

LES LETTRES *françaises*

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

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

Malick Sidibé

par Franck Delorieux



Collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

Nuit de Noël, par Malick Sidibé, 1963.

Le journal d'Ivan Maïski, par François Eychart
Patrice Chéreau et l'opéra, par Philippe Reliquet

Les Lettres françaises du 8 février 2018 . Nouvelle série n°157

www.les-lettres-francaises.fr

Adieu à Venise

Les Deux Saisons,

de Paolo Barbaro, traduit de l'italien par Christophe Carraud.
Postface d'Ilaria Crotti. Éditions de la revue Conférence,
248 pages, 20 euros.

La disparition du romancier et ingénieur Paolo Barbaro est passée presque inaperçue en France, il y a quatre ans. Il s'agit pourtant d'un des écrivains italiens les plus originaux de l'après-guerre et d'un des défenseurs les plus ardents de Venise, où il a situé la plupart de ses romans et où il a pour ainsi dire toujours vécu. Presque intégralement traduite en français, son œuvre n'est pas seulement centrée sur sa ville, mais, plus largement, aborde la question de la destruction de la planète et celle de la migration des hommes. L'Afrique, la Patagonie ont également inspiré cet écrivain qui ne correspond pas à l'idée préconçue que l'on pourrait se faire d'un érudit vénitien, amoureux de palais, de ruelles et de canaux, rêvant avec un désespoir nostalgique à une splendeur passée et fragile. Militant actif de la cause écologique, il s'est, précisément, servi de son expérience vénitienne pour réfléchir sur ce que l'homme doit faire pour résister à la lente dégradation du monde, sur le plan humain, urbanistique, économique, hygiénique. Ses livres, élégants, sophistiqués sans être artificiels, ont souvent des structures complexes qui font alterner une voix intime et réflexive, et une description imaginaire ou objective de relations et de situations romanesques.

Il laissait en mourant deux manuscrits de factures différentes qui sont ici réunis en un seul volume, par cohérence thématique, quoique le lien ne soit pas immédiatement évident. La première partie est un bref roman qui raconte la liaison éphémère d'un assureur quadragénaire marié et père de famille avec une femme mûre, en instance de divorce. Il vit à Trieste, sur le continent, et deux fois par semaine se rend pour des raisons professionnelles à Venise, avec des collègues. Par hasard, se perdant dans les calli de la Sérénissime, il parle avec une inconnue qui le remet sur le bon chemin et qu'il retrouve quelques minutes plus tard sur un vaporetto. Ils se plaisent. Elle lui donne incidemment son adresse. Il s'y rendra et ils deviennent, le plus naturellement du monde, amants, sans se poser la question de l'avenir, et lui se posant à peine celle de la trahison de sa femme, de l'adultère.

Leurs retrouvailles sensuelles, régulières confirment leur entente, presque muette. Ils se promènent ensemble dans la lagune. Ils ont un même regard esthétique sur le monde. Et cette situation clandestine, sans être morbide ni perverse,

donne lieu à de très belles pages sur Venise, que l'auteur connaît comme sa poche, mais qui, jamais, ne le laisse blasé. Ce constant émerveillement pour l'architecture et les lumières fait de cette première partie un document extraordinairement précieux pour les amoureux de Venise. Auteur d'un *Petit Guide sentimental de Venise*, Paolo Barbaro est un des meilleurs connaisseurs de sa ville. Et il y a quelque chose de paradoxalement insolite à lire ses promenades dans ce décor qui a si souvent occasionné des stéréotypes pour tant de livres médiocres au pittoresque facile. On se promène avec lui dans une Venise intérieure, telle que l'a décrite Thomas Mann, telle que l'ont connue Henry James, Marcel Proust,

Mais une mort qui peut être triomphante, impériale presque joyeuse.

Paolo Barbaro rappelle qu'avant que l'île de San Michele ne serve de cimetière exclusif de Venise, les morts étaient enterrés un peu partout et s'accumulaient tant qu'il fallait régulièrement les alléger de leurs ossements que l'on transportait sur une île, celle de Sant'Ariano, où ils étaient tellement entassés qu'ils avaient fini par former une véritable colline qui, parfois, les soirs d'été, prenait feu, dans un grand ballet de feux follets enflammés par l'excès de phosphore...

La réflexion sur la mort habite toute la narration de ce récit d'adultère. Le narrateur là-dessus ne se fait pas d'illusion.

« Contre la mort, contre la fin sans issue, contre les gondoles noires et les ponts solitaires, nous avons les brèves ressources de l'amour – sa magie incertaine. Mais si l'amour, au fond, n'était qu'une toute petite partie du jeu, une partie inévitable, s'il n'était que cela, notre tentative éperdue de tenir à distance notre peur récurrente d'être seuls au monde, et de toute façon, seuls ou non, de devoir déménager, de devoir descendre au plus vite? »

La deuxième partie poursuit ces réflexions, mais de manière plus directe et subjective. L'auteur tient un journal où il consigne son angoisse de la grande vieillesse. L'excellente postface d'Ilaria Crotti le présente comme un De Senectute. Sans doute y a-t-il beaucoup de sagesse dans cette attente de la mort, avec quelques réminiscences sensuelles d'amours de jeunesse, et avec des scènes assez saisissantes où l'auteur, tout en prenant conscience de sa perte d'autonomie qui désormais l'empêche de se promener comme bon lui semble dans sa ville, retrouve une énergie intérieure. Immobilisé sur les Zattere, à cause d'une avarie de l'ambulance qui le transporte et qui est forcée de s'arrêter à quai, il observe autour de lui quelques étudiants auxquels, parce que désormais très

vieux et infirme, il est devenu invisible. Encore vivant pourtant, il jette sur le monde qui l'abandonne un dernier regard que nous pouvons partager au-delà de sa mort. Venise que la présence des paquebots, l'été, monstrueuses villes flottantes qui font dangereusement monter les eaux et ébranlent par leurs effrayantes vibrations les fragiles fondations des palais séculaires, fragilise encore plus que la pollution des eaux, en a-t-elle encore pour longtemps? Paolo tourne alors, tel Leopardi, les yeux vers les étoiles et la lune dont il sait que, peu à peu, son orbite l'éloigne de la Terre (2 kilomètres, dit-il, depuis sa naissance) et qui, peut-être, ne sera plus dans quelques millénaires l'observatrice et l'interlocutrice de rêveurs comme lui.

René de Ceccatty



À la plage, par Malick Sidibé, 1974.

Ruskin et D'Annunzio.

C'est au moment où il est muté à Venise et peut s'y installer totalement que son personnage va rompre avec sa maîtresse elle-même déménageant pour Milan. Et vainement il tentera d'en retrouver les traces.

Ce roman sur une double vie serait, bien sûr, somme toute assez ordinaire s'il n'était situé à Venise et n'était accompagné de rêveries qui dépassent le destin des personnages. La ville elle-même, inévitablement, devient un protagoniste, comme une ombre tour à tour bienveillante et menaçante, protégée et menacée, comme le sont ses palais et ses cimetières. La mort est là, ce n'est pas une grande découverte, dans chacun des recoins des campi et des ponts, des églises et des musées.

Esquisses japonaises

Kwaidan - Histoires et études de sujets étranges,

de Lafcadio Hearn, traduit de l'anglais par Jacques Finn, José Corti, 250 pages, 21 euros.

Lafcadio Hearn... Le prénom fait rêver. Gide y a-t-il pensé pour le héros des *Caves du Vatican*? Mais l'écrivain, né en 1850 dans une île de l'archipel ionien, d'une mère grecque et d'un père irlandais, se prénomrait plus simplement Patrick. Il est mort dans une autre île, au Japon, sous le nom de Koizumi Yakumo. C'est là qu'il est enterré, près de son épouse japonaise, dans un pays où il s'est installé en 1890. Entre-temps, il a vécu à Londres, à New York, à Cincinnati, à La Nouvelle-Orléans, à Saint-Pierre de la Martinique, à Philadelphie. C'est les hasards d'un reportage qui l'amènent au Japon, qu'il ne quittera plus, et qui devient son pays d'élection.

Son œuvre, de journaliste et d'écrivain, difficilement « classable », peut être divisée selon les lieux de sa vie : les articles publiés dans le nord de l'Amérique, des légendes chinoises écrites à La Nouvelle-Orléans, un récit de voyage et un roman, *Chita*, datant de sa période martiniquaise, et enfin la part la plus connue de son œuvre, onze volumes inspirés par le Japon, dont il est devenu un citoyen.

Kwaidan est paru en 1904, l'année de sa mort, alors qu'il était professeur de littérature anglaise à l'université de Tokyo.

Que dire de ce livre étrange? À première vue, il s'agit de contes fantastiques, adaptés de vieilles légendes japonaises. Un prêtre-goule dévore un cadavre, des têtes séparées de leurs corps font un festin de vers et d'insectes, une femme se dissout dans l'air sous les yeux de son mari... Mais ces contes fantastiques n'ont pas la trame psychologique - la folie - de ceux de

Maupassant, n'ont pas l'épaisseur bonhomme et inquiétante, les vapeurs de bière, de ceux, admirables, d'Erckmann-Chatrian.

Pour Lafcadio Hearn, imprégné du bouddhisme japonais, les morts font encore partie de la vie, la réincarnation est une certitude, et il n'y a pas de séparation effrayante entre leur monde et l'univers quotidien. On a l'impression que l'artiste dessine des esquisses, du bout d'un fin pinceau, des esquisses qui finissent, à force d'accumulations, par constituer un tableau aussi frêle que des ailes de papillon, aussi léger que des flocons de neige.

La neige et les papillons : deux figures omniprésentes dans la création de Hearn. Ses récits sont insaisissables comme les papillons, impalpables comme des flocons. On ne se souvient pas d'un conte en particulier, d'une histoire précise, mais d'une couleur, d'une ambiance. Des prêtres, des samouraïs, de belles jeunes

femmes mortes trop tôt, - on se croirait dans certains films de Mizoguchi, ses *Contes de la Lune vague après la pluie*, qu'on croit avoir rêvés autant qu'on les a vus.

Les descriptions sont admirables de délicatesse et de sensibilité, des descriptions de peintre plus que d'écrivain. Le cimetière bouddhique plein de fleurs, de pots remplis d'eau croupissante, de moustiques et de papillons voletants, tel celui dans lequel l'écrivain est enterré, offre au recueil un de ses moments les plus forts. Aussi fort que les pages qu'il consacre aux insectes, dans trois études qui clôturent le livre, et qui en donnent peut-être la clef : les moustiques, les papillons, les fourmis sont aussi dépourvus de psychologie que les personnages de Hearn. Fermés sur eux-mêmes, d'une incompréhensible cohérence, d'une beauté secrète, ils sont là, simplement. Il suffit de les observer.

Christophe Mercier

Deux écrivains du *New Yorker*

Le Fond du port,

de Joseph Mitchell, traduit de l'américain par Lazare Bitoun.
Éditions du Sous-sol, 250 pages, 22 euros.

Bon Vivant!,

de A. -J. Liebling, traduit de l'américain par Jean-Christophe Napias. La Table ronde, 250 pages, 17,40 euros.

Depuis sa création en 1925, le *New Yorker* s'est acquis la réputation indisputée – et justifiée – d'être le plus littéraire des magazines américains. On sait qu'il était le fief des plus grands nouvellistes du siècle passé, de Salinger aux trois « John » – Cheever, O'Hara, Updike –, en passant par Nabokov ou, plus récemment, Ann Beattie.

On sait aussi que le *New Yorker* ne publie pas essentiellement de la fiction, mais que tous les textes qui y paraissent – du moins quand ils sont signés par des collaborateurs réguliers –, nouvelles, récits ou reportages, sont marqués du sceau de l'authentique littérature, ce serpent de mer qu'on n'arrive jamais à définir, mais qui, pourtant, existe, et qui fait qu'on ne confond pas la prose d'Alexandre Vialatte avec celle d'Albert Camus, la prose d'Aragon et celle de Simone de Beauvoir, pour prendre à peu près au hasard quatre auteurs encore lus aujourd'hui, et dont on peut affirmer que deux d'entre eux – pas plus – en ont produit (de la littérature).

Du coup, on en arrive à lire des auteurs uniquement parce qu'ils portent le label *New Yorker*. Et on est rarement déçu.

Joseph Mitchell (1908-1996) et A. J. (pour Abbott Joseph) Liebling (1904-1963), par exemple. Tous deux étaient officiellement reporters au *New Yorker*, tous deux y avaient un bureau, tous deux écrivaient ce que les Américains appellent de la « non-fiction », et que les Français ne lisent pas. Ils se connaissaient bien, forcément, et devaient fréquenter les mêmes bars de Broadway.

On les découvre peu à peu chez nous : Mitchell, parce qu'il a fini par devenir une légende américaine, adulé par des admirateurs célèbres, et qu'on ne peut plus l'ignorer totalement, et Liebling, parce que la France était son pays d'adoption, et qu'il aimait Paris et ses restaurants autant que New York et ses combats de boxe.

Joseph Mitchell, d'abord. Il passa cinquante-huit ans au *New Yorker*. Dont trente et un (1965-1996) sans y publier aucun article. Pourtant, il était présent tous les jours, « se rendait tous les matins à son bureau, accrochait à la patère manteau et chapeau, assemblait ses notes et tapait à la machine, mais pourtant ne publiait rien... », ainsi que l'écrit son biographe. Le personnage, cet écrivain muré dans le silence, a quelque chose de romanesque. Il fait évidemment penser au *Bartleby* de Melville, ce qui est pour beaucoup dans la fascination qu'il suscite. Mais, s'il est redécouvert aujourd'hui (et si une biographie lui a été consacrée), c'est aussi parce qu'il

incarne un Manhattan disparu, celui qu'il a découvert en 1929, venu de sa Caroline du Nord natale.

Ses articles sont des reportages-portraits – qui se donnent pour réels, mais sont souvent imaginaires –, mettant en scène des personnages connus dans le Manhattan, qu'il voyait fondre sous ses yeux, peu à peu remplacé par le New York que l'on connaît. Ils ont été rassemblés de son vivant dans quelques recueils, dont *le Fond du port* (1960), qui paraît aujourd'hui en France. Ces six longs récits (parus dans le *New Yorker* entre 1944 et 1959) parlent de l'eau qui entoure Manhattan, du port et de ses restaurants, des pêcheurs d'huîtres, des capitaines de chalutiers, des vieux Noirs, comme des fantômes d'un autre temps, de Staten Island. Quand leurs portraits sont publiés, ils incarnent un monde déjà enfoui. Mitchell est comme l'explorateur d'un paysage humain qui tombe en poussière, aussi fragile que des ailes de papillon, et qu'il couche sur le papier avec une extraordinaire minutie. Il accumule les termes techniques surannés, donne la parole à ses personnages avec une rare empathie, les fait parler de leur passé qui, pour certains, remonte aux années 1900 et même au-delà. Ce sont les fantômes de l'Amérique de Mark Twain qui, sous nos yeux, sortent de leur suaire, et se racontent, avant de se dissoudre dans la mort et l'oubli.

