*, la mélodie hypnotique de l'étranger sans nom à la recherche d'une étable : « *Et tandis qu'il berce de paroles ses rêves, tu remarques, par-dessus son épaule, un ruban de route qui s'enroule en volutes de fumée.* » Quand je croise le mot « storm », je pense immanquablement aux amants de *Hey, That's No Way To Say Goodbye* : « *tes cheveux sur l'oreiller comme / une tempête d'or ensommeillée* ». Lorsque je tombe sur « reach », je fredonne *I Came So Far For Beauty*, la complainte de l'homme qui a tout sacrifié à sa quête vaine de la beauté :



« Pour trouver la beauté / J'ai tout abandonné

Ma patience, ma famille / Mon œuvre inachevée

J'ai tenté d'être un saint / J'ai donné à chacun
Le bruit de ma vertu / Ne l'a jamais émue

J'ai changé de tactique / Me suis vêtu de noir
J'ai joué à amasser / L'argent, la chair, la gloire

Par quelques os brisés / Mes nervis firent voir
Le prix de ma pitié / L'ombre de mon pouvoir

Mais d'une si lourde main / Je ne pus la toucher
Elle rayonnait au loin / Nue, et inviolée »

Avec le mot « burden », c'est la chanson *The Captain* qui me revient, ce petit bijou d'humour noir tout en dialogues aiguisés, où se joue le spectacle du diable qui subjugué une âme :

« – Mon capitaine, je dois partir / Il y a du sang sur vos mains
Dites-moi où je pourrais vivre / Comme un être humain
– Il n'y a plus rien d'humain / Au milieu d'un carnage
Mais si une femme te prend la main / Aime-la sans partage

– J'ai laissé ma femme dans le Tennessee / Et un bébé à Saigon

Je n'ai pas risqué ma vie / Pour un refrain de chanson
– Ah ! Si ton amour ne peut s'élever / À un très haut degré
Tu es bien l'homme que je cherchais / Reste à mes côtés

– Vous êtes seul dorénavant / Vous ne me rallierez plus
Je ne sais même pas dans quel camp / Ni pour quoi on s'est battu

– Je suis du camp toujours perdant / Face à l'armée de lumière

Je suis du côté du serpent / Voué à manger la poussière
Et j'ai bien lu les droits de l'homme / Ce n'est pas entièrement faux

Mais je te confie en somme / Ce qu'il reste du fardeau »

Il y a enfin une chanson de Leonard Cohen dont l'écho s'élève dans ma mémoire au-dessus de toutes les autres, par sa beauté et par le caractère original de sa composition. Il s'agit d'un morceau, sur l'album *I'm Your Man*, inspiré de

Petite valse viennoise de Federico Garcia Lorca. Lorca tient une place particulière dans la vie de Cohen. « *Il y a longtemps – je devais avoir quinze ans –, en farfouillant dans une librairie de ma ville natale de Montréal, je suis tombé sur ce vieux livre d'occasion d'un poète espagnol* », racontait-il en 1988 lors d'un concert à Austin, Texas. « *Je l'ai ouvert et j'ai lu ces vers : "Par l'arc d'Elvire / Je vais te voir passer / Pour effleurer tes cuisses / et pleurer". Rafrâchissante émotion... J'ai commencé ma propre quête de ces arcs, de ces cuisses et de ces larmes... Un autre vers : "Le matin m'a lancé des poignées de fourmis au visage." C'était une idée effrayante : mais c'était un univers que je comprenais profondément et j'ai commencé à le désirer, à l'explorer, à l'habiter. Et maintenant, bien des années plus tard, c'est un privilège de pouvoir offrir mon minuscule hommage à ce grand poète espagnol dont on a commémoré la mort il y a deux ans. Il a été assassiné par la Garde civile espagnole en 1936. Mon véritable hommage à ce poète fut de baptiser ma fille Lorca ; car il s'agit de Federico Garcia Lorca.* »

Ce « minuscule hommage », c'est *Take This Waltz*, poignante adaptation du texte de Lorca en anglais et, comme il se doit, en valse à trois temps, où la basse écrite de Cohen s'allie aux chœurs cristallins de Jennifer Warnes dans les élans d'une passion sublimée.

La chanson de Cohen a été adaptée à son tour en suédois, en hongrois et, dans un retour aux sources, en espagnol, avec les vers originaux de Lorca. À ma connaissance, son texte n'a pas été chanté en français.

Il existe toutefois une traduction, qui se trouve dans le recueil de textes de Cohen, *Musique d'ailleurs*, chez Bourgois. Elle ne m'a jamais satisfait : trop littérale, elle ne préserve ni la fulgurance visuelle de Lorca ni l'élégance fataliste de Cohen. Celui-ci, dans sa propre adaptation, avait pris quelques libertés avec la métrique de Lorca et parfois enrichi l'imagerie de l'Espagnol de ses propres obsessions. Partant de là, on peut faire un peu ce que l'on veut... J'ai choisi l'alexandrin, tout en me ménageant des césures « obéissantes et mobiles » comme dirait Sainte-Beuve, parce qu'il n'est déjà pas facile d'emprisonner en douze syllabes des idées engendrées dans une autre langue.

Voici donc, ruminé au fil des années, mon microscopique hommage à ce poète-chanteur dont l'univers m'a happé à quinze ans.

À Vienne aujourd'hui se trouvent dix beautés
Un arbre où les colombes affrontent leur trépas
Une longue antichambre avec neuf cents croisées
Une épaule sur laquelle la mort s'apitoie ;
Un lambeau d'aube pend dans un musée glacé
Prends cette valse aux dents qui ne desserrent pas

Je te veux, je te veux, avec moi ne fais qu'une
Sur cette banquette où gît un livre d'au-delà
Dans des draps humides de la sueur de la lune
Dans une grotte, à la canopée des lilas
Dans un cri plein de traces de pas sur les dunes
Prends cette valse, sa taille cambrée sous tes doigts

Dans une mansarde les enfants jouent et rient
Je m'y m'allongerai bientôt auprès de toi
Dans la brume légère d'une fin d'après-midi
En rêvant à des lustres de cristal hongrois
Je verrai ton chagrin, tes bouquets, tes brebis
Prends cette valse et ses « Je ne t'oublierai pas »

À Vienne il y a une salle d'opéra
Mille regards passent tes lèvres en revue
Les jeunes gens au bar tout d'un coup se sont tus
En entendant des notes bleues sonner leur glas.
Sur ton portrait une guirlande de larmes nues
Prends cette valse, elle va mourir entre tes bras

Pour danser je mettrai un masque de rivière
Ma bouche tout contre la rosée de tes cuisses
Une jacinthe sauvage à ma boutonnière
J'enfouirai mon âme dans la sphaigne et les lys
Prends cette valse au goût de cognac et de terre
La traîne de sa robe flotte sur l'abysse

Jusques aux lagunes pendues à ton poignet
Dans les flots de ta danse tu m'emporteras
À la crue de ta beauté je sacrifierai
Et mon pauvre petit violon, et ma croix
Prends cette valse, ô mon amour, à tout jamais
Nous n'avons plus rien d'autre à attendre que ça.

Sébastien Banse

Leonard Cohen : une vie de désir et de grâce

« *Je suis épris de (lui) comme une jeune fille* », écrivait Sören Kierkegaard à propos de Mozart, promettant de fonder « une secte qui, non contente de (le) placer (...) au pinacle, n'admet encore personne d'autre que lui ». Sa musique, continue-t-il, « a fait de moi un bouffon dépouillé à cause de lui du peu de raison à moi départie et passant le plus clair de son temps à fredonner dans une paisible mélancolie des choses que je ne comprends pas, et à errer jour et nuit comme un fantôme autour d'un impénétrable sanctuaire ». Tous ceux qui aiment Leonard Cohen ont connu cet émoi de jeune fille si bellement décrit par le philosophe danois.

Pour Sylvie Simmons, l'auteure de *I'm Your Man. La Vie de Leonard Cohen*, ça a commencé comme ça. Quinze ans, et soudain ce mélange unique de guitares espagnoles en cascades, de mélodies de synagogue, rehaussé de chœurs angéliques et des bondissements d'une guimbarde, la renverse. Quinze ans, et au travers de ces textes élégiaques et sensuels, c'est le grand plongeon dans les eaux troubles d'ambivalences bien adultes : elle est à demi-folle, mais « c'est pour ça que tu veux être là » (Suzanne); « J'ai besoin de toi, je n'ai pas besoin de toi » (Chelsea Hotel #2); « la lente décrépitude, et le joli mois de mai » (Who By Fire); « Des perdants, oui, mais des perdants magnifiques » (son roman *Beautiful Losers*); « Il faut qu'on rie, et qu'on pleure » (So Long Marianne). Et cætera.

Il n'est pas jusqu'au best of à la couverture jaunâtre de 1975, avec cette sublime photographie prise dans une chambre d'hôtel, qui n'ait, pour les fans, « couleur de sacré », pour parler comme Michel Leiris. C'est ce sacré qui donne, à son tour, sa couleur aux « communautés électives » de fans de Leonard Cohen et fait de l'écoute de ses chansons des récitations, et faisait bien sûr des concerts, tant que l'artiste vécut, des actes fondamentalement liturgiques.

La liturgie est d'ailleurs un linéament premier de la personnalité de Cohen, que l'ouvrage dépeint enfant, puis jeune adulte, découvrant ses appétences pour les mots et la musique. On pourrait commencer par s'intéresser, sociologiquement, à cette situation étrange d'appartenir à une minorité (juive) au sein d'une minorité (les anglophones plutôt protestants), elle-même au sein d'une minorité (le Québec francophone, plutôt catholique) dans un pays lui-même largement anglophone et protestant mais qui, quoique vaste, n'est dans la première moitié du XX^e siècle qu'une sorte de périphérie nord-américaine.

Ce paradoxe sociologique n'est que le premier dans une série d'hésitations entre des pôles contraires, hésitations extrêmement fortes et constitutives. Le milieu victorien guindé mais tolérant dans lequel naît Leonard ; des oncles et parents qui, les uns,

exercer marchandise, les autres sont des exégètes talmudiques ; ses manières discrètes et ses dons précoces d'orateur ; son goût pour la poésie ésotérique et pour les rengaines populaires (le *Recueil de chants populaires* qu'il apprend par cœur) ; son ascèse de stylite et sa vie plantureuse ; ses velléités de vie de famille et ses fuites systématiques ; ses allures de professeur et ses fréquentations douteuses ; ses névroses nord-américaines et son héliotropisme hellène ; sa fascination pour les grands récits (communisme, Bible), et la répugnance qu'il se sent pour tout engagement ; son arrogance « messianique » et son manque total de confiance en lui. On pourrait ajouter maintes autres choses.

Toutes ces lignes de tension tissent un personnage, car il faut bien parler de personnage, tout à fait complexe et tendu, un « mystère ambulante », selon le mot de Henri Heine. Si attachée que soit Sylvie Simmons à l'exactitude documentaire de son récit, elle laisse transparaître ici ou là, tantôt une tendre complaisance, tantôt un agacement d'incompréhension face au désarroi qui submerge le poète, un désarroi qui touche parfois à la folie et dont témoignent ses textes souvent sombres, baignés d'une lumière opalescente et lunaire.

Et l'incertitude aussi, quant à ses capacités de musicien, que ce soit sur scène ou en studio, frappa cruellement. Le récit de ses premières tentatives, à New York en 1967, est navrant, de même que ses difficultés, à ses débuts, à se faire comprendre des producteurs et musiciens qui l'accompagnent et n'ont jamais entendu une musique aussi singulière, ces changements d'accords inhabituels et contre-intuitifs, ce *rasgueado* lancinant et ces paroles qui évoquent un Garcia Lorca qui aurait beaucoup écouté Hank Williams. Un documentaire de 1964 le montre répondant à un journaliste que sa préoccupation principale est de déterminer le matin, en se levant, s'il est en état de grâce (« a state of grace ») ; un autre documentaire d'une tournée de 1972 le filme confessant : « Je crois que je vais me couvrir de honte [disgrace], ce soir. » Grâce, disgrâce : il faut une vénération presque fanatique pour suivre les errements du poète et du chanteur dans ses oscillations souvent douloureuses.

La douleur naît du désir. Le Rig-Veda dit : « Il se développa d'abord le désir, qui fut le premier germe de la pensée » (X, 129, str. 6, 7). On sait que Bouddha, dont l'un des premiers surnoms était « celui qui a fait vœu de silence » (le nom de moine de Cohen sera : « le Silencieux »), commença par pratiquer le jeûne, pour éteindre ce désir, avant de renoncer. De même, la vie de Leonard Cohen alterne entre ces pôles résolument contraires : désir – ce désir qui permet de s'arracher de la dépression et de l'asthénie,

atonie –, détachement du désir, jusqu'au renoncement à un détachement complet, la trêve, qui adoucit temporairement la guerre que se vouent le désir et son contraire. De sa retraite monastique au Mount Baldy, dans les hauteurs de ce que Chateaubriand nomme *Regna solitudinis*, Cohen ne pouvait que redescendre, « retourner au monde » (*Night Comes On*) et à ses fatalités.

De même, cette magistrale biographie nous invite à revenir à l'œuvre, à l'écouter à nouveau, à se frotter à ses beautés : la noirceur décharnée de *Songs from a Room* (1969), les curiosités de *Songs of Love and Hate* (1971) et les synthèses de *Various Positions* (1984) et *I'm Your Man* (1988), le oud enfiévré du live *Field Commander Cohen*, qui marque le début de sa collaboration avec Sharon Robinson, le bercement suave de *Ten New Songs*, les lives de *Songs from the Road* (2010), qui le montrent au sommet de son art vocal et guitaristique, jusqu'à la sublime *You Want It Darker* de 2016, l'année où Cohen quitte ce monde comme il quittait la scène, distingué et discret, couvert d'hommages, cette scène qu'il ne fut jamais réellement pressé de quitter.

Car l'ataraxie n'est pas non plus de mise chez Leonard Cohen. Sylvie Simmons raconte dans une postface touchante comment, jusqu'au seuil de la mort, le poète remplit ses carnets de notes, de souvenirs de rêves, conserve jusqu'au bout une attention aux choses, aux émotions, aux êtres, aux états. L'introspection en tant que telle n'a jamais été son fort, confie-t-il à la biographe, dans un échange placé en épilogue, mais il cultive une lucidité qui ne faillit pas car elle est, précisément, cette lumière qui surgit dans les failles (« Toutes choses se brisent, se cassent – c'est par là que la lumière passe. »)

I'm Your Man. La Vie de Leonard Cohen n'omet aucune de ces failles : les drogues, les femmes, les élans brisés. La « Note de l'auteure » contient une liste traditionnelle de remerciements, mais on a l'impression qu'il ne s'agit pas uniquement de personnes, de relations de Leonard Cohen, mais de témoins, au sens religieux du terme. C'est un grand poète et, reconnaissons-le, un rabbin élégiaque dont Sylvie Simmons, en adoratrice fervente et rigoureuse, suit les traces. L'ultime chapitre du livre est une postface intitulée « Voyager léger », qui dépeint un Leonard Cohen dans l'improbable grâce du grand âge, diminué mais concentré, ses dires habituellement ciselés et intenses, réduits encore à l'élixir rare et pur d'une parole sacrée.

Clément Bosqué

I'm Your Man. La Vie de Leonard Cohen, de Sylvie Simmons. L'Échappée, 501 pages, 24 euros.

Sylvie Simmons paroles et musique

Sylvie Simmons, qui est née à Londres et habite désormais en Californie, a fait sa carrière de journaliste dans les meilleurs titres de la presse musicale anglo-saxonne : *Creem*, *Q*, *Rolling Stone*, *Mojo*, et d'autres... Elle a écrit la biographie de plusieurs artistes, notamment Neil Young (*Reflections in Broken Glass*, non traduit) ou Serge Gainsbourg (*Pour une poignée de Gitanes*, éd. Camion blanc, 2009) ainsi que des ouvrages de fiction. En 2014, elle a enregistré son premier album de musique folk, intitulé *Sylvie* (Light in the Attic Records). Aujourd'hui sort en France, aux éditions L'Échappée (512 pages, 24 euros), *I'm Your Man*. La vie de Leonard Cohen, sa biographie du poète et musicien canadien. Sorti en 2012 et traduit dans 20 langues, dont le français du Québec, le livre n'avait jamais été publié en France : « Plusieurs fois, le livre a failli y être édité et puis à chaque fois les éditeurs se sont désistés pour des raisons assez absurdes... », sourit-elle aujourd'hui. « Je suis très heureuse que le livre paraisse, d'autant plus que j'ai vécu en France il y a quelques années, et la promotion du livre va me donner l'occasion d'y revenir. » Depuis San Francisco, à une heure que personne n'a réussi à déterminer avec précision, elle a répondu à quelques questions des *Lettres françaises*.

Quand avez-vous découvert l'œuvre de Leonard Cohen ?

