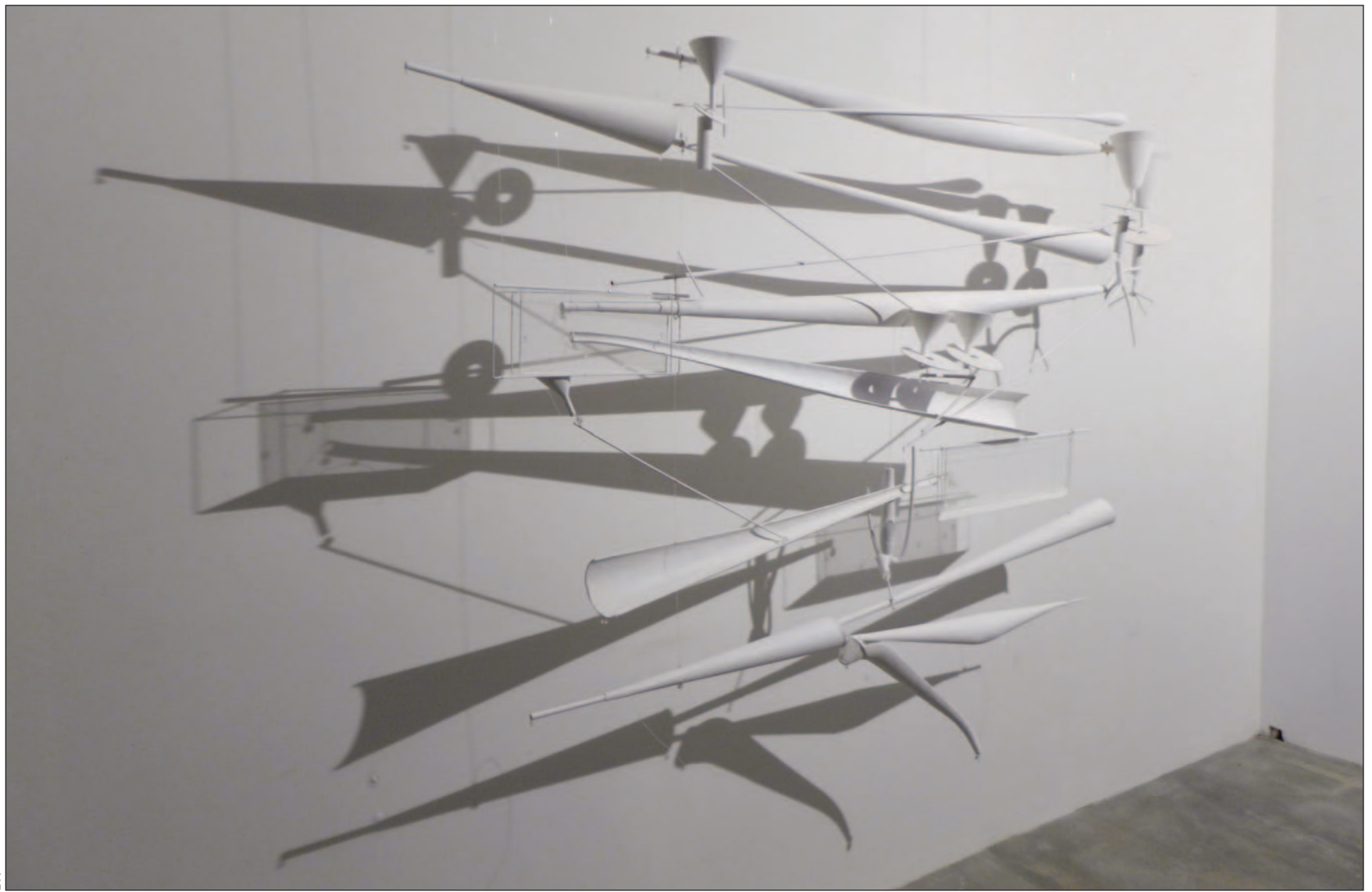


LES LETTRES *françaises*

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

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



Point de rosée, par Bernard Moninot.

George Sand, par Thierry Bodin

Entretien avec Bernard Moninot, par Franck Delorieux

Aragon, par Victor Blanc

Filmer le travail, par Éric Arrivé

« Vous m'édifiez et vous m'émerveillez ! »

George Sand – Romans.

Édition publiée sous la direction de José-Luis Diaz, avec la collaboration de Brigitte Diaz et Olivier Bara. Bibliothèque de la Pléiade, 2 volumes sous coffret. 3456 pages, 130 euros.

Enfin ! George Sand, la romancière, entre dans la Pléiade. Elle était certes déjà entrée en 1970 dans cette prestigieuse « Bibliothèque » par les deux volumes d'*Œuvres autobiographiques* où Georges Lubin avait rassemblé, à la suite du monument d'*Histoire de ma vie*, les admirables *Lettres d'un voyageur*, *Un hiver à Majorque*, les journaux intimes et divers textes de souvenirs.

Mais la reconnaissance de la féconde romancière aux côtés de ses pairs (Balzac, Dumas, Flaubert, Hugo...) tardait à venir. Cette fécondité (soixante-dix romans) était probablement l'obstacle majeur à son entrée dans la collection. Mais il y a longtemps que ce grand chef d'œuvre qu'est *Consuelo*, avec sa suite *La Comtesse de Rudolstadt*, aurait dû y prendre place. Rappelons les propos d'Alain : « *George Sand est immortelle par Consuelo, œuvre pascalle. C'est notre Meister, plus courant, plus attachant par l'aventure, et qui va au plus profond par la musique, comme fait l'autre par la poésie. J'y joins la Comtesse de Rudolstadt, car il faut suivre l'histoire du génie chanteur jusqu'à sa délivrance, où il chante enfin comme les oiseaux.* »

C'est un tout autre parti qui a été adopté par les éditeurs. Plutôt que ce gros massif, ils nous donnent quinze romans, en deux forts volumes de 1936 et 1520 pages rangés sous un élégant coffret. On peut ainsi suivre la trajectoire du « grand George Sand » (Flaubert *dixit*), depuis le premier livre publié sous le nom qu'elle s'est choisi, *Indiana*, en 1832, jusqu'à l'une de ses dernières œuvres, *Nanon*, en 1872. Le choix retenu, alternant titres célèbres et romans moins connus, voire ignorés du grand public pour certains, peut surprendre au premier abord, mais se révèle fort judicieux, car il permet de présenter une grande variété de thèmes, et les manières diverses d'un romancier (Sand a toujours parlé d'elle au masculin en tant qu'auteur) « artiste avant tout », qui n'a cessé de se renouveler à travers des formes souples qu'elle investissait pour les adapter à son discours romanesque et provoquer l'émotion du lecteur : « *Née romancier je fais des romans, c'est-à-dire que je cherche par les voies d'un certain art à provoquer l'émotion, à remuer, à agiter, à ébranler même les cœurs de ceux de mes contemporains qui sont susceptibles d'émotion et qui ont besoin d'être agités.* »

Le lecteur fera de belles découvertes au fil de ces deux volumes ; ainsi, après trois titres attendus (*Indiana*, le roman-poème *Lélia*, étonnante rhapsodie métaphysico-sexuelle, et *Mauprat*, magnifique roman historique), deux courts romans : *Pauline* (1841), qui présente le double destin de deux femmes, la comédienne et la provinciale ; *Isidora* (1846), roman d'une femme double ange/démon et d'un double amour, à l'étonnante structure kaléidoscopique. Vient alors le triptyque champêtre (1846-1850) : *La Mare au Diable*, *François le Champi* et *La Petite Fadette*, rassemblés après coup sous le titre collectif *Les Veillées du chanvre*, et qui ne sont pas, selon des idées reçues, des bluettes pour enfants, mais des histoires vraies, parfois rudes, de ce peuple rural encore ignoré, récits écologiques avant l'heure, d'une réelle beauté poétique, où Sand chante son terroir et se révèle une « romancière pionnière de l'ethnographie et de l'ethnolinguistique » (le commentaire de José-Luis Diaz est passionnant, et en exprime toute la richesse). Le diptyque formé par *Lucrezia Floriani* (1847) et *Le Château des Désertes* (1851) n'est pas des plus

connus : le premier, « roman de l'actrice », et roman de la mort d'un amour, où se lit en filigrane la fin de la liaison avec Chopin, finit tragiquement ; le second, qui en est la suite, transpose dans l'exubérance les représentations théâtrales improvisées en famille et entre amis à Nohant. Dans *Les Maîtres sonneurs* (1855), entre Berry et Bourbonnais, Sand renoue avec l'inspiration rurale, et, en ethnomusicologue avant l'heure, à travers l'histoire des cornemuseux, rédige un riche roman sur la musique populaire. Moins connu, *Elle et Lui* (1859), « un des chefs-d'œuvre de Sand » selon J.-L. Diaz (et ce n'est pas moi qui le contredirai), transpose la liaison avec Musset et raconte l'impossible quête romantique de l'amour absolu. Moins connu encore, *La Ville noire* (1861) est un roman social sur la vie ouvrière des couteliers de Thiers, qui s'organisent en une sorte de coopérative. Dans une tout autre veine, *Laura – Voyage dans le cristal* (1865), une rêverie fantastique et scienti-



George Sand, par Nadar, 1864.

fique, née de la passion de Sand pour la minéralogie et l'histoire naturelle en général, préfigure les « Voyages extraordinaires » de Jules Verne. Pour finir, *Nanon* (1872), l'ultime chef-d'œuvre, raconte, par la voix d'une paysanne, la Révolution vécue au fin fond de la Creuse ; roman profondément marqué par l'idéal républicain, il exprime aussi, après la Commune, le refus de la Terreur en politique.

On le voit, la palette de Sand est variée : roman de mœurs mais aussi psychologique, sentimental, historique, rural, social, artiste, fantastique, romantique..., tout comme la thématique, touchant la vie intime, l'art, la politique, la sexualité, la métaphysique... Son personnel romanesque est très divers, allant de l'aristocrate à l'ouvrier et au paysan ; la forme aussi est souple et ouverte : narration, confession, polyphonie, lettres, éléments combinés...

L'édition est remarquable, confiée à trois universitaires qui connaissent parfaitement l'œuvre de Sand : elle est dirigée par José-Luis Diaz, président de la Société des études romantiques, avec la collaboration de Brigitte Diaz, présidente des Amis de George Sand, et Olivier Bara, rédacteur en chef des *Cahiers George Sand*.

Contrairement à l'usage courant, basé sur la dernière édition corrigée par l'auteur, le choix a été fait ici de donner

le texte des éditions originales, pour « suivre au plus près l'évolution générale de l'écriture au fil des livres » ; les premiers romans ont été modifiés par la suite, et on lira dans l'appareil critique les modifications ultérieures les plus significatives ; plus tard, Sand mettra attentivement au point le texte de ses romans avant la publication, ne se donnant parfois même pas la peine de les relire pour les éditions ultérieures. Aussi, le choix du texte *princeps* se justifie. Le seul cas problématique est celui de *Lélia*, passé de deux à trois volumes dans la nouvelle édition de 1839 : la tendance actuelle de la Pléiade à réduire l'appareil critique oblige l'éditeur à ne livrer que des « éléments » (certes abondants, 120 pages de Pléiade) de l'édition de 1839, au lieu de l'ensemble des additions (qu'on pourra lire dans l'édition reprise en Folio de Pierre Reboul, hélas assorties d'un commentaire assez exaspérant). Quant aux « avant-textes », la méthode de travail adoptée par Sand à partir de *Consuelo*, sur des cahiers de papier à lettres de petit format qui permettent de rapetasser facilement le manuscrit en en faisant disparaître les passages supprimés, laisse peu de grain à moudre aux généticiens.

L'introduction de José-Luis Diaz dresse une belle synthèse de l'art et de l'enjeu du roman chez Sand. Chaque roman est présenté dans une longue notice qui en retrace la genèse, en commente la thématique et les divers aspects, et accorde également une place importante à la réception de l'œuvre par la critique contemporaine, qui témoigne de l'importance de l'œuvre de Sand en son temps, suscitant souvent de forts enthousiasmes et parfois de violentes détestations. L'annotation, dont on sent que l'espace lui a été mesuré, va à l'essentiel : éclaircissement du texte, variantes importantes.

Alors qu'avance lentement l'édition des *Œuvres complètes* de George Sand, sous la direction de Béatrice Didier, chez Honoré Champion (on ne peut pas dire que l'éditeur fasse un grand effort pour faire connaître cette entreprise et la rendre visible sur son site), ces deux volumes de la Pléiade seront une mine pour lire, relire ou découvrir la grande romancière qu'est George Sand. Espérons que d'autres volumes suivront. On peut songer à un volume de contes et nouvelles, car Sand excelle dans ces formes brèves (*Pauline* est d'ailleurs une longue nouvelle ou un court roman). Et, outre le diptyque de *Consuelo*, il y a bien d'autres grandes œuvres romanesques qui mériteraient d'entrer dans la Pléiade, dont nous ne citerons que quelques-unes, comme *Spiridion*, roman de la vie monastique et de la vérité religieuse, l'étonnant roman dialogué *Gabriel* sur l'ambiguïté sexuelle (qui avait tant plu à Balzac), *Le Compagnon du Tour de France*, roman socialiste sur le compagnonnage, *Horace*, roman du monde étudiant et qui fait revivre l'insurrection de 1832, *Jeanne*, premier roman rural, « un chef-d'œuvre » selon Balzac, *Le Meunier d'Angibault* et *Le Pêché de Monsieur Antoine*, romans ruraux et socialistes, *La Daniella*, qui se déroule à Rome et qui fit scandale, *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré*, magnifique roman de cape et d'épée, *Mademoiselle La Quintinie*, roman par lettres dénonçant l'influence néfaste des prêtres, *Monsieur Sylvestre* et sa suite *Le Dernier Amour*, dédiés à Eugène Fromentin et à Flaubert, *Cadio*, autre roman dialogué, violente évocation de la chouannerie, *Pierre qui roule*, sur le monde des comédiens, et tant d'autres...

Réjouissons-nous déjà de ces deux volumes, qui vont procurer de beaux moments au lecteur, qui pourra s'écrier comme Flaubert à la lecture de *Nanon* : « *Vous m'édifiez et vous m'émerveillez !* » ■

Thierry Bodin

La révocation de l'édit de Nantes...

Aux confins du soleil,

de Bertrand Leclair, roman. Mercure de France, 200 pages, 18,50 euros.

Il y a déjà près de vingt ans, Bertrand Leclair a signé une *Théorie de la déroute* (Verticales, 2001) dans laquelle il dit son amour d'écrivains comme Hélène Cixous, Frédéric-Yves Jeannet, Pierre Guyotat, et où il dit précisément qu'il attend de la littérature qu'elle lui indique le sens de la vie, qu'elle le dérouté sans cesse – qu'elle l'empêche de le laisser aller à son penchant naturel au confort. Cet essai, *Théorie de la déroute*, n'était pas autre chose que le roman d'un essai, le roman d'une théorie impossible, improbable, disparue (disait-il). C'était quelque chose comme le chant perdu de la souris *Joséphine* de Kafka. Bertrand Leclair a longtemps été un critique littéraire qui n'a aimé que les livres qui lui donnaient l'envie d'écrire à son tour. Il lui arrive aussi de faire le professeur quand il enseigne l'art littéraire à Sciences-Po, d'où il a pu extraire l'ouvrage intitulé *Débuter, comment c'est* (Pocket, 2019), un petit traité sur l'art et la manière d'entrer en littérature, où il cite par exemple la phrase de Mallarmé qui ouvre son texte sur Villiers de l'Isle-Adam: « *Sait-on ce que c'est qu'écrire ? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur. / Qui l'accomplit, intégralement, se retranche.* »

C'est précisément ce que Bertrand Leclair a fait avec son dernier roman, *Aux confins du soleil*, qu'il a très certainement écrit à l'abbaye de la Prée, dans le Berry, et où il raconte la déroute de son narrateur qui s'est trouvé « embarqué » dans le XVII^e siècle de Pascal, mais un peu après Pascal, juste après la révocation de l'édit de Nantes, avec le négociant Jean-Baptiste Tavernier, écrivain voyageur au temps de Louis XIV, auteur de *Six voyages en Turquie, en Perse et aux Indes*, un peu comme le fera plus tard, au XX^e siècle, Nicolas Bouvier dans *L'Usage du monde*, où l'écrivain suisse dit : « *On croit faire un voyage, mais bien-*



Scène de dragonnade.

tôt c'est le voyage qui vous fait ou vous défait. » Tavernier avait surtout à l'esprit la pensée de Job selon laquelle Dieu donne et ôte ce qu'il lui plaît, et qu'il faut lui rendre grâce de tout ce qui nous arrive de bien et de mal. Tavernier est de confession protestante. C'est même la révocation de l'édit de Nantes qui le remet sur la route de l'Orient, à quatre-vingt-deux ans, et que le narrateur va essayer de suivre, c'est-à-dire de lire, avec pour résultat que l'on se retrouve donc en plein XVII^e siècle, par exemple dans ce qu'était alors la merveilleuse île de la Cité, à Paris, mais aussi à Moscou, Ispahan, Venise – ailleurs. C'est le XVII^e siècle qui croit en l'autre monde, à une époque où l'on savait mourir. Mais c'est aussi le XVIII^e siècle des *Lettres persanes* de Montesquieu, le siècle de Diderot, de Voltaire, de Laurence Sterne, tellement le roman de Bertrand Leclair joue avec l'art du roman, où les récits s'emboîtent les uns dans les autres, avec un narrateur qui dit avoir « un escalier à double

révolution » qui lui tient d'espace mental... *Aux confins du soleil*, c'est le sentiment de lire par-dessus l'épaule de quelqu'un ; c'est l'histoire d'un commanditaire qui offre à un écrivain une opportunité de roman, via le marchand et voyageur Tavernier...