L'écriture de Joseph Mitchell – surtout dans les longues phrases sinueuses de *Street Life* (Éditions Trente-Trois Morceaux, 2016) où il esquisse son autobiographie new-yorkaise – rappelle celle de James Agee, quand celui-ci, dans *Louons maintenant les grands hommes*, un des plus grands livres américains du XX^e siècle, portait témoignage sur une population et un mode de vie – celui des petits paysans blancs d'Alabama – en cours d'effacement. Joseph Mitchell n'est pas indigne d'Agee, et c'est assez pour qu'on puisse prédire qu'il sera un jour un classique américain indiscuté.

A. B. Liebling, lui, semble moins mystérieux, plus charnel. Gros, chauve, « bon vivant », il a essentiellement écrit sur le monde de la boxe, sur les managers et les entraîneurs, sur les petits escrocs. « *C'était la couche dickensienne de la société qui le fascinait* », écrit James Salter dans la préface qu'il a donnée à son dernier livre, *Bon Vivant!* (*Between Meals*, 1962). Pourtant, ce fils de famille de l'Upper East Side venu étudier à la Sorbonne dans les années 1920 a ses zones d'ombre, et Salter, qui l'a croisé au *New Yorker* trois ans avant sa mort, en fait un portrait saisissant : « *C'était le soir et l'endroit était désert. Il portait un costume sombre avec la rosette de la Légion d'honneur à son revers. Il paraissait timide et marchait avec difficulté, comme s'il souffrait, comme si ses pieds étaient trop fragiles pour soutenir le reste de son corps. (...) Son crâne chauve avait l'aspect usé d'un vieux moule à tarte. (...) Il était très laconique.* » A. J. Liebling, en 1960, semble aussi fantomatique, dans les couloirs du *New Yorker*, que Joseph

Mitchell qui, à quelques mètres de là, solitaire dans son bureau, déjà, n'écrivait plus.

Between Meals ne raconte pas Manhattan, mais Paris, vu à travers ses restaurants, entre les années vingt et le début des années soixante. C'est un livre assez étonnant, une autobiographie gastronomique dans laquelle l'écrivain se livre à des réflexions sur le temps qui passe et témoigne, comme Mitchell, sur un monde disparu.

En ce qui concerne les années vingt, Liebling est un anti-Hemingway, et dans *Bon Vivant!*, l'envers de *Paris est une fête* : le jeune New-Yorkais ne fréquente pas la Rotonde, ni les milieux artistes de Montparnasse, mais les meublés d'étudiants et les restaurants à prix fixes du Quartier latin ou de la rue des Beaux-Arts. Plus tard, lors de l'un de ses nombreux séjours en France, il émigre sur la rive droite, vers le square Louvois, près de l'ancienne Bibliothèque nationale, et découvre des restaurants gastronomiques dissimulés derrière des vitrines poussiéreuses dignes du Paris tortueux de Balzac. Puis, la lumière baisse, c'est le Paris des premiers mois de la guerre, quand on n'y croit pas encore vraiment mais qu'on a peur et qu'un certain monde s'étourdit dans la gaieté factice des dernières fêtes, puis le Paris de l'après-guerre, un Paris grisâtre et en butte au rationnement.

Liebling, quand il écrit ce livre (ou, plutôt, rassemble les morceaux qui le composent), vit dans la nostalgie, mais c'est un nostalgique gai. Son récit s'ouvre en fanfare sur un portrait savoureux de son ami Yves Mirande – dramaturge fêté dans les années trente, aujourd'hui injustement oublié, qui a laissé une œuvre de cinéaste et de scénariste parmi les plus personnelles et les plus brillantes de son époque –, et il donne envie de revoir les films de Mirande, de relire ses excellents *Souvenirs*. Liebling parle admirablement de cuisine et de vins, évoque un côte-rôtie avec le même naturel et la même justesse qu'il évoque Dickens ou Kipling (le bon vin et la bonne littérature sont affaires de civilisation, et *Bon Vivant!* est une leçon de civilisation), et sème son récit de remarques parfois hilarantes : « *Quand Henry Miller écrit sur des fêtards aussi entrelacés que les fils d'une tapisserie humaine, c'est avec un enthousiasme solennel. (Arrivé à Paris à trente-neuf ans, il décrit la noce comme un gamin découvrant sur le tard le banana split.)* » On ne saurait mieux dire, et mieux juger les pesants ébats de *la Crucifixion en rose!*

Liebling a publié beaucoup plus de livres que Mitchell. Mais si l'œuvre de l'un est maintenant quasiment complète en France (ne manquent chez nous que deux recueils de récits de l'auteur du *Fond du port*), celle de l'autre, pourtant francophile, est encore un continent inconnu. Espérons que *Bon Vivant!* n'est que le début de son exploration.

Christophe Mercier

Les mauvais jours de Neel Doff

Jours de famine et de détresse,

de Neel Doff, illustrations de Gaston Nick.
Éditions L'Échappée, 189 pages, 16 euros.

C'est en 1911 que parut *Jours de famine et de détresse*, le premier livre de Neel Doff. L'auteur, alors âgée de 51 ans, était l'épouse respectable d'un avocat d'Antwerp après avoir été la veuve de Fernand Brouez, éditeur de *la Société nouvelle*, une revue socialiste et internationaliste wallonne. Mais Neel Doff avait connu dans sa jeunesse l'extrême misère, et ce sont ses souvenirs longtemps refoulés qu'elle a consignés dans son bref mémoire, rédigé en français, qui manqua de peu le Goncourt.

Doff naît aux Pays-Bas en 1858, bercée par un terrible refrain : « *Qui dort dîne.* » La mère est brave et coquette, « *plus rusée qu'intelligente.* » Le père est un rêveur qui raconte à ses enfants « *des anecdotes de sa vie de soldat, alors qu'il était trompette, avait un beau cheval et que, pendant que les autres étaient en ribote, il raccommoie les bas de tout le régiment pour pouvoir louer des livres. C'était la seule période de bonheur qu'il avait eue dans la vie.* ». Ces deux êtres trop différents se sont mariés par amour, mais très vite commence « *l'altération continue, sûre, et comme méthodique, que la pauvreté fait subir aux natures les mieux trempées.* »

Le travail se fait rare, les naissances se multiplient, neuf au total. « *Après ma neuvième ou dixième année, je ne me rappelle plus grand-chose de sympathique chez nous. La misère s'était implantée à demeure.* » Chacun s'évade comme il peut. La mère contemple des vêtements qu'elle ne peut pas s'offrir, le père boit. Le jeune frère rêve d'être un cerf-volant, « *pour (se) sentir balancé là-haut dans les airs.* » Quant à Neel Doff,

privée de possibilités sérieuses d'éducation, c'est tout de même la lecture qui lui procure ses rares moments d'évasion : « *Les jours où la misère ne nous talonnait pas trop, j'avais des joies et des sensations exquises par le seul effet de mon imagination. (...) Tout en jouant, mon esprit se délectait dans des rêves qui se passaient à l'intérieur de la maison. J'y habitais en compagnie des personnages des contes de Perrault.* »

La jeune fille travaille à l'atelier, vend des poteries avec les marchands de rue juifs ; elle pose pour des peintres, car elle est jolie. Sa beauté est bientôt tout ce qui lui reste à vendre. Un homme l'emmène dans une chambre : « *Mon petit corps jamais lavé, mes cheveux bouclés remplis de poux semblaient lui faire beaucoup plus d'impression que si j'eusse été imprégnée de parfums et enveloppée de dentelles; mais la plus grande attraction pour lui fut, certes, la douleur que je ressentais.* »

Tout son récit est ainsi fait de brèves scènes affligeantes rapportées dans une veine naturaliste, sans pathos, mais où la révolte bouillonne : « *J'étais prête à toutes les besognes, mais intraitable devant ce qui me semblait une injustice, j'étais souple et en même temps peu maniable.* » Pour finir, la misère corrompt jusqu'aux liens familiaux. Ce clan autrefois décidé à « *crever de faim ensemble* » se délite irrémédiablement : « *La simplicité avec laquelle mes parents s'adaptèrent à cette situation me les faisait prendre en une aversion qui croissait chaque jour. (...) J'étais trop jeune pour comprendre que, chez eux, la misère avait achevé son œuvre, tandis que j'avais toute ma jeunesse et toute ma vigueur pour me cabrer devant le sort.* » C'est sur cet espoir mince mais opiniâtre que Neel Doff termine son bref témoignage d'une misère à laquelle refuse l'excuse du hasard : « *Quand c'est pour le plaisir, ce sont toujours les déguenillés que l'on rosse.* »

Antoine Guillaume

RETROUVEZ
DANS LA COLLECTION

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

Ils, de Franck Delorieux
(préface de Marie-Noël Rio) ;
le Musée Grévin, de Louis Aragon
(préface de Jean Ristat) ;
Une saison en enfer, d'Arthur Rimbaud
(préface inédite de Louis Aragon) ;
Larrons, de François Esperet
(préface de Jean Ristat) ;
Paradis argousins, de Victor Blanc
(préface de Franck Delorieux) ;
Vers et Proses, de Maïakovski
(choix, présentation et traduction
d'Elsa Triolet) ;
Gagneuses, de François Esperet
(préface de Christophe Mercier) ;
Les Onze Mille Verges, d'Apollinaire
(préface d'Aragon) ;
Le Corps écrit, de Franck Delorieux.

Le 11-Septembre dans la mémoire intemporelle d'Hélène Cixous

Défions l'augure,

d'Hélène Cixous. Galilée, 152 pages, 21 euros.

De quoi s'agit-il dans le dernier livre d'Hélène Cixous? Si elle ne posait pas elle-même la question de sa « lisibilité », par la voix de sa mère, morte il y a quelques années, on hésiterait à le faire, de crainte de paraître offensant. Mais, après plusieurs livres où la narration, malgré les sautes de temps, les simultanités inattendues, les confrontations de registres très différents et pouvant paraître, à première vue, incompatibles, mais qui tous ménageaient une forme de continuité autobiographique, Hélène Cixous renoue ici avec une période de son œuvre moins directement accessible, moins ouverte. L'hermétisme en poésie n'est pas un défaut, c'est un choix. C'est le trobar clus des troubadours. Il est parfois réclamé, comme une nécessité, dans le cheminement d'un écrivain intérieur. Comme Montaigne cherchant dans sa bibliothèque « sa liberté, sa tranquillité et son loisir », pour citer, avec Hélène Cixous, la phrase latine peinte sur le mur de son cabinet.

C'est donc une maison fermée qui se présente ici, mais avec plusieurs fenêtres ouvertes, qui permettent, en tout cas pour les lecteurs assidus ou réguliers des livres précédents, de s'assurer quelques repères. Il y a la famille Klein, la famille Jonas, dont les lecteurs sont familiers. Famille maternelle d'Hélène Cixous. Il y a les villes d'Osnabrück et d'Oran, il y a l'immeuble du 54, rue Philippe, à Oran. Il y a Isaac, personnage récurrent et peu précisé, dont le modèle est laissé dans son incertitude, sinon qu'une passion transatlantique l'unit à l'auteur. Il y a les habituels anges tutélaires: Homère, Montaigne, Shakespeare, Stendhal, Proust, Poe, Kafka, Hugo, Diderot, Heine, auxquels s'ajoute ici Erich Maria Remarque. Et le livre lui-même, celui qu'on est en train de lire, s'exprime.

On est surtout en pleine guerre. Les tours s'effondrent: non pas celle de Montaigne, à laquelle l'écrivain rend visite tous les étés, lorsqu'elle habite sa maison d'écriture à Arcachon. Mais bien sûr, les Twin Towers. On est donc en 2001? Non, en 2000, un an avant l'attaque terroriste. Et l'on n'est pas seulement au sommet de la tour Nord, dans le restaurant bien nommé « Windows on the World », mais aussi dans le restaurant de l'Empire State Building, où Eve et Eri, la mère et la tante d'Hélène, partagent un repas dans la cantine avec leur cousin Katz. Mais on sait, pendant ces repas, que bientôt les tours s'effondreront. Et pas seulement elles. Une expression prononcée par Hamlet, « *we defy augury* », en réponse aux mises en garde d'Horatio, avant le duel avec Laerte, parcourt tout le livre. « Défions l'augure », c'est-à-dire n'écoutez pas la peur, de toute façon le destin suit son cours. Les signes annonciateurs d'une tragédie doivent d'autant plus être ignorés qu'ils ne peuvent être combattus.

Ici, Hélène Cixous a décidé de ne pas raconter une histoire: elle n'est pas dans le temps des événements successifs. Elle fait revivre sa mère, elle suit Ulysse dans son voyage chez les morts,



Les faux agents du FBI, par Malick Sidibé, 1974.

elle remonte le temps et se souvient aussi qu'elle a toujours anticipé l'avenir. Est-il question d'une histoire d'amour? Oui, sans doute, mais elle n'appartient même pas à ce qu'on appelle la mémoire. Même si elle rend, une fois de plus, hommage à Marcel Proust (« *pilier vivant de tout ce que j'écris* ») et à sa métaphysique du temps, elle ne suit pas la même voie.

Elle donne une bonne définition de sa démarche et de son rapport au temps: « *Mes livres sont des autoconstructions*

nautiques, dis-je à ma fille, libres de leurs mouvements et du choix de leur route, ils peuvent prendre l'air ou l'eau, couler, voler, se composer de plusieurs histoires, de plaisanteries, de témoignages vrais comme faux. Ils sont enrichis d'alluvions en provenance de tous les mondes, déposées en tel chapitre. Contribution gracieuse des dieux. Ils sont produits par bien des faiseurs, rêvés, dictés, rapiécés, augmentés de fantaisies, d'où la pluralité de leurs lieux de naissance. Si pour en noter le voyage je suis à l'ancre dans mon bureau d'Aquitaine, mes esprits vont et viennent dans les villes et les temps qui habitent aux différents étages de ma librairie mentale » La phrase n'est pas achevée par un point. Il est temps de donner la parole à Ève, qui contestera l'obscurité du livre, l'obscurité de ses livres, de ses interventions dans les colloques.

Cette voix intérieure, qui a nom Ève, est aussi une forme de mauvaise conscience qui hante ces pages. Car les nombreuses énigmes dont elles sont pleines sont posées sans être interprétées. Alors que le livre tout entier est une tentative d'interprétation. Il y a des énigmes littéraires: par exemple, outre la phrase de Hamlet, quelques vers dont on ignore l'origine et même l'authenticité: « *The closest some of us will ever get to heaven* », « *le plus près du ciel où certains d'entre nous ne pourront jamais aller* ». Il s'agit, en fait, du slogan publicitaire figurant sur une brochure touristique distribuée aux visiteurs des tours dans les années 1980. Il y a des énigmes familiales, comme toujours, et surtout des énigmes historiques: l'événement du 11 septembre 2001. Et de ces énigmes, aucune ne sera résolue par le livre, au point même qu'une page blanche volontaire est laissée, où l'auteur aurait inscrit une pensée sur la mort d'Isaac et la destruction des tours, et qu'elle ne veut pas partager.

