

Pour une bibliothèque chinoise (xvii), par Jean Ristat

LES LETTRES *françaises*

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

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

François Villon

Par Victor Blanc



Dante, par René de Ceccatty

Heiner Müller, par Jean-Pierre Han

François Villon : sous le signe de Babel

Œuvres complètes, de François Villon.

Édition et trad. de l'ancien français par Jacqueline Cerquiglini-Toulet avec la collaboration de Laëtitia Tabard, édition bilingue, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 992 pages, 42 euros.

Voici qu'un promeneur, alourdi par l'hiver, s'arrête un instant, non loin de la place du Colonel-Fabien, balancé par le vent, et comme étrangement gêné par une présence fantomatique. Ce promeneur, je le sais bien, est un lecteur de François Villon, et la salive amère qu'il a dans la bouche a le goût du gibet. En effet, ici, autrefois se tenait le gibet de Montfaucon où des milliers condamnés dansèrent, et où Villon faillit bien épouser la corde pour de bon. Tous ses amis n'eurent pas cette chance. Par ici aussi que durent venir les loups affamés, à l'hiver 1438, pour dévorer les enfants alors que le jeune François avait à peine l'âge de raison. François Villon fait son entrée dans « la Pléiade », mais il est déjà rue Saint-Jacques, sur l'île de la Cité, à Angers, à Blois, à Meung-sur-Loire, et partout où on le perd... Que Villon ne soit que le second poète du Moyen Âge, après Chrétien de Troyes, à connaître l'honneur d'une édition critique en « Pléiade », ici établie par Jacqueline Cerquiglini-Toulet, nous dit deux choses : l'importance du poète, et l'ampleur du champ médiéval qu'il reste à défricher.

François de Montcorbier naît sans doute à Paris, en 1431, au temps de la douleur et des troubles. La guerre de Cent Ans n'en finit pas ; Paris est toujours sous occupation anglaise et n'en sera délivré qu'en 1437, après un siège de deux ans mené par le maréchal de Charles VII, Ambroise de Loré, dont la fille et le gendre, Robert d'Estouteville, prennent quelques parts dans l'histoire de Villon. Dans ce Paris misérable, François, orphelin de père, est confié par sa mère, « povrette et ancienne », à Guillaume de Villon, le chapelain de l'église Saint-Benoît-le-Bétourné, près du collège de la Sorbonne, qui devient son tuteur, « plus que père » et « plus doux que mère ». Il suit la formation des clercs. On peut suivre les étapes de son apprentissage, qui prouvent que Villon était moins cancre et ignorant qu'il n'a bien voulu le dire (« Mais quoy ! Je fuyois l'escolle/Comme fait le mauvais enfant. ») : bachelier en 1449, maître ès arts en 1452. Mais c'est bien dans la rue que Villon fait son instruction. Les étudiants du Quartier latin formaient une compagnie turbulente et débauchée. Les potacheries d'alors portaient bien plus à conséquence que celles d'aujourd'hui : en 1451 se joua l'affaire du « Pet-au-Diable », dont Villon fut sûrement l'un des protagonistes. Les étudiants s'étaient fait une idole d'une borne, affublée du nom de « Pet-au-Diable », qu'ils avaient enlevée, et autour de laquelle ils se soûlaient et dansaient ; il y eut mort d'homme, et viol (à en croire la justice), et la répression policière fut sévère, malgré l'obstination des étudiants. Lire François Villon, c'est faire surgir d'entre les âges un Paris oublié, comme la taverne de la Pomme de pin située rue de la Juiverie, l'actuelle rue de la Cité, que Villon fréquentait tous les soirs, où Boileau se rendait encore, et qui fut détruite en 1853. Un Paris avec son lot de prostituées, de malfrats, d'ivrognes et de bandits privés de postérité si Villon ne leur eût donné grâce et vie dans sa poésie. Le destin du poète bascule en 1455 lorsqu'il tue un prêtre, Philippe Sermoise, au cours d'une rixe, probablement à cause d'une femme. N'étant pas l'agresseur, grâce à son tuteur et au prévôt Robert d'Estouteville, il obtient une lettre de rémission. Mais la mort de Sermoise l'obsède, le mal le fascine ; les jeux étudiants sont loin, il fréquente maintenant les mauvais garçons, la pègre. L'année suivante, à la Noël 1456, il participe au cambriolage du collège de Navarre. La légende veut que Villon ait écrit *Le Lais* le soir même, d'une traite ; le texte laisse apparaître une étrange vacance où le poète dit « s'entroublir », façon de se disculper pour le vol comme on plaide la démence. Par prudence, Villon fuit à Angers ; il fit bien, car un de ses complices, Guy Tabary, balança ses compagnons.

Mais pendant son absence, les vers de Villon firent leur chemin dans les tavernes de Paris, jusqu'aux lèvres des bourgeois. D'emblée, une autorité s'affirme : « L'an quatre cens cinquante six, / Je, François Villon, escollier, / Considérant, de sens rassis, / Le frain aux dens, franc au collier, / Qu'on doit ses euvres conseiller... » Et la chanson commence, entraîne avec elle le lecteur, le mène par la jonglerie des octosyllabes, le trompe avec des ruptures de construction savantes, joue avec les mots, les noms, lui fait accroire de sa moralité par quelque sentence appesantie, pour aussitôt chuter sur un

double sens narquois ou grivois. On s'étonne de ces legs burlesques que Villon signe avant de partir à Angers. L'ironie est tour à tour légère ou cruelle, comme lorsqu'il laisse son « bruyt » (bruit) à son tuteur, sa renommée ; Paris allait bientôt bruire du scandale du collège de Navarre, de là un mauvais bruit, un pet ! Ingratitude peut-être de Villon pour le chapelain de Saint-Benoît ; mais que voulez-vous, ils ne sont déjà plus du même monde.

En exil, il passe à la cour du prince poète Charles d'Orléans, à Blois, où il est bien reçu. Lors d'une joute poétique, il s'illustre en donnant sa version de la *Ballade des contradictions*, sur le thème : « Je meurs de soif auprès de la fontaine. » Mais bientôt, en 1461, il est incarcéré dans les oubliettes de Meung-sur-Loire, sur l'ordre de l'évêque d'Orléans, Thibault d'Aussigny. Torturé pendant de longs mois, il ne doit son salut qu'à la visite hasardeuse du nouveau roi Louis XI dans la ville : la coutume voulait qu'on relâche les prisonniers à l'entrée du roi dans une ville. Il a trente ans ; c'est un vieillard. Je l'imagine, recouvrant la lumière du jour qui



l'aveugle, peinant à se soutenir, « plus noir que mûr », et « plus maigre que chimère »... C'est en sortant de Meung que Villon compose son chef-d'œuvre, *le Testament*. L'ouvrage poursuit et amplifie *le Lais*. Mais les legs sont plus violents, plus féroces, plus amers, moins innocents. Le simple nom de Thibault d'Aussigny suffit à faire disjoncter la phrase ; et si, dans un geste carnavalesque, Villon peut léguer ses lunettes aux aveugles du Quinze-Vingts, le poète se fait aussi plus plaintif. Les huitains se mélancolisent (« Je plains le temps de ma jeunesse », « Où sont les gracieux galans / Que je suivoye ou temps jadis / Si bien chantans, si bien parlans »). « Dit à insertions lyriques », *le Testament* s'ouvre à des ballades qui sont parfois de véritables morceaux de bravoure, comme la célèbre *Ballade des dames du temps jadis*. Dans ces ballades, le poète se glisse dans la voix d'autrui ; et bien souvent, Villon, par les mots, se fait femme. Comme dans la *Ballade pour prier Notre-Dame*, où Villon prend la voix de sa mère, ou encore dans la *Ballade de la belle Heaumière*, qui fut coquette, et maintenant vieillie, flétrie, et dont les cuisses sont « grivelées comme saucisses ». Cette ambiguïté a conduit le poète russe Mandelstam à voir en Villon un être « bisexué », dont la poésie relèverait d'un « hermaphrodisme lyrique ». Quoi qu'il en soit, cette fragmentation énonciative qui disperse les masques de Villon au gré des vers amène le lecteur à se demander : Qui est François Villon ? C'est la question qui est

derrière le problème du mal, de la misère ou de la virtuosité des vers. C'est aussi la Question qui agite et torture Villon, premier poète « moderne », qui mesure l'abîme entre la connaissance du monde et le continent obscur de soi-même : « Rien ne m'est sûr que la chose incertaine », dit la *Ballade des contradictions*, et la *Ballade des menus propos* s'achève par cet envoi : « Prince, je connais tout en somme, / Je connais colorés et blêmes / Je connais Mort qui tout consomme / Je connais tout fors que moi-même. »

Revenu à Paris, fin 1462, Villon se retrouve de nouveau mêlé à une bagarre, presque malgré lui. L'affaire du vol du collège de Navarre joue en sa défaveur. François Villon est condamné à « estre pendu et estranglé ». Par une ballade, Villon fait appel du verdict, et sa peine est finalement commuée en dix ans de bannissement de la ville de Paris. On ne reverra jamais François Villon. Le poète « né de Paris », disparaît quand Paris l'ostracise. Restent pour nous ces vers qu'on peut imaginer, sans preuve, écrits à l'ombre du gibet : ceux de la *Ballade des pendus* et du *Quatrain*. « Frères humains qui après nous vivez, / N'ayez les cœurs contre nous endurcis, (...) Vous nous voyez ci attachés, cinq, six (...) La pluie nous a débués et lavés / Et le soleil desséchés et noircis/Pies, corbeaux nous ont les yeux cavés / Et arraché la barbe et les sourcils (...) Puis ça, puis là, comme le vent varie. » C'est la danse macabre des morts exorbités qui reprend, commune à tout le Moyen Âge. Mais Jacqueline Cerquiglini-Toulet montre bien comment Villon renouvelle le thème : « La danse macabre est moins macabre pour Villon que pour nous. Elle reste une danse. (...) L'horreur que peut susciter la vue des cadavres est compensée sous l'effet du vent », et de conclure : « Sa poésie est une poésie du vent sous toutes ses formes, nobles et immondes. »

Le volume rassemble les œuvres complètes du poète (en version « bilingue », avec une traduction sans grâce mais utile, en regard de l'original) et les textes de dizaines d'écrivains qui, depuis des siècles, ont écrit sur Villon, de Clément Marot à Pierre Michon, en passant par Boileau, Verlaine, Rimbaud, Théodore de Banville, Apollinaire, Cendrars, Francis Carco, Michel Butor ou Tristan Tzara... On pourra toujours déplorer l'oubli de tel ou tel (comme Max Jacob et sa *Villonelle*, ou encore Jude Stéfán), et l'exclusion du corpus des textes étrangers (Mandelstam ou Maïakovski...). Mais le procédé a au moins le mérite de montrer comment Villon fut au cœur des préoccupations des écrivains français au cours des siècles. On voit ainsi l'évolution de la réception des poèmes de Villon. Si le XIX^e siècle a célébré davantage Villon comme personnage romantique, mauvais garçon, maudit comme un Caïn moyenâgeux, il a fallu attendre le XX^e siècle pour rencontrer les vers du poète. Et ce n'est pas un hasard si l'œuvre a fasciné Tristan Tzara, Aragon ou Michel Butor. Villon est le premier poète pour qui tout est totalement langage. Tzara : « Le fait de la réalité est non seulement incorporé dans l'esprit du poète, mais devient lui-même une matière poétique. Il confond en une unité dramatique et le sens et le signe, le point de départ et le trajet parcouru. » Villon incorpore dans sa poésie des enseignes de tavernes, des noms qu'il tarabiscote à son gré, des proverbes moins pour leur sens que pour le phénomène de cristallisation du langage... Ces collages sont un art d'illusion, d'explosion et de poudre. Villon fait corps avec le langage, jusqu'à l'incandescence. Et si les corps vieillissent, le langage aussi. Dans la *Ballade en vieux langage* François Villon imite l'ancien français, qu'on ne parlait déjà plus à son époque, ranime les déclinaisons et des mots disparus. Rien ne pourrait plus faire sentir le passage du temps.

François Villon linguiste joue aussi avec les langues étrangères, le latin, l'anglais, ou les différents dialectes du royaume de France. Dans les *Ballades* en jargon, dont on peut, au moins pour certaines, lui attribuer la paternité, Villon s'empare de l'argot des Coquillards, cette bande de brigands que Villon a fréquentée, et à laquelle il a peut-être appartenu. Hommage certainement à ses amis Régnier de Montigny et Colin de Cayeux, qui furent Coquillards, au moins le premier, et qui finirent pendus tous les deux. Mais aussi manière d'investir la totalité des langues parlées et de les fondre en poésie. Feignant de parler aux initiés, Villon les surpasse, et les excède : meilleur poète de cour que les poètes de cour, meilleur Coquillard que les Coquillards, meilleur rhéteur que les rhéteurs, meilleur pochard que les pochards, Villon s'adresse à tous et à personne. Ses vers sont des gravats de la tour de Babel.

Victor Blanc

Le Voyage vers l'Ouest



Après *Au bord de l'eau* et *les Trois Royaumes*, les éditions Fei publient une version du *Voyage vers l'Ouest* en bande dessinée (lianhuanhua) : ces romans font partie des « quatre trésors » ou « quatre grands livres extraordinaires » de la littérature chinoise avec le fameux *Rêve dans le pavillon rouge*. Il faudrait sans doute dire les cinq trésors car *Fleur en fiole d'or* (Jin Ping Mei), « roman érotique », est avant tout un « grand roman à ranger parmi les meilleurs du monde en son genre » (Robert van Gulik). Quatre ou cinq, peu importe, ce sont des chefs-d'œuvre. Ils sont disponibles en Pléiade dans leur version intégrale.

Je ne saurais trop recommander dans une bibliothèque chinoise l'usage du livre de Jacques Pimpaneau, *Chine, histoire de la littérature*. Il est important de savoir que la Chine offre deux sortes de littérature, une littérature lettrée et une littérature populaire comme « il existe deux langues chinoises, la langue classique, qui depuis l'Antiquité au moins ne sert qu'à l'écriture, et qui était l'apanage des lettrés, et la langue parlée, qui a évolué au cours des époques, qui peut évidemment s'écrire avec les mêmes caractères que la langue classique et qui a servi dans la littérature populaire ». Deux sortes de littérature en découleront : une littérature lettrée et une littérature « populaire ». Elles « ne diffèrent pas seulement par la langue utilisée, mais aussi par les genres : poésie, essais, (...) textes historiques (...) dans un cas, et dans l'autre, théâtre (...), romans, légendes ». La littérature populaire est d'abord une littérature orale. Et le roman qui nous intéresse aujourd'hui, le *Voyage vers l'Ouest*, en est une forme écrite, autrement dit une « adaptation d'œuvres orales dont elle conserve des caractéristiques, même une fois transformées pour être publiées, et même lorsqu'elles sont entièrement créées par des lettrés à l'imitation des genres populaires ».