« Ce que nous fait la littérature » avait été le thème d'un autre de ses livres, *Dans les rouleaux du temps*, que Bertrand Leclair avait publié chez Flammarion en 2011, et où il disait encore son amour des œuvres de la déroute, d'*Histoire d'O* à *Martin Eden*, en passant par *Sur la route* de Kerouac... Dans *Aux confins du soleil*, le sujet est peut-être plus encore l'Histoire, qui est comme la pudeur ou la rougeur, la surface érotisée du

monde, comme aimait à le dire l'historien et freudien Michel de Certeau, qu'on ne se lasse jamais de citer – et qui ajoutait (dans le souvenir de Jean Louis Schefer qui le rapporte dans son ouvrage *Cinématographies*) : « *Écrire l'histoire, c'est adorer ce monde parce qu'il est désirable une dernière fois.* » Tavernier, justement, ça n'est pas seulement l'histoire d'un diamant bleu qu'il aurait offert à Louis XIV ; c'est surtout et tout bonnement « complètement libidinal », quand il montre au shah le portrait de la femme qu'il vient d'épouser à Paris, Madeleine Goisse... Et puis il n'y a pas que Tavernier dans cette histoire : il y a aussi un certain Melchior Soubeyran, un autre nommé Gabriel Nicolas de La Reynie ; il y a Édouard ; il y a Facebook, Wikipédia, ou encore le site Gallica de la BNF ; il y a le mot « écran » qui, pour une fois, ne fait pas trop écran à lui-même, car *Aux confins du soleil* est bel et bien un livre – un vrai. ■

Didier Pinaud

Braconnage et boucherie

Le Travail de la viande,

de Liliane Giraudon. P.O.L., 160 pages, 16 euros.

Le nouveau livre de Liliane Giraudon opère comme les précédents une sorte de traversée des genres. Comme si l'auteur visitait ceux-ci afin de mieux leur échapper. Sept textes qui sont sept formes différentes. « *Ce livre, nous dit-elle, est à parcourir comme un abattoir où sont débités des morceaux de textes.* » C'est violent, ça tranche et ça hache les carcasses. Coupe et découpe, difficile travail sur la langue, mais qui doit être fait. « *Ça saigne une certaine culture qui de plus en plus m'incommode* », écrit Liliane Giraudon.

Le premier texte est un conte, « La Fille aux mains coupées ». Le diable voulant s'emparer de la fille d'un meunier force ce dernier à lui couper les mains ; mais la fille ayant accepté d'être mutilée par amour

filial, le diable doit renoncer. Elle s'enfuit alors au lever du soleil, laissant ouvert l'espace du conte. Souvenir d'un rêve éveillé que la mort de Paul Otchakovsky-Laurens est venue réactiver. La dimension autobiographique n'est jamais absente du livre.

« Mouvement des accessoires » consiste en des calligrammes difficilement lisibles. Phrases découpées jetées au hasard sur la page, laissant au lecteur le soin d'associer tout cela à l'aventure ou selon son bon vouloir.

« Oreste pesticide » est une sorte de pièce de théâtre dans laquelle deux femmes flics lesbiennes assassinent par erreur un personnage transgenre. Délire clownesque à propos de la virginité, subversion des codes sociétaux, sourde inquiétude face à un monde dont la logique nous échappe de plus en plus. « *Pour apprendre comment l'homme et les animaux vivent, il est indispensable d'en voir mourir un grand nombre.* »

Dans « Fonction Meyerhold », l'auteur évoque sous forme d'un long poème le grand dramaturge et metteur en scène russe fusillé en 1940 dans les caves de la Loubianka. Vsevolod Meyerhold avait inventé un jeu d'acteur nouveau, en rupture avec le théâtre bourgeois, et était devenu l'ami de Maïakovski. Mais s'étant résolu à monter des pièces d'avant-garde, il s'était attiré les foudres de Staline. Il sera arrêté en 1939 comme trotskyste et espion, torturé, puis exécuté en secret. Sa femme Zinaïda sera assassinée à son tour cinq mois plus tard. « *Et si on nous démontrait que l'essence même de l'art dramatique exclut justement la vraisemblance.* »

Le texte suivant intitulé « Cadavre Reverdy » est une lettre adressée au poète, dans laquelle l'auteur évoque la collaboration avec l'Allemagne nazie de sa protectrice et amie Coco Chanel. Nous savons aujourd'hui qu'elle fut longtemps la maîtresse du baron Hans Günther von

Dincklage et utilisée à ce titre comme espionne chargée de convaincre Churchill de signer la paix avec l'Allemagne : « *Énigmatique Chanel dont la sinistre mission rocambolesque échouera et qui déclarait ne pas être antisémite (n'a-t-elle pas fréquenté les Rothschild ?) car pour elle il y a "juif et juif". "Les grands juifs, les israélites et le youpin."* »

« L'activité du poème n'est pas incessante » apparaît comme une réflexion sur l'écriture, nommant les maîtres (Nerval, Rimbaud, Artaud, Stein, Pound...), sans jamais laisser de côté le biographique : « *J'avançais entre deux mondes comme une enfant à demi idiote.* » Ainsi que la musique de Cage, dont Liliane Giraudon partage le goût avec Denis Roche.

Le dernier texte, intitulé « B7 : un attentat attentif », est un monologue constitué de braconnages de textes en hommage à la romancière Hélène Bessette. ■

Jean-Claude Hauc

J.-P. Manchette épistolier et chroniqueur

Lettres du mauvais temps 1977-1985, de Jean-Patrick Manchette. La Table Ronde, 528 pages, 25 euros.

Play it again, Dupont – Chroniques ludiques 1978-1980, de Jean-Patrick Manchette. La Table Ronde, 200 pages, 18 euros.

Les Yeux de la Momie, de Jean-Patrick Manchette. Chroniques cinéma de *Charlie Hebdo*, 1979-1982, Wombat, 480 pages, 25 euros.

Jean-Patrick Manchette fait un retour en force en librairie : trois volumes. Un de correspondance, un de chroniques, dans *Métal Hurlant*, consacrées aux jeux (des jeux de cartes au jeu de go, en passant par les petits chevaux), et un de ses chroniques de cinéma de *Charlie Hebdo*, déjà éditées chez Rivages par François Guérif, mais depuis longtemps épuisées.

Vingt-cinq ans après sa disparition, Manchette semble enfin occuper sa vraie place, une des premières, dans la littérature française des années 1970-1990. Terminées les étiquettes – écrivain d'extrême-gauche, « inventeur du néo-polar ». Oubliés les travaux de commande : les scénarios « sexy » pour Max Pécas ; la « novélisation » du – à juste titre – célèbre feuilleton *Les Globe-Trotters*, dont il était l'un des auteurs, et qui a marqué des générations de jeunes téléspectateurs, ou, moins glorieux (et sous pseudo), de films « à thèse » aujourd'hui oubliés qui ont tiré des larmes à un vaste public (*Sacco et Vanzetti*, *Mourir d'aimer*) ; les romans pour adolescents, les romans d'espionnage flirtant avec l'érotisme. Ne reste aujourd'hui que l'œuvre signée Manchette qui consiste, le recul permet de s'en apercevoir, en deux massifs : la dizaine de romans et les chroniques journalistiques. Trop souvent négligés à l'époque par la critique dite « sérieuse » parce que publiés en Série Noire, les romans de Manchette, on s'en rend compte aujourd'hui, sont ce que la littérature française offrait de plus neuf, et de plus littéraire, dans les années soixante-dix : une écriture nerveuse, sèche, digne des plus grands Américains – Chandler, Hammett –, au service d'une critique radicale d'une société de consommation pompidolienne qui ne savait pas encore que son modèle économique et sa morale étaient en train de sombrer. Manchette écrit des romans fondamentalement politiques sans que la politique y soit jamais abordée. Quant à la forme, on sent que Manchette a beaucoup lu Flaubert (il est nettement plus flaubertien que stendhalien, soigneux de l'écriture plus qu'abandonné à un style), mais que son ombre ne l'écrase pas.

Le deuxième massif, celui des Chroniques, culmine avec *Les Yeux de la momie* (le titre est emprunté à un film muet de Lubitsch), chroniques de cinéma revigorantes par leur liberté de ton, de pensée, et d'écriture. Manchette, passionné de cinéma (il a été souvent adapté, et a écrit moult scénarios), fait montre d'une culture encyclopédique si naturelle qu'elle reste toujours un jeu. Dans *Charlie Hebdo*, il ne parlait pas des films récents mais des rediffusions télévisées, ce qui lui permettait des révisions, des rapprochements inattendus, témoignant de l'agilité et de l'acuité de son intelligence et d'un goût presque toujours très sûr, indifférent aux modes. On peut presque y voir une forme d'autobiographie, le Manchette journaliste confrontant sa vision nouvelle du

film avec le souvenir qu'il en avait gardé. *Les Yeux de la momie* est un livre jouissif pour cinéphiles avertis : Manchette (contrairement à un Godard, à un Rohmer) ne théorise pas. Il se contente de donner envie de voir – ou de revoir –, les films dont il parle.

La Table Ronde publie aujourd'hui un autre volume de chroniques, plus inattendues, parues dans *Métal Hurlant* : sous le pseudonyme de « Général-Baron Staff », il y parlait des jeux de société. Ses commentaires des catalogues de jeux proposés par les chaînes de magasin par correspondance (« La Redoute ») nous replongent dans une époque d'avant Amazon, et sont comme une madeleine de Proust délicieusement irrévérencieuse, car Manchette, comme dans ses romans, y décrypte sans pitié, en sociologue beaucoup plus drôle que Roland Barthes ou Edgar Morin, les rouages



Pierres retournées, par Bernard Moninot.

d'une société à laquelle il se sent étranger. Il y est aussi personnel, aussi drôle, aussi moraliste, tout compte fait, que dans ses romans. Sauf que la morale de Manchette est une leçon de liberté, un manuel pour apprendre à *penser tout seul*. On n'ose imaginer comment il réagirait à la société formatée de 2020, et aux tartines obligées et compassionnelles des différents media sur des sujets obligés.

Il y a en Manchette quelque chose de Gotlib, et la génération d'adolescents (j'en suis) modelés par la *Rubrique-à-Brac* se délectera de *Play it again, Dupont*.

Manchette, donc, étudie le catalogue de « La Redoute » : « *Éliminons ce qui est directement et abjectement éducatif* : Le Voyage en France qui « permet de connaître la France touristique et culturelle », dit le catalogue (Pouah ! dirons-nous) ; le sinistre Électro, où il faut répondre à 1176 questions stupides d'histoire et de géographie en enfonçant des

fiches dans des trous (si la réponse est bonne, un lumignon brille : misère) ; L'Autoroute, qui veut ancrer dans les chères têtes blondes le goût de l'argent, du mariage et des véhicules à essence. Accordons un instant d'attention éberluée à La Bonne Paye : « la vie de tous les jours dans un contexte où foisonnent l'humour et la drôlerie. Coups de chance, factures, prêts, rappels d'impôts... » Voilà qui est hilarant, en vérité. »

Sous la plume de Manchette, une chronique de jeux devient un brûlot situationniste – mais, de même qu'il est plus drôle que Barthes, il l'est aussi plus que Debord (ou que Godard, ou que Rohmer).

Last but not least, l'épais volume de correspondance, *Lettres du mauvais temps*. Les éditeurs – et la famille de Manchette – ont choisi d'écarter les lettres privées. On y lira donc un Manchette moins « intime » que dans le volume de *Journal* publié il y a quelques années. Mais le Manchette que l'on y découvre – le Manchette lecteur, le Manchette traducteur de romans américains, le Manchette écrivain – n'est pas moins passionnant. Nombre de lettres à des auteurs étrangers (dont certains traduits par lui) témoignent toujours de sa vaste connaissance de la littérature « noire », ainsi que de sa courtoisie, lorsqu'il écrit à James Ellroy après que François Guérif, l'éditeur du *Grand Nulle Part*, lui a dit que son auteur encore peu connu aimerait l'avis de Manchette. On lira aussi quelques lettres à Jean Echenoz (qui l'admirait, devint un proche, et préfaça, plus tard, une réédition de *Fatale*).

Les lettres les plus passionnantes, cependant, sont celles nombreuses adressées à Pierre Siniac, son aîné d'une quinzaine d'années, dont l'œuvre abondante se poursuit de la fin des années soixante jusqu'à sa mort en 2002, et dont Manchette est un admirateur inconsideré.

Il a raison : Siniac est sans doute le plus injustement oublié – car catalogué « auteur de polars » – des écrivains importants de son époque, et quand, grâce à François Guérif, je l'ai découvert il y a une dizaine d'années, j'ai eu l'impression de tomber sur une mine d'or inépuisable (un conseil : commencer par *Ferdinand Céline*, *Bon cauchemar les petits*, *Les Mal-Lunés*). Siniac, paraît-il, était plutôt secret, et sauvage. Avec Manchette, un miracle s'accomplit : ils sont unis par une véritable amitié, qui se double d'une complicité de frères d'armes. Manchette écrit sur ses projets, lui parle de ses livres, ils échangent des avis de lecteurs et cinéphiles éclairés.

À propos de James Hadley Chase, qu'il n'apprécie pas, Manchette, écrit à Siniac : « *Ce qui limite gravement mon intérêt pour Chase, c'est l'impression qu'il en est resté là. Entre deux chaises. Hammett et Chandler disaient non à la sagouinerie générale triomphante. Toi et moi, nous parlons, dans nos bons moments, d'un monde qui s'effondre, d'une sagouinerie qui perd ses billes. Chase flotte entre les deux, joyeux et sympa, mi-sagouin, mi-bille.* » Ce « monde qui s'effondre », cette « sagouinerie qui perd ses billes », c'est bien le point commun qu'il y a entre les romans de Siniac et ceux de Manchette.

Et c'est dans les incipit des lettres à Siniac que l'on trouve les jeux de mots les plus manchettesques : « *Cher piéton tibétain (tout le monde sait, du moins en Espagne, qu'un Tibétain sin yack va à pied).* »

Imparable ! ■

Christophe Mercier

Supplices et délices russes d'Eugène Savitzkaya

Au pays des poules aux œufs d'or,
d'Eugène Savitzkaya. Éditions de Minuit,
190 pages, 17 euros.

Eugène Savitzkaya rend hommage à l'origine russe et maternelle de son nom en voyageant en Sibérie, en Ukraine et en Russie, sous la forme d'un héron accompagné d'une renarde. Ce livre, qui est à la fois un conte à la manière de ceux qu'écrivent le Japonais Kenji Miyazawa, le Toscan Vincenzo Pardini ou le Sicilien Giuseppe Bonaviri – récits où se mêlent un réalisme moderne et des phénomènes fantastiques et légendaires –, et un journal de voyage très particulier, renoue avec les romans choraux des débuts très précoces de sa désormais longue carrière (*Mentir*, 1977, *La Traversée de l'Afrique*, 1979) : les enfants y sont maîtres, non seulement parce qu'ils y apparaissent en troupes, mais parce que le monde décrit par l'écrivain est guidé par leur sensibilité, leurs images, leurs désirs.

Les univers enfantins sont cruels et l'auteur n'hésite pas à se lancer dans des scènes de supplices d'une rare violence. Le fantasme y a la part royale, mais quelques tableaux bucoliques et tendres alternent avec les ordalies. Les poules du titre sont tout d'abord absentes : même les poules aux œufs normaux ont disparu de l'énorme pays que les deux compères animaux quoiqu'anthropomorphes visitent. Mais la pondeuse d'œufs en or apparaîtra dans les dernières pages, redonnant à l'immense continent parcouru par les deux voyageurs un éclat que tyrans, popes douteux, gouverneurs des mœurs et des rêves, avaient enseveli sous les normes, les codes, les lois, la disette, la grisaille.

