

Quatorzième ► Secousse

Éditions Obsidiane

SECOUSSE

Revue de littérature

Quatorzième secousse



Novembre 2014

Directeur de la publication

François Boddaert

Conseil littéraire

François Boddaert, Christine Bonduelle, Philippe Burin des Roziers,
Jean-Claude Caër, Gérard Cartier, Pascal Commère, Pierre Drogi,
Bruno Grégoire, Karim Haouadeg, Patrick Maury, Nimrod,
Gérard Noiret, Anne Segal, Catherine Soullard, Vincent Wackenheim

Responsables de rubrique

Poésie	Christine Bonduelle
Proses	Pascal Commère
Lectures & entretiens	Anne Segal
Peinture	Jean-Claude Caër
Photographie	Bruno Grégoire
Théâtre	Karim Haouadeg
Cinéma	Catherine Soullard
Notes de lecture	Patrick Maury
Coordination	Gérard Cartier
Manifestations publiques	Philippe Burin des Roziers

Les textes sont à envoyer par courriel
contact@revue-secousse.fr

Site de la revue
<http://www.revue-secousse.fr>



Sonothèque (lien actif)

Sommaire

Cliquer sur le titre pour l'atteindre

Poésie

- **Jacques Brou** ► *Tête amovible orpheline* 6
- **Pierre Ouellet** ► *Talismans* 9
- **Daniel Pozner** ► *Caution wet paint* 14
- **Tamura Ryûichi** ► *Matière putrescible* 16
- **Abdallah Zrika** ► *Blé enfermé dans la tête d'une fourmi* 23

Proses

- **Serge Creppy** ► *Dans le fleuve* 27
- **Paul Louis Rossi** ► *La leçon d'Allemand* 29
- **Pascale Roze** ► *Tables de nuit* 33

Essais

- **Benoît Houzé** ► *D'une bouteille à la mer* - sur *Roscoff* de Tristan Corbière 36
- **Alvaro Ruiz Abreu** ► *Becerra, le salut par le verbe* 42

Aux dépens de la Compagnie

- **Marcel Proust** ► *Autour de M^{me} Swann* 49

Carte Blanche

- **France Billand** ► *Tout terriblement* 52
- **Christine Bonduelle** ► *Défilé d'automne* 57
- **Anne Bruneau** ► *Le vêtement manifeste* 62
- **Farid Chenoune** ► *Entretien* avec Anne Segal et Christine Bonduelle 69
- **Madeleine Czigler** ► *La mode par les textes* 78
- **Claude Fauque** ► *Folies de blanc, folies d'un siècle* 82
- **Étienne Jeanson** ► *Histoire contemporaine d'une collection* 87

La guillotine

- **Christian Doumet** ► *Passim* 91

Zarbos

- **Jean-Patrice Courtois** ► *L'équité géographique de Robert Adams* 94
- **Karim Haouadeg** ► *Un hymne à la joie* 99
- **Bruno Grégoire** ► *Spectres en la demeure* 101
- **Catherine Soullard** ► *Colères* 111
- **Catherine Soullard** ► *Joies* 113
- **Catherine Soullard** ► *Drôle de mère* 115

Notes de lecture

- **Mathieu Bénézet** ► *Premier crayon* - par Gérard Cartier 117
- **F. Buffet & M. Calle-Gruber** ► *Claude Simon - La mémoire du roman* - par Vincent Gracy 119
- **Alain Corbin** ► *Les filles de rêve* - par François Bordes 122
- **Franc Nichele** ► *L'été sans fin* - par Gérard Cartier 123
- **Olivier Rolin** ► *Le météorologue* - par Patrick Maury 125
- **Jérôme Villedieu** ► *Procédures du silence* - par François Bordes 130



« Le réflexe d'un esprit actif est une révolte contre une pente. Cette révolte provoque une secousse et cette secousse une mode. C'est donc une secousse qui s'organise et devient un rythme. Un calme, aussi rude qu'une secousse, y succèdera, surprendra, choquera et gênera jusqu'à ce que chacun l'adopte. Un autre choc changera le rythme. Et ainsi de suite. »

*Jean Cocteau (in *Vingt-cinq ans d'élégance à Paris*, par G. Perreau, Éd. Pierre Tisné, 1951)*



Poésie

Jacques Brou

Tête amovible orpheline

81 corps-pensées
(extraits)

Il, elle : la tête.

La tête est amovible et peut se brancher sur différents corps. Au vrai, elle est orpheline : aucun corps n'est réellement le sien. Elle ne peut que s'exercer à penser les corps sur lesquels elle vient se ficher.

Quand la tête vient s'emboîter dans un corps, cela fait une vie et de la pensée.

L'espérance de la tête est de quatre-vingt-une vies (ou corps-pensées).

1. – Tout se passe très vite.

Mordu(e) par un âne à 6 ans. Moqué(e) par un singe à 7. Conchié(e) par un rat à 8.

À 9 ans, son intelligence s'ouvre et d'à peu près idiot(e) qu'il (elle) était, se met à tout comprendre. Las! Son intelligence se bouche quelques temps après (définitivement, croit-on), le (la) laissant dans un état intermédiaire entre comprendre et ne pas comprendre.

Très jeune, on le (la) livre à la bêtise.

Perd le contact avec lui(elle)-même au sortir de l'adolescence. À vingt ans déjà, tout(e) entier(ère) dans la peur.

Sa carrière commence.

Dépucelé(e) alors qu'il (elle) n'y croyait plus.

À sa majorité, après que père l'ait affranchi(e), pénètre une femme, la huitième qu'il croise. La prend totalement, la pénètre de part en part, tellement folle est sa joie de jouir (si c'est une femme : un homme la pénètre, le huitième qu'elle croise. Il la prend totalement, la pénètre de part en part. Folle est sa joie de jouir).

3 ans plus tard, perclus(e) de dettes et n'ayant presque plus de semence, est en quête d'un moyen honnête de gagner sa vie déjà presque perdue.

Se vend pour quelques deniers par mois.

Trouve le métier de dire. Enseigne le peuple de France et se fait payer comptant. Ses prix sont les plus bas sur la place de Lutèce mais il (elle) est dure en affaire.

Vit là 18 ans d'un bonheur sans faille si ce n'est l'ombre d'être qui grandit dans sa mâchoire.

40 ans durant, se cache un secret.

Finit toujours par se réfugier dans une femme afin d'y jouir (si c'est une femme : autour d'un homme).

2. – Apparaît entre parenthèses un jour de mai.
 Rebondit dans la sottise plusieurs fois par jour.
 Chaque jour que Dieu fait, fait une erreur, qu'il (elle) finit par aimer. Mais fait tellement d'erreurs qu'il n'est pas rare qu'elles s'annulent l'une l'autre.
 Se maintient ainsi ici et dure insensé(e).
 Le réel continue malgré lui (elle), comme automatiquement, sans qu'il (elle) l'influence en quoi que ce soit ou presque.
 Se figure le monde comme une mécanique vide, mais une mécanique qui se révèle pourtant capable de vouloir. Une mécanique volontaire. Le monde s'engendre lui-même, se reproduit et se change en autre chose que lui-même.
 Il (elle) expérimente son impuissance : ne pouvoir laisser sa marque sur le monde, dans la chair du monde. Ne pouvoir faire du monde *son* monde.
 Sa vie le (la) fait et il (elle) fait sa vie folle. Sa vie de fou (de folle) sans fin.
 Agit dans la démence.
 Vit n'entretenant rien dans le temps des entreprises. Son projet : fumer. Et manger des cerises. Et des cuisses de grenouilles. « *Passivité, noblesse & joie de l'être* », pense-t-il(elle). Vient plutôt se fixer, vient habiter les projets des autres, les projets abandonnés, les projets en ruine.
 Puis fuit sa vie faite mais trop tard.
 Sent sa mort – la vraie – le (la) mordre et lui tordre le corps. Le (la) mordre partout : à l'âtre par exemple et en tous lieux de l'être.
 Lui (elle) la bête, l'animal à l'air bête, mourir finit par lui donner l'air intelligent.

7. – Né(e) sans avoir demandé à naître mais né(e) quand même et dès lors s'accrochant à la vie, s'emmêlant au roncier de la vie.
 Laissant la vie le (la) faire.
 Porté(e) par la vie, par le cours informe de la vie.
 Les événements pleuvant.
 Aimant l'énigme.
 S'efforce de vivre non seulement selon les usages de son pays mais aussi selon ses statistiques. Suit en tous points les indices des instituts de sondage & les conseils d'inconnus. Croit les rumeurs les moins fondées. Sort d'une croyance pour entrer dans une autre. Règnent en lui (elle) ces émissions parasites captées accidentellement.
 L'existence est un processus d'abrutissement.
 Mère lui apprend la peur, l'angoisse et toutes ses figures et même quelques rudiments de la terreur. Papa l'ennui.
 S'emmerde entre deux crises de panique.
 Vénère le dieu Pan.
 Vit sans entamer sa vie vierge. Vivant sa verge (ses lèvres) comme l'ultime bout auquel il (elle) peut se tenir.
 À vrai dire âme sans âge. Nom inaudible. Voix éteinte. Esprit de tout jeune enfant.

Puis sombre dans quelque abîme dissimulé entre les heures, un événement ignoré survenant dans sa vie et la bouleversant, le (la) laissant étranger(ère) à lui(elle)-même.

Quelque chose subsiste de ce qu'il (elle) aurait pu être.

Le vide de l'esprit demeure son utopie. Ayant cru avant tout au hasard. S'en étant fait un dieu. L'ayant laissé croître démesurément dans sa vie.

S'émancipe si tard que cela n'en vaut presque plus la peine.

S'aime atrocement. Boit sa vie d'un trait, toute fierté hors. Le sexe pendouillant (blotti entre) lamentable.

Puis survivant en quelque lieu profond, sombre et doux comme les ténèbres d'un enfant.

9. – Au fond de lui (d'elle), aucune pensée.

Ignore à peu près tout de ce qui a lieu en lui (elle). Ne sachant qu'une chose : combien il lui reste en poche.

Les idées paralysées par la peur. Condamné(e) à l'incohérence dans le seul but de survivre. N'ayant rien pu construire, ni dans la vie, ni dans l'œuvre.

Ne vit pas distinctement.

Consumé(e) par le centre jusqu'au mégot. Dégage cette chaleur qui parfois le (la) brûle et cette odeur de pur.

Dedans autant de mois et d'années qu'il faut pour faire une vie.

Sent quelque chose couler en lui (elle) et ce quelque chose n'est rien de ce qui coule à l'habitude dans les corps étroits, sombres et flasques qui nous servent de tuyaux et de sacs. Ce qui coule pense. C'est comme une âme qu'on lui verse dans le crâne.

Ne comprenant plus rien à rien dès le sortir de l'enfance, au moment où il s'agit de comprendre et de savoir.

Un événement survenu dans sa vie le (la) bouleverse. Quel?

Va muet(te) & forclos(e).

Erre hébété(e) dans l'hébétude déjà complète de l'époque. Écoute les explications qu'on veut bien lui donner. Laisse aller la vie. (La vie va.)

Se donne à manger. Fait la plupart des choses que les autres font vivants.

Vit fils (fille) au monde des pères et mères. Vit ou tente de vivre dans le monde que le père a fait et ne connaissant rien d'autre, ne sachant rien de pire que ce monde que le père a fait pour lui (elle).

Envisage la vie depuis la mort, ce qui est comme une maladie de l'esprit.



Pierre Ouellet

Talismans (extraits)

Poèmes huichols avalés, dévalés, ravalés

je suis wixarica ou je ne suis pas
je suis les gens outre les gens
je vis sur l'échine de la sierra mère
je suis le mara'akate sans frontière
entre la voix et l'être qu'on passe
à pied dans la langue à cheval sur l'air
en pensée dans l'ombre que font les mots
sur l'homme l'arbre les animaux :
une autre lumière que celle où l'on voit
le jour car c'est la nuit qu'on voit à travers moi

j'ai un cactus dans la bouche à la place de la langue
dont il est l'âme la chair le souffle en fleur
le muscle en fruit sa pulpe une fumée qui monte à la tête
et ne retombe plus : l'échelle de l'esprit va jusqu'au ciel
entre les deux oreilles où il y a le feu le vent l'herbe séchée

et je descends de Huatakame avec le maïs le haricot
toutes les calebasses dans lesquelles je verse mes mots
le lait de la pensée leurs racines gorgées de sens et d'insensé
dont l'énergie est du soleil sous l'humus comme ton cœur en boule
est la force lumineuse que tu caches entre tes os

je n'écris pas je suis le ruisseau qui mène à l'eau remuée
dont les vagues ont un dos de poisson comme l'air a des ailes d'oiseau
chaque mot a la vie d'une bête chaque homme l'histoire d'un dieu
tombé de haut : je suis le serpent qui entre dans toutes les fentes
pour qu'il en sorte une source j'appelle la mer terre humide
la terre mer asséchée je suis la foudre entre les deux
ma peau muée est à leur pied l'herbe l'algue le sable
où je trace ma route en longs zigzags

comme le nagual en quête de proies l'homme de son âme
perdue de vue derrière l'horizon nu où les dieux la
débussent qui sont apparitions halluci-
nations

j'ai trouvé la parole au lieu dit du haut bâton
où le pèlerin s'arrête pour prendre dans sa main ce qui le guidera
sa langue de bois tendre où poussent des feuilles
bourgeonnent les fruits : je franchis la colline des brebis
où vit la mère-jeune-colombe qui me sèvre à jamais
pour que j'entre dans mon lait mon élément ma source de vie
qui coule dans ma voix comme l'atole dans le bol rukuri