Ce que représentent des événements historiques considérables pour l'élaboration d'une œuvre littéraire qui en est contemporaine est insondable. Comme Waterloo pour Fabrice Del Dongo, bien entendu. Et comment s'insèrent un destin individuel, des relations amoureuses, une mémoire familiale dans ce grand flux chaotique qu'est l'Histoire? Un mot pour ce sentiment d'incohérence et de nécessité. Pourquoi pas Bacharach, petite ville allemande de la vallée du Rhin, qui a inspiré un roman à Heine et un petit texte inspiré et ironique à Victor Hugo? Bacharach, dit Hélène Cixous, cela veut dire en hébreu « *je suis quatre fois perdu* ».

René de Ceccatty

Lettres à l'inconnu

Les Séquestrés,

de Yanette Delétang-Tardif. L'Arbre vengeur, 144 pages, 13 euros.

Yanette Delétang-Tardif est romancière, poète avant tout. Elle fut couronnée par le prix Mallarmé pour l'ensemble de son œuvre. Nerval ou encore les romantiques ont été pour elle une source d'inspiration. Dans *Les Séquestrés*, préfacé par Mathieu Terence, la forme épistolaire s'enchevêtre à l'intérieur d'une trame narrative implacable à un opposé peut-être plus sombre, plus baroque des *Lettres à l'inconnue*, de Saint-Exupéry.

Trois vendredis de suite, Gilbert, essayiste aisé, a reçu de Quimper trois lettres expédiées par une inconnue, prénommée Barbara. Ses lettres vont révéler son romanque enfoui. Avant la lecture de Barbara, il n'aurait pas pu écrire un roman à cause de cette peur de provoquer l'ac-

cident dès les premières lignes, peur aussi de ne transporter que « *des passagers à naître ou déjà morts* ». Cette vision, Barbara l'a également; pour elle, le roman revient à « *transporter des agonisants auxquels la mort est donnée* ». Dans sa correspondance, Barbara dit être séquestrée depuis deux ans, tout contact avec l'extérieur lui est proscrit, cependant elle ne cherche pas être délivrée, ni à trouver une échappatoire à son ennui. Elle a la possibilité seulement d'envoyer une lettre par semaine, sans espoir de réponse. Cette correspondance reste la survivance d'un contact qui paraît à ses yeux semi-humain. Elle s'applique avec attention, minutie et mélancolie, à décrire l'endroit où elle vit. Celui-ci ressemble davantage à un château qu'à un cachot.

Au sein de ses lettres Barbara narre à Gilbert ses rêves, ses hallucinations traversées par la nécessité de partager leur présence, tant qu'ils sont encore souvenir: « *J'entendais*

bruire des abeilles, mais j'aperçus vite que c'était le bruit de la couleur irisée qui montait du courant. L'île était habitée, joyeusement agitée. » Les visions synesthésiques dignes du *Club des Hachichins*, de Théophile Gautier, se succèdent, laissant Gilbert songeur, sur sa faim, curieux d'en apprendre plus sur Barbara, une question en suspens: « *Mais qui peut s'approcher du récit de nos rêves?* » Il note les rêves de son épistolaire sur son cahier, ils infusent en lui jusqu'à pénétrer totalement son inconscient. Gilbert fit un rêve qu'il n'a raconté à personne, celui d'une femme de vingt ans découverte morte, elle aussi s'appelait Barbara. L'amante de Gilbert, Fanny, ne connaît pas l'existence de cette correspondance, mais elle pressent que les pensées de Gilbert ne lui appartiennent plus tout à fait.

Plus Gilbert devient fou amoureux de Barbara, de ses lettres sensuelles et mystiques,

plus la situation devient étrange, anxiogène. Lorsqu'il évoque avec Fanny leur prochaine destination de voyage, cette dernière suggère Quimper si bien que Gilbert en vient à se demander si ce n'est pas Fanny qui lui écrit ces lettres. Or, peu d'indices pourront étayer cette hypothèse. Il faudra attendre la destruction à petit feu puis soudaine de Fanny pour voir Gilbert être saisi d'éclairs de lucidité et comprendre que ces lettres n'étaient qu'un mirage. L'amour porté à Fanny ne peut trouver d'égal, même absorbé par le fantasme littéraire de Barbara.

Le sentiment amoureux est décrypté par Yanette Delétang-Tardif dans *Les Séquestrés* avec force et intelligence. Elle opère ici en mathématicienne du triangle amoureux, littéraire et mortel. Gilbert à la fin des fins semble avoir tout perdu, à avoir trop aimé une chimère.

Quentin Margne

CHRONIQUE LETTRES D'AMÉRIQUE LATINE

Le Bus jaune

Né au Nicaragua en 1942, Sergio Ramirez est une des grandes figures du monde politique et littéraire de son pays. Homme politique, il s'est engagé – aux côtés de Daniel Ortega, leader du FSLN, Front sandiniste de libération nationale – dans la révolution sandiniste qui a mis fin en 1979 à la dictature d'Anastasio Somoza, et fut vice-président du Nicaragua entre 1984 et 1990.

Avocat de formation, il a également été professeur des universités du Maryland et de Berlin, et il a été élu, en 1968 et 1976, secrétaire général de la Confédération des universités d'Amérique centrale. Journaliste, il est chroniqueur dans plusieurs journaux hispanophones, dont les quotidiens *El Pais* (Espagne), *El Tiempo* (Colombie), *La Jornada* (Mexique), *El Nacional* (Venezuela), *la Prensa* (Nicaragua), *Prensa libre* (Guatemala) et *la Opinion* (Californie).

Romancier, essayiste, mémorialiste et poète, son œuvre littéraire importante et abondante a été couronnée de nombreux prix : prix Dashiell-Hammett pour *Castigo divino*, 1988, roman qui sera publié en français aux éditions Denoël en 1994 sous le titre *Châtiment divin*; prix Laure-Bataillon du meilleur roman étranger traduit en français pour *Un baile de mascarás (le Bal des masques)*, éditions Payot et Rivages, 1998; prix du roman Alfaguara et prix latino-américain du roman José-Maria-Arguedas pour *Margarita, esta linda la mar*. Prix latino-américain des lettres José-Donoso pour l'ensemble de son œuvre littéraire (Chili, 2011) et prix international Carlos-Fuentes à la création littéraire en espagnol (Mexique, 2014). Ont également été publiés en français son roman *El cielo llora por mí* (2009), sous le titre *Il pleut sur Managua* (éditions Métailié, 2011), ainsi que son ouvrage *Adios muchachos* (1999) sous le titre *Adios muchachos! Mémoires de la révolution sandiniste* (éditions Syllepse, 2004). Sergio Ramirez a, par ailleurs, reçu le prix Cervantès 2017, en novembre dernier, pour sa capacité à refléter « la vivacité de la vie quotidienne en faisant de la réalité une œuvre d'art ».

Le texte que nous publions ici, intitulé *Le Bus jaune*, est inédit en français et traduit par nos soins. Il fait partie du recueil *Flores oscuras* (Fleurs obscures) publié en 2013 aux éditions Alfaguara. Les personnages mis en scène dans chacune des douze nouvelles de l'ouvrage doivent affronter leurs propres conflits internes et leurs secrets qu'il leur appartient ou non de révéler.

Marc Sagaert

Elle ne s'en était pas rendu compte mais les passagers du bus jaune l'entouraient, frissonnants, mouillés, les jambes pleines de sable. Certains avaient une bouteille de bière à la main, et ceux qui avaient bu du rhum dans des verres en plastique étaient déjà ivres. Juan de Dios, qui avait convaincu le couple de faire la promenade, mettait ses mains en visière pour essayer de mieux voir la distance soudain sombre comme à la tombée du jour, alors que là-haut le soleil était toujours indifféremment ardent.

Ni Juan de Dios ni les autres ne lui parlaient, ou était-ce qu'elle n'écoutait pas les voix. Au loin, elle avait entendu crier un noyé, un noyé, un noyé, cris d'un autre monde duquel une membrane trouble la séparait. Il a été emporté par le courant, cria quelqu'un d'autre, comme en sourdine, et derrière cette membrane elle vit l'estampille de centaines de baigneurs qui



Sergio Ramirez.

couraient hors de l'eau comme si le courant allait aussi les emporter, et elle vit les deux sauveteurs de la Croix-Rouge qui s'étaient jetés à l'eau et nageaient rapidement pour arriver à l'étroit où le jeune homme avait disparu en levant la main.

C'est comme s'il m'avait dit adieu, pensa-t-elle. Elle secoua la tête pour se sortir cette idée de l'esprit et de nouveau mensonge, mensonge, mensonge, et la peur s'écoulait sans bruit par les fentes du verre brisé. Mais, comme si tout à coup la membrane tourbe se déchirait, elle s'entendit crier mensonge, mensonge, mensonge, et elle entendit ses gémissements bouillonner dans sa gorge tandis qu'elle sentait que la chaleur des bras brûlés était le seul coupable. L'enfant, ils voulaient le voyage avec elle dans le bus la retenait avec une énergie affectueuse parce qu'elle voulait s'échapper, sans savoir vraiment où elle voulait aller. Se mettre à l'eau, suivre les secouristes, les rattraper, revenir tous ensemble le rapportant sain et sauf à la côte, tu m'as fait une de ces frayeurs, ne me fais plus jamais ça s'il te plaît, rappelle-toi que j'aurais bien pu perdre l'enfant, et tu en aurais été le seul coupable. L'enfant, ils voulaient l'appeler Félix, comme lui. Elle l'appelait le junior quand elle lui parlait pour l'habituer à sa voix, et elle demandait au jeune homme de le faire également, elle lui prenait la tête et l'approchait de la peau tendue de son ventre dénudé pour que sa voix parvienne au plus près de l'enfant, hello petit ours brun, tu seras un charmeur comme ton papa. Ils savaient déjà, grâce aux ultrasons, que ce ne serait pas une fille, auquel cas, ils l'auraient appelé Cindy, comme elle.

Quelqu'un qu'elle ne connaît pas, un nageur quelconque plus tout jeune, se trouvant parmi les passagers du bus jaune,

dit à un pêcheur à la peau noircie par le soleil, vêtu d'un seul short en haillons, que ce courant est comme un fouet en liberté, si on se laisse porter sans opposer de résistance, il vous rend sain et sauf à la rive. Il le dit avec le calme de la sagesse, et elle, à l'entendre, aimerait courir en direction de la rive, même s'il est clair que ses pieds ne vont pas lui obéir et que les femmes, converties pour elle en protectrices, l'empêcheraient de le faire, car son ventre de cinq mois ne le permettrait pas. Le pêcheur à la peau noirâtre regarde d'abord le nageur avec une certaine condescendance devant la fausse sagesse de ce dernier, porte le regard vers la mer et ensuite hoche la tête sans dire un mot, mais elle ne le voit pas parce qu'à ce moment elle-même baisse la tête et se frotte les yeux avec force.

Les secouristes reviennent et une foule court jusqu'à eux et les entoure. Juan de Dios et deux ou trois personnes du groupe de l'autobus jaune vont aux nouvelles. Deux policiers arrivent sur une même moto. L'un d'eux est une femme, assez grosse, montée en croupe. Les pantalons de son uniforme sont trop étroits pour elle. Tous deux descendent de moto et se frayent un chemin afin de parler aux secouristes. Ils écoutent un instant puis regardent dans la direction de la femme, entourée, protégée, et qui attend. Après un moment de délibération, c'est la policière qui s'avance d'un pas tranquille, accompagnée de Juan de Dios et de deux ou trois personnes du groupe.

L'anxiété de la femme est comme les ténèbres dans laquelle on ne peut avancer, un cachot dont la policière a peut-être la clé. Cependant, bien qu'elle le veuille, elle n'entend pas ce qu'on lui dit, comme si on lui parlait une langue étrangère que les femmes qui l'entourent traduisent aimablement pour elle : ils vont trouver un bateau, les pêcheurs de la coopérative disent qu'ils peuvent prêter un des leurs mais qu'il faut mettre de l'essence, ils ont fait une collecte entre tous les passagers du bus, et comme l'assure Juan de Dios, quand ils auront rempli le réservoir du moteur, ils pourront y aller. Les sauveteurs de la Croix-Rouge iront avec le motocycliste, c'est tout ce qu'ils peuvent faire pour le moment. Si elle veut attendre au poste de police, aucun souci, il n'est pas loin d'ici (...).

Non, elle ne bougera pas d'ici, elle veut rester où elle est. Pour quoi faire? semble lui demander du regard la policière. Je vais attendre, lui répond-elle, également du regard. Vous pourriez attendre sous l'abri de la côte, lui propose la policière, ainsi vous n'aurez pas à rester en plein soleil, ce n'est pas bon pour votre bébé. Non, intervient une des accompagnantes solidaires, la plus vieille de toutes, qui pourrait être sa mère et se plaît à jouer un peu ce rôle, il y a trop de gens ivres et la musique est à plein volume.

Elle s'aperçoit enfin du bruit parvenant de l'abri et qui ne s'est pas tu. Les baigneurs sont retournés en groupe se mettre à l'eau et s'ébattent entre les vagues, il y a un moment déjà. D'autres ouvrent leur Thermos à la recherche de boissons, prennent le soleil étendus sur le sable, se promènent en couple, les enfants montent sur les chevaux qu'ils ont loués. Que le jeune homme ait disparu au large paraît un fait passé, quelque chose d'oublié.

Tu ne veux pas que l'on aille te chercher une chaise? lui demande la femme qui s'est positionnée dans le rôle de la mère. Non, répond la femme. Quoi qu'il en soit, une petite chaise de plastique blanc est apportée. Et sa propriétaire lui fait par ailleurs cadeau d'une bouteille de soda avec une paille qu'elle refuse d'un merci à peine audible. Elles l'aident à s'asseoir et les pieds de la chaise s'enfoncent dans le sable (...). Elle a les yeux enflammés et rougis comme si elle avait pleuré, mais en réalité elle n'a pas versé une seule larme malgré ses sanglots.

Attendre. Il faut attendre. Il n'y a qu'à attendre. L'attendre. C'est un bon nageur, il peut le supporter. Ou flotter sur le dos pour ne pas perdre ses forces avant que l'on vienne le chercher. Quand ils le ramèneront, ils rentreront tôt avec le bus jaune, tout le monde ayant envie de s'en aller après cet incident. Une insolation, c'est tout ce qu'il va gagner, la peau en feu, une grande brûlure. Quand ils retourneront à Managua, il faudra aller chercher une pommade pour la peau, des pastilles pour le coup de chaud.

Elle croyait en tout cela, parce qu'elle se le disait à elle-même; si l'une des femmes qui l'entourent lui avait parlé pour la consoler de l'insolation, de la peau brûlée, de la pommade, des pastilles, elle aurait de nouveau recommencé à sangloter (...).

Sergio Ramirez

Silvina Ocampo : « J'ai peur de mourir dans cette mer immense »

La Promesse,

de Silvina Ocampo, traduit de l'espagnol par Anne Picard, avant-propos d'Ernesto Montequin. Paris, Éditions des femmes Antoinette Fouque, 2017. 132 pages, 13 euros.

