

# LES LETTRES *françaises*

Fondateurs : Jacques Decour (1910-1942), fusillé par les nazis, et Jean Paulhan (1884-1968).  
Directeurs : Claude Morgan (de 1942 à 1953), Louis Aragon (de 1953 à 1972), Jean Ristat.



Jean-Louis Fernandez

*Hamlet-machine*, de Heiner Müller, mis en scène de Simon Delétang au Théâtre du Peuple de Bussang.

Heiner Müller / Simon Delétang, par Jean-Pierre Han

Thierry Metz, par Christophe Mercier

Jacques Stephen Alexis, par Marc Sagaert

Hermann Hesse, par Pierre Gelin-Monastier

# Thierry Metz, le poids de la littérature

Être au plus près de l'essentiel, regarder écouter, fil conducteur de l'œuvre de l'auteur qui a mis fin à ses jours près de Bordeaux.

## **Le Journal d'un manœuvre,**

de Thierry Metz, Gallimard Folio, 128 pages, 8,90 euros.  
(Édition Unes, 100 pages environ, 19 euros).

## **L'Homme qui penche,**

de Thierry Metz, Édition Unes, 112 pages environ,  
19 euros.

### **Qu'est-ce que la littérature ?**

Cette question, qui sert de titre quelque peu pompeux à un essai de Jean-Paul Sartre (pompeux, et déplacé en ce sens que lui n'a jamais fait la différence entre la littérature et la philosophie, et a écrasé Faulkner sous des théories sur le temps qui ont encore moins à voir avec la littérature que les fumeuses divagations de Malraux sur la tragédie grecque et le roman policier, pont-aux-ânes des étudiants en licence de lettres), personne n'a jamais pu y répondre (et heureusement, car sinon il n'y aurait plus de littérature, juste des recettes correctement exécutées).

Simplement, quand on a l'oreille, et l'œil (pour le cinéma, l'œil suffit ; pour la musique, l'oreille suffit), – on sait. Immanquablement, au bout d'une page, on sait si on a affaire ou non à un Écrivain (ou à un simple écrivain). On sait si l'auteur « fait partie de la ménagerie », comme le disait drôlement Jean Anouilh, ou s'il n'est qu'un simple épiphénomène, qui sera effacé en même temps que partira l'écume du temps.

Thierry Metz, que j'ai découvert ces jours-ci sur les conseils de mon ami François Esperet, fait de façon évidente *partie de la ménagerie*. En quarante ans de vie et quelques plaquettes de « poèmes » – mais il ne s'agit pas vraiment de poèmes – il a laissé une dizaine de titres, tous publiés (hormis *Le Journal d'un manœuvre* et ses *Lettres à la bien-aimée*) chez des éditeurs confidentiels, mais constamment réédités depuis (*Le Journal d'un manœuvre* est même disponible en Folio.)

### **Le chantier, l'asile**

De l'homme, on ne sait guère plus que ce qu'en dit sa page Wikipédia, ou les notules accompagnant les nouvelles éditions de ses livres : né en 1956 à Paris, il est féru de poésie qu'il découvre dans les livres pris chez Emmaüs. En 1978, il s'installe près de chez ses parents, dans la région d'Agen, et « travaille sur les chantiers. » En 1988, son deuxième fils est fauché sous ses yeux par une voiture. La même année paraît son premier recueil, suivi du *Journal d'un manœuvre* en 1990. Il s'installe alors près de Bordeaux, se fait hospitaliser deux fois dans un service psychiatrique « pour lutter contre l'alcool et la dépression » et met fin à ses jours en avril 1997, peu après la parution de son dernier livre, *L'Homme qui penche*.

Je viens de lire *Le Journal d'un manœuvre* et *L'Homme qui penche*, et j'ai été impressionné, et même touché, sans trop savoir comment évoquer l'impalpable.

Dans chaque livre, il évoque ses expériences – la vie d'un travailleur qui va de chantier en chantier, vie ténue mais rendue intense par l'observation du moindre geste ; la vie d'un homme hospitalisé en psychiatrie –, sans jamais faire allusion à son fils disparu, ni au deuil qui l'habite. Il dit à peine « je ». Sa littérature n'est pas une littérature « ouvrière » destinée à faire pleurer les chaumières sur le sort du malheureux prolétaire, ni une littérature « psychiatrique », façon *Vol au-dessus d'un nid de coucou*.

Dans les deux cas – le chantier, l'asile – Thierry Metz est là parce qu'il le veut, et que la vie de chantier, comme l'internement, sont un moyen pour lui de se trouver au plus près de l'essentiel, de préserver sa liberté essentielle. Un moyen de regarder, d'écouter.

*Le Journal d'un manœuvre* a bien la forme d'un « journal », tenu entre le 16 juin et l'automne, mais ses notations ténues (même si elles sont parfois précises, dans les termes de métier) sont loin des accumulations redondantes de François Bon dans *Sortie d'usine*. Chaque entrée n'occupe pas plus d'une page, parfois elle se borne à quelques lignes (29 juin. – *Le chef est rasé de près, il porte un bleu propre, une chemise repassée. Avec son chapeau de paille on dirait qu'il vient de ramasser des légumes. D'abord il se roule une cigarette. On cause un moment, de tout, de rien, puis il va pisser. Après on enlève les barrières et ça commence.* »)



Thierry Metz.

La dernière entrée est la plus brève :

« *On aura fini dans les temps. Voilà. C'est tout ce qu'on peut dire. Ici.* »

Dans *Le Journal d'un manœuvre*, Thierry Metz cherche à effacer les mots, à n'en conserver qu'un souffle. Il a compris que le « plus de littérature » va de pair avec le « moins de littérature ». Il sculpte des silences. Mais ça ne va pas encore sans une certaine pause, comme s'il avait trop lu Beckett (ce que j'ignore, j'essaie juste de trouver une parenté évocatrice). Ça ne va pas sans un certain maniérisme dans la mise en page, qui souligne le texte.

Dans *L'Homme qui penche*, ce qui dans *Le Journal d'un manœuvre* pouvait paraître encore relever d'un système d'écriture se fait parfaitement naturel. Il n'y a plus qu'un regard, qui traduit en brefs fragments de prose ce que voit l'écrivain dans l'asile où il a demandé à être enfermé.

« *S'amincir.*

*Émacier le texte le plus possible.* »

Écrire devient une ascèse, une recherche de la sainteté dans la communion silencieuse avec les autres qui sont hos-

pitalisés. « *Dans le long couloir j'ai croisé René à qui j'ai serré la main. On n'a rien dit. Chacun est allé dans sa direction jusqu'au petit jour. Sans entrer nulle part.* »

« *On a été boire un café, Claude et moi. On remonte vers le pavillon. Une fille passe, noire, les cheveux courts. Elle demande à Claude si elle peut l'embrasser. Elle nous embrasse. Elle est mourante. Elle est grosse. Elle nous dit que nous sommes des Pêtes Noël.*

*Elle s'appelle Sophia.* »

Les personnages ne sont que des silhouettes silencieuses à peine esquissées, et pourtant ils tiennent à la page. Ahmed, René, Raymonde « *Assise, maigre, toujours silencieuse, aussi présente que le hasard* », Sophie « *qui titube et tremble toute la journée, allant de sa chambre au fumeur, la nuque raide, les joues creuses, morte sans la savoir.* »

Thierry Metz s'adresse à tous ces anonymes, dont lui-même, le narrateur sans nom, fait partie, des stèles contre l'oubli.

Le dernière notation : « *30 janvier. 16 heures. C'est fini. Je quitte l'hôpital. C'est terminé.* »

C'est la Stèle 89.

Dans la soixantième, il a écrit : « *Je ne sortirai pas d'ici sans ce livre, sans ces perspectives. En plâtre. En papier. En chiffon. Les matériaux de ce qu'on peut être ici, matériaux psychiatriques, matériaux d'atelier, qu'on travaille et retravaille puis qu'on abandonne au premier venu. Ce que nous sommes.* »

Dans ces livres brefs qui, par désir de littérature, refusent la littérature et ses effusions, qui aspirent au silence et la communion spirituelle, au-delà des mots, il y

a plus de poids de littérature que dans la plupart des textes qui leur sont contemporains.

Les lecteurs de Thierry Metz ne sont plus simplement une petite secte.

Par ses sculptures du silence, il a échappé à l'oubli. ■

Christophe Mercier

# L'Apocalypse Now de Gilles Zerlini

Un admirable roman, où l'encre noire est du sang oxydé, qui nous fait entrer dans la vie intérieure d'un jeune corse, pendant la guerre d'Algérie.

## Lettre à mes fantômes,

de Gilles Zerlini, Maurice Nadeau, 128 pages, 18 euros.

La toute dernière page du roman de Gilles Zerlini rappelle les premières d'*Un captif amoureux*. Car elle décrit la couleur des caractères sur le papier censé être blanc. Jean Genet qui centrât son dernier livre sur deux humanités ostracisées, le peuple noir aux États-Unis et les Palestiniens au Moyen-Orient, selon un système plus métaphysique que politique, jouait sur le noir et le blanc, des mots et de la page. Gilles Zerlini, dont le livre ne serait pas passé inaperçu de son illustre aîné, ne fût-ce que par son sujet, la guerre d'Algérie, et surtout par le point de vue qu'il défend sur cet horrible épisode de l'histoire des colonisations, écrit : « *Un ouvrage imprimé de rouge nous ferait après quelques pages, mal aux yeux, il nous serait presque insupportable. Ce sang rouge, quand il sèche, quand il s'oxyde en présence de l'air a tendance à tirer vers le noir. Imaginons donc que cette encre noire, si couramment utilisée, n'est en réalité que du sang oxydé.* » Il résume là l'impression que nous avons à la lecture de son admirable roman qui lui permet et nous permet d'entrer dans la vie intérieure d'un jeune appelé corse, sommé de participer à un immonde épisode des rapports entre la France et l'Algérie.

Le livre n'a rien de manichéen et ce n'est pas un témoignage reconstruit de propagande anticoloniale non plus. L'auteur, qui est de la génération postérieure à celle de son jeune antihéros – jeune en 1955 où est située l'action – se contente de reproduire ce qu'il imagine être l'inertie d'un jeune soldat, témoin et acteur d'une guerre qu'il n'approuve pas, mais où il est contraint de tenir un rôle. Et en effet, beaucoup de sang est versé de part et d'autre. Écrit par l'habitant d'une île dont beaucoup pensent qu'elle est colonisée, ce texte, décalé dans le temps, n'en a que plus de force. On ne s'interroge même pas sur l'origine des informations du roman, tant il a de puissance réaliste, dans son intériorité même, et tant l'effet de réel est donc imposant, tout subjective qu'en soit la narration.

Dans cette même dernière page, qui est comme un mode d'emploi de lecture et un carnet de laboratoire, l'auteur précise, en filant la métaphore, ce qu'a pu représenter pour lui la rédaction de ce livre, dans l'encombrement des images qui lui viennent à l'évocation de ces événements qui ont probablement précédé sa naissance, mais qui lui appartiennent intimement. Et ce que sont les fantômes (autre terme cher à Genet, dont *Les Paravents* sont un ballet de spectres, un dialogue avec l'au-delà) : « *Les silences entre les lettres donnent leur importance aux paroles. L'espace entre les mots est plus grave que ce qui est imprimé. Comme en tout silence, comme en amour. Je crois que c'est cela qu'autrefois on appelait des fantômes.* » Mais ce sont, en quelque sorte, des fantômes positifs, car quoique issus du silence ils incitent à l'échange, à l'expression et peuvent, comme dans ce roman, renaître de manière hallucinatoire.

## Entraînement à Bigearville

Ferracci, le jeune protagoniste, n'arrive pas, en Algérie, en terre inconnue quand il y est envoyé. Son père y a travaillé et dans son enfance pendant l'autre guerre, Ferracci y a séjourné, avec sa mère et ses deux frères,

pour l'y rejoindre près d'Oran, à l'Arsenal de Mers-el-Kébir. Et maintenant, il va collaborer à la « *pacification* », euphémisme employé pour désigner cette guerre, qui selon le ministre de l'intérieur du moment, à savoir François Mitterrand, dans une des innombrables phases peu glorieuses de sa carrière, a qualifiée de « *seule négociation* », en cela, pareil à la plupart des dirigeants politiques.

Dès l'arrivée, c'est l'entraînement intensif à Jeanne d'Arc, hameau ainsi baptisé et aussitôt surnommé « Bigearville » on comprend rapidement pourquoi, près de Philippeville, pour être transformés en tueurs, alors que sur le navire on a chantonné une chanson antimilitariste de Boris Vian. Et c'est l'afflux des souvenirs de Corse et d'une Méditerranée plus paisible et sensuelle, qui vient troubler la vision des paysages algériens tout en révélant ce qu'ils ont de commun de part et d'autre de la mer. « *C'est comme deux rives, deux miroirs France et Algérie, face à face, l'une imprime l'autre avec une encre qui n'a pas eu le temps de sécher sur la feuille pliée, et laisse sa marque à l'envers sur un papier qu'elle a fait semblant de croire vierge. Avant nous il n'y avait rien, je connais le refrain.* » Et la fraternité rêvée est de courte durée.

L'auteur peu à peu prend la parole à la première personne, dans un élan compassionnel plus fort que lui. Mais il se ressaisit, pour préciser son rôle de scribe de ces images déferlantes, en s'adressant à son personnage dont alors il se distingue : « *Je récite ici pour toi, les poussières d'une mémoire fragile, comme un aède, comme un chantre de mon peuple, des miens ; ces bribes de phrases entendues, écoutées dans l'enfance, photographies floues, et qui résonnent toujours encore. Juste avant, une dernière fois avant de perdre la mémoire.* »

Le massacre sanguinaire perpétré sur la population algérienne le 25 août 1955 est reproduit de façon lyrique et désespérée. Il faudrait citer de nombreuses pages inspirées et cinglantes et le chapitre entier intitulé « L'Écurie » qui donne à voir ce que Henri Alleg avait décrit, sur le moment : la torture, la « Question ». Et puis vient la riposte et un autre massacre. C'est, dit l'auteur, un même sang dans lequel on se noie.

Mais c'est aussi la vie quotidienne des appelés, le passage du courrier, les dialogues qui font revivre ceux qu'on a laissés au pays, l'infidélité des « fiancées » qui trouvent la séparation bien longue et qui n'ont pas la moindre idée de l'enfer par lequel passent les soldats, tout étant abstrait vu de loin, et la résurgence de la sexualité dans des conditions qui loin de l'exclure l'exacerbent sans grand espoir. Avec la belle histoire d'amour, perdue d'avance, pour Nour, la jeune Algérienne à la fois délurée et réservée, qui joue avec la solitude du soldat : « *Qu'est-ce qui fait que l'on saute, qu'on lâche prise pour un être, pour une inconnue, pour des mots de peccadilles, un parfum, un chignon, une courbe de chair ? Un déséquilibre. Un passage qui nous fait franchir la porte sans pour autant être sûr de rien. Si ce n'est la proximité de l'absolu, de la mort possible qu'il y a dans chaque serment, dans chaque amour.* »

## Le retour d'un mort-vivant

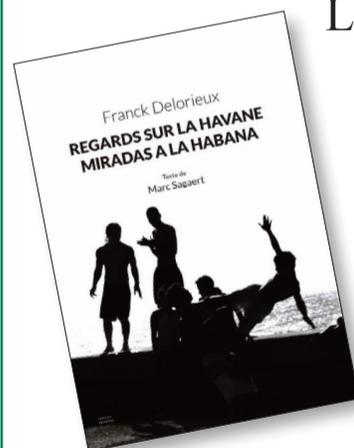
C'est, après cette ultime désillusion, un « mort-vivant » qui revient au pays, « *nu, comme saint François lorsqu'il se dévêtit au milieu d'une église* », avec tous les échos d'atrocité qui restent inscrites dans sa mémoire. « *Crevette Bigeard. C'est comme ça qu'on appelait les types qu'on balançait à la mer.* » Cette armée-là n'aura pas le monopole de la barbarie, comme le rappelle l'auteur. En Argentine, on parlait des « *desaparecidos* » dans les mêmes conditions.