j'ai faim dans ma tête dont le bol est plein
mes mots le vident plus vite que ma vie le comble
seul l'air me rassasie : j'échange en parlant les grains de maïs la chaux
les branches de pin ocote contre le souffle qui les anime par le dedans
je ressemble au sang qui bat dans mes veines
comme le vent dans les branches où je sens mes membres
comme autant de phrases étirées jusqu'au non-sens
qui s'élancent au ciel avec toute leur sève

je cultive dans ma langue le maïs des dieux le bois de cerf
qui poussent en jikuri comme les images dans ma tête ma voix dans l'air
je cueille une à une les graines qui germent dans la calebasse
du moindre mot où le rêve fermente en chant la sève en sang
je chasse à l'arc de cercle dans la forêt dont les sentiers
prennent la tangente de l'étoile filante au sein de la voie
lactée d'où s'écoule la vérité la poésie sur terre
l'air plus lesté que l'air où l'herbe a goût de vent
l'odeur du lait d'ânesse dont on fait les alcools de rêve
auxquels l'âme se désaltère dans le désert des longues fins de nuit

je suis imbibé d'une rosée plus trans-
parente que ma peau où l'on me voit
le cœur on me voit tout
sauf moi parti en fumée sur le dos du
jaguar l'aile du corbeau l'air obsédant d'une dernière chanson éva-
porée : je me réveille sur la carapace vidée de la grande
tortue qui nous a quittés pour un autre
monde dans lequel le temps ne compte plus
flue et reflue pour l'éternité comme une nichée d'œufs frais éclos d'un

seul coup explosant de vie m'arrosant de pluie m'exposant aux pires
 intempéries les tempêtes sidérales qui frappent l'esprit avec plus
 de force que les grandes sécheresses frappe le maïs la folie l'homme la mort
 im-
 minente les dieux laissés à eux-mêmes sans pro-
 tection depuis que le rêve a quitté les
 dormeurs pour les temps mornes de l'in-
 somnie

le cycle des saisons m'emporte comme une flèche
 jusqu'où le jour fléchit sous le poids de son ombre
 plus haute que la nuit sombre où je l'hallucine depuis l'œil
 de lynx qui fixe sa proie darde l'ho-
 rizon qu'il fait saigner de tout son long comme une ci-
 catrice qui ne se referme jamais telles mes
 paupières sur le rêve où ma vue vit
 faiblit s'endort dans les bras de ma mé-
 moire morte les pattes du
 renard les ailes du
 condor le dos des grands
 ancêtres où je m'accroche comme à
 l'orée le soleil qui
 se noie sur sa dernière bouée : rien ne tombe qui ne décline en planant sur
 sa fin rien ne va qu'en reculant pas
 à pas sur un coussin d'air qu'on appelle âme l'épi du souffle entre les reins

je fais offrande de mots-maïs de mots-cactus à toutes
 les jeunes filles qui poussent dans les champs comme des panaches
 de chair tendre sur le tête du monde-cerf
 en cueille une qui en épouse le sens dans ses courbes
 la pose sur l'autel parmi mes vers qu'elle éclaire de
 travers je vois en moi comme en plein jour et dans mes rêves comme dans
 ses yeux
 la vie venir à grands coups de foudre taillant une piste dans les épis
 frayant ma voie dans la sierra ralliant la terre à ses ancêtres : les étoiles
 sans nombre où j'aperçois la plus cachée qui me guide depuis la naissance

j'entre dans l'oratoire que les mots dressent au fond des bois
 en un lit de fortune pour les dieux de passage les jaguars
 qui les suivent à la trace j'allume des lampions avec l'étincelle
 que crée le frottement de leur fourrure contre les hautes
 fougères qui se replient puis se déploient comme un ressort dans l'air
 et j'entends : le maïs pousse tel un enfant dans le ventre des terres
 que ma voix féconde avec le pollen imagé de la fleur de peyotl

le cri des coyotes dans le ciel sans fond
où il résonne plus fort que la première source dans le creux des grottes

j'écris au temps du grand défrichage où chaque mot
coupe un rameau dans l'arbre mange une racine
décime ses fruits : la forêt tombe
comme la nuit sur l'homme l'homme sur la femme l'enfant dans l'ombre
et le centre de l'être est nu la grande sécheresse hache tout c'est une serpe
un couperet d'air une machette d'or que le soleil a cuit

le sens de mes mots monte en fumée comme les images
de la fleur de cactus viennent à l'esprit où les nuages se mettent à
pleurer versent sur nous toutes les larmes que les dieux gardent depuis la
nuit
des temps où la mer s'est retirée de la terre as-
séchée pour se marier au vent pour l'éter-
nité l'air aéré de la longue
durée midi pile suspendu à mi-
nuit juste la
rosée du soir à celle du
matin

le déluge commence dans les débor-
dements de voix que le silence ne peut plus
contenir dans la calebasse du grand
esprit où tout se mélange les eaux les airs
les boues les flammes l'homme et la femme le jaguar
avec le serpent le coyote avec le peyotl le sang avec le sang
et le poème prend forme : le chaos crie et c'est du sens
plein le monde plein la face barbouillée de la vie les enfants jouent
avec leurs excréments les épis avec le vent le souffle jouit

les plantes grandissent dans ma parole qui est promesse
d'engrais et de sang frais de moissons riches
comme les forêts où l'oiseau chante dans la gueule du loup
la fougère croît entre les bambous la vie s'écrie :
je suis le mara'akate qui prend l'ultime
déposition des dieux avant que la terre ne soit toute faite avec le sec
l'humide le cru le cuit le bien le mal le ciel
tombé sur terre la terre noyée dans l'air le feu qui rit le vent qui pleut

j'invente les saisons à chaque
refrain où tout revient le maïs la famine la sécheresse le pin ocote
la source et la fumée qui les emportent : ne reste rien à chaque
couplet... le poème la terre recommencée
ma voix seule voit le jour sous la nuit noire comme le
jaguar dans la forêt le nagual dans le fond des rêves
où se dessine fil à fil dans la laine teinte
hallucinée le grand destin wixarica qui est d'éclorre comme le peyotl
de croître comme le maïs de chanter haut comme le coyote et de parler
en mara'akate avec les dieux les arbres les animaux la langue tournée sept
fois
dans la bouche de l'être avant que le moindre
mot n'en sorte avec l'accent des vérités la voix des airs
que prend la terre pour raconter qui l'on est... aura été

Pierre Ouellet est né à Québec en 1950. Poète, romancier, essayiste. Titulaire de la chaire de recherche en esthétique et poétique à l'Université de Montréal. Directeur de la revue *Les écrits*. A publié une quarantaine de livres. Nombreux prix dont prix du Gouverneur général du Canada « Essai », prix du Festival international de poésie de Trois-Rivières, prix du roman de l'Académie des lettres du Québec. Derniers ouvrages : *Portrait de dos*, roman (L'Hexagone, 2013), *Ruées*, poésie (Noroît, 2014). A publié 3 livres en France dont *L'omis* (Champ Vallon, 1989) et *L'un l'autre* (Tarabuste, 1999).

Daniel Pozner

Caution wet paint

Cette figure grotesque que parfois l'on promenait, pour la photo,
Certains fêtes, main dans la main, en carton, peinture naïve,
CAUTION WET PAINT, quelques villes du Nord, quelques trognes
ébahies, quelques syllabes gelées,
Maladresse, et rire ça, se perdre dans, tellement mignon, fiche le camp,
caillou

Raillerie, bouche, doigt, dos, acéré, crochu, rond, eh, oh,
Osselets en poussière, marteau, enclume, étrier, sac d'os,
WE BUY DIAMONDS, croûton, fiente, rognure d'ongle,
Vipère, griffe, lance, égare, barbelés, poche percée, caillou

Vaurien, île d'Utopie, en kraft, du vent,
Prends ce que peux, l'eau, le grain, l'oseille et te tire,
Assis, genoux, béquilles, allongé, noué, KEEP ARM IN,
À l'étal, en état de marche, en poudre, en soldes, finement ouvragé, caillou

Animal, tire, peine, animal de trait, KEEP OUT, trait d'union,
Pas encore dompté, grand comme un bulldozer, siffle et hurle,
Te moques, moqué, l'étrangleur de Londres, de Nijni-Novgorod, de
Cincinnati,
De Capetown, de Rangoon, *Cinq pièces pour orchestre*, traîne, chuinte,
racle, caillou

Panique, PULL RED HANDLE, temps, si peu, réel, toi, aussi, tu, peux,
Fini, ah c'était bien, ahhh, ahhhhhhrgh !, WAIT FOR LIGHT,
Vous, méfiance, en vous, amour, catastrophe, j'avais dit, déjà,
FOR EMERGENCY ESCAPE LIFT BAR AND PUSH OUT WINDOW,
caillou

Gaspillage, trop d', en tas, y'a, y'a-t-il, des betteraves, des sentiments,
Pillards, PLEASE CLOSE GATE, essuyer, boue, emporter, n'oubliez,
J'oublie, y pensais plus, y'a, pensée, y'a-t-il,
Est-ce, ne posez, question, petit cadeau, chiffons, prolégomènes, sucrés,
fraises en hiver, caillou

Exil, la rouge, valise, minuscule, tes cliques, claques, file,
Guerres, lourd, de beaux bras, porter, quel beau bébé, souffler, tirer la,
langue,
Tourment, débord, BEWARE OF DOG, grison, grisouteux, ravages,
ressort,
Dans les rues, les rues, opus 34, essai, écorche, raconte-moi, notre genre,
caillou

Loup-garou, coquin, chemise blanche, tueur, à l'heure,
Bureau, fournaise, pattes sanglantes, affable, et,
L'bide, dedans, m'vois, imaginaire, sans imagina.,
CRIME ALERT !, tu remues, les doigts dans la ville, dans la tombe,
caillou

Daniel Pozner est né en 1971. Poète, archiviste, il vit à Paris. Il a publié notamment : *Pft !* (Le Quartanier, 2009), *Les animaux de Camin* (Derrière la salle de bains, 2009), *Le géographe est ailleurs* (Passage d'encre, 2010), *Trois mots* (Le Bleu du ciel, 2013). À paraître : *L'œil était dans la pomme* (Rehauts, 2015).

Tamura Ryûichi

Matière putrescible

traduit du japonais par Karine Arneodo

Tamura Ryûichi (田村隆, 1923-1998), aussi essayiste et traducteur, est l'un des poètes les plus emblématiques de la poésie japonaise de l'après-guerre (*Sengoshi*). Il participa à l'aventure du groupe *Arechi* (*The Waste land*) qui rassemblait des poètes liés par le souci de ramener la poésie du côté de l'existence afin de redonner au langage poétique « *une chair et un sang* ». Dans la poésie *Le monde sans les mots* (1962) le poète aborde à cœur ouvert la question de la défiguration du langage poétique après l'expérience du désastre de la Seconde Guerre Mondiale. Cette réflexion se développe dans la poésie *Matière putrescible* (1966) dans laquelle Tamura donne une représentation du vertige que provoque en nous la pensée de la mort quand celle-ci est vécue de manière authentique comme un mouvement d'ensemble qui emporte dans le même oubli toutes les choses de ce monde. Il se dessine alors une vision de l'existence humaine antagoniste des conceptions humanistes, à travers laquelle l'homme perd, certes irrévocablement, sa place centrale, mais compense cette perte par une participation émotionnelle et charnelle qui le rapproche du monde des créatures et de la matière. KA

言葉のない世界

Le monde sans les mots

1

1

言葉のない世界は真昼の球体だ
おれは垂直的人間

Le monde sans les mots c'est une sphère en plein jour
Je suis un homme vertical

言葉のない世界は正午の詩の世界だ
おれは水平的人間にとどまることはで
きない

Le monde sans les mots c'est le monde d'une poésie à
midi
Je ne peux me contenter d'être un homme horizontal

2

2

言葉のない世界を発見するのだ
言葉をつかつて
真昼の球体を 正午の詩を
おれは垂直的人間
おれは水平的人間にとどまるわけには
いかない

Je découvre le monde sans les mots en utilisant des
mots
Une sphère en plein jour une poésie à midi
Je suis un homme vertical
Je ne saurais me contenter d'être un homme horizontal

3

3

六月の真昼
陽はおれの頭上に
おれは岩のおおきな群れのなかにいた

En pleine journée d'un mois de juin
Le soleil au-dessus de ma tête
J'étais dans la grande foule des roches

そのとき
岩は死骸
ある活火山の

À ce moment
La roche était cadavre
Cadavre de lave

大爆発の
エネルギーの
熔岩の死骸

なぜそのとき
あらゆる諸形態はエネルギーの死骸な
のか
なぜそのとき
あらゆる色彩とリズムはエネルギーの
死骸なのか
一羽の鳥
たとえば大鷲は
あのゆるやかな旋回のうちに
観察するが批評しない
なぜそのとき
エネルギーの諸形態を観察だけしかし
ないのか
なぜそのとき
あらゆる色彩とリズムを批評しようと
しないのか

岩は死骸
おれは牛乳をのみ
擲弾兵のようにパンをかじつた

4

おお
白熱の流動そのものが流動性をこぼみ
愛と恐怖で形象化されない
冷却しきつた焰の形象
死にたえたエネルギーの諸形態

5

鳥の目は邪悪そのもの
彼は観察し批評しない
鳥の舌は邪悪そのもの
彼は嚙下し批評しない

6

するどく裂けたホシガラスの舌を見よ
異神の槍のようなアカゲラの舌を見よ
彫刻ナイフのようなヤマシギの舌を見
よ

D'énergie
De la grande éruption
D'un volcan en activité

Pourquoi à ce moment
Toutes les formes sont-elles cadavres d'énergie ?
Pourquoi à ce moment
Toutes les couleurs et tous les rythmes sont-ils
cadavres d'énergie ?
Un oiseau
Par exemple un pygargue empereur
Dans cette révolution lente
Observe mais ne critique pas
Pourquoi à ce moment
Ne fait-il qu'observer toutes les formes d'énergie ?
Pourquoi à ce moment
Ne cherche-t-il pas à critiquer toute couleur et tout
rythme ?