Silvina Ocampo (1903-1993) est une des grandes figures de la littérature argentine. Elle a d'abord étudié la peinture et le dessin à Paris avec Giorgio De Chirico, avant de se consacrer à l'écriture. Entourée de figures littéraires imposantes, son mari, Adolfo Bioy Casares, son ami Jorge Luis Borges et sa sœur aînée, Victoria Ocampo, fondatrice de la célèbre revue *Sur*, elle cultive indépendance et discrétion. « J'écris, confie-t-elle à Maria Moreno en 2005, parce que je n'aime pas parler, pour donner un témoignage de plus à la vie ou pour lutter contre cet excès de matière qui a tendance à nous enfermer. »

Ses nouvelles, fantastiques et policières, sont empreintes parfois d'une certaine cruauté, parce qu'elles sont, comme elle le dira elle-même, « tout droit sorties de la réalité ». Auteure d'une œuvre poétique délicate qui lui valut à deux reprises le prix national de poésie, elle écrit également des contes pour enfants, une pièce de théâtre, différents essais et trois romans. Elle excelle dans les petites formes, qu'elle affectionne, dans cette brièveté qu'elle revendique comme une impatience.

Son recueil de nouvelles *Faits divers de la terre et du ciel* est paru en français chez Gallimard, en 1974, dans la collection « Du monde entier » avec une préface de Jorge Luis Borges et une introduction d'Italo Calvino. *Ceux qui aiment haïssent*, écrit avec Adolfo Bioy Casares, est sorti aux éditions Christian Bourgois en 1989. *Mémoires secrètes d'une poupée*, chez Gallimard en 2012.

Les excellentes Éditions des femmes-Antoinette Fouque ont publié il y a quelques mois *La Promesse* – bientôt disponible également en audio-livre, grâce à la lecture de Florence Delay –, et s'appêtent à éditer *Sentinelles de la nuit*.

Commencé en 1960, *La Promesse* a été repris par intermittence et terminé entre 1988 et 1989, alors que la romancière était déjà gagnée par la maladie. Des dires de l'auteure, ce « roman fantasmagorique » est « ce qu'elle a écrit de mieux ». Cette sorte d'autobiographie posthume est en tout cas un petit bijou et une manière de testament, qui, comme l'écrit Ernesto Montequin dans sa préface, « anticipe en même temps, avec une ironie tragique, la fin qui, dix ans plus tard, allait réunir dans un destin similaire la protagoniste et son auteure ».

Après être tombée d'un bateau où elle voyageait, la narratrice flotte à la dérive. La protagoniste raconte, comme si la promesse qu'elle a faite de dire sans cesse les choses, interminablement, était susceptible de repousser l'échéance d'une fin certaine : « Comme Schéhérazade avec le roi Shahryar, d'une certaine manière, j'ai raconté des histoires à la mort pour

qu'elle me gracie moi et mes images, des histoires dont on aurait dit qu'elles n'allaient jamais s'achever. » Alors que « le goût de l'écume est un goût de nuage », elle raconte et raconte encore. Et le temps s'étire en cadence, nouvelle métrique de l'instant. Elle retrouve le temps de l'enfance, « un temps à double largeur, comme les tissus d'ameublement ».

Dans le désordre de son esprit capricieux, la narratrice « commence une liste de personne et à les décrire ». Que les récits de ce « dictionnaire de souvenirs » fassent quelques lignes ou quelques pages, les descriptions sont minutieuses, presque biographiques. Elles composent un chœur d'une

qui ressemblent étrangement à des humains : « Zébu : taureau sacré originaire de l'Inde. Bos indicus. Gris : monsieur Arévalo ; Mouton de Somalie : tête noire, corps blanc : ma grand-mère ; Singe titi : houppes noires : docteur Ernesto ; (...) Faisan argenté : ma maîtresse d'école »...

On y rencontre « une multitude de personnes qui perturbent la mémoire ». Comme ce Raul Ciro, rêvé jeune animal à la bouche sensuelle et à la peau cuivrée, dont « la bouche sombre qui a l'air d'un rein ou d'un bigoudi en mousse » est malheureusement bien réelle. Comme cette Gabriela, de jour « petite fille joyeuse, parfois insouciant, curieuse, indépendante », de nuit « sensible, soucieuse et angoissée ».



Silvina Ocampo (1903-1993), une des grandes figures de la littérature argentine.

Une remontée dans les souvenirs, une galerie de portraits hauts en couleur et savamment croqués, d'une délicieuse cruauté : Aldo Bindo, petit homme sans âge « dont les éternuements (sont) contagieux même par téléphone » ; Aldo Fabrici, « tout voué, les bras formant une anse de chaque côté du corps comme s'il transportait des arrosoirs, des seaux ou des outils de jardin » ; Genaro Apparù, qui a une tête de lièvre et « dont le nom (porte) à confusion » ; Ani Vlis, qui « ne (mérite) pas d'être aussi laide » ; Sara Conte, qui « offre à ses victimes » des cadeaux « insupportablement coûteux » : Malvina, « qui meurt deux jours avant son mariage » ; Gilberta Valle, « au visage d'hirondelle de mer », qui « a quatre-vingts

ans et deux de plus qu'elle n'avoue pas » et qui finit volée, tuée avec une hache et découpée en petits morceaux... « Je ne crois pas à l'apparence horrible des hommes, dit la narratrice, ni aux plus mauvais, ni aux plus injustes. Il y a des moments où une lumière parfaite les illumine et ils préfèrent mourir au pied de l'innocence ou de l'intelligence. » Mais elle précise aussi : « Dans chaque être se trouvent l'enfer et le ciel. L'enfer se voit plus clairement. »

ans et deux de plus qu'elle n'avoue pas » et qui finit volée, tuée avec une hache et découpée en petits morceaux... « Je ne crois pas à l'apparence horrible des hommes, dit la narratrice, ni aux plus mauvais, ni aux plus injustes. Il y a des moments où une lumière parfaite les illumine et ils préfèrent mourir au pied de l'innocence ou de l'intelligence. » Mais elle précise aussi : « Dans chaque être se trouvent l'enfer et le ciel. L'enfer se voit plus clairement. »

ans et deux de plus qu'elle n'avoue pas » et qui finit volée, tuée avec une hache et découpée en petits morceaux... « Je ne crois pas à l'apparence horrible des hommes, dit la narratrice, ni aux plus mauvais, ni aux plus injustes. Il y a des moments où une lumière parfaite les illumine et ils préfèrent mourir au pied de l'innocence ou de l'intelligence. » Mais elle précise aussi : « Dans chaque être se trouvent l'enfer et le ciel. L'enfer se voit plus clairement. »

ans et deux de plus qu'elle n'avoue pas » et qui finit volée, tuée avec une hache et découpée en petits morceaux... « Je ne crois pas à l'apparence horrible des hommes, dit la narratrice, ni aux plus mauvais, ni aux plus injustes. Il y a des moments où une lumière parfaite les illumine et ils préfèrent mourir au pied de l'innocence ou de l'intelligence. » Mais elle précise aussi : « Dans chaque être se trouvent l'enfer et le ciel. L'enfer se voit plus clairement. »

Marc Sagaert

« S'il n'émeut le salaud, à quoi bon le poète ? »

Si je t'oublie,

de Fabien Abrassart, préface de Philippe Lekeuche. L'Herbe qui tremble, 64 pages, 13 euros.

L'ensemble d'articles d'Hannah Arendt paru en 1993 chez Pocket Agora intitulé *Auschwitz et Jérusalem* constitue une passionnante réflexion sur l'antisémitisme nazi et le sionisme symbolisés par les deux villes, pôles magnétiques et traumatismes de la conscience occidentale. Ce sont ces brisées que semble vouloir suivre Fabien Abrassart avec son troisième recueil, *Si je t'oublie*. Mais il ne s'agit pas ici de philosophie ou d'histoire. Bien plutôt d'une entreprise poétique cherchant à dépasser la célèbre formule de Theodor W. Adorno selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare ». Que peut la poésie face à la Shoah ? Tout et rien,

en vérité. « À quoi bon des poètes en temps de détresse ? » s'interrogeait déjà Hölderlin en 1800. Pourtant, étrangement, la poésie est peut-être la seule forme d'expression capable de s'approcher au plus près de la sorte de catastrophe ontologique gisant au cœur de l'humain, de sa pensée, de ses actions.

La route a été longue avant que prenne corps et forme *Si je t'oublie*. Lauréat de la bourse de poésie Spes, décernée à Bruxelles, Fabien Abrassart s'est d'abord rendu à Jérusalem, creuset des trois religions du Livre, afin de mener l'enquête en ce lieu si chargé de sens pour les Occidentaux que nous sommes. Puis, il a visité les divers camps d'Auschwitz, espace témoin des pires terreurs qu'a pu connaître le XX^e siècle, la plus grande fosse commune au monde. Des jeunes gens des deux sexes armés de fusils-mitrailleurs parcourent aujourd'hui les rues de Jérusalem. Les tour-opérateurs

de Cracovie organisent des voyages en bus afin de développer le tourisme de masse dans les camps de la mort recyclés en musées des horreurs. Il faut alors, oui, être un véritable poète pour percevoir encore les effrayantes ombres qui n'en finissent pas d'interroger notre humanité.

« Aussi, parler depuis ce non-lieu qui eut lieu relève de l'impossible, sinon de l'interdit. Mais l'impossible est justement l'enjeu éternel de la poésie », écrit Philippe Lekeuche dans sa préface. Le recueil de Fabien Abrassart est à la fois compact et plein de failles, opaque et fulgurant. « Partout les creux jouissent / le crime aussi réinvente sans cesse / l'éjaculation des têtes / au-dehors la haine exulte encagoulée / dans les cheveux morceaux d'effroi ». Le poète use de contrastes, d'audacieuses ruptures de ton, adopte différentes formes ou métriques. La langue la plus précieuse côtoie la plus triviale.

« Cachés quatre-vingts juifs dans un cheval sans âge / en boule épaisse écoutaient tels des enfants sages / Homère au souffle d'or éveillant le cyclope ». Fabien Abrassart mobilise divers auteurs pour son projet visant à faire s'exprimer les ombres : Villon, Mallarmé ou Baudelaire. « Rappelez-vous d'Auschwitz mon âme / où je tutoyais tes côtes / avec l'effroi de mes baisers / excitant le bourgeon sur ta lèvre / il saigne en nos maigres beautés. » L'absence de tricherie ou de compromis, l'humour souvent grinçant n'excluant pas la tendresse. Éros et Thanatos luttent sans cesse. C'est sans doute dans l'acceptation de ce combat éternel que gissent la grandeur de l'homme et la force de la poésie.

Si je t'oublie est scandé d'aquarelles originales de Marie Alloy, dont la sombre et subtile facture ajoute encore à la sourde violence qui exsude des poèmes.

Jean-Claude Hauc

Le journal du diplomate Ivan Maïski

Un document capital sur les coulisses de la diplomatie européenne des années 1930 à 1940.

Ivan Maïski. Journal, 1932-1945,

Édition de Gabriel Gorodetsky. Les Belles Lettres, 2017, 752 pages, 29 euros.

Ivan Maïski a été un grand diplomate, à la différence de bien des ambassadeurs. Communiste convaincu ayant participé à la révolution de 1917, il a fait le choix original de travailler dans la sphère de la politique étrangère, qui devint très vite capitale pour la survie de la République des soviets. La geste révolutionnaire de la guerre civile a suscité tant de passions que les regards se sont détournés du rôle de la diplomatie soviétique, qui fut pourtant remarquable par son efficacité. Dans les défaites que l'Armée rouge infligea aux interventionnistes occidentaux, les hommes de la diplomatie eurent aussi leur part.

Tchitcherine et Litvinov, les premiers ministres des Affaires étrangères de cette époque, se voulaient les héritiers de la grande tradition russe. Ils firent beaucoup avec peu de moyens et créèrent une pépinière de jeunes talents capables d'initiatives à qui ils confièrent des missions en accord avec leurs capacités. Maïski était du nombre. Personnage intellectuellement remarquable, anglophone parfait et proche des vues de Litvinov, il fut nommé ambassadeur à Londres avec l'objectif de mettre fin à l'image exécrationnelle de l'URSS en s'imposant dans les milieux conservateurs qui dirigeaient l'Angleterre.

Anticipant l'arrivée de Hitler au pouvoir, Litvinov cherchait à construire une politique de sécurité collective pour y faire pièce. Le poids de l'Angleterre en Europe impliquait qu'elle en fût un élément essentiel. Maïski s'employa donc à supprimer un à un les obstacles à cette ligne politique, que ce soient ceux que la révolution d'Octobre avait légués ou ceux que les intérêts spécifiques britanniques faisaient surgir en cours de route. Il y fut brillant sans pour autant arriver à ses fins.

La recherche d'une entente avec l'Angleterre et la France, isolant l'Allemagne, fut finalement un lourd échec concrétisé par les accords de Munich, en 1938. Ils disposaient de l'avenir de l'Europe sans tenir compte de l'URSS, orientaient l'Allemagne vers l'est, augmentaient sa puissance. Cette nouvelle donne voulue par Londres et Paris, très inquiétante pour l'URSS, provoqua le remplacement de Litvinov par Molotov. Maïski le voyait venir et le redoutait comme la marque d'un désaveu d'une politique que Staline avait pourtant acceptée pendant des années. Mais c'était aussi un signal fort donné à la France et à l'Angleterre. Il signifiait que l'URSS tirait les conclusions de ce qui venait de se passer et allait réorienter sa politique extérieure. Ni Paris ni Londres n'en tinrent compte et cela se termina par le pacte germano-soviétique de 1939.

Alors que les objectifs de la diplomatie soviétique sont souvent l'objet de suspicions qui partent de considérations idéologiques et non de l'analyse des intérêts propres à chaque pays, le journal de Maïski a l'avantage de présenter le point de vue de Moscou et d'agrandir le paysage. Il donne aussi une idée des débats au sein de la direction soviétique. Maïski

était parfaitement instruit des projets alternatifs à l'alliance britannique qui prenaient forme à Moscou, provoqués par les complications systématiques que le Foreign Office opposait à la politique de sécurité collective. Cela renforçait son propre activisme à Londres, mais quand le divorce diplomatique fut consommé il n'eut aucun état d'âme à soutenir le pacte germano-soviétique. Le lecteur a donc un pied dans la logique intime des deux camps. Le fait que la tenue de journaux personnels était déconseillée par le pouvoir soviétique renforce encore l'intérêt de celui de Maïski car peu d'ambassadeurs ont osé enfreindre les instructions. Maïski le fit, lui, tranquillement, mais il avait sans doute le sentiment de ne pas être un simple ambassadeur.

Ce journal n'est pas le journal d'un écrivain. Il n'est pas tenu tous les jours, son auteur étant un homme très occupé. On y trouve des informations de nature et d'intérêts divers : des relations de conversations importantes, d'excellents portraits littéraires, de simples potins mondains. De temps en temps, Maïski libère ce qu'il pense au fond de lui de ses collègues britanniques. Ainsi, en 1943, après avoir constaté les limites du courage politique d'Eden, chef du Foreign Office, qu'il connaît bien depuis des années et qui lui a rendu de nombreux services, il écrit : « *Malgré tous ses mérites, Eden n'a pas une personnalité très forte.* » Tout est dit, quoique, du point de vue soviétique, Eden soit un des moins hostiles. Sur Churchill, qu'il admire sincèrement pour son courage, sa ténacité, les faiblesses de l'homme, les caprices, les mensonges n'échappent pas à son regard acéré. Car, s'il y a dans toute activité diplomatique un aspect ludique régi par des règles, c'est un jeu impitoyable par ses conséquences proches ou lointaines qui se concluent par la vie ou la mort des nations. En jouer avec élégance comme le fait Maïski ne libère pas de la tension profonde qui tenaille les responsables politiques.