L'une des grandes catégories de la littérature orale concerne les conteurs. Écoutons Jacques Pimpaneau : « Deux ouvrages de la dynastie Song nous apprennent qu'il existait alors (...) des lieux d'amusement avec toutes sortes de maisons de thé, restaurants, petits théâtres, enclos fermés d'une palissade ou d'une toile où chanteurs, conteurs, bateleurs en tout genre donnaient des spectacles (...). Le conteur se devait d'être un véritable acteur. Il avait pour tout accessoire un éventail, un mouchoir et un bloc de bois pour frapper sur la table (...). Plus que les gestes des moines, les expressions du visage, surtout des yeux, étaient importantes. »

La littérature orale est donc aussi un spectacle. Les récits des conteurs pouvaient durer plusieurs semaines. On comprend que la transcription pure et simple de l'œuvre orale n'offre guère d'intérêt : « Elle a besoin de l'art propre au conteur ou au chanteur, qui eux-mêmes ont besoin d'un public pour les soutenir. » Comment alors

en est-on venu à l'écriture de romans ? On ne peut répondre à cette question sans évoquer l'histoire de l'imprimerie et de la gravure en Chine. Signalons que, à Dunhuang, on a retrouvé un rouleau imprimé daté de 868 et que Bi Sheng découvrit en 1041 ou 1048 l'imprimerie par caractères mobiles. Peu à peu, le genre évolua, le rôle de l'écrivain adaptateur devint prépondérant. Il s'agissait souvent de lettrés dont la « tâche était de garder la saveur et la langue du récit populaire oral tout en condensant l'histoire ». C'est ainsi qu'en 1494 fut publiée *l'Histoire des trois royaumes*. Sous les Song, des libraires éditeurs vont inventer ce que nous connaissons aujourd'hui sous le nom de bande dessinée. Il s'agissait alors de garder la trame du récit des conteurs et de restituer par le dessin et la gravure son caractère spectaculaire. Ainsi sont apparus les premiers lianhuanhua : l'illustration est en haut des pages de ces petits livrets dont le texte occupe la plus grande partie. Il n'était qu'une adaptation, un résumé du conte.

Revenons à la tradition de la « bande dessinée » reprise dans les premières décennies du xx^{e} siècle et qui permet à un large public d'accéder aux grands romans classiques de la Chine ainsi qu'à son histoire millénaire. Je ne sais combien de lecteurs ont accédé au *Voyage vers l'Ouest* en se procurant – ou en louant – les fascicules de la bande dessinée ; mais, selon André Lévy, trois millions d'exemplaires, entre 1955 et 1992, ont été vendus de l'édition des Presses de littérature populaire !

L'intrigue, la trame romanesque du *Voyage vers l'Ouest* est assez simple. Le roi des singes, Sun Wukong (Sun conscience du vide), appelé Singet dans l'édition Pléiade, à la tête de 47 000 singes, va s'affronter au Ciel, en la personne de l'Empereur de jade. Il est un rebelle, ingouvernable, qui n'a peur de rien d'autant qu'il possède le secret de 72 transformations, peut d'une simple culbute dans les nuages parcourir 108 000 lis. Rusé, il a su se procurer le bâton cerclé d'or, un morceau de fer magique d'un poids considérable qui raccourcit ou mincit selon les ordres de son propriétaire. Il a rayé du registre de la mort ses compagnons singes. L'Empereur de jade ne sait comment maîtriser Sun Wukong. Au titre purement honorifique d'épizootologue (chargé de soigner les chevaux) qu'il lui confère, le Roi des singes préfère celui de Grand saint égal au Ciel que, de guerre lasse, on lui permet de porter. Ce qui ne va pas l'empêcher de voler dans le verger de la mère-reine de l'Ouest toutes les pêches mûres censées conférer l'immortalité, furieux de ne pas avoir été invité au banquet des Immortels. Il n'a pas peur d'affronter Laozi, de boire son élixir. Il s'enivre, « titubant, zigzaguant, se cognant partout, soutenu par la seule force de l'alcool », il s'empare du « trésor suprême des alchimistes de l'immortalité ». Laozi finit,

pour le punir, par le mettre dans son fourneau de transmutation pendant 49 jours, soumis à des températures tantôt basses tantôt élevées. Il résiste à l'épreuve, et alors qu'on l'imaginait réduit en cendres, il saute hors du fourneau et s'enfuit vers la sortie. Laozi le rattrape « et l'empoigne, mais fut repoussé si rudement qu'il tomba cul par-dessus tête comme un oignon qu'on plante, tandis que Singet se dégageait et filait ». Il faudra le Bouddha en personne pour le soumettre en l'enchaînant sous le poids de cinq montagnes. « Nul ne sait quand il en obtiendra rémission. » Elle viendra, cinq cents ans plus tard, lorsque le Bouddha voudra convertir les gens du sud de la Chine en leur donnant connaissance des Écritures : « Celle de la loi qui parle du ciel, celle des Traités qui discute de la terre et celle des soutras pour le salut des damnés. » Il lui faut pour cela un brave croyant qui viendrait à l'Ouest (c'est-à-dire l'Inde, le pays du Bouddha) chercher « les authentiques Écritures (...) convertir les gens serait une bénédiction plus haute que montagne, un bien plus profond que l'océan ». C'est la déesse de la compassion Guanyin qui va se porter volontaire, mais avant de trouver l'élue elle va enrôler un monstre « corps musclé aux pieds nus. Des yeux de braise, telles deux lampes sorties du dessous du fourneau. Sa bouche, fourchue aux coins, semblait bol sanglant de boucher. Ses dents saillaient comme autant de couteaux, la chevelure rouge en tignasse désordonnée, il poussa un grognement du tonnerre tandis que ses pieds le portaient vers l'eau tel un ouragan ». Elle va le convertir au bien, lui qui ne cesse de s'attaquer aux créatures vivantes et lui donner le nom de Shaseng (Sha Wujing).

Elle va ensuite affronter un autre monstre « Bouche pendante aux lèvres roulées comme feuilles de nénuphars, Oreilles en éventail de roseaux, regard métallique, Crocs aussi acérés que lames d'acier (...). Le râtelier qu'il tient à la main semble griffes fouineuses de dragon », lui aussi avait été condamné par l'Empereur de jade. Il avait dans l'ivresse tenté de séduire la chaste déesse de la lune. Pour survivre, il mange les gens. Guanyin va lui donner le nom de Zhu Wuneng, Conscient-de-ses-capacités – Zhu signifie porc, cochon. Il accepte de servir le futur pèlerin en quête des Écritures et observe désormais les abstinences.

La déesse Guanyin aperçoit sur sa « route entre terre et nuages » un dragon qui lui demande de l'aide. Il a été suspendu dans les airs en attendant d'être exécuté pour s'être rebellé contre l'autorité de son père, le dragon-roi des mers d'Occident. Libéré, il se met aux ordres de Guanyin. Il attendra « le passage du pèlerin au fond d'un torrent de montagne : le moment d'acquiescer des mérites viendrait quand, changé en cheval blanc, il le conduirait au paradis de l'Ouest ». Enfin vient la rencontre de la grande déesse et de Sun

••• Wukong, Singet, enfermé sous le mont des Cinq-Dynamies. « Elle se rendit compte qu'il pouvait parler, mais ne pouvait bouger dans cette sorte de coffre de pierre où il était retenu prisonnier. »

Elle le fait revenir à l'enseignement du Bouddha et lui demande d'attendre son retour.

Elle va donc continuer son chemin en quête du divin moine. Le récit va ensuite nous raconter le rêve de l'empereur des grands Tang, Taizong, descendu aux enfers pour y répondre de ses fautes, entre autres, l'assassinat de ses deux frères. Il n'échappera à leurs fantômes et à une mort certaine qu'après avoir promis « d'instaurer le règne du bien, à l'extérieur comme à l'intérieur » de l'empire. Au cours d'une cérémonie « invitant les moines à célébrer par l'Eau et la Terre afin d'aider au salut des âmes en peine du monde des ténèbres », il leur fut demandé de choisir « un religieux éminent de grand mérite ». Ce jour-là fut élu Maître de la loi Xuanzang, moine depuis l'enfance. C'est ainsi qu'avec l'aide de Guanyin et la complicité de Taizong, Xuanzang devient le divin moine en charge d'aller au paradis de l'Ouest chercher les trois corbeilles des Saintes Écritures. Ce qui se dit en sanskrit tripitaka et renvoie aux grandes divisions du canon bouddhique. L'empereur lui propose alors de prendre le nom de Tripitaka. Ce dernier dit vouloir se « vouer entièrement à son pays ». Il ajoute : « Mes chers disciples, quand je serai parti, que ce soit dans deux ou trois ans ou dans six ou sept, observez les pins au portail du monastère : si les branches se tournent vers l'Ouest, c'est que mon retour sera proche. Sinon, n'y comptez plus ! »

Voilà donc les principaux héros du roman. Étrange matière romanesque qui met en scène un singe, un porc, un cheval dragon escortant un moine Xuan Zang ou Tripitaka, comme on vient de le voir. Or le moine Xuan Zang a réellement existé. Il vécut, semble-t-il, les dates sont approximatives, de 602 à 664. Et Vincent Durant-Dastès dans son intéressante et très claire préface à l'édition du *Voyage vers l'Ouest* (éditions Fei) situe son périple entre les années 629 et 645. Le voyage aura donc duré plus de quinze ans « à travers les oasis d'Asie centrale et la haute chaîne du Karakorum, jusqu'au monastère de Wālandā au Bihar où il étudiera cinq ans avant de revenir en Chine ». Il apporte avec lui un grand nombre de rouleaux manuscrits : les chiffres varient de 657 à 5048 ! « *Quoi qu'il en soit*, écrit André Lévy, la réalité dépasse la fiction. Nous lui sommes redevables d'un bon quart des traductions du sanskrit en chinois de l'énorme canon bouddhique. » Le sinologue Paul Demiéville ne tarit pas d'éloges : « On ne sait ce qui, dans ses traductions, cause le plus d'émerveillement, de la rapidité avec laquelle elles furent exécutées, de la rigueur de leur terminologie, de l'érudition et de la pénétration dont témoigne ce savant... » La « vieille » histoire officielle des Tang raconte que plusieurs dizaines de milliers d'hommes et de femmes suivirent ses funérailles. Xuanzang n'est pas le seul moine à s'être engagé dans une telle pérégrination vers l'Ouest. Faxian, au début du ^{ve} siècle, raconte son périple dans son *Mémoire sur les pays bouddhiques*. Lui aussi s'est absenté de Chine pendant quinze ans. La lecture de son court récit ne manque pas de charme et on mesure à certaines phrases quels obstacles il a dû vaincre : « Dans le fleuve de sables, il y a de nombreux démons malfaisants, des vents chauds : ceux qui en sont victimes meurent tous, pas un n'y survit. En haut, il n'y a pas un oiseau qui vole, en bas, pas une bête qui marche. Lorsque l'on regarde partout à perte de vue pour chercher où passer, on ne sait pas quoi décider ; les seuls signes sont les ossements des gens morts. » Mais seul le récit du voyage de Xuanzang a donné lieu, écrit Jean-Pierre Drège, à de multiples études. Seul celui-ci a enflammé les imaginations. On en parlera le mois prochain.

Jean Ristat

Le Voyage vers l'Ouest, Éditions Fei. Un coffret de 36 volumes, une carte et un livret connexe. 2870 pages, 89 euros.

Mémoire sur les pays bouddhiques, Éditions Les Belles Lettres, 200 pages, 35 euros.

Pierre Souvestre et Marcel Allain, Fantômas, tome IV : la Livrée du crime ; la Mort de Juve ; l'Évadée de Saint-Lazare ; la Disparition de Fandor

(Robert Laffont, Bouquins, 1120 pages, 30 euros).

On est quelque peu surpris – tous les éditeurs ne sont pas dotés d'une telle constance, et laissent tomber des projets en cours de route si le succès n'est pas à la hauteur de leurs attentes, « Bouquins » le premier, qui a laissé en panne les *Mystères*

du peuple après son premier volume – mais évidemment heureux de voir se poursuivre l'entreprise *Fantômas*. Plus qu'un volume, et la jonction sera opérée entre l'expédition Letourneux/Artiaga (épisodes 1 à 20) et l'expédition Francis Lacassin (épisodes 21 à 32), parue il y a déjà bien des années.

Le tome IV de cette intégrale voit Fantômas poursuivre ses sombres et improbables desseins, et Juve et Fandor tenter de le contrer avec une obstination moins féroce qu'amusée. Ils sont d'ailleurs relativement peu présents dans deux des épisodes. Non,

Rimes,

de Dante. Traduit et présenté (édition bilingue)

par Jacqueline Risset. Flammarion, 410 pages, 25 euros.

Autour de sa traduction magistrale de *la Divine Comédie*, Jacqueline Risset, récemment disparue, a multiplié les réflexions sur la poésie et, certainement mieux que quiconque, a, durant sa vie, établi le pont intemporel qui unissait l'univers du ^{XIV}e siècle à la modernité. Non seulement en traduisant dans une langue actuelle la syntaxe et le lexique de Dante de manière à restituer la vitalité des visions du poète, à la fois mystique et chroniqueur de son temps (car *l'Enfer* est avant tout une histoire de la Florence du ^{XIII}e siècle et c'est tout le procès du pouvoir politique et clérical de son temps qu'il ne rend compte d'une réalité amoureuse. Avec les *Rimes*, on est, nous dit Jacqueline Risset, dans l'expérimentation.

Béatrice est une figure plus allégorique qu'humaine et on s'est perdu dans les tentatives de lui faire correspondre une réalité féminine. *La Vita Nuova*, le second chef-d'œuvre poétique de Dante, ne faisait que conforter la conviction qu'on est dans un monde irréel, intérieur, symbolique, qui commente la création plus qu'il ne rend compte d'une réalité amoureuse. Avec les *Rimes*, on est, nous dit Jacqueline Risset, dans l'expérimentation.

Elle-même s'y connaissait en expérimentation. Son œuvre personnelle a montré avec quelle finesse elle savait entrer dans les rêves des autres (Proust, Fellini, Dante) et dans les siens propres. La littérature était au service de ce monde parallèle, celui des visions, celui de l'imagination amoureuse qui instaurait un constant dialogue entre le rêveur et ses rêves, entre l'amoureux et l'objet d'amour, mais aussi entre le créateur et ses instruments. Et c'est sans doute aussi pourquoi Jacqueline Risset s'est autant intéressée à la rhétorique amoureuse, italienne et française, qui allait des troubadours aux poètes de la Pléiade (elle a consacré un très beau livre à *la Délie* de Maurice Scève). Les *Rimes* de Dante sont précisément à mi-chemin entre la poétique des troubadours, à laquelle il est fait très souvent allusion, au point même d'intégrer du provençal dans certains vers, et le « dolce stil novo », de Guido Cavalcanti, qui inspirera Pétrarque, puis les poètes français. C'est bien sûr aux *Amours* de Ronsard que font penser de nombreuses chansons et ballades ici traduites. Mais la spéculation sur le mot et l'image n'est pas sans rapport avec un Ponge (que Jacqueline Risset a traduit en italien).