Dans un entretien, paru dans *Diacritik*, l'écrivain révèle que le texte est issu d'un projet de film que devait réaliser Marie André avec lui et qui n'a pas trouvé son financement. Il ne s'agit pas pour autant d'un scénario, mais plutôt de développements de scènes oniriques sous forme de petits poèmes en prose ou de chapitres de contes, de visions inspirées par ce voyage qui ne pointe ses sources que par quelques termes liés à la culture russe, mais il s'agit de références vagues et intemporelles.

Eugène Savitzkaya n'est pas un expert de la forme longue. Lorsque ses livres dépassent la centaine de pages, ils ne sont pas nécessairement des romans, mais des ensembles composites dont chaque élément se présente comme une rêverie, elle-même peu continue, constituée d'images, de formules, de paradoxes, de slogans, comme le fait, également imprégné de culture russe, Antoine Volodine. Les chamanes et chamanesses chers à l'auteur de *Bardo or not Bardo* font ici aussi quelques apparitions, ce qui n'a rien de bien surprenant, le livre devenant de temps à autre un dialogue avec les morts. En particulier dans une dizaine de pages envoûtantes où mugit la terre qui recouvre les disparus murmurant avec leurs survivants : « *Je mâchais longtemps chaque bouchée en observant les nuages qui se développaient, s'étiraient et disparaissaient. Je mangeais et je contemplais la terre qui tournait, les oiseaux qui passaient. Quand je mâchais, ma vue s'aiguisait autant que mon goût, c'était comme si je mangeais avec appétit le paysage qui m'entourait et la lumière dans laquelle je baignais.* » Ce paysage dévoré offre en réalité un foisonnement de perceptions précises qui, curieusement, donnent au conte une chair que peu de romans réalistes auraient. Si bien que le lecteur suit sans la moindre réticence



Migreur partiel, par Bernard Moninot.

les deux compagnons de la fable dans leur « *promenade avec l'amour et la mort* », ainsi que le formulait John Huston pour l'un de ses plus beaux films. C'est cette atmosphère là, un peu médiévale, d'une nature dévastée, mais encore vibrante, affective et érotique, plus animale qu'humaine, plus végétale qu'urbaine, qui règne.

Les premières pages sont une sorte de genèse, de mythe de la création d'un continent voué à la tyrannie : « *Au commencement, le monde était comme le tube digestif obstrué aux deux bouts d'un ogre gigantesque dormant d'un mauvais sommeil après avoir dévoré tous ses enfants, petits-enfants, parents et grands-parents. Cet ogre était le lointain ancêtre des principaux despotes et autocrates du monde.* »

Et la tonalité va progressivement changer et, avant même que n'apparaisse le couple saugrenu des deux voyageurs, le héron et la renarde, une douce sensualité paradisiaque se met en place : le paysage naturel prend vie, arbres, plaines, lacs, fleuves, nuages, animaux aquatiques, aériens et sylvestres, dans une paix qui semble éternelle. Savitzkaya prouve alors dans des pages admirables de descriptions précises, libres, vivantes et sophistiquées, ce que son vocabulaire et son attention minutieuse aux sensations multiples et contradictoires doivent à la poésie de Jacques Izoard, avec lequel il a cosigné, autrefois, des proses et des poésies insolentes et émerveillées, dans un subtil dosage dont ils avaient le secret,

qu'à sa manière il trahit ici un peu en livrant sa méthode ou plutôt ses principes : « *Nous allons nous astreindre à cette tâche, à ce labeur fastidieux qui consiste à vouloir embrasser le tout, le grand tout de ce monde, à dire les choses, à décrire les objets, à dénommer les espaces, les roches énormes et les petits cailloux, les animaux, les eaux diverses, les végétaux, les minerais, les vents, les bourrasques, les orages, les grains de poussière, les êtres humains, les castes, les groupes, les merveilles. Car nous aimons l'absurdité de ce travail qui, par ailleurs, est indispensable pour donner les goûts, les saveurs, les formes, les déformations et les diverses visions éphémères.* »

Dès lors on passe du couple étrangement « *acoquiné* » au monde humain où les enfants ont été progressivement dépossédés de leur vitalité et de leur liberté pour être manipulés, formatés, sclérosés par des « *mégères* ». Mais cela ne les empêche pas de retrouver leurs « *rires tranquilles* » dans les longs hivers de ce pays plus nordique que tous les pays nordiques. « *De longs conciliabules avaient cours dans le son des baisers et des embrassades, galipettes, échanges de salive et petites disputes. Des garçons aimaient des filles ou des garçons et des filles aimaient des garçons ou des filles.* »

Une longue malédiction, condamnation à un abominable supplice proférée par deux marins ou voyageurs sur un bateau à vapeur, contre le capitaine ou le cuisinier, évoque, par son extraordinaire cruauté associée à une ironie légère, un autre écrivain auquel Eugène Savitzkaya a été lié : Hervé Guibert, et en particulier *Vous m'avez fait former des fantômes* (Gallimard, 1987). S'admirant mutuellement, ils ont échangé des lettres publiées il y a quelques années (Gallimard, 2013). Mais Guibert était en proie à une douloureuse pulsion de provocation consciente, une volonté morbide de scandaliser, quand chez Savitzkaya l'innocence l'emporte, restituant au texte, malgré la virulence parfois sanglante des images, une implacable, irrésistible douceur. La crudité de certaines visions est comme tempérée par un style qui porte le lecteur à la sérénité. Ainsi, d'un prophète et de ses disciples, il dit : « *Pour devenir membres de son église, les hommes et les femmes devaient s'enfoncer une plume dans l'anus et cinq petits pois dans les conduits auditifs et se déplacer les yeux fermés. Lui-même disait ne voir les merveilles éphémères du monde que par le méat du gland de sa verge qu'il considérait comme sa baguette de sourcier.* » Si bien qu'au supplice se substitue inlassablement un délice, comme dans la confusion des sensations oniriques dont Eugène Savitzkaya retrouve l'équivalent littéraire. ■

René de Ceccatty

La pureté dangereuse

Nous avons les mains rouges,

de Jean Meckert. Éditions Joëlle Losfeld,
304 pages, 12,80 euros.

Laurent n'est pas veinard. Mais libéré après deux ans de prison, le héros de Meckert croit avoir mangé son pain noir. Au buffet de la gare d'une ville de l'Isère, dont il ne connaît que la maison d'arrêt, il espère. La raison de son incarcération n'est qu'un souvenir confus, entre querelle d'ivrognes et guet-apens. Et si cette rixe a coûté la vie à l'un de ses agresseurs, les juges lui ont trouvé des circonstances atténuantes. Et puis, la guerre vient de se terminer. Les Allemands ont foutu le camp. Une nouvelle vie peut commencer.

Laurent le paria voudrait croire en sa chance quand, au comptoir du buffet, deux hommes l'abordent, lui proposant le gîte, le couvert et un emploi dans une scierie. Il suit. L'air vif de la montagne, des draps propres, l'odeur du sapin coupé et la présence des deux filles du patron égayent le tableau. Tant pis si, au dîner, le vieux d'Essartaut vomit ses logorrhées fumeuses, et si la cadette Christine est muette, ça fait une moyenne. Et il y a Armand, le grand, le rustre, qui dit vouloir faire de lui un ami. Laurent aurait pourtant dû se méfier lorsque cette assemblée à laquelle s'agrègent un pasteur et quelques ploucs locaux assure que sa qualité de meurtrier de circonstance est à leurs yeux un gage de fraternité. Laurent comprend dès lors qu'il n'est pas devenu leur hôte par hasard, ces logeurs évoquent d'ailleurs sans pudeur leurs expéditions punitives à l'encontre de la vermine : les profiteurs de guerre, les enrichis du marché noir, les Résistants de la 25^e heure. La Libération passée, il faut mettre un dernier coup de collier au travail d'épuration. Et si Laurent croit rallier le camp des « justes », par naïveté, sinon par conviction d'avoir trouvé là une famille qui le chouchoute, lui le renégat, il rallie surtout le camp des assassins. Le premier tiers du roman navigue donc, sous le regard de Laurent, entre le travail à la scierie, le conte fleurette avec la sourde et muette et les oraisons délirantes, mélange indigeste de pieuserie huguenote et d'hitléro-trotskisme, symptôme de la confusion générale. Il serait d'ailleurs dommage de prendre ces grandiloquences pour littérature, elles sont plutôt la pure expression de la pathologie de cette bande,



Prémonition de l'avalanche n° 4, par Bernard Moninot.

qui oscille entre hystérie collective et bipolarité meurtrière. Car la suite se révèle des plus âpres et des plus ardentes par sa plongée dans cette communauté villageoise pleine de rivalités et de cogneurs infantiles qui font d'une querelle de bal ou d'une insolence une raison d'assassinat.

Jean Meckert sait manifestement de quoi il parle. En 1943, il a rejoint un maquis de la Résistance dans l'Yonne, après la publication en décembre 1941 de son premier roman *Les Coups* dans la « Blanche » de Gallimard. Issu d'un milieu ouvrier, au père absent pour cause de désertion en 14-18, Meckert intégrera dès 1950 la Série Noire, où il écrira une vingtaine de romans sous le nom de Jean Amila. *Nous avons les mains rouges*, publié en 1947, brosse

avec acuité ce moment des plus troubles de l'immédiat après-guerre où, faute d'autorité de l'État, la furie collective bénéficie de complaisances, sinon d'impunité. C'est un peu la variante « roman noir » d'*Uranus* de Marcel Aymé, ou des *Mains sales* de Jean Paul Sartre.

Ce roman écrit à chaud vaut pour sa part documentaire, son style, ses ellipses qui donnent au mouvement dramatique un vrai effet de tension. À lire cette spirale tragique, où l'absurdité rivalise avec la méchanceté, on ne voit pas la fin arriver. Elle ne s'en révèle pas moins d'une cruauté féroce. « *C'est fini !* » conclut le grand, avant de réclamer un verre de gnôle. *Nous avons les mains rouges* n'a rien d'un sirop. ■

Pierre-François Moreau

Les mots lumineux d'Antonio Moresco

La Petite Lumière,

d'Antonio Moresco. Traduit de l'italien
par Laurent Lombard. Éditions Verdier,
128 pages, 14 euros (paru en 2014).

La Petite lumière peint les pérégrinations d'Antonio Moresco, parti s'isoler à l'intérieur d'un hameau perdu au milieu des bois. Dans ce texte écrit à la première personne du singulier, l'auteur décrit la nature qui l'environne dans un état proche d'un semi-songe. « *Il n'y a que la nuit, dans la lumière lunaire, que l'on comprend ce que sont les arbres, ces colonnes de bois et d'écume qui s'élancent vers l'espace vide du ciel.* »

L'auteur-narrateur venu pour se retirer du monde des vivants, dialoguer avec la vie végétale et animale, avec les morts qui peuplent ses marches sylvestres la nuit sous un

chambardement d'étoiles, est à la recherche d'une zone profonde de sa vie, enfouie dans sa mémoire telle une boîte noire. Surgissent d'entre les lignes des enjeux de vie ou de mort, comme lorsqu'il croise soudainement sur son chemin un chien de combat blessé lui barrant la route et qui finit par le suivre. Cela ne manque pas de l'effrayer avant de l'émouvoir. On oscille entre inquiétude et contemplation à travers la beauté de la langue d'Antonio Moresco, une langue ciselée qui ne cesse d'aller à l'essentiel, et creuse les raisons mêmes de l'existence : « *ce grouillement de corps qui tentent d'épuiser les autres corps en aspirant leur sève de leurs mille et mille racines déchaînées et de leurs petites ventouses forcenées pour détourner vers eux la puissance chimique, pour créer de nouveaux fronts végétaux capables de tout anéantir, de tout massacrer.* »

Plusieurs soirs d'affilée, le narrateur voit une petite lumière luire au loin, au creux de la nuit. Celle-ci l'obsède et il désire en connaître l'origine. Pour comprendre l'apparition de cette petite lumière, il part à la rencontre de personnes improbables, tel ce paysan qui traque la présence d'extraterrestres, d'ovnis, et les cartographie sur son ordinateur. Cette petite lumière le guidera finalement jusqu'à la rencontre d'un enfant énigmatique s'occupant seul d'une maison perdue sur le flanc d'une colline. Antonio Moresco apprivoise cette figure étrange, fantomatique, qui renvoie à l'enfant mort en lui, ayant disparu pour laisser place à adulte qu'il est aujourd'hui. Des scènes d'une grande mélancolie s'emparent du récit comme lorsqu'il est question des devoirs ou de l'incapacité de l'enfant à lire et assimiler

ce qui est inscrit sur le tableau de l'école. « *Je ne suis pas bon à l'école ! m'a-t-il dit à nouveau, baissant les yeux. Je n'arrive à rien ! Le maître me met toujours des mauvaises notes ! Mes camarades se moquent de moi.* »

C'est une rencontre métaphysique qui se joue, où se côtoient morts et vivants, les yeux ouverts dans la nuit. « *Tous continuent à mourir et à renaître et à mourir à nouveau, toute chose dans le même cercle de la douleur créée.* » Plus on avance vers le point final, plus l'auteur investit le royaume des morts et délivre paradoxalement des élans d'une grande vitalité au sein de ces phrases presque incantatoires, denses et d'une beauté si cruelle qu'il est impossible de s'en défaire lorsque celles-ci s'achèvent sous notre regard émerveillé. ■

Quentin Margne

Les voyages d'Henry James

Voyages d'une vie – Heures anglaises – Heures italiennes – La scène américaine,

d'Henry James, traduit de l'anglais par Jean Pavans.

Laffont, collection « Bouquins », 992 pages, 32 euros.

Un peu plus d'un siècle après sa disparition (1916), l'œuvre abondante et multiple d'Henry James occupe enfin la place centrale qui lui est due, une place pivot, unique à son époque (l'entre-deux siècles), entre les auteurs « réalistes » qu'il admirait et fréquentait (Flaubert, Maupassant, Daudet) et qui influencèrent ses débuts, et l'œuvre de Proust, dont on ne sait s'il a eu le temps de lire *Du côté de chez Swann* (1913).

Curieusement, cette œuvre majeure, en partie inspirée par les auteurs français du XIX^e siècle (Balzac en tête, qu'il portait au pinacle), a mis longtemps à s'imposer en France. Avant la Deuxième Guerre, seules quelques nouvelles étaient traduites. Certains romans arrivèrent dans les années cinquante, mais sans avoir le retentissement qu'ils auraient dû avoir (je ne suis même pas certain que Nathalie Sarraute, dans *L'Ère du soupçon*, le mentionne parmi ses influences). Les années quatre-vingt marquèrent – peut-être grâce à quelques adaptations cinématographiques plus tournées sur le côté « film en costume » de l'œuvre de James, façon James Ivory, que sur son fond secret (à l'exception des *Innocents*, 1961, de Jack Clayton, d'après *Le Tour d'érou*, et du méconnu *Fantôme de Longstaff*, 1996, 30 minutes asctiques de Luc Moullet, qui sont sans doute l'adaptation la plus fidèle, la plus juste, qui en ait été faite) – un regain d'intérêt, et les romans encore non traduits (*La Muse tragique*, *L'Autre Maison*, d'autres) le furent enfin, ainsi que les romans inachevés (*Le Sens du passé*, *La Tour d'ivoire*) et l'autobiographie. Des recueils composites de nouvelles parurent, chez de multiples éditeurs, dans un joyeux fourbi. Il fallut attendre l'intégrale en quatre volumes, traduite par Jean Pavans chez La Différence (1990-2019), pour que le corpus des 112 nouvelles soit correctement édité. La Pléiade prit le relais (mais l'intégrale des nouvelles de la Pléiade ne bénéficie pas de l'unité de ton due à un unique traducteur),

qui a publié ensuite un choix de romans « de jeunesse ». Affaire à suivre... Bref, James aura mis près de cent ans pour s'imposer à la place, la première, qui est la sienne.

Son œuvre romanesque culmine avec trois romans – *Les Ambassadeurs* (1902), *Les Ailes de la colombe* (1903), *La Coupe d'or* (1904) – qui sont l'aboutissement, sur plusieurs centaines de pages, de ses admirables nouvelles à l'artisanat si parfaitement précis et ciselé. À soixante ans, il sait qu'il a sans doute fait accomplir au roman une révolution copernicienne (alternance des points de vue ; précision si subtile des dialogues qu'ils en deviennent abstraits ; soin apporté à ce que le cœur de l'œuvre, son moteur, reste secret : « l'image dans le tapis » ; implacable géométrie de la

construction). Après cette triple atteinte de la perfection, James ne terminera plus qu'un seul roman, mineur, *The Outcry* (1911), en laissera deux inachevés, et se consacrera à ce que Jean Pavans, qui lui a voué sa vie de traducteur, appelle « la grande récapitulation » : rédaction de son autobiographie (inachevée, elle aussi) ; publication soigneusement sélective de ses « Œuvres complètes » accompagnées de longues préfaces qui constituent un manuel de réflexion sur le roman, et réunion en volumes d'articles épars consacrés aux pays qui ont marqué les diverses étapes de sa vie : l'Amérique où il est né, l'Angleterre, où il s'est installé définitivement en 1877, et dont il adoptera la nationalité un an avant sa mort, et l'Italie, où il ne cessera de retourner, et où il situe l'admirable seconde partie des *Ailes de la Colombe*.