Si ce livre possède une telle capacité de faire réapparaître les violences de cette guerre honteuse, ce n'est pas simplement parce que ces scènes se sont reproduites dans d'autres contextes jusqu'à nos jours, mais parce que l'auteur en établissant un dialogue avec son personnage le replace dans des situations qui contrastent avec la brutalité qu'on le contraint à avoir lui-même, à son corps défendant, et avec celle qu'il doit observer impuissant, de part et d'autre. Amitiés, amours, réminiscences, sensualités de paysages quittés et retrouvés, tempérament spirituel du narrateur et du personnage, dans une période épouvantable où le destin et les hommes l'ont entraîné et qui a fait du reste de son monde « *un royaume des ombres* ». ■

René de Ceccatty

## LES ÉDITIONS HELVÉTIUS

### Le nouveau livre de Franck Delorieux est paru



Une approche nouvelle de la capitale de la Grande-Île. 51 photos de l'exposition « Miradas a La Habana », présentée à Cuba en septembre 2021. Préface de Patrice Paoli, Ambassadeur de France. Texte de Marc Sagaert. *Regards sur La Havane / Miradas a La Habana*, bilingue français / espagnol, Éditions Helvétius, 136 pages, 30 euros. Commandes en librairie ou sur [editionshelvetius.com](http://editionshelvetius.com), [liaison@editionshelvetius.com](mailto:liaison@editionshelvetius.com)

Tous les livres des Éditions Helvétius sont disponibles en librairie ou chez l'éditeur

# La vie sexuelle de Pierre G.

Pierre Guyotat, qui fut arrêté par la Sécurité militaire pendant la guerre d'Algérie, et à qui *La Nouvelle Critique* apporta soutien à son œuvre, décrit l'acte sexuel avec sa seule imagination, comme Sade avait su le faire avant lui.

**Pierre Guyotat,**

sous la direction de Donatien Grau. Classiques Garnier, 277 pages, 32 euros.

**Depuis une fenêtre. Joyeux animaux de la misère III,**

de Pierre Guyotat. Éditions Gallimard, 135 pages, 15 euros.

« Ses sœurs lui disaient : « *Qu'est-ce qu'il faut dire quand on nous parle de toi ?* » Michel Surya, qui vient de rééditer son essai *Mots et mondes de Pierre Guyotat* (Éditions La Nerthe), laisse entendre qu'elles auraient pu répondre comme Vassili Rozanov avait su le faire le concernant : « *Je sais, je suis un porc, mais Dieu m'aime.* » Pierre Guyotat est mort le 7 février 2020, juste avant la pandémie qu'il n'avait pas prédite mais présagée, comme on le voit dans le dernier texte auquel il avait travaillé, qu'il avait intitulé « *Depuis une fenêtre* », et qui est l'écriture terminée et interminable de ses *Joyeux animaux de la misère*, où tout se passe dans un bordel qui est aussi un théâtre qui ne fait jamais relâche...

Il est extraordinaire de voir à quel point Pierre Guyotat n'aurait jamais rien écrit d'autre que l'acte sexuel, l'acte par excellence qu'il décrit avec sa seule imagination, où il passe même les bornes de l'imagination comme seul le marquis de Sade avait su le faire avant lui – et que l'on pourrait d'ailleurs accuser d'être aussi monotone que l'auteur des *120 journées de Sodome*, mais qui est surtout un inventeur de langue comme l'avait dit Roland Barthes à la lecture de *Éden, Éden, Éden*, en 1970, que le critique qualifiait de « *texte libre* » – libre de tout sujet, de tout objet, de tout symbole... Mieux, dans le tout dernier entretien qu'il a donné à Donatien Grau, Pierre Guyotat dit que sa langue est celle qui fait retour à la langue paysanne, ouvrière, commerçante, ou « *langue du peuple* », avec des formules qu'il a entendues quand il était enfant, une enfance lointaine quand il dit que son premier monde c'est celui de « *la totalité de la Bible, Ancien et Nouveau Testament* »... Mais Guyotat, c'est surtout une immensité « *matérielle* », où chacun des mots qu'il emploie rend compte de la matière humaine, littéralement et dans tous les sens... Dans le livre collectif *Pierre Guyotat*, des éditions Classiques Garnier, la romancière Linda Lê signe un texte intitulé *Pierre Guyotat, terreur et beauté*, où elle dit qu'il faut parler chez lui de véritable « *jouissance du texte* » – par-delà le plaisir, le désir, le fantasme... C'est la vie sexuelle de Pierre G.



Pierre Guyotat.

On se souvient quant à nous d'un article de Pier Paolo Pasolini, en 1974, qui portait sur l'essai *L'esthétique de l'obscène* de Guido Almansi, et qui figure aujourd'hui dans le volume de ses critiques intitulé *Descriptions de descriptions*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, aux éditions Rivages poche. Pasolini y écrit par exemple ceci : « *La raison pour laquelle Sade ne peut être considéré comme l'un des plus grands écrivains du monde (tout en l'étant en puissance) est claire : non seulement il n'emploie pas d'« expressivité », mais il semble carrément l'ignorer.* » La question est la suivante : ne peut-on pas transposer ça à Guyotat lui-même ? Car son écriture n'est jamais vraiment non plus « *expressive* », ni même « *vive* » – même à l'intérieur de son univers dépouillé, informatif et rationnel (ironique), comme le dirait encore Pasolini. Un peu comme pour les romans de Sade, les livres de Pierre Guyotat sont d'énormes litanies où se répètent toujours la même phrase. Avec Pasolini, aussi, on pourrait dire que c'est une accumulation infinie qui remplace l'« *expressivité* » ; et comme chez Sade lui-même on ne peut pas vraiment parler chez Guyotat de pornographie, à part le défi lancé au monde (dirait encore Pasolini). Chez Guyotat, il n'y a même pas non plus d'obscénité, car en dehors de l'« *expressivité* » il n'y a pas de place pour l'obscène. On a surtout une « *psalmodie clinique* », comme le souligne Bernard Cerquiglini dans le livre collectif des éditions Classiques Garnier, qui parle aussi d'un lexique

de la science et de la grâce : c'est le lexique spécifique et restreint de Pierre Guyotat, qui, fort de sa souveraineté énonciative, emprunte pour cela à l'ensemble de la langue, dans son histoire et son registre – et Cerquiglini de donner l'exemple des termes désignant chez Guyotat l'organe sexuel masculin, en particulier dans *Éden*, où l'on relève exclusivement *gland, membre, pénis, sexe, verge* ; mais aussi deux néologismes : *boules sécrétives* (l'adjectif est d'ailleurs inusité) et *amas sexuel*. Cerquiglini dit que le seul terme familier est *foutre*, d'emploi unique pour désigner le sperme, et qui cautionne sans doute son passé car c'est un terme médiéval. C'est vrai aujourd'hui encore dans *Depuis une fenêtre*, où c'est toujours sa langue que Guyotat impose, avec une autorité impassible, comme le dirait encore Bernard Cerquiglini, qui souligne combien cette psalmodie clinique est faite de « *retenue vigilante, d'acuité et de douceur* ». Mais quelle est donc cette douceur, cette terrible douceur de Pierre Guyotat ?... ■

Didier Pinaud

## Étonnant Jean Rolin

**La Traversée de Bondoufle,**

de Jean Rolin. Editions P.O.L, 200 pages, 19 euros.

Cela n'est pas son Journal des Cévennes mais celui de l'Essonne que Jean Rolin écrit dans *La Traversée de Bondoufle* ; et comme Stevenson, il pense sûrement que « *le dehors guérit* », d'autant qu'il fait ce périple dans le sud de Paris, à pied, pendant les différents confinements de ces derniers temps... Il y a même un *food truck*, entre Fleury-Mérogis et Bondoufle, où on le prendrait presque pour un inspecteur du confinement, alors que son vœu serait juste de se tenir au plus près, partout où c'est possible, de la limite entre ville et campagne. C'est ce qu'il note dans son carnet, le plus discrètement possible, dans un climat post-apocalyptique – « *paisiblement post-apocalyptique* », dit-il. Comme

Dante au chant XXIV du *Purgatoire*, Jean Rolin est homme qui note, et qui va « *signifiant* », mais sans qu'on sache, en revanche, si Amour le souffle (Dante dit : « *Je suis quelqu'un qui note, / Quand Amour me souffle, et comme il dicte/ dedans, je vais signifiant* »).

Entre Aulnay-sous-Bois et Bondoufle, en pleine pandémie, Jean Rolin est comme dans le Désert des Déserts, mais où il n'y a plus de bédouins avec leurs chameaux depuis longtemps, mais des lapins – beaucoup de lapins –, des oiseaux, des sangliers, des vaches, des plateformes logistiques, des camps de roms, des zadistes ou militants de « *zones à défendre* » (ZAD), mais encore un jardinier kabyle qui a planté quelques arbres fruitiers du côté de Gonesse, le souvenir de Louis XIV depuis les confins de Villepreux jusqu'au parc du château de Versailles, des lambeaux de campagne par-ci par-là, l'an-

cienne base aérienne de Brétigny, la forêt de Sénart où Jean Rolin se souvient avoir vendu des pommes, un demi-siècle auparavant, le fort de Vaujours qui a été jusque dans les années 80 du siècle dernier le théâtre de différentes expérimentations – « *celles, en particulier, du détonateur de la première bombe atomique française* » dit Rolin – et tout ça pour écrire le réel, ce qu'il en reste, comme déjà dans *Zones* (Gallimard, 1995), où Jean Rolin parcourait la couronne de proche banlieue qui ceinture Paris, mais pour dire aussi tout ce qui lie profondément la littérature et le voyage, car tout grand livre est quelque part un récit de voyage, disait encore Stevenson, qui pensait aussi que « *tout récit de voyage est un fragment d'autobiographie* », comme ici quand Jean Rolin passe à Auvers-sur-Oise où, enfant, il se souvient qu'il se rendait avec son frère dans la Frégate noire de son père, en

pique-nique dans un champ proche du cimetière, « *peut-être celui-là même que nous connaissons sous le nom de champ de blé aux corbeaux, et dont un panneau d'information, à la fois absurde et pour une fois bienvenu, marque désormais l'emplacement : ou plutôt, marque-t-il, en bordure du chemin dit de la Sente du Montier, l'emplacement d'où Van Gogh aurait peint le célèbre tableau* », raconte-t-il dans *La Traversée de Bondoufle*, qui est tout compte fait une *traversée vers Byzance*, mais sans avoir besoin de traverser les mers... Son éditeur P.O.L annonce que c'est « *la* » littérature, pour mettre le désordre là où l'ordre s'installe... Dans le sublime poème de Yeats, il est question de « *l'intellect qui ne vieillit pas* » ; et c'est particulièrement vrai chez Jean Rolin, avec son humour constant, à l'œuvre, sa douce ironie, une merveille. ■

D. P.

## En quatrième vitesse

### Une petite société,

de Noëlle Renaude. Rivages/Noir, 352 pages, 21,90 euros.

Elle est modeste Noëlle Renaude : le titre de son deuxième roman noir, *Une petite société*, nous promet un focus plutôt serré. Or le livre refermé ce n'est pas franchement d'une « petite » société dont il aura été question. Cette « petite société » n'est qu'un échantillon représentatif de l'humaine condition dans sa globalité : c'est bien la description d'un monde qu'il faut élever à l'échelle universelle ! La modeste « petite société » qu'elle décrit avec déjà une multitude de personnages nécessite une lecture attentive sauf à s'y perdre parmi la petite foule décrite et le destin tortueux des uns et des autres. Du monde il y en a donc, de tous les genres mais tous bien gris, chacun avec ses petites manies, ses petites obsessions : tous des « abattus » de la vie en somme (*Les Abattus* était le titre de son premier roman noir) saisis dans les rets de la médiocrité. Or ce registre, elle le connaît Noëlle Renaude ; on évitera de dire qu'elle s'y complaît, mais enfin cet univers elle le décrit avec une telle minutie – pas un détail qui enfonce les personnages un peu plus dans la médiocrité, ne lui échappe. Glauque tout ça ? Et bien pas du tout parce que la romancière écrit tout cela avec une telle jouissance, une telle verve que l'on en redemande ! C'est un feu d'artifice stylistique. 350 pages qui filent à une allure vertigineuse, car elle va vite Noëlle Renaude : ça fuse de partout. Et pour aller encore plus vite, phrases courtes sans fioriture aucune. Elle fonce, va à la ligne sans plus attendre, dans une belle rythmique. Au théâtre on dirait qu'elle a le texte bien en bouche. Un exemple, saisi au hasard, parmi bien d'autres :

« ... Mais je vais, elle dit, continuer à faire comme si tout allait bien.

Car tout va bien.

Rosie a eu son premier poste de collègue. À Roanne.

Rudy fait de la musique. Au Canada.

Zeb a enfin entamé un régime [...]

Retour à la maison. Sans faux pas.

Quarante-huit ans. » Etc.

Les dialogues (quand il y en a) sont inclus dans le flot du récit, sans guillemets... toujours pour aller plus vite ainsi. Elle a un œil d'entomologiste Noëlle Renaude. Et très drôle avec ça. Il y a du Raymond Queneau chez elle dans l'agencement du récit, les rencontres, les coïncidences. On se souviendra que ledit Raymond Queneau avait été l'un des soutiens d'Hélène Bessette à une époque où celle-ci éprouvait les pires difficultés pour avoir un soupçon de reconnaissance de sa juste valeur littéraire... ; l'écriture de Noëlle Renaude fait penser à celle d'Hélène Bessette qu'elle connaît et apprécie depuis toujours, en des temps où personne ne se préoccupait encore (ignorant jusqu'à son nom) de ses romans.

Mais dira-t-on, qu'en est-il de la question du roman noir, car enfin le genre a bien quelques inévitables attendus, ce que Noëlle Renaude qui, à une lointaine époque, avait tâté du genre (et de celui du roman rose) sous pseudo dans un magazine féminin (*Bonnes soirées*), histoire de faire bouillir la marmite, n'ignore pas ?

Noëlle Renaude invente ou accommode à sa sauce un astucieux dispositif dont avait déjà usé Alfred Hitchcock dans *Fenêtre sur cour*, un film tiré d'une nouvelle de William Irish. De la fenêtre de son bureau d'une société américaine répondant au doux nom d'O'Connor, qui fabrique des roulés à la cannelle embaumant tout le quartier notre romancière met en scène une petite employée de la « compta », Louise qui a « dans son champ de vision les allées et venues des habitants de la grande maison de l'autre côté de la rue.

Maison imposante et sévère qui attise la curiosité de la petite employée de la compta.

Vu qu'elle est aux premières loges.

La vie des gens d'en face, Louise n'en perçoit cela dit que l'écume. »... ce qui est plus que suffisant pour faire marcher son imagination, et de ce point de vue, sur cet unique sujet, la sienne est très active, au point que cette maison d'en face avec ses habitants deviennent chez elle une véritable obsession qui nourrit sa pauvre vie. Cette maison « imposante », d'un style qui détonne avec les autres demeures de la rue, Noëlle Renaude aura bien pris soin dans les deux chapitres qui précèdent celui où apparaît la terne employée de la compta, de nous décrire ceux qui l'occupent dont l'élément central est un jeune handicapé mental, qui répond au nom de Tom, un « gros enfant mutique avec sa grosse tête bizarre ». Ainsi est planté le décor dans lequel il ne se passe vraiment pas grand-chose, mais où la réalité du roman noir va prendre racine. Et bien sûr ce qui est intéressant c'est le hors champ du cadre de la fenêtre, ce que ne voit pas Louise, laquelle d'ailleurs quitte son poste d'observation à l'heure de la fermeture de l'usine, avant qu'il ne lui arrive une série de mésaventures.

Dans le même temps, le lecteur finit, lui aussi, par se prendre au jeu. Même s'il n'y a rien de l'autre côté de la rue il se met à guetter (et à souhaiter ?) ce quelque chose qui n'arrive jamais.

Reste qu'à partir de là, dans le hors champ, se développe une série d'intrigues, avec de nombreux décès à la clé (suicide, accident, assassinat, disparition, on ne sait plus et peu importe, le compte y est). Énigme finalement résolue, si on y tient, c'est la loi du genre. Entre-temps, j'y reviens, Noëlle Renaude aura fait feu de tout bois, se permettant même de « balancer » en l'espace de trois pages le déroulé du destin de quelques-uns de ses protagonistes, avant de revenir au chapitre suivant dans le détail des choses de la vie de ces protagonistes, en authentique démiurge quelle est, et en nous expliquant que « bien avant cet épilogue, la narration permettant les rétro-pédalages, on en est encore en cette fin novembre où Tom a le cœur trop lourd »... Ô toute puissance de la romancière !... ■

Jean-Pierre Han

## Aimance et semence

Un nouvel opus de Claire Fourier. Quand l'Éros celtique fait tressaillir la chair de la Parisienne...

### Le Jardin voluptueux,

de Claire Fourier, Éditions du Canoë, 168 pages, 16 euros.