Sylvie Simmons. J'avais environ 13 ans quand j'ai entendu sa musique pour la première fois. C'était sur *The Rock Machine Turns You On*, une compilation d'artistes de Columbia Records. L'album était au prix d'un 45 tours : plein de jeunes, qui comme moi n'avaient de quoi acheter que des singles, purent se l'offrir ; et ça nous a permis de découvrir Dylan, Simon & Garfunkel, Laura Nyro, etc. La chanson de Cohen sur l'album était *Sisters of Mercy*. En l'entendant, j'ai eu l'impression d'une voix qui me parlait personnellement, qui cherchait à confier un secret.

Quand et comment vous est venue l'idée de lui consacrer une biographie ?

Sylvie Simmons. En 2001, j'ai parlé avec Leonard Cohen, au moment de la sortie de son album *Ten New Songs*. J'ai écrit un long article sur lui pour le magazine *Mojo*. On a parlé pendant trois jours, et comme beaucoup de gens qui l'ont rencontré, j'ai eu le sentiment que c'était la meilleure conversation de toute ma vie ! Mais j'ai aussi eu l'impression que certaines de ses réponses étaient parfois un peu diplomatiques, et j'ai eu envie d'aller plus loin. Il m'a dit qu'il avait beaucoup aimé mon livre sur Serge Gainsbourg, et qu'il aimerait que quelqu'un écrive quelque chose comme ça sur lui après sa mort. J'ai dit : pourquoi attendre ?

J'étais très surprise du petit nombre de livres qui lui étaient consacrés, et de leur médiocre qualité. Leonard Cohen m'a apporté tout son soutien. Il m'a autorisé à parler à tous les gens qu'il avait connus, sans restriction. Il m'a donné accès à ses archives personnelles, on a débarrassé ensemble des cartons de vieilles photos. La seule recommandation qu'il m'a faite, c'est : « N'enjolivez pas les choses. » C'est une attitude assez remarquable dans le monde de la musique.

Ces dernières années, il s'astreignait à des tournées longues et très exigeantes pour un homme de son âge. Pourtant, il semblait véritablement heureux de retrouver son public, ce qui n'a pas toujours été le cas...

Sylvie Simmons. Il avait abandonné la scène il y a longtemps, car il avait toujours détesté les tournées qu'il ne supportait qu'en buvant de grandes quantités d'alcool. Il avait l'impression que c'était une opération promotionnelle, et qu'il prostituait sa musique, son art, pour vendre des disques. Mais lorsqu'il a eu besoin d'argent, après avoir été escroqué et ruiné par sa comptable, il a dû repartir en tournée et il s'est rendu compte que ça lui avait manqué. Sur scène, malgré son âge, il était leste comme un Fred Astaire ! Même après avoir regagné l'argent qu'on lui avait volé, il a continué à se produire en public, avec enthousiasme : il avait fini par apprendre à aimer ça.

En tant que musicienne, quelles sont vos influences ? Est-ce que Leonard Cohen tient parmi elles une place importante ?

Sylvie Simmons. Je n'arrive jamais à penser à ma musique en termes d'influence, parce que j'ai vécu toute ma vie plongée dans la musique. Certains critiques disent que mon style dénote l'influence de Leonard Cohen, mais au moins la moitié des chansons de l'album ont été écrites avant que je ne commence à écrire sa biographie. D'autres ont évoqué Marianne Faithfull, Mazzy Star ou même Jane Birkin ! Si c'est le cas, c'est un processus inconscient et peut-être même un hasard dû à la similarité d'une tonalité, d'un accent, d'une tessiture...

J'ai commencé à écrire des chansons sérieusement à San Francisco, mes instruments habituels (piano, guitare) étaient restés à Londres, et un ami m'a donné un ukulélé. Les chansons me sont venues comme si elles attendaient depuis très longtemps. D'abord, je ne les ai jouées qu'à quelques amis musiciens de passage, et certains d'entre eux m'ont dit d'en faire un album. L'idée de les jouer en public me rendait nerveuse, mais quand j'ai fait la tournée promotionnelle pour la biographie de Cohen, pendant plus d'un an j'ai chanté ses chansons au ukulélé, et ça m'a donné le courage d'aller en studio avec Howe Gelb, de Giant Sand et j'ai enregistré mon premier album.

Propos recueillis et traduits par Sébastien Banse

Le cheval et le tombereau

« *Je ne suis pas choqué / du goût de sang sur ta langue / tandis que mes bras poussent dans tes cheveux...* » Comme le montre ce vers extrait de son tout premier recueil, une sensualité exacerbée a tout de suite été présente chez Leonard Cohen. Bien que cela soit une matière commune en poésie, l'œuvre de Cohen offre quelques variations qui la rendent originale.

Tout d'abord, on n'y trouvera pas une ligne consacrée au thème habituel de la passion non partagée. Le cliché de l'amoureux transi et dédaigné par sa belle ne trouve pas sa place chez Cohen. Celui-ci a eu beaucoup de succès auprès des femmes et il a parlé de toutes celles qu'il a connues plutôt que des rares qui lui ont échappé. Il n'est pas pour autant un collectionneur, et il s'est même moqué de sa réputation d'homme à femmes dans un album de 1977 intitulé *Death of a Ladies' Man* (un échec esthétique par ailleurs, dont le produc-

teur, Phil Spector, porte la plus grande part de responsabilité).

Pour Cohen, il ne s'agit pas tant de concupiscence que de désir. Le désir est un moyen de réconcilier le corps et l'âme. Dans ses poèmes et ses chansons, Cohen fait souvent référence, avec un humour empreint de dérision, aux aspects les plus déplaisants du corps (« *la grande plainte du constipé...* »). Ce n'est que par la grâce du désir et de l'amour physique que cette trivialité peut être transcendée. Alors, le corps devient non seulement une source de plaisir mais une porte d'accès à une dimension supérieure où le spirituel et le charnel se conjuguent en une expérience sacrée. Le désir n'élève pas l'âme hors du corps, il les élève ensemble. C'est un chemin vers le divin. « *Le désir*, écrit Cohen, *est la dernière église.* »

Pour cette raison, on ne trouvera pas non plus dans son œuvre le conflit habituel entre sexe et morale religieuse. Bien que Cohen soit

croquant, sa lasciveté ne le fait pas culpabiliser car l'amour physique est un élan vers une forme d'amour suprême. Cette exaltation semble même suspendre le temps et offrir un aperçu d'éternité. « *Prends cette valse* », chante-t-il. « *Nous n'avons plus rien d'autre à attendre que ça.* »

C'est une belle idée, mais ce n'est bien sûr qu'une belle illusion. Le temps s'écoule. Le désir s'étirole. Les couples se délittent et rompent. L'amant qui avait été transporté à de telles hauteurs retombe dans le bourbier terrestre, en proie aux maux d'estomac et aux cheveux gris. La chute est à la mesure de l'extase et mène à la dépression.

Leonard Cohen a souffert très jeune de syndrome dépressif. Sa mère en souffrait aussi, il y avait probablement là une prédestination génétique. Cohen en a profité pour réfuter un autre cliché romantique, celui de la souffrance et de la détresse comme moteurs de l'inspiration

créatrice. Pour Cohen, la dépression était une entrave puissante, quelque chose qui l'empêchait parfois même de se lever. « *Le désir est le cheval* », a-t-il dit. « *La dépression est le tombereau.* » Parfois la charge devient trop lourde à tirer et l'attelage s'immobilise. L'écrivain échoué se résout à attendre qu'une nouvelle vague de désir le soulève. Entre-temps, au creux de cette oscillation entre les extrêmes de la passion, le processus créatif est empêché: « *Je sais aimer, je sais haïr / Mais l'entre-deux me transite...* »

Finalement, l'insatisfaction au cœur de la dépression contient son propre remède. Un autre désir, un autre appétit se fait sentir. L'amant se relève enfin, meurtri et affamé. Il y aura une nouvelle route, une nouvelle rive, une nouvelle femme. Et, heureusement pour nous, un nouveau poème. « *Chantons un autre air, mes amis. Celui-ci s'use et s'aigrit.* »

Abigail Avalange

(traduit de l'américain par Osalide Blanchet)

Le passage

Traduire est un mystère. C'est une activité comparable à celle du miroir, de la fenêtre, du fleuve, des livres. Excepté que, au lieu de chercher à y voir notre visage, nous y découvrons le surprenant visage d'un étranger. Et, en même temps, nous découvrons que nous sommes étrangers comme lui. De sorte que, pour entreprendre ce travail, il est nécessaire, secrètement, de se ressembler dans une espèce d'ailleurs.

Cette ressemblance n'est pas comme celle des jumeaux, au contraire; elle retentit dans la poitrine comme un écho particulier, inconnu, à mesure que l'on tourne les pages d'un livre. La forme, la façon choisies par l'auteur sont essentielles, dans la mesure où elles mettent en évidence son âme. Je traduis un auteur lorsque je tombe amoureux de son âme. Le choix des œuvres à traduire est une histoire d'amour; le mystère étant toujours pareil et différent. Je suis deux et absolument un seul être. Pour quelle raison?

Traduire n'est pas seulement passer d'une langue à l'autre pour rendre lisible un texte à des lecteurs qui ne la connaissent pas. C'est l'histoire d'une rencontre. Les lecteurs lisent une traduction qui navigue à la surface de la mer et à la fois une autre, véritable, invisible, qui navigue dans ses profondeurs. J'ai une grande affection pour les œuvres traduites. Il me semble qu'une voix se dégage entre les deux navigations et arrive directement jusqu'à moi. Et cette voix n'a pas de langue ni de pays. Elle émigre doucement d'une frontière à une autre et reste étrangère à jamais: elle est la voix d'un écrivain.

Je me demande pour quelle raison certains écrivains traduisent et d'autres pas. D'autres qui ne sortent pas de leur pays. Ceux qui écrivent de la poésie sont tentés par la traduction. La poésie est une création dans l'espace et, à sa naissance, elle contient déjà toutes les langues et se dessine entre elles. Son rythme est sa langue première. J'aime spécialement traduire des poèmes, j'ai le sentiment de ne pas toucher au texte mais au rythme. En le suivant, je scande les silences et le chant. Rien ne peut me rendre plus heureuse. Je suis recréée à mesure que je reproduis les sons et les signes qui dessinent les vers.

Un écrivain ne choisit pas ce qu'il veut dire ni la façon qu'il utilisera pour le faire. Son message invente ses marques et il obéit au langage qu'il porte en lui et qui se trace malgré lui sur les blancs. Voudrait-il le modifier, en lui donnant une autre apparence, il en serait incapable. Qu'il écrive de la poésie ou de la prose, il est soumis à ce langage intérieur qui l'inspire et le guide. Traduire signifie traduire ce langage et non pas changer une langue pour une autre. Sans doute, la version originale se transforme, mais si le travail du traducteur est intelligent, il traduit plus ce langage de fond, univers de l'auteur, que la manière avec laquelle il choisit et place les mots. Traduire veut dire traduire un auteur et non pas traduire seulement sa langue et son texte.

Pour traduire, de plus, autant que pour écrire, on se sert des sons des lettres, des syllabes, des accents des mots. L'écrivaine argentine Silvina Ocampo disait que la traduction équivalait à verser le vin d'une coupe dans une autre coupe sans modifier le vin. Comme souvent les Argentins, elle avait commencé par



écrire en anglais, et non pas parce qu'elle était bilingue, mais simplement parce que ce passage vers l'ailleurs lui plaisait de cette manière. Sa sœur Victoria a écrit beaucoup de livres en français, traduits ensuite en espagnol par elle.

Je suis arrivée à Paris, avec une grande quantité de livres de poètes argentins. Je ne voulais pas m'en séparer. Et, au bout d'un temps, je me suis mise à écrire en français. J'ai changé l'espagnol, devenu trop sonore, pour le français. Il était ainsi plus facile d'imiter l'œuvre du peintre Geneviève Asse, que j'admirais et qui me signalait une voie, le lieu des mots sur la page et des poèmes au centre de l'espace. L'écriture peut répondre à la peinture, au paysage, à la musique. Dès les premiers pas de cette langue naissante, j'ai senti qu'elle me convenait. Je ne pouvais que poursuivre ces poèmes brefs, dénudés, suspendus dans les blancs, et j'ai eu la chance de les voir publiés.

En 1989, j'ai traduit *les Conjurés*, poèmes et proses de Borges avec des illustrations de Geneviève Asse, qui fut édité à Genève par Jacques Quentin. Après Borges, je suis entrée dans le monde singulier de son maître, Macedonio Fernández. Les éditions José Corti ouvraient leurs portes aux traductions d'auteurs connus ou inconnus, et j'ai de même publié chez eux *Fragments verticaux* et *Quatorzième poésie verticale* de Roberto Juarroz. Un peu plus tard, encouragée par mon ami Hector Bianciotti, je me suis mise à traduire les *Poèmes d'amour désespéré* de Silvina Ocampo. Ce fut un nouvelle traversée. Ce livre, qu'elle m'avait offert avant mon départ, était doublement précieux car il était épuisé en Argentine. J'ai aussi traduit l'*Œuvre poétique* d'Alejandra Pizarnik et les *Tours de silence* d'Angel Bonomini. Je ne voudrais pas énumérer la liste des écrivains desquels je me suis rapprochée, ils sont tous différents, mais j'ai eu pour chacun d'entre eux le même désir, la même passion.

Un écrivain a-t-il besoin d'être deux? De travailler non pas dans la solitude, mais en compagnie d'une autre voix, de laquelle surgit une parole nouvelle? La voix qu'on désire peut être comparée à la parole de la mer. Si les auteurs écrivains que j'ai traduits ne se ressemblent pas entre eux, le langage de chacun a provoqué chez moi une attirance analogue et forte. Je ne peux la comparer qu'avec celle de l'amour. Avec celle irrésistible, indéchiffrable de l'amour. Et cette attirance amoureuse pour certaines œuvres dure toute la vie. La plupart des auteurs traduits par moi sont des Argentins pour lesquels j'ai de l'affection depuis mon enfance et que je relis souvent. Ils ont traversé la mer dans ma valise et se sont réveillés en France et ensuite en français.

Plus tard, j'ai traduit en espagnol Marguerite Yourcenar, dont la passion, par-delà sa langue, alluma la mienne. Cet exemple montre la force fulgurante de certaines partitions musicales. Nos univers n'étaient pas visiblement semblables, mais la musique était jouée par un instrument commun. D'ailleurs, l'interprétation des musiciens ressemble à la traduction; chacun, de sa sensibilité propre, modifie légèrement les rythmes et les sons mais ne touche pas au cœur de la partition originale. Il est essentiel que celle-ci soit reconnue dans toutes les interprétations. D'ailleurs, sommes-nous une version originale ou une traduction de nous-mêmes? Je penche pour la seconde possibilité. Quoi qu'il en soit, cette dernière tente de dire la première. Samuel Beckett, l'Irlandais, qui habitait Paris et qui écrivait soit en français, soit en anglais, disait que, lorsqu'il se fatiguait d'une langue, il poursuivait dans l'autre. Ce qui me donne à penser que le passage d'une langue à l'autre est lié à toutes les formes, toutes les inflexions, tous les pays de l'exil.

Silvia Baron Supervielle

Alan Moore : justice au-dessus des mots

Jérusalem,

d'Alan Moore, traduit par Claro.

Éditions Inculte, 28,90 euros, 1 266 pages.

Qu'attend-on d'une œuvre littéraire ? La réponse à cette question pourrait à elle seule balayer plus de la moitié de la production éditoriale française. Nettoyage de printemps, critérium de diamant, plus tranchant que le rasoir d'Ockham, dont *Jérusalem* d'Alan Moore, paru il y a quelque temps déjà aux éditions Inculte, nous donne quelque idée. Une grande œuvre doit résister, en même temps qu'elle doit plaire. Elle doit séduire quand on l'effleure et donner la migraine au disséqueur. Une seule lecture ne peut pas l'épuiser. Et lorsqu'il s'agit d'un ouvrage de 1 300 pages comme celui-là, aussi dense, aussi fou, il faut que le plaisir du lecteur soit égal au courage qu'il aura de le relire. Ce n'est pas une mince affaire ! Pari gagné.

Jérusalem est donc le deuxième roman d'Alan Moore, qu'on connaît surtout pour ses comics et les adaptations cinématographiques de certains d'entre eux – notamment *From Hell*, *La Ligue des gentlemen extraordinaires* et *V pour Vendetta*. Le volume est traduit de l'anglais par l'écrivain Claro, dont il faut saluer le travail titanesque, tant l'ampleur, l'érudition et la complexité de l'œuvre sont grandes. Il fallait à tout le moins déployer une théorie de la traduction en actes pour s'atteler à un tel ouvrage. Je recommande à qui voudrait se familiariser avec la méthode de Claro de consulter son « blog du traducteur », disponible à cette adresse : <http://alanmoore-jerusalem.fr/index.php/author/claro/>.