On est un peu surpris que Jean Pavans, l'artisan de la résurrection de James en France, n'ait pas recueilli, dans le même temps, *Voyage en France* (1884), mais il s'en explique en disant qu'il s'agit d'une œuvre de commande, et qu'elle n'appartient pas à cette « grande récapitulation » des quinze dernières années.

L'argument, dans la mesure où *Heures italiennes* et *Heures anglaises* regroupent des articles publiés en revue au fil de plusieurs dizaines d'années, est quelque peu spécieux.

Le cas de *La Scène américaine* est un peu différent : les articles qui constituent le livre étaient dès le départ destinés à constituer un volume, dans lequel James raconte sa redécouverte de l'Amérique, en 1904-1905, après vingt ans d'absence. Et l'ensemble a une cohérence qui manque parfois aux deux livres d'« Heures ».

Quoi qu'il en soit, on est heureux de voir que James continue à exister, à se multiplier (en France). Et ce volume, s'il ne fait pas d'ombre à ses plus grands romans, et n'est pas le meilleur moyen de pénétrer au cœur de l'Œuvre, permettra peut-être à certains lecteurs nouveaux, effrayés par les massifs romanesques, d'aborder un ensemble sans égal, et qui demande plus d'attention, et moins de patience, qu'on ne l'imagine. ■

Christophe Mercier



Lisière d'étincèlement, par Bernard Moninot.

L'art d'un grand écrivain

Un parfum de corruption,

de Liu Zhenyun. Éditions Gallimard,

248 pages, 22,50 euros.

La belle collection « Bleu de Chine » hébergée chez Gallimard n'existe plus. Mais Geneviève Imbot-Bichet, sa directrice, persévère chez le même éditeur et s'est mise à la tâche de traduire un de ses auteurs fétiches, Liu Zhenyun, dont elle a déjà publié quatre ouvrages. On ne peut que s'en réjouir tant ce cinquième opus, *Un parfum de corruption*, entraîne l'adhésion à la suite de *Je ne suis pas une garce* paru en 2012 en Chine, cinq ans avant ce dernier ouvrage. *Je ne suis pas une garce* oscillait entre Ubu et Kafka, dans une sorte de polar politique, même si l'auteur affirmait haut et fort que son livre n'était absolument pas un livre politique. Sans doute aura-t-il un peu plus de mal cette fois-ci à faire le même type de dé-

claration, tant son roman entre dans le détail des éléments plutôt subtils et complexes de la machinerie menant au pouvoir. Car c'est bien de cela dont il est question, de la course effrénée vers le pouvoir, à tous les étages, si on ose dire. Du plus bas au plus haut de l'échelle. Reste que l'art de la narration, que l'on peut effectivement à nouveau rapprocher de l'art du polar tant Liu Zhenyun sait maintenir le lecteur en haleine, dans un perpétuel suspens, est toujours là et bien là. La phrase qu'il a inscrite en exergue est, de ce point de vue, éclairante : « "Et s'il y a coïncidence, ne croyez pas qu'elle est fortuite", disait mon troisième oncle maternel » ! ...

Liu Zhenyun est un maître conteur ; sa façon de mettre ses personnages en situation, et d'abord de les décrire, de nous les rendre quasiment fraternels, est toujours aussi passionnante. Pris dans un réseau fictionnel qui ressemble à une toile d'araignée finement

tissée, ils vivent devant nous quasiment au présent de l'indicatif (grâce notamment à de nombreux dialogues), alors que la fiction est écrite au passé. À cette perfection narrative, Liu Zhenyun ajoute un art de la composition étonnant. Ainsi toute la première partie du livre qui s'attache aux pas d'une jeune femme au caractère bien trempé, pour ne pas dire obstiné, Niu Xiaoli, dans un impossible périple pour retrouver une autre jeune femme qui les a escroqués, son frère et elle, dans une affaire de mariage, est en soi un roman ou une longue nouvelle avec de multiples rebondissements romanesques de la plus belle encre. Mais l'on repart très vite sur d'autres pistes avec d'autres personnages dont on se demande quels rapports ils peuvent bien avoir avec la première histoire. Bien sûr, tout finira par s'agencer le plus subtilement possible, mais au passage – et peut-être que ce « passage » est essentiel – Liu Zhenyun, aura

décrit avec une rare sagacité les rouages de la mécanique du pouvoir dans la société contemporaine de son pays. Avec, comme toujours dans ses livres, un côté quasi documentaire sur la vie de certaines provinces (et notamment le Henan où l'auteur est né et dont il parle dans *Se souvenir de 1942*), dont la description est toujours très méticuleuse. Ainsi toute la première partie du roman est une sorte de *road movie* à la manière chinoise et à travers différentes régions de la Chine que traverse l'héroïne, alors que les autres chapitres nous installent carrément au cœur de ces territoires en nous dévoilant leur fonctionnement.

Le titre du livre (en français) est on ne peut plus juste et pertinent : il est bien essentiellement question de corruption et de son parfum qui rend les choses agréables (mais néanmoins terrifiantes) à la lecture. ■

Jean-Pierre Han

Aragon d'or et de sang

La Grande Gaité,

de Louis Aragon, Poésie/Gallimard, 144 pages, 7,50 euros.

J'ai lu avec une certaine satisfaction, il y a quelques mois, le papier annonçant dans *L'Express* la repartition de *La Grande Gaité* d'Aragon en Poésie/Gallimard. L'auteur, l'un des plus médiocres représentants de cette république bananière qu'est la scène « littéraire » française contemporaine, y déversait son fiel, son ignorance, et prêtait au livre qu'il chroniquait les sentiments mesquins qui l'animaient. Je me frottai les mains : *La Grande Gaité* mord encore. Comme s'il suffisait que ce livre noir et sans retour, dérobé aux yeux des lecteurs depuis son édition originale (*L'Œuvre poétique* 1927-1929 et la Pléiade exceptés), reparaisse pour que ces Messieurs, sur lesquels *La Grande Gaité* chie de bon cœur, crient haro ! épouvantés.

Pour qui découvra, ou redécouvra, *La Grande Gaité* en ayant par-devers lui l'image un peu classique du grand poète lyrique des *Yeux d'Elsa*, quelques explications s'imposent pour donner la tonalité sombre et la violence du recueil. *La Grande Gaité* paraît chez Gallimard en 1929, armée d'une couverture sanglante, rouge et noire, et de deux dessins phalliques d'Yves Tanguy. Les circonstances qui entourent l'écriture des poèmes sont dominées par trois crises profondes. On sait qu'Aragon écrivait, entre 1923 et 1927, un grand roman impossible, *La Défense de l'infini*, dans lequel s'affirmait tout à la fois la « volonté de roman » qui ne l'a jamais quittée depuis et une exploration libre et effrénée du désir, sous toutes ses formes. Les surréalistes considéraient le roman comme un genre bourgeois, et *La Défense de l'infini* fut condamné par les amis d'Aragon, et par celui-là même dont le jugement lui importait le plus : André Breton. Cette contradiction inextricable aboutit à un suicide symbolique : en 1927, dans une chambre d'hôtel, à Madrid, Aragon brûla les milliers de feuillets qui composaient le livre et dont seulement quelques fragments furent sauvés. La deuxième crise est d'ordre plus politique : Aragon adhère au PCF en 1927 et, à l'inverse de ses amis surréalistes, y demeure. Les contradictions entre son engagement politique et sa participation au mouvement surréaliste iront alors croissant, jusqu'à « l'Affaire Aragon » de 1931-1932, qui actera une rupture sans retour entre Aragon et les amis de sa jeunesse. Le décor est déjà planté. Troisième crise : sa relation avec la riche héritière Nancy Cunard, qu'Aragon suit à travers l'Europe, femme libre, incandescente, qui finira par brûler le poète. Après une énième crise de jalousie, Aragon tente de se suicider à Venise durant l'été 1928.

La Grande Gaité est un bûcher. Bûcher des valeurs bourgeoises, à travers le portrait des Messieurs égrillards aux tables des cafés qui draguent les jeunes filles, ou le poème « Triomphe de la moustache » : « *Il y aurait à dire des moustaches / Qu'elles sont l'honneur d'une nation qui n'en a pas d'autre* ». Ces Messieurs, ces moustaches III^e République, ce sont les mêmes qui ont envoyé la jeune génération crever dans les tranchées de la Grande Guerre (deux G majuscules, comme pour *La Grande Gaité*...), au premier rang desquels apparaît Louis Andrieux, le propre père d'Aragon. Mais *La Grande Gaité* est encore davantage un autodafé de soi. Aragon s'attaque à toutes les prétentions du Poète : maîtrise de soi (comme dans le poème « Ma main

dans la glace » qui ouvre le recueil, où une risible majuscule vient frapper les illusions de la main créatrice, « *La main qui domine est Ma main* », enlisée dans la glace), virilité (« *Il y a ceux qui bandent / Il y a ceux qui ne bandent pas / Généralement je me range / Dans la seconde catégorie* »), maturité (Olivier Barbarant parle à juste-titre de « *régression sadico-anale* » pour certains poèmes comme « *Berceuse* » (« *Chie chie chie chie donc chie / [...] Comme les grands de la terre* »), etc. L'agressivité, le cynisme et l'invective ont transformé le poème en une vocifération rageuse



Migrateur partiel, par Bernard Moninot.

qui se refuse à faire « œuvre d'art », au sens traditionnel du terme. La cible ultime d'Aragon : la poésie. Toute la première moitié du recueil est placée sous le signe de l'occlusion verbale, du « *refus de l'écoulement* », pour reprendre une formule d'Olivier Barbarant. Deux poèmes sont à ce titre particulièrement instructifs. « *Ma main dans la glace* », déjà cité, que Marie-Thérèse Eychart, dans sa lumineuse et concise préface, commente ainsi : « *“Ma Main dans la glace” est la métaphore d'une parole gelée, paralysée, qui veut mais qui ne peut* » ; et « *Réfractaire* », dans lequel le poète, revenu au stade anal, lance une déclaration définitive : « *Ni pipi ni caca C'est fini* ». Aragon ne « fera » plus de vers (au sens défécatoire que l'auteur de *Traité du style* donnait à ce verbe). *La Grande Gaité* orchestre une profanation du lyrisme qui semble sans retour.

Pourtant, passé la première moitié de l'ouvrage, les poèmes, de courts et lapidaires, s'élargissent. Sans qu'on comprenne vraiment pourquoi, à première vue, quelque chose se remet à chanter, à couler. Les métaphores et le merveilleux surréalistes refont surface (« *Transfiguration de*

Paris »). Le ton est toujours aussi féroce, mais l'ironie semble peu à peu faire place à une musique du désespoir, jusqu'à atteindre, avec l'avant-dernier poème, « *Poème à crier dans les ruines* », l'un des sommets lyriques de la poésie d'Aragon. « *Crachons veux-tu bien / Sur ce que nous avons aimé ensemble / Crachons sur l'amour / Sur nos lits défaits / Sur notre silence et sur les mots balbutiés / Sur les étoiles fussent-elles / Tes yeux / Sur le soleil fût-il / Tes dents / Sur l'éternité fût-elle / Ta bouche / Et sur notre amour / Fût-il / TON amour // Crachons veux-tu bien* ». Quel cri sur ce

champ de ruine qu'est sa vie, sur son amour pour Nancy ! Quelle profanation de l'amour, non plus « profanation du lyrisme », cette fois-ci, mais profanation lyrique, pleinement lyrique. Une question s'impose alors : comment Aragon en est-il arrivé là ? Comment, les pieds dans la merde, littéralement, d'une poésie empêchée, scatologique, suicidaire, a-t-il pu déboucher sur un lyrisme non seulement retrouvé, mais sublimé ?

À bien lire, on s'aperçoit que le seul fil conducteur qui unit les deux parties est la mise en place d'un discours sur la liberté du désir, la sexualité et l'amour. Sur les premiers poèmes, ce discours s'occupe de déconstruire les valeurs viriles de la société bourgeoise, et en premier lieu la figure supposée virile du Poète. Autodépréciation et fantasmes de castration habitent ces poèmes. « *Je me sens / [...] Une lamentable quéquette* ». Ou « *Ce jeune homme avait l'habitude / D'oublier sur les meubles les plus divers / Sa bite* » : le vers, par le rejet de « *Sa bite* » au vers suivant, réalise en lui-même cette castration du poète. Puis le discours sur la sexualité va se faire plus militant, comme dans « *Réponse aux flaireurs de bidet* », où Aragon démolit ceux qui attaquaient Chaplin sur ses mœurs, ou dans « *Transfiguration de Paris* », où le symbole phallique de la nation française, la Tour Eiffel, laisse voir « *un sexe féminin / Qu'on ne lui soupçonnait guère* », et surtout, encore une fois, dans « *Poème à crier dans les ruines* » : « *L'amour salauds l'amour pour vous / C'est d'arriver à coucher ensemble / D'arriver / Et après Ha ha tout l'amour est dans ce / Et après* ». Il faut relier ces poèmes de *La Grande Gaité* aux enquêtes surréalistes sur la sexualité, dont les premières sont contemporaines de la rédaction du recueil. Dans

ces enquêtes, Aragon se démarquait de ses amis sur nombre de sujets, aussi bien sur l'homosexualité que sur la lutte contre « *la prédominance fatale du point de vue masculin* ». Tout se passe comme si les contradictions esthétiques qui traversent le recueil (de l'occlusion verbale au renouveau lyrique) étaient inextricables de l'évolution de ce discours amoureux chez ce jeune homme qui « *passa le Cap de la Trentaine* ». C'est aussi qu'en avançant dans la vie, au milieu de circonstances particulièrement tragiques, de sa vie en lambeaux avec Nancy, Aragon commence à trouver appui sur un certain discours militant, un regard tourné vers l'autre en tout cas, pour retrouver la voix, une voix, un chant qui soit plus en adéquation avec le monde. C'est une tendance qu'on verra s'accentuer dans les années et, avec moins de bonheur et de sublime que dans *La Grande Gaité*, les deux recueils qui vont suivre, *Persécuté persécuteur* et *Hourra l'Oural*, qui étaient toutefois aussi, pour le poète, des tentatives de dépasser les impasses et les crises de sa vie et de son écriture. ■

Victor Blanc

CHRONIQUE POÉSIE DE JACQUES BONNAFFÉ

TINA en fin de droits

Le Temps,
de William Cliff. Éditions de la Table Ronde,
128 pages, 15 euros.

Destination de la poésie,
de François Leperlier. Éditions Lurlure, 190 pages, 19 euros.

Arrêtez d'embrasser. On sait d'intuition que la poésie est porteuse d'une alternative, à chacun de l'attraper. Le hasard nous conduit et le poème se fait jeu divinatoire ouvrant ses fugues express par opération d'imagement (le mot appartient ces jours-ci à J.-C. Bailly « toute image est une maison hantée, toute maison est hantée d'images »)... Un matin de confinement, coup de chance, Ossip Mandelstam nous saisit (*éviter tout contact*) ou ses images surgies d'un recueil oublié *Simple promesse* (Éditions La Dogana).

*La vie facile nous a rendus fous,
Le vin dès l'aube, le soir la migraine.
Comment empêcher ta gaieté vaine,
Ton teint trop rouge, peste saoule ?*

*Le rite des poignées de main, ou le supplice,
Et les baisers nocturnes sous les porches
Lorsque les eaux du fleuve s'alourdissent
Et que les réverbères brûlent comme torches.*

*Nous attendons la mort comme le loup du conte,
Mais je crains que ne meure le premier
Celui dont la bouche est rouge-angoissé
Et dont la frange sur les yeux retombe. (Novembre 1913)*

Quelque chose ici s'éloigne et nous emplit. La traduction de Philippe Jaccottet maintient le bruit de cet attelage sonore, sensation périphérique grossissante, déchirure heureuse.

On va chercher la poésie au fond des silences. *Sinon appelez le 15*. En évitant ces emplâtres aux vertus naturelles : pas de thérapies poétiques par mantras ou sentences. *Éternuez dans votre coude*, riez avec les adeptes, aucun n'est dupe. Notre métaphore à nous est monastique qui voudrait tourner ses prières dès matines. Pour cela la voix, la voix haute et suprême.