Clarisse, l'héroïne et narratrice du dernier ouvrage de Claire Fourier, est une Parisienne septuagénaire qui vient régulièrement se reposer sans son mari dans la petite maison qu'elle possède sur la côte de sa Bretagne natale. En ce lieu où elle écrit également, elle a recruté un jardinier du cru, solide gaillard un peu taiseux, qui taille ses arbres et l'aide à entretenir son jardin. Quinquagénaire célibataire, répondant au prénom de Robert, celui-ci connaît tous les secrets de la nature et élève des oiseaux exotiques. « Il est de la lignée des Whitman et des Thoreau, explique la narratrice. Il ne parle pas aussi bien ? Peut-être vit-il mieux. » Depuis quinze ans que Robert travaille pour la Parisienne des liens d'amitié et de respect mutuel se sont tissés entre eux. Clarisse se prend parfois à rêver

d'écrire un livre sur son jardinier ; tandis que celui-ci découpe dans *Ouest-France* des articles évoquant le travail d'écrivain de son employeuse. À mesure que le temps s'écoule et que défilent les saisons, le jardin se pare de fleurs nouvelles et les arbres ploient sous le poids de leurs fruits.

### Un torrent de naturel

Devenus complices désormais, Clarisse et Robert ont pris l'habitude de se promener sur le rivage de l'océan, puis de dîner dans une crêperie. Un soir de mars, alors que la nuit était noire et que les vagues grondaient dans le lointain, le cidre se transmuait sournoisement en ce mystérieux « vin herbé » dont furent victimes autrefois Tristan et Yseult. L'Éros celtique célébré par la « matière de Bretagne » s'empara de la Parisienne, fit tressaillir sa chair sur laquelle le temps n'avait plus désormais aucune prise : « Me revoici amoureuse », se dit-elle un peu surprise. À présent Robert est un

guerrier aux muscles fins et vigoureux, Clarisse une polissonne prête à laisser la fenêtre de sa chambre grande ouverte, au risque de réveiller les voisins : « Hier nous parlions jardinage dans la cuisine ; aujourd'hui il est entre mes genoux, buvant mon entrejambe aussi naturellement que le whisky à ma table. Hier il parlait foot ; ce soir il tire au but entre mes cuisses avec la même simplicité. Prise de court, je souris aux anges. C'est le naturel surtout qui me charme, un torrent de naturel. » À ce point, le nouveau livre que Clarisse était en train d'écrire est brusquement laissé en plan ; désormais c'est bien sûr à la chair de se faire verbe.

Les contes de Bretagne prennent alors des airs de Kama Sutra. Le corps exulte oubliant son âge : « le principe mâle chauffé à blanc la moelle féminine ». Lorsqu'elle se trouve à Paris, Clarisse écrit à son Robert des missives enflammées, des litanies érotiques faisant passer pour des bluettes les

*Lettres de la Religieuse Portugaise*. Elle compose également des haïkus dignes de Karai Senryû : « Maudit qui me force / quand le pêcher est en fleur / à la chasteté » ou « Ah ! Tige pour tige / en sais une très exquise / j'en suce le jus ». Papagena par son stylo redonne volume à l'absence de son Papageno. Il est à la fois salutaire et fort réjouissant de lire ainsi sous une plume féminine de tel propos en une époque où un néo-féminisme victimaire, puritain et sexiste venu des États-Unis déferle sur le monde en tant que doctrine réprouvant la quête du bonheur. « Chacun a droit, dans les marges de la vie responsable, à un domaine d'irresponsabilité somptueuse, à des temps de haute respiration, à une halte dans la course des jours, écrit Claire Fourier. Ne laissons personne nous reprocher cette brèche dans le social et de larguer un moment les amarres du siècle pour ressentir une paix sous-marine. » ■

Jean-Claude Hauc

# Le Peuple en littérature

**Mousquetaires et Misérables,**  
par Évelyne Pieller, éditions Agone,  
240 pages, 17 euros.

Quand Évelyne Pieller intitule son essai *Mousquetaires et Misérables*, nul doute que tout le monde a compris qu'elle allait évoquer *Les Trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas et *Les Misérables* de Victor Hugo. Les deux « romans-monde » sont si célèbres depuis deux siècles que tous ceux qui les connaissent ne les ont pas forcément lus. Bien sûr, depuis la naissance du cinéma, des dizaines d'adaptations à l'écran ont popularisé D'Artagnan et Jean Valjean, Milady et Cosette, Planchet et les Thénardières. Mais, dès le dix-neuvième siècle, le peuple, même celui qui ne savait pas encore lire, n'ignorait pas ces grandes figures.

Pour Évelyne Pieller, la cause est entendue : il y a là un rendez-vous unique du peuple sorti du néant de l'Histoire grâce à la Révolution française avec deux ouvrages littéraires nés de deux écrivains eux-mêmes purs produits de cette Révolution, puisque enfants de généraux républicains. Alexandre Dumas, fils d'un mulâtre, a choisi comme étendard le nom de sa grand-mère noire née esclave. Normal qu'il soit viscéralement convaincu de la justesse du combat pour l'émancipation populaire. Le chemin pour être en phase avec la plèbe sera plus tortueux pour Victor Hugo, successivement cheveu-léger légitimiste, pair orléaniste et député modérément républicain. Il lui faudra toucher le fond du malheur avec la mort de sa fille Léopoldine, pour y parvenir.

Le peuple, avec ses vagabonds et ses paysans, ses artisans et ses premiers ouvriers au sens moderne, se sait présent derrière la camaraderie affichée du quatuor de mousquetaires juvéniles : « *Il s'aime mousquetaire, le peuple, c'est-à-dire incorrect, armé, audacieux, débrouillard et peu porté sur les valeurs bourgeoises.* » Et Évelyne Pieller d'ajouter : « Les Trois mousquetaires, c'est une émeute à quatre ». Chez Hugo, évidemment, ils sont bien plus nombreux et beaucoup moins joyeux, ces misérables qui vont se retrouver sur les barricades après avoir souffert les temps contre-révolutionnaires.

Pour rendre vivante cette histoire singulière où le peuple nourrit sa force et ses espoirs, hélas souvent tragiquement déçus, avec des héros de papier nés de l'imagination romantique de deux écrivains appartenant à cette minorité des gens de lettres qui n'a pas choisi au bout du compte le camp de l'ordre, Évelyne Pieller s'est refusée à l'essai « savant ». Pas question de notes en bas de page ou renvoyées en fin de chapitre. Elle a préféré rassembler en annexe, de solides repères chronologiques qui resituent les enjeux littéraires dans le contexte historique.

Comme elle le sous-entend, les deux dimensions se tiennent : ce n'est pas un hasard si Gustave Flaubert, « le rentier de Croisset », qui exècre le peuple et vomira la Commune, méprise Dumas et parle d'« eau sale » quand il s'en prend aux *Misérables*.

*Mousquetaires et Misérables* se lit donc aussi bien que les deux classiques vantés et tant honnis par la classe littéraire d'où sortira par exemple le « Victor Hugo, hélas » d'André Gide. Évelyne Pieller raconte avec l'aplomb de

quelqu'un qui maîtrise et aime son sujet. Elle parsème son texte d'anecdotes qui en marquent le prix. On lui prédit qu'elle aussi aura des détracteurs à la Flaubert, des contempteurs qui lui reprocheront d'avoir une verve péremptoire et pas le ton universitaire.

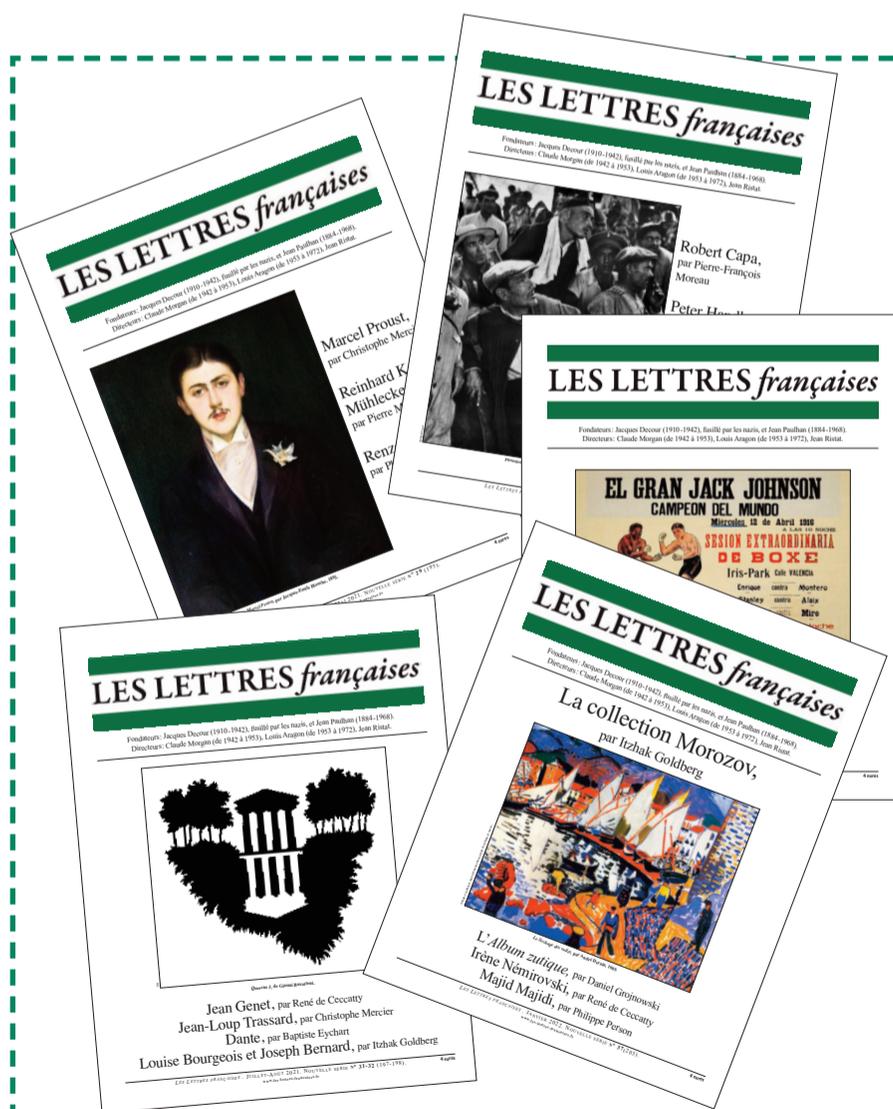
On lui saura gré d'épargner Charles Baudelaire, né vingt ans trop tard pour combattre l'ordre bourgeois aux côtés du peuple, et a préféré d'autres moyens esthétiques pour crier son dégoût des Philistins.

On la suivra dans sa quête malheureuse, celle de trouver au vingtième siècle une nouvelle rencontre entre des écrivains et un peuple en train de se transformer. Elle cite Cyrano et Arsène Lupin et ne cache pas que la tristesse de l'un et l'individualisme anarchisant de l'autre restent problématiques pour qu'ils soient vraiment des modèles pérennes à suivre.

« *Et c'est fini* », écrit-elle. Plus personne n'écrira aussi grand que le peuple à venir, selon le sous-titre de son ouvrage. « *Il n'y aura plus de rencontre entre le peuple – celui qui se reconnaît comme dépossédé, comme force de combat – et la cristallisation de ses puissances et de ses contradictions dans une histoire qui, dans le même temps, l'invente.* »

Peut-être que si l'on élargissait le champ d'Évelyne Pieller on découvrirait des romans ayant plus récemment, dans un autre contexte, le même effet que *Les Trois Mousquetaires* et *Les Misérables*. On s'accordera ainsi, par exemple, sur *Les Raisins de la colère* de John Steinbeck où le combat de Tom Joad contre l'injustice naît forcément de celui de Jean Valjean. ■

Philippe Person



## ABONNEMENT AUX LETTRES FRANÇAISES

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

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

11 numéros (dont 1 double) de 16 pages – **25 euros**

11 numéros (dont 1 double) de 16 pages et 2 hors-série – **40 euros**

Abonnement de soutien – **50 euros** et plus

Nom : .....

Prénom : .....

Adresse : .....

Mail : .....

Téléphone : .....

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

Bon de commande à retourner à l'adresse suivante :

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

abonnementsLLF@editionshelvetius.com

ABONNEMENTS ET RÉABONNEMENTS DIRECTS

SUR LE SITE : editionshelvetius.com

# Jacques Stephen Alexis : des trésors de révolte et d'insoumission

Né le 22 avril 1922 aux Gonaïves, Haïti, Jacques Stephen Alexis est mort en 1961 dans son pays, probablement assassiné, il n'avait que 39 ans.

**Jacques Stephen Alexis ou Le Voyage vers la lune de la belle amour humaine**, de Michel Séonnet. Préface de Lionel Trouillot, dessins d'Ernest Pignon-Ernest, gravures sur bois de Ronald Curchod. L'Amourier éditions, 2022. 228 pages, 22 euros.

**B** brillant neurologue, Jacques Stephen Alexis est également écrivain. Il est l'auteur d'une magnifique production littéraire qui a vu le jour essentiellement à Paris et qui sera publiée dans la prestigieuse collection blanche de Gallimard : *Compère général Soleil* (1955), *Les Arbres musiciens* (1957), *L'Espace d'un cillement* (1959), *Romancero aux étoiles* (1960) et de différents articles de revue : *Papa fleuve* (*La Nouvelle Revue Française*, 1954), *Contribution à la Table ronde sur le folklore et le nationalisme* (*Optique*, 1956), *La Culture haïtienne* (*Les Lettres françaises*, 1956), *Du réalisme merveilleux chez les haïtiens* (*Présence africaine*, 1956), *Débat autour des conditions d'un roman national chez les peuples noirs, Où va le roman ?* (*Présence africaine*, 1957), par exemple. Il est également l'auteur de nombreux textes politiques, dont *Le Manifeste programmé de la seconde indépendance* (1959).

Comme le dit Michel Séonnet : « *L'œuvre écrite est [pour lui] aussi nécessaire que les actes des hommes, l'une comme l'autre avance dans la même direction, poursuit la même chimère, qu'elle soit recherchée dans la marche merveilleuse des mots ou dans les démêlés d'un combat politique* ».

Son *réalisme merveilleux* est proche de celui du cubain Alejo Carpentier, il ne procède cependant pas uniquement d'une esthétique littéraire spécifique à la littérature de la Caraïbe, mais intègre également une profonde dimension idéologique. Car Jacques Stephen Alexis est également communiste, révolutionnaire, activiste politique, leader du Parti d'Entente Populaire (qu'il crée dans son pays le 17 octobre 1959). Pour lui, combat politique et combat littéraire ne font qu'un. Cette relation étroite entre la création et l'engagement politique, l'écrivain l'évoque dans *Le Marxisme, seule guide possible de la Révolution* : « *On comprend toute la signification du choix de Gramsci, de Politzer, de Frédéric Joliot Curie, de Paul Langevin, de Pablo Neruda, de Paul Vaillant-Couturier, de Nazim Hikmet, de Jacques Roumain, de Lou Sin, de Kuo Me-Je, d'Anna Seghers, de Bertold Brecht, de Prokofiev, de Dimitri Chostakovitch, d'Alexei Tolstoï, de Nicolas Guillén et de tant d'autres qui, à chaque fois qu'il s'est agi de mettre en balance d'une part l'œuvre de leur vie [...] et d'autre part la classe ouvrière et son combat, ont toujours été prêts à négliger l'œuvre de leur vie pour rester avec le prolétariat sur le front principal du combat de l'homme de notre temps [...] car il n'est pas de création en quelque domaine que ce soit qui puisse atteindre à toute la grandeur que son créateur porte en lui, si celui-ci est indifférent au combat principal de l'humanité.* » Haïti est très fière de son grand et déjà célèbre écrivain, mais Alexis place le bonheur du Prolétariat au-dessus de la littérature : entre son œuvre littéraire et son combat politique, c'est ce dernier qui est privilégié.

Fils de Stephen Alexis, historien, journaliste puis diplomate qui milita activement contre l'occupant américain, et aussi écrivain – il est l'auteur du roman *Le Nègre masqué, tranche de la vie haïtienne* (1933) –, Jacques Stephen a passé les premières années de son enfance à Paris, au collège Stanislas, puis il est revenu à Port-au-Prince, au Collège Saint-Louis de Gonzague et ensuite à la faculté de médecine.

C'est à Paris qu'il se spécialise en neurologie, exerce la médecine, participe aux activités des jeunes communistes et s'inscrit au parti en 1949. C'est aussi à Paris qu'il se lie d'amitié avec Aragon, rencontre Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire et retrouve le Cubain Nicolas Guillén, le Chilien Pablo Neruda et le Brésilien Jorge Amado. C'est également à Paris, à la Sorbonne (amphithéâtre Descartes) qu'il participe au premier Congrès des écrivains et artistes noirs en 1956.