Comment résumer *Jérusalem* ? Par où aborder cette gigantesque fresque épique, lyrique, romanesque, fantastique, métaphysique, populaire, savante, politique, géographique, poétique ? Les adjectifs ne manquent pas. Disons d'abord que *Jérusalem* est l'histoire d'une ville, Northampton, située à une centaine de kilomètres au nord de Londres, et de ses habitants, petits ou grands. Moore y naquit. Il fait de cette ville de cœur le véritable centre de l'Angleterre. Et il n'a peut-être pas tort. Au IX^e siècle, un moine anglais reçut de Dieu le commandement de ramener une sainte croix de Palestine et de la ficher au centre de son pays ; c'est à Northampton, alors Hamtun, qu'il s'arrêta. Le livre d'Alan Moore fait roman de tous les personnages historiques qui, par un étrange hasard objectif, ont côtoyé Northampton ou ses alentours. Dans le désordre : le théologien Philip Doddridge, le psalmiste John Newton, Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, le prédicateur John Bunyan, Cromwell, les poètes William Blake et John Clare, Charlie Chaplin, James Joyce et sa fille Lucia, Samuel Beckett et tant d'autres. Moore n'en parle pas, mais est-ce encore un hasard si, alors que *Jérusalem* multiplie les allusions à cette grande œuvre de la pop culture qu'est la série *Doctor Who*, on s'aperçoit après quelques recherches que Matt Smith, l'interprète du onzième Docteur, est né à Northampton ? On voit donc de quelle longue et riche tradition Moore est porteur. Chacun de ses personnages fait partie de l'histoire de *Jérusalem*. Je ne dis pas cela en l'air : on assistera, au fil de la lecture, au commerce charnel que noueront Lucia Joyce et John Clare, au coucher de Cromwell, la veille d'une bataille décisive, à une saynète rassemblant Clare, Becket et Beckett...

Pour Moore, une ville est la somme de tous les habitants qu'elle connut, de leurs rêves, de leurs désirs, du passé, du présent comme de l'avenir. Ces rencontres temporelles carnavalesques et improbables, « *timey wimey* » comme dirait le Docteur, sont rendues possibles par la conception du temps que Moore met en œuvre dans *Jérusalem*. Extrapolant des théories scientifiques qui, je l'avoue, me dépassent en même temps qu'elles me fascinent, Moore considère le temps comme une dimension physique à part entière, visible, presque gélatineuse, qui se manifeste à l'homme en lui donnant l'illusion de la durée. Dans cet univers, c'est la mort qui permet à l'homme d'échapper au piège optique de la troisième dimension, piège dans lequel ne tombent pas les pigeons, par exemple, ou épisodiquement certains marginaux, drogués, alcooliques, déjà « hors du temps ». Une fois qu'ils sont « morts », leur esprit peut vagabonder dans cette nouvelle dimension en creusant dans le temps, en retournant les angles. Un angle étant un point dans lequel les différentes dimensions se rejoignent. « *C'est la direction qu'ici en haut on appelle la durance ou la "quandeur" de quelque chose, et qui n'a pas de fin. Bon, si le chemin qu'on prend là c'est toutes les pièces différentes de ta parcelle d'Andrew's Road, alors ça veut dire que dans ce sens,*

dans la "tardance", c'est tous les moments différents de cette pièce », comme l'explique Phyllis Painter au petit Mick Warren, provisoirement décédé. Vues de loin, les choses apparaissent alors comme étirées, déformées, plus ou moins transparentes selon l'empreinte plus ou moins durable qu'elles ont laissée dans cette dimension temporelle. Par exemple, une réalité aussi éthérée que les nuages, vue par Michael : « *Ce n'était pas des nuages, bien qu'ils fussent de tailles tout aussi variées et tout aussi gracieux et lents dans leurs mouvements. Ils ressemblaient davantage, pensait-il, au dessin industriel qu'aurait fait quelqu'un de nuages.* » Cette théorie a un corollaire, qui soulève de nombreuses questions : si le temps est une dimension dans laquelle on peut marcher aussi bien dans la longueur, la largeur ou la profondeur, tout est-il déjà « arrivé » ? Le temps est un bloc constitué, immuable. Constitué par ses angles.

Les angles. Moore joue sur l'homophonie angel/angle, ce qui place d'emblée l'enjeu de *Jérusalem* dans le langage. Dans le roman, les anges sont personnifiés par les anges de Mansoul, qui jouent au billard avec les destinées, bâtissant peu à peu une Jérusalem à la fois céleste et temporelle au-dessus de Northampton, et particulièrement du quartier réprouvé des Boroughs. Ces anges, que certaines religions prennent pour des êtres d'origine divine, veillent à chaque instant que soit accompli le temps, pour son intégrité même, dans une vision téléologique qu'on sent incertaine, angoissée, chez Alan Moore. Man-soul, l'âme de l'homme, bien sûr, mais aussi une référence à l'allégorie religieuse de Bunyan développée dans *The Holy War* (1682). « *Bien sûr, nous marchons parmi vous, enfoncés jusqu'à la taille dans votre politique et votre mythologie. Nous pataugeons dans les pétales rose nougat de votre Commonwealth en pleine désintégration. Nous marchons telle une marée noire sur Washington. Nous jonglons avec les satellites et Francis Bacon. Nous sommes les bâtisseurs. Nous construisons Allen Ginsberg et la cathédrale de Niemeyer à Brasilia. Nous élevons le mur de Berlin. Des nuages passent devant le soleil. Nous sommes avec vous maintenant.* » Cette guerre sainte est menée pour émanciper l'âme humaine au travers du temps, quoique l'issue de cette guerre soit incertaine, nous le verrons. Elle se mène en tout cas par les angles, les coins, les marges. C'est autour de ces marges que va s'enraciner l'intrigue du roman. Parmi tous les marginaux dont nous suivons les tribulations – clochards, poètes, drogués, prostituées, anciens esclaves, activistes, fous –, on s'attache en particulier au destin de la famille Vernall-Warren. La famille Vernall compte beaucoup de détraqués en tout genre et n'a pas bonne réputation dans le quartier déjà malfamé des Boroughs. C'est que, en réalité, depuis des siècles, la tâche leur est dévolue dans les plans des bâtisseurs de s'occuper des coins, d'entretenir les marges, qui sont toujours des points de passage, on le répète, d'une dimension à une autre, d'un événement à un autre. Elle est enveloppée d'un mystère, même dans l'au-delà. May Warren revêt l'antique tunique des matrones qui présidaient aux naissances et aux décès selon les anciennes coutumes ; Snowy Vernall, lui, se balade sur les toits, d'où il entretient l'avenir... Et il y a Alma, double agaçant de l'auteur, artiste chichonnée qui jouera un rôle capital dans cette « guerre sainte » en portant témoignage, par l'intermédiaire de son exposition, de l'extraordinaire richesse fantasmagique des Boroughs.

La première partie du livre, « *Les Borough* », plante le décor de Northampton et alterne, chapitre par chapitre, les narrateurs pour nous rendre familiers les personnages, petits ou grands, de cette histoire. On devine petit à petit que quelque chose cloche dans la chronologie et qu'ils n'ont probablement pas tous vécu à la même époque. La seconde partie, « *Mansoul* », raconte l'arrivée dans la quatrième dimension du petit Michael Warren, suspendu entre la vie et la mort après s'être étouffé avec une pastille. Guidé par ses amis du « gang des enfantômes », il va comprendre au fur et à mesure de ses aventures, racontées façon Club des 5 ou *Peter Pan*, qu'il est capital qu'il se souvienne de sa virée à travers Mansoul pour qu'il puisse plus tard la rapporter à sa sœur, Alma. Alma, inspirée par l'histoire de son frère, sera ainsi à même d'immortaliser les Boroughs lors d'une exposition, dans la troisième partie, « *L'enquête Vernall* ». Cette troisième partie, imitant l'ingéniosité artistique d'Alma, met en œuvre une prodigieuse variété de formes littéraires : théâtre, poésie, stream of consciousness, prose non ponctuée, écriture phonétique, points de vue alternés, anticipation... Sommet littéraire de *Jérusalem*, « *L'enquête Vernall* » est aussi la partie la plus complexe et la plus riche en questionnements. La marche de Snowy Vernall et

de la petite May Warren vers la fin des temps est sans doute l'un des plus beaux morceaux de bravoure qu'il m'ait été donné de lire. L'un des plus vertigineux, en tout cas, comme la sensation de regarder un film de science-fiction en accéléré.

On écrira longtemps sur ce livre et dans tous les sens des thèses croulantes ou des essais pointus. Ce n'est ni mon rôle, ni mon ambition ici. Il y a toutefois deux aspects du livre sur lesquels je voudrais attirer l'attention du lecteur. Je veux d'abord parler du langage d'Alan Moore et de la qualité de la traduction de Claro. Ce langage est à l'image du monde qu'il décrit : il possède plusieurs dimensions, réfractions et facettes. C'est évidemment dans le chapitre « *Battre la campagne* » (troisième partie) que l'art du poète est le plus saillant. Nous sommes dans la tête de Lucia Joyce, la fille de James, internée à l'asile psychiatrique de Northampton. Alan Moore rend hommage à cette figure de femme, malade certes, mais victime, peut-être, d'un frère incestueux, d'un père marmoréen. La langue de Lucia nous est retranscrite phonétiquement, ce qui rend la lecture difficile mais ô combien plus riche. Ses mots sont des mots en liberté, à qui sont rendues toutes leurs possibilités sonores. « *Après un lang et sinueux périple, el arrêve déviant une clouture derrhier lac aile sextant une florêt darbes.* » Petit florilège pour donner un aperçu d'une ébouriffante création linguistique : « *reviceurant* », « *nymfaufemane* », « *el desdichida* », « *patermonster* », « *immobnubile* », « *staccadé* », « *ulysserre* »... Certains y verront un état régressif du langage. J'y vois plutôt une fontaine de jouvence qui restitue aux mots leur ambiguïté native. Claro parle de « *nomad's langue* », concept qui explique aussi bien qu'il illustre la langue d'Alan Moore : on peut y lire aussi bien « *nomade* », que « *no-man* », « *no mad* », « *noumène* », « *langue* », « *land* », etc. Le scintillement du mot laisse entrevoir une multiplication des autres signifiants qu'il suggère, et donc des signifiés. C'est redire l'importance du langage dans un roman où même les relations entre certains personnages sont d'ordre linguistique. Ainsi de John Clare, jouant dans la mort son évasion de l'asile en 1841 pour retrouver son amour d'antan, Mary Joyce, qui tombe sur une Lucia Joyce volontiers voluptueuse. Le signifiant-désirant (Lucia Joyce) se donne à la place du signifié-désiré (Mary Joyce) par la seule grâce du langage.

Enfin, il faut insister sur la dimension politique et géographique de *Jérusalem*. S'emparant d'un quartier pauvre et marginal, les Boroughs, d'une ville elle-même déchue de son ancienne et tumultueuse histoire, Northampton, pour en faire le « centre » de l'Angleterre, Moore entre en résonance avec une histoire sociale riche de révoltes estudiantines médiévales, d'utopies religieuses révolutionnaires, de grèves socialistes, de rues miséreuses, de luttes contre le racisme ou l'homophobie, de bagarres avec les brutes du British Union of Facists d'Oswald Mosley, de fiertés ouvrières et de désindustrialisations, de spéculations immobilières et de dérélictions urbaines... Une histoire populaire et vivante que peuplent aussi les rêves et les désirs des habitants des Boroughs. *Jérusalem* semble résumer l'opposition entre la notion d'« espace vécu » et celle d'« espace aliéné » théorisée par le géographe Armand Frémont. Dans les Boroughs, l'espace vécu des gens, approprié dans toutes ses dimensions, que symbolise Mansoul, est sans cesse menacé dans son élaboration par l'espace aliéné du travail abêtissant et des politiques urbaines du *Capital*. La vision hallucinée du « *Destructeur* », colossale cheminée industrielle dévorant le tissu même du réel et du temps, rappelle les « *dark satanic mills* » (les « *ténébreux moulins sataniques* ») issus du poème de William Blake « *And did those feet in ancient time* » que les Anglais nomment couramment... « *Jérusalem* ». Le Destructeur d'Alan Moore broie dans les feux du calcul égoïste féeries, merveilles, fraternités, mémoires populaires et vieilles religiosités... jusqu'aux anges et aux démons qui tentent d'éteindre l'incendie. Le géographe marxiste américain David Harvey appelle de ses vœux un « *matérialisme historico-géographique* ». En attendant, peut-être peut-on dire que Jérusalem élabore un idéalisme historico-géographique qui vient combler cette lacune, l'idéalisme ayant toujours un coup d'avance sur le matérialisme. L'art d'Alma – donc celui de Moore, le titre de chacun des chapitres du livre reprenant ceux des tableaux de l'exposition d'Alma – se pose alors comme un instrument de lutte afin de sauvegarder Mansoul et d'achever sa construction. « *And was Jerusalem builded here/among those dark satanic mills?* » se demandait William Blake. Alma et Moore lui répondent : « *JUSTICE AU-DESSUS DES RUES* », justice au-dessus des mots.

Victor Blanc

Lenny Bruce vs United States of America

Irrécupérable,

de Lenny Bruce, traduit de l'américain par Christine Rimoldy. Tristram, 370 pages, 23,50 euros.

« *Lenny Bruce is dead but his ghost lives on and on (...)*
They said he was sick 'cause he didn't play by the rules (...)
Lenny Bruce was bad
He was the brother that we never had »

J'ai entendu ces paroles par une belle nuit de la fin juillet 1981, à Avignon, un mois avant que la chanson que Bob Dylan avait consacrée au mythique « stand-up artist » (on n'a pas de traduction exacte du terme. Disons que l'équivalent de Lenny Bruce serait le Coluche des dernières années, à la radio, ou le Guy Bedos d'aujourd'hui : un humoriste improvisant, en fonction de l'actualité, sur les événements du jour) ne soit publiée sur *Shot of Love*, qui est l'un des plus grands albums du prix Nobel de littérature 2016, et le plus sous-estimé.

Je n'avais jamais entendu parler de Lenny Bruce. Et depuis, Lenny Bruce restait pour moi un personnage d'une chanson de Dylan (un personnage dont l'image apparaît aussi sur le collage de la pochette de *Sgt. Pepper's* – preuve de son importance pour les musiciens et poètes qui ont inventé la deuxième moitié du XX^e siècle). Je n'ai même jamais eu la curiosité de voir le film que lui a consacré Bob Fosse, en 1974 : que Dylan lui rende hommage suffisait à en faire un personnage important de la mythologie dylano-américaine.

Et j'ignorais qu'il avait publié en 1965 un feuilleton dans *Playboy*, puis en volume, peu avant sa mort, une autobiographie, *How to Talk Dirty and Influence People* (« comment dire des cochonneries et influencer les gens »).

Mais la traduction, cinquante ans après, de son livre, sous le titre plus bref (mais moins drôle) d'*Irrécupérable*, m'a donné enfin envie d'en savoir plus sur le personnage, comme j'aurais ouvert une fenêtre-référence de l'immense calendrier de l'Avent que constitue l'œuvre de Dylan.

L'éditeur français, étonné que l'unique livre du comique américain le plus emblématique de la « contre-culture » des années 1960 n'ait jamais été traduit, compare le début de son livre au *Portnoy* de Philip Roth, et il n'a pas tort : l'enfance dans une famille juive (une mère, et une tante, car le père divorcé n'apparaît que les week-ends) dans une petite bourgade de Long Island, à l'époque de la Grande Dépression, est hilarante et Lenny Bruce y donne libre cours à une verve à la fois drôle, féroce et tendre – comme Philip Roth en est capable (et il est vrai que si Roth a publié ses premiers livres avant l'autobiographie de Lenny Bruce, *Portnoy* lui est postérieur).



L'adolescence et la jeunesse de Lenny Bruce sont l'occasion de « sketches » inattendus – Lenny en escroc télévisuel sollicitant des mises de fonds pour des causes lacrymogènes, Lenny déguisé en prêtre et quêtant pour une prétendue fondation de secours aux lépreux – et réjouissants. Mais la deuxième partie du livre se gâte un peu : Lenny est devenu un show-man reconnu, sinon unanimement apprécié, et se voit en butte à la persécution d'une Amérique puritaine qui, dans les années

1960, semble n'avoir pas changé depuis le temps des sorcières de Salem. Il subit arrestation sur arrestation, procès sur procès, amende sur amende – tout ça pour « obscénités » –, et, non sans une amertume bien compréhensible, il s'étend sur les moindres détails de ses procès, tire à la ligne (il ne faut pas oublier que son livre est paru sous forme de feuilleton) et fait du remplissage en reproduisant in extenso les arguments de ses adversaires, et les plaidoiries de ses avocats. Et là, il faut bien l'avouer, on s'ennuie un peu. Le personnage – doté de l'ego démesuré d'un homme de scène – n'est pas antipathique, loin de là, mais on le sent plus doué pour délivrer des « punchlines » face à un public que pour donner du rythme à un récit.

Des punchlines, son livre n'en est pas avare, et il touche toujours juste.

« *Je savais dans mon cœur, par pure logique, que quiconque se prétend un chef religieux et possède plus d'un costume est un escroc tant qu'il y a un seul homme dans le monde qui n'en a pas.* » « *Créant un précédent à l'épuration nazie, nous avons prouvé à ces imbéciles d'Indiens la justesse de l'aphorisme "la possession vaut titre à 90 %". Si vous avez le moindre doute là-dessus et que vous vous trouvez un jour à Miami, allez donc voir les 10 % restants : la réserve indienne séminole dans le marécage des Everglades saturé de moustiques et résistant à toute tentative d'agriculture.* »

Ce qui ressort d'*Irrécupérable*, c'est la vision d'un pays totalitaire, intolérant, étrié, finalement assez peu différent de ce qu'il était au moment de la guerre froide et de McCarthy.