S'il est une caractéristique dominante dans ces pages, c'est bien le constat que le travail de diplomate est pour partie un jeu de dissimulations, voire de mensonges. Connaître son partenaire, percer ses secrets, anticiper sur les variantes qu'il peut mettre en œuvre sont les cartes indispensables d'un bon diplomate. Maïski fut brillant à ce jeu au point de sortir quelques fois du cadre qui régit le rôle d'un ambassadeur. La profondeur de ses vues personnelles alliée à la virtuosité avec laquelle il les mettait en œuvre lui faisaient ressentir péniblement l'incapacité de Moscou à saisir certaines opportunités, que ce soit sous la férule de Litvinov ou celle de Molotov. Pour arriver à ses fins, c'est-à-dire provoquer une initiative que Moscou ne souhaitait pas, il la suggérait à Vansittart (haut diplomate anglais) ou à Eden, la faisant ainsi partir de la partie britannique. Il arriva que Moscou découvre après coup qu'il était l'auteur de telle ou telle initiative, mais il ne fut jamais sanctionné. C'est par tous ces aspects que Maïski acquit la stature d'un diplomate de haut rang, à l'aise dans les situations les plus périlleuses.

Le journal est présenté par l'historien israélien Gabriel Gorodetsky. Ses commentaires sont souvent utiles et même

précieux, en particulier quand il rapproche les dires de Maïski des mémoires des diplomates britanniques. Il prend souvent et de façon assez systématique des accents défavorables aux objectifs diplomatiques soviétiques. On a le droit de détester Staline, mais la présentation d'un document de ce niveau ne devrait pas empêcher de reconnaître que Staline et son équipe agissent souvent avec raison et rationnellement pour défendre leur pays. Par ailleurs, quand il est poussé trop loin, le goût des suppositions fait perdre de vue des réalités sensibles. On sait par exemple que la diplomatie anglo-américaine, qui, dès 1943, ne voyait pas d'un bon œil l'URSS devenir une puissance majeure en Europe, se lança dans des négociations occultes pour une paix séparée avec l'Allemagne. Gorodetsky s'embarque dans des suppositions pour démontrer que ce fut aussi le cas de l'URSS. En fait, si ce fut le cas, on aimerait que les preuves soient claires.

Le journal s'arrête en 1943, date du rappel de Maïski à Moscou, qui sanctionnait le mécontentement soviétique d'un nouveau report du deuxième front en France. Maïski se retrouva consigné à Moscou dans les fonctions de vice-ministre des Affaires étrangères. C'était une forme de disgrâce qu'il vécut douloureusement. On le retrouve pourtant à Yalta, dans la délégation qui négocie avec Roosevelt et Churchill. Il est élu académicien et il s'occupe à ne rien faire. Puis il est arrêté en 1953 dans une affaire policière concernant essentiellement Molotov, qui s'était opposé à Staline. Était-il alors considéré comme un proche de Molotov, qu'il n'aimait pas ? Voulait-on le contraindre à témoigner contre Molotov ? Autant de suppositions pour l'instant sans réponse. Ce qui est sûr, c'est qu'il fut libéré grâce à Beria et fut ensuite compromis par la protection que celui-ci lui prodigua. Il mit longtemps à se sortir des griffes de ces différents pièges. Il mourut en 1975, hautement considéré, auteur de nombreux ouvrages.

Son journal est un document essentiel à l'intelligence de notre temps.

Mais, pour ceux qui seraient effrayés par les 750 pages, il est possible de se contenter de la réédition de *Qui aidait Hitler ?* récemment parue aux éditions Delga. C'est un ouvrage très aisé à lire qui reprend l'essentiel de ce que l'auteur a à dire sur cette intéressante question.

François Eychart

À ÉCOUTER

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

Portrait d'écorché

Les Acouphènes,

d'Élodie Issartel, le Nouvel Attila, 226 pages, 18 euros.

Le deuxième roman d'Élodie Issartel, *Les Acouphènes*, se lit telle une escapade en forêt, tout en sinuosités. Il se dessine à travers les zones d'ombre et de clarté d'un grand extérieur et d'une lisière. Thomas, un adolescent, y fait des allers et retours ; parfois, il est entouré de camarades d'infortune qui sont, comme lui, des récalcitrants. C'est que Thomas est pris à l'intérieur des mailles d'un filet qui se resserrera au fil de sa fuite. Il est détenu dans un centre, ou plus exactement un hôpital psychiatrique, depuis son enfance. Il a été déposé là en aérotrain. Ce sont les chuintements d'un

haut-parleur d'une gare qui sonnent le début de son enfermement.

Thomas a un petit cahier et des crayons de couleur. Il y dessine, écrit et inscrit son identité. Sa conscience et sa mémoire lui jouent parfois des tours et il ne sait pas trop où il va, ni où il est, même si une étrange familiarité règne en lui lorsqu'il (re)découvre les pièces de ce centre d'internement. L'odeur des dortoirs du centre notamment, nauséabonde, elle, suinte la sueur et la merde. Quant à la cantine, elle aussi est répugnante : le menu, boîte de conserve de casoulet fichée d'une grande cuiller, ne lui donne aucune envie. Il ne peut se résoudre à demeurer ici. À son arrivée, il eut la vision d'un château qui attisa sa curiosité et son désir d'ailleurs, là où il se rendra non sans péril. Il décide de partir « *tout envoyer balader et (se) coucher*

dans le fossé, dormir longtemps et ne plus (se) réveiller. » Du point de départ à celui d'arrivée, il ne cessera d'avancer à l'aveuglette au sein d'un paysage brouillé... Ses déambulations au milieu des bois recèlent des pièges, tel un chien en rage se jetant les crocs en avant pour le mordre au visage, ou bien des coups de fusil de chasseurs à l'affût de leur gibier perdu : un sanglier. Certaines personnes du centre viennent également au cours du récit le hanter, suivies de leurs cérémonies. Ce jeune homme inadapté au monde est escorté d'un double, Samuel, avec qui il essaye de s'échapper, d'atteindre ce château, malgré le rapport schizophrénique entretenu avec lui : « *C'est plus fort que toi, ricane Samuel, cette force qui te projette dans la mouise et que tu ne vois jamais venir parce qu'elle prend des formes à chaque fois différentes.* »

Les phrases sont épurées, elles décrivent poétiquement les actions et les doutes de Thomas comme filmés par le truchement de l'objectif d'une caméra juste derrière son dos. Ce fugitif est bardé d'émotions et de sensations, l'auteure nous les retransmet au fil du récit. Ses obsessions – le dessin, l'écriture – sont incrustées avec subtilité et habileté à l'intérieur du livre sous le fusain d'Arthur Aillaud. L'univers créé par Élodie Issartel est sombre et inquiétant ; on ne sait pas où l'on pose les pieds à chaque page, car rien ne nous est donné d'avance et tout paraît spontané, cueilli sur le vif. Enfin, lorsque le livre se clôt, l'impression d'avoir vu en mots *les Écorchés*, leurs têtes scarifiées comme peintes par Bernard Buffet, peut être tenace.

Quentin Margne

La force de la théorie

Lettres à Miranda. Sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796),

de Quatremère de Quincy, éditions Macula, 168 pages, 16 euros. 3^e édition en 2017.

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy est le grand critique néoclassique à qui on doit, par exemple, la sauvegarde de la fontaine des Innocents de Jean Goujon, lorsqu'on détruisit le cimetière du même nom, en plein Paris, à la veille de la Révolution. On avait alors déménagé le cimetière, mais pas l'œuvre la plus caractéristique de Jean Goujon, avec ses nymphes aux sinuosités merveilleuses qui sont comme la quintessence de notre Renaissance et qui ne peuvent être comparées qu'aux plus belles sculptures de la Grèce antique, comme nous l'avait montré Henri Zerner dans *L'Art de la Renaissance en France: l'invention du classicisme* (Flammarion, 1996). On n'imagine pas à quel point il fallait un être puissant pour obtenir une telle sauvegarde. Mais il fallait surtout avoir la force de la théorie, comme Quatremère de Quincy le confirmera dans son grand livre, *l'Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, qu'il publiera en 1823, à soixante-huit ans, alors qu'il est déjà un puissant fossile qui durera vingt-six ans encore tout en défendant des valeurs fossiles, comme l'a montré avec son humour habituel Jean-Claude Lebensztejn dans un petit brûlot intitulé *De l'imitation dans les beaux-arts*, qu'il a publié aux éditions Carré, en 1996. Quatremère de Quincy était convaincu de posséder le vrai sur le beau. Jean-Claude Lebensztejn rapporte l'anecdote suivante: «*Quatremère un jour, à la Trinité-du-Mont, eut maille à partir avec un partisan du goût du XVIII^e siècle; on faisait cercle autour d'eux, la discussion fut si âpre, le classique si agressif que l'adversaire se retira en crachant du sang; artistes et amateurs gardèrent le souvenir de cette scène très significative de l'état des esprits en 1776-1780.*»

Jean-Claude Lebensztejn dit que cette force de conviction tient à sa compétence d'archéologue et de théoricien. Quatremère soutient, par exemple, que l'imitation est l'essence de l'homme et que l'art est l'essence de cette essence. Comme Aristote, il pensait

que l'on pouvait expliquer presque tout l'homme naturel et social par l'imitation, en le nommant même l'être imitateur. Quatremère avait une culture très germanique, proche de Lessing et surtout de Winckelmann, l'auteur de *l'Histoire de l'art dans l'Antiquité*, dont il dit qu'il fut «*le premier qui se soit avisé de décomposer l'Antiquité, d'analyser les temps, les peuples, les écoles, les styles, les nuances de style.*» Quatremère le dit dans ses *Lettres à Miranda*, des «*Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.*» – dont les éditions Macula ont publié, en 2017, une troisième édition sous un titre un peu plus bref: *Lettres à Miranda. Sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie (1796)*, avec une introduction biographique par Édouard Pommier et une postface par Emmanuel Alloa.

Pour Quatremère, le démembrement du musée de Rome est un attentat contre la science, un crime de lèse-instruction publique. Au nom de l'histoire, Quatremère de Quincy condamne le musée, c'est-à-dire un aspect important de la politique culturelle de la Révolution. C'est même de sa part une opposition absolue à la politique du Directoire. Quatremère ne pense pas que les Français, au nom de la Révolution sans pareille qu'ils viennent de faire, aient le droit de s'arroger un tel butin. Ce n'est pas Paris mais Rome qui est le conservatoire des monuments et des traditions de l'Antiquité. Quatremère défend une théorie du contexte, à l'échelle de l'Italie tout entière. Il apparaît même comme le fondateur d'une nouvelle conception historique de l'art, profondément novatrice, comme le dit Édouard Pommier dans sa lumineuse introduction. Quatremère est en effet celui qui érige une conception historique du patrimoine. Pour lui, l'œuvre détachée de son contexte n'est plus porteuse de la valeur qui est contenue dans le tout; l'œuvre n'est rien si elle n'est relative à un tout, comme le résume encore Édouard Pommier. Au fond, il y a déjà du Walter Benjamin en Quatremère; Walter Benjamin pour qui l'œuvre d'art se caractérise par son «*authenticité*», concept pourtant très compromis mais auquel il donne un sens fort: l'«*authenticité*» de l'œuvre d'art, c'est son «*ici-maintenant*», «*l'unicité de sa présence au lieu*

même où elle se trouve». Dans son célèbre texte, *l'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin montrera que l'authenticité, caractérisée par la présence réelle de l'œuvre en son site d'origine, est compromise par la reproduction. Mais, au même moment, Aby Warburg avait déjà montré que l'histoire, qui était jusque-là la passion de quelques curieux, n'est devenue une science que depuis que la photographie existe (Warburg dit explicitement que «*la photographie a permis de comparer, c'est-à-dire de faire une science*»).

Dans *Lettres à Miranda*, de Quatremère de Quincy, on a aussi le plaisir de lire une postface du jeune historien d'art Emmanuel Alloa, qui avait déjà, pour les mêmes éditions Macula, postfacé le très grand livre de l'historien d'art viennois Alois Riegl, *l'Industrie d'art romaine tardive* (2014). Alois Riegl a décrit un grand mouvement de l'art qui passe d'un mode de perception tactile (haptisch) à un mode de plus en plus optique. Ses idées se sont cristallisées autour d'un concept, ou d'un néologisme, celui de *Kunstwollen* ou «*vouloir artistique*». Le sens de ce terme est en vérité difficile à définir; d'autant qu'il semble varier en fonction du contexte. On peut néanmoins comprendre que ce mot remplace celui de «*style*»: chaque époque a son *Kunstwollen*, et l'histoire de l'art ne peut donc s'écrire une fois pour toutes; elle se construit en permanence.

Alois Riegl situait le début des Temps modernes en 1520, l'année de la mort de Raphaël, «*qui semble marquer la fin d'une époque*» (disait-il). Quatremère admirait particulièrement l'œuvre de Raphaël, mais pour déplorer aussi qu'elle était l'exemple typique des méfaits du démembrement, car ses tableaux étaient disséminés dans les cabinets de toutes les grandes villes d'Europe, disait-il, se prenant même à rêver de la «*galerie commune*» qu'il faudrait reconstituer avec ces mêmes tableaux. Quatremère avait donc déjà cet attrait pour ce que Walter Benjamin a appelé l'«*aura*», qui nous fait sentir l'éloignement, l'accumulation des strates du temps qui entourent l'œuvre d'art, qui nous fait mesurer la distance qui nous en sépare. C'est dire si ce puissant fossile était en avance sur son temps; et ça, c'est la force de la théorie.

Didier Pinaud

Degas en mouvement

«**Degas, Danse, Dessin, hommage à Degas avec Paul Valéry**», jusqu'au 25 février, musée d'Orsay.