On prend un livre de poésie avec les précautions d'usage – *se laver les mains plusieurs fois sans craindre de frotter* – pour se défaire du bruit continu, couper l'info. On tourne quelques pages, transition sacrée loin du fond sonore où se commente la qualité nouvelle de l'air et la joie des oiseaux. Place exacte du poème : rien ne justifie la bêtise, même le désarroi.

Si l'on s'occupe de la chiffrer avec les outils habituels, la poésie ne compte pas. On lui concédera le 0,1% d'audience nécessaire à sa survie. Les personnes en charge de l'irresponsabilité de sa parole échappent aussi à toute évaluation. Pas de poètes au milieu du Journal, face au micro sucette de BFM ou sur la Grande Table. *Il est très exactement 20 heures, tout de suite un point d'actualité*. Ils font assaut d'absence. Leur avis nous manque. Mais ils ont tant à faire avec leur maladive modestie.

Prenons William Cliff, qui vient de pondre *Le Temps*, éditions de la Table Ronde, livre réjouissant (on ne le trouve pas dans l'Amazon et puis d'abord on n'y va pas !), espérons qu'il s'éternise un peu. Pas de joliesse ténébreuse dans

ce titre hugolien. Récit d'une école d'humilité (la chambre sous les combles, la ville métabolique, le métier de prof sans passion) qui s'acharne aux formes dévolues, n'arrivera pas à l'effacement parfait.

...
alors j'écrivais le poème au tableau noir / expliquant certains mots et ce qu'ils signifient / pour que l'adolescent puisse s'apercevoir // qu'il y a certains mots que l'on croit bien connaître / mais dont l'étendue de sens était peu connue / et que par leur teneur au milieu du poème / ils la manifestaient de façon soutenue

Poème qui ne supporte pas le silence imposé, *Le Temps*, irait jusqu'à faire entendre ses bruits de digestion mais avec des mots rares et frappants et l'habileté hors pair du monteur de métriques. Cliff ne parviendra pas à l'invisibilité c'est ce qu'il fait voir. L'essentiel. Là où d'autres se montrent à grands fracas et font poids sur l'opinion, (c'est ici le vertige Despentès)... son effacement fait sa légende. Or ces mots nous transforment, c'est imperceptible mais considérable. Est-ce que les grands débats d'idées concourent à de telles modifications ?

Les revues en ligne nous apportent compensation des cueillettes d'hier aux comptoirs des librairies (ne devait-on pas en préserver l'ouverture, au moins occasionnelle ?), à commencer par *Poézibao*, arborescente et gigantesque ; nombreuses qui comme *Catastrophes* renvoient à un panel d'auteurs impressionnant, j'ai retrouvé sur *En attendant Nadeau* un article essentiel sur le livre critique de Leperlier *Destination de la poésie* (Lurlure). « La poésie n'est pas ce que vous croyez ». *Vous avez trois nouveaux messages et deux messages conservés.* ■

LES ÉDITIONS HELVÉTIUS

ÉDITIONS HELVÉTIUS, ÉDITEUR DES **LETTRES FRANÇAISES**
VOUS PROPOSE NOTAMMENT

Des livres sous « contraintes »

Renée et *Où t'habites* d'Olivier Lannuzel,
illustrés par Jean-Denys Phillippe et Corinne Jullien

Des livres d'art

Collage Résistant(s), de Mustapha Boutadjine
Le Rameau vert, de Franck Delorieux
Coups doubles, de Jean-Denys Phillippe
Les Murmures de La Havane, de Masiko (Michel Allemand)

Des écrits

Les Fleuves foudroyés, roman de Douglas C. Bravo,
présenté par Christian Kazandjian
C'est toujours la vie qui gagne, de Bertrand Rosenthal,
prix Albert-Londres
68'Art, de Chantal Montellier



Tous les livres des Éditions Helvétius sont disponibles en librairie ou chez l'éditeur : editionshelvetius.com, liaison@editionshelvetius.com

L'identité aux prises d'un triangle fatal

Race, ethnicité, nation – Le triangle fatal,

de Stuart Hall, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, préface de Henry Louis Gates Jr. Éditions Amsterdam, 204 pages, 14 euros.

« **A**ujourd'hui quand je demande à quelqu'un d'où il vient, je m'attends à ce que la réponse soit très longue », avançait Stuart Hall (1932-2014) quelques années avant sa mort. Dans un monde traversé de flux migratoires divers et nombreux où le phénomène diasporique se multiplie, dans un monde où les identités réelles ou fantasmées inscrivent les individus dans une trajectoire familiale souvent complexe, savoir d'où l'on vient est effectivement complexe. Il se conçoit parfaitement que Stuart Hall, lui-même Jamaïcain installé en Grande-Bretagne pour y enseigner et militer, ait jugé la question assez importante pour lui consacrer plusieurs conférences réunies sous le nom de *Race, ethnicité, nation – Le triangle fatal*. Le théoricien des Cultural Studies, après avoir longtemps analysé et combattu le thatchérisme passé au crible de la notion gramscienne d'hégémonie, avait donc concentré son attention sur la question de l'identité et notamment de ce qu'il appelle un triangle constitué de trois catégories : la race, l'ethnicité et la nation. Et ce triangle prenait des contours inquiétants pour Stuart Hall, qui le qualifie de « fatal » (*fateful* en anglais). La « multiculturalisation » patente des sociétés contemporaines et notamment occidentales n'a pas fait disparaître des formes de codage extrêmement binaire et rigide au sein des mentalités.

Pour mieux comprendre la persistance de phénomènes de codage, Stuart Hall interroge les affinités électives allant du racisme à l'ethnicisme jusqu'au nationalisme. Si un optimisme post-moderne avait annoncé leur délitement dans un cosmopolitisme libéral de bon aloi, Hall constate non seulement leur persistance mais aussi leur résurgence au début du XXI^e siècle. D'une certaine façon, il prend en compte leur actualité. Mais comment expliquer la chose ? Comme il le remarque, le racisme par exemple a été présent dans ce premier moment d'expansion mondiale du capitalisme que fut l'intégration brutale de l'Amérique dans l'économie-monde européenne. Les Espagnols, au contact des Amérindiens, se sont posé d'emblée une question significative : avaient-ils en face d'eux des êtres qu'on pourrait qualifier d'« hommes » ? Plus que la réponse (qui fut globalement positive nonobstant les traitements épouvantables qui furent imposés aux Indiens), c'est le fait d'avoir posé cette question qui est à relever. Et elle se posa très vite de nouveau lorsqu'il s'agit de développer la traite négrière. Dans un monde dont les bases ont été jetées de la sorte, la persistance du racisme peut sembler une évidence. Pourtant Stuart Hall ne conclut pas à la simple rémanence de l'histoire pour expliquer cette persistance du racisme ou du nationalisme, autre phénomène né de la modernité capitaliste européenne.

Le racisme,

le champ visuel et la structure de l'identité

Si les trois sommets du triangle ne se sont pas dissous avec le temps, c'est qu'ils détiennent une souplesse structurelle leur permettant diverses métamorphoses. La transformation d'un racisme biologique envers les Noirs vers un racisme culturel est symptomatique de cette souplesse métamorphique. Si le premier est totalement discrédité, le second se maintient et de manière d'autant plus pernicieuse qu'il n'est pas théorisé et donc difficilement réfutable. Hall propose ici deux types d'explications à la fois pertinentes et complémentaires. Selon lui, le racisme s'ancre dans les corps

sous la forme du champ visuel : l'autre, celui de l'autre race, apparaît comme différent corporellement. C'est une forme de « socle expérimentiel » se manifestant dès la petite enfance. Si « l'on ne croit que ce que l'on voit » il faut admettre que le « sujet racisant » perçoit quelque chose qui va permettre de « raciser » l'autre. Toutefois, la différence de couleur de peau pourrait être traitée mentalement par les individus comme, disons, les différentes couleurs de cheveux. On ne peut que constater que ce n'est manifestement pas le cas ou pas assez souvent en tout cas.

Stuart propose alors une explication complémentaire à la précédente : le maintien du racisme s'explique aussi par son rôle dans la constitution des identités, qui est toujours relationnelle et positionnelle. On ne peut se définir qu'en s'incluant dans un groupe face à une figure de l'altérité. Cette constitution peut très vite glisser dans le codage binaire raciste. Si la mondialisation accroît les flux et semble déraciner l'homme, elle n'annule pas voire stimule ce besoin de « différenciation ».

Un signifiant glissant

Le racisme survit donc et se transforme. Il est un « signifiant glissant » qui peut ponctuellement se dissoudre ou s'effacer face à d'autres signifiants avec lesquels il partage la même structure discursive : la construction d'une identité fondée sur le codage. Ainsi du développement des « ethnicismes » que Hall entrevoit par exemple aux États-Unis, remplaçant ou se superposant aux vieux racismes biologiques, et faisant émerger des typologies baroques (Noirs, Latins, Hispaniques, Asiatiques etc.). *A priori* plus bénin,

l'ethnicisme procède lui aussi d'une naturalisation de l'identité rigidifiée autour de la valeur des origines, glissant souvent dans le biologisme et le naturalisme du sang et du sol.

Si les analyses subtiles de Hall, puisant avec intelligence dans les réflexions de W.E.B. Du Bois, d'Anthony Appiah ou de Michel Foucault, s'avèrent jusque-là convaincantes, elles semblent plus unilatérales envers la question nationale, presque réduite à une caricature. Car si l'on peut bien s'accorder sur l'absence de dimension émancipatrice du fait raciste voire ethnique (ce qui est cependant là peut-être plus contestable), le phénomène national est lui un authentique Janus. Il se peut se montrer régressif mais aussi émancipateur. Certes Hall ne méconnaît pas le nationalisme progressiste du tiers-mondisme et a quelques mots bien sentis envers le sionisme négateur du fait national palestinien, mais il ne s'y attarde pas. C'est un peu triste car, à nos yeux, intégrer la nation dans un « triangle fatal » semble forcé.

Cela permet cependant à Stuart Hall de prôner une sortie progressiste par la voie d'un modèle diasporique inspiré par celui de l'« Atlantique noir » défini par Paul Gilroy : un espace culturel transnational qui exclut les hiérarchies culturelles au profit d'un métissage et d'un mélange féconds. La suggestion est inspirante, mais est-elle pertinente dans d'autres contextes tels que celui de l'Asie, du Proche-Orient ou de l'Afrique ? Comment s'articule-t-elle à un projet politique d'émancipation radicale qui implique la constitution de blocs socio-politiques et de pouvoirs constituants ? L'ouvrage de Stuart Hall donne donc autant de réponses qu'il ouvre à de nouvelles questions. ■

Baptiste Eychart

Politique d'Agamben

Le Royaume et le Jardin,

de Giorgio Agamben, traduit de l'italien par Joël Gayraud. Bibliothèque Rivages, 160 pages, 17 euros.

C'est un traité sur le paradis que nous livre Giorgio Agamben dans son nouveau livre *Le Royaume et le Jardin*, qui paraît ces jours-ci. Le paradis terrestre est le lieu où les théologiens posent le problème de la nature humaine, nous dit l'auteur de *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, un petit livre dans lequel Agamben s'emparait de ce terme que Michel Foucault a beaucoup utilisé quand, à partir des années soixante-dix, il avait commencé à s'occuper de la « gouvernementalité » ou « gouvernement des hommes ». Les dispositifs sont aujourd'hui plus envahissants que jamais et disséminent leur pouvoir dans chaque secteur de notre vie. Mais qui est l'homme moderne ? C'est un homme qui « veut », dit Agamben, tandis que l'homme ancien est un homme qui « peut ». Pour le comprendre, c'est surtout avec les théologiens qu'il faut se mesurer, à partir de Paul et Augustin que l'on retrouve aujourd'hui sur la question du paradis, avec aussi Anselme, avec le Dublois du IX^e siècle Jean Scot Érigène, et puis Dante, l'homme du paradis dans le couronnement de sa *Divine Comédie*...

On a là le style philosophique de Giorgio Agamben, celui d'un *art du montage*, le style d'un homme qui se définit lui-même comme un épigone, refusant le sceau de l'originalité : « Je suis un épigone au sens propre du mot, un être qui ne s'engendre qu'à partir des autres et qui ne renie jamais cette dépendance, un être qui vit une épigénèse permanente, heureuse », dit-il dans son autobiographie en images *Autori-tratto nello studio* (citée dans « Politique de l'exil – Giorgio

Agamben et l'usage de la métaphysique », Éditions Lignes, 2019). Dans le récit de François Meyronnis, *Tout autre – Une confession* (Gallimard, 2012), on le voyait même aller à la rencontre du « Comité invisible », le nom sous lequel se présentent les rédacteurs de *Tiqqun*, qui n'est pas seulement une revue mais aussi un mouvement révolutionnaire qui rêve d'agir, qui parle même de « guerre en cours », qui désespère du citoyen inoffensif des démocraties post industrielles, le *Bloom*, qui exécute avec zèle tout ce qu'on lui demande de faire. Giorgio Agamben aime bien cette appellation – *Bloom* – qu'il trouve efficace. Mais pendant que les membres du « Comité » se proclamaient « les témoins de la vérité négative de l'homme », se souvient François Meyronnis, Giorgio Agamben gardait le visage penché vers ses spaghettis, dans le restaurant italien où tout le monde s'était attablé... Et Meyronnis de se souvenir aussi de quelques phrases de la revue *Tiqqun*, comme par exemple : « *Rejetez également les deux côtés. N'aimez que le reste. Seul le reste sera sauvé.* »

La nature humaine est précisément ce qui reste si on la sépare de la grâce, dit aujourd'hui Agamben dans son petit traité du paradis (il le dit avec Bonaventure, Pierre Lombard, Thomas et les autres). Et s'il est vrai que l'homme n'a encore jamais été au paradis, Agamben présente pourtant cette figure du paradis terrestre non comme un passé perdu ni comme un futur à venir, « *mais comme la figure encore et toujours présente de la nature humaine et de la juste demeure de l'homme sur la Terre* ». Le paradis est un paradigme politique. En d'autres termes, on n'accède à la nature humaine qu'historiquement, par une politique qui n'a d'autre contenu que le paradis (dit Agamben). Dans un autre de ses grands livres, *La Puissance de la pensée* (Payot & Rivages,

2006), il écrivait que « la grandeur – mais aussi la misère – de la puissance humaine est qu'elle est, aussi et surtout, puissance de ne pas passer à l'acte. » Mais que reste-t-il du ne-pas-passer-à l'acte quand on passe à l'acte ? Non pas le Bloom de *Tiqqun* ; non pas non plus son contraire révolutionnaire ; mais le paradis d'Agamben qui est vraiment « du jardin », qui emporte avec lui tous les paysages, les parcs, les balcons, les terrasses, les bibliothèques... ■

Didier Pinaud

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 de Louis Aragon) ;
Le Corps écrit, de Franck Delorieux.
Filigrane, de Victor Blanc.

Vingt sur vingt

« L'esprit du lieu »,
musée Rigaud, Perpignan. Jusqu'au 10 mai.

Les habitants de Perpignan ont de la chance. À côté du musée Rigaud, récemment rénové, s'active, sous la houlette de la très dynamique – et c'est une litote – Jacqueline Fornès-Guenoun, une association des amis du même musée, le Cercle Rigaud. L'exposition récente, dont le commissariat fut assuré en collaboration par Fornès-Guenoun, Serge Zaluski et Denis Granier Saëz, réunit vingt artistes qui vivent et pratiquent dans les Pyrénées-Orientales. Nommée joliment *L'esprit du lieu*, la manifestation ne prétend pas présenter une vision homogène de cette création, mais au contraire montrer toute sa diversité. Essentiellement des peintures mais aussi des photographies, des vidéos, des sculptures ou encore des installations, l'ensemble offre une belle démonstration illustrant l'éclectisme qui caractérise l'art contemporain. De fait, les artistes exposés à Perpignan, abstraits ou figuratifs, jouent également sur les différentes combinaisons possibles entre ces deux tendances majeures. Il est impossible de faire le tour de tous les participants ici et le visiteur peut se référer à l'imposant catalogue édité à cette occasion. Voici quelques échantillons choisis au gré de la déambulation dans le musée.

Quelques visages pour commencer. Ceux de Philippe Domergue, des autoportraits dessinés sur des papiers d'emballage froissés, adressent un regard sévère au spectateur. Ces faces, qui se fragmentent et se décomposent graduellement, finissent par être pratiquement absorbées par les plis de leur support. Autrement dit, le visage qui s'efface. D'autres visages, en nombre, chez Brigitte Kühlewind Brennenstuhl. Photographe, elle

propose un mur de *selfies*, cette obsession de l'image de soi de la génération récente (*Selfie*, 1949-2019). Cependant, BKD, plus âgée, retravaille ces clichés tirés en noir et blanc et leur donne une apparence floutée, à l'instar des documents anciens, usés, délavés. Autrement dit, la mémoire qui s'évanouit.