Au-delà des images de la Beat generation, du rock et du « flower power », l'Amérique des Kennedy et de Johnson était la même que celle d'Eisenhower (lynchages compris, qui n'ont pas cessé du jour au lendemain avec les lois de déségrégation) : les artistes progressistes éclairés de la côte Ouest ou les enfants de Dylan, largement médiatisés, n'étaient tout compte fait tolérés que pour servir de vitrine à un pays resté fondamentalement obscurantiste. C'est ce que la lecture de Lenny Bruce nous rappelle aujourd'hui.

Christophe Mercier

Hasek ou la comédie de l'Empire

Les Aventures du brave soldat Svejk pendant la Grande Guerre,

de Jaroslav Hasek, traduit excellemment du tchèque par Benoît Meunier. Gallimard, Folio, 430 pages.

« Le soldat Chveik » devient « le soldat Svejk », en vertu d'une cohérence lexicale parfaitement expliquée et compréhensible, mais le héros de l'écrivain tchèque reste le même, et on ne peut que saluer la qualité de la traduction qui rend à chaque personnage son langage propre et souligne l'« oreille » de Hasek, l'organe de perception essentiel chez lui, qui lui permet de faire exister ses personnages (alors que, par ailleurs, il les décrit assez peu : au lieu de les montrer, il les fait entendre).

Étrangement, un ami m'avait parlé de Hasek (jamais lu jusqu'alors), il y a deux ou trois mois. Il faisait partie des découvertes à faire, sans se presser (comme Zorro), jusqu'à la parution de cette traduction nouvelle, ouverte avec curiosité. Et délices : c'est sans doute pour moi la découverte de l'année.

Le « brave soldat Svejk » (reconnu comme débile léger par l'armée de l'Empire austro-hongrois) est un brave type, moins idiot qu'il ne le paraît (il est doté, comme on dit, de la « sagesse populaire », de la « foi du charbonnier », etc.), qui vit de la revente de chiens qu'il vole et qu'il maquille – s'il ne les rapporte pas

à leur maître, après les avoir « trouvés » – et qu'il « fournit » à des acheteurs désireux d'un animal de tel ou tel âge.

Mais Svejk, aussi idiot qu'il ait pu le penser l'armée d'un empire au bord du gouffre (on est en 1914), se trouve victime d'un mouchard, qui entend dans un café les réflexions qu'il émet entre deux vins, et emprisonné. Puis il passe devant une commission médicale, est considéré comme un simulateur (de quoi, Svejk se le demande toujours et le lecteur aussi), puis enrôlé dans l'armée pour une guerre à laquelle il ne comprend rien. Il ne part pas immédiatement au front – ce premier volume de ses aventures s'intitule *À l'arrière* –, il est d'abord l'ordonnance d'un aumônier militaire juif (converti et devenu prêtre après la faillite de sa maison de commerce) et alcoolique pratiquant, puis d'un lieutenant fétard amateur de jolies femmes qui l'a gagné à l'aumônier à la suite d'une partie de poker.

Svejk est un mélange de Sapeur Camember (pour sa quiétude et la philosophie désabusée avec laquelle il accepte les diverses péripéties de son existence), et de Sam Weller, le valet de monsieur Pickwick, dont il partage le bagout et une telle connaissance de l'existence qu'il n'est jamais surpris par rien et que n'importe quelle péripétie arrivée à ses « maîtres » suscite chez lui une anecdote longuement détaillée (Sam Weller est plus concis) rappelant que tout est déjà arrivé, rien de neuf sous le soleil.

Hasek, avec Svejk, a créé, comme Molière (dont il n'est pas éloigné par son génie de faire de tous ses personnages des types universels), un héros (un anti-héros) qui a donné lieu à un adjectif dans la langue tchèque.

Ses aventures – publiées en fascicules, comme des romans populaires à deux sous – sont hilarantes. Elles donnent à voir – comme *la Crypte des Capucins* ou *la Marche de Radetsky* – la fin de l'Empire autrichien, mais alors que Joseph Roth écrit une solennelle marche funèbre, Hasek préfère, sur un thème similaire, griffonner des sketches dignes d'une chanson d'Ouvrard : on n'est pas loin (avec la même verve, la même drôlerie) de *J'ai la rate qui s'dilate*. Hasek, proche du Courteline des *Gâtés de l'escadron* ou du *Train de 8h47*, offre au comique troupier (car même si Svejk est encore à l'arrière, on sait qu'il va partir au front, et les militaires sont une des cibles favorites de l'écrivain) les nuances de la « grande comédie », de la « comédie de caractères ». Molière n'est pas loin, je l'ai dit.

Le roman, conçu comme une suite de saynètes (qui se poursuivront sur le front, dans deux autres volumes), n'est pas doté d'une architecture musicale. Il n'est pas harmonieux : il est accumulatif et fragmentaire.

On se contentera donc de relever les fragments les plus accomplis, telle la messe dite par l'aumônier ivre (chapitre XI), la sévère biture du même aumônier (« *Il s'enquit du mois en*

cours, demandant si on était en décembre ou en juin, et fit preuve d'une capacité à poser les questions les plus diverses : Vous êtes marié ? Vous aimez le gorgonzola ? Est-ce qu'il y a des punaises, chez vous ? Vous allez bien ? Votre chien a-t-il eu la maladie de Carré ? »).

Et on terminera par un dialogue sublime entre Svejk et un soldat croisé dans un bistro. Ils parlent de l'empereur François-Joseph.

« *Il est gâteux au dernier degré, précisa Svejk sur un ton de spécialiste, il fait sous lui et faut lui donner à becqueter comme à un petit enfant. L'autre jour, y a un type, au bistro, qui disait que Sa Majesté l'Empereur a deux nourrices, et qu'elles lui donnent le sein trois fois par jour.*

- *Si seulement on pouvait en finir, soupira le soldat de la caserne. Que l'Autriche se prenne une bonne branlée, et qu'on nous foute la paix.* »

Et ils poursuivirent ainsi leur discussion jusqu'à ce que Svejk finisse par condamner pour de bon l'Autriche en disant :

« *Des monarchies aussi débiles, ça devrait pas exister.* »

Sur quoi, l'autre renchérit, comme s'il voulait donner une dimension pratique à cette déclaration :

« *Moi, dès que j'arrive au front, je me barre.* »

On est loin des pompes tragiques de Joseph Roth, mais le destin de l'Empire semble aussi inéluctable.

Christophe Mercier

Manganelli

et le théâtre mental de l'inexistence

Salons,

de Giorgio Manganelli, traduit, annoté et postfacé par Philippe Di Meo. L'Atelier contemporain, 160 pages, 20 euros.

On pourrait dire de Giorgio Manganelli que c'est un des plus célèbres inconnus de la littérature italienne. Ce spécialiste de la littérature anglaise (comme Giuseppe Tomasi di Lampedusa ou Mario Praz) a mené une carrière littéraire discrète, mais tout de même remarquée dès son premier roman, *Hilarotragoedia* (récemment traduit chez Zones sensibles par Christophe Mileschi), dont la difficulté de lecture était telle que l'inversion et le manque de pages demeurèrent inaperçus dans la première édition pendant plusieurs années. Il devint alors éphémèrement un des chefs de file de la littérature hermétique du Groupe 63, tête de turc de Pasolini, qui avait en horreur cette avant-garde, qui le lui rendait bien. Manganelli comme Edoardo Sanguineti ou Nanni Balestrini devaient du reste être rapidement traduits en français, rejoignant leurs équivalents hexagonaux, auteurs des collections « Fiction & Cie » ou « Tel Quel » au Seuil.

Mais Manganelli allait suivre son chemin de façon plus solitaire, en construisant une œuvre désormais inclassable, constituée de monologues angoissants et de lectures réflexives insolites, dominées par une sorte d'anthropologie ou théologie très personnelles, fondées sur une vision négative du réel. Se rapprochant alors à la fois (si l'on veut chercher des correspondances à travers les frontières) de celles de Maurice Blanchot ou de Roger Laporte, l'œuvre de Manganelli est essentiellement spéculaire, tournée vers son travail même d'élaboration et laissant à la perception une fonction de déréalisation. Il en résulte un univers littéraire très onirique, mais aussi très ironique. Le titre de son premier livre est assez clair sur la tonalité qu'il voulait donner à son style, entre l'angoisse et la dérision. Constamment et abondamment traduite en français malgré son caractère

élitiste et le plus souvent obscur, son œuvre a eu de nombreux éditeurs, parmi les plus exigeants. Outre le Seuil, Christian Bourgois, José Corti, Gallimard (collections « l'Arpenteur » et « le Promeneur »), Denoël, Petite Bibliothèque Ombres, Éditions W, Éditions Cent Pages.

La traduction des critiques d'art réunie sous le titre *Salons* est l'occasion de découvrir cette œuvre en empruntant une porte secondaire, mais particulièrement directe, en réalité. Car on comprend, en les lisant, quel rapport Manganelli entretenait avec la création chez ses confrères qui pratiquaient un autre art que l'écriture, mais lui permettaient de comprendre comment il fonctionnait lui-même par comparaison ou par opposition. Il s'agit donc bien d'articles circonstanciels, liés à des expositions temporaires, mais le point de vue de l'écrivain y est si particulier et subjectif qu'il est difficile d'y déceler autre chose qu'un prétexte à un monologue intérieur, qui était sa manière dominante dans ses autres livres.

Voyons par exemple comment, saisissant l'occasion d'une exposition collective de photographies, il décrit l'une d'elles et passe immédiatement à une généralité qui renvoie à ses propres obsessions (sur la mort, sur la disparition, sur un univers d'outre-tombe, sur l'effacement et sur l'impossibilité d'accéder immédiatement à la présence): « *Toute image fait allusion à une fin, elle est la célébration d'un moment parfait, et, dans le même temps, c'est une image sur une tombe, toute image est pétrie de mémoire, même si, à proprement parler, personne ne se souvient; la mémoire fait partie des fibres qui régissent l'univers.* » On a, par cette simple citation, une idée

déjà assez juste du style de Manganelli. Mais le paragraphe continue, laissant s'affronter, dans l'esprit angoissé de l'auteur, les forces négatives (de la dissipation, du néant) et celles qui permettent cependant à la photographie d'être vue et qui sont des sortes de rayons lumineux, mais qui ne tiennent leur pouvoir de représentation que de celles auxquelles elles s'opposent... « *... Le sentiment le plus intense et encore plus lumineux est que ces figures, images, ces signes qui possèdent pour nous un nom sont différents du néant d'un degré à peine mesurable; ce sont des fantômes. Mais le néant ne parviendra jamais à déglutir la grâce décharnée et exsangue d'un fantôme, une ombre ignare d'un corps.* »

On retrouve cette hantise de la représentation du néant, produite par le néant et y revenant, le combattant, mais finalement, d'une manière ou d'une autre, vaincue par lui, dans les différentes minimonographies (de trois ou quatre pages) que ses comptes rendus proposent. Ainsi des tableaux les plus fameux d'Edvard Munch: « *La mort est intéressante parce*

présence invisible; qu'il y eût certaine peur des fleurs; que la panique, qui faisait allusion à un dieu agreste, fût justement une peur incontrôlable des fleurs, de leur sauvage éphémère et resplendissante épiphanie en tout lieu sur la terre. »

De même, les photographies, mondaines ou de mode, de Cecil Beaton, avec tout le respect que l'on doit à ce grand artiste, photographe, décorateur et costumier, mais dont l'art est tout de même limité à une fonction plutôt subalterne par rapport à la véritable création, prennent, sous le regard de Manganelli, une dimension impérieuse qui le rapproche (et il a raison!) de la littérature énigmatique: « *Il sait regarder une femme assise enveloppée dans l'argent d'une robe, qui parle à une autre femme parée d'argent, de la manière, bouleversée et immobile, captieuse et délibérément emphatique, avec laquelle Henry James manœuvre sa syntaxe. Inaccessible, la manière de James, mais non moins inaccessible, l'apparente froideur du geste visuel de Beaton.* »

On pourrait citer la totalité de ces comptes rendus tant ils

recèlent de richesses d'analyses insolites (on peut d'ailleurs regretter que ne soit pas précisée la nature des expositions qui les ont suscités et dont parfois on ne comprend le sujet et même le lieu que de façon floue, car on mesurerait mieux la transfiguration que leur fait subir le regard de Manganelli), mais c'est lorsqu'il en vient à décrire lui-même son propre travail d'analyste qu'il est probablement au cœur même de sa passion, qu'il compare à l'humble geste du boulangier qui pétrit et enfourne ou à celui du maçon, du cultivateur, mais qu'il appelle « *le théâtre du travail* ».

Et, commentant les tableaux de Paul Delvaux et l'étrangeté de leurs titres, Manganelli en revient à sa marotte: l'inexistence. Mais c'est aussi, pour lui, une façon de subordonner la peinture à la littérature. La référence première demeure pour lui le geste d'écrire plus que celui de peindre, de sculpter, de photographeur ou d'édifier. Et mieux encore, si ce geste même cesse d'exister. « *Devons-nous croire qu'ayant peint*

un tableau qui commente les épisodes inconnus d'un livre hypothétique, Delvaux doit par là même être rangé dans la classe des lettrés? Et que, de ce fait même, son non-livre appartiendrait, comme Delvaux lui-même, à l'histoire des entreprises littéraires? »

Il y a eu, en Angleterre et en France, au XIX^e siècle, toute une littérature tendant à démontrer que Napoléon n'avait jamais existé, qu'il ne fut rien qu'une construction mentale. Salvatore Nigro avait réuni, il y a quelques années, chez Sellerio, sous le titre *l'Imperatore inesistente*, ces pamphlets (de Jean-Baptiste Perès, Richard Whately et William Fitzgerald), rédigés dans un style illuministe volontairement caricatural, sur le modèle de fake news dont raffolait le XVIII^e siècle anglais, des journaux entiers publiant des nouvelles extravagantes, anecdotes curieuses sur des monstres ou des événements politiques fantasques. En lisant certains chapitres de *Salons*, on se doute que leur auteur s'est nourri de cette littérature assez borghésienne. En plusieurs endroits, Manganelli met en doute l'existence des empereurs de Chine, de Marco Polo, de Maximilien I^{er}, bref de figures historiques, mais aussi mythiques, qui trouvent dans leur inexistence leur plénitude, et la collection hétéroclite de l'archiduc autrichien devenu empereur du Mexique devient le point de départ d'une rêverie sur « *le concepteur hasardeux d'une vie improbable* ». Et Manganelli pose à son propos: « *Est-il le collectionneur de lui-même?* » Question que tout lecteur peut adresser à l'auteur de ces précieuses fantasmagories.

René de Ceccatty



En 1975, Giorgio Manganelli, à droite, en compagnie de Natalia Ginzburg et Italo Calvino.

qu'elle propose les thèmes de la dynamique de l'espace scénique – mettre au clair que le protagoniste est une absence, et une absence présente, et, d'ailleurs, inévitablement désorientée aussitôt arrivée. »

Lalique avec ses verres évanescents, loin d'être le concepteur de simples objets décoratifs ou de bijoux, devient un grand prêtre du Rien et de la Nuit. « *Dire que le verre de Lalique est "mort" signifie qu'il est "passé", qu'il a subi une métamorphose qu'il nous faut supposer nocturne, puisque la nuit est le temps des métamorphoses; mais de par sa nature faussement liquide, cette halte nocturne n'a laissé trace aucune, sinon le sentiment profond, naïf et même terrible, que certaine insondable transformation est survenue. La mort du verre n'est pas un événement; à aucun moment, le verre, aucun verre, n'a aspiré à la vie.* » La dernière partie de ce long raisonnement se poursuit sur une autre thématique, également chère à Manganelli, celle de la souveraineté, de la royauté, du pouvoir impérial de l'art sur le réel, ce réel fût-il détruit, et réduit à l'état fantomatique.