La roche est cadavre
J'ai bu du lait
Mordu dans le pain comme un grenadier

4

Oh !
C'est le mouvement de l'incandescence lui-même qui
refuse la mobilité
Formes de flammes refroidies
Qu'aucun amour aucune peur n'informe
Formes d'énergie éteinte dans la mort

5

L'œil de l'oiseau la malveillance même
Il observe et ne critique pas
La langue de l'oiseau la malveillance même
Elle déglutit et ne critique pas

6

Regarde la langue déchirée et tranchante du casse-noix
moucheté
Regarde la langue du pic épeiche semblable à la lance
d'un dieu païen

しなやかな凶器 トラツグミの舌を
見よ
彼は観察し批評しない
彼は嚙下し批評しない

Regarde la langue de la bécasse des bois semblable à
un couteau de sculpture
Regarde l'arme flexible du crime la langue de la
grive dama
Elle observe et ne critique pas
Elle déglutit et ne critique pas

7

おれは
冥王星のようなつめたい道をおりてい
つた
小屋まで十三キロの道をおりていつた
熔岩のながれにそつて
死と生殖の道を
いまだかつて見たこともないような大
きな引き潮の道を

7

Je
Descendais un chemin froid comme Pluton
Je descendais le chemin de treize kilomètres qui mène
à la cabane
Longeant le cours de la lave
Le chemin de la mort et de la procréation
Le chemin d'une marée descendante grande comme je
n'en avais jamais vue

おれは擲弾兵
あるいは
おれは難破した水夫
あるいは
おれは鳥の目
おれはフクロウの舌

Je suis grenadier
Ou bien
Je suis marin naufragé
Ou bien
Je suis œil d'oiseau
Je suis langue de chouette

8

おれはめしいた目で観察する
おれはめしいた目をひらいて落下する
おれは舌をたらして樹皮を破壊する
おれは舌をたらすがあや正義を愛撫す
るためでない
おれの舌にはえている銛のような刺は
恐怖と飢餓をいやすためでない

8

J'observe avec des yeux aveugles
Je tombe en ouvrant des yeux aveugles
Je laisse ma langue ballante pour détruire l'écorce de
l'arbre
Je laisse ma langue ballante mais ce n'est pas pour
caresser l'amour ou la justice
Les piquants semblables à des harpons qui poussent
sur ma langue ne sont pas ici pour apaiser la peur
ou assouvir la faim

9

死と生殖の道は
小動物と昆虫の道
喊声をあげてとび去る蜜蜂の群れ
待ちぶせている千の針 万の針
批評も反批評も
意味の意味も
批評の批評もない道
空虚な建設も卑小な希望もない道

9

Le chemin de la mort et de la procréation
Un chemin de petites bestioles et d'insectes
Essaim d'abeilles qui s'envolent en bourdonnant
Mille aiguilles en embuscade Dix mille aiguilles
Un chemin sans critique et contre critique
Sans signification de sens
Sans critique de critique
Un chemin sans construction vaine et sans espoir

暗喩も象徴も想像力もまつたく無用の道

あるものは破壊と繁殖だ
あるものは再創造と断片だ
あるものは断片と断片のなかの断片だ
あるものは破片と破片のなかの破片だ
あるものは巨大な地模様のなかの地模様

つめたい六月の直喩の道
朱色の肺臓から派出する気嚢
氷嚢のような気嚢が骨の髄まで空気を
 充滿せしめ

鳥はとぶ
鳥は鳥のなかでとぶ

10

鳥の目は邪悪そのもの
鳥の舌は邪悪そのもの
彼は破壊するが建設しない
彼は再創造するが創造しない
彼は断片 断片のなかの断片
彼には気嚢はあるが空虚な心はない
彼の目と舌は邪悪そのものだが彼は邪悪ではない

燃えろ 鳥
燃えろ 鳥 あらゆる鳥
燃えろ 鳥 小動物 あらゆる小動物
燃えろ 死と生殖
燃えろ 死と生殖の道
燃えろ

11

冥王星のようなひえきつた六月
冥王星のようなひえきつた道
死と生殖の道を
おれはかけおりの
おれは漂流する
おれはとぶ

おれは擲弾兵
しかもおれは勇敢な敵だ
おれは難破した水夫

vulgaire

Un chemin pour lequel sont inutiles la métaphore le symbole l'imagination

Quelque chose est destruction et prolifération

Quelque chose est recreation et fragment

Quelque chose est fragment entre un fragment et un fragment

Quelque chose est éclat entre un éclat et un éclat

Quelque chose est un motif à l'intérieur d'un énorme motif

Le chemin de la comparaison d'un mois froid de juin

Sac aérien qui dérive de poumons vermillon

Un sac aérien semblable à une poche de glace qui remplit d'air les os jusqu'à la moelle

L'oiseau vole

L'oiseau vole dans l'oiseau

10

Les yeux de l'oiseau la malveillance même

La langue de l'oiseau la malveillance même

Il détruit mais ne construit pas

Il recrée mais ne crée pas

Il est fragment fragment entre un fragment et un fragment

Il a un sac aérien mais il n'a pas de cœur vide

Ses yeux et sa langue sont la malveillance même mais il n'est pas lui-même malveillant

Brûle ! Oiseau

Brûle ! Oiseau tous les oiseaux

Brûle ! Oiseau petites bestioles toutes les petites bestioles

Brûle ! Mort et procréation

Brûle ! Le chemin de la mort et de la procréation

Brûle !

11

Mois de juin gelé comme Pluton

Chemin gelé comme Pluton

Je dévale

Le chemin de la mort et de la procréation

Je dérive

Je vole

Je suis grenadier

Et je suis aussi ennemi vaillant

Je suis marin naufragé

しかしおれは引き潮だ
おれは鳥
しかもおれは目のつぶれた猟師
おれは猟師
おれは敵
おれは勇敢な敵

Mais je suis marée qui descend
Je suis oiseau
Et je suis aussi chasseur aux yeux crevés
Je suis chasseur
Je suis ennemi
Je suis ennemi vaillant

12

12

おれは
日没とともに小屋にたどりつくだろう
背のひくいやせた灌木林がおおきな森
にかわり
熔岩のながれも太陽も引き潮も
おれのちいさな夢にさえぎられるだろ
う
おれはいつぱいのにがい水をのむだろ
う
毒をのむようにしずかにのむだろう
おれは目をとじてまたひらくだろう
おれはウィスキーを水でわるだろう

Je
Parviendrai finalement à la cabane avec le soleil
couchant
Le petit bois d'arbrisseaux décharnés se changera en
une vraie forêt
Le cours de la lave comme le soleil comme la marée
qui descend
Seront interrompus par mon petit rêve
Je boirai sans doute un verre d'eau amère
Je la boirai lentement comme on boit un poison
Je fermerai les yeux pour les ouvrir encore
Je couperai mon whisky avec de l'eau

13

13

おれは小屋にかえらない
ウィスキーを水でわるように
言葉を意味でわるわけにはいかない

Je ne rentrerai pas à la cabane
Comme on coupe son whisky avec de l'eau
Je ne saurais couper les mots avec du sens

腐敗性物質

Matière putrescible

魂は形式
魂が形式ならば
蒼ざめてふるえているものはなにか
地にかがみ耳をおおい
眼をとじてふるえているものはなにか
われら「時」のなかにおいて
時間から遁れられない物質
われら変質者のごとく
都市のあらゆる窓から侵入して
しかも窓の外にたたずむもの
われら独裁者のごとく
感覚の王国を支配するゴキブリのひげ
われら
さかさまにしか世界を観察しない鳥の
眼

L'âme est forme
Si l'âme est forme
Qu'est-ce que cette chose qui blêmit et tremble ?
Qu'est-ce que cette chose penchée vers la terre qui se
bouche les oreilles
Ferme les yeux et tremble ?
Nous sommes dans le « Temps »
Matière prisonnière des heures
Nous tels des pervers
Choses qui s'infiltrèrent par toutes les fenêtres des villes
Qui plus est restent debout au-dehors des fenêtres
Nous tels des despotes
Barbes de blattes qui gouvernent le royaume des
sensations
Nous
Yeux d'oiseaux qui n'observent le monde que tête en

やさしい殺人者の鳶色の眼
 針の先端にひかる歯科医の瞳孔
 われら
 蜻蛉の細い影
 一枚の木の葉
 一粒の小石
 われらひとしなみ蒼ざめてふるえるもの
 ふるえるものはすべて秋のなかにある
 秋の光りのなか
 流動する「時」と血のなか
 涸れることのない涙のなかへ
 すべてのものは行く
 すべてのものは落下する
 われら
 ふるえるものすべては高所恐怖症
 一篇の詩を読むだけで
 はげしい目まいに襲われるものはいないか
 一篇の詩を書こうとするだけで
 眼下に沈む世界におびえるものはいないか
 どんな神経質な天使にだつて
 この加速度は気持ちがいいにきまつている
 天使の快樂はわれらの悲惨
 精神は病めるもの
 この暗い感覚の王国には
 熱性の秘密がある
 動かないもの
 不動のもの
 変化しないものは
 この王国になにひとつとしてない
 死者でさえ死にむかつて動く
 死にむかつて変化する
 死にむかつて分解し溶解する
 おお 瞬時に消えるもの
 われら瞬時に消え
 分解し
 溶解するもの
 だがそれは
 変化のなかの変化にすぎない
 それは変化ではない
 真の変化ではない
 (岩がほしい
 化に耐えて真に変化するものがほしい
 岩そのものがほしい
 その岩から

bas
 Yeux marron de gentils assassins
 Prunelles de dentiste qui luisent sur la pointe de
 l'aiguille
 Nous
 Ombre ténue de libellule
 Une feuille d'arbre
 Un caillou
 Nous tous choses qui blêmissent et qui tremblent
 Tout ce qui tremble est dans l'automne
 Dans la lumière de l'automne
 Dans le « Temps » qui est en mouvement et dans le
 sang
 Vers le dedans de larmes qui jamais ne tarissent
 Toutes les choses vont
 Toutes les choses tombent
 Nous
 Toutes les choses qui tremblent souffrent d'acrophobie
 À la simple lecture d'une poésie
 N'y a-t-il personne saisi d'un violent vertige ?
 À la seule intention d'écrire une poésie ?
 N'y a-t-il personne pour s'effrayer devant le monde
 qui sombre sous nos yeux ?
 Pour tous les anges nerveux quels qu'ils soient
 Cette accélération est certainement heureuse
 Le plaisir de l'ange est notre misère
 L'esprit est chose malade
 Dans ce royaume de sensations obscures
 Est le secret de l'ardeur
 Dans ce royaume il n'y a rien
 Qui ne bouge pas
 Qui est sans mouvement
 Qui ne change pas
 Même les morts se meuvent vers la mort
 Vers la mort ils changent de forme
 Vers la mort ils se décomposent et se dissolvent
 Oh ! Les choses qui disparaissent en un instant
 Nous choses qui disparaissent en un instant
 Qui se décomposent
 Se dissolvent
 Mais cela
 N'est jamais qu'un changement dans le changement
 Non un changement
 Un vrai changement
 (Je veux le roc
 Je veux ce qui résiste au changement et change
 vraiment
 Je veux le roc lui-même
 À partir du roc
 Je veux entendre la voix du roc elle-même

岩そのものの声を
 生きているものの行為を
 野獣の性的な叫び
 ある夏の日の虫の翅音
 日と夜を裂く稲妻の光りが聞きたい
 地上には雨がふっている
 都市 あらゆる都市の窓がしまり
 愛も偏見もかたくなに口をとぎしてしま
 まう
 沈黙が暗号にかわり
 暗号がシンボルにかわり
 シンボルがおびただしい車輪にかわる
 戸口という戸口から
 巨大な暗緑色の車輪がとめどもなくあ
 らわれる
 鉱物質の叫びは
 雨のなかへ
 雨は路上へ
 路上には群衆が
 群衆のなかの群衆が
 いつせいに黒い蝙蝠傘をひらくだろう
 いつせいに黒い蝙蝠傘をひらくだろう

はげしく回転する車輪の軸
 その熱性の中心
 おお その性的遠心力によつて
 ふるえるものはすべては秋のなかに
 秋の光りのなかに
 魂の色のなかに
 われら盲いたるものすべては
 落下する

Les agissements des vivants
 Les cris sexuels des bêtes féroces
 Les battements d'ailes d'un insecte par un jour
 d'été
 La fulguration du tonnerre qui déchire le jour et la
 nuit)
 Sur la terre il pleut
 Villes Toutes les fenêtres des villes se ferment
 L'amour comme les partis pris s'obstinent à garder le
 silence
 Le silence se fait code secret
 Le code se fait symbole
 Les symboles se font milliers de roues
 De toutes les portes sans cesse
 D'énormes roues vert sombre surgissent
 Le cri des substances minérales
 Se perd dans la pluie
 La pluie dans la rue
 Dans la rue la foule
 La foule au-dedans de la foule
 Ouvrira unanime des parapluies noirs
 Ouvrira unanime des parapluies noirs

Axes de roues qui pivotent frénétiquement
 Centre de leur ardeur
 Oh ! Par cette force sexuelle centrifuge
 Toutes les choses qui tremblent sont dans l'automne
 Dans la lumière de l'automne
 Dans la couleur de l'âme
 Nous tous choses aveugles
 Tombons