Dans ses poèmes, qui prennent des formes très diverses, Dante s'adresse à des confrères poètes (Guido Cavalcanti, Forese Donati, Lapo Gianni di Ricevuti, Cino da Pistoia, Dante da Maiano, Lippo Pasci, Betto Brunelleschi, etc.), à l'amour lui-même, au sonnet, à la chanson, à la mémoire, à l'intellect, aux guirlandes, aux fleurs, à la mort, à la mélancolie, aux paroles et aux femmes aimées, plus ou moins réelles. Béatrice n'est nommément citée qu'une seule fois. Il s'agit donc d'un usage très réflexif, très cérébral, de la poésie, qui atteint son formalisme le plus raffiné dans les *Rimes pierreuses*, où le poète joue sur le nom de Pietra (Pierrette et pierre), qui donne lieu à des calembours et des métaphores. On peut se douter que toute une culture de cour donnait vie à ces poèmes qui étaient aussi un jeu, qui pouvait prendre une forme musicale avec des madrigaux, comme ce sera le cas, trois siècles plus tard, grâce à Monteverdi (qui utilisera cependant des poètes plus tardifs).

Jacqueline Risset a beaucoup réfléchi sur les liens qui unissaient les visions, les rêves à leur transcription visuelle ou écrite, par le cinéma et par l'écriture. En ayant constamment travaillé dans les deux langues (elle traduisait dans les deux sens et elle écrivait même certains poèmes directement en italien), elle avait appris comment la rhétorique ne se réduisait pas nécessairement à un

Les expérimentations du paon de Florence

artifice, mais pouvait être constitutive d'un univers à part entière. Aussi comprend-on qu'après avoir traduit de façon très fluide le récit à la fois réaliste et fantastique de *la Divine Comédie*, elle ait eu besoin de s'attarder sur les sinuosités « âpres » (c'est un adjectif de Dante qu'elle reprend à son compte) de ces travaux expérimentaux, que, selon l'expression de l'historien de l'art (maître de Pasolini) Roberto Longhi, elle nomme « *héroïsme technique* ». Cette technique, poursuit-elle, est « *vue comme moyen d'ascèse linguistique, mais aussi comme instrument de communication forte, à la fois avec l'objet d'amour et entre les poètes* ». Mais, répétons-le, cet « *objet d'amour* » est peut-être plutôt la création poétique elle-même que la (ou les) femme(s) aimée(s), source de douleur, de frustration et d'inspiration.

La survalorisation de la souffrance amoureuse se substitue au plaisir et à l'échange, rendus quasiment impossibles et, du reste, finalement peu souhaitables. En cela, Dante reste fidèle à la tradition des troubadours. La femme ne devient objet d'amour que dans la mesure où elle est une souveraine dédaigneuse, qui même use de « verges » pour frapper l'amant, qui y savoure de nouvelles délices. On est bien dans le jeu courtois, comme le souligne la traductrice. Mais le fameux « *soupir* » dantesque exprime tant de choses : dernier souffle de vie, et donc entrée dans la mort rédemptrice, mais aussi aspiration infinie à un monde nouveau, lien ineffable et immatériel, désincarné avec la figure idéale d'une sorte de surhumanité, autodépassement, transfiguration à l'image de celle du Christ, inspiration.

Et l'on comprend que Jacqueline Risset n'hésite pas à voir dans ces *Rimes* la préfiguration du *Finnegans Wake* de James Joyce, tant l'invention d'une langue composite (qui atteint son comble dans la dernière chanson polyglotte) est associée à l'édification des visions intérieures.

« Cianson, povès aller pour tout le monde,
namque locutus sum in lingua trina,
ut gravis mea spina
si saccia per lo mondo. Ogn'uomo senta :
forse pietà n'avrà chi mi tormenta. »

En utilisant une « triple langue » (latin, français provençalisé, italien toscan), Dante universalise sa communication, mais la rend également hermétique, ce qui était aussi l'impasse de Joyce.

« Chanson, tu peux aller partout,
et j'ai parlé en triple langue
pour que ma grave épine
se sache par le monde. Que tous entendent :
peut-être qui me tourmente en aura pitié. »

Certains des sonnets, certaines des chansons contenus dans ce recueil qui ne fut pas constitué par Dante, ni publié de son vivant, connurent une grande célébrité en Italie et en Europe, malgré leur complexité non seulement dans la sophistication des métaphores, mais aussi dans la subtilité des sentiments tyranniques décrits. Parlant de la lumière des yeux de la bien-aimée :

« ... Et de ses rayons pleut sur mon cœur
une telle peur qu'elle me fait trembler
et dire : "Ici je ne veux jamais revenir",
mais bientôt je perds toutes mes forces
et je reviens là où je suis vaincu,
réconfortant mes yeux épouvantés... »

C'est sous la forme d'un paon que Dante apparut en rêve à sa mère enceinte, selon Boccace, qui appartenait à la génération suivante et fut son biographe. Une vision qui était un passeport onirique pour l'éternité.

René de Ceccatty

Et vive Fantômas !

Juve n'est pas mort (épisode 14), mais on ne le voit quasiment pas pendant quatre cents pages. Oui, Fandor a bien disparu (épisode 16) et on ne le voit pas du tout durant tout un volume.

Le clou de ce tome IV – à mon goût – est *la Livrée du crime*, un des meilleurs de la série, où Souvestre et Allain, des hôtels particuliers de Neuilly aux bouges de Belleville, dressent du Paris d'avant 1914 un portrait aussi contrasté que l'ont fait Balzac et Féval dans *Splendeurs et misères des courtisanes* et *les Habits noirs*. On y lit la version « fantô-

mesque » de la lutte des classes, et le livre se termine dans un bain de sang aussi terrifiant que burlesque.

Le volume est agrémenté d'une rareté, reproduite telle quelle, avec photos et typo d'origine : le texte « novellisé », comme on ne le disait pas à l'époque, du premier des cinq films consacrés à Fantômas par l'immense Louis Feuillade. Pourquoi ne pas nous avoir proposé les quatre autres ? Question de place, sans doute. Dommage.

Et vive Fantômas !

Christophe Mercier

Terreur et fantaisie

Frankenstein et autres romans gothiques,

édition établie par Alain Morvan et Marc Porée. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1440 pages, 65 euros (58 jusqu'au 31 janvier 2015).

Dans *Idée sur les romans* (1800), Sade affirme que la littérature gothique « devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait ». Si ces propos ne manquent pas de pertinence, ils n'expliquent pourtant pas entièrement le succès de ce genre nouveau apparu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Si le monde des philosophes et de l'Encyclopédie semble ne pas connaître la peur, celui qui surgit alors constitue une sorte de « retour du refoulé ». Les spectres, les squelettes, les héros noirs et les jeunes filles persécutées peuplent le roman gothique, promouvant une esthétique de l'enfermement et de la fuite, de la nuit et du secret, de l'impuissance et de la mort, où semble culminer le thème du double.

L'intérêt de ce volume de « la Pléiade » est d'avoir choisi cinq romans représentatifs du genre proposés dans l'ordre chronologique. Ainsi, du *Château d'Otrante* (1764) à *Frankenstein* (1818), c'est tout un corpus qui se constitue, mais aussi une véritable mutation de la sensibilité littéraire. Parti d'Angleterre, le roman gothique conquiert l'Europe et sert de pont entre les Lumières et le romantisme.

Avec son *Château d'Otrante*, Horace Walpole pose les règles du genre : architecture menaçante, innocence persécutée, religion tyrannique, importance de la superstition et du mystère. Le roman se déroule dans une Italie moyenâgeuse et met en scène une famille dont le destin est suspendu à une prophétie énigmatique, à la limite du *nonsense*. La seigneurie d'Otrante leur échappera lorsque le vrai propriétaire deviendra trop grand pour l'habiter. S'ensuit une série d'événements surnaturels. Le jeune Conrad est écrasé par un casque géant tombé du ciel. L'atmosphère est toujours onirique, tandis que les personnages connaissent des fantasmes de corps morcelé et des épisodes de grande impatience sexuelle. Le réalisme est rapidement oublié et glisse vers le merveilleux. « *Tout est comparable à tout*, observe Éluard dans une préface de 1943. *C'est déjà la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie.* »



Vathek (1786), rédigé en français par William Beckford, mêle l'exotisme oriental et le gothique terrifiant. Le roman se présente comme la chronique d'un calife qui abjure l'islam pour s'engager avec son allié Nouronihar dans une suite d'activités orgiaques et occultes, aussi extrêmes que gratuites, comparable à un pacte censé lui procurer des pouvoirs surnaturels. Au lieu d'accéder à ceux-là, le héros descend à la fin du récit dans l'enfer gouverné par Éblis, incarnation du mal, où il sera condamné à errer sans fin et sans voix. *Vathek* influencera Byron, Poe, Swinburne et surtout Mallarmé.

Le Moine (1796), de Matthew Gregory Lewis, est certainement le plus célèbre des romans gothiques. Situé dans l'Espagne de l'Inquisition, le roman constitue une critique féroce du catholicisme. Le moine Ambrosio, réputé pour sa sainteté, cède aux avances de la belle Matilda, incarnation du diable, qui va le pousser à des crimes ignobles : il viole sa sœur et tue sa mère. Arrêté et enfermé, il fait appel à Satan qui l'enlève, puis le précipite du sommet d'une montagne. Rédigé après la Terreur (les massacres des religieuses en

ces épreuves. Chez Ann Radcliffe, la description de la nature en interaction avec le psychisme des personnages ainsi que le dévoilement progressif de l'intrigue annoncent le romantisme. Walter Scott autant que Mary Shelley sauront s'en souvenir.

Frankenstein ou le Prométhée moderne (1818), de Mary Shelley, renonçant définitivement aux Lumières, constitue l'aboutissement du roman gothique et le point de départ du fantastique et de ses dérivés. Héros crépusculaire, Victor Frankenstein partage avec son monstre la même monomanie qui consiste à défier le créateur. Tous deux, solitaires, avides de connaissances, réactualisent le thème de la folie destructrice du double persécuteur. Si le monstre a été créé hors sexualité à partir de fragments de cadavres mis en branle par l'électricité, Victor quant à lui rêve que sa belle Élisabeth se liquéfie en une masse putride. La sexualité débouchant ainsi sur le sang et sur la mort. Victime ou maître en fausseté, le monstre disparaît à la fin avec tout son mystère, parmi les glaces arctiques et les ténèbres lointaines.

Jean-Claude Hauc

Le miroir brisé de Pascal Quignard

Mourir de penser,

de Pascal Quignard. Éditions Grasset, 240 pages, 18 euros.

Mourir de penser, le neuvième tome de la série du *Dernier Royaume*, sonne comme une mise en garde. La preuve par l'exemple, Pascal Quignard consacre les premiers chapitres à raconter comment des personnages historiques ou littéraires ont péri à cause de leur pensée. Car la pensée a deux façons de nous mettre à mort, nous dit l'auteur : soit que son contenu implique une rupture trop violente avec l'ordre social, soit que la réalité vienne gripper notre réflexion, nous poussant par là même à l'irréversible. C'est donc sur un danger de mort que s'ouvre un livre pourtant tout entier « voué à la pensée », comme l'écrit l'auteur. Marquée par l'esthétique de l'essai, son écriture dialogue avec les théories de penseurs, philosophes et psychanalystes essentiellement : Socrate, Platon, saint Thomas d'Aquin, Lacan et Freud, Winnicott et d'autres, figures d'une écriture qui adopte parfois les tournures de la langue scientifique. Aussi le septième chapitre finit-il abruptement sur l'énoncé de thèses numérotées. Aussi trouve-t-on des moments de rupture où la narration cesse et la pensée se ramasse : « *Corollaire I. Toutes les figures de la rhétorique sans exception dérivent des ruses de la chasse et les disséminent. Corollaire II. Toutes les ruses de chasse, tous les stratagèmes de guerre, toutes les figures de rhétorique, bref, l'ensemble des tactiques de mort son indifférenciées.* » Dans ce chapitre intitulé « Théorique et cynégétique », l'auteur mène une réflexion sur

la parenté entre la chasse et la pensée, l'une née de la faim, l'autre de la curiosité définie comme une « *faim sans faim* » ; toutes deux tendues vers la mise à mort. L'allure scientifique du texte doit également à l'emploi d'un lexique souvent spécialisé (énantiodyme, noème, etc.) qui est parfois l'objet de rêveries langagières. Car cette invitation à penser se confond toujours chez Quignard avec une invitation à réfléchir sur les mots, seul moyen pour lui de parvenir à « *une vérité de meute* », prise dans une langue qui nous constitue tous. L'écriture quignardienne est ainsi une méthode de recherche de vérités. Mais une méthode sensible : « *Il faut penser en sentant* », écrit-il dans *Mourir de penser*. On pourrait la qualifier en deux mots : histoire et obsession. Obsessionnel semble être en effet le mouvement de l'écriture qui fait rejaillir, par ressacs, des pans de l'histoire de la langue, des hommes et des dieux antiques. Parmi les trente-six chapitres du livre, on en trouve un sur « Le roi Rachord » et l'histoire de son baptême avorté ; un autre « Sur le train emmenant Poincaré à Coutances » ; le huitième porte sur « La mort de Marcel Granet au mois de novembre 1940 », tandis que d'autres s'intitulent « Apulée sur la route », « Mort de Socrate à Athènes », « Pythagore à Messaponte », « Nâgasena et le roi Ménandre » ou encore « La mort d'Ariane ». Or, à l'intérieur même de ces courts chapitres, plusieurs récits peuvent se confronter. « L'invention de la conscience », le vingt-sixième chapitre, convoque successivement Ovide, l'histoire de saint Paul, d'Auguste, de l'empereur Antonin, du janséniste Du Guet, autant de figures qui reviennent trouver le texte

à d'autres endroits du livre. Ces perpétuels retours de fragments, l'écrivain les a formalisés dans l'image du « *miroir brisé* ». Contrairement au miroir stendhalien, qu'on promène intact le long d'un chemin, voici comment Pascal Quignard définit son écriture : « *Un petit miroir brisé tombé par terre, dans le fossé qui longe le champ, dont chaque petit fragment, si petit qu'il soit, si souillé qu'il soit, reflète tout le paysage, tout le ciel.* » Le geste à la fois humble et totalisateur de celui qui a pu définir le *Dernier Royaume* comme « *le petit effort d'une pensée du tout* » se révèle aussi dans le décloisonnement des genres : *Mourir de penser* mêle finement réflexions, narration et rêverie sur la langue. L'esthétique fragmentaire de Pascal Quignard trouve son pendant symbolique dans une ville omniprésente dans son œuvre, Le Havre, ville placée sous le double signe du refuge et de la ruine. L'idée de refuge, contenue dans ce toponyme de l'enfance, marque l'œuvre quignardienne tout entière et fait l'objet d'un chapitre entier : le trente-quatrième et antépénultième chapitre de *Mourir de penser* se nomme en effet « Refugium ». Il montre ce que le refuge doit à la fuite : si l'activité de penser nécessite un exil, une sortie hors de soi, une *fuga*, c'est pour chercher un refuge (un *re-fugium*, postérieur donc à la *fuga*) ou « *une quiétude édenique solitaire utérine* » nécessaire à la pensée. On peut voir là l'éthique d'un auteur qui a choisi de se défaire de ses responsabilités professionnelles (editoriales notamment) et mondaines pour se retirer dans la lecture et l'écriture : « *Depuis avril 1994, je ne fais que lire et écrire* », a-t-il pu dire, ou encore « *il faut se*

déconquérir du social sur soi ». Mais Le Havre ne symbolise pas seulement ce refuge nécessaire à la pensée : c'est aussi cette ville d'après-guerre en chantier où la famille Quignard s'installa en 1950, alors qu'il n'avait que deux ans. Il allait y passer huit ans de son enfance et évoque aujourd'hui le *Dernier Royaume* comme « *une immense reconstruction fragile sur des ruines* », ces ruines d'« *une ville neuve poussant sur une cité anéantie (qui) a destiné mes jours* ». L'esthétique du fragment symbolisée par Le Havre correspond surtout chez Quignard à un refus de l'histoire comme récit constitué et linéaire.