Comme l'écrit Lionel Trouillot : « *On ne peut pas construire un pays en le fuyant* ». Aussi la vie d'Alexis sera-t-elle faite de départs mais aussi de retours. Cependant, il passera en exil la moitié de sa courte vie et les deux tiers de sa vie d'adulte : « *pour retrouver une terre, il s'exilait d'une autre, celle qui justement lui avait permis de revenir* ». Écrire

ne suffit pas pour aider son peuple sous le joug duvalériste et les mots ne remplacent pas les armes puisque personne ou presque dans son pays ne les lirait. « *Ce jeune homme fougueux qui ne semble avoir peur de personne* », se veut un homme d'action « *qui, comme l'écrit Dany Laferrière, passe ses soirées à discuter le réalisme social avec Aragon avant de se rendre à Moscou, dialogue âprement avec Hô Chi Minh, court voir Mao afin que Pékin se réconcilie avec Moscou. Il n'a aucune idée de sa taille et de son poids politique, mais quand on a côtoyé de si puissants hommes d'action, il faut montrer une fois au moins ce que l'on a dans le ventre. C'est alors que Che Guevara rencontré à Cuba lui fait don de sa mitraillette. Comme il ne disposait pas des moyens lui permettant de délivrer son peuple, tout ce qu'il lui restait à offrir pour ne pas perdre la face, c'était sa vie. Mon héros tombera dans quelques mois, comme le personnage de son premier roman, l'ouvrier Hilarion Hilarius. Il lui était interdit de vivre en Haïti, on ne pouvait l'empêcher d'y mourir. Ce qui reste malgré tout de ce jeune homme éblouissant, c'est la plus rayonnante trajectoire dans le monde des lettres contemporaines haïtiennes.* »

Aujourd'hui traduite dans une vingtaine de langues, son œuvre est régulièrement rééditée par les éditions Gallimard dans sa collection l'Imaginaire et le premier Prix Jean d'Ormesson lui est attribué de manière posthume en juin 2018.

À chaque voyage, Jacques Stephen Alexis envoie à sa fille Florence des lettres, des cartes postales. Adressée de La Havane, le 11 janvier 1955, la dernière lettre est émouvante parce qu'elle constitue comme une sorte de testament : « *Je n'aurais pas beaucoup de temps, hélas ! Pour continuer, du lointain où je me trouve, mon imprescriptible tâche paternelle. Je pourrais te donner vois-tu ma petite fille, quelque chose que je connais bien, pour l'avoir éperdument cherché et trouvé, tout en continuant à le chercher ; c'est le sens de la pureté du cœur, de l'amour de la vie, de la chaleur des hommes... Oui, j'ai toujours abordé la vie avec un cœur pur. C'est simple vois-tu Florence... Et surtout, n'oublie jamais qu'un être humain ce n'est pas seulement des bras, des jambes et des mains, c'est avant tout une intelligence. Quand on laisse dormir son intelligence, elle se rouille, comme un clou et puis on est méchant sans le savoir...* »

Le livre de Michel Séonnet est la réédition, à l'occasion du centenaire de la naissance de Jacques Stephen Alexis, d'un ouvrage publié en 1983 aux éditions toulousaines Pierres Hérétiques et qui était épuisé. Michel Séonnet se glisse dans la peau d'un « compose », semblable en Caraïbe au conteur et au griot africain.

Il « *s'imprègne de son parler, de sa manière de raconter* », devient lui-même un peu haïtien, se laisse envoûter, les soirs de veillées, par la magie de l'écriture. Et comme El Caicho de *L'Espace d'un cillement*, « *se sent une âme de volontaire pour le voyage vers la lune de la belle amour humaine* ».

La vie de Jacques Stephen Alexis est au cœur de ces histoires « *toutes tissées patiemment de petits bouts de vérités.* » Et c'est la voix d'Alexis qui se fait entendre, que Michel Séonnet donne à lire et à écouter, intimement, magnifiquement. C'est la voix du Vieux Vent Caraïbe, « *qui se met à galoper et à ruer sur la ville* », c'est son cousin le fleuve Artibonite, fils des montagnes, « *grand gaillard aux bras nouveaux et puissants* », c'est le vieux parlé saccadé du conteur lorsque « *se presse encore le pas des mots* ». C'est la voix de l'Artibonite, et les légendes sur la déesse du fleuve, telles qu'Alexis les a lui-même entendues.

Soudain, la pluie s'abat furieuse, d'un seul coup : « *La voix énorme se fait entendre. L'air s'emplit de l'odeur piquante de la foudre. La pluie redouble. Les crabes mal-z'oreilles sortent de la terre laguneuse. Les enfants courent, nus, pour les capturer, dans les rires et dans les cris, dans le piaffement furieux de la pluie qui fait une sensation chatouilleuse en coulant le long de la raie du dos* ». Et tout à coup, « *ça sent l'amour : toutes les feuilles baillent leur parfum. Alors les fuseaux des jambes dorées de la petite marchande de fruits ouvrent et ferment leur compas sur l'asphalte moiré, son cri fuse, clair et vermeil : "voilà les mangots cornes... Voilà la douceur qui vient !"* »... ■

Marc Sagaert



Jacques Stephen Alexis,  
par Ernest Pignon-Ernest.

# Hermann Hesse, pour l'éternité

La mission de l'écrivain est de révéler l'épave d'éternité échouée aux tréfonds de notre humanité, singulière et collective.  
Retour sur trois ouvrages du romancier allemand.

## Le métier d'écrivain,

de Hermann Hesse, Une bibliothèque idéale, traduit de l'allemand par Nicolas Waquet, Payot et Rivages, 2020, 144 pages, 7,50 euros.

## Une bibliothèque idéale,

de Hermann Hesse, traduit de l'allemand par Nicolas Waquet, Payot et Rivages, 2021, 96 pages, 14,90 euros.

## Lettres à de jeunes lecteurs,

de Hermann Hesse, édition établie par Volker Michels, traduit de l'allemand par Philippe Giraudon et Jean-Yves Masson, La Coopérative, 2021, 416 pages, 22 euros.

« Il en fut toujours ainsi, il en sera toujours ainsi ; la puissance et l'argent, le temps et le monde appartiennent aux petits, aux mesquins, et les autres, les êtres humains véritables, n'ont rien. Rien que la mort.

– Pas autre chose ?

– Si, l'éternité. »

En trois répliques, le projet de Hermann Hesse est dévoilé, exprimé par Hermine dont la pureté de pensée révèle le loup des steppes à lui-même, dans le roman éponyme. La jeune femme poursuit : « Ce n'est pas la gloire, oh ! Non. Mais c'est ce que j'appelle éternité. Les croyants l'appellent royaume de Dieu. Il me semble à moi que nous autres, les exigeants, ceux qui ont une dimension de trop, ceux qui sont nostalgiques, ne pourrions pas vivre s'il n'y avait pas d'autre air à respirer que l'atmosphère de ce monde, si, en dehors du temps, il n'existait pas l'éternité ; car c'est elle le domaine du vrai. »

Il serait facile de circonscrire ces propos incandescents en les bornant à l'imaginaire d'un romancier en quête d'images, de formulations et d'esbroufe littéraires, pour en éviter la brûlure intérieure. Ce qui est précisément étonnant et incisif, c'est qu'ils sont le troublant reflet d'un homme dont l'existence et l'œuvre portent une seule et même « exigence », aspirent de concert à la « vérité », visent – par une voie unitive traversée de souffrances et de foi – rien moins que « l'éternité », indissoluble trinité présente dans l'extrait ci-dessus.

Comme le rappelle le poète et traducteur Nicolas Waquet dans l'une de ses préfaces, les œuvres de Hermann Hesse sont des *Seelenbiographien*, des « biographies de l'âme », expression dont l'écrivain allemand use lui-même pour qualifier les romans de Novalis et de Hölderlin. « La vie de leurs personnages épouse intimement et uniquement les soubresauts de leur personnalité, les phases de leur développement personnel. L'exploration et la découverte du moi par cette écriture biographique d'un genre assez particulier s'insèrent dans une quête de sagesse et d'absolu pour finir par se confondre avec elle. Aussi peut-on parler chez Hesse d'une dynamique spirituelle du moi, d'une recherche ascensionnelle de soi. »

Cette exploration prend une forme littéraire exceptionnelle dans *Demian* (1919), *Siddhartha* (1922), *Le Loup des steppes* (1927), *Narcisse et Goldmund* (1930) ou encore, ultime tentative et non des moindres, dans *Le Jeu des perles de verre* (1943). L'œuvre est connue, reconnue, encensée depuis un siècle, couronnée par tous les prix nationaux et internationaux, jusqu'au prix Nobel de littérature en 1946.

## La cohérence intime

Ce que l'on peine encore à voir, c'est la cohérence intime, peut-être même insupportable à horizon humain, entre l'homme et l'artiste – bien loin des frustes débats dont notre époque bâtit complaisamment son actualité. Trois ouvrages récents et complémentaires ont l'immense mérite de nous dévoiler la pensée et la vision de Hermann Hesse au quotidien. Nicolas Waquet propose, aux éditions Payot et Rivages, deux courtes et passionnantes compilations de textes majeurs, centrés sur Hesse lecteur d'une part (*Une bibliothèque idéale*), et Hesse artiste d'autre part (*Le métier d'écrivain*) ; dans le même temps, les éditions de La Co-

opération, ressortir purifiée de tout enfer. Notre but n'est pas d'expliquer notre époque, de chercher à la rendre meilleure ou de lui donner des leçons. En dévoilant nos songes et nos souffrances, nous cherchons à lui ouvrir encore et toujours le monde [...] de l'âme. [...] L'âme humaine est en péril ; elle est au bord de l'abîme, nous ne le cachons pas. Mais nous ne pouvons pas non plus cacher notre foi en son immortalité », écrit-il dans un texte daté de 1927, l'année de parution du *Loup des steppes*, et intitulé « La Profession de foi de l'écrivain » (*Une bibliothèque idéale*).

Dans sa conception, son écriture et jusque dans sa vie, il y a ce mouvement de balancier continu entre l'ancien, l'âme, l'immortel, l'éternelle « seule chose à dire » et l'innovation que chaque époque induit, qui est tout sauf une concession au bruit ambiant mais au contraire l'écoute dans une âme singulière de cet écho immémorial et son affirmation jusqu'alors inusitée. « Ce qui est intéressant, c'est à chaque fois l'innovation ; ce qui est captivant, c'est à chaque fois la révolution qui secoue les langues et les arts ; ce qui est envoûtant, ce sont tous les jeux des artistes. Ce

qu'ils veulent dire avec tout cela, ce qui mérite d'être dit sans être pourtant toujours et tout à fait dicible, demeure en chacun », écrit-il à la fin de sa vie, en 1960, deux ans avant sa mort (*Le métier d'écrivain*).

Cette vision, Hermann Hesse la porte avec cohérence tout au long de sa vie, puisqu'il écrit déjà, dans une lettre datée de 1924, cette formule concentrée : « La vie approche de chacun de nous sous la forme de son époque. » L'homme, donc l'écrivain, est en lutte avec l'esprit d'un monde qui réduit toute réalité, à commencer par la langue, à sa dimension efficiente, que ce soit au service d'une idéologie instantanée (nazisme, communisme...) ou du Marché. Contrairement aux autres artistes, l'écrivain sait que le langage ne lui appartient pas, qu'il est un « misérable outil » dont se servent et abusent ses contemporains. « Le poète, lui, doit user pour son œuvre du langage qui sert à faire la classe et conclure des marchés,

à envoyer des télégrammes et mener des procès. » L'écrivain n'a pas de demeure qui lui soit propre, « il doit tout partager avec la vie quotidienne, tout ! » (*Le métier d'écrivain*).

Il peut dès lors prendre la langue comme un instrument destiné à satisfaire le bourgeois – son ennemi récurrent, avec le « troupeau abruti » des groupes et communautés qui annihilent toute possibilité d'individuation –, en produisant des textes qui ne répondent à aucun appel, aucune nécessité intérieure. Il peut aussi entrer en solitude comme on entre en religion, se mettre à l'écoute des « figures » multiples qui constituent sa personnalité et témoigner d'une lumière qui lui échappe toujours, n'étant pas porteur. « L'écrivain doit croire à la lumière, il doit la connaître par une expérience irrévocable et s'ouvrir à elle aussi souvent et aussi largement que possible, mais il ne faut pas qu'il se prenne pour un porteur de lumière, voire pour une lumière. Autrement, la petite fenêtre se ferme et la lumière, qui n'a aucun besoin de nous, prend d'autres chemins », écrit-il à l'un de ses collègues en 1947.



Hermann Hesse.

opération proposent une belle et vaste anthologie de lettres remarquables, sélectionnées par Volker Michels dans la masse d'une correspondance que le vieux sage de Montagnola a entretenue, presque contre son gré, tout au long de son existence, et traduites de l'allemand par Philippe Giraudon et Jean-Yves Masson.

« Toute ma vie est placée sous le signe d'une tentative d'engagement et de dévouement, de religion », écrit l'écrivain à une étudiante en philosophie, en 1930. Au fil des lettres, Hermann Hesse rejette tous ceux qui veulent lui faire porter un rôle moral, une identité philosophique, voire une fonction de pédagogue. Il est le solitaire qui s'arrache jusqu'à l'os pour que l'âme éternelle jaillisse dans le présent, sous les formes propres à son temps. Il est dans le monde sans être du monde. « Nous n'adhérons à aucun des idéaux actuels, que ce soit celui des généraux, des bolcheviques, des universitaires ou des industriels, mais nous croyons que l'homme est immortel, que son image peut guérir de toute

●●● **Parti pris de l'écrivain**

La littérature ne change pas le monde, répète-t-il encore et encore, dans bien des lettres. Hesse ironise même de l'ascendant qu'on lui prête, avec la force du témoin – au sens étymologique de « martyr », l'écrivain authentique devant par nature, selon lui, tout sacrifier – de son temps : « *Je peux ainsi me flatter d'avoir de l'influence sur la jeunesse allemande, presque comme Hitler* », répond-il en décembre 1931 à un admirateur qui lui a envoyé une étude sur son œuvre.

Il y a comme une impuissance fondamentale, *a priori*, de l'artiste, qui lui permet d'œuvrer en toute liberté – démission intolérable pour ses pairs comme pour notre temps présent. Dans le même temps, Hesse fustige ceux qui se proclament des génies pour mieux justifier une vie de bohème dont la charge est finalement assumée par d'autres. À son fils Heiner, il écrit ainsi, en septembre 1930 : « *De nos jours, la vie bohème est une forme dévoyée de la vie d'artiste, certes séduisante, mais anachronique, et devenue profondément impossible, et celui qui s'y enlise n'est pas un génie ni un révolutionnaire, mais simplement un pauvre diable qui n'est ni assez intelligent ni assez fort pour s'aménager une vie personnelle valable.* »

Le parti pris de l'écrivain prend la forme d'un acte – réel, concret, vécu – pour l'éternité. Il n'est pas d'abord une lutte pour l'égalité sociale ou le rétablissement d'un ordre ; il les comprend et les dépasse en ce qu'il est « *l'intuition de la totalité du monde, avec toutes ses contradictions, comme l'intuition de l'unité secrète entre toutes les vies* » (lettre du 8 avril 1932). L'homme n'est ainsi responsable que devant lui-même ; l'exigence est de soi à soi. Il ne faut cependant pas se méprendre : l'ermite de Montagnola n'est pas un égoïste planqué, bien qu'il en accepte la critique à qui la lui adresse, identifiant deux mouvements distincts, essentiels. Il est tout d'abord dans une perpétuelle et âpre quête, douloureuse jusqu'à l'exténuation, intraitable avec lui-même, de sa personnalité, de son caractère, condition absolue pour laisser filtrer un peu de cette lumière qui le traverse. Une fois cette personnalité atteinte, ne serait-ce que partiellement, il faut alors la sacrifier à ce qui est au-dessus d'elle et qui seul fait sens. « *Il faut qu'une vie spirituelle s'écoule et jongle entre ces deux pôles* », écrit-il en janvier 1933, au moment même où le national-socialisme fait brutalement irruption dans l'Histoire.

Dès lors, la littérature participe de cette conquête de ce qui constitue la personnalité, le caractère éminemment particulier. « *Mon opinion est qu'il n'est pas permis d'accepter la littérature comme une nourriture toute prête, préparée par d'autres, mais qu'on doit la conquérir par soi-même, morceau par morceau* » (lettre du 9 septembre 1931).

Dès lors, aussi, la mission de l'écrivain est de révéler l'épave d'éternité échouée aux tréfonds de notre humanité, singulière et collective, ainsi qu'il le confie en 1919, dans une lettre publique à un jeune Allemand qui aspire à suivre tel ou tel maître plutôt que de regarder, les yeux secs, le précipice qui se dresse dans le recoin de son être : « *Ne vous en tenez pas à Nietzsche ni à quelque prophète et conseiller que ce soit. Notre tâche n'est pas de vous instruire, de vous épargner de la peine, de vous montrer des chemins. Notre tâche est seulement de vous rappeler qu'il y a un Dieu, un seul et unique Dieu, que ce Dieu habite dans vos cœurs et que c'est là que vous devez le chercher et vous entretenir avec lui.* » Faut-il rappeler, pour comprendre toute l'étendue de cette parole d'éternité, que Hermann Hesse n'est pas l'affilié dévot d'un quelconque groupe, coterie ou clan religieux ? ■

**Pierre Gelin-Monastier**



Marc Sagaert et Antón Arrufat.