Abdallah Zrika

Blé enfermé dans la tête d'une fourmi

(Extraits)

traduit de l'arabe par Patrick Soulard et l'auteur

1	1
الزُّهُورُ تَكَادُ تَذْبُلُ حِينَ يَدْخُلُ مَرِيضٌ وَاحِدٌ إِلَى حَدِيقَةٍ وَالشَّمْسُ نَفْسُهَا تَذْوِي فِي خَدِّ مَرِيضٍ وَالْمَوْزُ أَيْضاً حِينَ لَا تَلْتَقِي صُفْرَتَهُ بِصُفْرَةِ حَائِطِ مَسْتَشْفَى	Les fleurs risquent de se faner quand un seul malade rentre dans le jardin Le soleil même se flétrit sur la joue d'un malade Et la banane aussi quand son jaune ne va pas avec le jaune du mur de l'hôpital
2	2
والحريةُ لا تحطُّ إلا على قفص والزمنُ كالماءِ إذا تسرَّبَ إلى ساعةٍ أفسدها بل المطرُ كله لا يُسقط السماءَ كلها فوق رأسي القابع في قاع سطل	La liberté ne se pose que sur une cage Le temps est comme l'eau quand elle pénètre dans une montre elle la gâte Mais la pluie entière ne fait pas tomber le ciel entier sur ma tête enfouie au fond d'un seau
3	3
وهكذا العينُ التي تحتَ العينِ دمعةٌ والدمعةُ التي قربَ العينِ عينٌ والمراةُ بكاءً فاضنٌ على جُزءٍ من الوجهِ	C'est ainsi que l'œil qui est sous l'œil est une larme La larme qui est près de l'œil est un œil Et le miroir est un pleur qui a débordé sur une partie du visage

4

العطرُ ينامُ خلسةً في مزبلةٍ
الحريةُ لا تستريحُ إلا فوقَ سطحِ سجنِ
والشعراءُ يموتونُ كالذبابِ
خارجَ زجاجِ
القصاصدِ

4

Le parfum dort en cachette dans une poubelle
La liberté ne se repose que sur la terrasse d'une prison
Et les poètes tombent comme des mouches
en dehors
de la vitre des poèmes

5

الموتُ الوسيلةُ الوحيدةُ لقتلِ الوقتِ
الشعرُ الوسيلةُ الوحيدةُ لقتلِ الشاعرِ
الإنسانُ الوسيلةُ الأخيرةُ
لقتلِ هذا العالمِ

La mort est le seul moyen pour tuer le temps
La poésie est le seul moyen pour tuer le poète
L'homme est le dernier recours
pour tuer ce monde

6

الشعراءُ لا ينامونَ في العالمِ كلَّ ليلةٍ
المرضى كالكماتِ لا تطيقُ بياضَ عينِ
الأشجارُ تتحملُ العصافيرَ ولا تتحملُ الحمقى
المقصُ هناك هو الفمُ الذي لا يكذبُ
والإبرة لا تريدُ أن تخطِ كفنَ أحدٍ

6

Les poètes ne dorment pas dans le monde chaque nuit
Les malades sont comme des mots qui ne supportent pas le blanc d'un œil
Les arbres supportent les oiseaux et ne supportent pas les fous
Les ciseaux sont la bouche qui ne ment pas
Et l'aiguille ne veut pas coudre le linceul de personne

7

والغربةُ وجهٌ تنتعضُ فيه حُلْمَةٌ دمعَةٍ
والليلُ زجاجٌ ظلمةٌ تكسَّرَ في أذنٍ أحمقٍ
أما النهارُ فبقايا ضوءٍ
يقودُ إلى عمَلِ سجين

7

La solitude est un visage où s'extasie le mamelon
d'une larme

La nuit est la vitre de l'obscur qui s'est cassé dans
l'oreille d'un fou

Mais le jour est ce qui reste d'une lumière
qui conduit
à la moisissure d'une prison

Abdallah Zrika, poète et prosateur, est né en 1953 à Casablanca. Son premier recueil, *Danse de la tête et de la rose* (1977), lui valut le succès et la prison, ses poèmes étant jugés porter atteinte aux « valeurs sacrées ». La plupart de ses ouvrages sont traduits en français, dont récemment *Insecte de l'infini*, poésie (La Différence, 2007, trad. Bernard Noël et l'auteur), *Le cinéma de l'après-midi*, prose, (Maelström, 2012, trad. par l'auteur), *La naissance des lieux*, prose (Méridianes, 2014, trad. par l'auteur).

Proses

Serge Creppy

Dans le fleuve

Le mot « *pelle* », les mots « *cailloux* », « *pépites* », le mot « *galet* », la poussière, le bruit, les mots « *tamis* » et « *planches* » te dirigent – signes sous ton crâne, visions dans ta vision, tintements lointains puis proches – mots entendus quand tu es arrivé, que l'on a mis dans ta tête où tu ne pourrais jamais les perdre, mots dont on a décidé sans toi qu'il te faudrait, tels des bonbons de pierre, les tourner dans ta bouche pour tromper ta faim et susciter, par elle, la folie qui t'habite, cette folie qui roule en toi, comme ces mots informulés, jamais dits, jamais sortis de ta gorge mais que chacun peut lire sur ton visage tanné par le miroir du fleuve... mots à ton image, patinés d'épuisement, brûlés de peine.

*

Tu arrives en loques, l'air hagard, traqué. Un groupe d'hommes est debout à deux pas. Tu entends leur conversation. Tu lis (sans voir) les écriteaux. Tu entres dans la baraque, tu t'avances jusqu'au guichet, tu dis quelques mots en regardant autour de toi. On te répond d'une question. Tu hoches la tête, on te tend une feuille que tu signes. Tu ressors, et aussitôt le soleil t'aveugle.

Les mots arrivent un à un : le mot « *pelle* », les mots « *cailloux* », « *pépites* », le mot « *galet* » – froid –, les mots « *tamis* » et « *planche* ». Au bout de quelques mois ils courent au milieu de tes nuits, t'épuisent, te privent de repos, cognent contre ton front, durs comme la corne des mains que tu promènes tout le long du jour sur cette berge où tes yeux glissent, où tes oreilles écumant l'eau, où ta peau se mire, où tes paumes se ramollissent à fouiller en vain ; ta langue de métal, ta langue de plomb claque, fait résonner la clameur de tes pensées vides, de ton espoir, de ton regard égaré ; ta tête tourne, tu te diriges par étape d'une station à l'autre, sans souffle, harnaché du mot « *pelle* », du mot « *tamis* », lesté du mot « *galet* » – froid –, du mot « *cailloux* », vidé cent fois au bord du fleuve, et cent fois ramassé. Soudain, une chose scintille dans l'eau, tu te figes sur la berge étroite et rocailleuse, comme un fou tu jettes au loin le mot « *pelle* », tu empoignes le mot « *tamis* », t'élançant tu glisses sur un « *galet* », tu tombes dans l'eau, lourd, tu cries le mot « *pépites* », ton visage dégoutte, doré, ton regard liquide, éperdu, recherche le scintillement, le mot « *pépité* », le mot « *pépité* » tombe de ton œil, ta langue claque, le mot « *tamis* » craque sous ton pied, tu tombes à la renverse une nouvelle fois... Visions ? Rêve ? Cauchemar ? Tes longues mains se cambrent dans les graviers, leur corne sombre s'éclaircit, ton harnachement de mots épars, ton chargement gît dans l'eau. Des voix basses fusent, ricochent à la surface du fleuve, mirages de rires, de moqueries, et ton corps et ton esprit partent, dérivent au milieu de l'onde avant que tu ne sois submergé par le souvenir... Une auberge autrefois, des chambres à l'étage et des chambres au bas, où chaque nuit, sur la banquette de la

réception, tu t'endormais d'un sommeil mérité après de longues journées passées en course ou à lessiver tes planchers, à préparer des plats, à aller et venir devant la gueule brûlante de ton four, à dresser des tables, à présenter des assiettes, à accueillir tes hôtes d'un sourire affable (avec un petit mot pour chacun, une petite plaisanterie), à regarder du coin de l'œil les jolies passantes, les charmantes clientes, femmes ou filles des hommes assis aux tables que jour après jour tu lavais de la même triste et somnambulique abnégation. Jusqu'à ce matin de mai, où la voyant entrer dans le vestibule, regarder autour d'elle, déposer ses bagages avec embarras, tu découvris le mot « *sensuelle* », tu déglutis le mot « *désir* », et pour la première fois depuis longtemps tu observas le mot « *visage* », le mot « *visage* » en face, sans ciller, subjugué par la grâce, par la voix incandescente de celle qui t'interrogeait. Tu observais ses lèvres sans entendre et pourtant tu répondais à toutes ses questions, en bon maître de maison. Tout le jour, tu fus comme un fantôme errant en un lieu familier, tu ruminas le mot « *femme* », le mot « *femme* », obsédé par le visage, par la beauté. Tout le jour tournoyant sur toi-même, comète perdue dans le ciel, dans le temps sans limite, jusqu'à ce que le soir venu, sur le pas de sa porte, t'attirant à elle, elle te révèle le mot « *corps* », le mot « *charnel* ». Entrant dans sa chambre tu embrassas le mot « *lèvre* », ta bouche fut pénétrée de sa langue, tu la serras, entraîné vers son lit tu troussas son jupon en même temps que sa robe et le mot « *désir* » vous ferma les yeux à tous deux. Tu trouvas le chemin de la pénombre du bas-ventre, la douce toison, tu admiras le mot « *cuisse* », et frissonnant, aveugle, laissant sa douceur te noyer sous son flot, tu entras dans son rêve, dans son ombre, elle eut un sourire... À un moment tu crus sentir vos corps se déployer, comme si vous voguiez ensemble sur un fleuve, sur la nuit, au gré d'un vent qui vous porta encore des mois, des années.

Un matin, tu te réveillais seul, la chambre vide de présence, vide de voix, vide... Le silence de la pièce fit d'un seul coup grincer tes dents. Elle était partie, sans prévenir, sans donner d'explications, sans le moindre mot : « *assez* », « *trop* », « *peu* »... Tu l'attendis tous les jours de la première semaine, puis tous les jours de la deuxième semaine, puis tous les jours de toutes les semaines qui suivirent. Tu restais assis derrière ton comptoir à boire verre sur verre, à dodeliner en répétant son nom, à guetter les arrêts de l'employé des postes, les yeux rougis, dans l'auberge maintenant vide et délabrée. Un soir, tu perdis la tête : en observant les étoiles depuis le pas de ta porte, tu te mis soudainement à courir dans une direction inconnue, partant à sa recherche ou fuyant l'endroit. Tu courus ainsi jusqu'à la nuit tombée, jusqu'à tomber toi-même. Quand tu te réveillais le lendemain, tu marchas encore longtemps, te retournant de temps à autre par crainte d'être suivi. Et tu fis de même le surlendemain, et lendemain du surlendemain, jusqu'à arriver blême et décharné dans ces gorges maudites, dans cette bourgade perdue où tous, hommes et femmes fouillent le fleuve, retournent le sable à la recherche de pierres, de métaux précieux. Ici le mot « *pelle* » devint ton quotidien, le mot « *pépite* », perceptible dans l'air telle une rumeur subliminale, entra dans ta tête, dans ta chair... Ton visage que le soleil avait brûlé et le chagrin momifié, elle ne l'aurait pas reconnu même si elle était revenue, même si elle était là devant toi, car ton regard avait changé, avait glissé vers dedans, ou versé dans le courant... ce courant qui maintenant t'emporte et dans lequel, à travers tes paupières, tu vois grandir la couleur verte, l'ombre s'étirer et recouvrir ta tête, tandis que tu dérives, toujours plus loin, vers la mer.

Serge Creppy est né à Strasbourg en 1977. Études de Droit et de Sciences politiques. Vit et travaille à Bordeaux. Prix de poésie de la Crypte d'Hagetmau en 2002 pour *La ruine de Peter K*. Poèmes dans *Le Mâche-Laurier*, la revue New-yorkaise *Vanitas*.



Paul Louis Rossi

La Leçon d'Allemand

Siegfried Lenz

Marie est venue me retrouver à Berlin pour quelques jours. Ce matin, je suis heureux d'entendre sa voix à l'interphone, avec la surprise, comme si elle surgissait tout à coup dans ma retraite. Je songe toujours aux vertus de la solitude, mais en vérité ne la supporte que durement. Surtout dans cette Ville immense où je ne connais personne, ou presque. J'ai parlé de Marie Etienne : Maria autrefois dans un livre intitulé *La Traversée du Rhin*. Histoire chaotique de mon premier passage du Fleuve. Évidemment, c'était une fiction, mais je me souviens durant toute cette époque, après notre première rencontre, que nous avions la sensation de vivre en une errance perpétuelle, entre deux villes, deux trains, deux hôtels, dans la recherche perpétuelle des preuves de notre complicité.

Cependant malgré l'entente et le calme apparent, cette paix relative, avec le temps, pouvait se transformer en conflits. Il est vrai, en société que je pouvais parler beaucoup, comme si je me croyais obligé de combler le vide entre les locuteurs. Marie, elle demeurait le plus souvent silencieuse, ce qui augmentait son mystère. J'en éprouvais un certain dépit, car mon bavardage se limitait à la conversation en public, et s'arrêtait dès que nous nous retrouvions seuls. Mais la Ville était froide et grise en cette saison, dure dans sa texture et ses dimensions. L'arrivée de Marie vint de suite adoucir mon séjour, et calmer mes inquiétudes.

Nous avions l'intention d'aller voir de la peinture. Pour moi, personne ne le savait, j'avais l'impression d'une passion tardive. D'une mutation car je préférais autrefois la compagnie des marins et des filles, les docks, les bars, les lieux nocturnes à la visite des musées et des salons artistiques. La conversion était spectaculaire. À présent, je procédais à l'inverse, lorsque j'arrivais dans une Ville inconnue, je commençais par visiter le musée. Il me semblait ainsi que je comprenais d'emblée sa physionomie, l'image de ses goûts et de ses passions, que je découvrais des humeurs, des appétits, et même les rêves et l'inconscient de la Cité. Je pensais à connaître l'archéologie et la nature de ses fondements, interrogeant jusqu'à la composition des sols, de la terre et des pierres, qui soutenaient les édifices.