Bien entendu, l'auteur est à son affaire quand il décrit des tableaux de ruines, où l'absence de toute humanité satisfait son besoin d'anéantissement et où éclate sa thèse d'une sorte de précarité universelle dont l'art aurait pour charge capitale d'illustrer le désastre. Il n'est pas jusqu'aux tableaux les plus conventionnels (comme, par exemple, des compositions florales), qui n'excitent en Manganelli cette passion de la désintégration du monde. « *Il n'est pas impossible que les fleurs aient été tenues pour les gestes effroyables d'une*

Un grand écrivain politique

Du jour au lendemain,

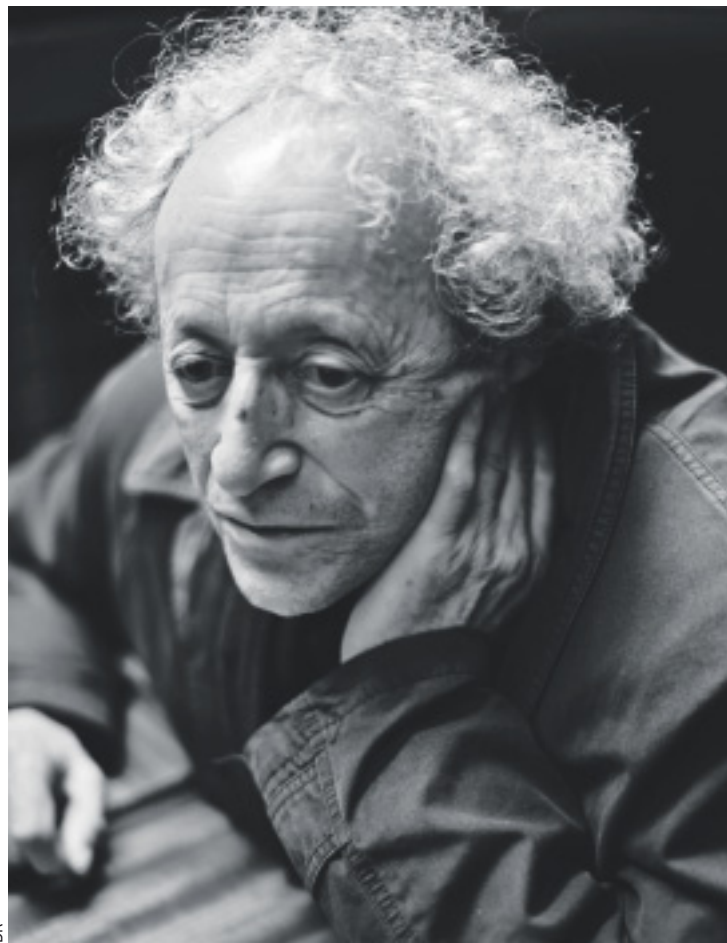
de Bernard Noël. L'Amourier éditions, 348 pages, 23 euros.

Les éditions l'Amourier publient les entretiens que Bernard Noël a accordés à Alain Veinstein, sur France Culture, dans *les Nuits magnétiques, la Radio dans les yeux, Surpris par la nuit, Du jour au lendemain*, soit une bonne vingtaine d'émissions diffusées entre 1979 et 2014, qui permettent de revenir sur l'ensemble de l'œuvre de Bernard Noël, dont les Œuvres (complètes) sont précisément en cours d'édition, depuis 2010, chez P.O.L. Quatre volumineux volumes ont pour l'instant paru : *les Plumes d'Éros, l'Outrage aux mots, la Place de l'autre, la Comédie intime* ; l'équivalent d'environ 2500 pages ; mais le tout serait de savoir si les lecteurs veulent bien s'embarquer...

« Notre époque est en crise parce que les hommes voudraient aller vers le sens, mais leur appartenance au corps économique ne les porte que vers la consommation, qui est pure mortalité », disait Bernard Noël dans son brûlot *la Castration mentale*, qu'on peut lire aujourd'hui dans le volume de *l'Outrage aux mots*. Pascal Quignard dirait que le lecteur a disparu – et ce, par définition, car il est précisément « cette défection qui préside à l'échange, il est cette disparition », écrivait-il lui-même dans son récit *le Lecteur*, qu'il avait publié chez Gallimard en 1976. Mais... comment dire : est-ce que « j'écris pour cesser d'écrire ? » se demandait Bernard Noël lui-même, un an plus tard, le 19 octobre 1977, quand il commençait à écrire ce qui fut finalement son premier monologue extérieur, qu'il publia sous ce titre du *19 Octobre 1977*, en 1979, dans la collection « Textes » des éditions Flammarion, et qui figure aujourd'hui dans le volume I des Œuvres (*les Plumes d'Éros*). Et qu'est-ce que le monologue extérieur ? C'est ce que Bernard Noël aura fini par trouver dans son patient travail de langage et de pensée, depuis le récit *les Premiers Mots* (1973), en passant par *le Syndrome de Gramsci* (1994), *la Maladie de la chair* (1995), *la Langue d'Anna* (1998), mais aussi *le Mal de l'espèce, les Têtes d'iljetu, le Mal de l'intime et Monologue du nous*, tous rassemblés aujourd'hui dans le volume *la Comédie intime*, où dedans et dehors se parlent l'un dans l'autre, l'un par l'autre... *Le Syndrome de Gramsci* : « J'appelle syndrome de Gramsci la première manifestation d'un cancer de la langue généralement dissimulé sous la dénomination de trou de mémoire », dit le narrateur de ce récit ; et c'est précisément ce qui lui est arrivé quand, soudain, alors qu'il parlait posément avec son ami P., « le cours naturel de la phrase s'est trouvé coupé net par l'impossibilité de poursuivre ce qui, pourtant, impliquait déjà l'existence de la suite (...). Et le comble, voyez-vous, c'est que le manque, que le trou, que la chute ont eu pour raison la brusque absence dans ma mémoire du nom de Gramsci », raconte-t-il (désespéré). Car Gramsci était ce nom depuis toujours fraternel : « Il est impensable pour moi, en vérité incroyable, de ne pouvoir le prononcer aussi spontanément que mon propre nom ! » s'exclame-t-il. C'était déjà la maladie de la chair et la maladie du sens ; la maladie de toute une époque plongée dans un oubli plus profond qu'une simple

amnésie, et qui n'en est pas moins intime. C'est la disparition, la perte – de quoi ? Du corps de l'homme.

Extraits du corps : c'est quasiment le premier livre de Bernard Noël, qu'il écrit en 1956, et qui aurait pu être le dernier, à une époque où corps et langue subissaient, en France, tant d'agressions (la guerre d'Algérie, les ratonnades, le racisme, la torture). Bernard Noël a été obsédé par la guerre d'Algérie, qui est à l'origine d'un texte qu'il commence en 1958 et qu'il



terminera en 1969 seulement : *le Château de Cène*, qui devait être son premier roman, qu'il a écrit en levant sa propre censure (il avait alors complètement cessé d'écrire), avant d'être censuré pour de bon... En effet, Bernard Noël est le dernier (avec André Hardellet) à avoir été jugé en France pour obscénité littéraire sur plainte du ministère public, et ce en 1973 ! Mais « peut-être faudrait-il créer le mot SENSURE, qui par rapport à l'autre indiquerait la privation de sens et non la privation de parole », dira-t-il dans « défense » du *Château de Cène*, puis dans *l'Outrage aux mots*. Bernard Noël a fait surgir ce double,

ou ce dédoublement, auquel il se tiendra désormais. C'est ce qui fait de lui un écrivain avant tout politique, qui n'a jamais cessé d'ajouter à la poésie, à la littérature, à l'art, la politique, comme le dira un de ses grands lecteurs, Michel Surya, dans son essai intitulé *le Polième* (Bernard Noël), qu'il a publié aux Éditions Lignes en 2011. Le polième, c'est le nom que Surya a trouvé à son tour, par la compression de polis et de poësis, pour dire l'art de Bernard Noël, sa politique du poème ; et il est

vrai que pour beaucoup Bernard Noël est d'abord poète... Pourtant, plus d'une fois, il s'en est lui-même défendu – et, comme Georges Bataille, il serait plutôt du côté de la haine de la poésie (pensant lui aussi qu'à la poésie véritable accède seule la haine). De toute façon, chez Bernard Noël, il s'agit moins d'écrire des poèmes, des romans, des récits – des monologues extérieurs – que de chercher la langue du corps, quand tout, en nous, parle plutôt la langue de l'esprit... « Bernard Noël : le corps du verbe », comme l'avait titré le colloque de Cerisy qui lui avait été consacré, en 2006, et dont les actes avaient été publiés ensuite chez ENS Éditions, en 2008, sous la direction de Fabio Scotto.

Dans *la Comédie intime*, tous les récits sont hantés par le corps, par sa possible disparition : « J'ai peur que ce monde finisse dans les images, et qu'il ne reste à la surface de la Terre qu'un peu de substance trouble où l'on ne distinguera plus le corps de la fumée », lit-on dans *la Langue d'Anna*. Dans *la Maladie de la chair*, le narrateur dit que c'est en apprenant à jouir du sexe qu'il a appris à jouir de la mort – « en ce sens qu'au lieu de me précipiter vers la fin, mouvement qui était ma tentation, j'ai découvert à quel point l'art de la chair consiste à savoir durer... oui, à prolonger l'envie de sauter dans l'abîme au lieu de s'y jeter ». Et dans *le Mal de l'espèce*, c'est précisément l'art de savoir faire durer qui est « parlé » : « Elle dit : c'est à toi de trouver les gestes adéquats, ceux qui purifient leur acte par le don. » Ou encore : « Je sens que tu sens combien je suis mouillée, là, entre mes cuisses, mais tu ne peux pas deviner ce que je désire (...) : j'ai tellement envie de baiser que je ne suis pas sûre d'avoir envie de toi. » Un des plus grands livres de Bernard Noël s'intitule *les Peintres du désir*, qu'il a publié chez Belfond en 1992. C'est un livre aux antipodes de toute histoire de l'art, dans lequel Bernard Noël parle des tableaux qu'il a vraiment regardés, les yeux dans la couleur, comme il le dira dans un autre de ses grands livres en 2004. C'est un livre écrit dans le plaisir de rencontrer des figures, des formes, des traces (dit-il à Veinstein). On y voit par exemple le corps en gloire de *Femme devant un miroir* ; un tableau du dénommé Christoffer Wilhelm Eckersberg. C'est la grande histoire de l'œil de Bernard Noël.

Didier Pinaud

Afin de dissiper la *Melancholia Poetica*

Le Stage d'athlétisme poétique,

d'Anne-Marie Jeanjean. L'Harmattan, 96 pages, 12 euros.

Anne-Marie Jeanjean a codirigé de 1976 à 1993 *Textuerre*, une revue littéraire expérimentale largement ouverte aux arts plastiques dans laquelle elle a publié ses premiers textes et collages visuels. Elle s'est passionnée ensuite pour la calligraphie chinoise et a publié des ouvrages en collaboration avec Shanshan Sun. Adeptes également de la poésie sonore, elle a participé à différentes lectures publiques en France et à l'étranger. Mais Anne-Marie Jeanjean s'intéresse aussi au théâtre, depuis sa rencontre en 1981 avec le psychanalyste, metteur en scène, comédien et danseur d'origine hongroise Georges Baal. C'est d'ailleurs à ce dernier qu'est dédié *le Stage d'athlétisme poétique*. Un ouvrage à la fois critique et caustique,

faisant parfois songer à Alfred Jarry, composé en trois parties avec possibilité d'adaptation scénique.

La première partie, intitulée « La consultation », se déroule dans le bureau du Graaannnd professeur Boulgaghen, coach en poésie, qui entend guérir la narratrice de l'« altération mentale » provoquée par un trop-lu de poésie moderne. Lacan de pacotille qui s'efforce de conduire sa patiente vers plus de réalité : « Dans votre cas, c'est... comprenez-vous... les humains sont tous malades du langage, c'est bien connu, les poètes le sont un peu plus que les autres... » Après toutes sortes de propos plus ubuesques les uns que les autres, le thérapeute invite sa réticente patiente à participer à un stage, une thérapie de choc dans le gymnase attendant à son cabinet : « Oui, le jeu est fondamental et avec un savant bricolage certains symptômes finiront par disparaître. »

La seconde partie, « Le stage d'athlétisme poétique », voit donc la narratrice enfourcher d'abord un vélo et gravir les cols poétiques en compagnie d'Apollinaire et de Gertrude Stein. Elle est sommée de travailler son souffle afin de stimuler sa force vitale. Suit une séance de frappe sur un sac de boxe au cours de laquelle il lui faut songer à un poète particulièrement détesté, celui auquel elle doit ses « 5/20 en français ». Puis elle se coltine les haltères des mots, plus ou moins lourdes selon l'intonation. Elle doit ensuite prendre plusieurs bains avec des gants de crin afin d'ôter la crasse et « la peau des mots... la peau du dos, la peau des maux/mots », avant d'esquisser un étonnant poème de la cruauté. Le stage se terminera par diverses beuveries, une vigoureuse autocritique publique suivie de « solilodégobillages à tout vent et dent dure pour les autres » et enfin une lecture de textes

soporifiques, l'indifférence finale indiquant « une réussite probable du stage ».

Une « Fête de la poésie » constitue la dernière partie de ce livre désopilant et corrosif. Elle consiste en une série d'épreuves lors d'une sorte de foire populaire : double marathon durant lequel chaque participant porte sur son dos l'intégrale de son poète préféré ou détesté, poèmes englués « sur le fond d'une poêle à frire », joutes verbales en alexandrins ou en slam, concours de sauts où on doit s'efforcer d'attraper le pompon Rimbaud, un lâcher de ballons sur chacun desquels on peut lire EGO et pour conclure une élection du « forçat de la lettre ».

À la fin, l'énigmatique et inquiétante Miss Drac'Ula qui a suivi la narratrice tout le long de la journée entraîne celle-ci dans un « tango... acrobatico-athlético-poético etc. etc. ahhhh... ».

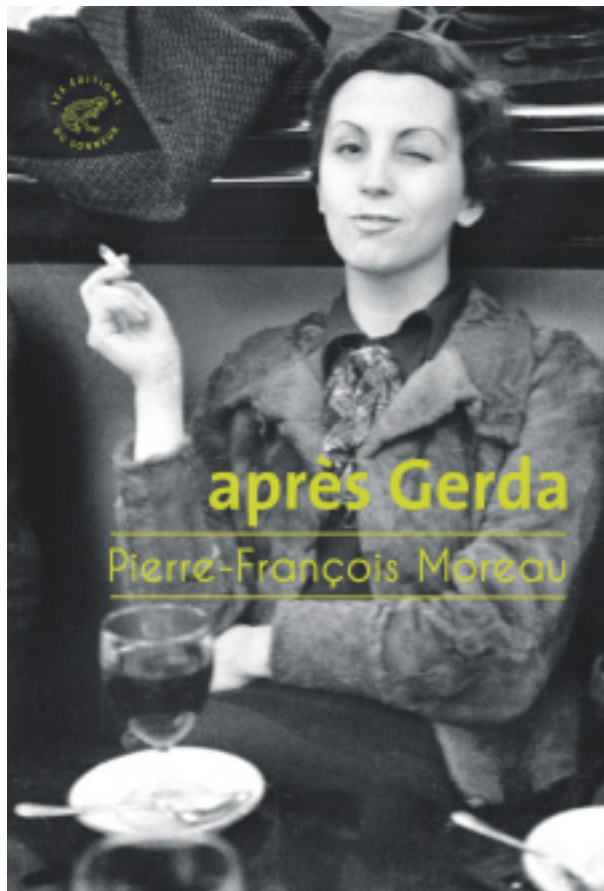
Jean-Claude Hauc

Un double portrait

Après Gerda,

de Pierre-François Moreau. Les Éditions du Sonneur, 154 pages, 16 euros.

Après avoir écrit la biographie d'un personnage sulfureux, le gendre du dictateur Trujillo, Porfirio Rubirosa, et mené enquête dans des reportages sur d'autres olibrius du même type sans être du même calibre, comme le faux Comte de Saint-Germain ou carrément Claude Buffet, un criminel des années 1960-1970, qui mourra guillotiné, Pierre-François Moreau se penche cette fois-ci, sous le couvert d'une œuvre romanesque, sur une partie de la vie du célèbre photographe Robert Capa, lors de la guerre civile en Espagne, à partir de 1936. Le jeune Endre Ernő Friedmann (c'est son vrai nom) a alors 23 ans. Il a quitté sa Hongrie natale et va bientôt adopter le pseudonyme sous lequel nous le connaissons. Ni personnage sulfureux ni escroc, bien sûr, comme les personnages cités plus haut, Robert Capa est un correspondant de guerre dont la renommée tient en grande partie à une photographie (*Mort d'un soldat républicain*), qui représente un soldat en chemise blanche touché de plein fouet par une balle ennemie. Sauf que cette photographie aurait été totalement mise en scène, « *interprétée* » par un anarchiste qui mourut très peu de temps après dans un vrai combat. Alors, Robert Capa, faussaire ? Pierre-François Moreau, on le voit, est dans un registre qui lui convient. Si l'épisode de la prise de vue du soldat républicain est parfaitement décrit, et que l'auteur y revient à maintes reprises comme un leitmotiv, il ne constitue toutefois pas le noyau du livre dont je rappelle qu'il s'agit d'un roman et non d'un essai, biographique ou pas. Un roman dont le titre, *Après Gerda*, est parfaitement explicite. La couverture du livre, qui nous montre Gerda Taro, cigarette à la main, la moue ironique et un œil qui cligne, l'est tout autant. Compagne de Robert Capa, la



jeune femme de trois ans son aînée, elle aussi photojournaliste, est tuée par un char républicain qui a fait une fausse manœuvre pendant le conflit en Espagne, près de Madrid : Robert Capa, qui se trouve alors à Paris pour préparer leur voyage commun en Chine, devient veuf et n'aura de cesse de réaliser un album, *Death in the Making*, couvrant les douze derniers mois, qu'ils ont le plus souvent passés ensemble, à couvrir le conflit. Un hommage à sa compagne disparue, peut-être une manière de la faire revivre en entremêlant relations professionnelles et relations intimes. Le roman de Pierre-François Moreau est passionnant à plus d'un titre. Il parvient en effet à « *ramasser* », par la grâce de son écriture vive, différents genres à la fois. Le plus pur romanesque bien sûr, je l'ai suggéré, mais aussi celui de la chronique historique, du portrait – et celui, en creux, de Gerda Taro est étonnant. C'est une sorte de road movie littéraire, ce qui tombe plutôt bien, puisque l'après-Gerda de Robert Capa se passe pour une bonne partie à New York, où le jeune homme, entre deux soirées et quelques rendez-vous, tente de se faire une place dans un tourbillon où des personnages de la réalité la plus stricte se retrouvent entraînés dans le récit écrit à la première personne du singulier. Car c'est bien Robert Capa qui raconte son histoire, qui se raconte avec un regard aigu (ce qui, de la part d'un photographe, est la moindre des choses) et sans concession. En fait l'auteur, Pierre-François Moreau, a accumulé une somme incroyable de renseignements sur son héros : une foule de détails sur sa vie, sur son époque et sur le milieu que fréquente son Robert Capa, dont les ressorts psychologiques sont mis au jour au fil du récit. Il narre le tout dans un style serré qui ne lâche pas le lecteur une seule seconde. Une précision qui explique peut-être cet aspect de son écriture : Pierre-François Moreau est également cinéaste et auteur de romans policiers...