## Antón Arrufat, l'écrivain des deux îles

Un écrivain singulier,  
à la volonté de fer qui nous fait naviguer entre poésie, récit et essai.

**Fracture et autres histoires/Fractura y otras historias**, d'Antón Arrufat. Édition et traduction de Marc Sagaert. Éditions l'Atinoir, (Fiction, non-fiction). 293 pages, 15 euros.

Antón Arrufat est sans aucun doute, une des voix les plus appréciées et les plus reconnues de la littérature cubaine contemporaine. Son travail littéraire a parcouru, sans aucune trêve, plusieurs décennies, avant d'atteindre son apogée dans le premier quart du 21<sup>e</sup> siècle. Et son entrée solennelle à l'Académie cubaine de la Langue en tant que membre titulaire confirme sa notoriété. C'est le résultat d'une vie intense vouée depuis toujours à la littérature et à l'amour des lettres.

Antón est, à mon avis, un écrivain des deux îles : l'île terrestre où il est né et l'île intérieure, celle de l'âme. Il n'est pas de ceux qui foulent une terre et une autre, comme d'aucuns Cuba et Porto Rico, la Jamaïque et la Guadeloupe. Son œuvre se déploie dans l'île de Cuba, elle est l'expression d'un métier dont il porte haut les valeurs.

Sa personnalité singulière, sa volonté de fer, sa vitalité engendrent une île nouvelle, un archipel mental qui fait naviguer le lecteur entre poésie, récit, essai et recherche littéraire en priorisant dans ce domaine l'identité et la création cubaine.

L'édition marseillaise l'Atinoir a eu l'heureuse idée d'inclure dans son intéressant catalogue la présente édition bilingue qui réunit une dizaine de textes narratifs plus ou moins longs montrant à l'évidence le talent d'Arrufat. Ce n'est pas un hasard si Juan José Arreola, grande figure des lettres mexicaines, soulignait dès 1961 la capacité de l'auteur à restituer l'essence du parler populaire des personnages de son œuvre théâtrale *El vivo al pollo*, une des premières pièces d'Arrufat à être mise en scène par le légendaire groupe Teatro estudio de La Havane, fondé, au

milieu du siècle dernier par Vicente et Raquel Revuelta. Traduite, choisie et introduite par Marc Sagaert, actuel directeur général de l'Alliance française à Cuba, cette riche sélection nous plonge dans la création littéraire d'Arrufat, plus précisément dans son œuvre fictionnelle. Avec des mains d'orfèvre, Sagaert nous offre une traduction fidèle et inventive qui ne trahit jamais le texte d'origine. Il sait capter notre attention à chaque instant, et semble avoir toujours à l'esprit la phrase du grand écrivain martiniquais Édouard Glissant qui affirme, dans *Le Discours antillais* : « *nous parlons et écrivons en présence de toutes les langues du monde, pas seulement de la nôtre* ».

*Fracture et autres histoires* nous fait pénétrer dans un monde réel, dont les frontières sont parfois abolies et débouchent sur une réalité fantasmagorique proche du réalisme magique tel qu'on le connaît dans la littérature hispano-américaine du 20<sup>e</sup> siècle.

Par son écriture, Arrufat crée un monde en lien avec la vie sociale et intime telle qu'elle existe aussi bien dans une ville de province que dans une grande métropole. Le rythme vigoureux et spontané de son style et sa langue unique nous font pénétrer dans un monde poétique habité par des personnages qui nous interpellent, nous questionnent et nous font grandir.

Des textes comme *Éloge du cocuyo*, *Le Coffre et la clé* et *Les Privilèges du désir* font les délices du lecteur qu'il soit jeune ou vieux, homme ou femme. Ils nous permettent de découvrir l'île de Cuba dans sa splendeur, sa beauté, sa vérité, sa dignité... Oui, laissons-nous emporter par cette littérature des deux îles. ■

**Nancy Morejón \***

\* Nancy Morejón est une poétesse cubaine. Elle est également essayiste, dramaturge, traductrice, académicienne. Elle a reçu dans son pays le Prix de la critique, le Prix de l'essai et le Prix national de littérature.

# Leçons pour un renouveau de la planification

Actualité d'un mode de gestion qui doit dépasser le seul domaine de la transition écologique.

**Le Grand retour de la planification ?**,  
de Jacques Sapir, Éditions Jean-Cyrille  
Godefroy, 285 pages, 22 euros.

La planification est largement devenue un mot tabou dans le système-monde post-soviétique et jusque dans les rangs de la gauche qui l'avait pourtant mis au cœur de son projet de société. Dans la société du « tout-marché », la planification a été associée à l'impéritie, à la gabegie et à l'échec final de l'URSS et des pays socialistes. Et les succès économiques de la Chine post-maoïstes ont été rapportés – hâtivement – au modèle du « socialisme de marché » dans lequel on a surtout discerné la prééminence du deuxième terme de l'expression sur le premier : les réussites chinoises tiendraient plus au choix du « marché » que du maintien de la référence au « socialisme ». Timidement, l'on a vu récemment réapparaître la planification dans les programmes des formations de gauche sous la forme de la proposition de la « planification écologique ». Ainsi les échecs du marché face à l'urgence écologique imposeraient de mettre sur pied une planification pour que les mesures environnementales qui s'imposent soient appliquées et dans des délais satisfaisants. Alors que les activités marchandes ont pour horizon le court terme du profit et pour mobile l'égoïsme des comportements maximisateurs, la planification permet une coordination des activités humaines sur le long terme et d'imposer des objectifs non exclusivement économiques mais aussi sociaux et environnementaux. Pourtant, il nous semble que réhabiliter la planification par la question environnementale n'est pas suffisant et que la problématique de la planification doit être réenvisagée *sui generis*, sans lui adjoindre nécessairement un prédicat. Le livre de Jacques Sapir, *Le grand retour de la planification ?* est une occasion de justement rouvrir la question de la planification en l'élargissant et en l'actualisant.

Jacques Sapir n'est pas un nouveau venu sur ce point. On rappellera que ses premiers travaux ont été consacrés à l'économie soviétique sous la forme d'une thèse, *Les fluctuations économiques en URSS (1941-1985)*. Dans cette dernière, il avait montré que loin des images arrêtées, l'économie soviétique connaissait des fluctuations, voire de vrais cycles économiques du fait de ses caractéristiques propres. Et il y montrait que la planification soviétique ne pouvait éliminer ces fluctuations et ces cycles, voire même qu'il s'imbriquait avec ces derniers. D'une certaine manière, les conclusions participaient d'une forme de démythification de la planification centralisée en mettant en valeur comment les différentes unités de production, mais aussi les différents secteurs de l'économie soviétique pouvaient échapper

aux volontés de contrôle du centre officiel. Puis Sapir a développé sa réflexion dans un important essai, *L'économie mobilisée*, dans lequel il se proposait d'approfondir l'analyse du défunt système soviétique par une démarche analogique, le comparant avec les économies capitalistes des pays mobilisés par un effort de guerre massif. Selon lui, c'était évidemment la Première Guerre mondiale, premier exemple moderne de « Guerre totale », qui revêtait un rôle matriciel dans la planification moderne. Ce sont les impératifs d'une guerre industrielle de longue durée qui ont imposé des formes de contrôle politique et administratif sur les différents secteurs et acteurs économiques des pays en conflit. Avant même la planification soviétique, l'Allemagne du Kaiser avait mis sur pied une structure *ad hoc* comme le KRA, créée pour centraliser les demandes en biens industriels et attribuer à des entreprises des quotas de produits à livrer, à des prix qui ne sont plus ceux du marché mais qui sont définis par des autorités administratives. D'une certaine manière, l'on retraits alors dans ce qu'il faut bien appeler une forme de « planification » à partir de l'impératif de la *mobilisation* de l'économie.

## La planification dans les économies décentralisées

Depuis cet ouvrage important, Jacques Sapir a analysé la décomposition économique de la Russie d'Eltsine dans *Le Chaos russe*, avant d'intervenir plus récemment dans le débat politique. Ses critiques du monétarisme, du libre-échange ou de la construction européenne et sa défense du protectionnisme ou du souverainisme l'ont fait sortir du champ strictement académique sans pour autant le voir sombrer dans tous les travers qu'adoptent trop souvent les intellectuels descendant dans l'arène médiatique. On ne sera pas étonné de constater que *Le Grand retour de la planification ?* n'est pas un ouvrage superficiel ou un essai hâtif comme il en fleurit trop : c'est un livre exigeant aux références bibliographiques abondantes, bardé de tableaux et de graphiques à l'appui de la démonstration. Cette austérité évidente ne doit pas dissuader de se confronter à son contenu qui complète les travaux antérieurs sur les formes de planification centralisée.

Car cette fois Jacques Sapir dresse un bilan de l'expérience historique de la planification dans des économies capitalistes (France, États-Unis, Japon) ou mixte (l'Inde de Nehru). Après avoir étudié la naissance des premières formes de planification durant la Première Guerre mondiale et avoir identifié deux formes de planification en Allemagne et en France, il étudie la relative éclipse de l'idée de la planification en Europe durant les années Trente. C'est l'occa-

sion pour lui, de tordre le coup à une idée qui eut son heure de gloire dans les années 30 et 40 : celle de la convergence de systèmes économiques. À « l'ère des organisateurs et des managers », l'Allemagne de Hitler, l'URSS de Staline et les États-Unis de Roosevelt convergeraient vers une forme unique d'économie planifiée et organisée. Or, Sapir insiste bien sur le fait que l'économie de l'Allemagne nazie fut plus une économie prédatrice que réellement planifiée. Quant à la planification américaine, elle a emprunté certaines de ses traits aux expériences de planification française en 1914-18, planification impulsée par Albert Thomas, Louis Loucheur et Victor Dalbiez et dont il pointe les incontestables succès pour mobiliser l'économie française dans la guerre. Cela lui permet de dégager les contours d'une « planification par concertation », n'excluant pas les institutions parlementaires et ménageant un espace de concertation et de discussion dans l'élaboration des objectifs et des moyens du plan. *A posteriori*, ce modèle semble avoir été plus efficace que le modèle de mobilisation plus autoritaire du Reich allemand.

Les succès des formes de planification adoptée par les vainqueurs de la Seconde Guerre mondiale, et notamment par l'URSS, expliquent que la planification soit adoptée

par de nombreux pays durant les fameuses Trente glorieuses, que ce soit par un pays capitaliste comme le Japon visant à la reconstruction d'une économie en ruine, ou d'un pays à l'économie mixte comme l'Inde de Nehru, cherchant à asseoir les bases matérielles de son indépendance et de son décollage économique. Sapir identifie bien les modalités différentes de la planification ainsi que les contrastes en terme de résultats, mais constate que les objectifs de croissance économique ont été atteints pour ces deux pays, alors que l'Inde a connu trois vrais conflits militaires contre le Pakistan. Plus : cela a été une manière d'assurer la souveraineté politique en se combinant à un fonctionnement *grosso modo* démocratiques des deux pays.

## Les réussites

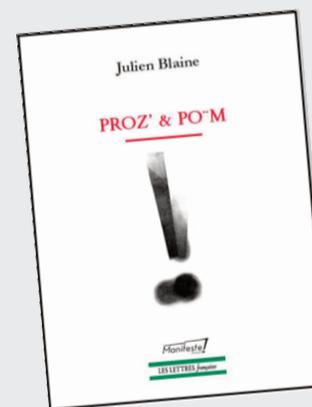
### du Commissariat général du plan

C'est toutefois, le cas de la planification française des années 50-70 qui est l'objet de l'analyse la plus poussée. Elle fut organisée par le Commissariat général du plan fondé en 1946 dans le cadre d'une politique progressiste visant à redresser l'économie française et à moderniser un pays en passe de décrochage face aux autres puissances industrielles et traumatisé par la défaite de 1940. Sous l'impulsion de Jean Monnet dont Jacques Sapir montre, à travers une étude

## LES LETTRES françaises

Retrouvez la collection *Les Lettres françaises*  
aux éditions Manifeste !

Serge Fauchereau, *De la main gauche*,  
accompagné d'œuvres d'Hervé Télémaque et de José Abad.  
Julien Blaine, *Proz' & Po'm*.



### À paraître :

Lord Byron, *Le Pèlerinage de Childe Harold*.  
Traduction de Jean Pavans. Préface de Franck Delorieux.  
Mao, *Poésies complètes*. Traduction de Jean Ristat.

# Aristide Maillol, sensualité et création

**Exposition : Aristide Maillol (1861-1944).**

**La quête de l'harmonie.** Musée d'Orsay, 12 avril-21 août 2022. Kunsthau de Zurich, 7 octobre 2022 au 22 janvier 2023. La Piscine-Musée d'Art et d'Industrie André Diligent à Roubaix, du 18 février au 21 mai 2023.

**Maillol.**

Ouvrage par Ophélie Ferlier-Bouat, Antoinette Le Normand-Romain [et al] Paris, Gallimard, Musée d'Orsay, 2022351 pages, 45 euros.

des archives de ce dernier, l'importance des décisions, le Commissariat jouera un rôle essentiel dans la croissance économique rapide de la France. Ainsi c'est Jean Monnet qui évita que le Commissariat soit mis sous la tutelle d'un ministère et conserve son autonomie stratégique. Sans être un organisme pléthorique et bureaucratique puisque le « plan » français ne mobilisait même pas 200 fonctionnaires, le commissariat associait des hauts fonctionnaires, des industriels, mais aussi des syndicalistes et des représentants du monde agricole. S'il était assurément moins « directif » que le Gosplan soviétique, il avait les moyens de contraindre les industriels à suivre les lignes de développement planifiées, passant de la priorité aux investissements de base (matières premières, industrie lourde) lors des premiers plans, aux rééquilibrages des contrastes régionaux et à la modernisation de secteurs retardataires (santé, autoroutes, télécommunications) pour le IV<sup>e</sup> plan.

La comparaison avec les indicateurs des autres pays développés (RU, RFA, Italie) atteste de la réussite du modèle de la planification française qui ne peut que nous inciter à nous interroger sur les raisons de démantèlement progressif du plan : lorsqu'en 2006, le Commissariat général au plan est remplacé par un fantomatique Centre d'analyse stratégique, il était déjà moribond. Jacques Sapir pointe avec clairovoyance les causes globales et les responsables de ce déclin : « ces transformations furent impulsées de l'intérieur du gouvernement français, soit pour des raisons politiques (le choix européen) soit pour des raisons idéologiques (le « Franc fort » qui donna l'Euro et le choix du libre-échange) ». Il insiste aussi sur la connivence de « la haute administration française qui avait toujours vu la planification avec méfiance et qui craignait de perdre son contrôle sur la politique économique de la France ». La récréation opportuniste par Emmanuel Macron d'un Haut Commissariat au plan à la tête duquel fut placé François Bayrou ne doit pas leurrer l'observateur : cette structure n'a aucun pouvoir de contraindre les acteurs économiques à se plier à un objectif au long terme visant à l'intérêt général. Il ressemble surtout à un organe consultatif aux fonctions vaguement prospectives.

Dans le contexte des nouveaux déséquilibres mondiaux, du surenchérissement des prix des matières premières ou des denrées alimentaires, alors que de nombreux pays européens souffrent d'une désindustrialisation mortifère, et que le grand capital ne semble avoir rien compris des crises nous menaçant, la planification mérite assurément de faire son retour dans les politiques économiques. Le retour sur la question qu'effectue Jacques Sapir et les suggestions judicieuses qu'il émet constitue une pièce importante à ce dossier toujours brûlant. ■

Baptiste Eychart

Maillol passe son temps à dessiner, à remplir de croquis le carnet qu'il a dans la poche. C'est cette aptitude au dessin que son entourage remarque dès son plus jeune âge. À 14 ans, il peint une marine, son premier tableau. À 21 ans, quittant son Roussillon natal, il monte à Paris pour répondre à cette vocation.

Sa première œuvre connue est un autoportrait exécuté vers 1884, il a 23 ans. Il peint des paysages, des scènes bucoliques aux teintes très douces et harmonieuses, des portraits. Des œuvres qui se détachent peu à peu de l'influence de ses contemporains – Puvis de Chavannes, le groupe des Nabis qu'il rejoindra, et Gauguin – et font preuve d'un style singulier et personnel.