Ailleurs, sur une immense bâche, Jacques Capdeville trace des gestes à l'aide d'acrylique et d'encre de Chine. Un paysage abstrait, des signes flottants sur un fond blanc, forment une calligraphie secrète et poétique qui échappe à une signification précise (*Fleur/Paysage*, 2019). Ailleurs encore des taches colorées de Patrick Loste alternent avec des formes reconnaissables – arbre, figure, cheval – pour aboutir à ce que le peintre nomme *La Peau du monde*. On retrouve une manière proche de traiter la couleur chez Roger Cosme Estève, dont la série *Impromptus* (2019) laisse deviner au spectateur des formes qui, au lieu de s'installer, ont l'air d'apparaître ou de disparaître.

Une touche d'humour pour finir. Les personnages d'Emmanuelle Jude sont à la plage. Pourtant, malgré la mer qui semble taillée dans une magnifique couleur bleue, ils restent sur la rive. À la recherche d'un point d'eau, ces hommes et ces femmes, dont le corps n'a rien d'Apollon ou de Vénus, gesticulent et prennent des poses improbables (*Francis*, 2019).

Libre aux visiteurs d'avoir leurs préférences face aux œuvres qui jouent des différences et des connivences entre le suggéré et l'explicite. En dernière instance, ils peuvent faire leur choix parmi les vingt artistes qui, chacun à sa façon, traduisent la réalité à l'aide d'un geste créatif. ■

Itzhak Goldberg

ABONNEMENT AUX LETTRES FRANÇAISES

Version papier. Je désire m'abonner aux *Lettres françaises*.

Pour ce faire j'utilise une des propositions d'abonnement :

11 numéros de 16 pages – 20 euros

11 numéros de 16 pages et 2 hors-série – 35 euros

Soutien – 50 euros et plus

Nom :

Prénom :

Adresse :

Mail :

Téléphone :

Chèques à l'ordre de SEPC-Helvétius en indiquant au dos *Lettres françaises*.

Bon de commande à retourner à l'adresse suivante :

SAS Helvétius, 21, place Maurice Thorez, Local 1, 94 800 Villejuif.

abonnementsLLF@editionshelvetius.com

ABONNEMENTS ET RÉABONNEMENTS DIRECTS SUR LE SITE
editionshelvetius.com



Le filigrane bleu de l'âme

Entretien avec Bernard Moninot

Ensecrètement,

de Bernard Moninot. Galerie Fournier
(22, rue du Bac, Paris, 75007), jusqu'au 6 juin 2020.

Ton œuvre est on ne peut plus singulière, tout en donnant à voir subtilement des références à l'histoire de l'art. Peux-tu nous parler de ces références ? Quel est ton rapport à la modernité ? Comment ont compté pour toi les avant-gardes historiques et gardes-tu l'idée de rupture ?

Bernard Moninot. Ces références sont multiples, le temps éloigné de l'histoire se mêle aux affluents de la modernité, ce mélange est complexe à analyser car on ne sait pas quand on cherche sa voie où ces apports successifs peuvent nous emmener, c'est l'intuition, le hasard et l'inconscient qui dictent le mouvement.

J'ai vécu toute mon enfance avec dans ma chambre une reproduction de la *Melencolia* de Dürer ; cette œuvre a exercé une influence considérable, c'est elle qui m'a orienté vers le dessin, mais aussi, un peu plus tard, la fascination pour les œuvres à dispositif spatial ou optique : les batailles d'Uccello, les *Ménines* de Vélasquez, le *Bar aux Folies Bergère* de Manet, et très tôt la rencontre avec l'énigmatique *Grand Verre* de Marcel Duchamp. Le dessin relie toutes ces œuvres entre-elles, car elles ont pour *dessein* l'idée de restituer la complexité du réel dans des mises en scènes où la vision est mise en question.

Les avant-gardes historiques du début du XX^e siècle m'intéressent toujours beaucoup. La richesse de cette époque est inépuisable, j'apprécie surtout les artistes russes Malevitch, Lissitzky, Tatline, mais ce n'est pas seulement pour des raisons de rupture formelle, c'est surtout l'idée d'expérimentation, et l'importance des « expériences de pensées », une aptitude mentale que la science et l'art partagent. Actuellement, par l'intelligence collective qui est mise en œuvre dans la communauté scientifique, notre conception du monde est en révolution. Mais étrangement, ce bouleversement conceptuel ne fait pas « table rase » et ne remet pas en cause la beauté des grandes œuvres de notre histoire, bien au contraire ; par l'apport de ce changement de point de vue, elles gagnent en profondeur et en pouvoir de questionnement pour s'actualiser et revivre au présent de nos regards.

Peut-on dire que tes œuvres récentes font entendre un dialogue entre la science et la poésie ?

L'astrophysique a considérablement élargi et modifié notre conception de l'espace. Le mot espace est fondamental dans la peinture aussi, mais ce n'est pas qu'une question de perception et de distances, mais des puissances que nos sens ne peuvent percevoir sans le recours au langage.

Une communication scientifique diffusée à la radio le 24 janvier 2014 relatait l'explosion de la supernova SN 2014 J, qui venait d'être observée au moment même où, en quelques secondes, elle avait libéré une énergie égale à 10 milliards de soleils ! – grâce à ce phénomène cosmique qui apparaissait avec un retard de 12 millions d'années-lumière, on accède à quelque chose d'inconcevable qui est de l'ordre du poétique.

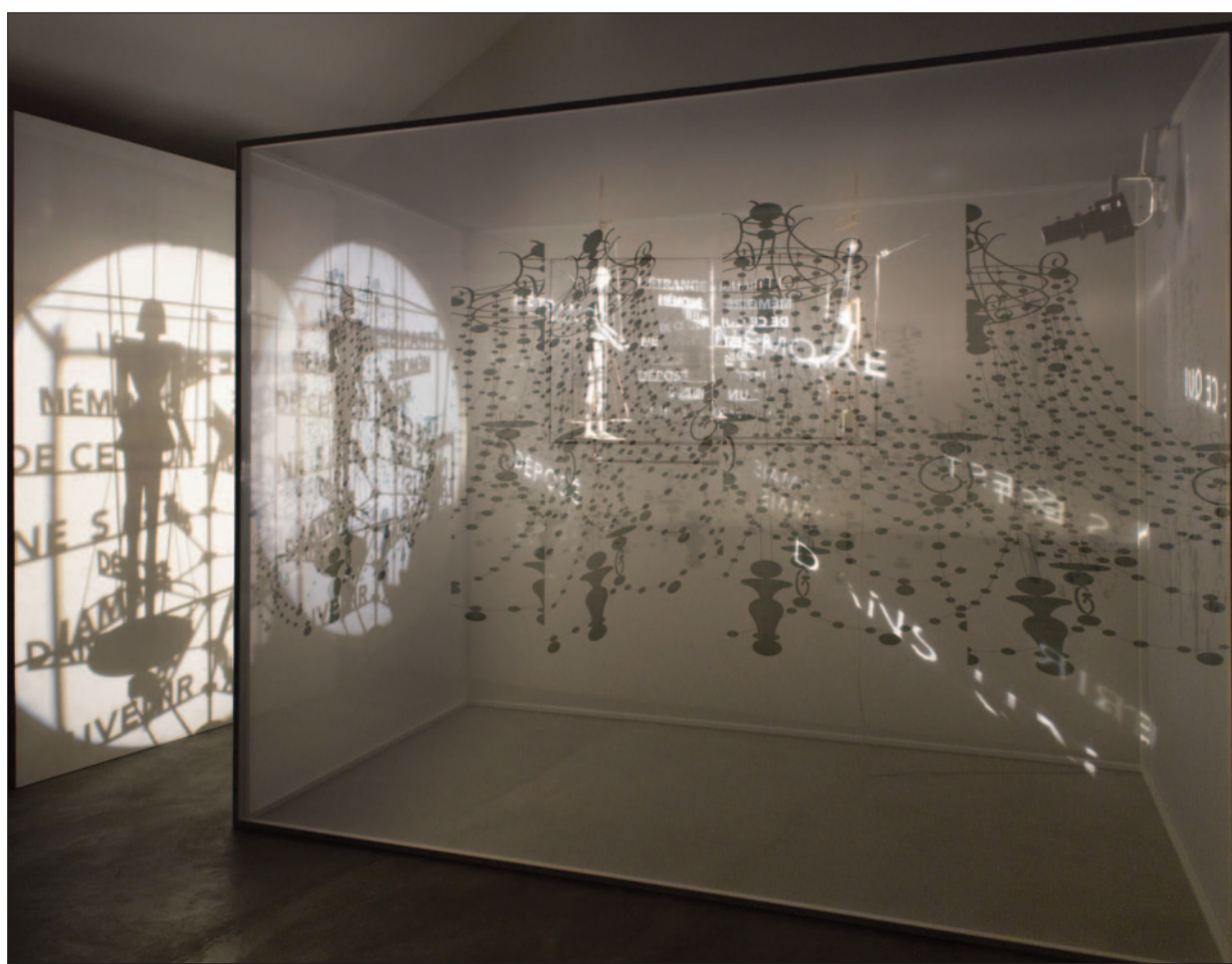
Depuis très longtemps ces données « abstraites » me font entrevoir la réalité quotidienne autrement. Cette curiosité pour le cosmos a exercé une grande influence dans de nombreuses œuvres et thématiques de mon travail. Mais, si l'es-

pace dans ses dimensions infinies est insaisissable, la poésie, de manière sensible, peut nous en faire percevoir les résonances, comme les échos que cette sublime strophe de Mallarmé nous fait entendre :

*De qui l'extase pure est de peindre la fin
Sur ses tasses de neige à la lune ravie
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie
Transparente, la fleur qu'il a sentie, enfant,
Au filigrane bleu de l'âme se greffant.*

en tensions et résonances par des points fixés dans le lieu. L'atelier est une caisse de résonance, où j'imagine des partitions visuelles, où des traits sont en suspens dans l'espace comme des portées musicales faites de fils et de câbles, formant une sorte d'onde stationnaire maintenant des idées en l'air comme le sont les dessins dans la pensée.

Tu m'as dit que tu venais de réaliser ta première sculpture. Qu'est-ce qui t'a amené à ce travail ? Comment as-tu procédé ?



Ensecrètement, installation par Bernard Moninot.

Revenons à l'idée d'espace. Comme Brancusi a sculpté un Oiseau dans l'espace, ne pourrions-nous ajouter ce « dans l'espace » à toutes tes œuvres ?

Le dessin est une trace déposée sur une surface, cette définition traditionnelle initiale n'a cessé d'évoluer jusqu'aux récents *dessins dans l'espace*. Tout commence par l'utilisation du verre comme support, avec la possibilité pour la lumière de traverser le dessin et de le prolonger en ombres portées sur le mur. L'immatérialité de l'ombre est un phénomène en déplacement ; par le trajet du soleil dans le ciel, le temps nous est rendu perceptible, l'ombre est une matière du lointain... Cet écart entre le « dessin obstacle » et sa projection m'a fait comprendre la possibilité de faire exister ensemble le temps et l'espace en composant des cartographies du sillage des lignes en transit. Ces « dessins poursuites » révélés par la lumière conservent le pouvoir poétique complexe de l'espace. Grâce à un lent cheminement expérimental, l'atelier est devenu au cours du temps un observatoire pour devenir l'espace même du travail, où le dessin n'est plus tracé, mais construit

Point de rosée, c'est le titre de cette première sculpture réalisée en plâtre et gouttes de verre, est suspendue au plafond par des fils de nylon. En l'air elle n'a donc pas de socle, c'est une sorte de capteur hygrométrique aux formes végétales, qui de par sa fonction imaginaire se revêt de l'espace alentour. Je l'ai construite dans l'idée d'associer sa genèse à l'évocation d'une curieuse propriété atmosphérique appelée la « température du point de rosée ». Chaque matin à l'aube, la dépression de l'air que produit le très faible écart de chaleur entre la nuit et le point du jour engendre les conditions de formation de la rosée. Ce phénomène passager est un moment sublime, dans son processus mystérieux il a pour moi une parenté avec la manière dont les idées apparaissent et ne peuvent se développer qu'à la condition de l'existence d'un certain climax. *Point de rosée* a été réalisée très exactement dans la même durée que la récente grève des transports, où, dans l'obligation de rester isolé plusieurs semaines dans mon atelier du Jura, j'ai cherché à faire d'un événement contraignant un temps vécu, comme une aurore. Loin de finir...

Dans l'œuvre intitulée *Ensecrètement*, on peut voir deux figures humaines. C'est plus que rare dans ton travail. Qu'est-ce qui a permis cette novation ?

Dans certaines peintures de la Renaissance, on remarque la présence d'un personnage de substitution qui prend le regardeur à témoin, dans un échange de regards il s'adresse à lui pour l'incorporer dans la fiction de la scène décrite dans le tableau. C'est ce principe qui est modélisé en réduction dans les gestes de pensées qui sont figurés dans *Ensecrètement*, qui est une installation composée de deux figures humaines, une femme et un enfant. Tous deux entourant une phrase de Jean-Luc Nancy : « *L'étrange mémoire de ce qui ne s'est jamais déposé dans un souvenir* », mise en mouvement par un mécanisme. Découpé dans du miroir, chaque mot est intercepté par un rayon de lumière qui en démultiplie les reflets à l'intérieur de l'œuvre. Cette mise en scène fonctionne comme une composition où chaque élément se superpose dans la transparence de l'ensemble, tout en conservant la valeur indicielle qui reste identifiable dans chaque partie. Il s'agit d'orienter le questionnement, vers un récit où le sens doit toujours rester ouvert.

L'ensecrètement est une technique de marionnettes où les mouvements du manipulateur ne sont pas visibles. Le re-

cours dans cette œuvre à des représentations humaines très stylisées est un moyen de faire un retour à l'enfance et d'évoquer un moment d'origine où deux sens s'entremêlent, l'écoute et la vision, qui est à l'origine d'une expérience synesthésique dont la prise de conscience s'est faite par l'intermédiaire d'un diapason, dont l'usage a été pour moi la clef de l'ouverture de l'espace visible au monde imaginaire. Cette clef sonore m'a aidé à retrouver le point le plus éloigné de ma mémoire, où l'onde stationnaire d'un lointain passé subsistait. Le son *la* que le diapason émet *ici* en se posant *là* sur les objets c'est le *timbre*, qui est la couleur sonore spécifique à la matière composant les choses, verre, acier, bois etc., qui se manifeste en ondes et vibrations au contact du diapason. *Ensecrètement* tente de reconstituer l'éblouissement de ce moment où la pensée s'ouvre à la sonorité de la mémoire.

Tu utilises la couleur avec parcimonie. Quel est ton rapport à la couleur ? Quelle est chez toi la relation entre la couleur et le dessin ?

Périodiquement, il y a le retour des *saisons* où la couleur s'impose. Dans mes peintures elle n'est jamais un mélange pigmentaire, mais une fusion optique, un phénomène pure-

ment illusoire. Je ne peins pas sur des surfaces mais dans un volume d'air, l'espace séparant de quelques centimètres deux écrans de soie peints de couleurs différentes. Par ce dispositif simple, il est possible de produire dans la vision une troisième teinte purement rétinienne et immatérielle, qui crée simultanément un effet de distance qui éloigne de nous et voile ce que la peinture représente. La transparence de l'air et de l'espace n'est pas représentée mais réelle. J'aime les couleurs quand elles produisent cet effet d'éloignement, comme il est tangible dans le *sfumato* des paysages de Léonard de Vinci. La vision est associée à cette profondeur bleue du lointain, à ce sentiment océanique qui définit le regard comme un toucher à distance. En étudiant le système de couleurs décrit dans un ancien manuel d'artillerie pour officiers orienteurs, j'ai découvert que leurs tracés balistiques préconisaient l'utilisation de deux couleurs pour différencier les types d'actions: bleu pour l'observation et rouge pour l'action. J'utilise beaucoup ce même code coloré, mais détourné de son usage stratégique et militaire, pour restituer aux *visées* mentales de mes dessins le pur espace de la spéculation. ■

Entretien réalisé par Franck Delorieux
Château-Chalon, février 2020

De l'amour et du hasard

Exposition « Cœurs »

Musée de la vie romantique, prévue du
14 février (Saint-Valentin) au 12 juillet 2020.

Exposition « Par hasard »

Centre de la Vieille Charité et Friche de
la Belle de Mai, Marseille, 18 octobre 2019 –
23 février 2020.