Dans *Mourir de penser* il s'agit aussi de l'histoire universelle qui se répète, celle des hommes nés d'autres femmes et hommes. C'est là que la psychanalyse trouve son expression la plus forte. Elle sert à essayer de retrouver un état antérieur : « *Il y a un jadis incontournable au fond de l'âme. Il y a "eu" une complétude. Une poche a "été" étanche. La fusion est connue de tous, dans son silence, au temps de la solitude. Sa perte est la première épreuve atmosphérique dans la détresse pulmonaire de chacun, dans la projection de la parturition, dans l'effroi ressenti devant un monde inconnu, dans la menace de mort, dans la révélation du corps sexuel, c'est-à-dire sexué, sectionné, coupé, coupable. La pensée se déclenche dans la perte (...)* ». Ainsi peut-on relire le titre différemment : *Mourir de penser* est moins une menace que l'annonce d'un état de fait. Nous sommes tous déjà morts de penser ; nous avons déjà tous quitté le premier royaume de la fusion vers ce monde, le nôtre, qui est le dernier.

Amina Damerdj

Une amitié littéraire

André Gide-Francis Jammes, Correspondance,
tome 1, 1893-1899 (Gallimard, 400 pages, 28 euros).

Francis Jammes, né à Tournay, dans les Hautes-Pyrénées, en 1868, vit, à partir de 1879, à Orthez, qu'il quittera peu. Et c'est à Orthez qu'est éditée sa première plaquette de poèmes, *Six sonnets*, en 1891.

André Gide, né à Paris, 6^e arrondissement, en 1869. C'est à Paris qu'est publié, en 1891, son premier livre, *les Cahiers d'André Walter*.

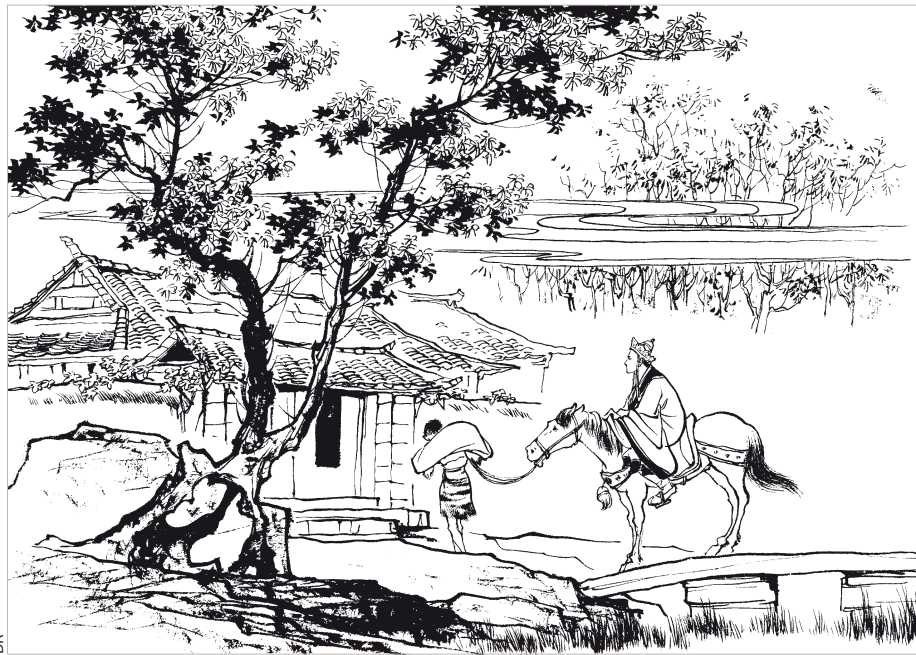
Jammes et Gide ont presque le même âge, entrent en littérature à la même époque, mais n'appartiennent pas au même monde, et dès leur première lettre (André Gide à Jammes, en mai 1893), on comprend que leur relation n'est pas une relation d'égal à égal : le jeune poète béarnais a envoyé à l'écrivain parisien son nouveau livre, *Vers*, imprimé à Orthez, afin qu'il le fasse connaître dans la capitale.

Pourtant, même si Jammes est « demandeur », et reste l'obligé de Gide, les relations des deux jeunes gens se placent très rapidement sur un pied d'intimité, et d'affection mutuelle : avant même qu'ils ne se rencontrent pour la première fois (lors d'un voyage à Biskra, en 1896) le tutoiement est de rigueur entre eux.

Leur correspondance, publiée dès 1949, a toujours été considérée comme l'une des plus importantes de Gide, et lue comme une sorte de roman épistolaire, le roman d'une amitié exaltée qui, après quinze ans de malentendus et de réconciliations, se terminera définitivement en 1909.

Cette nouvelle édition, enrichie de nombreuses lettres jusqu'à alors inédites, comprendra deux volumes. Le tome 1 nous mène jusqu'en 1899, après la publication de *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir*, le premier recueil collectif majeur de Jammes (1898) et des *Nourritures terrestres* (1897). À ce stade de leurs carrières respectives, les deux écrivains ont acquis une solide réputation, et Jammes, bien que résolument provincial, a appris le fonctionnement de la vie littéraire parisienne, et s'adresse à Gide avec l'assurance d'un vieux routier des lettres (« *Il faut absolument, mon cher Gide, que l'on presse, en même temps que la publication de mon poème à L'Ermitage, sa mise en plaquette! de telle façon que j'en puisse faire le service en même temps que celui de mon nouveau livre, c. à d. au commencement de juillet* » juin 1899).

Cette correspondance, donc, est le roman d'une amitié, une amitié essentiellement littéraire (les rencontres entre les deux hommes seront rares, et rarement à la hauteur des sentiments intenses exprimés dans les lettres : Gide, plus tard, évoquant leur première rencontre, parlera de « *ce petit être semillant,*



barbu, à la voix claironnante, au regard en vrille », si peu ressemblant à l'image qu'il s'en était faite), non dépourvue de pose : on a souvent l'impression que, par-delà leur indéniabilité sincérité, chacun des deux hommes a conscience de jouer un rôle. Jammes est l'admirateur. « *Je vous verrai progresser et devenir célèbre, du coin de mon feu, moi qui, sans doute, loin de tout et de vous, resterai dans l'ombre comme un grillon, doré par la suie, et que bien peu écouteront.* » (Jammes à Gide, octobre 1894).

Gide, lui, joue le rôle du frère protecteur, du passeur dans les arcanes du monde littéraire de ce qu'il appelle « *la République des Lettres* » : « *Que ne suis-je auprès de toi? Je dorloterais tes pensées comme des malades, et je t'embrasserais comme un ami. — Orthez est loin; toutes rumeurs t'y parviennent déformées, et, comme une tige de levier, grossies selon le carré ou le cube des distances.*

Cher ami, mais c'est la gloire tout cela! et le débinage est le tremplin du Parnasse » (novembre 1895).

Cette amitié des deux hommes est perpétuellement mise en scène, surtout de la part de Gide, qui reste avant tout un homme de lettres et pense aux futurs manuels de littérature qui, plus tard, accueilleront son nom : « *Caro Mio,*

son œuvre, et relever, de façon très consciente, du poème en prose. « *Pas un nuage; ma fenêtre est pâle d'être bleue. Là-bas, on forge. L'enclume est sonore comme une sonnaile de vache, sonore comme mon âme; et il me semble qu'elle soit un violon qui frémit sous des souffles de baisers blancs.*

Je suis un verger où vous vous promenez. Il y a un banc pour vous recevoir. Et mes pipeaux se taisent pour ne pas troubler la bonté douce de ta compagne amie.

C'est une lettre que je voulais écrire, et je vois que c'est un poème. Je ne puis pas ne pas écrire un poème » (avril 1896).

L'enclume, le banc, la sonnaile de vache, les baisers blancs : *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir* n'est pas loin.

Le curieux de la petite histoire trouvera dans ces lettres un tableau très évocateur du monde littéraire parisien à la fin de l'avant-dernier siècle. Les amateurs de Jammes y liront sa prose cristalline. Les admirateurs de Gide y découvriront une incarnation inédite de cet homme aux multiples visages. Et les amateurs de roman y verront le roman vrai d'une amitié, mimée et en même temps sincère, mais qui, comme toutes les amitiés, portait en soi son propre échec.

Christophe Mercier

Jack London ou l'or du temps

Jack London,
de Bernard Fauconnier. Folio biographies,
320 pages, 8,40 euros. Jack London,

Martin Eden,
Libretto, 11,50 euros.

Il fut l'indéfectible compagnon des enfances, adulé par l'école, choyé par l'université, édité et commenté à profusion : enfin un écrivain venu du peuple, voleur de langue, de glace et de feu ! Un mythe. Son dernier biographe, Bernard Fauconnier, nous rappelle combien l'auteur de *Croc-Blanc* représente la figure emblématique d'une Amérique héroïque, fière d'afficher le destin d'un homme qui, parti de rien, s'est lancé à l'assaut des terres hostiles, des mers indomptables, des climats inhumains, avant de transformer ses vies en livres, à raison de mille mots par jour. Un vrai et robuste Américain ! Mais il n'est pas de légende sans tragédie. Après une virée vertigineuse dans les bas-fonds des prolétariats, des amours nécessaires et contingentes, du journalisme et de l'édition mercantiles, notre Prométhée, condamné à l'éternelle insatisfaction, écartelé entre le monde misérable d'où il vient et le monde doré qu'il a rejoint, sombrera, dévoré par l'alcool, la morphine, l'opium et la strychnine. Prodigieuse et

terrible destinée hollywoodienne. « *On n'avale pas le monde*, écrivait jadis un pamphlétaire, *on crève d'avoir tenté de l'avalier.* »

Au commencement, Jack London s'appelle John Chaney. Sa mère, Flora, pauvre fille réfugiée dans le spiritisme et l'occultisme, ne lui révélera jamais l'identité de son père. Il est élevé par une ancienne esclave du Tennessee qu'il vénère. La famille s'agrandit quand Flora convole avec John London, ancien combattant nordiste, veuf, et père de deux filles. Deux John à la maison, c'est un peu de trop. Le petit John devient Jack, et London du même coup. On habite Oakland, au bord du vertige océanique. Jack est pauvre, il s'ennuie, il lit, il vend des journaux dans la rue, se bagarre, devient employé dans une conserverie, apprivoise la mer, intègre une bande de pilliers d'huîtres, entame son long et destructeur commerce avec l'alcool. Maintenant, c'est partir qu'il veut. Il s'embarque sur la première goélette venue, chasse le phoque dans la mer du Japon. *Anna Karénine* et *Moby Dick* lui tiennent compagnie. Le démon de l'écriture l'habite. À vingt ans, il a déjà tant vécu. Il a tant à dire. Mais il faut s'approprier les mots. Langue de marin n'est pas langue de livre. Entre deux embarquements, pour survivre, il se laisse exploiter par des patrons sans scrupule, se rebelle, traverse les États-Unis et le Canada, connaît l'enfer de la prison, rencontre la lie de

la terre. Sa conscience s'ouvre. « *Pour des gens de son espèce, issus de la classe ouvrière, le seul salut est d'apprendre, d'accéder au savoir pour ne pas rester dans le camp des victimes.* » La lecture de Spencer le conforte dans sa conviction que la vie est une lutte continue, que seuls les forts survivent, que « *la domination des Blancs sur les Noirs et les autres races* » est « *inévitabile* ». Ambiguïté de London, toujours partagé entre générosité et individualisme, progressisme social et volontarisme forcené, universalisme et racisme. En attendant des jours meilleurs, il enchaîne les servitudes : blanchisseur, docker, jardinier, balaieusement. La lumière vient, enfin. En janvier 1895, sa première nouvelle est publiée.

Il aime aussi. Elle s'appelle Mabel, elle deviendra son héroïne la plus célèbre. Ruth Morse, « *une créature éthérée, pâle, auréolée de cheveux d'or* », de surcroît licenciée des lettres, qu'on croit sortie d'un tableau préraphaélite. La Belle et la Bête. Inaccessible. Cet abîme qui les sépare, il veut le combler. L'université sera le remède. Il bâche, est reçu à Berkeley. Il n'y trouve qu'un monde factice, peuplé de frimeurs et de pimbêches. Il repart chercher de l'or au Klondike. Il trouve l'amitié des forçats, la souffrance solidaire des parias, et des idées de nouvelles et de romans. Au retour, contre toute attente, il se marie avec Bess. Ils ont

deux enfants, ne sont pas heureux, se séparent. Il écrit comme on respire, articles, romans, nouvelles : *l'Appel de la forêt*, *Fils du loup*, *Construire un feu*, *le Peuple de l'abîme*, un reportage qu'il a rapporté de Londres, *le Loup des mers*, qui séduisent un large public. L'argent le comble, mais ne calme pas ses ardeurs voyageuses. Il quitte Bess pour Charmian, un amour de jeunesse avec laquelle il entame un tour du monde. Nouvel échec. L'odyssée de London s'achève en 1916. Le monde s'étripe. Il a quarante ans. Ces dernières années, il a soutenu la première révolution russe, est allé au Japon, en Corée, à Hawaï, aux Marquises, en Mélanésie, en Australie, au Mexique, a conféré à Harvard et à Yale, écrit *le Talon de fer* influencé par *la Jungle* d'Upton Sinclair, *le Vagabond des étoiles*. Il est propriétaire d'un ranch gigantesque, « *le Ranch de la beauté* », et d'une maison de trente-deux pièces qui, à peine achevée, brûle sous ses yeux.

S'il n'y avait qu'un livre de London à lire, ce serait *Martin Eden* (1909), son histoire, transfigurée, écrite sur le « *Snark* » entre San Francisco et Tahiti. Le héros du même nom suit pas à pas la vie de son créateur. Tout un pays s'y reconnaît, dans ses rêves, ses fantasmes, ses folies, ses contradictions, ses fourvolements.

Jean-François Nivet

CHRONIQUE POÉSIE DE FRANÇOISE HÀN

Poésie en revues et en poche : diversité des voix

Les voix des poètes ont un écho multiple grâce aux revues et aux collections de poche. Venues d'ici et d'ailleurs, de maintenant ou d'autres époques, elles disent souvent quelque chose à et de notre monde actuel.