Peu à peu les paysages disparaissent, la figure le plus souvent présentée de profil devient le centre de la composition. Les femmes coiffées de chapeaux à larges bords sont peintes avec un souci du détail et un certain raffinement. En 1892, il peint *Femme à l'ombrelle*, une de ses œuvres picturales les plus remarquables, une femme à la robe rose qui se détache d'un arrière-plan sans relief fait d'une superposition de bandes colorées. Comme le note Estelle Bégué : « Ce portrait en pied répond à un sujet éminemment impressionniste, mais Maillol y déploie un traitement tout à fait personnel [...] Dans cette toile plus que dans toute autre, se lit la caractéristique essentielle de l'art de Maillol qui trouvera son plein aboutissement dans son œuvre sculptée : l'importance accordée à la figure qui délimite et définit l'espace autour d'elle ».

« En plantant mon chevalet dans la nature, j'ai dû la regarder », dit Maillol. Si la peinture occupe dans l'œuvre un espace restreint, elle n'en est pas moins importante « en tant que support, voire matrice des nouvelles recherches » de l'artiste lorsque celui-ci se tournera ensuite vers les arts décoratifs et que la sculpture deviendra le centre de sa création.

De 1890 à 1904, il pratique la broderie (sans exclusive) et s'inscrit dans la grande tradition de la tapisserie médiévale. Les tentures de *La Dame à la licorne* et de *La Vie seigneuriale* découvertes au Musée de Cluny, lui ont, comme l'écrit Antoinette Le Normand-Romain, « ouvert les yeux ». Et celle-ci ajoute : « Il est également sensible aux lignes sinueuses de l'Art nouveau contemporain ».

L'œuvre brodée est souvent le fruit d'une longue période de recherche, de gestation, comme le montrent les ébauches consignées dans les carnets, les dessins réalisés « grandeur d'exécution », les esquisses peintes. Elle peut aussi se décliner sur différents supports. La tapisserie *La Vague*, dite aussi *Femme à la vague* ou *La Baigneuse*, écran de cheminée datant de 1896, est la transposition brodée entourée d'une frise décorative de feuillage, de l'huile sur toile éponyme réalisée un an auparavant. Cette femme à la vague fait également l'objet d'un fusain sur papier marouflé, d'une gravure sur bois et d'une terre cuite vernissée. Quelques années plus tard (1903), l'artiste en réalisera un plâtre.

À partir de 1900, Maillol est essentiellement sculpteur, il ne cessera dès lors d'explorer, avec le génie que lui reconnaîtra Rodin, les volumes arrondis du nu féminin.

L'exposition « Aristide Maillol (1861-1944). La quête de l'harmonie » est un événement. Il s'agit en effet de la première exposition monographique consacrée à l'artiste, depuis l'« Hommage à Maillol » présenté au musée national d'Art moderne en 1961 pour le centenaire de sa naissance. C'est le fruit de nombreuses années de recherches menées par ses deux commissaires scientifiques, Antoinette Le Normand-Romain et Ophélie Ferlier-Bouat, conservatrices du musée d'Orsay, qui ont eu accès à un riche fonds d'archives, jusqu'alors inexploré.

Parcourant l'ensemble de la carrière de l'artiste, l'exposition s'attache à montrer les différentes facettes de sa production, en particulier celle des débuts, moins connue. Plus de 200 œuvres, peintures, sculptures, dessins, gravures, tapisseries, faïences, sont ici présentées selon le fil chronologique de la création. Cette lecture en profondeur de Maillol montre la diversité de la production « d'un travailleur probe et acharné, qui fait, défait, refait et construit un grand œuvre à partir d'un corpus réduit de formes. »

Cette passionnante exposition offre un dialogue entre les sculptures monumentales présentées sur des podiums et les petits formats, elle fait le lien entre les esquisses et le grand œuvre. Elle s'enrichit, par ailleurs, des créations de quelques-uns des artistes de son temps avec lequel Maillol, « homme d'amitié », a entretenu une fraternité artistique : Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Gauguin ou encore Félix Vallotton.

On ne peut évidemment pas rendre compte ici de toutes les déclinaisons de l'œuvre présentée. Nous ne pouvons que renvoyer à l'élégant et passionnant ouvrage édité par les éditions Gallimard et le musée d'Orsay à cette occasion.

Signalons simplement, au centre de l'exposition, les deux versions de *Méditerranée* que dix-huit années séparent. L'une en pierre calcaire (1905). L'autre en marbre (1923-1927). Avec cette *Femme assise*, l'artiste souhaite « créer une figure jeune, pure, lumineuse et noble ». André Gide écrira en 1905 : « Elle est belle : elle ne signifie rien ; c'est une œuvre silencieuse. Je crois qu'il faut remonter loin en arrière pour trouver une aussi complète négligence de toute préoccupation étrangère à la simple manifestation de la beauté ». Maurice Denis ne dit pas autre chose lorsqu'il évoque ces sensuelles architectures où l'imagination du sculpteur s'épanouit : « Aucun romantisme, aucune littérature ne vient compliquer la vision de ces beaux corps, dont la sensualité naïve, la noblesse sans apprêt ont la saveur d'une eau fraîche et très pure ».

Notons également, que si la presque totalité de l'œuvre de Maillol est consacrée à la représentation du corps nu féminin, le sculpteur réalisera à la demande d'Harry Kessler, un *Narcisse* qui a pour modèle l'amant du comte, Gaston Colin, « petit coureur cycliste et jockey ». Maillol dessinera différents graphites sur papier filigrané avant que plusieurs bronzes ne soient fondus de cette œuvre qui aura finalement pour titre : *Le Cycliste*. Il réalisera par ailleurs en 1911, deux *Académies d'après Vaclav Nijinski*.

Ajoutons enfin les merveilleux livres de bibliophilie auxquels Maillol a participé, traduisant en images *Les Églogues* (1912-1914), puis beaucoup plus tardivement *Les Géorgiques* de Virgile et *La Pastorale de Daphnis et Chloé de Longus* (1937-1943), par exemple. L'exposition donne à voir les bois dessinés réalisés pour *Les Églogues*, qui évoquent avec une grande sobriété Corydon se mirant dans l'eau, Hylas disparu dans une fontaine, Galatée jouant dans l'eau... Le génie de Maillol s'y exprime de manière éclatante. François Chapon y voit « un répertoire d'images éternelles, décantées des marques du temps, situées dans un espace idéal que suggère la puissance synthétique du sculpteur ». ■

Marc Sagaert

# Un moment exceptionnel : le centre d'art de l'Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue

Si on part de Villefranche-de-Rouergue et en suivant la vallée de la Seye, au détour de la route, on découvre dans sa simple, mystique, beauté l'abbaye de Beaulieu en Rouergue, datant du XII<sup>e</sup> siècle, flanquée d'un logis des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Cet ensemble, qui a connu les vicissitudes des temps, qui a été menacé de destruction, a été sauvé à partir de la fin des années cinquante par un couple de collectionneurs, Pierre Brache et Geneviève Bonnefoi, passionnés et un peu fous. Ils ont restauré l'abbaye, amassé et présenté une collection originale et cohérente, légué au Centre des Monuments Historiques le lieu et leur collection. La restauration effectuée assez rapidement, mais de façon superbe, ces trois dernières années a permis une réouverture au début de cet été. C'est une réussite exemplaire.

Ce lieu si justement nommé réunit trois caractéristiques qui se fondent : un rapprochement avec la nature, l'eau, l'environnement, tel que l'avaient désiré les moines fondateurs ; une perfection architecturale qui doit d'abord à la pureté et à la lumière cisterciennes ; une approche originale et féconde de l'art des années postérieures à la Guerre (1950-1970 essentiellement).

Si on s'arrête sur ce dernier intérêt, on ne peut qu'être admiratif devant le travail, l'engagement des deux collectionneurs qui se sont attachés à un art de leur temps moins considéré que d'autres, non sans soulever des polémiques assez vives que le caractère que l'on dit affirmé de Geneviève Bonnefoi, elle-même ancienne critique d'art, avait animé et entretenu. Dans son ouvrage, *Les Années fertiles 1940-1960*, publié en 1988, Geneviève Bonnefoi défend une approche subjective, et un art qui pendant un temps avait été éclipsé par des tendances et des engouements envahissants (ce qui ne leur retire pas leurs qualités). Aujourd'hui, malgré la confusion de productions naturellement hétérogènes, la « seconde École de Paris » (l'après-guerre) reprend une place plus justifiée.

« *L'objectivité en art n'existe pas. Comme en amour, tout choix est passionnel* » Cette phrase définitive et fondatrice est extraite de la première exposition organisée en 1970 sous le titre : « *Un art subjectif ou la face cachée du monde* ». Geneviève Bonnefoi avait été formée par son rapprochement avec les grands galeristes de ces années : Jean Fournier, René Drouin, Denise René, Daniel Cordier, etc., qui avaient présenté des artistes porteurs d'un « art autre », parfois dénigré, ou sous-estimé, aujourd'hui rétabli dans sa créativité, construite autour du geste, du travail sur la matière, sur la recherche d'une forme d'abstraction qui reste libre et esthétique, loin de tout académisme. Brache et Bonnefoi, d'abord en revendant quelques œuvres acquises alors bon marché, deux de Brancusi notamment, puis en réunissant des artistes, qu'ils invitaient parfois à Beaulieu, comme le public parisien désireux de connaître des espaces et des avant-gardes et des sujets nouveaux, ont ainsi constitué une collection importante (1300 œuvres), qui, dans la sélection proposée, frappe par son élégance et sa cohérence.

On y trouve les noms les plus significatifs, à commencer par Jean Dubuffet, qui était leur ami, et leur a donné certaines œuvres. Une salle, petite, puisqu'il s'agit d'une ancienne chambre d'abbé, l'expose lumineusement (œuvre donnée par exemple : *Barbe de désintégration des injures*, 1959). On trouve les premières acquisitions, des Michaux, également choisis avec raffinement (Bataille, 1954, une « *Tête tragique* », titre donné par Geneviève Bonnefoi, 1954)). Mais aussi un *Otage* superbe et dramatique de Fau-



C'est une réussite exemplaire. La restauration effectuée de façon superbe de l'Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, a permis une réouverture au début de cet été.

trier (*Tête d'Otage* numéro sept, 1944), un Bissière tout en finesse (*Noir et vert*, 1951), et d'autres noms qui s'accordent : Hartung, Wols, Vieira da Silva, Manessier, Degottex, Vasarely (un très bel exemple de 1953 intitulé *Sénanque III*, mais plutôt du goût de Pierre Brache, favorable au géométrique abstrait). Dans une autre chambre, une presque (courte) rétrospective Hantaï, originale (travail proche du surréalisme, accumulation de signes), puis lumineuse.

À ces noms prestigieux s'ajoutent des noms d'artistes dont l'audace et le talent sont aujourd'hui profondément séduisants. Ainsi en est-il de plusieurs grandes toiles de Claude Georges, d'autres, travaillant sur la matière, de Ida Karskaya, artiste d'origine russe (Moldavie). De très belles toiles aussi dues à Marcelle Loubchansky, qui a été soutenue par André Breton : ainsi *Lumière d'Aube* (1963), *Les Moires de la Mémoire* (1955), *Melmoth* (1956), ou encore Judith Reigl, hongroise installée à Paris après 1950 – qui vient de disparaître et connaît, exposée par exemple en 2018 au musée d'art moderne de la ville de Paris, une réelle reconnaissance. Et encore Frédéric Benrath, Claude Viseux, ce dernier peintre et sculpteur, mais aussi dessinateur, collagiste, « gestuel » (*L'homme décortiqué*, 1956, des courbes dans un cercle, apparentées à *l'Homme de Vitruve*, mais exprimant le désarroi, la souffrance, l'informe).

Geneviève Bonnefoi et Pierre Brache effectuent des commandes, comme par exemple un grand Triptyque, que l'artiste tchèque Jaroslav Serpan expose dans le chœur de l'abbaye, « *foisonnement d'aiguilles, d'échardes et de herses tantôt groupés en amas, tantôt soulevés en tourbillons* ». On reconnaît dans ces goûts et correspondances une tendance à la représentation tourmentée, parfois tragique, qui semble surtout être une préoccupation de Geneviève Bonnefoi (elle se sépare de Pierre Brache, en 1973, tout en maintenant la collection, en décidant avec lui de son avenir). On peut rattacher de nombreux artistes à cette sensibilité, comme Michaux, Wols, Dado, mais aussi Fred Deux (un *Vertige* de 1968, des livres et portfolios). Sont représentés aussi des artistes plus locaux, mais dont

le travail s'insère dans la collection, ainsi de Paulette Ferlin, Daniel Cadilhac, d'autres venus de plus loin, comme Jean Rédouls, Xavier Krebs. Il existe aussi des exemples d'art africain et océaniques (acquis par l'intermédiaire de Jacques Kerchache), d'art brut, la curiosité des collectionneurs s'étendant au-delà de l'École qu'ils affectionnaient.

Parmi les artistes ayant travaillé pour eux, la sculptrice Parvine Curie a offert une grande sculpture installée au chevet de l'abbaye, ses courbes et son élévation, inspirées de Santa Maria del Mar à Barcelone, en résonance avec celles de l'abside de l'abbaye. Cette sculpture (qui accompagne une tapisserie et des bas-reliefs installés dans le parcours de la collection) contribue à structurer le jardin, qui accueille aussi une roseraie à laquelle beaucoup d'amis de l'abbaye ont contribué. C'est un parcours d'une grande sérénité, dans un lieu qui appelle au recueillement, à la méditation, à l'épanouissement.

En ce sens, l'esprit qui a présidé durant des siècles à la construction puis à l'animation de l'abbaye s'est ainsi renouvelé et perpétué, contribuant à faire d'un séjour à Beaulieu, un moment véritablement exceptionnel. Il peut aussi être pédagogique, les différentes instances territoriales désireuses judicieusement l'utiliser à cette fin. Cette intention répond à celles, philanthropique, des collectionneurs.

On peut actuellement le prolonger, en se rendant à Montauban, voir l'exposition *Picabia*, proposée en correspondance avec Ingres, et à l'Est à Rodez où le musée Soulages propose une intéressante exposition Léger (« *La vie à bras-le-corps* »). Se rendre en Rouergue est certainement une expérience passionnante. ■

Philippe Reliquet

Abbaye de Beaulieu, Centre des Monuments Historiques, 83330, Ginals, Tarn-et-Garonne.

**Picabia pique à Ingres**, Musée Ingres Bourdelle, Montauban, jusqu'au 30 octobre 2022

**Fernand Léger, La vie à bras-le-corps**, musée Soulages, Rodez, jusqu'au 6 novembre 2022.

# Entre corps et abstraction

Deux expositions, l'une sur la création abstraite, l'autre faite de fragments de corps et bribes de chair.

**Exposition Au cœur de l'abstraction, Collection de la Fondation Gandur pour l'art,** Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence, jusqu'au 20 novembre 2022.

**Exposition Berlinde De Bruycker,** Piller/Ekphrasis, MO.CO, Montpellier, jusqu'au 2 octobre 2022.

Rarement, dans le Midi, le public a eu droit à deux expositions aussi radicalement différentes. La première, à la Fondation Maeght, « Au cœur de l'abstraction », présente un choix d'œuvres à partir de l'immense collection de Jean-Claude Gandur, située à Genève. Comme son titre l'indique, la manifestation se concentre sur différentes formes de la création abstraite que l'on voit naître, essentiellement en Europe, entre 1945 et 1980.

Abstraction ou plutôt abstractions tant les artistes regroupés ici déclinent ce style à l'infini. Abstraction lyrique, abstraction géométrique, expressionnisme abstrait, cinématisme, Supports/Surfaces ne sont que les quelques appellations inventées par la critique. Mais l'intérêt de l'exposition est de montrer que les artistes et leurs œuvres – et c'est une chance – échappent souvent aux critères imposés par l'histoire de l'art. De fait, dans quelle catégorie placer les trois magnifiques toiles de Martin Barré, réalisées entre 1956 et 1958 ? Abstraction géométrique ? Sans doute, mais une géométrie tremblante, aux rectangles empilés qui instaurent un équilibre ténu entre le plein et le vide. Ailleurs, avec Jean Degottex, proche de l'abstraction lyrique, l'accent porté sur le signe calligraphique oriental, le geste et le dynamisme du coup de pinceau, aboutissent miraculeusement à une sorte de minimalisme poétique (*Horsphère 30*, 1967). Ailleurs encore, l'œuvre de Bernard Pagès, un des mem-

bres de Supports/Surfaces, un tressage de branches d'olivier écorcées, fait appel aux moyens du bord pour obtenir des alliances d'une extrême complexité (*L'Étendoir*, 1968). Ainsi, même si le parcours est plus ou moins chronologique, l'ensemble s'articule autour de quelques notions – Dialogues, Échanges, Expérimentations, Renouvellements...-. Termes certes « génériques », mais qui permettent aux spectateurs d'avoir d'une période de grande inventivité esthétique une vision moins normative. Autrement dit, c'est le plaisir de la découverte.