Mais j'avais un secret. Des années auparavant dans un ouvrage, j'avais évoqué la figure d'un vieux Maître oublié, sans jamais révéler ce que ces vocables signifiaient. Et maintenant que je me trouvais dans la Ville de Berlin, j'avais l'idée, avec Marie d'aller à la recherche de ce personnage mystérieux, dont je connaissais mal le destin alors qu'il avait traversé les années terribles de la guerre, dans la capitale. Il se nommait Karl Schmidt-Rottluff, qui avait séjourné en 1924, et qui était l'un des fondateurs du groupe : *Die Brücke* – Le Pont – avec Heckel et Kirchner. Par la suite, comme ses amis expressionnistes, il fut interdit de peinture, comme beaucoup d'autres artistes sous le troisième Reich.

Les années avaient passé, à partir de 1967 et jusqu'en 1974, Rottluff enseignait aux Beaux Arts de Berlin. Dans la zone Ouest, du moins je le supposais. Je pensais que j'aurais dû chercher autrefois de le rencontrer, mais il était beaucoup trop tard. C'était bien dans ma manière. Voilà ! le peintre avait disparu et il fallait trouver à présent quelques individus qui accepteraient de me parler un peu longuement des dernières années du Maître, dans l'ancienne capitale de l'Allemagne. Cependant, dès les premiers jours, j'avais retrouvé sa trace car je m'étais aperçu que Rottluff avait légué aux autorités de la Ville une collection de ses peintures. Il existait dans le quartier de Dahlem un musée du *Brücke*, situé entre les parcs et les résidences, au Sud-Ouest de la métropole. Le musée datait de 1967.

Nous décidâmes, avec Marie de traverser la Ville entière en diagonale, afin de visiter ce musée. On ne peut comprendre facilement l'ampleur du moindre déplacement dans cette agglomération, le mot de traversée n'est pas superflu. Arrivant à la station finale, nous eûmes l'impression de nous retrouver dans une campagne améliorée, avec une gare champêtre, des chalets de bois, des brasseries et des guinguettes, des villas bourgeoises.

À peine arrivés nous fûmes entourés par les protagonistes d'une fête folklorique, avec des hommes déguisés en volontaires de l'armée des paysans du temps de Luther et de Thomas Münzer. Fous coiffés de bonnets à grelots, joueurs de fifres, silhouettes du Pauvre Conrad, sujets ensemble qui voulaient nous entourer, nous entraîner dans une ronde criarde, inquiétante par ses gestes et sa configuration. Rien n'indiquait au carrefour, la direction du musée. Il pleuvait. Nous interrogeâmes quelques passants : Où se trouve le musée du *Brücke* ? On ne rencontrait que des visages égarés, indécis, des regards même qui se fermaient aux premiers mots, comme si nous demandions une chose indécente. Il tombait du ciel gris une pluie fine et pénétrante, néanmoins nous décidâmes de remonter la grande allée le long des bois, nous fiant à notre instinct de voyageurs.

De l'autre côté de la route, de vastes villas se suivaient, avec des parcs. Le quartier semblait inhabité. Quelques voitures de luxe, de temps à autre circulaient à une vitesse modérée, dans une poussière d'eaux. Un cavalier passait au petit trot de son cheval. La route semblait interminable. Enfin les voyageurs trouvèrent un second carrefour avec une pancarte détériorée qui indiquait le musée. On le supposait. Nous ne l'avions donc pas inventé et nous suivîmes cette allée qui descendait sur notre gauche.

Nous finîmes par apercevoir le musée, dans le bois, au fond d'une impasse. Je ne sais pourquoi, je croyais déceler une hostilité, une désapprobation des habitants. Comment s'intéresser à des objets dispersés parmi les arbres et les jardins. Ce devait être des sculptures que l'on distinguait entre les frondaisons d'automne. Un homme arrosait le pavé d'ardoises, sans lever un seul regard vers nous. Nous étions à présent devant la grille du musée, je sonnais longuement, sans le moindre résultat. Il était probablement fermé, mais rien ne l'indiquait. Nous interrogeâmes un homme, qui devait être le concierge, qui répondit sèchement – *Geschlossen* – c'est fermé. *Schloss*, ou quelque chose de la sorte en leur tournant le dos, comme s'il était excédé par des individus qui venaient de si loin regarder les œuvres et les tableaux d'un personnage inconnu, disparu depuis longtemps, et que personne n'appréciait autour de lui.

Nous sommes revenus sous la pluie, entrés pour nous réconforter dans un restaurant italien, à ce carrefour de Dahlem. Nous avons bu du vin de Toscane en parlant avec le

maître des lieux, dans sa langue. Une fois retourné rue Schliemann, je consultais les livres et les dictionnaires de la bibliothèque, dans l'appartement que j'occupais. Il n'y avait trace ni de Schmitt-Rottluff, ni même de Kirchner. C'était sans doute le hasard, mais l'impression demeurait d'une désapprobation, et la sensation que je poursuivais des chimères. Enfin que j'étais l'objet d'une malédiction.

Je préférais Schmitt-Rottluff, plus âpre, à Ernst Ludwig Kirchner, qui s'était suicidé en 1938, à Frauenkirch dans les Grisons, après un séjour dans la clinique du docteur Biswanger. Mais j'avais vu à Paris dès 1966 son portrait en peignoir rayé : *Selbstbildnis mit Modell*, de 1907, ainsi que la femme nue avec un chapeau de paille couchée bleue dans le vert d'une prairie. Par la suite j'avais rapporté de Francfort les images de sculptures en bois inspirées des Vanuatu. Enfin, je pouvais aujourd'hui l'évoquer, j'avais le plus souvent cherché dans les Allemagnes les traces d'un peintre encore plus singulier, puisqu'il s'agissait d'Emil Nolde.

On prétendait que Nolde avait eu des sympathies pour le National Socialisme, et même qu'on lui avait proposé le poste de vice-ministre de la culture. Nolde répondit qu'il était flatté mais qu'il était allergique à la couleur brune. Après quoi les autorités lui interdirent d'exercer son art, comme elles avaient interdit de peinture Karl Schmitt Rottluff et Kirchner. Emil Nolde peignait le ciel mauve et violet, tourmenté de la mer du Nord et de la mer Baltique, les fleurs éclatantes de son jardin, les chevaux dans le vert sombre du pré, et les femmes aux seins nus, avec juste une petite jupe noire, qui dansaient la gigue, sur un fond de rouge écarlate, devant un pot d'iris jaunes.

Il existait un livre remarquable intitulé *La Leçon d'Allemand*, de Sigfried Lenz, qui paraphrasait la vie d'Emil Nolde, exilé dans son village de Seebüll – Rugbüll dans le roman – situé en Frise du Nord, auprès de la frontière du Danemark. C'était l'histoire d'un garçon, fils du policier du village, enfermé dans une maison de redressement pour avoir dérobé des tableaux du maître dans les musées. On lui demandait un jour de rédiger une composition sur le thème du *devoir à accomplir*, et il rendait une copie blanche. On le punissait pour ce qu'on croyait une indiscipline et il s'enfermait dans sa cellule, durant des semaines, pour rédiger jour après jour la description de son enfance, dans le village, en compagnie du peintre et de son père le policier chargé de surveiller le peintre et d'examiner s'il ne transgressait pas l'interdit.

Le policier Rugbüll – père du garçon – devait donc empêcher le peintre de se livrer à son art du dessin et de la couleur, mais l'enfant, qui savait que le peintre continuait clandestinement d'exercer son métier, entretenait avec l'artiste une sorte de complicité. Par la suite, il lui dérobait quelques-unes de ses œuvres et constituait dans un moulin en ruine sa propre collection de dessins et de peintures, au bord du rivage. La guerre une fois terminée, il avait bien entendu continué cette activité de voleur et de collectionneur clandestin, et c'est pourquoi il se trouvait enfermé et contraint de réfléchir à son tour au sens, à la légitimité du droit et du devoir à accomplir.

Le conflit se nouait autour de ce paradoxe. Le père remplissait son devoir. Il avait pour mission d'espionner le peintre et de lui interdire d'exercer son art. Il accomplissait cette *tâche* avec une volonté qui confinait au fanatisme et qui dépassait singulièrement les limites de sa propre autorité, et d'une certaine façon, il creusait autour de lui et de sa famille la tranchée de son propre malheur et du désastre de la patrie. L'enfant au contraire éprouvait une fascination pour le personnage du peintre, comme s'il tenait tout

auprès de lui, au bout de son chemin, l'image d'un père idéal et prestigieux. Le peintre – Max Ludwig Nansen dans le roman – n'était sans doute pas dupe de son activité de voleur et de collectionneur fragile. Il devait même le protéger, à sa manière. On avait l'impression que rien de raisonnable ne pénétrait dans cette intrigue. Comme si l'univers en guerre autour de la bourgade n'existait pas.

Le conflit entre les humains allait jusqu'au bout, et personne n'abandonnait en chemin ses croyances. C'est là que résidait la tragédie. En vérité, il était inutile d'exiger des hommes un semblant de lucidité. C'est à l'origine qu'il fallait s'adresser pour suivre le cours du monde et sa volonté d'aller jusqu'à la défaite, et la chute. Et pire, il fallait comprendre que les belligérants s'enrageaient en fin de combat, ils devenaient plus fous et meurtriers encore qu'il n'est concevable de l'imaginer au début de la tourmente.

C'est le paysage de la mer du Nord qui donnait au livre sa splendeur. Paysage de vagues blanches accourues de l'horizon sous un ciel violet, écumeuses et pressées criblées de pluies et d'envols de milliers d'oiseaux que les enfants – frère et sœur – poursuivaient pour voler les œufs et saisir les coquillages dans le sable et la boue du Watt, à la lisière de l'eau et des marais. Les enfants pataugeaient à moitié nus dans les varechs et les sables de l'estran, couverts de jaunes d'œufs et poursuivis par les mouettes en colère. Sur ce rivage, une sorte de complicité incestueuse s'établissait entre Sigggi et sa sœur Hilke. Elle servait de modèle au peintre. Hilke s'était dénudée devant lui : honte de la famille ! Et le garçon Sigggi que Max appelait aussi Witt-Witt semblait tourbillonner entre les prairies et les chevaux, la cabane et le moulin, entre la digue les fossés les champs de tourbières et la lumière des Frises et des îles du Danemark.

C'est ainsi, avec ce livre, que j'identifiai mon goût pour la peinture des expressionnistes. Ils peignaient des villages et des ports, en rouges vifs, en jaunes, en bleus criards. Ils aimaient comme Sigggi les rivages et l'envol blanc des oiseaux. Ils n'avaient pas accepté le Monde qui les entourait. Ils avaient tenté, avec la couleur, de lui proposer une alternative. Non pas une gaieté, mais au contraire une exaltation et même une colère, la revendication politique d'un autre regard sur l'organisation de la cité et de la lumière, malgré l'âpreté du paysage et la terre ingrate qui les entouraient. Sans doute, ils avaient été vaincus par l'histoire, mais ils demeuraient comme exemples de la liberté, de l'insoumission et de la clarté en ces temps d'aveuglements et de ténèbres.

Notes et Scholies

1/ Extrait d'un manuscrit inédit : *Voyage en Automne à Berlin*.

2/ Notes sur Sigfried Lenz : *La Leçon d'Allemand*, éd. Robert Laffont. .

3/ *Alice dans les Villes* de Wim Wenders, 1973.

Paul Louis Rossi est né à Nantes. Père italien et Mère bretonne. Poète, romancier et critique d'art. Prix Mallarmé pour *Faiences* (Flammarion, 1995). Livres sur Fra Angelico (1997) et Albrecht Altdorfer (2010) aux éd. Bayard. Ouvrages récents : *Les Chemins de Radegonde* (Tarabuste, 2011) et *La Porteuse d'eau de Laguna* (Le temps qu'il fait, 2011). Film sur Turner : *Voyage sur la Loire*.



Pascale Roze

Tables de nuit

Un jour, chacun de leur côté ayant accumulé quelques économies, ils décidèrent d'acheter une maison de campagne. De l'acheter ensemble. Une maison pour les beaux jours, et peut-être aussi pour l'hiver, pour Noël en tous cas, enfin, on verrait. Chacun à sa façon, elle plus excitée, lui plus inquiet, ils visitèrent ce qui, sur papier, paraissait correspondre à leur désir : une vieille maison sans trop de travaux dans une belle campagne isolée où on pourrait écouter de la musique sur la terrasse à deux heures du matin sans faire aboyer les chiens. Ils achetèrent dans un village. Exit le romantisme de la solitude, mais la maison était belle et vieille, sans trop de travaux et la campagne magnifique. Une ferme en face, une église à droite, un monument aux morts à gauche et une école fermée depuis longtemps, la France profonde, bien qu'il n'y eût plus beaucoup de gens du cru. Gustave et Sophie qui avaient grandi à Paris avaient, comme presque tout le monde en France, de lointaines origines campagnardes, est-ce pour cette raison qu'ils eurent cette envie ? Ils n'en savaient rien. Ils ne s'étaient pas dit non plus : maintenant, il serait temps de devenir propriétaires, étant locataires à Paris. Ni même, puisque le bail était à son nom à lui : ce serait bien d'acheter quelque chose ensemble. Non, ils ne se disaient rien, ils étaient portés par l'aventure de l'achat, de l'installation, par la dépense et c'était un peu comme si la chose se faisait sans eux.