« *Po&sie* accueille Imagine Africa ! », tel est le titre du texte de Claude Mouchard, dédié à Breyten Breytenbach, qui ouvre *Po&sie*. C'est un salut vibrant à une revue qui œuvre au développement de la culture dans l'Afrique entière et prend en compte la multiplicité de ses langues. Viennent ensuite des poèmes de Rachel Blau Duplessis, née à Brooklyn en 1941. En eux, dit leur traducteur, Jean-Paul Auxéméry, « la parole poétique se voit confrontée aux multiples et dramatiques enjeux de notre temps et se nourrit d'interrogations sur sa propre légitimité ». Yu Jian, poète chinois, n'en est pas à sa première participation d'importance à *Po&sie*. Ici traduit par Claude Mouchard et Fu Jie, il termine un poème décrivant la vie paisible d'un petit bourg états-unien au nord de Boston par « *voilà il est arrivé le vaurien qui écrit de la poésie* », nous laissant imaginer du même coup l'accueil réservé à la voix dissidente. Nathalie Koble souligne le bilinguisme franco-anglais de la tradition poétique de la Saint-Valentin du XIV^e au XXI^e siècle dans les poèmes présentés, qu'elle a recueillis et traduits. *Les Aphorismes sur le poème*, d'Arnaud Villani, sont eux-mêmes des poèmes en prose frappant juste, ainsi : « *La poésie suscite une foule, non de Barbares, mais d'humains qui n'oublient pas le monde qui les fit naître et continue de les nourrir.* »

Cette livraison, qui contient encore d'autres contributions intéressantes, se prolonge sur le site Pour Po&sie.

Le numéro d'octobre d'*Europe* comporte quatre dossiers, le premier consacré au romancier Éric Chevillard, les trois autres à des poètes. C'est d'abord Jean-Louis Giovannoni : « *Lorsque j'écris, je ne suis pas seul* », présenté par Gisèle Berkman, puis Esther Tellermand, dossier introduit par Patrick Née sous le titre *Une poétique de la voix*, et enfin José Carlos Becerra, voix mexicaine fulgurante, qui résonne par-delà la mort accidentelle, en 1970, de son auteur âgé de 34 ans (voir notre chronique précédente). Bruno Grégoire a concocté le dossier.

La section « Dires et débats » s'attache à l'écriture poétique du polygraphe Paul-Louis Rossi. « Le Cahier de création » offre un très long poème, assez peu connu, de Hölderlin, dans une traduction de Fernand Cambon, *Émilie avant le jour de ses noces*. *Les Causeries*, de Jacques Demarcq, donnent voix à Rimbaud dans les horreurs d'aujourd'hui. Né à Barcelone, émigré en France avec ses parents à la fin de la guerre d'Espagne, Ramon Safon, avec *Chapiteau d'enfance*,

a conquis le français dans la poésie. Christophe Barnabé présente et traduit *Poèmes après les Sept Dernières Paroles* de l'Américain Mark Strand, composé sur une musique de Haydn. Dans la « Chronique de poésie », Pierre Vincclair analyse *l'Alphabet* de Pierre Jaffaux, disciple de l'Oulipo.

Dans sa livraison de novembre-décembre, *Europe* célèbre la philosophe espagnole María Zambrano. Le dossier s'ouvre sur une approche, par Laurence Breyse-Chanet et Jean-Baptiste Para, de cette grande figure exilée durant la dictature franquiste. Suit le texte écrit à son décès, en 1991, par Octavio Paz : *Une voix qui venait de loin*. Elle était proche des poètes de son temps, parmi lesquels Antonio Machado et son premier livre s'intitule *Poésie et philosophie*. Elle avait découvert, disait-elle, trois modes de raison : la quotidienne, la médiatrice et la poétique. Cette dernière est l'objet de *Note sur la raison poétique* de Jacques Ancet, dans un ensemble qui réunit nombre d'autres contributions éclairantes et de textes de María Zambrano elle-même.

« Le Cahier de création » donne à lire, outre les proses d'Azra Nuhefendi et de Gérard Farasse, *Oraison funèbre* de Sándor Márai, écrivain hongrois né en 1900, qui s'exila en 1948 et lutta jusqu'à sa mort voulue, en 1989, pour garder sa langue ; *le Deuxième Voyage* de Dimitris Tsamoulas, né en 1921 dans l'île de Léros, émigré de Grèce en Australie en 1952 et qui s'est mis à écrire exclusivement en anglais en 1981 ; enfin *Chroniques normandes* de Chantal Bizzini, née en 1956, traductrice en plusieurs langues et photographe. Olivier Barbarant consacre « les 4 vents de la poésie » à L'œuvre poétique de Giorgio Caproni, décédé en 1991.

Revues en ligne

Secousse n° 14 traite de la mode en se référant à Jean Cocteau. *Le Cahier de poésie* ouvre le numéro avec Jacques Brou, Pierre Ouellet, Daniel Pozner, Tamura Ryûichi traduit du japonais, Abdallah Zrika traduit de l'arabe. Dans les essais, nous retrouvons Becerra avec *le Salut par le verbe* d'Alvaro Ruiz Areu.

La somptueuse revue *Levure littéraire* propose dans son n° 10 plus de 450 contributions en plusieurs langues sur le thème « La mort non déclarée du langage ». La poésie y est très largement présente.

En poche

La collection Orphée, qui a repris vie au printemps 2012, poursuit à la fois la publication de nouveaux titres et la réédition de ceux qui n'étaient plus disponibles. Elle a réuni en

un coffret cartonné trois voix de femmes venues de temps et d'horizons différents :

L'Offrande, d'Anna de Noailles (1876-1933), est une figure 1900 dont la mondanité a pu voiler le talent. Le choix et la présentation sont de Philippe Giraudon.

Escarmouches, d'Emily Dickinson (1830-1886). Cette voix américaine si singulière a aujourd'hui en France de fervents lecteurs. Charlotte Melançon présente les poèmes qu'elle a choisis et traduits.

Louanges, de Hildegard de Bingen (1098-1179), la moins connue des trois. Abbessse allemande, elle a écrit des traités de physique et de médecine, un bestiaire, et des chants religieux, ces derniers ici traduits du latin et présentés par Laurence-Moulinier-Brogi.

Po&sie n° 148, 2^e trim. 2014. 158 pages, 20 euros.

<http://www.editions-belin.com/>

Site Pour Po&sie : <http://www.pourpoesie.net/>

Europe n° 1026, oct. 2014, 378 pages – n° 1027/1028, nov.-déc. 2014, 396 pages.

Chaque numéro : France 20 euros, étranger 22 euros.

<http://www.europe-revue.net/>

Secousse : <http://www.revue-secousse.fr>

Levure littéraire : <http://www.levurelitteraire.com/>

3 femmes 3 poètes, coffret comprenant :

L'Offrande, d'Anna de Noailles. Réédition 2012. 5 euros.

Escarmouches, d'Emily Dickinson. Bilingue, réédition 2014. 8 euros.

Louanges, de Hildegard de Bingen. Bilingue, réédition 2014. 8 euros.

Le coffret des 3 volumes de 128 pages chacun au format poche, sous cartonnage : 20 euros.

Éditions La Différence, 30, rue Ramponeau, 75020 Paris.

Site : www.ladifference.fr

À ÉCOUTER

Ne ratez pas les *Jeudis littéraires*, de 10 heures à 12 heures, sur Aligre FM 93.1. Une émission littéraire animée par Philippe Vannini.

Pennequin lecteur de Péguy

Charles Péguy dans nos lignes, de Charles Pennequin. Atelier de l'agneau éditeur, 74 pages, 14 euros.

« *Il serait bien en peine aujourd'hui. Tantôt on le traiterait de réactionnaire, tantôt on le prendrait pour un progressiste. Que de pauvres mots nous habillent maintenant. Nous, les soi-disant modernes. Nous, les postmodernes. Nous, dans la fin de tout. Car la fin de tout a déjà été proclamée. La fin de la poésie. La fin de l'art. La fin de la philosophie. Il ne manque plus que la fin de la bêtise. La fin de la connerie. La fin du sens a pris fin et une autre fin arrive. Toutes les fins nous tombent sur le poil et nous n'osons plus parler de vérité.* »

C'est de révolte dont Charles Pennequin parle dans *Charles Péguy dans nos lignes*. Une révolte contre un monde absurde et arbitraire. Une révolte contre ceux qui disent que tout est fait. Dans ce texte, il s'attaque aux thuriféraires de l'art parce que, comme

il le rappelle ailleurs : « *Tout a déjà été fait, mais moi, je n'ai pas encore été fait !* » Ce recueil est un texte contre le renoncement de tout, pour le dépassement de ceux qui disent que tout est dépassé.

Né en 1965, sa rencontre à vingt-sept ans avec le poète Christian Prigent fut déterminante dans son parcours d'écrivain. Dès lors, il ne fit plus qu'écrire. Ce livre de poésie dédié à Péguy marque cependant une inflexion dans son œuvre déjà conséquente. Tenant plus du pamphlet que de l'essai, son écriture passe la modernité au crible de la langue. Et il allonge ses phrases, il les fait couler, longs fleuves intranquilles, pour mieux les laisser repartir, sur un rythme saccadé, prêtes à la bataille. C'est aussi un plaidoyer pour l'image en littérature : « *La nature, les arbres, c'est louche. Le vert et le bleu, c'est louche. C'est avarié, pensent les modernes. Comme si le noir disait plus que le bleu. Comme si le sombre était plus proche du vrai que le vert. Vert et Vrai ça*

paraît pourtant tout proche. Mais on ne veut plus d'images dans la modernité. »

La filiation avec Charles Péguy n'est pas si étonnante. Comme l'auteur de *Jeanne d'Arc*, Charles Pennequin use d'une langue prolixe, à la fois orale et épique. Péguy était mal dans son époque. Il était mal avec la modernité. Cette Belle Époque qui, sous couvert de modernité, préparait la boucherie européenne où le poète devait mourir. Car la modernité est d'abord un mensonge. La langue au service de la modernité ne peut être qu'un mensonge. D'où le recours à *Péguy dans nos lignes*, à la poésie qui défait les fausses évidences du langage et redonne du sens. « *La modernité, c'est le mal de la parole. (...) C'est la modernité qui la maintient dans un certain parler. Un mauvais parler. Un parler (sans) fond. Alors que le fond du parler c'est ça qui est intéressant. Et la modernité le sait. Elle sait que parler a un fond et même un double fond. Elle sait, la modernité, que c'est le double fond du parler qui peut révéler la vérité.* »

Charles Pennequin se bat avec sa langue. Il la tord. Il l'embrasse. Il l'attrape. Une poésie qui se veut aussi action. Une poésie qui s'écrit et se crie. Depuis 1996, il dit des textes dans des lieux publics, des cafés, des théâtres, des centres culturels. Il trafique sa voix. Il use du dictaphone ou du mégaphone. C'est pour cela qu'il a créé en 2012 l'Armée noire avec des poètes performeurs et des artistes plasticiens. Le collectif se déplace dans des lieux délaissés par le monde de l'art : dans les bars interlopes de Marseille, sur les plages des petites villes du Nord, sur les quais de gare. Charles Pennequin y peint les commerçants d'une ville, offre des poèmes aux passants, fait des lectures sur une place de marché. L'Armée noire, c'est enfin une entreprise de poésie collective : les « spectateurs » participent, écrivent, desinent avec les poètes. Car, avant tout, la poésie de Charles Pennequin se veut action et profondément ancrée dans la vie.

Marius Loris

Réhabiliter la Révolution culturelle ?

Un nouveau regard sur la Commune de Shanghai

La Commune de Shanghai et la Commune de Paris,
de Hongsheng Jiang, préface d'Alain Badiou, La Fabrique,
344 pages, 15 euros.

La Révolution culturelle chinoise (1966-1969) n'a plus bonne presse. Alors qu'elle avait été une source de fascination en Europe dans certains milieux enthousiasmés par cette intense mobilisation populaire, la mort de Mao en 1976, l'arrestation de la « Bande des quatre » et le tournant entamé par la Chine de Deng Xiaoping ont marqué une rupture, que ce soit en Chine ou en Occident. Rejetée en Chine où un certain nombre de ses promoteurs ont été arrêtés alors que de nombreux documents ont été sciemment détruits, la Révolution culturelle est aussi condamnée en Europe, souvent par ceux qui en avaient été les plus ardents défenseurs lors de l'épanouissement du « maoïsme occidental ». En simplifiant les interprétations en vigueur, on peut dire que la Révolution culturelle chinoise est envisagée selon deux points de vue. Soit comme une lutte entre factions rivales au sein du Parti communiste chinois, lutte au sein de laquelle Mao aurait utilisé les masses, notamment de jeunes étudiants, pour reprendre le pouvoir à Liu Shaoqi et à Deng Xiaoping. C'est l'interprétation déjà formulée du vivant de Mao par Simon Leys dans *les Habits neufs du président Mao*. Une autre perspective de lecture existe toutefois : elle insiste sur la sincérité du déclenchement de la « Grande Révolution culturelle prolétarienne » par Mao, à partir de la parution de la « Circulaire du 16 mai » en 1966, mais c'est aussitôt pour en déplorer la logique extrémiste et son utopisme dangereux. Dans les deux cas de figure, les années de la Révolution culturelle chinoise sont implicitement ou explicitement condamnées et son bilan est décrit très négativement.

Un regard maoïste et chinois sur la Révolution culturelle

Le livre du chercheur chinois Hongsheng Jiang, *la Commune de Shanghai et la Commune de Paris*, fait entendre un autre son de cloche. Car en étudiant en profondeur la Commune de Shanghai, créée dans le contexte de la Révolution culturelle par des groupes de gardes rouges étudiants et de jeunes ouvriers, c'est à une vraie relecture de cette dernière qu'il procède. Son propos est d'autant plus intéressant qu'il est celui d'un intellectuel communiste chinois, inscrit dans la réalité de son pays, au cœur des débats, plus ou moins feutrés, qui le traversent. Ce propos tranche avec la condamnation officielle et une certaine forme de chape de plomb qui touche les événements, une chape de plomb dont l'auteur donne des exemples lorsqu'il explique qu'on l'a empêché de rencontrer certains acteurs historiques, voire de prendre des photos des lieux clés. Hongsheng Jiang a dû donc se contenter des documents écrits et des souvenirs publiés plus ou moins officiellement pour effectuer son étude ; il constate d'ailleurs qu'une importante documentation est disponible sur Internet, ce média jouant un rôle non négligeable pour percer la censure officielle.

Les raisons de cette censure tombent sous le sens pour Hongsheng Jiang : la « *conspiration du silence* » organisée pour dissimuler le contenu de la Commune de Shanghai et de la Révolution culturelle s'explique par la revanche de leurs adversaires. Ce sont les dirigeants visés par la Révolution culturelle qui ont finalement repris le pouvoir en 1976, après la mort de Mao, dirigeants qui ont marginalisé la tendance maoïste au sein du parti et les partisans de la Révolution culturelle pour mieux réintroduire le capitalisme en Chine. Or, contrairement à la version officielle ayant cours en Chine, Hongsheng Jiang envisage la Révolution culturelle, et notamment la Commune de Shanghai, comme un moment extrêmement positif, s'inscrivant dans la continuité de la Révolution d'Octobre ou de la Commune de Paris.

Pourquoi la référence à la Commune de Paris ?