## Berlinde De Bruycker,

Peut-on parler de plaisir face au paysage mortifère qu'affronte le visiteur de l'exposition de Berlinde De Bruyckere ? Difficilement. C'est plutôt le sublime qu'il faut évoquer ici. De fait, quand le beau aspire à l'harmonie, à l'équilibre, le sublime cherche à procurer des sensations troublantes et à goûter à l'effroi, à produire le « frisson délicieux ». Si le sens précis de ce terme échappe, c'est qu'il se situe avant tout dans le rapport émotionnel qu'il établit entre le spectateur et la représentation. À Montpellier, l'œuvre produit un choc immédiat, sans aucune médiation. L'émotion qu'elle dégage va si loin que nous nous demandons quelquefois si nous avons le droit d'être là, entre ces fragments de corps et ces bribes de chair mises à nu. Partout, des hybrides où la proximité de la structure morphologique entre les figures humaines et leur *alter ego* végétal rend difficile toute distinction claire entre ces deux composants. Il y a quelque chose de dramatique dans ce couplage forcé, dans ces dos à dos qui évoquent la solitude inscrite dans le destin humain et qui nous disent l'impossibilité de l'unisson. Faites par l'artiste belge Berlinde De Bruyckere, ces sculptures en rappellent d'autres plus

anciennes, des carcasses de chevaux découpées et cousues, réalisées avec de la cire et des peaux. On trouve ici encore ces étranges et inquiétants travaux avec *No Life Lost II* (2015), deux chevaux aux yeux bandés, allongés l'un sur l'autre. Cependant, la manifestation montpelliéraine propose d'autres travaux, plus récents, y compris six produits pour cette occasion. Figuratifs, sont les *Arcangelos* (2021), des personnages de taille humaine recouverts de peaux animales et de cire, dont on ne voit pas le visage. L'artiste préfère cette « absence de tête identifiable », car, dit-elle « *mon objectif est d'atteindre un degré d'expression du corps qui permet de se passer du visage* ». Mutiles, désacralisées, ces figures d'incertitude sont à mille lieux de la représentation glorieuse de l'homme dans le passé. Les êtres, dont l'intégrité est menacée en permanence, perdent l'enveloppe lisse dans laquelle la chair se réfugiait et se transforment en une matière, parfois informe – la cire, avant tout – objet de toutes les expériences.

D'autres travaux sont des objets – des couvertures – où le support, l'épaisseur de la trame, ses accidents, ses points de jointure ou ses déchirures, deviennent l'objet même de l'œuvre (*Courtyard Tales V*, 2008). Mais, accumulées ou accrochées, ces couvertures évoquent inévitablement des dépouilles. Toutefois, si le tragique n'est jamais loin dans la production plastique de Berlinde De Bruyckere, la mort, le Thanatos reste inséparable de son complémentaire, l'Éros. L'artiste réalise une série d'aquarelles et de sculptures où la cire mêlée à des pigments rougeâtres imite la carnation de la chair. Suggestives, ces œuvres évoquent – explicitement – le sexe féminin et un peu plus vaguement le phallus. Mais, Éros ou Thanatos, dans cet univers, tout reste fragmenté. Pour toujours. ■

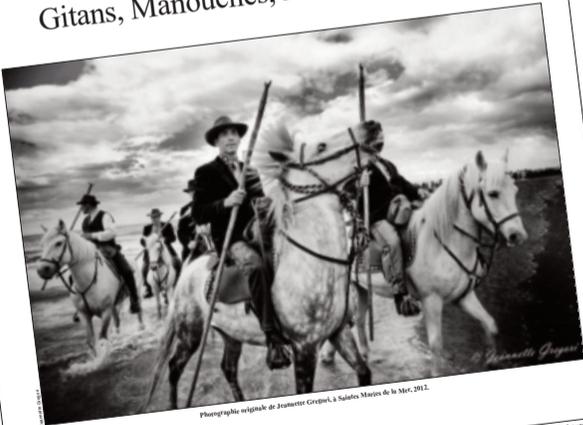
Izhak Goldberg

## LES ÉDITIONS HELVÉTIUS

HORS-SÉRIE N° 2  
**LES LETTRES françaises**

Fondateurs : Jacques Decour (1910-1942), fusillé par les nazis, et Jean Paulhan (1884-1968).  
Directeurs : Claude Morgan (de 1942 à 1953), Louis Aragon (de 1953 à 1972), Jean Ristat.

**Éternels voyageurs**  
Gitans, Manouches, Roms, Tsiganes...



LES LETTRES FRANÇAISES - SEPTEMBRE 2021 - HORS-SÉRIE N° 2 -  
www.leslettresfrancaises.fr

### SORTIE DU NUMÉRO HORS-SÉRIE

## Éternels voyageurs

Sous la direction de  
Christian Kazandjian

Hélène Amblard, Rodolfo Arias,  
Nicolas Bénéès, Émile Breton,  
Guillaume Chérel, Dan Gharibian,  
Gérard Devienne, Tony Gatlif,  
Marie-Christine Hubert, Christian  
Kazandjian, Marie Kirbeyikian,  
Kkrist Mirror, Jean-Claude Lefort,  
Michèle Levieux, François Mathieu,  
Bernard Pluchon, Jérémie Sieffert,  
Charles Silvestre.

Lettres françaises Hors-Série  
Prix : 5 euros

## EXPOSITION



### ARTISTES CUBAINS INVITÉS :

ÁNGEL LEÓN  
DAYMARA ORASMA  
EDUARDO MIGUEL ABELA TORRÁS  
JUAN ALBERTO DÍAZ RODRÍGUEZ  
ORLANDO IGNACIO FERNÁNDEZ MÉRIDA  
OSVALDO DÍAZ MOREIRA  
VÍCTOR MANUEL OJEDA  
YASBEL MARÍA PÉREZ DOMÍNGUEZ



# Retour à Heiner Müller, enfin

**Hamlet** de Shakespeare ; **Hamlet-machine** de Heiner Müller. Mises en scène de Simon Delétang. Théâtre du Peuple à Bussang. Jusqu'au 3 septembre, du jeudi au dimanche.

Simon Delétang ne manque pas d'audace et sans doute en faut-il beaucoup pour perpétuer l'esprit et la tradition du Théâtre du Peuple de Bussang créé par Maurice Pottecher il y a plus d'un siècle, en 1895, tout en la renouvelant et en la mettant en phase avec la pensée de notre temps. Entre l'histoire de cette tradition et son propre parcours artistique, Simon Delétang a trouvé cette année un authentique et fort point de convergence. Si le *Hamlet* de Shakespeare qu'il nous a proposé en cette saison estivale semble rester dans une facture relativement « classique », sa mise en scène aussi intéressante et réussie qu'elle est, ne saurait cependant trouver sa nécessité et son point d'aboutissement sans la présentation du *Hamlet-machine* de Heiner Müller, une œuvre écrite en 1977 et qui parlait très précisément de la perception d'Hamlet et surtout de ce qu'il représentait dans le monde d'alors (qui est encore, à maints égards, celui d'aujourd'hui). La pièce du dramaturge allemand éclaire en la déconstruisant celle de Shakespeare, l'insère dans une réflexion politique du XX<sup>e</sup> siècle à travers l'évocation éclatée de son personnage principal et de quelques comparses, d'Ophélie bien sûr, laquelle évoque en fin de parcours Électre (toutes les femmes) ! En d'autres termes, ce qui importe cette fois-ci dans la proposition de Simon Delétang pour Bussang, c'est la trajectoire – le chemin – qui va de Shakespeare à Müller, qui aboutit à Heiner Müller. Neuf pages de poème dramatique pour donner tout son éclat et ouvrir le temps de la réflexion aux 3 heures trente de l'auteur élisabéthain (dans la version de Delétang et dans la traduction de François-Victor Hugo, ce qui n'est plus si courant de nos jours) ! Une sacrée gageure ! Le projet est sans ambiguïté : « Offrir un chemin jusqu'à *Hamlet-machine* » est-il proclamé en première ligne du programme distribué aux spectateurs. On ne s'y trompera donc pas. Restait à résoudre les équations posées par l'utopie du Théâtre du Peuple depuis son origine. Mais pas de problème : tout est respecté à la lettre, de la participation active et massive des amateurs auprès des comédiens professionnels, avec le premier d'entre eux, étonnant et déjà notre contemporain, Loïc Cobéry (Hamlet) de la Comédie-Française, de la toujours lumineuse Georgia Scalliett (Ophélie) ou encore de Stéphanie Schwartzbrod (Gertrude), de Fabrice Lebert et d'Anthony Poupard, l'osmose est totale, parfaitement gérée par le metteur en scène, jusqu'aux ouvertures finales du fond de scène du théâtre sur la forêt vosgienne à laquelle il est adossé... Sans parler de toutes les actions culturelles qui accompagnent l'ensemble comme toujours.

Reste que pour faire suite au *Hamlet* de Shakespeare, il faut bien attendre le soir (c'est peu courant à Bussang) pour se confronter à Heiner Müller. Confronter est bien le terme, car enfin il faut un sacré culot pour oser proposer à un public très particulier – à Bussang il est très mélangé, c'est la seule (et parfois première) sortie théâtrale de beaucoup de spectateurs – de les plonger dans l'univers très particulier

de Heiner Müller, mais après tout pourquoi pas ? Heiner Müller, connaît pas pour la plupart d'entre eux. Le pari de Simon Delétang est d'autant plus osé que les deux spectacles se suivent effectivement, mais rien n'oblige les spectateurs à assister aux deux représentations, et l'on peut même à la limite ne voir que *Hamlet-machine* ! (je serais curieux de connaître ceux qui auraient choisi cette option !). Le tout est donné sur plus de dix représentations ce qui, dans la configuration des choses théâtrales de nos jours, est un véritable exploit...

Audacieux, mais de manière raisonnée, Simon Delétang est parfaitement conscient de l'état des choses. Il prend soin de faire une petite présentation de Heiner Müller avant le début du spectacle, monte sur scène, s'assoit en toute discrétion à une petite table sur le côté cour de la scène, prêt à intervenir – de simples ponctuations – lorsque la nécessité

la représentation de faire bouger (de la déconstruire en douceur) cette scénographie. Une déconstruction qui, bien entendu, trouvera son acmé dans *Hamlet-machine*.

Le public très particulier de Bussang (si le terme de populaire n'était aussi souvent employé à tort et à travers, on pourrait à coup sûr l'utiliser cette fois-ci) influe sur le déroulement des représentations avalisant ainsi les propos de Meyerhold, repris par Brecht, affirmant qu'il est le quatrième créateur de tout spectacle, après l'auteur, le metteur en scène et le comédien. C'est patent avec le *Hamlet* de Shakespeare dans lequel Simon Delétang n'hésite pas à souligner la dimension tragicomique de l'œuvre. Sensible à cet aspect le public rit franchement à certaines répliques, et interagit à son tour sur le déroulement et la perception de l'ensemble. À 700 spectateurs dans la salle (c'est à peu près la jauge pour cette année), l'influence est sensible. C'est un autre aspect



*Hamlet*, de Shakespeare, mis en scène par Simon Delétang.

se fait sentir... (difficile de ne pas songer à Kantor !). La pièce est interprétée par l'ensemble de la troupe du *Hamlet* de Shakespeare. Découpée en brèves séquences (cinq à condition de suivre les indications de l'auteur) elle est jouée de manière chorale : impossible de ne pas penser ainsi aux chœurs d'un Einar Schleeff, cadet de Heiner Müller d'une quinzaine d'années, et qui travaillait beaucoup les partitions chorales de ses spectacles. Nul doute que Simon Delétang s'en est souvenu en montant *Hamlet* : il connaît parfaitement son histoire du théâtre. Il la connaît tant et si bien d'ailleurs qu'il prend le parti de la citer. Le rideau s'ouvre pour le *Hamlet* de Shakespeare, et c'est tout simplement le décor blanc que Yannis Kokkos avait réalisé pour la mise en scène d'Antoine Vitez qui s'offre à nos yeux. Une citation délibérée et acceptée par le scénographe : une manière aussi de parcourir et de rappeler le souvenir d'autres mises en scène de la pièce. Simon Delétang s'évertuera au fil de

de l'œuvre qui est ainsi mis en lumière, notamment avec Hugues Dutrançois, de la troupe d'artistes amateurs, dans le rôle de Polonius... mais, et l'on retrouve la cohérence du projet de Simon Delétang, pas question d'en venir à l'aspect politique de la toute fin de la pièce. Cet aspect, le metteur en scène le délègue en toute conscience à Heiner Müller dont le propos initial est – comme toujours – sans équivoque possible : « J'étais Hamlet. Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac BLABLA, dans le dos des ruines de l'Europe », etc., et encore Simon Delétang ne fait pas apparaître trois figures citées dans le texte : Marx, Lénine, Mao...

On se réjouira d'autant plus de cette « montée » vers Heiner Müller que celui-ci n'est plus guère représenté en France de nos jours. Ainsi le veut notre époque plus encline aux discours doucereux, faussement provocateurs et qui ne dérangent personne. ■

Jean-Pierre Han

# Silvia Baron Supervielle, au fil du fleuve

Un film argentin qui suit Silvia dans les rues de Paris et chez elle, dans la perspective du fleuve.

## Silvia Baron Supervielle,

de Mario Daniel Villagra, production Tándem, 45 mn, VOST.

« Au nord : la Seine. Au sud : le Río de la Plata. Ils ne font qu'un fleuve qui conserve et dévoile la mémoire de ses voyages. [...] Lorsque la mémoire est dépouillée d'images, le fleuve nage dans les profondeurs d'un continent à l'autre sans se tromper. Il est mon pays et mes visages abandonnés. »

**Silvia Baron Supervielle,**  
*Le Regard inconnu.*

Sa voix à elle. Si particulière. Si belle. Elle lit l'un de ses poèmes : « *Tout s'en va/même l'absence/aucune fleur/ aucune image/qui ne soit/dans le vide* ». Les bateaux sont à quai, en partance déjà. Elle est seule. Elle marche dans la ville. Elle s'arrête. Elle raconte. « *Je suis née à Buenos Aires. Fille de Raquel García Arocena et d'Andrés Baron Supervielle. Un hasard mystérieux m'a amené à Paris en 1961. J'avais 25 ans. J'écrivais alors des poèmes, et parfois des contes pour moi-même, sans penser que j'avais la vocation d'écrivain. [...] Je ne suis finalement jamais repartie. Maintenant je suis là.* » Elle. L'auteur du *Pays de l'écriture*, de *La Rive orientale*, d'*Un autre loin*, d'*En marge - Al Margen*, du *Regard inconnu*. Elle. Silvia Baron Supervielle. Magnifiquement présente dans le film de l'Argentin Mario Daniel Villagra.

Proposé en avant-première à la Maison de l'Amérique latine, le 17 juin 2022, ce documentaire tourné à Paris, à Buenos Aires et à Montevideo, n'est pas le premier réalisé

par Mario Daniel Villagra. On lui doit notamment *Marta Zamarripa, una poeta en pie (une poète debout)* et *Arnaldo Calveyra, tras sus huellas (sur ses traces)*. Il prépare une thèse à Paris 3 – Sorbonne nouvelle sur *L'École des écrivains de Entre Ríos* et veut transmettre la culture de son pays. Tourné après la mort de Calveyra, mêlant documents d'archives, témoignages et analyses, le film qu'il lui a consacré est un bel hommage à l'écrivain. Comme Silvia Baron Supervielle, amie, préfatière du *Journal d'Eleusis* et traductrice de *El Libro de espejo – Le Livre du miroir*, Calveyra était un Argentin de Paris, mais, à la différence de Silvia, il écrivait en espagnol, ou plutôt comme elle le précise, « *dans une langue sienne, qu'il invente* ».

Silvia Baron Supervielle, qui lisait et commentait Calveyra dans le film précédent, cite, dans ce film-ci, des auteurs qu'elle aime et a traduits en français, Borges, Macedonio Fernández, Silvina Ocampo... Elle dit aussi son admiration pour Juan Rodolfo Wilcock (lui-même traducteur exceptionnel, qui connaissait le français, l'anglais, l'allemand et l'italien), dont elle avait traduit et présenté *Los hermosos días – Les Jours heureux*. À l'exception de Marguerite Yourcenar, les écrivains qu'elle a choisis de traduire sont Argentins : leurs livres « *ont traversé la mer dans ma valise et se sont réveillés en France* ».