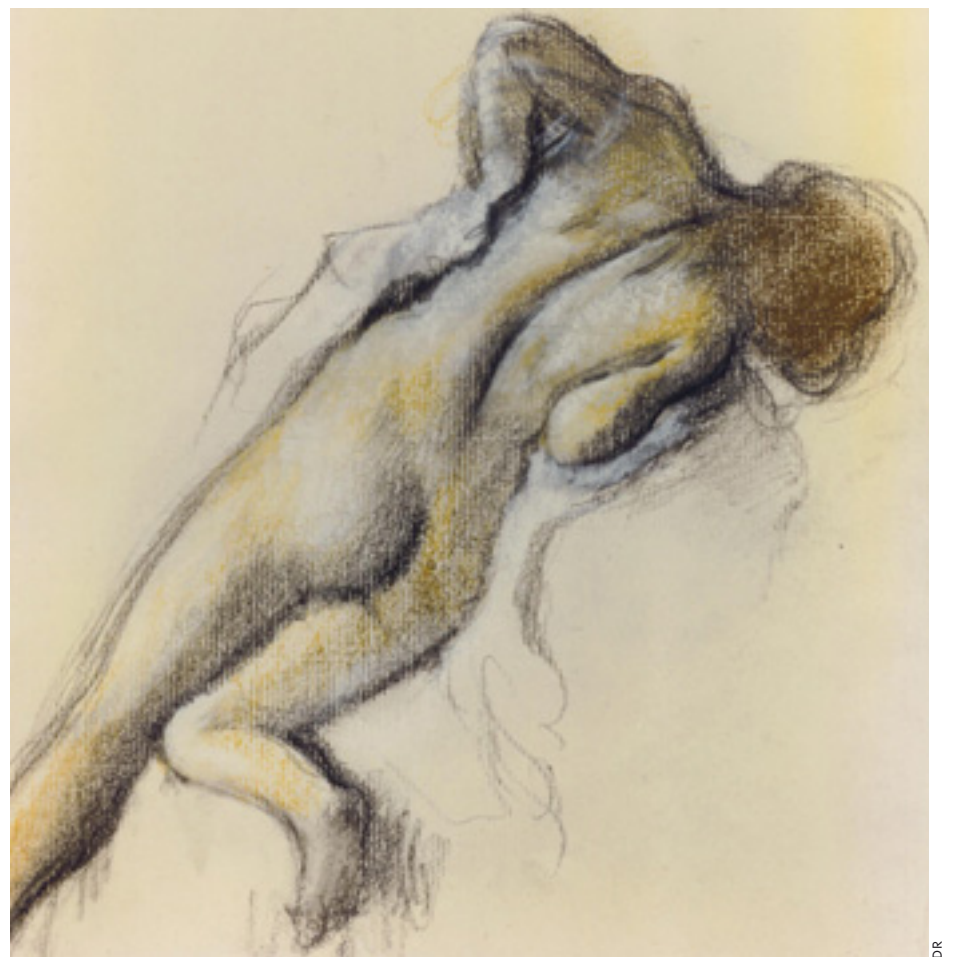
À défaut d'une véritable rétrospective qu'il mériterait amplement à l'occasion du centenaire de sa mort, le musée d'Orsay rend hommage à Edgar Degas (1834-1917) avec une exposition dont le fil conducteur est l'ouvrage relativement méconnu de l'écrivain et poète Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*. Édité en 1936 par Ambroise Vollard, cet ouvrage, une évocation poétique qui traite l'art et la danse, est écrit par Valéry, qui a rencontré Degas en 1886 et dont il est devenu l'ami intime. L'exposition présente, outre une documentation importante autour du livre, deux cents œuvres de l'artiste, certaines parmi elles rarement montrées, essentiellement d'Orsay.

Qu'il s'agisse des danseuses, des chevaux de course ou des femmes au tube, c'est avant tout le mouvement qui intéressait Degas mais aussi Valéry. Ainsi, pour rompre l'immobilisme de ses toiles, le peintre inventait des cadrages décentrés, remontait la ligne d'horizon, renversait la perspective ou fixait la scène dans un espace découpé arbitrairement.

«*Ces grimaces des corps*», on les trouve partout, car chez Degas le corps féminin est sujet à toutes les acrobaties possibles. De fait, chez le peintre, qui est aussi sculpteur, le dialogue visuel est exclu, car pratiquement aucune de ses femmes n'a de visage. Qu'elles soient présentées de dos ou de face, c'est le corps décliné dans de nombreuses positions qui reste au cœur de l'œuvre de l'artiste. «*C'est bien la femme qui est là... sans l'expression du visage, sans le jeu de l'œil, sans le décor de la toilette, la femme réduite à la gesticulation de ses membres*», écrit le critique Gustave Geffroy. En observant longuement la femme, dans son tube, sortant de sa baignoire, se savonnant, se frictionnant, s'essuyant la jambe, la nuque ou le torse, le peintre la détaille, pénètre dans son intimité, alors qu'elle pouvait se croire seule. De même, il est rare que les femmes de Degas soient en repos, dans la posture traditionnelle du nu féminin couché; plus déshabillées que nues, elles sont occupées à toucher les différentes parties de leur corps. Se savonner, se frotter, s'essuyer, se coiffer... le peintre ne néglige aucun geste qui fait partie de la toilette féminine.

Peut-on établir une véritable distinction entre les attitudes souvent disgracieuses qu'on découvre derrière les coulisses ou pendant une répétition et les gestes effectués par les corps pendant la toilette? Il suffit d'observer *Danseuse nue, se tenant la tête* (1882-1885), pour constater que la morphologie et la posture de cette danseuse déshabillée est pratiquement similaire à celles d'autres femmes dans une salle de bains ou à celles dans ses scènes des maisons closes. Le peintre, en effet, ne recherchait pas dans le ballet la grâce séduisante. Il s'attachait de préférence aux positions absurdes et aux équilibres invraisemblables. C'est Gauguin qui en parle le mieux: «*Les danseuses de Degas ne sont pas des femmes. Ce sont des machines en mouvement... dans tout cela il n'y a pas de motifs: seulement la vie des lignes, des lignes, encore des lignes... tout est faux, la lumière, les décors, les chignons des danseuses, leur corset, leur sourire. Seuls vrais, les effets qui en découlent, la carcasse, l'ossature humaine, la mise en mouvement, arabesques de toutes sortes.*» On ne pourrait mieux dire.

Itzhak Goldberg



Après le Bain, d'Edgar Degas (Paris 1834).
Pastel et fusain sur papier gris clair.

À la mémoire d'un ange...

Au sens de cette définition, le metteur en scène a bien la fonction d'un ange, intermédiaire entre le créateur, de drame théâtral ou lyrique, et le spectateur. Cette fonction, il peut l'exercer de diverses manières, dont la provocatrice, la dénonciatrice, la sulfureuse, mais aussi l'excellente, l'exigeante, l'inoubliable, l'humble aussi. Et ces derniers qualificatifs peuvent s'appliquer à la mémoire de Chéreau, qui a eu avec l'opéra des relations tout à fait hors de la normale, de confrontation (notamment aux exigences propres à l'opéra, ses conventions, ses tempi, ses divas), de séduction, de renouvellement surtout de son approche, jusqu'à en avoir été, un peu à son corps défendant, un des plus illustres acteurs et témoins.

L'opéra tel qu'il triomphe aujourd'hui n'est pas né avec lui, ni dans les années 1970. Il y avait par exemple les mises en scène de Visconti, l'aura de Tebaldi, Maria Callas, bien d'autres. Mais aussi, il faut le reconnaître, un certain essoufflement, conjugué à un vieillissement du public. Il a été alors investi, on le sait, par de grands metteurs en scène de théâtre, appelés en particulier par Rolf Liebermann, compositeur, directeur alors de l'opéra de Paris, et prince de la musique : Strehler (*les Noces*), Lavelli (*Faust*), Losey (*Boris Godounov*), Chéreau (*les Contes d'Hoffmann*, *Lulu*), entre autres, allaient s'en emparer, imprimant à ce genre artistique si total le renouvellement qui, depuis, lui a redonné vie et rappeler que, lorsqu'il parvient à associer les genres qui le définissent, il est proche de la perfection.

Si on interrogeait Chéreau sur ses mises en scène d'opéra, il ne répondait pas avec connivence, ni gourmandise. Il redoutait les contraintes qu'il devait subir (peu de temps de répétition, acteurs plus musiciens que comédiens, livrets interprétés et attendus par de multiples conventions d'interprétation...) et disait qu'il ne s'était donné à la mise en scène d'opéra qu'un peu par hasard – et par la nécessité de commanditaires impérieux, Boulez, Wolfgang Wagner, Liebermann, Barenboim, Focroulle à Aix et Lissner à Milan et à Paris. Il rappelait ses réticences, ses refus. Mais il lui était difficile de ne pas reconnaître que ses interventions avaient complètement subjugué le monde exigeant et passionné de l'opéra.

Le moment le plus célèbre a été la production du *Ring* du centenaire, en 1976, à Bayreuth. Chéreau, lorsqu'il a été pressenti, par Wolfgang Wagner et par Pierre Boulez, après la défection de Bergman, Stein, Brooks, n'avait que trente et un an. Boulez, il l'a reconnu, ne le connaissait plutôt que de réputation, et de la recommandation de Michel Guy, grand secrétaire d'État à la Culture, mais, disait-on, « plus esthète que gestionnaire ». L'entente entre Boulez et Chéreau fut exemplaire, et féconde.

Instruit par Boulez, et une lecture spectrale et subtile du livret, par le « travail à la table », par l'assistance également lumineuse et cultivée, imaginative et créatrice, de Richard Peduzzi, par des interprètes qu'il réussit à transcender (à commencer par Gwyneth Jones, inoubliable Brünnhilde), il livre plus qu'un renouvellement de l'œuvre de Wagner, en s'écartant des formules symbolistes qui s'étaient alors imposées : des citations venues de ses recherches littéraires et picturales, politiques aussi, dans les références aux complexités du pouvoir, aux formes du capitalisme industriel (Ruhr, docks de Londres et New York). Un éblouissement d'images, d'émotions, de beauté et d'effroi, qui, une fois les réactionnaires furieux mais vaincus, enthousiasme critique et public, confondant « wagnériens » endurcis, mélomanes susceptibles, amateurs de théâtre fanatiques. Si on cite Gwyneth Jones, ses apparitions en messagère de la mort enveloppant Siegmund (*la Walkyrie*), ou en femme blessée (*le Crépuscule des dieux*) évoquant *la Mouette*, de Tchekhov, restent fascinantes.

Au cours du parcours de l'exposition « Patrice Chéreau, mettre en scène l'opéra », à l'Opéra Garnier, quelques extraits (de *l'Or du Rhin*, de *la Walkyrie*, de *le Crépuscule*) reviennent sur cette réussite exemplaire et contiennent encore leur part d'émotion. Toutes les interviews, tous les extraits filmés, toutes les photographies témoignent de ce travail exceptionnel et de l'effet produit. Chaque extrait est édifiant, et on ne peut que regretter leur brièveté. Ils sont éclairés par des extraits des documents de travail et des ouvrages de réflexion, nombreux, qui ont accompagné ou suivi les productions.

Après le *Ring*, la mise en scène de *Lulu* a aussi été un moment exceptionnel (1979). Chéreau avait eu l'occasion de monter l'œuvre originale de Wedekind au théâtre et il a pu travailler sur sa transposition en opéra par Alban Berg (l'auteur du *Concerto à la mémoire d'un ange...*), œuvre « plus percutante, plus aiguë » que la pièce originale, disait-il. Il transposa les décors et les costumes en 1930, à la veille du nazisme, en accentuant encore le côté désespérant, prémonitoire, cauchemardesque. *Lulu* était interprétée par l'extraordinaire Teresa Stratas. Concernant Alban Berg, il récidive en 1992 avec un *Wozzeck* inscrit dans un cadre de cubes s'emboîtant et se dissociant, et témoin de la souffrance extrême des personnages.

Chéreau devait reconnaître que l'opéra le conduisait ainsi à d'autres réussites, touchant à chaque fois à faire reconsidérer des livrets dont il montrait les ressorts bien plus subtils que la tradition ne les avait faits. Ainsi du *Così fan tutte* (2005), dont il démontrait la perversité et la mélancolie sous-jacente.

L'aptitude de Chéreau à rencontrer la peur, l'anxiété, la démesure, la morbidité aussi, qui façonnent souvent l'aventure de l'opéra, il la démontrait avec d'autres très grandes réussites : ainsi du *De la maison des morts* (2007), qui vient d'être repris à l'opéra (Bastille), ou de *Elektra*, qui a été donné à Aix trois mois avant la mort du metteur en scène (le 7 octobre 2013, quatre ans déjà!), qui a bouleversé les spectateurs susceptibles d'être confrontés à la violence et la détresse de l'œuvre.

Chéreau a ainsi bénéficié du soutien, de la complicité, de grands chefs d'orchestre, ceux qui comprennent que l'opéra est tout à la fois musique, spectacle et réflexion sur la destinée de chacun. D'interprètes qui l'ont compris (comme Waltraud Meier, qui fut son Isolde dans la production de la Scala de Milan en 2007). D'un décorateur inspiré, Richard Peduzzi, qui lui a permis de magnifier ses visions, en se référant à des illustrateurs interrogeant l'imaginaire (Goya, Desiderio, Brueghel, Böcklin...), et en ajoutant ses propres qualités d'artiste, dont témoignent de fines maquettes et de remarquables dessins et aquarelles. Tout ceci renvoie au très beau livre de Peduzzi publié en 2014, superbement illustré, *Là-bas, c'est dehors* (Actes Sud).

Cette exposition conduit à une vraie remise en mémoire de grands moments de musique et de théâtre, qui touchent ceux qui les ont vécus, et un public plus jeune désireux de se référer à ces expériences fameuses. Elle est malheureusement un peu confinée dans des espaces pas très propices du palais Garnier, auxquels on accède au prix d'une médiocre signalisation, après un peu d'errance au milieu du public des visiteurs de l'établissement, parfois confondus par l'éclat du lieu (grand foyer, grand escalier), parfois égarés dans les étages ou dans les parties plus latérales, celles-là fort mal éclairées et assez poussiéreuses (peut-être témoins de feu le « vieux opéra »?). Cela n'a pas grande importance. Parvenu dans les espaces de l'exposition, le regard de Chéreau, la langue avec laquelle il s'exprime, l'évocation de ses parfaites mises en scène, son intelligence dramatique et sensible, tout concourt à susciter une vraie et profonde admiration pour celui qui fut un exceptionnel homme de théâtre. Et d'opéra.

Philippe Reliquet

Exposition « Patrice Chéreau, mettre en scène l'opéra », Opéra Garnier, jusqu'au 3 mars.

Catalogue d'exposition, Actes Sud-Papiers, coédition avec l'Opéra de Paris, 192 pages, 39 euros.

« Ange : être spirituel, intermédiaire entre Dieu et l'homme, ministre des volontés divines » (dictionnaire).

Un pur bonheur

Représenter la vision,

de Guillaume Cassegrain. Actes Sud, 304 pages, 32 euros.