Il fallut meubler. Leurs goûts s'accordaient. Il n'y eut pour le salon aucun problème, la cheminée en était le cœur. Ils y mirent ce qu'ils avaient de plus précieux, une commode héritée, des tableaux choisis ensemble ou séparément, ils avaient l'envie que le cadre leur ressemble, sans bien savoir ce que cela voulait dire, pas de chichis en tout cas. L'unité se fit dans le salon sans sacrifice. De même dans l'ensemble du rez-de-chaussée, vaisselle comprise.

Le drame eut lieu dans la chambre. À Paris, leur chambre était un lieu négligé. Le matelas était posé par terre, des livres s'empilaient sur des étagères dont le bois pliait. Du côté où il dormait il y avait une grossière petite table en bois faite par un copain d'enfance sur laquelle était la lampe, un bougeoir, un livre, un verre, un réveil, une boîte pour les cachets, un cendrier et dessous des bonbons. De son côté à elle, il y avait un coffre avec une lampe, un bougeoir, pas de cendrier ni de réveil, une plaquette de pilules, une chaîne hi-fi des années soixante-dix et des vinyles contre le mur. C'était bon de faire l'amour sur un matelas par terre, d'allumer la bougie et de bavarder dans la nuit. Tout y parlait de leur intimité, de leur nudité, de leur sexualité, tout y parlait de la nuit, de la tête posée sur le ventre de l'autre, des humeurs répandues sur les draps.

La chambre de la maison de campagne était la plus grande pièce de la maison, dans un ancien grenier à blé, avec une belle charpente apparente. Dans sa nudité, elle faisait rêver. Ils achetèrent un vrai lit, bon sommier, bon matelas, rien que de très normal. Ils y mirent un bureau, deux bibliothèques, un rideau magnifique. Et se rendirent compte qu'ils avaient besoin de poser à côté du lit lampe et bougie, et livres, et réveil, et cendrier, et musique et boîte à cachets. Bref, ils avaient besoin de tables de nuit. Pas question d'avoir de ces meubles traditionnels dans lesquels on glissait autrefois le pot de

chambre. Ils retournèrent dans un magasin qui vendait du mobilier fabriqué en Dordogne, imité du style colonial des Indes, où ils avaient déjà trouvé des fauteuils, sobres et bien faits. Après avoir fait le tour du magasin, lui penchait pour des coffres, et elle, pour des dessertes amovibles, des plateaux posés sur des croisillons. Il s'inclina devant les dessertes. Ils allèrent ensuite acheter des lampes de chevet, de ces lampes articulées si pratiques pour diriger le rayon sur le livre, tellement mieux que les abat-jours en carton de leur chambre parisienne. Elles étaient vraiment légères, ces tables de nuit, elles évoquaient, lui dit-elle, les campements dans le désert, on déplaçait les croisillons et posait dessus les plateaux de l'Égypte au Maroc. Elle lui disait cela parce qu'il aimait les voyages et qu'elle voulait se faire pardonner de l'avoir emporté sur les coffres bien qu'eux aussi évoquassent le voyage. Ils les installèrent dans la chambre. De chaque côté du lit, chacun avait sa table et sa lampe, chacun installa son côté à son goût. Une petite dissymétrie subsistait, dans l'allure du bougeoir, dans le titre du livre et dans la présence d'un cendrier et d'une boîte à cachets de son côté à lui, et d'une petite radio de son côté à elle pour la musique. Mais l'aspect symétrique l'emportait dès l'entrée. L'un et l'autre, contemplant le résultat, commentèrent cette symétrie. Ça fait chambre d'hôtel, plaisanta-t-il, tu as raison, dit-elle. Ils gardèrent pour eux la gêne que la vue de cette symétrie avait éveillée, pensant qu'elle s'évanouirait avec le temps. On fait des erreurs en s'installant, c'est inévitable. Au lieu de s'atténuer, la gêne augmenta. Sans qu'ils se l'avouassent, la vision des tables de nuit les emplissait de malaise, et même d'effroi. La symétrie avait fait basculer la chambre dans une conformité bourgeoise qui les humiliait, une esthétique qui n'était pas la leur, on aurait dit une chambre mortuaire. Il aurait été simple de remédier à cette erreur : aller à la brocante la plus proche acheter un coffre et descendre une desserte dans le salon où elle aurait trouvé sa place. Quelque chose les empêchait de le faire, comme si la vision les hypnotisait.

À vrai dire, ce malaise leur en rappelait un autre. Un soir, fatiguée, pendant qu'il prenait sa douche, elle avait ouvert un livre, et ne l'avait pas posé quand il était entré dans la chambre. Elle avait eu tout à fait conscience de l'agressivité de son comportement, conscience de commettre un sacrilège vis-à-vis de lui dont le visage s'était froncé, comme vis-à-vis d'elle qui se forçait à garder son livre car on a le droit de lire quand on est fatigué, droit de ne pas avoir chaque fois envie de faire l'amour. Il avait fini, docile, par ouvrir un livre lui-même. Ils étaient restés ainsi, contraints dans leur lecture, l'air pesant sur leur corps. Pour la première fois, l'un ferma son livre avant l'autre et on entendit distinctement le petit bruit de l'interrupteur. Ils avaient tenu bon, et la fois suivante avait été plus facile, et maintenant ils lisaient souvent au lit l'un à côté de l'autre sans en souffrir. Les tables de nuit étaient la deuxième étape d'un effroyable renoncement. Ils se regardaient à la dérobée, espérant surprendre sur le visage de l'autre un mécontentement, un signe de désaccord, comme ces sourcils qu'il avait froncés en la voyant lire. Rien ne transparaissait. On aurait dit qu'ils obéissaient à l'attraction d'un astre ou d'un courant sous-marin.

Ne sommes-nous pas prêts pour le mariage ? se dirent-ils tout à trac, un soir où leurs yeux osaient enfin se rencontrer.

Et ils éclatèrent de rire.

Pascale Roze (née au Vietnam en 1954) a travaillé au théâtre et a chroniqué la littérature sur France Inter. Romancière, prix Goncourt pour *Le Chasseur Zéro* (Albin-Michel, 1996). Derniers ouvrages : *Aujourd'hui les cœurs se desserrent* (Stock, 2011), *Passage de l'amour*, nouvelles (Stock, 2014).

Essais

Benoît Houzé

D'une bouteille à la mer

sur Roscoff de Tristan Corbière

Voici des extraits iconographiques et textuels d'un *chef d'œuvre inconnu* – aussi sublimement ignoré et déraisonnablement informé, mais nettement plus joyeux, que celui dont parle Balzac.



f° 10 de l'album, peinture et blason comiques de "Rosalba"



C'est un album. (Mais sait-on bien aujourd'hui, et a-t-on d'ailleurs jamais bien su – et c'est ce dont Corbière se délecte – ce que c'est qu'un *album* ? Mot-fétiche du 19^e siècle, renvoyant à une forme informelle où la bande dessinée puise ses racines et par laquelle Mallarmé songeait à réaliser son Livre ; terme antique à la source d'un éventail d'objets divers – mots sur du plâtre blanc, cahier de souvenirs, ouvrage rassemblant des vues d'une région, aujourd'hui « mur » des sites de réseaux sociaux – tous relevant d'une



f° 24, détail : autoportrait-médaille

sorte de paradigme de publication concurrent de celui du livre). C'est un album fait de poèmes, de textes et de peintures, tracés et collés sur trente feuilles de dessins non reliées, d'un format qui correspond à notre A3. Cet objet poético-pictural a été créé par Tristan Corbière¹ plusieurs années avant la publication de son unique recueil (*Les Amours jaunes*, Glady frères, 1873). La critique en avait perdu la trace depuis 1931. Exceptés quatre textes dont l'éditeur Léon Vanier avait jadis trouvé des copies, l'ensemble était inédit jusqu'à sa publication en facsimile l'an dernier.

À l'époque de la création de *ROSALBA* – c'est ainsi, selon l'inscription du lieu de création écrite à l'envers sur la première feuille de l'ensemble, que nous avons choisi d'intituler cette œuvre sans titre –, Corbière a entre 22 et 24 ans. Il vit alors à Roscoff, petit port

finistérien sis, aux heures de tempêtes, dans un tohu-bohu de nuages, de mer et de granit. Il noue là ses premières amitiés artistiques, notamment avec de petits peintres en villégiature. Dans ces années à Roscoff, Corbière mûrit une œuvre et s'invente un personnage (cela va de pair, chez lui). L'album retrouvé, dont la création dut s'étaler entre 1867 et 1869, est un peu l'acte d'une longue naissance, celle de *Tristan* Corbière (son prénom d'état-civil était Édouard-Joachim) – naissance scellée, comme de juste pour cet être de paradoxes, par une « Épitaphe » :

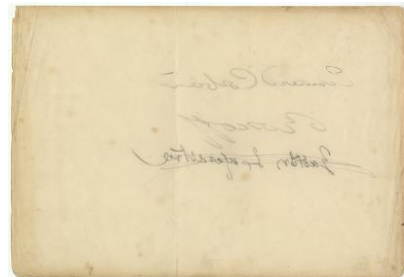
Épitaphe pour Tristan
Joachim-Édouard Corbière,
philosophe-Épave, mort-né.



Mélange adultère de tout :
De la fortune et pas le sou,
De l'énergie et pas de force,
la liberté, mais une entorse.
Du cœur, du cœur ! de l'âme, non –
Des amis, pas un compagnon,
De l'idée et pas une idée,
De l'amour et pas une aimée,
la paresse et pas le repos.

vertus chez lui furent défauts.
âme blasée inassouvie.
mort mais pas guéri de la vie,
Gâcheur de vie hors de propos
Le corps à sec et la tête ivre,
espérant, niant l'avenir,
Il mourut en s'attendant vivre
Et vécut s'attendant mourir²

Cette œuvre, qui dut demander à son auteur une intense « dépense vitale », Corbière ne l'envoya pas, tel Rimbaud, à Banville ou à Verlaine, ni même à Heredia qu'il rencontra sans doute à l'époque et de la poétique duquel il se moque dans l'album ; il la confia à Louis Noir (d'où l'appellation d'« album Louis Noir » jusqu'ici utilisée par les critiques et que nous reprenons parfois), ami, romancier populaire, mais membre d'aucun cénacle. Dans l'impulsion de ce don un peu fou, l'objet vagabonda à travers les décennies, vraie bouteille à la mer, de Louis Noir à sa femme, à son fils, à la maîtresse de son fils ; de Jean Moulin – oui, Jean Moulin, passionné par Corbière dont il avait illustré des poèmes sous pseudonyme, seule personne à avoir jamais acheté l'album – à sa sœur Laure, à une amie intime de Laure, enseignante écossaise. Celle-ci conserva l'album presque trente ans durant, dans le capharnaüm d'un petit pavillon de la banlieue de Glasgow, à Bonnybridge, où nous avons retrouvé sa trace, avant de le localiser tout à fait à Londres, où l'avaient mené les hasards d'un héritage.



f° 1, page des signatures.



« L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art. »
Corbière, *Les Amours jaunes*.

En tant qu'artiste, la passion de Corbière, avant même cet album et jusqu'à la fin, c'est le dehors de l'art, et ce que fait à l'art la confrontation à son dehors. Le dehors, pour Tristan, c'est surtout l'autre humain, dans ses formes superlatives de l'illettré ou du sourd pour la poésie, et de l'aveugle pour la peinture. L'on est ici très proche du « totem » et des « analphabètes » d'Artaud. Le sourd et l'aveugle sont ceux que poésie

et peinture ne *comprennent* pas. Autant dire qu'ils sont la métaphore potentielle de tout individu. Il faut créer des *œuvres d'incompréhension* (mais nullement hermétiques, ou très rarement), qui restent suspendues entre les interlocuteurs, dans ce gouffre interindividuel, tantôt tragique, tantôt comique, vivifiant, voire heureux, qui a peut-être quelque chose à voir avec l'utopie démocratique. On voudrait, à travers peintures et poèmes, inviter l'autre en art sans lui jeter le sort de la représentation : plutôt que l'inclure, le toucher du doigt, comme dans le portrait de marin ci-dessous, où Corbière imite les guillochis des gravures à l'eau-forte par ses propres empreintes digitales (prière de zoomer).



f° 17 : notaire au bain, avec tatouages.

S'adresser à des sourd (et écrire soi-même en sourd : « *radicalement une incurable indélicatesse d'oreille* », maudit Laforgue de Corbière) c'est, presque fatalement, dérouter la musique et le rythme poétiques. L'album retrouvé contient, de fait, les premiers vers libres modernes français (en apparition ponctuelles, au sein de poèmes « réguliers »). L'élaboration complètement marginale, finistérienne, d'un jeune inconnu voué à le rester, touche, avec presque dix ans d'avance, à ce qui va devenir la problématique formelle centrale de la poésie française. Nettement avant Rimbaud et Laforgue en effet, le Corbière de cet album « touche au vers », comme ne le fera *pas* – il y a peut-être là matière à réflexion – celui des *Amours jaunes*. Il s'aventure, à ce moment de son œuvre et dans ces conditions très particulières de cryptopublication, à sortir du canon métrique pour épouser les contours des marginaux qu'il portaiture (pilleurs d'épave, petits capitaines, mendiants, paysans, matelots) ou leurs tours de langue.



f° 23, détail : le "Yankee"

Dans le poème que nous citons ci-dessous, c'est le capitaine d'un petit navire qui parle. Tracé en position finale de l'album, ce texte est une sorte d'emblème. C'est une version humble du « *journal savant* » que le « *grave marin* » de Vigny confine dans une bouteille alors que son navire sombre (*La Bouteille à la mer*). Avec le *Coup de dés* mallarméen, l'album de Corbière est donc une nouvelle grande œuvre à renvoyer à ce poème décidément fondateur.