Mario Daniel a filmé Silvia en extérieur. Dans les rues de Paris, au Quartier latin, sur l'esplanade du Louvre. Dans l'île Saint-Louis, à la terrasse d'un café qui lui est familier. Et puis chez elle, avec la perspective du fleuve. On découvre son intérieur et les tableaux au mur qui accompagnent sa vie, ceux de Figari et surtout ceux de Geneviève Asse, d'une incomparable beauté. Sa table de travail. Sa bibliothèque et les photos qu'elle « *bouge* » de temps en temps

« *afin de les admirer sous des lueurs et des ombres inhabituelles* » (*Lettres à des photographies*). Sa mère trop tôt disparue, son père, sa sœur, Inès, des proches, des écrivains, des absents : « *Tout cela se confond. Je ne sais plus les gens qui sont vivants et ceux qui sont partis. Et c'est très beau. Je me dis : ils sont tous amis. [...] Et je communique avec eux.* » Fenêtres vers les espaces infinis du livre à venir, déjà écrit, mystérieusement différent.

## Retrouver l'oeuvre

Le film de Mario Daniel Villagra est juste, sensible et émouvant, en résonance avec le monde de Silvia Baron Supervielle. Nul commentaire externe ne vient s'ajouter aux textes lus par l'auteure. Rien ne vient rompre le charme. La caméra prend son temps, ménage des haltes. À la fin du voyage, au soleil couchant, la musique de Gustavo Reynoso, une dernière fois lentement s'insinue. Et sa voix à elle : « *La rive orientale s'est répandue sur la terre. Rien désormais ne sépare les pays.* »

Invitation à retrouver l'oeuvre, à ouvrir *Le Regard inconnu*, à suivre cette femme, née dans « *un pays fait de ciel et de terre* », qui galopait à cheval dans la pampa argentine, à aller avec elle ailleurs, par delà, au-delà. Ce roman intérieur à nul autre pareil peut être lu dans la continuité ou en toute liberté. Chaque chapitre étant constitué de fragments et chaque fragment ayant son unité, on peut décider d'en choisir un, comme on isole un poème dans un recueil poétique, un psaume dans un livre de prière. « *Lorsque l'écriture se lance dans le vide* » (*L'Alphabet du feu*), l'énigme demeure. Invitation à faire silence lorsque, de manière fulgurante, une langue naît, qui danse, au fil du fleuve. ■

Martine Sagaert

## Les Cinq diables, à l'écoute des désirs enfouis

### Les Cinq diables,

film française Léa Mysius. 1 h 35.

Les Cinq diables, deuxième long métrage de Léa Mysius après *Ava* (2017) nous immerge dans un univers froid et enclavé, où l'intitulé du film énonce son caractère inquiétant, ambigu voire érotique (les diables portant à travers l'idée de possession cette charge). Installée dans un village entouré de montagnes et de lacs, Vicky (sacrément bien jouée par Sally Dramé), fillette métisse vit avec son père Jimmy (Moustapha Mbengue), pompier et sa mère Joanne, maître-nageuse (Adèle Exarchopoulos). Très attachée à sa mère et à distance de son père, Vicky se révèle une enfant dotée d'un don étonnant : un odorat surdéveloppé qu'elle entretient et développe savamment. Elle réunit ainsi dans des pots des objets et des matières diverses, chaque décoction définissant une personne. Découvrant le don de sa fille, Joanne décide de ne pas en parler à son époux – ce choix signalant l'éloignement qui s'est installé au sein du couple. Bientôt débarque chez eux Julia (Swala Emati), la sœur de Jimmy. Cette arrivée va mettre au jour le

passé trouble entourant la famille et expliquer la solitude caractérisant chacun des personnages. Car en s'attaquant à l'élaboration du parfum de sa tante – à laquelle elle voue une animosité jalouse – Vicky a des rêves éveillés. À travers ces flash-back la plongeant dans les souvenirs adolescents de ses parents et réunissant Julia, Joanne, Jimmy et leur amie Nadine (Daphné Patakia) le drame se dessine. En proie plus jeune à des hallucinations, Julia a commis un acte qui a rebattu les cartes des relations amoureuses du quatuor et bouleversé de manière irréversible leur vie. Tourné en 35 mm – ce choix accentuant par son grain la puissance des paysages et la soumission des personnages à ces derniers – *Les Cinq Diables* séduit par sa facture maîtrisée. Il y a bien certains écueils comme l'usage de la musique, illustratif et classique, tendant à signaler toutes les émotions traversées, la narration s'avère parfois appuyée et aurait acquis en force en demeurant plus suggestive. De même, les séquences nous renvoyant dans le passé peinent, en étant interprétées par les mêmes comédiens, à convaincre pleinement. Et l'on ne s'attardera pas sur la scène de sexe – où le *male*

*gaze* s'affirme en toute plénitude. Néanmoins, et sans en faire son sujet central, *Les Cinq diables* dessine un portrait sans fard d'une France moyenne. Si les paysages de lacs et de montagnes sont saisissants et diffusent une austérité magnétique, le paysage social dans lequel vit la famille est nettement moins séduisant, empoissant l'ambiance générale. Outre le père de Joanne Jean-Yvon (Patrick Bouchitey) – seul confident de sa fille – révélant progressivement derrière son caractère bonhomme son homophobie et son racisme, c'est toute une atmosphère sourde de rejet de la différence qui apparaît. Si Vicky est la seule à subir dès le début ouvertement des remarques racistes notamment en raison de sa coupe afro de ses camarades de classe, le climat se révèle hostile à l'égard de toute sa famille. Il se dessine là avec acuité les mécanismes d'exclusion propres aux petits territoires, où le non-respect des conventions amène une implacable mise au ban. Patiemment, le film met au jour le racisme et l'homophobie latentes et ambiantes imprégnant la société française. La réussite de Léa Mysius est notamment là, dans cette capacité à travailler modestement mais

avec efficacité le fantastique, le magique comme les désirs tenaillant Joanne et Julia ; à allier à des paysages à la beauté aussi somptueuse qu'imposante des atmosphères pesantes et étriquées. Face à cet univers peu amène, Joanne, Julia et Vicky s'échappent comme elles peuvent : par l'eau pour la première, par le feu pour la deuxième, par un lien avec la nature quasi-mystique pour la troisième – son odorat surdéveloppé la ramenant du côté du sauvage, de l'animal. (Relevons d'ailleurs le jeu avec la puissance symbolique de l'odorat, sens qui en regard de la vue et de l'ouïe est bien peu investi par le cinéma). Mais cette fillette ayant le pouvoir magique de voyager dans le passé, de troubler avant sa naissance la vie de son entourage pour pouvoir elle-même venir au monde, ne cesse également de le mettre en mouvement. Questionnant l'amour que lui porte sa mère avant sa conception, Vicky retourne cette angoisse en une pulsion de vie pré-natale. Et au-delà des drames traversés, les figures féminines assument leur désir et leur capacité à recomposer leurs amours et transformer leurs relations. ■

Caroline Châtelet

# Deux films au-dessus du lot de la production courante

Quand on est face à une évidence, celle d'être devant un film qui tranche avec la production courante, et qui va marquer les esprits, les références se font instantanément littéraires : c'est à Balzac qu'on pense en voyant *Leila et ses frères* de Saeed Roustaei. Car cette plongée dans une famille de Téhéran, en perte économique en pleine inflation, qui va faire défiler un nombre considérable de personnages, a tout de la *Comédie humaine*, à commencer par le père, vieillard pingre, toxicomane et soumis aux flatteries, qui peut se comparer au père Goriot.

*Leila et ses frères* n'est que le troisième film de son metteur en scène dont le précédent, *La Loi de Téhéran*, avait impressionné par son ampleur. Les traits qu'il tirait contre une société gangrénée par la drogue, qui ne savait réagir qu'en appliquant aveuglément la peine de mort contre les dealers, avaient déplu au régime des mollahs.

Évidemment, il récidive avec la description à vif de cette famille qui apprendra au spectateur non iranien que dans le Téhéran contemporain se perpétuent des traditions claniques ancestrales, qui se superposent, voire se substituent, aux règles théocratiques. Pour ne point arranger les choses, dans cette famille en voie de paupérisation, c'est Leila, la fille courageuse qui maintient sa cohésion et nourrit tous ses frères proches de la délinquance, chômeurs ou devenus « dame pipi » dans un centre commercial.

Ceux qui ont vu *La Loi de Téhéran* n'ont pas oublié la scène initiale, magistrale cinématographiquement, où l'on suit une rafle policière à l'échelle d'un quartier. Saeed Roustaei fait, s'il était possible, encore mieux ici en décrivant comment une usine dans laquelle travaille un des frères de Leila est, en un instant, fermée par la police et ses ouvriers paniqués contraints de s'échapper sans demander leur reste à l'instar de la scène parmi les drogués de *La Loi de Téhéran*. Montrer qu'un ouvrier puisse être traité en délinquant par ceux qui devraient, au contraire, le protéger des patrons voyous, est une entrée en matière saisissante dans une œuvre qui ne cessera pas d'étonner par sa vision au scalpel de la société iranienne.

Roustaei sait être spectaculaire mais il maîtrise aussi complètement les scènes intimistes où s'étalent les rancœurs et les petites familles, attisées par ce père désagréable et fantasque. Servi, comme souvent dans le cinéma iranien, par des acteurs qu'on suppose rompus à des techniques de jeu ouvertes aux acquis russes et à leurs dérives anglo-saxonnes, le cinéaste peut leur confier plus de deux heures trente de conversations intenses dont la retranscription, on le prédit, devrait faire apparaître un texte d'une grande qualité littéraire.

Certes, dans sa dernière partie, le film se précipite dans le tumulte d'un mariage qui le cristallise et en constitue l'acmé. En trouvant des équivalences narratives à cette scène dans *Le Parrain* de Francis Ford Coppola et surtout *Voyage au*

*bout de l'enfer* de Michael Cimino, on sous-entendra que Saeed Roustaei, à peine âgé de 35 ans et n'ayant signé que trois films, est déjà un maître. Cependant, on le desservira en ne voyant en lui qu'un cinéaste virtuose, voué à l'effet. C'est sans doute pour cela que le jury cannois l'a oublié à son palmarès 2022. Cette péripétie mondaine ne devrait pas nuire au devenir de *Leila et ses frères* pas plus qu'à un cinéaste déjà au-delà du prometteur...

## Emmanuel Mouret entre légèreté et profondeur

Pareillement, restera-t-il aussi quelques réticences, si l'on affirme qu'avec *Chronique d'une liaison passagère*, Emmanuel Mouret vient de quitter le rang des bons élèves pour rejoindre celui des Maîtres ?

En vingt ans, il a réalisé douze films. Étiqueté, peut-être trop rapidement, comme étant un émule d'Éric Rohmer et un descendant de François Truffaut, il a toujours eu un succès d'estime, jamais connu de baisse de forme et acquis une réputation méritée de cinéaste écrivant de vrais rôles féminins. Certains, alors, en ont profité pour ne voir en lui qu'un réalisateur de « petites comédies charmantes ».

Mais, l'adaptation sur scène d'*Un Baiser, s'il vous plaît*, son quatrième film, par Camille Bardery signalait déjà que son écriture se prêtait bien à l'exercice théâtral et qu'elle n'était pas que jolie.

Il faudra attendre 2018 et *Mademoiselle de Joncquières*, son dixième film, pour que les choses commencent à changer. Sur les traces de Diderot et de Robert Bresson, qui avait adapté précédemment cette nouvelle sous le titre *Les Dames du bois de Boulogne*, Mouret s'en sort avec plus que les honneurs. Au récit noir et chantourné de Bresson, avec Maria Casarès en vengeresse sarcastique, il préfère avec raison la pleine lumière pour empêtrer Édouard Baer dans les stratégies légères de Sandrine Kiberlain.

Le film d'après, *Les choses qu'on dit, les choses qu'on fait* (2020) est une brillante ronde sur le décalage amoureux, où chaque séquence, finalement, est une prémonition de *Chronique d'une liaison passagère*.

Car ici, Mouret choisit d'épurer au maximum son cinéma. Finies les constructions autour de quatuors avec possibilité d'imbriquer ou de distendre plusieurs histoires qui s'additionnent ou se soustraient. Avec ce film au titre qui de manière plus que subliminale fait penser au Kundera de *L'insupportable légèreté de l'être*, Mouret va s'attacher à deux personnes qui n'ont qu'un point commun : ne pas vouloir revivre une histoire d'amour. Vincent Macaigne et Sandrine Kiberlain sont deux grands enfants frôlant la cinquantaine qui pensent qu'on peut s'épanouir sexuellement sans aller plus loin dans la relation.

Tout commence joyeusement et les deux post-soixante-huitards croient revivre les temps libertaires que leurs aînés leur ont tant vantés. Pourtant, le spectateur connaît le titre de cette fantaisie et lui revient sans cesse en tête le mot « liaison passagère ». Qu'advient-il de ce couple au demeurant bien mieux assorti qu'il ne semblait au départ ?

Il y a du suspens dans ce récit et pas forcément de longs discours. Mouret n'a pas besoin de revisiter Bergman et ses *Scènes de la vie conjugale* ni de retraverser le Paris des *Contes Moraux* de Rohmer pour associer légèreté et profondeur. Il est désormais intégralement le maître de son jeu. Il ne faudra plus étudier ce qui le rapproche des cinéastes du passé et s'attacher à comprendre à ce qu'il apporte de nouveau à l'art cinématographique.

Comment fait-il, lors d'un plan où filmant Sandrine Kiberlain de dos pendant que Vincent Macaigne lui parle off pour qu'on imagine sans se tromper ce qu'elle dira quand elle effectuera sa rotation ?

Et que dire de sa manière toute personnelle d'utiliser la musique. De Ravi Shankar à Serge Gainsbourg, Mouret remonte le temps et comme on en faisait la remarque, il inscrit ses personnages dans les références de leurs enfances : celles d'enfants de « boomers » qui, sociologiquement, ont perdu beaucoup des illusions de leurs parents, mais ont, consciemment ou pas, mis leurs pas dans l'accomplissement de leurs utopies. C'est sur le terrain de la sexualité qu'ils restent le plus en phase avec l'époque les précédant en expérimentant ce qui, avant eux, n'était bien souvent qu'une projection fantasmagorique.

Comme les cinéastes de la Nouvelle Vague, Mouret s'attache à la description de la classe moyenne supérieure. Sauf qu'il ne triche pas avec les origines de ses personnages et les situe socialement et sociologiquement. Ils peuvent donc avoir des tropismes provinciaux, avoir envie de nature et de campagne et pas simplement osciller entre Saint-Germain et Montparnasse. En décrivant leurs allers et venues, il évite les caricatures de ses devanciers et réussit à les rendre « réalistes ».

On sait que le couple Belmondo-Seberg n'a aucune existence en 1960, en revanche, au cœur des années Covid, l'association Macaigne-Kiberlain est plausible et Mouret, par l'entremise de ses deux tourtereaux rétifs à la vie commune, restitue sur l'écran quelque chose d'essentiel des années 2020. Avec une élégance et une modestie qui, on en est sûr, seront longtemps sa marque de fabrique. Celle d'un grand qui, contrairement, à un Rohmer d'antan, n'a aucun impératif moral à délivrer, simplement des gens provisoirement heureux à proposer comme modèles de bonheur éphémère. ■

Philippe Person

*Leila et ses frères* de Saeed Roustaei. 2 h 39.

*Chronique d'une liaison passagère* d'Emmanuel Mouret.

## LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, n° 45 (211), septembre 2022  
Revue mensuelle (nouvelle formule).

N° de la commission paritaire : 0621 K 72533

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

Président et directeur de publication : Jacques Dimet

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

Dépôt légal : septembre 2022

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

Directeurs : Claude Morgan (de 1942 à 1953),

Louis Aragon (de 1953 à 1972)

Directeur : Jean Ristat

Rédacteur en chef : Jean-Pierre Han

Secrétaire de rédaction : Franck Delorieux

Ont participé à ce numéro : René de Ceccatty, Caroline Châtelet, Baptiste Eychart, Pierre Gelin-Monastier, Itzhak Goldberg, Jean-Pierre Han, Jean-Claude Hauc, Christophe Mercier, Nancy Morejon, Philippe Person, Didier Pinaud, Philippe Reliquet, Marc Sagaert, Martine Sagaert.

Conception graphique : Mustapha Boutadjine

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

Téléphone : 01 53 80 13 75

E-mail : redaction@les-lettres-francaises.fr

Site : en réfection

Abonnements sur le site : editionshelvetius.com

Renseignements : abonnementslff@editionshelvetius.com

Community manager : Sébastien Banse.

Le journal est présent sur **Twitter**, **Facebook** et **Instagram**

Copyright *Les Lettres françaises*, tous droits réservés

La rédaction décline toute responsabilité quant aux manuscrits qui lui sont envoyés.