Jean-Pierre Han

Fragment d'une révolte diffuse

Un œil en moins,

de Nathalie Quintane. P.O.L., 400 pages, 20 euros.

Nathalie Quintane revient sur les mouvements sociaux qui ont agité la France en 2016 et dont la loi travail fut la cristallisation de la contestation. Elle analyse la situation depuis la place de la République à Paris, la place du Général-de-Gaulle à Aix-en-Provence, au travers de Nuit debout et de Notre-Dame-des-Landes ou, de manière plus distancée, lors de ses divers voyages. Ce livre décrit de l'intérieur l'organisation de ceux qui s'assemblent pour lutter et inventer un autre système.

Nathalie Quintane dresse le portrait des occupants de la place et de ce qui les anime et fait converger, ou pas, leur lutte. Avec leur peur d'une parole qui ne dirait plus rien ou celle engendrée par le vote systématique, comme l'évoque le film *L'Assemblée* de Mariana Otero notamment : « *Voter sur tout, au fond, c'est comme voter sur rien.* » Cependant, le fait d'occuper l'espace public apparaît ici, en soi, une action sur laquelle le regard badaud ne manquera pas d'ironiser : « *Ah bon, ça existe encore ?* » lance une amie de l'auteure en passant. Alors, d'une manière drôle, est mis en avant le symptôme de la colle, caractéristique des individus cloîtrés chez eux, scotchés devant la télé ou les jeux vidéo. « *Le plus difficile est de sortir de chez soi ou de ne pas y rentrer, c'est pourquoi le mouvement à son début posa comme phrase qu'on ne rentrerait pas chez soi.* »

Ce sont les petits détails, le format des affiches – des tracts – qui possèdent, dans ce texte autobiographique alternant le « nous » et le « je », une place cruciale. Chaque geste, chaque action rapportée par l'auteure au fil des chapitres pense le militantisme et lui confère un sens aujourd'hui où politique et poésie vont de pair. Le livre s'empare aussi bien des questions d'ordre pratique que théorique, à la manière d'ouvrages comme *Constellations. Trajectoires révolutionnaires du jeune XXI^e siècle*. C'est

un journal de bord au jour le jour écrit au plus proche des mouvements contestataires. Il déploie ses possibilités d'action, ses impasses aussi. Avec humour et lucidité, des réponses concrètes à des problèmes d'ordre social comme le chômage ou bien l'immigration sont apportées. À l'endroit où l'État ne semble guère se satisfaire de solutions humaines.

Nathalie Quintane traque les situations incohérentes. Celles qu'on a peut-être éprouvées un jour en se rendant à Pôle emploi, par exemple : « *Le temps que le courrier postal arrive et que le mot de passe soit valide, et que toutes les démarches administratives soient effectuées, le délai imparti pour se réinscrire est en général dépassé et nous sommes radiés.* » Ou, pour venir en aide à un migrant, a-t-on pu constater que la politique menée par l'Union européenne est d'embêter et dire « *faites-leur remplir des papiers qu'ils ne puissent pas remplir à vos guichets.* »

L'auteure revient également sur les techniques employées par la police lors des manifestations : la fameuse nasse. Son objectif : encercler et immobiliser les manifestants sur un morceau de bitume ou de terre pour les dissuader de manifester. Cette dernière « *vient des opérations menées en extérieur depuis trente ans, dans le 93 par exemple. Car il faut faire des interpellations (chiffre).* » L'ordre public, la manière dont il agit sur nos vies publiques et intimes sont passés au crible dans *Un œil en moins*.

Le titre du livre rappelle l'énucléation d'un manifestant, celui de son chat aussi – le fil rouge, en quelque sorte, du livre. Nathalie Quintane montre à quel point la poésie est distillée partout dans nos vies, même si parfois elle semble n'être nulle part, à l'inverse de la violence. Ainsi de cet antique juron trouvé dans un graffiti sur une devanture brisée au cours d'une manifestation : « *Les vitrines, saperlipopette !* »

Quentin Margne

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.

Une famille maghrébine modèle ?

L'itinéraire des Belhoumi reconstitué par Stéphane Beaud

La France des Belhoumi. Portraits de famille (1977-2017),
par Stéphane Beaud. La Découverte, 352 pages, 21 euros.

Dans la recherche du sociologue Stéphane Beaud, il y a à la fois une grande part de cohérence intellectuelle dans les champs explorés et une place inattendue laissée au contingent. En effet, depuis ses travaux accomplis avec Michel Pialoux sur la classe ouvrière moderne à partir du cas des usines Peugeot de Sochaux Montbéliard (*Retour sur la condition ouvrière*, publié en 1999), Beaud poursuit une analyse exemplaire des dynamiques sociales touchant les classes populaires, élargissant tout particulièrement ses axes de recherche vers la question du capital scolaire et culturel (80 % au bac, et après ?). Concentrant son étude sociologique sur les classes populaires, il en est venu par la logique des faits sociaux à prendre de plus en plus compte les origines nationales, et notamment le fait migratoire, envisagé sur plusieurs générations. Par ailleurs, ses travaux se nourrissent aussi d'une forme de contingence, au gré des rencontres qu'il est amené à faire. Son long échange épistolaire avec un jeune homme d'origine maghrébine, Younes Amrani, a donné lieu à la publication d'un ouvrage remarqué, *Pays de malheur ! Un jeune de cité écrit à un sociologue*, où Beaud se montre autant sociologue qu'interlocuteur de son jeune correspondant.

La France des Belhoumi. Portraits de famille est aussi issu d'une rencontre inattendue : en 2012, à la fin d'une conférence qu'il venait de prononcer dans une mission locale d'une commune de Seine-Saint-Denis, Stéphane Beaud fut abordé par trois jeunes femmes d'origine algérienne venues lui confier que le tableau sociologique qu'il venait de dresser semblait s'appliquer sur de nombreux points à leur propre famille. L'échange s'est prolongé et, finalement, l'idée a émergé d'effectuer un travail ethnographique sur cette famille constituée des deux parents algériens, établis en France dans une commune de province à 400 km de Paris, de 5 filles et de 3 garçons, tous assez âgés pour avoir intégré le monde du travail. Ces cinq années de recherche, constituées d'entretiens, d'échanges téléphoniques, de textos et de courriels abondants, ont débouché sur ce portrait d'une famille, a priori « banale », extrêmement riche tant il met en lumière une trame de mécanismes sociaux complexes que l'enquêteur, secondé par les enquêtés eux-mêmes, a réussi à élucider.

L'ouvrage est également riche d'une profonde humanité qui transparait au fil des pages. Humanité de l'enquêteur, qui fait preuve d'une grande empathie, voire en fait d'une sympathie implicite, envers la famille des Belhoumi. L'attention envers les petits détails humains, les différents types de tempérament... tout cela fait que le travail d'enquête va au-delà du simple point de vue sociologique classique, par ailleurs bien présent. La richesse est aussi celle d'une famille qui est constituée de belles individualités, qu'elles aient été marquées par des accidents aux conséquences lourdes (le père de la famille a contracté sur des chantiers de graves problèmes de santé qui ont entraîné une incapacité professionnelle) ou par une volonté inflexible d'ascension sociale et culturelle qui n'a jamais pour autant sacrifié le sens de la famille et du collectif (les deux sœurs aînées, Samira et Leïla, qui ont joué le rôle d'éléments moteurs dans la famille).

Le rôle des deux sœurs aînées

Car, s'il y a bien une chose qui singularise la famille Belhoumi par rapport à d'autres familles de l'immigration maghrébine, ce n'est pas tant l'accès de la deuxième génération familiale à une place au sein des classes moyennes. Comme le fait remarquer Stéphane Beaud, 25 % des enfants de familles maghrébines ont connu une forme d'ascension sociale en quittant les classes populaires pour intégrer les classes moyennes : c'est donc un phénomène significatif, même s'il reste minoritaire. Ce qui semble plus particulier à la famille Belhoumi, c'est le rôle clé des deux sœurs aînées. Arrivées jeunes en France ne parlant pas le français, elles ont non seulement connu la réussite scolaire les menant au bac, puis aux études supérieures, mais ont joué un rôle de mobilisation de la famille entière. Tout en menant leurs études avec succès, elles ont encadré celles de leurs cadets (décidant même les options et les langues à choisir au collège), fourni des revenus à la famille en travaillant à côté de leurs études, effectué des tâches administratives (M. Belhoumi parle très mal français), rédigé des curriculum vitae pour leurs frères,



trouvé des débouchés professionnels pour ces derniers, tout en effectuant des tâches ménagères, voire en jouant quasiment le rôle de secondes mères pour certains de ces enfants d'une famille nombreuse, etc.

Ainsi, les deux sœurs aînées – par ailleurs très liées – se sont-elles hissées *volens nolens* au rang de leaders officieux de la famille, ce que reconnaissent d'ailleurs les frères de la famille, admettant souvent qu'elles les ont sauvés de la délinquance, de la drogue ou du chômage. Elles ont par ailleurs dû jouer avec les règles implicites d'une famille maghrébine sur de nombreux points « traditionnelle » : après l'obtention de leur bac, elles ont dû imposer à leur famille l'idée d'études longues, à la fois par ambition professionnelle, mais aussi pour éviter l'injonction du mariage précoce que se devait d'organiser logiquement M^{me} Belhoumi au plus vite. À la différence de leur mère, mariée jeune et aux nombreuses grossesses souvent non désirées, ses deux filles aînées se sont ainsi mariées plus tard et ont eu beaucoup moins d'enfants. Si les trois sœurs cadettes, Dalila, Amel et Nadia, ont connu un peu moins de succès scolaire, elles ont toutes les trois intégré le monde des classes moyennes, devenant infirmière, assistance sociale ou cadre à Pôle emploi. Elles partagent largement les goûts culturels de leurs sœurs aînées (lecture, cinéma, musique, expositions...) ainsi qu'une pratique religieuse très modérée, dont la pierre d'achoppement est le ramadan.

Les trois frères, eux, malgré les efforts des sœurs, ont bien plus subi le poids des déterminismes classiques pesant sur les garçons maghrébins. Stéphane Beaud a bien constaté que le mode de socialisation spécifique des garçons (vie sociale hors du logis, désinvestissement scolaire, solidarité des groupes de pairs de garçons) a malgré tout marqué les trois fils qui échoueront à des degrés divers dans leurs études : l'un d'eux tombera même dans la petite délinquance et fera un peu de prison. Malgré tout, la solidarité familiale et l'énergie des sœurs Belhoumi permettront d'« éviter le pire » aux garçons qui obtiendront finalement des emplois stables (chauffeur à la RATP, vendeur et commercial) et seront sortis d'affaire. Il est significatif toutefois que la question de l'identité française soit différemment vécue entre les filles et les fils Belhoumi : le sentiment d'appartenance à la nation française est beaucoup plus fort chez les filles que chez les garçons, ces derniers ayant été beaucoup plus exposés au racisme que leurs sœurs, notamment lors des contacts avec la police.

Le rocher de Sisyphe de l'immigré

Le diagnostic est donc celui d'une famille sur une « pente ascensionnelle » et aussi globalement « intégrationniste », dont les membres affichent une volonté de démarcation,

non seulement par rapport aux pratiques de délinquance et d'incivilité, mais aussi aux phénomènes d'enfermement communautaire, de repli sur le quartier, la religion, l'identité algérienne, etc. Ainsi les Belhoumi, à la sensibilité par ailleurs sociale, sont très critiques envers la régression identitaire et religieuse qui touche de nombreux enfants d'immigrés. La multiplication des signes distinctifs comme le port du voile chez les femmes et de la barbe chez les hommes agace, voire inquiète. À la fois pour des raisons philosophiques – l'islam des Belhoumi est modéré et constitue surtout une instance éthique –, mais aussi du fait de la conscience que cela renvoie à une mécanique « désintégrationniste » globale qui peut les affecter. Menée entre 2012 et 2017, l'enquête de Stéphane Beaud saisit bien les tensions et les crispations qui saisissent la société française sortie de cinq années de sarkozysme et confrontée aux attentats de *Charlie Hebdo* et du Bataclan. Plus politisées, les deux sœurs aînées comprennent d'éblée les conséquences des attentats et « seront » naturellement *Charlie*, notamment lors de la grande manifestation en hommage aux victimes, à la différence de leurs frères et de leurs cadettes un peu plus réservés. Elles ont été très meurtries par la politique de François Hollande et de son premier ministre Valls, notamment sur la question de la déchéance de nationalité, et ce d'autant plus que lorsqu'ils votent, les Belhoumi votent à gauche ou très à gauche, sous l'impulsion notamment de Leïla, sorte de « compagne de route » des communistes à l'échelle locale. Les Belhoumi se heurtent par ailleurs à la dégradation des conditions de travail dans le service public et dans le domaine de la santé, ainsi qu'aux nouvelles méthodes de management néolibérales. De manière assez sombre, Beaud évoque l'image d'« une rocher de Sisyphe » que pousserait continuellement le fils ou la fille d'immigré dans sa volonté d'intégration.

Alors que l'on pourrait imaginer que le portrait de famille des Belhoumi prendrait les traits d'une *success story* banale mettant en valeur un modèle d'intégration réussie, le livre de Stéphane Beaud est au contraire une plongée extrêmement attentive dans un milieu familial et social traversé par tous les déterminismes, mais aussi les dynamiques sociales de la société française actuelle. Comme dans les meilleures enquêtes de sociologie, l'entrecroisement des mécanismes collectifs et des stratégies individuelles est saisi avec souplesse pour restituer la texture du vécu des acteurs. Mais plus qu'un travail froid et désincarné, c'est aussi une forme de récit familial mettant en avant des personnes très attachantes par leurs valeurs, leur courage et leurs choix de vie. De belles figures d'humanité dépeintes ainsi par Stéphane Beaud.

Baptiste Eychart

Claude Monet, prophète hors son pays

Monet, dont *l'Impression, soleil levant* donne son nom à l'impressionnisme (1874), passe on le sait l'essentiel de la dernière partie de sa vie reclus (mais heureux) dans Giverny, attaché à la représentation de ses *Nymphéas*. Son obstination le conduit à de nombreuses recherches, insatisfactions, perfectionnements, à des productions souvent de grande taille qui encombrèrent son atelier agrandi. Elles ne trouvent pas toujours preneur, ce qu'il ne cherche d'ailleurs pas. Il fait don d'une suite de tableaux en 1922 (22 panneaux au total) à l'État, qui en eût été un peu embarrassé si son ami fidèle, Georges Clemenceau, ne l'avait soutenu, avec la même obstination que Monet avait eue à poursuivre son œuvre, et n'avait imposé les *Nymphéas* à l'Orangerie. L'opération fut réalisée en 1927, un an après sa mort.

Elles n'y furent pas très bien reçues, pour diverses raisons, parfois politiques (contre Clemenceau, ainsi de Paul Morand), parfois esthétiques (après diverses profondes remises en cause – fauvisme, cubisme, on est alors dans une période dite de « retour à l'ordre », l'impressionnisme et Monet ne représentent plus le même intérêt) –, parfois mesquines (jalousies d'artistes, comme J.-E. Blanche, A. Lhote...). L'œuvre est peu visitée. Le bâtiment est atteint par un obus en 1944. Parfois, on place des palissades devant les *Nymphéas* pour présenter des expositions temporaires! Le fils de Claude Monet, Michel Monet, s'en offusque, et cette déception est en partie à l'origine du legs qu'il fait des œuvres de son père qu'il a conservées (et qu'il avait de la peine à vendre) non à l'État mais à l'Institut de France, donc à Marmottan – qui possède ainsi une collection remarquable (le legs a pris effet en 1966).

Ce manque de clairvoyance qui nous surprend aujourd'hui n'a pas été unanime (Masson, en particulier, apprécie l'ouverture de l'Orangerie aux *Nymphéas*, il écrit plus tard « *Monet le fondateur* », le « *Raphaël des eaux* », compare son travail à celui de la chapelle Sixtine, etc.) et a sans doute encore plus surpris les Américains venus à Paris à une époque où la capitale pouvait encore prétendre être le centre des arts, avant que New York ne la supplante après la guerre de 1940-1945. L'audace, la recherche passionnée de formes exprimées ou magnifiées par une sorte de lutte avec la couleur (texture, effets, mélanges, « vibrations »...) ont fasciné certains d'entre eux – qui aujourd'hui sont devenus à leur tour magistrats peintres, en revendiquant souvent la dette qu'ils ont à l'égard de Monet.