Corbière fraye ici dans l'inconnu littéraire et invente une forme : on remarque d'abord la disparition de la ponctuation, plus de 40 ans avant la publication d'*Alcools*. Ce qui est *drôle*, c'est que Corbière garde tout de même *une* virgule (celle du vers 7, parfaitement évitable au vu des autres disparitions), exactement comme il le fera dans *Les Amours jaunes* pour *Cris d'aveugle*. Amarre frêle, mais peut-être nécessaire, d'un texte ballotté par une idée nouvelle du rythme : à la lecture, c'est en effet l'irrégularité des premiers vers qui frappe l'oreille. Corbière cherche là une forme de nouvel art naïf.

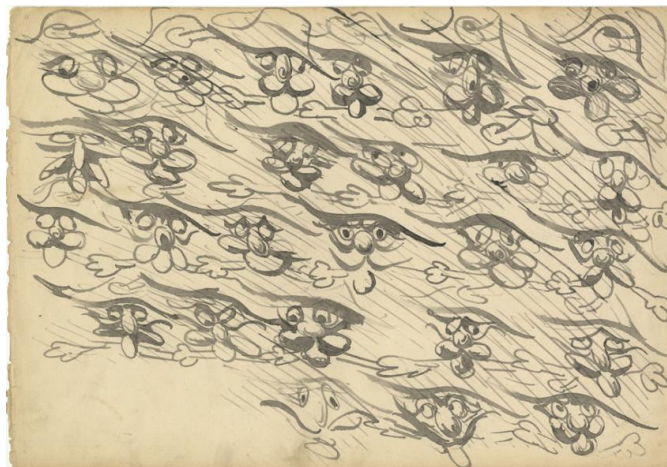
1^{er} feuillet du journal de Bord du capitaine Guiomard Théodore
de la bisquine La Louisa de Morlaix ;
vers copiés sur l'original relié en toile de 4 et goudronné sur tranche —

Journal de Bord
A Guyomar Théodore
Et qui est d'après moi destiné
Au service de la Louisa de Morlaix
pour servir à bord & à la mer
En rade dans les fleuves dans les rivières
À l'ancre, à la voile dans le port
tu serviras à Théodore
pour savoir à la fin de l'année
comment tu auras navigué
si Dieu t'aide de son secours
la Vierge Marie de ton amour
alors tu seras préservé
des bancs de sable & des rochers
du brouillard et de la bordage
Et ne ferai jamais naufrage
le vent de bout ni gros S.O.
la mer à bord n'embarquera pas
jamais le calme ne te happera

toujours en route tu capeyras
non plus que d'être contrarié
pour charger ni pour décharger
et toujours dans tes déchargements
le compte y sera exactement

Grand Dieu du ciel et de la terre
Jetez un regard sur ces mercenaires
et protégez ces matelots
qui voguent tous au gré des flots
Et vous Vierge Marie
soyez leur guide jour et nuit
afin qu'à l'heure de la mort
ils arrivent tous à bon port
C'est le vœu de Guyomar-Théodore
oui, dans les bras de mon M. J.*
je désire finir ma vie
ainsi-soit-il

* M. J. [:] Marie-Jeanne ma légitime
épouse [note de Corbière]



f° 11, dit des « gendarmes ».

« Jésus quelle bosse de rire ! »
Corbière, 1800.

Mais nous ne voudrions pas, à trop souligner la portée poétique et artistique de cette œuvre, donner à penser qu'elle relève de l'esprit de sérieux. Sous chaque page de l'album court un sourire ; l'éclat de rire y est parfois même une structure de composition. On le voit dans le feuillet pré-cartoonesque ci-dessus, à mi-chemin entre défoulement pictural et blague conceptuelle où l'œuvre soutient le regard du spectateur... et lui tire la langue. Citons encore cette petite perle d'humour littéraro-pictural, où le portrait peu avantageux d'un matelot atteint d'un fier strabisme est accompagné d'une notice d'identité savoureuse. Mathurin est heureux en amour, malgré


sa laideur, sa pauvreté et ses habits frustes : c'est qu'il est auréolé d'un « chic » que ses supérieurs tentent en vain d'imiter :



f° 16, détail : portrait de Mathurin


Mathurin, matelot-Gabier, sensible et faraud, à preuve que quand les officiers muscadins veulent faire quelque chose avec les petites mateluches-Gabières, ils sont obligés de lui emprunter son chapeau de cuir-bouilli et sa culotte déferlée au-dessous du nombril, mais le chic ne s'emprunte pas et les officiers ne seront jamais des gabiers, et l'on a vu des gabiers devenir des officiers – c'est vrai !

Avis enfin aux amateurs de clins d'œil et de petites facéties. L'album n'a de cesse de chercher une connivence avec son observateur, de l'appeler à un regard précis et curieux, à une lecture qui ne s'envole pas loin des mots mais reste à fleur de manuscrit. Celui-ci fourmille de petites variations et fantaisies minuscules, qui sont comme des paléographies de la

voix : ainsi ces traits au-dessus des syllabes à prononcer en synérèse, souvent pour restituer une prononciation bretonne, ou ces lettres qui grandissent ou s'épaississent pour renforcer la présence d'un mot, ou qui s'espacent pour bien articuler l'amertume d'un humour radicalement noir (« *La mort.... ah oui, je sais : cette femme est bien froide, / Coquette dans la vie ; après, sans passion. / Pour coucher avec elle il faut être trop r o i d e ...* »). C'est enfin souvent par le détail que s'unissent dans ἄσσοσα le texte et l'image : tel ce , signe-emblème de l'album, véritable *graphein* – écriture et dessin – tantôt accent circonflexe, tantôt oiseau, tantôt fleuron séparant les strophes des poèmes ; idéogramme de l'album comme livre ouvert aux quatre vents.

Nous terminerons cette présentation en citant l'un des plus beaux poèmes de l'album. Corbière donne ici la parole aux pilleurs d'épave du pays de Pagan. Car nous avons trop peu ici souligné l'aspect d'œuvre finistérienne de ἄσσοσα, œuvre au bord d'un art magnifié dans ses limites et négations, mêmes.

Barcarolle des Kerlouans naufrageurs (saltins)

J'ai vu, dans mon ,
 la bonne vierge des brisans
 qui jetait à ses pauvres gens
 un gros navire sur leur grève,
 sur la grève des Kerlouans
 aussi gœlands que les gœlands...
 —
 le sort est dans l'eau, le cormoran nage,
 le vent porte en côte, un coup de vent noir.
 moi je sens ça, moi, le naufrage,
 c'est moi le mendiant de l'orage,
 moi je vois dans la nuit sans voir,
 moi j'entends courir le nuage.
 —
 Moi je chante quand la mer gronde,
 oiseau de malheur à poil roux ;
 j'ai promis aux douaniers de ronde
 beaucoup de gin anglais, pour rester

dans leurs trous,
 et je rôderai seul, oiseau d'épave
 sur la pierre que le flôt lave,
 oiseau de malheur à poil roux ! –
 —

Mon père était un vieux saltin,
 ma mère une vieille morgate
 Une nuit, sonna le tocsin :
 « Vite à la côte !... une frégate ! »

 Mon père était un vieux saltin,
 ma mère une vieille morgate,
 Et, du soir, avant le matin,
 ils ont tout mangé la frégate...
 Mais il est mort le vieux saltin
 et morte la vieille morgate



Tristan Corbière, 1858.

[Éditions Françoise Livinec](#),

avec l'aide du CNL, de la Région Bretagne et de l'Université Paris 8.

Photographies et scans par Benoît Houzé

- ¹ Face à cet objet, les bases de l'approche d'une œuvre – après son genre, son attribution – sont problématiques. Œuvrées comme problématiques, plus encore que philologiquement problématiques. En effet, le « premier feuillet » (d'après un ordre qui, s'il s'impose pour ce feuillet où figurent signatures et lieu de création, est ailleurs relativement arbitraire, les feuillets n'étant pas reliés et leur numérotation provenant probablement de l'un des propriétaires de l'album, non de Corbière) de l'ensemble, véritable sphinx philologique reproduit ici p. 2, comporte, autour de la mention « Roscoff », deux signatures, dont l'une est celle de Corbière et l'autre, rayée, est celle de Gaston Lafenestre, peintre oublié, ami de Corbière. Le tout écrit à l'envers ! Mes recherches m'ont conduit à estimer que l'essentiel du matériel pictural, tout le matériel poétique, et l'ensemble en tant qu'objet poético-pictural qui défie nombre de nos catégories artistiques, est attribuable à Corbière. Son ami Lafenestre aurait alors eu dans la création de l'œuvre un rôle d'émulateur et de participant occasionnel. Sur cette question d'attribution, le débat est ouvert, et passionnant, tant qu'il ne nous fait pas perdre de vue l'essentiel : le choc artistique que constitue cet objet. Il est en effet des débats philologiques qui diffèrent indéfiniment la réception d'une œuvre en la conditionnant à une illusoire attribution « en bon uniforme », comme disait un comique des années 1990.
- ² Nous transcrivons dans cette présentation les textes de l'album tels que nous les avons édités dans le cahier critique qui accompagne le facsimile – avec certains partis-pris de transcription, notamment celui d'éviter au maximum les « [sic] » interrupteurs tout en laissant la plupart des « fautes d'orthographe », qui bien souvent font sens. Nous n'avons cependant pas repris les notes critiques qui partent du texte dans ledit cahier : elles auraient alourdi notre propos.

Alvaro Ruiz Abreu

Becerra, le salut par le verbe

I

Comme tout poète qui écrit fondé sur la tradition, José Carlos Becerra l'a assimilée en entendant son passé historique et littéraire avec une vocation presque innée de la démolir. Il eut plusieurs influences, de Whitman à Lopez Velarde, mais la plus importante et directe fut celle qu'il reçut de son compatriote et ami Carlos Pellicer (1897-1977). Il ne serait pas exagéré d'affirmer qu'il commença à écrire – le premier poème consistant est de 1958 – sous le souffle de Pellicer et de la poésie moderniste, qu'il avait lus très jeune. Avant cette date il écrivait déjà. Oui, depuis l'enfance il écrivait des vers, mais « *ma véritable rencontre avec la poésie eut lieu à mes 21 ans, grâce à une étrange relecture que j'avais faite de Juan Ramón Jiménez et de Pablo Neruda* ». Pourtant il était déjà passé sous le tutorat de Pellicer et sous un autre moins visible, plus subtil, celui de José Gorostiza.

Le premier poème dont on a connaissance est *Encore une fois le même chemin*, daté de janvier 1953. Il écrivait aussi de la prose. Ces premiers vers parlent d'une douleur accumulée qui suscite le souvenir et l'amènent à dire : « *Je suis fou* », perturbé par un amour impossible que l'adolescence ne parvient pas à décrypter. Pourtant la solitude, l'un des motifs récurrents de Becerra, est une réalité timide, bien qu'élevée au rang de vérité.

*Ah, cette musique que j'écoute maintenant, cette chanson
que quelqu'un chante sur un disque,
me fait très mal.*

Le cœur n'est pas seulement le siège des sentiments et le mal des amoureux, mais aussi la négation de la pensée et de la parole ; c'est pour cela qu'il souffre d'avoir ce cœur « *qui ne sert à rien, / pas même à écrire de bons poèmes* ». Becerra entreprit l'autoréférence à son travail littéraire dès ces premiers pas poétiques, où le désir et la passion s'avèrent dominants de manière directe. C'est évident dans d'autres poèmes de la même année, comme *Ce sera à l'improvisiste* et *Dans les eaux du souvenir le temps s'écoule impondérable*. Petit à petit, apparaissent quelques thèmes qu'il développera plus tard : le temps comme mystère, l'amour fait d'imperfection et d'angoisse ; la ville qui est un paradis en ruine, la femme qui part d'un port et n'arrive jamais à destination. On découvre dans les premiers vers de Becerra un exercice littéraire qui cherche sa propre expression. Il explore en eux les recoins de l'inconscient, le labyrinthe du rêve devenu image quotidienne, suivant en cela peut-être l'œuvre de Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, c'est-à-dire les *Contemporáneos*. Il use aussi de quelques métaphores du ciel et de la lumière, du lointain et de l'éthéré, qui n'étaient rien de plus que des moyens littéraires du modernisme, en particulier de Rubén Darío.

Il s'est donc nourri du modernisme et des avant-gardes des années vingt et trente, s'est ensuite placé dans la ligne mystique de Pellicer et de José Gorostiza, arriva au terminus de la poésie et s'installa dans une nouvelle perspective. On n'a pas encore saisi la grande influence qu'il y a de José Gorostiza dans la poésie de Becerra, entre autres choses parce qu'en lisant ses poèmes on les met en relation avec le tropique pellicerien. Mais à côté des poèmes qui sont de véritables traités de métaphysique, Becerra imite la vision esthétique de Gorostiza. Pour celui-ci la poésie, plus qu'un événement inhérent à l'homme, qui survient en lui et à sa nature humaine, est une chose dotée d'« *une existence propre dans le monde extérieur* ». Elle existe par elle-même. Il est possible de la contempler comme on regarde la Terre suspendue au ciel. « *La vérité, pour les yeux, est dans l'univers qui tourne autour. Pour le poète, la poésie existe par sa seule vertu et elle est là, partout, à la portée de tous les regards qui veulent bien la voir* »¹.

II

1953 peut être considérée comme une année déterminante ; Becerra encore adolescent cherche son destin littéraire. Il écrit sans répit des récits et des poèmes qui s'accumulent rapidement, mais curieusement il méprise la prose, puisqu'il la publie dans des journaux, alors qu'il garde jalousement sa poésie. De cette année l'unique sonnet que nous connaissons de Becerra, c'est celui où l'on trouve l'idée du rêve impossible dérivé d'un autre rêve, et surtout de la nuit ; une fosse dans laquelle le poète attend une femme « *pour le plaisir* », et lui-même qualifie son poème de « *sonnet incorrect* ». Avait-il lu Lope de Vega et son *Sonnet impromptu* ? Peut-être. De toute manière il écrivait en cherchant une forme, en imitant la tradition, comme on peut le voir dans le poème *Pour cela*, où la ressemblance avec Lopez Velarde et le modernisme est évidente. « *Langueur d'une après-midi* », « *aujourd'hui je suis tombé dans l'idolâtrie* », « *c'est pourquoi je l'aime tant* », sont des vers qui lui permettent d'investir le territoire de la poésie.