« ... Et sachez que ce n'est pas à vous à
juger de mon cœur par le vôtre. »

Marivaux

Le Jeu de l'amour et du hasard

Dans ces temps d'interrogation sur l'opportunité ou non du « confinement » dans des cercles étroits, il n'est peut-être pas inutile de méditer sur deux expositions, l'une qui devait se dérouler ces mois-ci, l'autre qui vient de se terminer, et de les placer, leurs sujets le suggérant, sous le regard de Marivaux, dont on sait que l'apparent badinage recouvrait des réflexions délicates sur ce qui fait le rapprochement et la distanciation des êtres.

Au Musée de la vie romantique, le sujet de l'exposition s'intitule : « Cœurs » et entend explorer les prolongements des inspirations du romantisme dans l'art contemporain, en s'appuyant sur le thème du cœur. Le cœur, offert à tout venant ou renfermant ses secrets, est bien le symbole, littéraire, extatique, tragique, artistique et populaire, de l'amour. Comme l'amour est vieux comme le monde, et qu'il fait tourner le monde, il a été représenté depuis les temps les plus anciens. On cite une peinture rupestre découverte dans la grotte d'El Pin-dal, en Espagne, montrant un mammoth marqué d'une tache rouge, ovale, au milieu du corps. Au XVIII^e siècle, des analyses anatomiques, plus prosaïques, dissèquent le cœur. Des jeux de cartes (avec la Dame de

cœur), des images pieuses (le Sacré Cœur) l'illustrent. À l'époque romantique, il est évidemment omniprésent. Mais l'exposition se contente plutôt de citations, un peu emphatiques, de grands exemples : Musset (« *Ah ! frappe-toi le cœur...* »), Vigny, Sand, Hugo.

Elle a choisi en effet, surtout avec l'aide de galeries, de s'adresser à des contemporains, qui rivalisent d'humour et d'imagination. Les évocations du cœur sont regroupées selon quelques rubriques : « *Le cœur ouvert* », avec par exemple une porcelaine assez anatomique de l'Argentin Jorge Orta. « *Le cœur artiste* », avec un drôle de portrait de Marcel Duchamp (homme cependant assez peu expansif) portant devant soi son cœur tout rose, dû à Ida Tursic et Wilfried Mille. « *Le cœur symbole* » de la troisième section est récurrent dans l'œuvre de Jim Dine (une huile de 1993), mais aussi, vingt ans plus tard, de Jean-Michel Othoniel et, plus récemment encore, de Françoise Pérovitch (pour cette dernière, des huiles ou lithographies poétiques). D'autres rubriques évoquent des acceptions populaires des attermolements du cœur : « *Le cœur amoureux* », siège d'une histoire d'amour (Pierre et Gilles par exemple, la racontent). Puis, inévitable, « *Le cœur brisé* » : « *J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu* », dit Musset (*On ne badine pas avec l'amour*). Annette Messenger, avec un *Cœur au repos*, tout épineux, allonge le cœur jusqu'à lui adjoindre des jambes croisées. Suivent les « *Cœurs gravés* », photographiés sur les murs (Claude Nori, à Naples et à Vérone à la *Casa di Giulietta*, comme il se doit pour cette dernière ville), et enfin les « *Cœurs éternels* » projetés dans le futur, parfois morbide (gouache de Gilles Barbier).

Le cœur est-il soumis, dans ses attirances et ses désespérances, aux lois du hasard ? C'est ce que suggère Marivaux, qui fait s'entendre Silvia et Dorante, mais qui eût pu voir s'inverser les unions (comme celles du jeu cruel de *Così fan tutte*). Une exposition originale qui s'est tenue à Marseille relance l'inspiration venue du hasard, source de rencontres fortuites, inattendues, de coïncidences, de surprises, d'aléatoire.

Moins sujet au respect des canons établis que les siècles précédents, le XIX^e siècle a inspiré la production d'œuvres artistiques laissant le hasard jouer un rôle. C'est le cas de Degas développant ses *monotypes*, en jouant sur l'aléatoire. On songe aussi aux *dentrites* de George Sand et de son fils Maurice, aux *taches d'encre* de Victor Hugo, qu'il laisse couler de sa plume sur un papier blanc plié puis ouvert aux interprétations de sa « pensée liquide ». Génial artiste, Hugo influencera plus tard les surréalistes, qui se livreront au plaisir des *cadavres exquis*.

Autre inspirateur des surréalistes, Marcel Duchamp laisse tomber un fil sur une surface plane et refait un mètre, « *stoppage étalon* », qu'il enchâsse et fait considérer comme une œuvre d'art (« *hasard aidé* », dira-t-il). Il écrit une musique aléatoire (*Erratum musical*), crée une société devant financer une martingale pour gagner à la roulette. Des poussières déposées sur un (Grand) verre, un moment abandonné dans une cave, deviennent un *Élevage de poussières* que photographie Man Ray. Le même Man Ray n'est pas moins inventif, de *readymades* en *rayogrammes*.

Au-delà de ce mouvement fécond, nombre d'artistes sont désireux ou acceptent de se livrer aux « lois du hasard » : Jean Arp, Francis Picabia, Kurt Schwitters (« Merz »), André Masson, Max Ernst, Raoul Ubac (« *Brûlages* »), Wolfgang Paalen, Óscar

Domínguez (*décalcomanies*), André Masson... Cette attention au « hasard objectif » (Breton), aux constructions et signes de la rue, ou de rencontres aléatoires, produit les photographies de Brassai, les « *Texturologies* » de Dubuffet (assemblages de sols égratignés, vus d'un regard vertical), les affiches lacérées de Villeglé et de Hains, les carcasses compressées, aux effets fortuits, de César, les objets déchiquetés d'Arman, comme les déchets de table de Spoerri, les machines extravagantes de Tinguely, les personnages colorés de Niki de Saint Phalle. D'autres artistes, comme Rauschenberg (récupérations et assemblages), Pollock, Sam Francis, John Cage, le groupe Fluxus (dans ses performances) ou Robert Filliou, le mouvement Gutai (Kazuo Shigara peint avec ses pieds), Georges Mathieu, François Morellet, Aurélie Nemours... utilisent le hasard à un moment ou l'autre de leur parcours.

On voit combien passionnante, prolifique, est cette exposition qui ne peut renfermer dans le seul cadre du hasard constructif tant d'imagination et tant de propositions. Le hasard, fortuit ou sollicité, a été un outil de renouvellement, de déconstruction de l'acquis, de proposition d'innovations, de libération de l'inconscient, de réinvestissement de l'environnement.

Cette exposition ne le dit pas, ce n'est pas son sujet, mais le hasard, celui que convoque Marivaux, joue un rôle indiscutable dans le parcours amoureux (rencontre, progression, brisure, incertitudes, extases, malheurs). Ces deux expositions se complètent. Songeons que le hasard du confinement actuellement subi peut conduire à des créations inattendues, et à des amours renouvelés, heureux peut-on espérer, comme toute création. ■

Philippe Reliquet

Des duos d'enfer

Kadoc,

de Rémi De Vos. Mise en scène de Jean-Michel Ribes.
Théâtre du Rond-Point. Tél. : 01 44 95 98 21.
theatredurondpoint.fr

À n'en pas douter, Rémi De Vos a un compte à régler avec le monde de l'entreprise qu'il a autrefois côtoyé – il faut bien manger – avant de se consacrer entièrement à l'écriture. Il a d'ailleurs commencé sa carrière d'auteur avec un texte dont le titre est on ne peut plus explicite : *Débrayage*. C'était en 1994. Depuis, sa liste de pièces s'est considérablement allongée, et Rémi De Vos s'en est allé explorer d'autres chemins, mais rien à faire, il y revient quand même toujours régulièrement, d'une manière ou d'une autre, à son petit monde de l'entreprise. On ne s'en plaindra pas – on s'en réjouira même –, tant, à chaque fois, il sait s'y montrer drôle, acide, acerbe. Et tant pis pour les entreprises qui en prennent plein leur grade. Cette fois-ci, avec *Kadoc*, il va même encore plus loin, jusqu'à l'absurde et au délire le plus total. Et comme celui qui est train de devenir un de ses grands complices, Jean Michel Ribes, qui n'est jamais aussi à l'aise que dans ce genre de loufoquerie dévastatrice, est aux commandes de la transposition scénique de la pièce, autant dire que la proposition donnée au Théâtre du Rond-Point fait mouche.

Rémi De Vos a imaginé – et dieu sait si son imagination est débordante ! – trois couples dont les maris travaillent dans la même entreprise, à des postes hiérarchiques différents. Ce qui veut dire que rien n'est fait pour qu'ils puissent s'entendre, puisque le jeu naturel, caricaturé ici, veut que les subalternes ne songent qu'à graver les échelons et prendre la place de leurs supérieurs. En attendant, chacun vit dans son univers totalement coupé de la réalité et des autres, et cela jusqu'au délire. Ainsi celui qui est au plus bas de l'échelle



Pierres retournées, par Bernard Moninot.

finir-il par imaginer qu'un individu à l'allure simiesque vient chaque matin occuper son bureau avant de finir par lui rendre sa place à contrecœur, et après moult protestations... Son supérieur direct, lui, est tellement obsédé par

son rêve de promotion qu'il finit par perdre le fil de la réalité et des événements. Quant au « chef », il est affublé d'une femme impossible, bipolaire hystérique difficilement supportable, possédant un répertoire d'injures très conséquent. D'autoritaire à l'entreprise, il devient carrément larvaire chez lui... Tout s'achèvera dans la plus pure des folies, qui n'est pas sans rappeler les mécaniques hallucinantes imaginées par un Georges Feydeau auquel on songe irrésistiblement, dans la mesure où Jean-Michel Ribes rythme l'ensemble dans ce sens et que les comédiens qu'il a réunis pour l'occasion jouent dans le même infernal tempo. Le repas final, qui réunit le couple du patron avec le couple de son subalterne direct invité sur un quiproquo, est une merveille du genre réglée à la perfection. En véritable possédée, Marie-Armelle Deguy dans le rôle de la femme du chef est époustouflante : on ne l'avait jamais vue ainsi passant d'un état à un autre, d'une caricature à une autre, de la harpie à la femme aimante, avec une précision dans le jeu assez rare qui s'accorde, par contraste, au pauvre Jacques Bonnaffé, le mari autoritaire au travail, meurtri et totalement dépassé par les événements chez lui. Un couple d'enfer, un duo impayable, auquel le couple formé par Gilles Gaston-Dreyfus et Anne-Lise Heimbürger apporte son propre grain de folie dans un registre un peu différent. Face à ces fous furieux, le dernier couple formé par Caroline Arrouas et Yannick Landrein, nous inspirerait presque de la tendresse, perdu dans cet univers déréglé comme il semble l'être...

Après un démarrage relativement lent que la scénographie conçue par Sophie Perez n'aide pas vraiment – elle contraint les comédiens à se déplacer de manière aussi tortueuse qu'inutile –, la pièce est menée tambour battant et ne laisse pas un instant de répit au spectateur qui finit par en redemander. ■

Jean-Pierre Han

Vie et œuvre de Peter Handke

Les Innocents, Moi et l'inconnue au bord de la route départementale,

de Peter Handke. Mise en scène d'Alain Françon. Théâtre de la Colline.
Tél. : 01 44 62 52 52. billetterie.colline.fr

Les *Innocents, Moi et l'inconnue au bord de la route départementale*, voilà qui fait du monde, quasiment une foule avec, conséquence immédiate, pense-t-on, beaucoup de dialogues. Et pourtant... Si, à bien y réfléchir, il n'y avait qu'une seule personne, Peter Handke en l'occurrence, lancé dans un long monologue ? Mais oui ! Précisons, il y a bien un Moi, mais déjà ce Moi, est-il précisé, se double en Moi l'épique (ou Moi le narrateur) et Moi le dramatique. Les autres ? Ce sont les Innocents, parmi lesquels on trouve le double du Moi. Et donc, *quid* des onze Innocents, parmi lesquels se distinguent le chef de tribu, la femme du chef et l'inconnue de la départementale ? Ne seraient-ils

que la projection de l'imagination du fameux et quand même unique Moi ? Personnages sortis tout droit d'un rêve de ce dernier, et qui font irrésistiblement penser à des personnages de *L'Invention de Morel* de l'Argentin Bioy Casares, c'est-à-dire sans réelle consistance, ni même existence...

C'est la somme d'une vie (et d'une œuvre) qui nous est ainsi livrée à travers mille et un détours, mille et un masques, entre aveu et dissimulation, camouflage et révélation – l'auteur ne se prive pas de raconter, de se raconter, de parler de ses replis sur soi et de ses tentatives d'élan vers les autres, sur ce tronçon de route départementale (secondaire donc ?) immuable, le tout dans une dynamique qui nous ramène toujours au même, au fil des quatre saisons nommément spécifiées. Écoutez ce que dit le chef de tribu au Moi : « *Quel saboteur de dialogue, toi. Tu désavoues le dialogue, tu fais le démonstration tragique du dialogue. Ennemi du dialogue, toi ! Monologue-né ! Si au moins tu*

t'adressais à quelqu'un d'autre. Non, tu monologues exclusivement pour toi-même »... On remarquera au passage tout l'humour et l'ironie du propos dont la pièce est loin d'être exempte. Le paradoxe entre la dynamique et l'immobilisme permet à Peter Handke de sortir du danger du solipsisme et de faire œuvre théâtrale, une œuvre magistralement relayée par Alain Françon et ses interprètes à la tête desquels s'impose, une fois de plus, Gilles Privat qui porte dans son corps et ses paroles toutes les contraintes qui l'obligent à demeurer dans une sorte d'immobilisme agité. Ce qu'il réalise dans le somptueux décor de Jacques Gabel toujours éclairé par Joël Hourbeigt, qui ouvre sur on ne sait quel horizon, est admirable de finesse et d'intelligence, de beauté aussi. Mais surtout le reste de la distribution, et notamment le trio formé par Pierre-François Garel, Dominique Valadié, Sophie Semi, évolue à son niveau de qualité et très exactement dans le même regis-

tre de jeu. La longue séquence entre Moi et le chef (Gilles Privat et Pierre-François Garel), importante dans le cours du développement de la pièce, est un régal, alors que les deux hommes sont simplement assis sur des chaises face au public, et devisent. Il est rare de voir une telle homogénéité, ne serait-ce que dans la diction et la respiration des comédiens ; cela on le savait de la part d'Alain Françon, directeur d'acteurs hors pair, et lecteur d'une finesse inouïe. Il rend ainsi grâce au texte de Peter Handke qu'il connaît bien – et dont il a déjà mis en scène *Toujours la tempête* en 2015 –, nous l'exposant comme un livre ouvert qui se terminerait comme il a commencé : « *Laisser venir. Laisser souffler. Laisser rêver. Rêver la clarté* »... ■

J.-P.H.

Les Innocents, Moi et l'inconnue au bord de la route départementale, de Peter Handke. Gallimard, collection « Le Manteau d'Arlequin », 13 euros.

Un Paris nocturne crédible

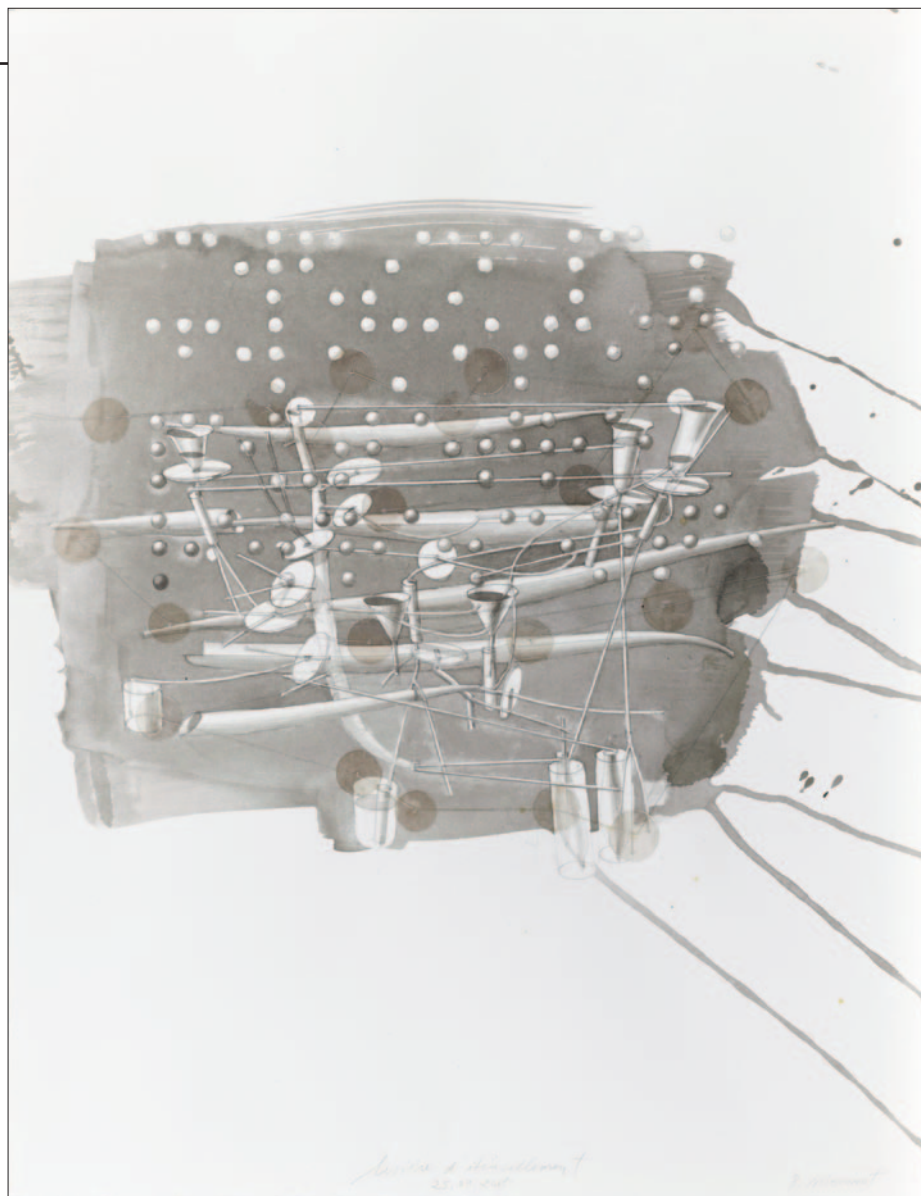
La Nuit venue,
de Frédéric Farrucci. Sortie à venir.