Guillaume Cassegrain est un historien de l'art qui pense qu'il faudrait surtout regarder les tableaux plutôt que de les interpréter, voire de les surinterpréter... En 2010, il nous avait livré un monumental *Tintoret*, aux éditions Hazan, où il nous expliquait que le célèbre peintre vénitien ne cherche pas à « idéaliser » une histoire pour en faire ressortir la signification allégorique, mais il expose la représentation de la « chose ». Dans cette optique – qui fut celle aussi de Sartre dans son célèbre *Séquestré de Venise* –, le Tintoret est un peintre matérialiste, et plus encore le peintre de « ce qui est tout autre ». Néanmoins, les historiens parlent régulièrement du Tintoret comme d'un artiste visionnaire. Ainsi, dans les églises de Venise, Tintoret a la foi du charbonnier, la foi par laquelle nous comprenons que les siècles sont produits par la parole de Dieu, de sorte que ce qui se voit ne vient pas de ce qui paraît... Mais qu'est-ce que voir? Comment voir? Ou bien encore que raconter de ce voir? nous dit aujourd'hui Guillaume Cassegrain dans un nouvel essai qu'il a intitulé *Représenter la*

vision, où il traite des « figurations des apparitions miraculeuses dans la peinture italienne de la Renaissance ». Il ouvre son livre avec une citation de Bernard Noël : « *Le visionnaire voit sa vie* », et il le referme avec une autre de Karl Marx : « *La théorie commence avec le regard dirigé vers le ciel* ». Surtout, il dédie son livre à Daniel Arasse, qui fut son professeur, qui s'était lui-même intéressé à l'infigurable dans la figure, à l'inénarrable dans le discours, à l'explicable dans la parole, à l'invisible dans la vision, dans le livre magistral qu'il avait consacré à *l'Annonciation italienne*. C'est cette leçon que Guillaume Cassegrain retient de son maître, pour parler aujourd'hui de ce thème de l'histoire de l'art occidental : la vision. Déjà, dans un précédent livre, *la Coulture*, qu'il a publié chez Hazan en 2015, Guillaume Cassegrain se souvenait du chef-d'œuvre de Daniel Arasse : *le Détail*, sous-titré : *Pour une histoire rapprochée de la peinture*, qui avait paru en 1992 chez Flammarion. Le risque, avec le détail en peinture – par exemple avec cet escargot qui se promène dans *l'Annonciation* de Francesco del Cossa –, c'est que le tableau risque de s'y disloquer et le regard s'y noyer. La coulture fascine tout autant, mais exprime surtout la nécessaire extension de la peinture pour que l'image naisse (elle vaut aussi pour

une métaphore pleine de l'acte de peindre). C'est par exemple la coulture singulière qu'il y a dans la grande composition du Tintoret, *le Miracle de saint Marc*, qui s'étend à partir d'un carreau du dallage composant le sol illusoire de cette scène. Mais c'est plutôt avec un autre tableau du Tintoret qu'on pourrait ouvrir le livre *Représenter la vision*, de Guillaume Cassegrain ; c'est avec *l'Agonie dans le jardin des Oliviers*, tableau qui fait de la vision « une force miraculeuse qui vient suspendre la narration », dit Guillaume Cassegrain. Dans tous ces tableaux de la Renaissance italienne, ceux du Tintoret, de Bellini, Titien et les autres, la vision est un « briseur de temps » – à l'image même du mécanisme du psychisme inconscient analysé par Freud, dit Guillaume Cassegrain. L'apparition provoque de nombreux bouleversements dans le déroulement temporel du récit. Elle vient brouiller les pistes, comme le font le détail et la coulture. Mais définir une vision en peinture, c'est encore plus compliqué : d'Alberti à Panofsky, dit Guillaume Cassegrain, la vision n'a pu trouver une véritable identité, ni se constituer comme objet d'étude à part entière, « car elle s'est opposée, dès l'origine, aux conceptions modernes de la peinture ». Le problème essentiel que pose la vision concerne

« le vaste champ de la question du symbolisme ». Nous sommes moins face à une question de représentation que de présentation. Avec les choses divines, disait Angèle de Foligno, la parole meurt absolument. La vision « ferme les lèvres » de l'iconographie. Angèle de Foligno, après avoir tenté de raconter une de ses visions, signale qu'elle s'est déroulée en un clin d'œil : « *Tout ce que je viens d'énumérer n'est rien, rien auprès de l'inénarrable* ». Panofsky, qui se disait « engendré pour voir », s'est parfois confié à propos des visions nocturnes qu'il avait régulièrement et qui le hantaient. Lui qui ne jurait que par la signification des images était confronté là à la vie, à la mort, à la survie des images (pour ne pas dire, comme Aby Warburg, à leurs survivances). Panofsky était persuadé que l'on ne peut voir une image sans la lire. Il attribuait ainsi à l'iconologie une fonction civilisatrice. Mais une vision ne se dévoile pas progressivement à la contemplation du visionnaire : « *Elle surgit, sans prévenir, et ne reste visible qu'un instant* », dit Guillaume Cassegrain. Tout à coup une couleur arrive à côté d'une autre, et c'est littéralement un bonheur : c'est même un pur bonheur ; celui de l'image enfin advenue...

Didier Pinaud

Malick Sidibé, « l'œil de Bamako »

Toujours je défendrais le bonheur et je l'ai vu, magnifié, dans l'œuvre de Malick Sidibé, dont la Fondation Cartier offre une rétrospective intitulée « Mali Twist ». Malick Sidibé a célébré la beauté, la joie, la danse, la jeunesse, l'élégance et a donné à voir des regards bouleversants, exultants, fascinants. Le photographe, surnommé « l'œil de Bamako », est né en 1935 dans un village peul du Mali. Durant ses études dans l'« école des Blancs », il s'exerce avec brio à l'art du dessin. En 1955, un diplôme d'artisan bijoutier en poche, il rencontre Gérard Guillaud-Guignard, dit « Gégé la pellicule », qui l'embauche pour organiser les décors de son studio de photographie. Malick Sidibé réalise alors ses premiers clichés. En 1956, il achète son premier appareil. Dans les années qui suivirent, il réalise des reportages dans son village de Soloba et portraiture sa famille. Ce qu'il considère comme un manque d'expérience lui fait refuser de reprendre la gérance du studio de Gérard Guillaud-Guignard, qui le lui avait proposé. En 1960, le Mali devient enfin indépendant. Sidibé achète un laboratoire et ouvre, deux ans plus tard, son propre studio à Bamako. En 1963, au Happy Boys Club, il prend un cliché qu'il intitulera *Nuit de Noël* et qui deviendra iconique au point d'être qualifiée par le *Time* d'une des « 100 photographies les plus influentes de l'histoire ». Malick Sidibé devient rapidement célèbre, attirant au Studio Malick toute une jeunesse avide de se voir représenter dans ces photographies qui la mettent en valeur. Sidibé parcourt aussi les clubs, représentant sans relâche les corps qui dansent, rient, flirtent. Son ami André Magnin le décrit dans ces fêtes : « *Malick était la garantie d'une soirée réussie. On se le disputait, tout comme Garrincha, qui dansait le twist si bien et si vite qu'on lui avait donné le nom du meilleur dribbleur de tous les temps. Un vrai spectacle ! Malick, attendu aux soirées, avait sa table et un "sucré". Il inspirait confiance, trop sincère pour "voler" des images. Il signalait son arrivée par un coup de flash. "Malick est là !" La fête pouvait commencer. Immédiatement c'était l'ambiance, il donnait de la joie. Son plaisir, c'était leur plaisir. Malick portait un regard objectif et généreux, sans écart entre les élégants, les séducteurs, les amoureux qui s'exhibaient et lui qui cherchait les belles poses. Il se transportait en eux pour donner les images les plus vraies.* »

En 1976, à la disparition des clubs, Sidibé se consacre entièrement à la photographie en studio. Les clichés, tous en noir et blanc, s'accumulent par milliers, fixant avec art des visages, des poses, des attitudes, des looks. Les décennies suivantes marqueront un recul dans son activité : le public préfère la couleur. Mais, à partir du milieu des années 1990, Sidibé commence à participer à des expositions internationales. En 1992, une exposition à New York montre trois œuvres dites anonymes. André Magnin les emporte avec lui au Mali et fait la connaissance de Malick Sidibé, qui lui explique que les clichés sont de Seydou Keïta. Ce sera le début d'une riche collaboration. En 1994 s'ouvrent les premières Rencontres de la photographie africaine, où Seydou Keïta et Malick Sidibé exposent. Une première rétrospective de l'œuvre de Sidibé se tient à la Fondation Cartier en 1995. Son œuvre entre aussi dans les galeries et dans les musées. Une première monographie est publiée en 1998. Il reçoit de nombreux prix dont un lion d'or d'honneur à la 52^e Biennale de Venise en 2007. En 2016, les Rencontres d'Arles lui consacrent une grande exposition. Malick Sidibé meurt la même année.

Regardons quelques œuvres. *Nuit de Noël* d'abord, de 1963. Sur le fond, on distingue un palmier, des fauteuils dépareillés, une femme assise sur l'un d'eux, et, derrière, des arbres, la nuit. Au premier plan, un couple danse. La jeune fille, pieds nus, est vêtue d'une belle robe blanche. Elle incline la tête avec grâce. Son front touche celui du garçon, très élégant dans son costume clair, cravaté et chaussé de mocassins. L'image déborde de joie, de bonheur et d'amour. Dans un texte enregistré par André Magnin en 1994 et 1998, reproduit dans le catalogue de la rétrospective de la Fondation Cartier, Malick Sidibé raconte sa méthode de travail : « *Dans la rue, les camarades de mes enfants m'appelaient et m'appellent encore "Malick ! Malick !" J'étais l'artiste. Ils se sentaient en confiance, décontractés. Les poses n'en étaient que meilleures. J'assistais à leur fête comme à une séance de cinéma ou à un spectacle. Je me déplaçais pour capter la meilleure position, je cherchais toujours les occasions, un moment frivole, une attitude originale ou un gars vraiment rigolo. Les jeunes, quand ils dansent, sont captivés par la musique. Dans cette ambiance, on ne faisait plus attention à moi. C'est comme ça que j'en profitais pour prendre les positions qui me*

plaisaient. (...) Certains me demandaient de les photographier pour avoir un souvenir, d'autres allaient s'isoler dehors dans les feuillages et m'appelaient pour que je les prenne avec mon flash pendant qu'ils s'embrassaient dans l'obscurité. Je pouvais utiliser jusqu'à 6 pellicules de 36 poses pour une surprise-partie. » De même que *la Danse* de Matisse est une peinture qui danse, cette photographie de Sidibé est une photographie qui danse.

Regardez-moi!, de 1962, montre un groupe de danseurs dont un jeune homme, complètement déhanché, qui rit et semble en transe : ses yeux sont bouleversants comme dans toute l'œuvre de Sidibé que l'on peut parcourir de regards en regards comme on irait d'un bonheur à un autre. C'est également vrai des clichés en studio. Avec toujours, encore, cette attention portée aux vêtements, à l'élégance. « *En studio, raconte encore l'artiste, j'aimais le travail de composition. Le rapport du photographe avec le sujet s'établit avec le toucher. Il fallait arranger la personne, trouver le bon profil, donner une lumière sur le visage pour le modeler, trouver la lumière qui embellit le corps. J'employais aussi du maquillage, je donnais des positions et des attitudes qui convenaient bien à la personne.* » Mais rien de figé pour autant, évidemment serais-je tenté de dire, car sinon nous ne serions pas face à une œuvre de beauté. L'humour, en outre, n'est pas absent de ce travail. En 1974, il photographie au flash, à l'extérieur, un homme assis dans un fauteuil, les jambes croisées, vêtu d'un costume à carreaux et d'une chemise à fleurs mais le visage est resté dans la pénombre : Sidibé l'a intitulé *Ce n'est pas ma faute!*

J'aimerais décrire encore d'autres œuvres, tant elles sont riches, fortes, poignantes et enthousiasmantes. En effet, il faudrait encore parler des photographies prises sur les rives du fleuve Niger, comme ce *Sur les rochers du fleuve Niger*, de 1971, qui montre un jeune homme torse nu, pris en contre-plongée, d'où se dégage une sensualité sculpturale. Je terminerai par une dernière citation de Sidibé qui résume joliment sa philosophie : « *Pendant les soirées, les jeunes influencés par la musique sont excités, déchaînés, comme en transe, ils se sentent bien dans leur peau. Quand je les regardais gesticuler avec tant de ferveur, je me disais : "Danser, c'est bon, dans la vie, il faut s'amuser, après la mort c'est fini !" »*

Franck Delorieux

CHRONIQUE CINÉMA D'ÉRIC ARRIVÉ

Zone de guerre

Depuis *Six Shooter*, court métrage récompensé d'un oscar, en passant par *Bons baisers de Bruges* et *Sept Psychopathes*, ses deux premiers longs métrages, et maintenant avec *les Panneaux de la vengeance*, le dernier en date, Martin McDonagh a constitué une filmographie resserrée mais globalement bien accueillie par la critique. Accompagné de quelques acteurs fétiches tels que Colin Farrell, Woody Harrelson ou Sam Rockwell, il fait partie de cette catégorie de cinéastes – réalisateurs ou scénaristes – qui, à l'instar des frères Joel et Ethan Coen, savent construire de grands films autour d'humbles personnages sans chercher à les hisser à la hauteur de figures unilatéralement héroïques ou infernales. Si on ajoute que Martin a lui-même un frère, John Michael, réalisateur de talent, notamment de *l'Irlandais* et de *Calvary*, le parallèle devient troublant. Avec Frances McDormand, mariée à Joel Coen, à qui incombe le rôle principal du film de Martin McDonagh, le rapprochement prend l'allure d'une évidence.

Mais il est aussi trompeur, dans la mesure où chacune des deux fratries exprime des sensibilités différentes, notamment enracinées dans leurs trajectoires initiales basées de part et d'autre de l'Atlantique. Les frères Coen ont grandi dans le milieu intellectuel d'une grande agglomération du Midwest américain, tandis que les frères McDonagh sont issus d'une famille irlandaise immigrée à Londres et ont connu les affres d'une vie faite d'expédients en étant très tôt livrés à eux-mêmes. Aussi,

leurs visions respectives de l'Amérique profonde peuvent se déployer avec des niveaux d'exigence comparables, tout en posant des enjeux qui ne se croisent pas. Dans *Fargo* ou *No Country for Old Men*, c'est l'avidité qui semble le moteur de la barbarie, susceptible donc d'une condamnation morale et d'une forme de justice en dernier ressort. Pour les frères McDonagh, avec respectivement *War on Everyone* (John Michael) et *les Panneaux de la vengeance* (Martin), le dérèglement est plus systémique, porté par chaque protagoniste et manifestement alimenté par un état de guerre permanent.

Le titre choisi pour la diffusion en France du film de Martin McDonagh tient d'ailleurs du contresens grossier, tant la vengeance semble un ressort totalement étranger à l'ensemble des protagonistes. Le titre original, *Three Billboards outside Ebbing, Missouri*, ne présente pourtant aucune difficulté et sa traduction fidèle, même sans en rester à un niveau littéraire comme c'est de mise au Québec, paraissait tout à fait envisageable. Les trois panneaux dont il est question trônent au bord de la route qui mène à Ebbing, petite ville fictive du Missouri dont le nom évoque déjà le déclin, le retrait. Leur format est inadapté pour un trafic grandement diminué par l'aménagement d'une autoroute contournant la ville, et les rend donc impropres à l'usage commercial pour lequel ils furent érigés. De fait, ils sont inutilisés au moment où Mildred Hayes (Frances McDormand) décide de les louer pour faire afficher un message à

la fois personnel et intéressant l'ensemble de la communauté locale. Ce message interpelle le chef de la police en pointant une enquête en berne concernant le viol et le meurtre odieux de la fille de Mildred intervenus des mois auparavant.