L'exposition que présente l'Orangerie décrit cette influence déterminante, puis cet éclatement superbe qui caractérise les toiles des Américains des années 1940 et 1950. C'est une parfaite et lumineuse (et colorée!) manifestation, presque une leçon de peinture en à peine plus de trente tableaux, mais chacun assez mis en valeur pour séduire et provoquer une sorte d'éblouissement.

Après avoir revu les merveilleux et libres *Nymphéas* (avoir rêvé de les contempler en silence ou en écoutant Debussy!), préfacés et prolongés par un parfait monochrome d'Ellsworth Kelly (*Tableau vert*, 1952), on est accueilli, en descendant l'escalier, par un polyptyque de Joan Mitchell évoquant, par larges touches vertes et bleues, une échappée vers un jardin, *The Good-Bye Door* (1980). Puis, on pénètre dans l'exposition. Celle-ci juxtapose des toiles « *du dernier Monet* », possédées par l'Orangerie et par Marmottan, avec les toiles de l'abstraction américaine.

Les toiles choisies de Monet sont confondantes de modernité et la mise en scène de l'exposition, les présentant à côté des œuvres qu'elles ont inspirées, met en valeur l'originalité du peintre : les deux *Saules pleureurs*, les trois *Ponts japonais* sont aujourd'hui encore surprenants dans sa volonté de créer une impression de couleurs mêlées, de fusions qui semblent annonciatrices d'une possible abstraction.

À son ouverture par Alfred H. Barr, en 1929, le Museum of Modern Art ne contient pas de Monet, mais plutôt des Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh, considérés comme géniteurs de l'art moderne. Certains artistes soulignent cette absence et l'intérêt de recourir à Monet – dont certaines peintures sont cependant au MET. D'autres poursuivent individuellement des recherches sur la couleur, dont ils perçoivent la parenté avec celles de Monet. Ainsi en est-il de Barnett Newman qui peint en 1946 *The Beginning*, puis de Mark Rothko, dont deux toiles de 1948 préfacent un magnifique *Blue and Gray* de 1962 : les couleurs superposées, gris crème et bleu foncé, semblent absorbées par la toile, comme les nymphéas le sont dans l'eau.

Ces prémices conduisent aux grandes figures de l'abstraction américaine, dont on peut dire que chacune est représentée par une œuvre remarquable, à commencer par Jackson Pollock, avec un *Untitled* de 1949 et *The Deep* de 1953, cette dernière appartenant au Mnam (Musée national d'art moderne). Un extrait du film réalisé par Sacha Guitry, *Ceux de chez nous* (1915), qui met quelques instants en scène Monet à Giverny en regard d'une manifestation de dripping de Pollock est suggestif. À l'effet de saturation qu'offre Pollock, on peut rattacher les aboutissements très construits de Mark Tobey (*White Journey*, 1956) et du Canadien Jean-Paul Riopelle (*Sans titre*, 1954).

Jouant autrement avec formes et couleurs, Philip Guston (admirable *Painting* de 1954, par juxtaposition de traînées rouges, infiltrées de quelques touches de vert aqueuses), Morris Louis, Clyfford Still, Sam Francis, sont présents, tous venus de collections de musées américains (Baltimore, Washington) ou européens (Bâle, Madrid), mais on le sait, peu de Paris, qui a mis longtemps à les admettre – comme les contemporains du

vieux Monet des années 1920. On pouvait étendre le regard, comme des expositions plus amples ont pu le faire, à d'autres peintres (on pense à « Monet y la Abstracción », exposition à la Fondation Thyssen-Bornemisza à Madrid en 2010, qui s'élargissait, à partir des mêmes noms et œuvres, à Robert Ryman, Lee Krasner et à l'Allemand Gerhard Richter notamment, même aussi à Vieira da Silva, Bazaine...).

Deux artistes femmes sont étonnantes. Avec deux grandes peintures de 1963, Helen Frankenthaler offre sur de vastes toiles une évocation presque vaporeuse, la couleur semblant imberber la toile. Mais c'est sans doute, plus tardive, Joan Mitchell, tant impressionnée par Monet qu'elle vécut à Vétheuil, en regard de son jardin, qui impose à la fois sa force gestuelle, par larges touches entremêlées, et l'art de suggérer, par la couleur, des compositions à la fois abstraites et évocatrices (eau, lumière, fugitivité des sensations...).

Les Américains de l'après-guerre, qui ont assimilé les aubades de Monet et créé des formes picturales si neuves qu'elles ont éclipsé les écoles de Paris, aussi talentueuse fut leur résistance, sont présents à Paris et leur présence est éblouissante. On peut sans doute prolonger le plaisir de cette rencontre, d'une part, à partir du 1^{er} juin, à la Fondation Custodia (« Le rêve américain : du pop art à nos jours »); d'autre part, à la galerie 1900-2000 (« David et Michel Fleiss, l'avant-garde américaine »).

Philippe Reliquet

« *Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet* », exposition à l'Orangerie, 13 avril-20 août 2018.

« *Le rêve américain : du pop art américain à nos jours* », exposition Fondation Custodia, 121, rue de Lille, Paris 7^e.

« *America's avant-garde* », exposition aux estampes du British Museum, 2 juin-2 septembre 2018. Galerie 1900-2000, 8, rue Bonaparte, Paris 6^e.

À ÉCOUTER

Ne ratez pas les Jeudis littéraires,
de 10 heures à midi,
sur Aligre FM 93.1.

Une émission littéraire animée par
Philippe Vannini.

Première rétrospective Viallat en Amérique centrale

« Prendre un espace compliqué, chargé, difficile, et installer des toiles ou éléments divers dedans de manière à lui donner un caractère, une décision, une circulation du regard, et créer un jeu de lectures, de forces, qui donne sens à toutes les parties qui dès lors l'occupent. La peinture est utilisée non comme un ensemble d'œuvres finies, constituées, magnifiées, mais comme élément de questionnements possibles sur des lectures ouvertes. Chaque point de vue devient ouverture sur une compréhension différente par le jeu des proximités, des positionnements, des rencontres fortuites ou raisonnées. » Ces quelques lignes de Claude Viallat résumant assez bien le travail de cet artiste prolifique qui, longtemps après avoir fondé, dans les années 1960, le groupe Supports/Surfaces (avec Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, André Valensi...), continue d'ouvrir de nouvelles perspectives, de nouvelles approches, d'explorer de nouveaux chemins, tout en restant fidèle à sa démarche initiale – la répétition « hors cadre » d'une même empreinte – dans laquelle certains voient un osselet et d'autres tout autre

chose, et au fond cela n'a aucune importance, chaque œuvre « soulignant la richesse de l'expression, la forme et les caractéristiques intrinsèques de la matière », chaque toile s'exprimant « en relance de celles qui l'ont précédée ».

Saluons, d'entrée de jeu, le grand œuvre de l'artiste. Saluons aussi le magnifique travail du commissaire de l'exposition, Nicolas Martin Ferreira et celui des organisateurs, Brice Roquefeuil, et Sylvia Benassy, qui ont permis que cette grande exposition monographique Viallat en Amérique centrale, proposée par l'ambassade de France au Panama, soit une éblouissante réussite.

Intitulée « Claude Viallat, la couleur à perte de vue », cette première grande rétrospective d'un artiste contemporain français à Panama s'est déployée sur trois sites : la Casa Blanca, remarquable édifice de style néoclassique (construit en 1924-1925) du quartier de Bella Vista, siège de la présence culturelle française dans la ville, l'Alliance française; le Papaya Planet, un espace culturel café-librairie situé dans le Casco Antiguo, la partie la plus ancienne de la ville et qui présente à la fois les

réalisations d'artistes jeunes ou émergents et celles de grands noms de l'art contemporain, et enfin l'hôtel Hilton, un édifice moderne de soixante-dix étages, situé à quelques mètres des quartiers financiers, doté d'une galerie de 200 m² et surplombant l'océan.

Acryliques sur bâches, draps, rideaux, montages de tissus, tissu d'ameublement, voiles, parasols, nappes; acryliques montées sur des cercles de barrique ou des cerceaux de gymnastique, les œuvres de grand ou moyen format parcourues de motifs imprimés sont tendues dans l'espace. Elles voisinent avec cordes et filets sandow et coco dans un étonnant jeu de couleurs et de formes où l'identique répété, formant sa signature, ne cesse d'être à la fois même et toujours différent. Anne Favier, dans son intéressant texte publié dans le catalogue de l'exposition, parle de ce rituel de l'artiste qui, chaque jour, rejoue le motif qui, « comme une partition, à chaque interprétation fait retentir toutes les reprises préalables, mais produit une musique différente à chaque fois ». Car, « chaque jour, de nouveaux événements adviennent entre

supports et matières colorantes ». Ces toiles, « marquées régulièrement comme une rime plastique », vibrent en effet de mille couleurs, entrent en résonance, dansent ad libitum une semblable danse sans cesse renouvelée. Et de ces formes élémentaires naissent, tel le vent dans les cordages, l'ondoiement des couleurs, de nouvelles rêveries, toute une gamme de tons, de nouveaux sons.

Trois expositions, une même exposition. Les variations infinies de matières colorées, de formes et de supports proposées dans ces espaces non conventionnels sont étonnantes, facilitent la rencontre entre différents imaginaires esthétiques... Et offrent le début d'un questionnement sur la place de l'art dans l'espace public de la ville de... Panama.

Marc Sagaert

« *Claude Viallat, la couleur à perte de vue* » (Claude Viallat, *El horizonte del color*).

Textes de Brice Roquefeuil, Nicolas Martin Ferreira, Sylvia Benassy, Anne Favier. Paris, Ceysson Éditions d'art, 91 pages, bibliographe, table des illustrations, 2018.

L'homme qui marcha dans l'air

« Marc Chagall »,

jusqu'au 2 septembre. Guggenheim Bilbao, Espagne.

Entre 1910 et 1923 Chagall ne cesse pas d'inventer. Il faut croire qu'il existe un lien entre cette formidable créativité picturale et la mobilité géographique de l'artiste. Rares sont, en effet, les créateurs dont la biographie fut marquée par autant de grandes ruptures, des déracinements volontaires ou contraints qui vont nourrir, parfois malgré eux, une œuvre à la mémoire multiple. Son parcours, qui commence dans son village natal, Vitebsk, se poursuit à Saint-Petersbourg, puis à Berlin et à Paris. À son retour en Russie en 1914, il retrouve Vitebsk, puis il séjourne à Moscou et termine à Paris, cette fois pour de longues années. L'exposition à Bilbao, accrochée avec une élégance extrême, montre clairement le dialogue qu'entretient Chagall avec différentes avant-gardes qu'il croise sur son chemin.

À ses débuts, l'artiste est sensible au néoprimitivisme russe cher à Larionov et à Gontcharova, un style qui fait le pari de la planéité, des formes simplifiées, des proportions arbitraires, des couleurs éclatantes. Puis, arrivé à Paris, Chagall parvient très vite à adapter à ses besoins les nouvelles formes picturales. Ce sont les fauves et leurs dissonances chromatiques et encore davantage les cubistes et leur emploi des plans géométriques qui attirent son attention. Enfin, en 1918, Chagall, enthousiasmé par les promesses de la révolution, fonde une académie des beaux-arts à Vitebsk. C'est à cette occasion qu'il se frotte à Malevitch et au suprématisme, cette abstraction géométrique et mystique à la fois. On conseille d'ailleurs vivement aux lecteurs la visite de l'exposition qui se tient en ce moment au Centre Pompidou, « l'Avant-garde russe à Vitebsk », et qui traite justement de cette rencontre qui tourne à l'affrontement.

Quoi qu'il en soit, pour Chagall, l'envol de l'imaginaire, les formes en liberté, les couleurs qui ne respectent plus les apparences de la nature sont avant tout des outils au service de sa thématique, thématique qu'il puise dans sa propre culture. Dans un univers pictural où les personnages renoncent aux principes de la gravitation, le peintre, lui, ne renonce jamais à ses racines. Les œuvres réunies ici, en grande partie en provenance du Kunstmuseum de Bâle, mais également d'autres institutions et de collections privées, réussissent à mettre clairement en scène cette position difficilement soutenable. Une œuvre splendide, présente à Bilbao, illustre en particulier cet entre-deux ou ce grand écart : *Paris par la fenêtre*. Dans ce tableau, le plan de la fenêtre recouvre la surface entière et met en évidence la tour Eiffel, qui, traitée à la manière orphiste de Delaunay, domine le panorama parisien. Ici Chagall témoigne de son attrait pour la ville qui l'a adopté. A priori, aucun signe du passé dans cette représentation qui célèbre l'emblème de la modernité dans la capitale. Cependant, en bas de la toile, l'artiste place une double tête de profil. Tel Janus, chaque œil vise une direction opposée. Si l'œil droit s'oriente vers Paris, on ne sait pas où se dirige l'œil gauche, mais on le devine. D'autant plus qu'au-dessus de cette tête, flottent deux petits personnages à l'horizontale. Vêtus de noir, dans ce qui semble être les habits des juifs orthodoxes, ces deux hassidim sont comme une version parisienne du Luftmensch, littéralement « l'homme de l'air », cette figure de style inventée par Chagall et qui l'attache à sa tradition.

Il n'en reste pas moins qu'aux yeux de l'histoire de l'art, Chagall fait figure d'artiste déplacé, a noté Pierre Schneider. Inclassable, il fut déclassé. Volontairement ou non, Chagall s'est mis à l'écart. Ce qui fait sa force.

Itzhak Goldberg



Monsieur Land Art

Land Art Travelling,

de Gilles A. Tiberghien. Éditions Fage.
196 pages, 24 euros

« **L**a plus élémentaire prudence semble déconseiller d'écrire un livre sur le land art. » C'est la toute première phrase du livre magistral de Gilles Tiberghien, intitulé précisément *Land Art*, qu'il a publié en 1993 aux éditions Carré et qu'il a réédité en 2012, tout comme il réédite aujourd'hui, dans une version revue et augmentée, son essai *Land Art Travelling* aux éditions Fage. Gilles Tiberghien est monsieur Land Art ; même quand il n'en parle pas directement, il en parle encore (comme par exemple dans *Nature, Art, Paysage*, mais en précisant que c'est peut-être aussi l'inverse qu'il a essayé de faire dans ce livre qu'il a publié chez Actes Sud en 2001). De la même façon qu'il est difficile de définir précisément le terme de « land art », au point d'avoir souvent préféré employer des dénominations comme « art processuel », « art environnemental », « art écologique », voire « art total », et à tel point aussi que pas un artiste, hormis Walter De Maria, ne s'est réclamé du land art, Gilles Tiberghien ne sait pas très bien non plus comment définir son propre travail – et ne se sent de toute façon pas très à l'aise dans les catégories toutes faites... Il vous dira ainsi qu'il n'est pas

historien de l'art, mais qu'il enseigne, voyage, écrit des journaux, des textes de philosophie, de l'histoire de l'art, de la fiction (comme dans son roman épistolaire *Aimer. Une histoire sans fin*, Flammarion) et qu'il lui arrive d'organiser des expositions. Dans *Land Art Travelling*, il raconte qu'il a un ancêtre, un certain G. Tiberghien, philosophe belge de la fin du XIX^e siècle, positiviste, dont il possède un livre intitulé *La science de l'âme dans les limites de l'observation*, titre qui l'intrigue au point de lui donner envie d'écrire un petit opuscule barthésien : *G. Tiberghien par G. Tiberghien*... D'ailleurs, Roland Barthes n'est peut-être pas si loin que ça quand on sait que Gilles Tiberghien le fait figurer dans sa *Petite bibliothèque de l'amoureux*, un exquis petit ouvrage qu'il a publié en 2013 dans la collection Champs de Flammarion ; ou quand il nous explique ici, dans *Land Art Travelling*, que Michael Heizer, artiste du land art, parle des sociétés du fragment que nous sommes devenues... Tous ces artistes qui appartiennent de près ou de loin au land art utilisent de préférence l'élément terre (même si certains d'entre eux choisissent d'autres supports, l'air, l'eau, le feu) ; et grâce à ce médium terre viennent les noms de Michael Heizer, Robert Smithson, Denis Oppenheim, Robert Morris, Hamish Fulton, Jan Dibbets, Richard Long, mais aussi Charles Ross, voire

Christo. Ce sont autant d'artistes d'horizons différents, mais qui appartiennent à une même génération intellectuelle, dont les premières expositions remontent aux années 1960 et qui, en gros, viennent du minimalisme américain, dont ils ont effectué une traversée tout en poursuivant, chacun pour son compte, des objectifs passablement différents (dit Gilles Tiberghien). Ce sont des artistes, surtout, qui sont sortis des galeries, des musées, et qui n'ont pas tenté de faire de la nature un nouveau musée. Le land art n'est pas un art du paysage, c'est plutôt de l'architecture et de la sculpture. Citons par exemple la sculpture *The Lightning Field*, conçue par De Maria en 1977, composée de quatre cents mâts d'acier aux pointes acérées, qui ont été plantés à intervalles réguliers sur une surface de deux kilomètres carrés dans le Nouveau-Mexique ; ce sont des piques qui agissent comme des paratonnerres, de telle façon que la sculpture prend son sens quand éclate un orage, en créant un champ magnétique, car une notion centrale est à l'œuvre dans le land art, celle de l'instant, celle même du kairós, ou encore le fameux moment opportun défini par Aristote... Et l'on pourrait très certainement penser le land art à partir de cette notion aristotélicienne du kairós, mais aussi à partir de celle de la technè, comme l'a fait pour l'histoire de l'art elle-même le grand historien de l'art Robert Klein, selon qui

toute l'histoire de l'art est précisément à repenser à partir de cette notion aristotélicienne de la technè... Mais c'est aussi Kant et son sentiment du sublime, – soit « ce qui est absolument grand », qui vient à l'esprit devant une œuvre comme *Double Negative*, de Heizer, ou comme *Lightning Field* de De Maria. Encore une fois, c'est toute la complexité que les artistes du land art entretiennent avec le paysage. Pour Heizer, par exemple, il s'agit d'art, et pas de paysage. Pour le comprendre, il faut en revenir à la notion de nature, et au fait qu'il n'y a pas de retour à la nature, mais que, simplement, la nature est partie prenante de l'œuvre. Dans un autre de ses livres, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses* (Le Félin, 2014), Gilles Tiberghien dit que la nature ne s'oppose pas nécessairement à la culture et qu'elle est le monument invisible que la ville ne cesse de construire. Dans ce livre, Gilles Tiberghien va se promener à Walden, chez Thoreau. Il pense aussi aux Indiens, pour qui nous appartenons à la Terre et non l'inverse. Nous sommes les interprètes de la nature, dit-il. C'est même ainsi qu'il aime construire des cabanes, qui se prolongent dans la nature tout comme celle-ci les pénètrent de part en part... Un jour, raconte Gilles Tiberghien dans *Land Art Travelling*, on lui a demandé s'il était aussi artiste.