Il aura fallu attendre *La Nuit venue*, premier film de Frédéric Farrucci, pour que le cinéma français réussisse enfin une plongée crédible dans un Paris nocturne éloigné du simple décor poétique.

On se souvient des tentatives de Juliet Berto (*Neige*, 1981) et de Karim Dridi (*Pigalle*, 1992) de revisiter les clichés des années Carné-Prévert avec leurs amants perdus dans la fatalité du « fantastique social ». Pis, le cinéma français n'est jamais parvenu à suivre des amoureux jusqu'au bout de la nuit et de l'amour fou. On aurait peine à trouver l'équivalent des *Amants de la nuit* (Nicholas Ray, 1949). Même avec la même histoire, *Le Dernier Tournant* de Pierre Chenal (1938) n'arrive pas au déchaînement de sensualité mortifère d'*Ossessione* (Luchino Visconti, 1943) ou de *Le facteur sonne toujours deux fois* (Tay Garnett, 1949). Et si l'on élimine la référence à la nuit, *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), *Un homme et une femme* (Claude Lelouch, 1966) ou *Boy meets Girl* (Leos Carax, 1984) décrivent des couples plus dans la fantaisie et la mythologie du cinéma que dans la passion amoureuse.

Voilà donc que, faisant fi de ces références, Frédéric Farrucci emprunte avec aplomb une voie inédite, et cela sans tomber dans le chic et choc d'un Beineix (*37°2 le matin*, 1986).

Dès les premiers plans où apparaissent les campements de migrants de la porte de La Chapelle, on sait qu'il n'y aura aucun tape-à-l'œil dans ce cinéma jamais complai-



Lisière d'étincèlement, par Bernard Moninot.

sant avec un univers pourtant propice aux « belles images », avec ces néons et ces voitures noires qui scintillent sur le périphérique. Antoine Parouty, le chef opérateur, a particulièrement réussi cette immersion dans la nuit parisienne, multipliant les contrastes de lumière, de la boîte où Naomi (Camélia Jordana) est pole danseuse au garage où Jin (Guang Huo) est chauffeur VTC, aux dortoirs où s'entassent ses pareils devant payer leur passage en France en conduisant de faux taxis pour la mafia chinoise. Rarement le cinéma français aura décrit avec une telle assurance scorsésienne l'exploitation mafieuse. Chose à mettre d'autant plus au crédit de Frédéric Farrucci qu'il a inventé de toutes pièces ce trafic et qu'il utilise des non-professionnels pour jouer des personnages aussi glaçants que ce chef de gang qui a droit de vie et de mort sur ses compatriotes qui pensaient vivre mieux ici que dans le néo-capitalisme sauvage chinois. Quant à Guang Ho, pour sa première apparition à l'écran, il emporte la conviction. Parlant un français impeccable, il est défini comme un ancien DJ fan de techno, à l'image de cette passagère qu'il ramène régulièrement à son domicile. De fil en aiguille, les deux jeunes gens, tous les deux écrasés par la solitude et la fatigue, vont s'aimer. Mais pourront-ils fuir leurs nuits sans joie et se reconstruire dans un ailleurs meilleur, loin de la ville-Moloch ? Frédéric Farrucci et ses deux acteurs sont à l'unisson dans ce film original, canalisant l'énergie d'une époque sans avoir besoin d'un alibi générationnel pour dessiner un couple romanesque inoubliable. ■

Philippe Person

Un cœur débordant d'amour

Antigone,
de Sophie Deraspe. Sortie à venir.

En 1996, dans son film *Roméo + Juliette*, Baz Luhrmann transformait le célèbre drame de Shakespeare en affrontement entre gangs dans un Los Angeles légèrement futuriste. En 2018, Sophie Deraspe s'attaque, elle, à Sophocle et décide de transposer son *Antigone* à Montréal aujourd'hui et de faire de son héroïne éponyme quelqu'un qui veut non pas récupérer le cadavre de son frère Polynice pour lui donner une sépulture en enfreignant les lois édictées par Créon, le roi de Thèbes, mais sauver ledit frère de la prison où il croupit. Car Polynice s'est rebellé quand Étéocle, son aîné, a été victime d'une bavure policière. Incarnation de la droiture, l'Antigone in-

terprétée avec beaucoup de conviction par Nahéma Ricci est très jeune, très brillante scolairement. Venue du Maghreb avec sa mère, sa jeune sœur Ismène et ses deux frères Étéocle et Polynice, elle obtiendra bientôt la nationalité canadienne... Mais ce qu'elle va accomplir va ternir son parcours sans faute. Cette Jeanne d'Arc moderne se fait raser les cheveux et, lorsqu'elle le visite en prison, elle se substitue à son frère, accomplissant symboliquement l'acte de désobéissance au pouvoir de Créon. Dans le film de Sophie Deraspe, celui-ci s'incarne successivement en policier, en magistrat et en homme politique. C'est dans cette dernière métamorphose qu'il prend la figure du père d'Hémon, le fiancé d'Antigone.

Bien qu'approximatif, le lien avec le texte de Sophocle est au rendez vous du

film. Il y aura même Teresa, l'experte psychanalyste aveugle, qui renverra forcément à Tirésias...

Surtout, Antigone c'est Nahéma Ricci. Assez petite, menue, elle sort à peine de la post-adolescence et, pour contredire son physique, est dotée d'un regard d'une intensité à transpercer celui de tous ses ennemis et à consoler instantanément tous ses amis. Son acte transgressif accompli, elle est emprisonnée et devient une icône médiatique : celle qui n'a pas accepté la loi injuste.

Le scénario de Sophie Deraspe est à la fois prenant, ludique et logiquement conduit vers sa résolution. On s'amuse de ce monde où tous ont des noms de héros grecs alors qu'ils jurent et s'emportent en québécois et l'on découvre comment vit une famille arabe ayant émigré au Canada, entre difficulté de conserver sa singularité et volonté

de s'assimiler ou pas selon ses membres. Les personnages sont clairement charpentés, tiennent le choc face aux événements dramatiques que l'autrice s'acharne à accumuler contre eux, en s'appuyant le plus possible sur le canevas de Sophocle ou en l'adaptant à la réalité actuelle. Ainsi l'intérêt que suscite l'histoire d'Antigone dans les médias et les réseaux sociaux québécois en change la nature par rapport à ce qu'elle était et signifiait à l'ère antique.

La fin ouverte du film montre également que, dorénavant, la « tragédie grecque moderne » ne peut plus être péremptoire. En quelques millénaires, on a appris la nuance. Ce qui est peut être un progrès ne calmera pourtant pas la colère d'Antigone ni ne guérira son cœur débordant d'amour. ■

P.P.

CHRONIQUE CINÉMA D'ÉRIC ARRIVÉ

Pourquoi
filmer le travail ?**Overseas,**

film documentaire réalisé par Sung A Yoon, 2019, 1 h 30 min.

En attendant le carnaval,

film documentaire de Marcelo Gomes, 2019, 1 h 26 min.

Le festival *Filmer le travail* s'est tenu à Poitiers du 7 au 16 février dernier. Cette édition 2020 constituait la onzième programmation dédiée au travail sous toutes ses formes, qu'il s'agisse de celles du travail lui-même ou des formes cinématographiques qui lui ont été consacrées. Impulsé par des acteurs issus du monde universitaire, de la gestion paritaire et de l'action culturelle, l'objectif du festival, reconduit d'année en année, est d'interroger aussi bien les mutations du travail que ses représentations dans le documentaire ou la fiction. Ce qui est donné à voir du travail aujourd'hui dans la production cinématographique est effectivement un terreau fertile pour la recherche en sciences sociales. Inversement, on peut parfaitement préserver l'autonomie du geste artistique sans négliger de le confronter avec des éléments théoriques et empiriques discutés dans le monde académique (ni, d'ailleurs, sans chercher à en tirer une quelconque caution). Au croisement de ces démarches, le festival *Filmer le travail* propose donc de porter un double regard sur un objet commun maintenu dans son unité.

Cette exigence se reflète notamment dans la double question – Pourquoi et comment filmer le travail ? – qui était posée à la table ronde réunissant divers contributeurs et contributrices aux films présentés en compétition internationale. Si les réponses apportées au cours des échanges ont plutôt évoqué le comment, la sélection de ces films a donné des pistes concernant le pourquoi. Diffusée en dix séances couvrant autant de perspectives possibles sur le travail, cette sélection dresse au final un tableau assez cohérent, par-delà les spécificités géographiques et culturelles qui ne sont pas pour autant effacées.

Une bonne raison de filmer le travail aujourd'hui – et qui se distingue la façon dont on a pu le faire dans la continuité des dites « Trente Glorieuses » – réside dans le fait de mettre en lumière un paradoxe de plus en plus brûlant : le travail envahit d'autant plus le champ social qu'il tend à disparaître, et ce à un rythme toujours plus accéléré. Se faire exploiter est devenu un privilège, alors même que cette exploitation n'a pas perdu son caractère aliénant. Une des premières conséquences de ce paradoxe est que, loin d'offrir

mécaniquement un horizon d'émancipation, la disparition du travail dans une société qui en a fait le fondement de sa propre reproduction est plutôt un piège qui se referme sur nous, mais aussi sur celles et ceux qui vont hériter d'un monde en piteux état. Parmi les nombreux aspects de ce paradoxe, je voudrais mettre en avant deux phénomènes dont des films de la sélection ont su particulièrement rendre compte.

Il s'agit, d'une part, de ce que Roswitha Scholz appelle « la barbarisation du patriarcat producteur de marchandises », qui voit les femmes enrôlées en première ligne dans la sphère économique, devenant même souvent les seules à fournir un revenu monétaire au foyer, sans que leur statut subalterne ne soit pour autant remis en cause. À chaque fois que le capitalisme fait miroiter la perspective d'accéder à la soi-disant « dignité du producteur », les groupes sociaux initialement tenus à la marge de l'économie n'y trouvent finalement aucune raison de se réjouir d'être enfin reconnus comme des sujets de Sa Majesté Travail.

Dans le documentaire *Overseas*, le groupe social dont il est question est celui des femmes philippines que l'on forme à devenir domestiques et dont l'État philippin a fait le premier produit d'exportation pour assurer quelques rentrées de devises fortes dans ses caisses (les esclaves sexuels sont consommés sur place, mais cette autre infamie s'enracine dans la même barbarisation). La réalisatrice Sung A Yoon a filmé ces femmes dans un centre de formation, alors qu'elles effectuent un ultime stage avant leur départ. Leur apprentissage s'avère ambivalent, puisque ce moment de suspension est l'occasion d'élaborer une parole et des solidarités qui leur sont propres en partageant des vécus communs, mais que c'est aussi un moyen de leur dicter le modèle de soumission que l'on attend d'elles dans leurs futures activités. La grande réussite de Sung A Yoon, en plus d'avoir réalisé un film magnifique où la fiction et le documentaire s'appuient mutuellement, est de montrer que cette dialectique ne saurait conduire à une résolution heureuse tant que pèse la contrainte économique, et donc celle du travail, qui en est la substance. La scène finale est, à cet égard, glaçante.

L'autre phénomène que je voudrais évoquer est celui de l'auto-exploitation, qui se développe sur la base des statuts précaires promus sous couvert d'une plus grande liberté s'avérant tout à fait fictive. Elle concerne les auto-entrepreneurs, les indépendants, les travailleurs « uberisés », toutes ces formes de travail prescrites par des donneurs d'ordres

qui n'ont plus à assumer les contraintes résiduelles que leur imposerait le salariat en bonne et due forme. Ce phénomène ne marque cependant pas la mainmise d'un capitalisme triomphant mais bien sa décomposition en cours, et la nécessité dans laquelle il est de faire feu de tout bois. Mais, encore une fois, cette décomposition n'est pas le signal d'une émancipation qu'il nous suffirait de cueillir comme un fruit mûr. Elle se manifeste plutôt, pour l'instant, par une fuite en avant.

En attendant le carnaval, film documentaire réalisé par le Brésilien Marcelo Gomes, offre une plongée presque hallucinée dans cette course folle qui, en l'espace de quelques années, a fait de la municipalité rurale de Toritama une ville industrielle entièrement dédiée à la fabrication des jeans. La spécificité de cette industrialisation très récente est qu'elle est fondée sur la multiplication de petits ateliers familiaux, ceux-ci envahissant tout le quotidien des habitants, aussi bien dans le temps, dans l'espace que dans les esprits. Pour compenser cette frénésie monomaniaque qui a saisi l'ensemble de la population dans la ferveur du travail, une fois l'an, pour la semaine du carnaval, chacun se défait de ses maigres biens accumulés afin de participer aux festivités qui se déroulent au bord de l'Atlantique, 150 km plus à l'est. L'adhésion de la population au capitalisme industriel le plus effréné est-elle donc superficielle ? Ou bien cette purge annuelle est-elle la soupape qui permet à la machine d'embrayer sur un nouveau cycle ? Impossible de trancher sur la base des témoignages recueillis. Mais cela ne résulte pas d'une faiblesse du film, il s'agit bien du caractère contradictoire de la situation dépeinte.

Bien d'autres films de la sélection mériteraient d'être évoqués pour rendre compte de sa richesse et de sa pertinence (*Bab Sebt* de Randa Maroufi, *Century of Smoke* de Nicolas Graux, *143, rue du Désert* de Hassen Ferhani...), sans compter tout le reste de la programmation hors compétition qui, cette année, mettait en avant les femmes au travail. La compétition a d'ailleurs trouvé une issue en phase avec l'actualité des luttes, puisque le jury a décerné tous les prix à l'ensemble des films sélectionnés. En mettant en avant la solidarité plutôt que la concurrence, c'est bien la vision d'un au-delà du travail qui est implicitement proposée. En se nourrissant de telles démarches, tout concourt à faire du festival *Filmer le travail* un rendez-vous incontournable pour qui voit dans la production cinématographique d'autres enjeux que le divertissement ou le retour sur investissement. ■

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, n° 16 (182), avril 2020 (nouvelle formule)
Publication mensuelle

N° de la commission paritaire : 0621 K 72533

Édité par : SEPC-Helvétius-Éditions Helvétius
SASU enregistrée au RCS Créteil

Président et directeur de publication : Jacques Dimet

Impression : Rivet-PE, 24, rue Claude-Henri Gorceix, 87000 Limoges

Dépôt légal : Avril 2020

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

Directeurs : Claude Morgan (de 1942 à 1953),

Louis Aragon (de 1953 à 1972)

Directeur : Jean Ristat

Rédacteur en chef : Jean-Pierre Han

Secrétaire de rédaction : Franck Delorieux

Ont participé à ce numéro : Éric Arrivé, Victor Blanc, Thierry Bodin, Jacques Bonnaffé, René de Ceccatty, Franck Delorieux, Baptiste Eychart, Itzhak Goldberg, Jean-Pierre Han, Jean-Claude Hauc, Quentin Margne, Christophe Mercier, Pierre-François Moreau, Didier Pinaud, Philippe Person, Philippe Reliquet.

Conception graphique : Mustapha Boutadjine

Correction : Queen Lebou

Rédaction : ARTBRIBUS, 68, rue Brillat-Savarin, 75013 Paris

Téléphone : 01 53 80 13 75

Email : redaction@les-lettres-francaises.fr

Site : les-lettres-francaises.fr

Responsables du site : Sébastien Banse et Philippe Berté

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