Cette initiative ne va pas manquer de déclencher des réactions parmi les habitants d'Ebbing, qui sont par ailleurs loin de tous contribuer à faire avancer la résolution de l'affaire. L'initiative attire plutôt sur Mildred les ressentiments d'une population peu encline à voir ses figures respectées prises à partie, d'autant plus lorsque ce sort leur semble injuste. Car, le shérif Willoughby (Woody Harrelson), cible de l'adresse lancée par Mildred, est non seulement un représentant très apprécié des forces de l'ordre locales, mais souffre aussi d'un cancer déjà avancé. Lorsque la perspective d'une agonie pitoyable le pousse à mettre fin à ses jours, c'est vers Mildred que se tournent les regards et les mots accusateurs. Par l'entremise de lettres rédigées avant son suicide, le shérif – quasi-fantôme shakespearien – va cependant induire des velléités de rédemption chez Dixon (Sam Rockwell), son ancien adjoint, caricature de policier obtus, violent et raciste, qui le mèneront à un rapprochement avec Mildred.

À vrai dire, la rédemption de Dixon est loin d'être glorieuse, mais elle le place dans une situation inédite d'observateur attentif au monde qui l'entoure et donc susceptible d'en faire un enquêteur plus pertinent. Si ces nouvelles dis-

positions ne conduisent pas à un dénouement de l'affaire, elles l'entraînent sur une piste qui donne possiblement une clé de lecture cruciale pour l'ensemble du film. Dixon se méprend en effet sur une conversation saisie au vol, pensant avoir affaire au coupable recherché, alors qu'il ne s'agit certainement que du récit d'un vétéran des guerres menées actuellement à travers le monde par l'armée américaine. Le récit à la fois odieux et complaisant du viol et du meurtre barbare d'une femme entre ainsi dans la catégorie des dommages collatéraux, plutôt que dans celui du crime impuni.

Ce que suggère McDonagh avec ce revirement – que certains ont considéré comme une péripétie maladroitement, peut-être pour ne pas avoir à en évaluer les tenants et les aboutissants – mais aussi, à part égale, Frances McDormand avec son interprétation impressionnante, c'est qu'Ebbing est autant une zone de guerre que ces pays lointains ravagés par des interventions brutales. Les mêmes actes barbares y sont perpétrés pour des raisons finalement assez proches : la décomposition des communautés humaines. Et ici comme là-bas, ce sont des femmes, et plus exactement les « *femmes des ruines* », qui maintiennent une perspective d'humanité avec opiniâtreté et parfois avec rage, loin des clichés du sexe soi-disant faible.

Les Panneaux de la vengeance (Three Billboards outside Ebbing, Missouri), film réalisé par Martin McDonagh, 2017, 115 min.

Théâtre en danger de mort

De la Britannique Katie Mitchell, chérie des scènes européennes, on avait le triste souvenir des *Bonnes*, de Genet, une production donnée cet été au Festival d'Avignon. Paris l'accueille aujourd'hui simultanément dans deux de ses plus grands théâtres, les Bouffes du Nord de Peter Brook (et sous l'égide du Théâtre de la Ville, obligé de s'exiler pour cause de travaux) et le Théâtre national de la Colline, dirigé par Wajdi Mouawad. Avec deux spectacles à partir de textes de femmes, pas franchement n'importe qui, Marguerite Duras et Elfriede Jelinek. Il est toujours intéressant de voir ainsi de manière rapprochée les travaux d'une artiste, ne serait-ce que pour mieux appréhender les lignes de force de son itinéraire, et saisir leurs points de convergence ou leurs points de divergence. Malheureusement, en ce qui concerne Katie Mitchell, il n'est pas sûr du tout que la coïncidence de la programmation de ses deux spectacles lui soit vraiment bénéfique. Pour la simple raison que ses deux productions sont dans leurs conceptions et dans leurs représentations quasi identiques. Pourtant *Schatten* (*Eurydike sagt*), d'Elfriede Jelinek, a été créé en septembre 2016 à la Schaubühne de Berlin avec une distribution allemande donc, alors que *la Maladie de la mort*, de Marguerite Duras, vient tout juste de voir le jour aux Bouffes du Nord. D'un plateau l'autre, on retrouve le même dispositif scénique et dramaturgique : celui d'un tournage de film avec tout le matériel technique adéquat, perches, grues, projecteurs, caméras, etc., et avec un vaste écran placé face public et en hauteur : ça travaille en bas, dans l'obscurité, et les techniciens, tout de noir vêtus, qui s'activent sans relâche tout au long des spectacles, ont l'air de machinistes condamnés à faire marcher le navire (le spectacle) que le spectateur peut voir, regard irrésistiblement attiré (c'est couru d'avance) par l'écran. Le décor, avec ses panneaux de bois, manipulés, déplacés au fil des séquences de tournage, dessine des labyrinthes de couloirs, de chambres ou de lieux exigus toujours reconfigurés (on en avait déjà un avant-goût dans l'appartement fixe où se déroulait *les Bonnes*). C'est là que se faufilent rapidement les comédiens pour tourner un bout de leurs scènes que l'on retrouve bien cadrées, en plans larges

ou resserrés, sur le grand écran, alors que dans les deux spectacles côté jardin est posée la même cabine vitrée dans laquelle une comédienne lit les textes, commentaires ou didascalies de l'auteur, voire répliques des personnages. On se dit dès lors que Katie Mitchell a trouvé là une manière de faire théâtre (ou faire cinéma, et montrer sa fabrication) bien à elle, et que désormais elle peut reproduire le même schéma, aussi remarquablement conçu et agencé soit-il, de spectacle en spectacle, et, si l'ennui et l'agacement ne vous ont pas saisi, avoir hâte de voir sa prochaine production... avec quel auteur comme alibi ? Pour le moment on pourra toujours se poser la question de la relation entre *Schatten* (*Eurydike sagt*) et *la Maladie de la mort*. Entre Elfriede Jelinek et Marguerite Duras, la première ayant écrit son texte en 2013, la seconde en 1982, ce qui suffirait à marquer leur différence concernant l'appréhension d'une problématique féministe (si on veut bien considérer qu'il s'agit bien de cela) ; on ajoutera également, pour bien différencier les deux œuvres, que la première est une pièce de théâtre, ce que n'est pas *la Maladie de la mort*, même si son auteur n'a cessé de penser à une adaptation théâtrale : « La Maladie de la mort pourrait être représentée au théâtre », est-il clairement dit à la fin de la publication du texte, et avant que Marguerite Duras ne développe minutieusement son propos. Le piège concernant d'ailleurs la représentation de *la Maladie de la mort* se situant dans le fait qu'il n'y est pas question d'un présent de narration, mais d'un conditionnel... Cela n'aura guère troublé Katie Mitchell, qui avoue clairement dans un entretien accordé à *Libération* que « le texte est un point de départ, pas une fin en soi ». Bien évidemment, a-t-on envie de lui rétorquer, mais on a quand même envie de lui demander : que faire du texte ? Le passer à la trappe ? Le contrefaire ? Lui faire dire ce qu'il ne dit pas (voir *les Bonnes*) ou s'en contreficher comme Simon Stone récemment avec *les Trois Sœurs*, de Tchekhov ? Quand on voit ce qu'il advient de ce texte « *fabuleusement beau* », « *le plus cruel et le plus franc que Duras ait osé écrire* », pour reprendre les mots de René de Ceccatty lors de la parution du livre, on est quelque peu circonspect : erreurs de lecture (où est

passée la jouissance de la femme qui n'est pas une prostituée ?), qu'est-ce que ces séquences situées en dehors de la chambre, en dehors du lieu « théâtral », quel intérêt de faire intervenir une petite fille (dans le film) qui pourrait être la femme alors qu'elle était enfant et découvre le cadavre de son père pendu ? Etc. Katie Mitchell propose une « performance » à partir du texte original « *librement adapté d'après le récit de Marguerite Duras* », est-il honnêtement notifié. Soit, mais pour dire quoi à son tour ? La question demeure. Se servir des textes et non pas les servir, tel est bien le slogan à la mode d'aujourd'hui. Pareille mésaventure est moins patente dans *Schatten*, le texte de la pièce est là et bien là, même passablement élagué, assez fort pour se défendre, et Katie Mitchell y est plus à son aise, n'ayant pas à se débattre avec les ambiguïtés de l'œuvre de Duras. On aura cependant bien compris que ce sont dans ces deux spectacles des regards et des paroles (Eurydike sagt, c'est Eurydike qui parle) de femmes qui nous sont proposées en absolue opposition avec la personnalité de l'homme, celui incapable d'aimer dans *la Maladie de la mort*, tout comme celui, machiste, rapportant tout à sa petite personne, dans *Schatten* (l'ombre, en français).

On est d'autant plus désolé de ces productions, très chic et choc tout de même, que les équipes, techniciens et comédiens mêlés, sont de haute qualité (pour ces derniers que peuvent-ils jouer, occupés qu'ils sont à passer rapidement d'une séquence à l'autre parfois uniquement en prenant les poses adéquates ?). Tout est techniquement parfait, mais où est passée la vie ? Avec Katie Mitchell, c'est le théâtre qui est contaminé par la maladie de la mort.

Jean-Pierre Han

La Maladie de la mort, d'après Marguerite Duras, mise en scène de Katie Mitchell. Théâtre des Bouffes du Nord. Jusqu'au 3 février, puis tournée. Tél. : 01 46 07 34 50 (Bouffes du Nord) et 01 42 74 22 77 (Théâtre de la Ville).

Schatten (Eurydike sagt), d'Elfriede Jelinek, mise en scène de Katie Mitchell. Théâtre national de la Colline. Jusqu'au 28 janvier. Tél. : 01 44 62 52 52.

Renaissance d'un chef-d'œuvre de Lenz

Il y a longtemps, en 1963, au moment de rendre compte d'une représentation des *Soldats* (rebaptisée *les Officiers*), un critique de la revue *Théâtre populaire*, André Müller, expliquait que la pièce de Lenz était rarement jouée en Allemagne. Il donnait comme raison le fait que les directeurs de théâtres allemands négligeaient les œuvres révolutionnaires et « *même celles où se manifeste quelque esprit de révolte* ». Belle argumentation que l'on pourrait reprendre aujourd'hui en France, où *les Soldats* n'ont été que très rarement représentés. Tout au plus pourra-t-on parler de la superbe mise en scène de Patrice Chéreau en 1967, puis éventuellement de celle de Christophe Perton en 1994. Pour le reste... Il faut donc remercier Anne-Laure Liégeois d'avoir exhumé cette œuvre majeure du poète, que l'on pourrait presque qualifier de maudit quand on connaît sa destinée. J. M. Reinhold Lenz. Pour ce faire, Anne-Laure Liégeois n'a pas lésiné sur les moyens, terme qu'il faut entendre dans tous ses sens. Celui de la production, avec pas moins de seize comédiens (tous excellents) sur

le plateau, une folie par les temps qui courent et pour une équipe indépendante. Celui du travail aussi, bien évidemment. La metteuse en scène a pris la plume, a retraduit et adapté la pièce de Lenz : belle initiative qui redonne au texte, notamment par rapport à la traduction de Marthe Robert, toute sa vertu théâtrale, en radicalisant encore, si faire se peut, le propos de l'auteur. Ainsi, à la fin de la pièce et contrairement à la version originale, le père ne reconnaît pas sa fille, qu'il recherche, dans la prostituée qu'il vient de croiser et qui mendie un bout de pain... Anne-Laure Liégeois n'édulcore pas le propos de Lenz et donne à voir de manière impitoyable le drame de l'auteur. C'est un double regard qu'elle nous propose de jeter sur le plateau. Nous sommes bien au théâtre et c'est notre regard de spectateur qui est clairement sollicité avec cette galerie qui surplombe le plateau et qui deviendra également lieu d'observation, puis aire de jeu (tragique), pour certains protagonistes (comme toujours, Anne-Laure Liégeois a conçu elle-même la scénographie). L'objet de la « comédie », ainsi intitulée par l'auteur,

qui reprend ici un épisode douloureux de sa propre vie ? Le fonctionnement de la société en 1775 et le conflit qui oppose la caste décadente de nobles, d'où sont issus les soldats, et la bourgeoisie mercantile, fascinée par les titres. L'une lorgne l'argent de l'autre, pendant que celle-ci rêve de grandeur. Lorsque les deux corps finiront plus tard par trouver un terrain d'entente, ils édicteront ensemble leur morale et leurs lois. C'est la marche de l'Histoire... Une machine à broyer qui écrasera la petite Marion, qui deviendra un objet érotique que l'on achète, passant de soldat en soldat, et que l'on jette.

Théâtre dans le théâtre encore avec une fanfare qui ouvre et clôt le spectacle, alors que l'un des comédiens, Olivier Dutilloy, lit quelques notes bien senties de Lenz sur le théâtre... On ne saurait mieux faire dans la distanciation qui nous ramène bien sûr à Brecht, qui adapta en son temps *le Précepteur*, de Lenz, et dont on perçoit à juste titre quelques échos dans le spectacle... L'ensemble est parfaitement cohérent, aussi bien dans la proposition que dans la réalisa-

tion, avec une belle direction d'acteurs d'où émerge la figure centrale de Marion, incarnée avec énergie et grâce par Elsa Canovas.

Intelligence encore dans l'écho qu'Anne-Laure Liégeois entend donner à la représentation des *Soldats* en lui adjoignant, dans une deuxième partie, le *Lenz* écrit par Büchner quelque soixante ans plus tard, en 1835. Intelligent contrepoint ou complétude menée à bien par ces deux excellents comédiens que sont Agnès Sourdillon et Olivier Dutilloy, et qui décrit parfaitement l'état très particulier de souffrance de Lenz, en ce siècle qui fut le sien et qui lui tourna le dos. L'itinéraire est rude, le pari hautement ambitieux et exigeant...

J. - P.H.

Les Soldats, de J. M. Reinhold Lenz, et *Lenz*, de Georg Büchner. Mise en scène d'Anne-Laure Liégeois. Spectacle en tournée du 6 au 9 février au Grand T, Théâtre de Loire-Atlantique ; les 13 et 14 au Volcan, Le Havre ; le 3 mars au 3T, Châtelleraut ; les 7 et 8 mars au Cratère, Alès ; du 20 au 22 mars au Théâtre de l'Union, Limoges ; du 27 au 29 mars, au Théâtre de Dijon-Bourgogne.

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XI dans *l'Humanité* du 8 février 2018.

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

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

Rédacteur en chef : Jean-Pierre Han.
Secrétaires de rédaction : Sébastien Banse, François Eychart.
Responsables de rubrique : Marc Sagaert (arts), Franck Delorieux (lettres), Claude Glayman (musique), Jean-Pierre Han (spectacles), Nicolas Dutent et Baptiste Eychart (savoirs).
Conception graphique : Mustapha Boutadjine.
Correspondants : Franz Kaiser (Pays-Bas), Fernando Toledo † (Colombie), Gerhard Jaquet (Marseille), Marco Filoni (Italie), Rachid Mokhtari (Algérie).
Correcteurs et photographeurs : SNJH.

www.les-lettres-francaises.fr

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

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

Retrouvez *les Lettres françaises* le deuxième jeudi de chaque mois sur Internet. Prochain numéro le 8 mars 2018.