Didier Pinaud

CHRONIQUE CINÉMA D'ÉRIC ARRIVÉ

Reprise de *Reprise*

La période de commémoration de Mai 68 va doucement s'éteindre, comme l'a fait le mouvement de l'époque : simplement en tournant la page de l'actualité, et aucunement dans le cadre des luttes elles-mêmes. Car, après mai, il y eut juin. Non pas la défaite dans la répression, mais le retour à la normale. Et, pour toutes celles et tous ceux dont la vie fit alors une sérieuse embardée, ce retour avait un goût bien plus amer. C'était manifestement le cas d'une jeune ouvrière dont la colère fut captée par la caméra de deux étudiants de l'Idhec venus filmer la reprise du travail à l'usine Wonder de Saint-Ouen, dans la journée du 10 juin 1968. Après trois semaines de grèves inédites dans cette entreprise, avec notamment une occupation de l'usine, ces étudiants veulent faire quelques prises destinées à un documentaire sur l'OCI, l'organisation trotskiste, qui est représentée dans la grève à Wonder par une de ses militantes. Les autres bobines du projet vont disparaître dans un mystérieux escamotage. Il n'en restera que cette scène montée en court métrage et qui connut à l'époque une large diffusion – plutôt militante – sous le titre *la Reprise du travail aux usines Wonder*. Cette diffusion, loin d'être anecdotique, s'est aussi accompagnée d'une reconnaissance par la profession et la critique, ce qui en fit au final un objet familier dans la mémoire du cinéma documentaire.

Dans l'usine Wonder de Saint-Ouen, l'exploitation d'un prolétariat majoritairement féminin et sans qualification était doublée d'un paternalisme pesant, dont une part était aussi exercée malheureusement par des collègues ouvriers auréolés d'un statut professionnel plus enviable. Ces conditions de travail expliquent bien sûr la véhémence de la jeune ouvrière, dont on comprend par ailleurs qu'elle est affectée à l'un des ateliers les plus crasseux et confrontée à l'encadrement le plus tyrannique. Mais la puissance de la séquence saisie par les apprentis cinéastes provient aussi de l'attitude des délégués faisant cercle autour d'elle et tentant manifestement de justifier cette reprise autant auprès de la jeune femme que de la caméra qui leur semble un témoin gênant. Un très jeune homme essaye par ailleurs de leur tenir tête en appuyant les propos de l'ouvrière, sur un ton qui se veut plus apaisé.

Bien des années plus tard, Hervé Le Roux découvre un photogramme du court documentaire dans une revue de cinéma, accompagné d'un commentaire qui le marque. Il visionnera le film quelque temps plus tard à la Cinémathèque. Il est alors fasciné par l'image de cette femme criant son dégoût de la taule, comme elle l'appelle, et se braquant devant les injonctions de ceux qui l'entourent pour la faire rentrer docilement dans le rang. Le Roux, après avoir réalisé un premier long métrage de fiction en 1993 (*Grand bonheur*), a



alors l'occasion de concrétiser son vieux projet de retrouver l'ensemble des protagonistes de la scène, à commencer par la principale d'entre eux. Il fera bien sûr de son enquête un documentaire, tourné pendant l'été 1995 et projeté au cinéma Saint-André-des-Arts du Quartier latin, en mars 1997, après avoir reçu le grand prix de sa catégorie au Festival de Belfort de 1996. Ce film, intitulé lui-même *Reprise*, est projeté à nouveau en salle pendant une semaine, depuis le 30 mai, dans une optique doublement commémorative, puisque cette sortie dans une version restaurée, en plus d'accompagner le cinquantenaire de Mai 68, permet de rappeler que son réalisateur est décédé dans la discrétion il y a presque un an.

L'enquête de Le Roux va consister à identifier chacun des intervenants du drame audonien afin de recueillir des témoignages qui complèteraient la scène, non pas pour en dévoiler les ressorts propres, mais plutôt ceux des décennies qui se sont écoulées entre cette reprise du travail et le milieu des années 1990. D'ailleurs, les témoignages recueillis sont aussi bien ceux de ses informateurs successifs, qui lui permettent d'avancer sur la piste de sa mystérieuse inconnue ou de reconstituer l'ambiance qui prévaut autour de cette reprise. Ces informateurs peuvent être hors champ ou même totalement étrangers à la scène originale. Une certaine bienveillance qui transparaît à

l'écran permet à Le Roux d'obtenir aussi de ses interlocuteurs des propos fortement teintés de parti pris, en défense de l'usine, et qui ne peuvent être attribué au seul effet de la nostalgie. Ils sont par ailleurs restitués sans commentaires explicites, mais avec tout de même, en contrepoint régulièrement intercalé, les extraits de la scène aux portes de l'usine Wonder. Ainsi, de multiples positions impliquées dans l'événement relaté sont convoquées sans chercher à reconstituer une vérité définitive – ou du moins la version la plus probable – concernant ses circonstances. Agissant ainsi plus en révélateur – au sens photographique du terme – qu'en détective, Le Roux montre de fait, peut-être à son insu, ce qui fait la cohérence délétaire du monde du travail avant même que s'y dessinent des lignes de partage – et donc le bon côté de la barrière.

Face à ce monde, il faut alors redonner aux propos et à l'attitude de la jeune ouvrière toute leur dimension politique, et surtout ne pas les rabattre sur une expression de subjectivité portée à bout. L'insubordination de la jeune femme, comme premier pas vers le refus du travail, n'est pas le pôle sauvage de la lutte, il en est la manifestation rationnelle au plus haut degré de conscience.

Reprise, film documentaire d'Hervé Le Roux, 3h12, 1997.

EXPOSITIONS

HOMMAGE À FEDERICO GARCIA LORCA
1898-2018

120^e anniversaire de la naissance du poète andalou

LA GALERIE ARTBRIBUS ET LES ÉDITIONS HELVÉTIUS
présentent Collage Résistant(s) de Mustapha Boutadjine

Du 1^{er} mai au 31 juillet 2018

ARTBRIBUS 68, rue Brillat-Savarin 75013 Paris

À cette occasion l'artiste dédicacera la monographie de ses œuvres,
Collage Résistant(s), 152 tableaux, 116 auteurs

Tél : 01 53 80 13 75 - Email : artbribus@orange.fr - Site : artbribus.com



Le bon vieux temps des radios libres

Il y a une dizaine d'années, David Lescot nous offrait une superbe et très émouvante *Commission centrale de l'enfance*, dans laquelle il évoquait les colonies de vacances de son enfance créées et organisées par les juifs communistes après la Seconde Guerre mondiale. Ces colonies existèrent jusqu'à la fin des années 1980, date à laquelle le petit David Lescot les fréquenta. Seul sur scène avec sa guitare, David Lescot racontait et chantait ses souvenirs. 1980, c'est précisément la date qu'il a choisie pour commencer sa fiction destinée à raconter l'aventure d'une radio libre, ou plutôt d'une radio pirate non autorisée et pourchassée par les autorités : nous étions sous l'ère du giscardisme triomphant, un triomphe qui touche à sa fin puisque mai 1981 survient avec l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand et l'entrée au gouvernement de quatre communistes... La loi qui met fin au monopole d'État concernant la radio et la télévision est promulguée quelques mois plus tard, en novembre. Un vrai moment de bascule... que vit dans une tension de tous les instants la petite équipe de Radio Quoi, inventée par David Lescot, une parmi les deux mille qui existent alors, et qui, faute d'être sur la liste des radios autorisées à émettre, va se marier avec Radio Vox, avec toutes les conséquences de ce partage forcé et le profond désaccord politique entre les deux parties.

On l'a compris, le registre de la pièce de David Lescot n'est plus le même que celui de sa *Commission centrale de l'enfance*. L'époque évoquée dans ces *Ondes magnétiques*, il ne l'a pas vécue, ou de manière particulière, celle d'un enfant qui avait alors une dizaine d'années. Pas question donc de transcrire des souvenirs personnels directement vécus, mais la volonté de capter l'atmosphère de ce temps-là, ce qu'il parvient à faire avec beaucoup d'acuité et toujours un regard où se mêlent lucidité, tendresse et ironie, qui sont sa marque de fabrique. D'où la nécessité pour lui d'inventer une fiction avec beaucoup de personnages (huit au total), pour faire revivre ces moments bien particuliers. Nous ne sommes plus dans un registre intime, mais dans la reconstitution minutieuse – et collective – de l'atmosphère de ces pans de notre histoire. Car, c'est de cela dont il est question ici, de ces trois années, de 1981 à 1983, d'une nouvelle ère et, déjà, du désenchantement qui commence à poindre.

David Lescot jette tout cela sur le plateau, dans un espace bifrontal (signé Alwyne de Dardel), et sur lequel est recons-



titué, à l'identique a-t-on presque envie d'ajouter, un studio de radio libre, celui de Radio Quoi, puis celui de Radio Vox. Jeter est bien le terme, car le metteur en scène joue sciemment du désordre, de la pagaille, un peu trop même ; il y a là comme une volonté trop affirmée d'œuvrer dans ce registre, quelque chose de forcé jusque dans une certaine imagerie et certains stéréotypes. Les séquences s'enchaînent les unes aux autres à un rythme, accéléré ajoutant encore à la confusion qui était, il est vrai, celle de l'époque... Les comédiens jouent tous plusieurs rôles, passant des personnages de Radio Quoi à ceux de Radio Vox, et s'en donnent à cœur joie dans des accoutrements d'époque dans lesquels on peine à les reconnaître, sauf en ce qui concerne leur talent, qu'il s'agisse d'Elsa Lepoivre ou de Sylvia Bergé ou encore de leurs camarades Nazim Boudjenah Jennifer Decker, Alexandre Pavloff, Christian Hecq, Claire de

La Rue du Can et Yoann Gasiorowski dans des silhouettes taillées à la serpe.

Dans dix autres années, lorsque David Lescot entreprendra d'écrire sur notre époque avec des personnages définitivement noyés dans la désespérance, de quel événement emblématique se saisira-t-il ? En tout cas, il ne lui restera plus comme arme que l'humour noir...

Jean-Pierre Han

Les Ondes magnétiques, de David Lescot.

Mise en scène de l'auteur. Théâtre du Vieux-Colombier, jusqu'au 1^{er} juillet, à 20 h 30.

Tél. : 01 44 58 15 15. www.comedie-francaise.fr

Les Ondes magnétiques, de David Lescot.

Actes Sud-Papiers, 88 pages, 14 euros.

Cible ratée

Que Ludovic Lagarde, metteur en scène de belle expérience, reprenne son travail sur *L'Avare*, qu'il avait créé en 2014 avec le même Laurent Poitrenaux, un complice de trente ans, dans le rôle-titre, rien là de bien extraordinaire. Sans doute aura-t-il d'ailleurs eu le temps, en quatre années de tournées, d'en approfondir les tenants et les aboutissants, et de tenter de tenir, voire de souligner, la ligne de force qu'il s'était fixée, à savoir aller jusqu'au bout de la noirceur du personnage principal, jusqu'au bout de sa maladie – pas du tout imaginaire celle-là – d'avarice. Le résultat sur la scène de l'Odéon est stupéfiant, à défaut d'être parfaitement convaincant. Si on suit bien le légitime propos de Ludovic Lagarde, il n'est pas certain que son expression scénique, pour être parlante, soit réellement juste. Rien à dire sur la lecture de la pièce devenue très contemporaine : lors de la scène inaugurale entre la fille d'Harpagon, Élise,

et son « amant » (au sens du XVII^e siècle), Valère, Ludovic Lagarde les fait surgir d'une baraque en bois en train de se rhabiller après avoir fait l'amour. Soit. Deuxième scène entre Harpagon et le valet de son fils Cléante, La Flèche, lequel subit une fouille en règle. Traduction par le metteur en scène : La Flèche finit nu et subit un toucher rectal en bonne et due forme. Ces deux exemples pour illustrer la manière du metteur en scène de s'appuyer sur le texte de Molière et de le tirer jusqu'à son extrême limite confinant à l'absurde. Pas sûr que cela éclaire mieux, en quoi que ce soit, le propos de la pièce. Les comédiens, bien sûr, s'engouffrent hardiment dans cette direction. Ils en font des tonnes, à commencer par Laurent Poitrenaux, l'excellent comédien que l'on connaît et apprécie pour sa finesse et sa subtilité de jeu (souvent chez Ludovic Lagarde justement). Ici, il pousse le personnage d'Harpagon dans ses derniers re-

tranchements. Fusil à la main, il éructe, glapit... oubliant parfois au passage de faire entendre le texte. Du plus pur Louis de Funès auquel on ne peut manquer de songer ! Ses jeunes camarades de plateau suivent le mouvement comme ils le peuvent, cahin-caha, dans des caricatures de personnages, comme Alexandre Pallu dans le rôle de Valère ou Louise Dupuis en Maître Jacques (ce n'est pas le changement de sexe du personnage qui nous trouble). Marion Barché et Tom Politano (Mariane et Cléante, les enfants d'Harpagon) sont plus dans le registre de la comédie traditionnelle. Christèle Tual, dans le rôle d'une « femme d'intrigue » comme il est indiqué par l'auteur, s'élève quant à elle au niveau de jeu de Laurent Poitrenaux. Elle est simplement stupéfiante dans son numéro... qui malheureusement reste un numéro, applaudi d'ailleurs à sa sortie de scène comme dans nos bons théâtres de boulevard... Et c'est bien là où

le bât blesse. *L'Avare* versus Ludovic Lagarde reste une succession de scènes plus ou moins réussies, mais pas forcément bien reliées les unes aux autres. Le spectacle souffre de cette « dispersion » que la scénographie imaginée par Antoine Vasseur – un entrepôt empli de caisses et avec télésurveillance – ne parvient pas à unifier. Surgit le pénible sentiment que vouloir sursignifier les choses ainsi, c'est peut-être ne guère faire confiance au texte de l'auteur où tout est très largement dit. Quant à la folie, c'en est assurément une que celle d'Harpagon, elle n'est pas forcément celle que l'imagerie d'Épinal tente de nous faire accroire. Manque vraiment ce qui est de l'ordre de l'inquiétude...

J.-P.H.

L'Avare, de Molière. Mise en scène de Ludovic Lagarde. Odéon-Théâtre de l'Europe. Jusqu'au 30 juin à 20 heures. Tél. : 01 44 85 40 40.

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XIV dans *l'Humanité* du 21 juin 2018.

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.

Secrétaires de rédaction : Sébastien Banse, 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 photograpeurs : SNJH.

www.les-lettres-francaises.fr

Responsables du site : Sébastien Banse et Philippe Berté. 5, rue Pleyel / Immeuble Calliope, 93528 Saint-Denis Cedex. Téléphone : (33) 01 49 22 74 09. Fax : 01 49 22 72 51. E-mail : lettres.francaises@humanite.fr.

Copyright *les Lettres françaises*, tous droits réservés. La rédaction décline toute responsabilité quant aux manuscrits qui lui sont envoyés.

Retrouvez *les Lettres françaises* le deuxième jeudi de chaque mois sur Internet. Prochain numéro le 12 juillet 2018.