C'est un des points forts de cet ouvrage que de montrer que la mémoire de la Commune de Paris était bien présente



au sein du mouvement communiste chinois. Objet déjà d'une conférence de Mao en 1926, la Commune de Paris fut aussi une référence lors de la création des communes de Shanghai et de Canton en 1927, avant qu'elles ne fussent détruites par le Guomindang. Or, la référence à la Commune réapparut en 1966 et tout particulièrement lors de la « tempête de janvier », en 1967 à Shanghai, mais aussi dans d'autres villes chinoises bouleversées par la Révolution culturelle impulsée par Mao.

On ne saisit tout d'abord pas trop pourquoi les Gardes rouges de Shanghai ont tenu à désigner comme la « Commune de Shanghai » les institutions qu'ils ont mises en place en remplacement du vieux Comité du parti de Shanghai. La Chine de 1967, officiellement socialiste et dirigée par un parti communiste, semblait très loin de la France de 1871, dirigée par un gouvernement bourgeois aux prédispositions monarchistes. La Commune de Paris affichait une dimension populaire, républicaine et patriotique, tout comme un pluralisme œcuménique associant blanquistes, proudhoniens et républicains avancés. Les organisations d'extrême gauche chinoise se caractérisaient alors par une grande intolérance, débouchant fréquemment sur la violence physique, ainsi que par une énorme tendance à l'éclatement et au sectarisme. Hongsheng Jiang narre d'ailleurs en détail les conflits vite apparus entre les 38 organisations plus ou moins aux origines de la Commune de Shanghai. Et son récit des confessions imposées aux dirigeants « révisionnistes » ainsi que des brimades et des humiliations infligées, même s'il euphémise manifestement les faits, suggère des pratiques très différentes de la démarche éclairée des communards.

Une révolution contre le parti ?

Pourtant, la référence à la Commune de Paris ne semble pas tant illégitime que cela dans la bouche des révolutionnaires de Shanghai. L'idée de l'abolition de la bureaucratie, de la révocabilité des dirigeants, de la fin de l'armée permanente, d'une rémunération modeste pour les cadres... tous ces principes issus de la Commune de Paris furent mis en avant à Shanghai et, d'une certaine manière, appliqués. Une milice ouvrière fut mise en place, milice manifestement dotée de moyens et d'une certaine autonomie. La surveillance policière fut réduite au profit de comités de quartiers jouant avant tout un rôle de médiation. Quant à la composition de la direction de la Commune, si elle intégrait des membres de l'armée et des cadres du parti, elle comptait pour moitié des représentants des organisations de masse, réalisant ainsi le vœu de « triple alliance » de Mao. Cette réduction impor-

tante du rôle du parti, qu'on put constater dans les premiers temps de la Révolution culturelle, atteignit sa forme la plus prononcée à Shanghai, où seuls quelques cadres, tel Zhang Chunqiao, maintenaient une présence du Parti communiste et un contact avec la direction maoïste à Pékin. Malgré ce constat, Hongsheng Jiang montre que, a contrario de l'interprétation proposée par Alain Badiou, la Commune de Shanghai ne poussa jamais à son extrême l'idée d'une révolution culturelle contre le parti et que, globalement, une place était admise pour ce dernier.

La Commune de Shanghai fut un mouvement éphémère : après une vingtaine de jours d'existence, son nom fut transformé en celui de « Comité révolutionnaire », sous l'impulsion de Mao qui voyait manifestement dans la prolifération des « communes » un risque de décentralisation excessive et une mise en cause de l'unité du pays. Même si Hongsheng Jiang insiste sur la continuité des pratiques et des positions entre ces deux structures, entre la « commune » et le « comité », on perçoit toutefois que l'autonomie du Comité révolutionnaire alla en s'affaiblissant et qu'une « normalisation » eut lieu. Il est significatif que le tumultueux Quartier général des ouvriers ait été transformé en une plus modeste « Union des syndicats de Shanghai ». La chose semble rétrospectivement inévitable tant la fragilité de la Commune de Shanghai fut indéniable : le mouvement qui la porta au pouvoir ne fut jamais majoritaire. Composé principalement d'étudiants en colère et de jeunes ouvriers révoltés, le mouvement se heurta à la méfiance et à l'hostilité des ouvriers dits « conservateurs », légitimement effrayés par les actes et les discours des organisations gauchistes. Cela explique que, de peur d'un résultat négatif, on n'appliqua jamais une des mesures phares de la Commune de Paris : les élections générales et immédiates. Par ailleurs, les réalisations à Shanghai, sur le plan du bouleversement des formes bureaucratiques de production, furent plutôt modestes, même si la ville conserva un rôle de premier plan dans l'industrie chinoise.

À l'image de la Révolution culturelle dont elle fut clairement un des moments forts, la Commune de Shanghai fut une séquence historique difficile à cerner de manière exhaustive. Mais elle nous rappellera toutefois une chose : l'objectif de la conquête de l'hégémonie politique, idéologique et culturelle doit rester au cœur de la pratique des mouvements révolutionnaires. « Un se divise en deux », assénait Mao. Il est en fait triste qu'une perspective inverse n'ait pas été au cœur de l'activisme maoïste à Shanghai en 1967.

Baptiste Eychart

CHRONIQUE PHOTOGRAPHIQUE DE FRANCK DELORIEUX

Dans la lumière de Lucien Clergue

Lucien Clergue est mort le 15 novembre dernier à quatre-vingts ans. Longtemps ouvrier pour gagner sa vie, il rencontre Picasso en 1953 et lui montre ses premières photographies de corrida – une des passions de sa vie. Il se lie avec divers artistes et écrivains comme Jean Cocteau pour qui il réalise le reportage du tournage du *Testament d'Orphée* en 1960. En 1957 avait déjà paru un recueil de poèmes d'Éluard qu'il avait illustré et qui comprenait une introduction en vers de Cocteau et une couverture de Picasso. Lors d'une exposition à Zurich, il rencontre Edward Steichen qui lui achète des tirages et l'invite à une exposition collective à New York en 1961. En 1965, il s'occupe de constituer une collection photographique pour le musée Réattu d'Arles en demandant à des artistes d'offrir des clichés. Brassai, Doisneau, Man Ray, Izis ou Jean Dieuzaide répondront à l'appel tandis que Cartier-Bresson refusera. En 1969, avec notamment l'écrivain Michel Tournier, il crée les Rencontres d'Arles qui connaîtront le succès que l'on sait. Il publie plusieurs livres dont *Né de la vague* en 1968, *Genèse: 50 photographies sur des thèmes d'Amers choisis par Saint-John Perse* en 1973, *Tauromachies* en 1991 ou *Picasso mon ami* en 1991. Il finira par être le premier photographe à entrer à l'académie des Beaux-Arts.

La mort hante Lucien Clergue. Cette obsession remonte au décès de sa mère après une dure agonie alors qu'il avait dix-huit ans. Elle rôde dans ses portraits d'enfants déguisés en saltimbanques dans les ruines d'Arles en 1944. En 1955, il photographie son premier cadavre d'animal: « Je vois, raconte-t-il, sur le quai du Rhône, en contrebas, sur la plage, une poule morte dans le soleil, dans la lumière. (...) Je découvre le soleil sur la mort. Je file vite à mon atelier chercher mon appareil, je reviens, je descends et je prends des photos de cette poule morte qui se transforme, on dirait un chameau dans le désert... Ça devient autre chose. Je trouve une magie dans la mort. » Mais la magie, cette ambiguïté des images, cette distorsion de la réalité, est très certainement plus dans l'art du photographe. Ces chats, flamants roses, aigrettes, poissons échoués sur le sable de lagune traduisent notre condition fugitive et constituent de lumineux memento mori.

Pour surmonter son angoisse de la mort, liée à la disparition de sa mère, Clergue commença à réaliser des nus féminins. « Je n'arrive pas à comprendre moi-même pourquoi, toujours en 1956, alors que je photographiais la fille nue sur la plage, qui au bout d'une heure en avait assez, se faisait



bronzer, je me retournai et la mer m'apportait le cadavre d'un chat que je photographiais. Je saisis la vie et la mort, le même jour en même temps dans mes images. Ça, ce sont les mystères de la Méditerranée, c'est la tragédie. »

Les nus féminins de Lucien Clergue touchent l'œil comme la flèche d'Éros. Il est un maître du nu en photographie. Comment ne pas être ému, plus qu'ému par ce *Nu de la mer* pris en Camargue en 1956 ou ces *Deux nus dans le désert* pris dans la Death Valley en 1997? Cette image est une caresse qui appelle les caresses. Le corps de la femme est magnifié. Il est montré, avec bonheur, dans toute sa beauté et sa volupté. Les nus de Clergue sont solaires. Un sens aigu de la lumière, de ses effets et de ses pouvoirs, renforce la puissance esthétique aussi bien qu'érotique de cette œuvre. Précisons que si le corps de la femme est magnifié, il n'est pas idéalisé – ce que pourrait faire croire cet anonymat des corps sans visage. Clergue représente avec un grand art la toison du pubis. Les poils constituent un élément à la fois graphique et érotique. Ces arabesques annoncent le plaisir tout en le masquant. Elles dessinent les lignes à suivre par les caresses ou les baisers. La parution de *Corps mémorable* en 1957 alerta la censure mais son avocat lui racontera que « il y a jurisprudence du tribunal de Bordeaux qui stipule que là où il y a tête il ne faut pas le poil, mais là où il y a le

poil, il ne faut pas la tête ». Qui a dit que la censure était toujours bête?

Mais les femmes de Clergue ne sont pas toutes sans tête. Il expliquera lui-même l'évolution de ses photographies: « Dans l'évolution de mes nus, il y a une progression presque mathématique. Les Nus de la mer, c'est la naissance d'Aphrodite, les Nus de la forêt, c'est Ève dans le jardin d'Éden, et les Nus de la ville, c'est enfin la femme qui arrive dans la maison de l'architecte. (...) On remarquera que ces trois mouvements sont orchestrés comme une sonate, il y a trois mouvements, un mouvement un peu rapide, un mouvement lent et puis un mouvement plus rapide pour finir. Or dans la mer, je coupais la tête. D'abord c'était les débuts, c'était compliqué, la censure, etc. Mais ça ne marchait pas, la tête n'avait aucun rapport avec le corps. Dans la forêt ce n'était pas évident non plus. Ça ne marchait pas très bien. Par contre dans la cité, ça devenait un peu absurde de couper la tête. » Et, riant, il explique encore que ces jeunes filles avaient « vraiment de jolies frimousses ». Notons que Clergue parle de musique: ses images sont sonores car, si l'on entend distinctement les clapotis

de la mer, sonnent également des rires sonores et cristallins.

Les modèles de Clergue sont des copines, comme il dit, des amantes ou sa propre femme. Il cherche une forme de perfection plastique, héritée de l'Antique. Il la trouva dans une jeune fille: « Je me baladaï quand j'avais le temps, le samedi ou le dimanche, au musée qui se trouvait à l'époque à la chapelle Sainte-Anne, sur la place de la mairie. On y trouvait les statues de l'Arles antique, notamment la copie de la Vénus, les danseuses, etc., et avec mon mouchoir, je mesurais la distance entre les deux seins, entre le sein et le nombril, entre le nombril et le sexe, bref! J'étudiais ces proportions dont on disait que c'était le nombre d'or, tralala... et j'ai appliqué la formule. Et cette fille avait le nombre d'or. Elle avait la distance nécessaire, qui était indispensable pour justifier la beauté absolue. » Désir et esthétique se mêlent étroitement. Ces premiers nus de Clergue sont les œuvres qui touchent le plus car il photographie des corps qui exultent. Littre définit le verbe exulter ainsi: « Témoigner d'une joie triomphante. »

Les citations sont extraites de *Lucien Clergue, ses rencontres. Photographies 1953 – 2013*. Éditions Marval - Rue Visconti. À lire également: *les Clergue d'Arles. Photographies de Lucien Clergue et collections du musée Réattu*. Éditions Gallimard.

Ailleurs, peut-être

Peter Doig,
Fondation Beyeler, Bâle, 22 mars 2015.

L'œuvre de Peter Doig, une des vedettes de l'art contemporain, fait l'unanimité. Non seulement ses travaux se vendent à prix d'or, mais il est acclamé partout. Face à ses toiles, de grand format, des mots comme nostalgie, mélancolie, charme viennent immédiatement à l'esprit. La soixantaine de travaux rassemblés par la Fondation Beyeler, dont des œuvres récentes, ne dérogent par à cette règle. Le spectateur est immédiatement plongé dans ces paysages étranges, où le réalisme et l'onirisme cohabitent, où les souvenirs confus se mélangent aux rêves, aux désirs inavoués. Chez Doig, la nature est vierge, avec parfois une touche d'exotisme qui fait penser à une jungle amazonienne

(Pelican, 2003). Faut-il croire que le fait de séjourner essentiellement à Trinidad inspire son travail?

On pourrait le penser quand on observe le tableau le plus emblématique de l'artiste, reproduit partout, *Years Ago*, Carrera, 2001. Sur un fond de ciel bleu foncé nettement délimité par une ligne droite, une île surgit. Plus proche de nous, sur une nappe d'eau (lac, étang?), une barque orange, qui occupe toute la largeur de la surface, est immobilisée. L'homme censé la conduire, doté d'une barbe impressionnante, et qui a tout d'une version plus contemporaine de Robinson Crusoé, nous regarde fixement. Inévitablement, cet univers silencieux et énigmatique est le point de départ d'innombrables récits imaginaires, tous vrais et faux à la fois. Comme le remarque l'artiste: « Les gens disent souvent que mes toiles leur rappellent des

scènes de films bien précises ou certains passages de livres, mais je crois qu'il s'agit de tout autre chose. La peinture cache quelque chose de plus archaïque... je m'efforce souvent de créer quelque chose d'ambigu, quelque chose qu'il soit difficile, voire impossible, de traduire en mots. »

Soit une scène d'hiver, au titre étrange (*Olin*, MK IV, 1995). Dans un paysage couvert de neige, plusieurs personnages se déplacent. A priori, rien d'inhabituel. Sauf que, dans la partie supérieure de la toile, on découvre la moitié du corps d'un skieur, suspendu dans les airs, agitant ses skis. Ce saut périlleux étonnant donne à l'œuvre un accent surréaliste intrigant. On retrouve d'ailleurs le même aspect incongru avec le joueur de ping-pong qui, raquette à la main, se bat contre lui-même, en absence d'un rival de l'autre côté de la table (*Ping-Pong*, 2006-2008).

De temps en temps, Doig retrouve le cadre urbain. Ainsi, avec *Concret Cabin II* (1992), le rideau constitué par une forêt ne cache que partiellement un bâtiment moderne rectangulaire, entre HLM et résidence de luxe. De même, *House of Pictures* (2000-2002) est une scène de nuit représentant une façade verte, trouée de fenêtres sombres. Un personnage isolé, qui nous tourne le dos, complète cette vision qui évoque le peintre américain Hopper.

Toutes ses œuvres, ici, ne sont pas de même qualité. Parfois, Doig cède à la facilité, et à la séduction un peu gratuite, qui peut tourner au kitsch. Plus souvent, toutefois, autour de ses paysages aux barques qui voguent lentement en silence, flotte le parfum mélancolique d'un éden qui n'a probablement jamais existé.

Itzhak Goldberg

Images de l'Oulipo



Oulipo.

Gallimard/Bibliothèque nationale de France, octobre 2014, 208 pages couleurs, 39 euros.

Du 18 novembre 2014 au 15 février 2015, la Bibliothèque nationale de France accueille une exposition consacrée à l'Oulipo à la bibliothèque de l'Arsenal. À cette occasion, et comme à chacune de ses expositions importantes, elle s'associe aux éditions Gallimard pour éditer un livre, qui s'éloigne un peu de l'exercice du catalogue pour tendre vers une véritable publication, qui peut être lue et appréciée en dehors du contexte de l'exposition. Cet ouvrage est l'occasion de refaire le point sur un groupe bien connu, mais souvent partiellement, à travers ses grandes figures comme Raymond Queneau, Georges Perec et Jacques Roubaud, et sa systématisation de la contrainte littéraire comme moyen d'écriture – contrainte souvent inspirée du monde mathématique. Or, comme le rappelle justement Dominique Moncond'huy, « les oulipiens n'inventent pas le principe de la contrainte (qui existe en littérature depuis des siècles – NDLA). Ils systématisent le recours à la contrainte et ils s'ingénient à en explorer les possibles ». En cela, l'Oulipo est indéniablement un produit de son temps. Créé en 1960, le groupe se développe dans un monde qui place déjà la calculabilité au centre de ses préoccupations, et dans lequel les mathématiques sont devenues la discipline reine. Il est évidemment intéressant de se pencher sur cette histoire aujourd'hui, où la domination de la calculabilité a pris forme concrète dans nos vies, chacun d'entre nous étant entouré de nombre d'objets

technologiques reposant sur l'idée que la vie n'est qu'un immense calcul de données.

Cet ouvrage, bien construit mais surtout très bien documenté et illustré, met en lumière cette bifurcation historique de notre société. Il permet de saisir qu'au-delà de la qualité littéraire indéniable de certains de ses membres l'Oulipo a reflété l'espoir d'une génération d'écrivains que les découvertes mathématiques de la seconde partie du XX^e siècle puissent servir l'imaginaire et la création plutôt que la marchandisation et l'asservissement des peuples. Force est de constater que cet espoir a été déçu, quelque cinquante années plus tard. L'Oulipo s'est pourtant vaillamment battu, cherchant à faire exister une écriture « à l'ère de la reproductibilité technique », une écriture qui s'emparerait des outils de son temps pour les transcender poétiquement.

Paradoxalement, l'Oulipo fait aujourd'hui figure de dernier des Mohicans, bien qu'il ait fait des émules dans des domaines tels que la bande dessinée, avec la création de l'Oubapo, ou encore dans la photographie avec l'Ouphopo. Malgré cela, les contraintes ludiques de l'Oulipo ont été ensevelies sous les « nouvelles technologies », au même titre que les autres formes de littérature qui croient encore en une poésie propre à l'homme et non reproductible par la machine. Se replonger dans l'histoire de l'Oulipo est donc non seulement passionnant mais également très instructif. On ressort de l'exposition et de la lecture de cet ouvrage en se rappelant qu'il est urgent de lutter, toujours et encore, pour que l'imaginaire, quel que soit son cadre, ne se réduise pas au calcul de données.

Sidonie Han

L'engagement musical et politique de Luigi Nono

Luigi Nono (1924-1990), célébré par le Festival d'automne, demeure pour beaucoup un mystère. L'informatique, dont il fut un grand adepte, ne discourt pas comme une grande part de la musique contemporaine « classique ». Il est difficile de citer un livre, une biographie le concernant, en français au moins, bien que plusieurs études ou articles, voire des anthologies, le mentionnent. En revanche, sa discographie est abondante. Musicien toujours exigeant, antifasciste, très jeune solidaire des républicains espagnols (cf. un CD Berlin Classics 1977 sur ce thème), il adhère au PCI en 1952, ce qui ne l'a pas empêché de faire évoluer ses conceptions, notamment d'être un adversaire résolu du réalisme socialiste.

En 1946, débutent son amitié et un apprentissage avec Bruno Maderna, également proche idéologiquement ; il étudie auprès du compositeur Riccardo Malipiero, fréquente Darmstadt (1950-1960), puis rencontre Edgar Varèse et Karlheinz Stockhausen, avec lequel il sera en désaccord ; il rejette le sérialisme, puis travaille au Studio expérimental de Fribourg en Brisgau avec Hermann Scherchen et, dès 1954, adopte la musique électronique. Il épouse Nuria Schönberg, l'une des filles du compositeur auquel il dédie *Intolleranza* (1960).

Le festival n'a pas inscrit toutes les œuvres de Nono (théoriquement, la prochaine saison devrait lui être également consacrée). Luigi Nono a retenu d'une visite à Tolède cet aphorisme, devenu une morale : « *Voyageur il n'y a pas de chemin, mais il faut marcher* », et, pour le restant de son existence, *Hay que caminar sonando* (1989), par G. Kremer et T. Grindenko.

L'électronique l'a mené au « live electronic », soit la possibilité de modeler le son, à peine celui-ci engendré par la machine. À ce niveau d'écoute, le natif de Venise y découvre une source d'inspiration supplémentaire, compte tenu de l'architecture de la Cité des doges, des sonorités multidirectionnelles, différentes de l'univers acoustique habituel. Cette écoute de Venise et de son univers aquatique avait été perçue par les musiciens du passé comme Giovanni Gabrielli, Claudio Monteverdi... On compose pour le contenant autant que pour le contenu, ce qu'illustre excellemment le film d'Olivier Mille, *L'Archipel Luigi Nono*, diffusé par la Sept en son temps et repris lors de la soirée du 14 novembre, au Théâtre de la Ville. L'écoute, peu avant sa disparition en 1990, Luigi Nono l'a conceptualisée et musicalisée dans *Prometeo, la tragédie de l'écoute*, une « action scénique ».

On peut songer à *Al gran sole carico d'amore*, consacré aux jours de la Commune de Paris, à Louise Michel, à l'URSS, mis en scène par Iouri Lioubimov et monté également à l'étranger.

Luigi Nono fut aussi influencé, en matière scénique, par le Living Theatre.

Le premier concert du 3 octobre a été annulé à Pleyel. On devait y présenter *Chants de vie et d'amour* (1962), *Sur le pont d'Hiroshima* pour soprano et ténor, dirigés par Michael Gielen et *Ricorda... Auschwitz* (1965). Le 6 novembre, à l'Opéra Bastille, fut donné un concert différent, toujours axé sur L. Nono mais également consacré à d'autres compositeurs contemporains tournés vers l'alto, cordes un peu oubliées. Puis, fut donné *La forêt est jeune et pleine de vie*, une composition collective qui témoigne d'un climat « jeune », distinct de la relative noirceur d'autres pièces du compositeur. Il s'agit des combats révolutionnaires, notamment dans le tiers-monde. Le concert fut très applaudi, pas autant cependant que l'œuvre qui ponctua la série Nono, à la Cité de la musique, préludée par Karl Amadeus Hartmann et Bruno Maderna.

Comme une onde de force et de lumière, en hommage à un jeune Chilien à l'époque d'Allende, est une bande magnétique que double par intermittence l'Orchestre de la radio de Baden-Baden et Fribourg, dirigé avec force par Ingo Metzmacher. S'ajoute une soprano, Laura Aikin, d'une finesse et d'une puissance de voix uniques, avec piano « radical » du jeune Jean-Frédéric Neuburger et, évidemment, une bande magnétique qui couvre, sans l'effacer, le reste du montage. C'est un cri immense, « *Luciano* », qui ouvre l'œuvre, cri de douleur, héroïque, d'hommage et de solidarité, repris à différents instants. Œuvre magnifique, inoubliable.

Luigi Nono, disparu depuis vingt-cinq ans, a créé une nouvelle langue musicale ! Le contraire, l'inverse de la « novlangue » totalitaire de George Orwell. On s'en aperçoit au terme de cette suite de concerts n'ayant cependant pas épuisé l'ensemble de sa production. Ses convictions politiques ardentes peuvent parfois paraître, de nos jours, naïves, et pourtant, L. Nono demeure notre contemporain. En l'écoutant, en le resituant, on retrouve le monde actuel et ses combats multiples. Encore un mystère que des héritiers lucides et talentueux sauront incarner.

Claude Glayman

CINÉMA LA LUCARNE
Cinéma classé Art et Essai Label Jeune Public affilié à l'Association des Cinémas de Recherche d'Île de France

**BOUT DE VIES
BOUTS DE REVES**
de Hamid Benamra
France - 2012 - 1h40 - vostf

Hamid Benamra Réalisateur
Mustapha Boutadjine Plasticien
Aleida Guevara fille du Che

DIMANCHE 14 DÉCEMBRE 2014 À 14H30

En contrepoint à l'exposition consacrée à l'artiste Mustafa Boutadjine.
Projection du film suivie d'une rencontre avec le réalisateur.

GÉNÉRATIONS ALGÉRIE

15 heures : présentation des expositions de Mohamed Aksoh, Mustapha Boutadjine, Kader Kada, Djilali Kadid et Nadia Touami
15 h 30 : déclamation et lectures poétiques par Djilali Kadid.

17 heures : conférence de l'historienne, Anissa Bouayed : « Les artistes face au désastre de la guerre d'Algérie »

18 heures : projection de « les Traces et l'oubli, mémoire artistique de la guerre d'Algérie », Film d'Hamid Smaha,

La projection sera suivie d'un échange avec le réalisateur et Gilles Manceron, historien, invité par la section de la Ligue des droits de l'homme Créteil-Maisons-Alfort autour du thème : « On ne construit pas la démocratie sur des mensonges et des occultations. »

CSC MADELEINE REBÉRIOUX

27, avenue François-Mitterrand 94000 Créteil
Tél. : 01 41 94 18 15. Métro Créteil-Pointe-du-Lac

CINÉMA LA LUCARNE

Dimanche 14 décembre à 14 h 30 : « Bout de vies, bouts de rêves », d'Hamid Benamra.

100, rue Juliette-Savar, 94000 Créteil.
Métro Créteil-Préfecture. Tél. : 01 45 13 17 00

CHRONIQUE CINÉMA DE LUC CHATEL

Retours du réel

I

Ils sont en première ligne, mais on ne les voit jamais. Ou rarement. Pas assez nombreux, sans moyens, sans vrai pouvoir, les employés des agences pôle Emploi ont pour mission quotidienne de faire des miracles avec des bouts de ficelle. La réalisatrice Nora Philippe a choisi de les placer au cœur de son documentaire *Pôle Emploi, ne quittez pas!* Pour cela, elle s'est établie dans une agence de la banlieue parisienne, à Livry-Gargan (Seine-Saint-Denis), où le taux de chômage est représentatif de la moyenne nationale, autour de 10 %. Elle n'a posé ni commentaires ni musique sur ce qu'elle a filmé. Petit à petit, elle nous fait découvrir les coulisses, ce qu'il se passe dans les bureaux, ceux des conseillers qui reçoivent les demandeurs d'emploi, comme ceux de la direction de l'agence.

Dans les premiers, les échanges sont souvent compliqués (pas d'offres à proposer...), parfois expéditifs, voire indécents. À l'image de ce conseiller qui parle du jeune chômeur présent dans son bureau, avec un conseiller du bureau voisin, en usant de formules peu diplomatiques (« *ils ne valent rien, ses diplômes* », etc.), la porte ouverte, ou de cet autre qui répond sans ménagement à son interlocutrice, soucieuse de savoir ce que va devenir sa demande de dossier, et qui finit par lui raccrocher au nez. Dans les seconds, on reçoit les directives de la hiérarchie : faire du chiffre, assurer la rentabilité, développer la relation client... Un vocabulaire tout droit sorti des écoles de commerce.

À ces injonctions de performances chiffrées, s'ajoutent la lourdeur et la complexité – voire l'absurdité – du fonctionnement

de la machinerie administrative : de la même poignée de porte qui cède pour la troisième fois en quelques mois parce qu'elle a été mal réparée, aux dossiers et sous-dossiers à remplir en fonction de dénominations codées par des abréviations obscures, qui remplissent des cartons qui remplissent une pièce entière du sol au plafond. Certains employés essaient d'introduire un peu de logique et de rapports humains non formatés dans ces mécanismes qui en manquent tant. Ce faisant, ils se heurtent bien souvent à des murs.

Parfois, des échanges étonnants surgissent, tel celui qui se déroule à l'accueil avec un enfant d'une douzaine d'années, qui sert d'interprète à ses parents sourds et muets. Une impressionnante et touchante séquence volée... Elle s'intègre d'autant mieux que la réalisatrice n'a pas voulu tomber dans des travers misérabilistes, ni angéliques. D'une part, les scènes sont en permanence baignées de lumière, cette agence étant située un peu en hauteur et parée de nombreuses vitres. D'autre part, la caméra prend le temps de se poser sur les visages, de capter les silences, tout en nous faisant bien percevoir le stress, voire l'angoisse qui rôdent, chez les chômeurs comme chez les employés. Enfin, elle filme ces derniers en laissant place à leur spontanéité, leurs maladresses, leurs défauts. Ce qui démontre aussi que cet infernal rouleau compresseur administratif n'est pas arrivé à les broyer totalement.

Pôle emploi, ne quittez pas!, documentaire de Nora Philippe, 78 minutes, en salles.

II

À Los Angeles, un jeune homme un peu rustre, sans états d'âme et plutôt rusé, passe des petits vols en tout genre à la réalisation de sujets pour les journaux télévisés. Avec une spécialité, celle qui rapporte le plus : les faits divers. Et un défi : pour toucher le jackpot, il faut être le premier sur la scène de l'accident ou du crime. Plus le crime sera glauque, plus il paiera. *Night Call*, de Dan Gilroy, est un film étonnant, qui, avec peu de moyens, démontre une belle maîtrise de l'image et de la direction d'acteur, et délivre une critique radicale et bienvenue de certaines dérives médiatiques. Plus particulièrement celle de la course à l'audience, qui peut pousser certaines chaînes et certains journalistes à se comporter en rapaces. Construit comme un polar, avec un scénario à la noirceur poussée à l'extrême, qui se termine en véritable carnage, le film peut sembler caricatural dans son propos, qui assimile ces journalistes à des meurtriers en puissance. Sans doute un peu plus de nuance aurait encore mieux servi la critique. Mais la logique dévoilée ici, celle d'une quête d'information spectaculaire qui devient totalement dénuée de sens et de morale, est tout à fait pertinente. La réalité rattrape d'ailleurs très vite la fiction quand, de retour devant un écran d'ordinateur quelques minutes après la fin du générique, on voit s'afficher ce message parmi quelques mails : « Document BFMTV : la victime de l'agression à Créteil livre son témoignage en exclusivité à BFMTV »...

Night Call, film américain de Dan Gilroy, avec Jake Gyllenhaal, Rene Russo, Riz Ahmed, 1 h 57, en salles.

Attachements et détachement

Calvary, film dramatique de John Michael McDonagh, 101 minutes, 2014.

Trois ans après une comédie policière très réussie, John Michael McDonagh nous propose de nouveau de parcourir les magnifiques paysages de l'ouest de l'Irlande, mais dans un registre nettement plus dramatique. On passe en effet d'un polar plein de rebondissements et de personnages truculents à une tragédie où les masques semblent profondément incrustés au point de prendre le pas sur leurs porteurs. Brendan Gleeson, qui jouait alors un policier débonnaire, campe maintenant le père James, un prêtre affable qui reçoit la confession bouleversante d'un paroissien : ce dernier a été victime, lors de son enfance, de viols perpétrés par un prêtre entre temps décédé. Cette confession s'accompagne d'une menace, celle de tuer le père James sur une plage huit jours plus tard. Le film fait alors la chronique de ces huit jours en suivant le père James nouant et renouant les liens qui le rattachent à différents protagonistes de sa paroisse et d'ailleurs.

C'est l'occasion pour McDonagh de broser un tableau riche de personnages emblématiques, auxquels il confie le soin d'entretenir les questionnements que le prêtre adresse autant à nos sociétés contemporaines qu'à son propre rôle en leur sein. Il se trouve ainsi confronté, tour à tour, à un jeune homme désœuvré qui ne voit plus que l'engagement militaire comme dérivatif à sa pulsion de mort, un médecin cynique qui ne voit plus dans les êtres humains qu'un amas de chair où la conscience serait prisonnière, ou bien un financier revenu de tout qui ne voit plus dans le monde que des moyens d'exercer un pouvoir

illusoire et décevant, entre autres. La posture du prêtre, qui tente de secouer l'atonie de ses interlocuteurs, n'est cependant pas sans ambivalence. Son volontarisme l'entraîne parfois à tirer des conclusions hâtives de prétendues évidences ou bien à se poser en observateur extérieur aux situations qu'il affronte. Dans une scène où le financier brandit le célèbre tableau des *Ambassadeurs* de Holbein, McDonagh semble ainsi suggérer à la fois l'alliance historique entre marchands et clercs depuis la Renaissance, mais aussi la rupture que son développement irrationnel rend possible.

En opposition à l'image trouble de l'église catholique impliquée dans des scandales de pédophilie dans les dernières décennies, le père James représente la part lumineuse de la fonction pastorale. Il pratique son sacerdoce comme une tentative de ranimer une forme d'appartenance à la communauté humaine mise à mal par les tendances narcissiques induites par plusieurs siècles de développement capitaliste. Cependant, toute cette bonne volonté ne permet pas en soi de contrer ces tendances et la confrontation ultime avec le mystérieux confessé en expose les raisons profondes. Malgré l'application mise à retisser des liens individu par individu, cela ne peut contrebalancer cette forme bien particulière de société construite sur le détachement, c'est-à-dire un rapport social abstrait, vide de contenu a priori, purement formel. À ce titre, l'Église elle-même a été prise dans ce mouvement, ce qui explique certainement plus fondamentalement sa posture hypocrite aujourd'hui que ne pourrait le faire une soi-disant nature humaine ou un complot de pharisiens.

Eric Arrivé

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) ;

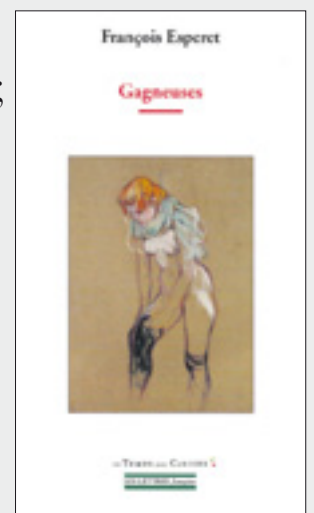
Une saison en enfer,
d'Arthur Rimbaud
(préface inédite
de Louis Aragon) ;

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).



« Un théâtre des nerfs crâniens »

**Vie de Gundling Frédéric de Prusse -
Sommeil Rêve Cri de Lessing,**

de Heiner Müller, mise en scène de Jean Jourdheuil.
Création le 11 novembre à Genève.

À l'heure du bilan de la saison théâtrale, et même au-delà, il ne fait guère de doute, à mes yeux, que *Vie de Gundling*, de Heiner Müller, mis en scène par Jean Jourdheuil, apparaîtra tout en haut de l'affiche. Les raisons d'une telle opinion permettraient à elles seules de broder en creux un tableau guère reluisant de la situation théâtrale en France (et ailleurs). Le spectacle de Jourdheuil, en effet, rebat les cartes du jeu théâtral, figé une fois pour toutes depuis longtemps. En vertu de quoi – et afin que les choses, quand même, ne bougent pas trop –, peu de professionnels, directeurs de structures, programmateurs, professionnels... se sont déplacés à Genève, où le spectacle a pu être produit et mis à l'affiche pendant trois semaines. Remercions Hervé Loichemol, qui, en tant que directeur de la Comédie de Genève, a pris les risques que décidément d'autres, dans l'Hexagone, refusent obstinément de prendre. Jean Jourdheuil, connaît pas (ignorance crasse) ou connaît plus (oubli), d'autant que l'impétrant n'a jamais franchement évolué dans les circuits convenus, donc bien balisés de la profession. Avec l'ironie qui le caractérise, il se qualifie lui-même d'« outsider » d'une histoire du théâtre qu'il a contribué à tracer avec Jean-Pierre Vincent, pas très loin de Patrice Chéreau, plus tard avec Jean-François Peyret, en amenant dans la sphère théâtrale, qui en aura tiré le plus grand bénéfice, des plasticiens comme Gilles Aillaud ou Titina Maselli, en travaillant avec d'autres artistes (scénographe, cinéaste) comme René Allio... surtout – et cela le distingue encore plus nettement du reste de la population théâtrale – en ayant une véritable pensée sur son activité saisie dans le contexte politique et social de son temps. Autant de caractéristiques qui ne prédisposent guère à une « reconnaissance » quelconque. Et comme, pour compléter le tableau, il aura eu l'opportunité de faire connaître un autre pestiféré de la bien-pensance, avec lequel il forme un

duo plutôt frondeur – je veux parler de Heiner Müller, qu'il a traduit et maintes fois mis en scène, et donc fait connaître en France où il gère désormais ses droits –, autant dire qu'il présente toutes les caractéristiques pour être mis au ban de la société du théâtre français. Le résultat, c'est que ses dernières productions ont surtout été montées en Allemagne, à l'opéra, alors que l'on aura quand même eu ici quelques échantillons comme son *Choses dites*, *choses vues*, d'après Michel Foucault, en 2004, ou encore *Philoctète*, de Heiner Müller, au Théâtre de la Ville, en 2009.

Le travail de Jourdheuil sur *Vie de Gundling*, par-delà sa réussite, est une véritable aubaine pour de nombreuses raisons. La pièce de Müller est la première qu'il a eu le droit de traduire ; elle peut être considérée comme fondatrice de son œuvre, écrite juste après son important voyage aux États-Unis. À peine traduite, Jourdheuil a tenté de la monter (au Festival d'Automne et avec l'aide de René Gonzalez), puis l'a proposée à des directeurs de centres dramatiques de sa génération. En vain. Nous étions dans les années quatre-vingt... Il aura donc fallu attendre une trentaine d'années pour qu'enfin la preuve nous soit donnée que cette pièce, dont le titre complet est *Vie de Gundling Frédéric de Prusse - Sommeil Rêve Cri de Lessing*, loin d'être impossible à monter comme le veut sa réputation en France et aussi en Allemagne, est au contraire une formidable machine à jouer dans laquelle Heiner Müller se plaît à enchevêtrer fragments et collages, ceux rappelant Max Ernst par exemple, procède par strates successives, passe allègrement de l'Allemagne du XVIII^e siècle, celle de Frédéric de Prusse justement, à celle d'aujourd'hui, fait le détour par différentes époques et lieux, apparaît carrément sous les traits de Lessing... *Sommeil rêve cri de Lessing*, tout y est effectivement et Jourdheuil, dans les méandres et la logique du rêve justement, suit à la trace la pensée finalement pas si vagabonde que cela de son ami disparu et dont on va commémorer, l'année prochaine, les vingt ans de la disparition. Pour réaliser un spectacle jubilatoire qui, à certains égards, raconte aussi l'histoire du théâtre, dont il a été l'un des acteurs essentiels. Rappels de

styles et registres de jeu, avec images surgies du plus profond de la mémoire, de son propre travail de metteur en scène avec Jean-Pierre Vincent, clin d'œil à Racine, Jarry, Kleist, Lessing bien sûr et quelques autres, tout cela s'affiche dans l'espace imaginé par Jean-Claude Maret, alors que les intervenants, parmi lesquels des fidèles comme Anne Durand, Michel Kullmann, Ahmed Belbachir, se distribuent dans plusieurs rôles ou figures qu'ils partagent avec les machinistes, la marionnettiste Mirjam Ellenbroek, le musicien Benoît Moreau... selon d'autres modalités que celles que l'on connaît traditionnellement au théâtre, évoluant ainsi dans une logique de travail réorganisée. Ne manque plus à l'appel, sur le plateau, que Jourdheuil en personne, qui pourrait bien à la limite faire quelques discrets passages, comme Hitchcock dans ses films ! Il n'est pas, en revanche, jusqu'à l'auteur lui-même, Heiner Müller, représenté par Armen Godel, acteur et metteur en scène spécialiste reconnu du Nô, qui ne soit de la fête, installé un long temps dans un coin de la scène, machine à écrire sur la table de travail et bouteille de whisky à portée de main, et qui finira par se glisser sous le masque de Lessing... Cela se donne dans un nouvel espace non conventionnel avec disposition bi-frontale et donc non plus dans le théâtre de la Comédie de Genève, mais au Théâtre du Loup, grand et beau baraquement en bois érigé près des flots du Rhône : Jourdheuil voulait cet « autre » lieu.

Séquence après séquence, dans un joyeux bric-à-brac éminemment pensé, passant d'un jardin à Postdam à un champ de bataille, avec ours, exécution, homme en cage, chaise électrique, asile de fous, champ de betteraves, chœur d'enfants, pom-pom girls, marionnettes, etc., Jourdheuil trouve des solutions scéniques à toutes les folles propositions de Müller : il y a là une inventivité et une impertinence comme on aimerait que les jeunes équipes émergentes tellement à la mode aujourd'hui puissent en posséder ne serait-ce qu'une infime partie. C'est bien l'analyse spectrale de notre monde (pas seulement théâtral) qui nous est proposée sous forme d'un « conte noir ».

Jean-Pierre Han

Portrait à coups de balais

Mohamed El Khatib a le goût du portrait vivant et sarcastique. Pas de la caricature : du creusement des personnalités, de l'écriture et de la mise en scène de leurs contradictions, de leur beauté et de leur ridicule. Sur feuilles de salle et sites Internet de théâtre, lui-même se présente comme n'ayant pas été l'assistant de Wajdi Mouawad. Une manière de dire que, pour entrer dans le spectacle vivant, il n'a pas suivi un parcours conventionnel, et que l'amour de la scène lui vient d'abord du réel. Des gens qu'il croise, qu'il regarde et interroge. Dictaphone ou caméra à la main, souvent. Une marque aussi de l'autodérision qu'il cultive au théâtre depuis 2008, année de la création de son collectif Zirlib.

Dans *Moi, Corinne Dadat*, créé en octobre au CDN d'Orléans, dont Mohamed El Khatib est associé, ce dernier met son humour et ses qualités de portraitiste au service d'une femme, Corinne Dadat, qui elle non plus n'a pas été l'assistante du grand Mouawad.

C'est le moins qu'on puisse dire. « *Corinne Dadat ne rêvait pas d'être femme de ménage à huit ans, ni même à seize. Aujourd'hui, elle n'envisage rien d'autre que la vie de femme de ménage* », peut-on lire, projeté sur le mur du fond, au début du spectacle. Drôles et bien ciselées, d'autres bribes de description du personnage éponyme donnent le ton de la pièce. « *Corinne Dadat n'a pas encore voté Front national*. » Ou encore, « *Corinne Dadat ne lit ni le Monde ni les Échos, mais son analyse sur la crise économique ferait pâlir quelques responsables du FMI*. »

Avec légèreté, ces phrases disent la posture de l'auteur et metteur en scène. Son rapport à Corinne Dadat, qu'il a portée sur scène, et la pensée politique, économique et sociale, induite par ce geste. Pas de malentendu possible : Mohamed El Khatib n'est pas là pour faire l'éloge de la classe ouvrière, ni pour pleurer sur tous les exclus du débat politique et de la vie culturelle. Il a choisi de se concentrer sur un individu et

d'utiliser tout son vocabulaire pour en montrer la complexité. L'intelligence et les préjugés sans fondement, la poésie et la violence. Bien sûr, *Moi, Corinne Dadat* part d'une réflexion sur les mécanismes d'exclusion. Mais il ne prétend jamais y remédier, et se garde bien de se faire donneur de leçons.

Plus qu'un travail sur les invisibles de nos sociétés occidentales, ce spectacle traite de la rencontre. Entre l'artiste Mohamed El Khatib et Corinne Dadat, mais aussi entre la femme de ménage et la danseuse de formation classique, Élodie Guézou, qui, en accomplissant sa performance près de Corinne Dadat, repoétise ses mouvements quotidiens. Tous les trois sur scène, ils interrogent la confrontation de leurs univers. L'instrumentalisation du corps et de la parole ouvrière sur scène, les clichés liés au prolétariat et au monde du spectacle, la surprise de trouver chez l'autre des habitudes familières... Autant de questions qui nourrissent la mise en abîme, toujours avec gaieté et intelligence.

Comme dans *Finir en beauté* (2014), où il racontait le deuil de sa mère, Mohamed El Khatib nourrit ce discours sur le spectacle en train de se jouer de l'utilisation de diverses technologies. Grâce à des entretiens filmés, des SMS envoyés et reçus, des mails et toutes sortes de documents, l'artiste faisait, dans son précédent spectacle, l'archéologie d'une relation ; dans *Moi, Corinne Dadat*, vidéos, enregistrements, objets connectés tels qu'un smartphone et une autolaveuse téléguidée rendent palpable le lien entre position économique et maîtrise des outils numériques. Car « *Corinne Dadat ne maîtrise pas "l'outil informatique"* ».

Anaïs Heluin

Moi, Corinne Dadat, le 8 janvier 2015 à la Scène nationale d'Évreux Louviers, le 9 janvier, au Théâtre de Lisieux ; les 14 et 15 janvier, à l'hippodrome de Douai-Scène nationale. Le reste de la tournée sur www.zirlib.fr.

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XII dans *l'Humanité* du 11 décembre 2014.

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

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

Rédacteur en chef : Jean-Pierre Han.

Secrétaire de rédaction : François Eychart.

Responsables de rubrique : Marc Sagaert (arts), Franck Delorieu (lettres), Claude Glayman (musique), Jean-Pierre Han (spectacles), Jacques-Olivier Bégot et Baptiste Eychart (savoirs).

Conception graphique : Mustapha Boutadjine.

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

Correcteurs et photograpeurs : SNJH.

www.les-lettres-francaises.fr

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

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

Retrouvez *les Lettres françaises* le deuxième jeudi de chaque mois sur Internet. Prochain numéro le 8 janvier 2015.