Tout à coup le lecteur de ces poèmes précoces rencontre des vers désormais originaux dans lesquels Becerra s'élève de sa solitude en ruines pour exprimer son temps. « *Je dois écrire pour mon salut* ». Peut-être voulait-il échapper à la médiocrité que peut occasionner le travail de bureau ; aux tropiques et à ses rigueurs géographiques et culturelles, et finalement échapper à lui-même. Becerra pensait déjà au salut du poète par le verbe, quand bien même l'homme serait condamné. *Heure de rien* est un autre de ses poèmes écrits à 18 ans, que l'auteur a daté de Villahermosa. La ville entrait progressivement dans les espaces poétiques de l'étudiant Becerra. Le silence dans ce poème est récurrent, image du vide ; quelque chose de plus important se faisait jour aussi : le langage et son vocabulaire multiple qui feraient de lui le poète des ombres et du rêve. Lèpre, mercure, outrage, sourd, abandon. Il ne manque que le rythme à cette main qui tremble encore lorsqu'il écrit ces vers : « *Assez de la pluie / qui peigne sur le toit sa tristesse* ».

En 1954, il écrit *Hôte d'automne*, poème du débordement de l'imagination et du désir de parvenir à l'originalité. Becerra traversait un processus qui le poussait au perfectionnement de l'image faite de fragments : la capture d'un instant. L'automne est pour ce poète précoce si proche de Rimbaud un « *nom gris* », avec « *de l'air sec* » et « *du vent aux pommettes jaunes* ». Il joue avec les choses, se rit du paysage comme Pellicer et pense à la mort. « *J'allume une lampe pour me brûler un peu* ». Becerra était en train de toucher à certaines limites expressives de la poésie, la lisière d'un monde qui

est sur le point d'éclater. Entre 1954 et 1958, on pourrait dire qu'il avait trouvé la forme du verset, dont il use avec dextérité dans les poèmes de cette dernière année. Sûr de cette forme, il la remplit d'images des tropiques et de la ville, du monde en mouvement et agité par ses guerres ; il va du désenchantement à la mystique.

Si on accorde du crédit à ses paroles, Becerra sentit qu'il touchait pour la première fois au territoire mystérieux de la poésie en 1958. En septembre il allait écrire *Petit mort*, une sorte d'élégie à son frère Alberto Becerra Ramos, mort à l'âge de trois mois, à Villahermosa en 1944. Au quatorzième anniversaire de sa mort, Becerra lui dédie ces vers qui rappellent l'*Élégie à Ramón Sijé* de Miguel Hernández. L'homme gît face contre terre, mordant la poussière d'où il vient, mais Becerra introduit une analogie entre la croissance en vie et la croissance « ailleurs », dans les ombres. *Petit mort*, écrit à 21 ans, c'est-à-dire à la pointe de la jeunesse, ressemble à un poème d'adulte. En ce sens, il ne s'agit pas du premier poème d'un initié, mais du prolongement d'un exercice littéraire pratiqué depuis longtemps, dans une discipline qu'il s'est lui-même imposée, et qu'il finit par arpenter avec fermeté. Le poème est une tentative littéraire où Becerra ne s'éloigne pas de ses lectures récentes, Juan Ramón Jiménez, Neruda, Miguel Hernández, Pellicer. Mais il ouvre petit à petit la brèche de son propre chemin. C'est là que le poète laisse voir, d'une certaine manière, que cet autre part où son frère a grandi est une chimère, bien qu'il soit nommé.

*Tu as grandi de l'autre côté, c'est pourquoi tu ne sais pas
Comment il nous reste encore ceci de la vie,
Ni de quelle façon nous mangeons votre silence.²*

La seule récompense que l'homme obtienne devant la mort c'est la mémoire. Becerra pense qu'il n'y a qu'elle à pouvoir récupérer l'image effacée du frère mort. Rien n'appartient à celui-ci, parce qu'il a toujours été absent, dans les ombres de l'inconscience. « *Alors frère, que faisons-nous pour toi ? / Ton ultime recours est notre mémoire, / souvenir accroché à nous comme un naufragé* ». Pour ce « frère » il y eut une maladie plus grande que lui-même : l'absence. C'est une maladie de l'histoire et de l'humanité. Finalement il le laisse là auprès de sa mort. La poésie est le chemin qui conduit Becerra à la station en mouvement que sont l'histoire et la résurrection.

Cette poésie ressemble à celle qu'avait écrite dans un autre style Jaime Sabines, où le dialogue se déplace avec la mémoire, miroirs qui restituent des images de la mort et une douleur qui saigne de toutes parts. Pour Becerra, l'éternité est insaisissable, le monde un regard. La mort semble être la destruction des espaces. C'est pourquoi il dit à son frère qu'il a été détruit et que son sommeil froid, éternel, se retrouve gardé dans « *notre mémoire* », comme cela ressort de ce vers : « *endormi au sein d'une ombre qui n'existe pas* ». Le frère mort est dans le néant, et sa réalité lui est accordée par l'image qui renvoie à une ombre. N'est-ce pas ainsi qu'est la vie ? Il faudrait se demander si Becerra identifie l'art avec la vie comme le proposait Henri Bergson, ou bien si l'art imite la vie comme le voulait Oscar Wilde. Les images jaillissent de son expérience naissante mais vitale, de son talent taillé dans les velléités des tropiques avec un naturel impressionnant. De la poésie écrite avant *Récit des événements* (1967) il n'est pas possible de dire qu'elle était une ébauche, mais seulement les premiers éléments de l'échafaudage sur lequel s'appuie l'œuvre de Becerra. Aucun des poètes de ces années-là n'eut comme Becerra l'élan irréprensible, la passion du verbe fait matière lumineuse et musicale. La tradition à laquelle répond sa poésie est très diverse, elle semble parfois

liée à la poésie savante et parfois à la poésie populaire, s'élève au conceptisme et aux avant-gardes, cherche les racines de l'amour ou de Dieu, de l'histoire et du monde moderne. C'est un questionnement à propos de l'être comme dans le cas de la poésie de Gorostiza, religieuse non parce qu'elle affirme l'existence de Dieu mais parce qu'elle cherche des réponses théologiques dans un monde où Dieu est mort.

III

Cette vocation de Becerra, on peut la trouver dans le trait de la poésie écrite avant qu'il ne devienne un écrivain publié, reconnu. Seul un poète ayant le sens des précipitations du langage aurait pu imaginer un titre comme *Nous allons faire du sucre avec du verre*, des années cinquante. C'est un poème d'un genre social, engagé, qui s'étend cependant à l'ironie qui se retourne contre l'ordre logique du langage. Faire du sucre avec du verre c'est comme vouloir couvrir le soleil d'une seule main.

Les quais est le premier livre « officiel » de Becerra, parmi les six qui ont été recueillis sous le titre *L'automne parcourt les îles* (1973), publié à titre posthume. La matière inédite qu'il a laissée est considérable et il l'a maintenue sous clef jusqu'à ce qu'elle sorte à la lumière. Il reste donc une autre partie de ce qui constituerait ses œuvres complètes, qui doit être recueillie et publiée. Dans *Les quais* le domaine de la composition poétique est visible, ce sont des poèmes achevés, le germe de ce qu'il a créé postérieurement. Le poème *Blues* qui ouvre le livre fait allusion au topique du *Carpe diem* : de l'amour qu'il y eut en d'autres temps, il reste à peine les signes, les traces d'un royaume « où l'amour a demeuré ». Fumée, poussière, ruines du passé, oubli sont des mots qui remplissent d'abandon et de désolation les vers que nous lisons. Tant pour Gorostiza que pour Becerra la poésie n'est pas une vérité que l'on trouve dans l'individu mais une musique extérieure. Tous les deux tentent de faire des poèmes de l'être et du temps, du néant qu'est Dieu, et découvrent l'homme en son éternel labyrinthe excentrique et désordonné, où les jours et les années sont semblables à son chaos intérieur. De même que Gorostiza, Becerra construit à partir d'un vocabulaire fortement symbolique qui conduit inévitablement à la raison et aux tressaillements de la pensée. L'image surgit en eux de la réflexion sur le monde et la nature. Becerra dit dans *le fugitif* :

*Ceux qui m'applaudissent mentent, tout comme ceux qui me renient ;
Je suis le faux prophète que personne n'attendait,
Je suis mon beau souvenir, je suis mon faux souvenir, je suis le tigre
de la brebis
Et la brebis du tigre dans un antre de miroirs.*

Les miroirs furent aussi choisis par Gorostiza dans ses poèmes comme révélateurs d'une forme dans laquelle l'homme peut tenir mais sans justification. La poésie de Becerra semble toujours plus proche de l'idéalisme de Gorostiza, que de la fête de la couleur, du voyage, du christianisme de Pellicer. Dans les années cinquante, Carlos Pellicer était un poète consacré grâce à sa trajectoire littéraire, et à son travail au service de la culture mexicaine. Le maître découvrit son disciple dans un concours littéraire organisé à Villahermosa, la ville où il était né ; et Becerra vit en Pellicer un compagnon, le guide qui pouvait lui servir d'interlocuteur. Ainsi le disciple ne lut dans l'écriture de Pellicer que des indications qu'il devait surpasser. Plus que de recevoir l'apprentissage de

Pellicer, il prit le chemin contraire, seule manière d'arriver à construire un univers poétique singulier, somme de ses lectures et de son expérience.

Becerra ne suit pas le maître au pied de la lettre ; mais il découvre dans Pellicer une vocation presque innée pour le langage poétique, une solide expérience du monde, de l'art, de la vie. Et comme tout fils, Becerra tentera de se rebeller contre la figure du père, de s'exiler du pays natal, d'arriver à la ville de ses rêves. La ville vient à sa rencontre, le saisit, et c'est précisément cet espace que son vers reconstruit d'une manière profonde, en fragments de temps et d'espace, comme l'oubli et le vide, comme la vitrine du héros moderne, comme le ciel et le purgatoire de l'activité humaine. Sa poésie n'est rien d'autre qu'un fleuve en crue qui monte des tropiques vers la vallée de Mexico. Orientée vers les stations de l'aube et des marées, elle voit l'amour comme usure et tragédie. « *Dans ma poésie je crois que la vision amoureuse est toujours la même. Il y a la nostalgie de l'instant perdu, bien que l'amour suive son cours* ».

Pellicer tendait davantage aux racines de l'homme américain, Becerra tentera de combiner les signes du passé, du présent et s'installera dans l'avant-garde. Son tempérament est explosif et méditatif ; il se regarde lui-même dans le langage et à travers le verbe il entre sur la scène de la vie et de la création. « *Les eaux de l'Histoire me viennent aux lèvres, me montent aux yeux, / elles sont le bouillon de culture approprié pour y interroger Dieu* ». Il pensa suivre le même itinéraire que Pellicer, avec lequel il avait passé des jours et des jours à converser tout en plaisantant. Les deux manient le sens de l'humour avec adresse. Ils viennent des eaux, vont vers leurs formes et leurs ombres, et retournent à elles. L'un croyait en Dieu, l'autre était un athée, sceptique comme le fut sa génération qui vécut l'holocauste. Il naît dans l'eau et se met en chemin vers la ville moderne, il revient à son origine et se projette dans l'horizon poétique du XX^e siècle. Becerra évoluera toujours entre ces deux rives.

IV

Il est possible de suivre l'évolution et le sens de la poésie de José Carlos Becerra dans plusieurs de ses livres que nous avons cités, et aussi dans *Récit des événements*, paru en 1967. Ces poèmes-là étaient une véritable provocation pour ses lecteurs, un ravissement et principalement un incendie qui réduisait en cendres la poésie antérieure et éclairait celle à venir. Texte aux multiples significations, il fut considéré hermétique, et ne fut saisi que par ses amis, les autres poètes de sa génération. C'est un texte qui a inauguré une autre façon de s'exprimer dans la poésie mexicaine, et creusé un fossé. *La Venta* fut un autre livre étonnant, un recueil dense, d'une beauté décisive. Considéré comme le meilleur de sa production, il a été écrit entre 1964 et 1969, preuve de la manière dont travaillait Becerra. Durant cette même période il publiera *Parole obscure* (1965) et *Récit des événements*. Il est vrai que, selon Gabriel Zaid et José Emilio Pacheco, Becerra avait l'habitude de travailler simultanément à plusieurs livres ; les fignolait et les récrivait plusieurs fois. « *Curieusement, José Carlos n'éliminait pas : il améliorerait par substitution et addition* ». Les poèmes que le lecteur rencontre dans *La Venta* ressemblent à un précis des religions, et à un regard impatient sur la crise du monde contemporain. Quelque chose d'approchant pourrait se dire de *Mort sans fin* (1939) de José Gorostiza, le long poème philosophique qui tourne autour de la mort, la forme qui n'est atteinte que par Dieu et s'arrête à une philosophie de la négation de tout principe d'Espérance.

Écrit en versets, *La Venta* commence et s'achève d'une voix poétique impérative qui décrit la nuit sur la forêt, la mer comme incarnation du mouvement de l'histoire, l'arrivée du conquistador comme traumatisme culturel, religieux. La forêt est son protagoniste : la route sur laquelle l'homme s'est égaré et dont il ne trouve pas la sortie.

V

On a vu dans *La Venta* la « *sensualité totalisante* » à laquelle parvient enfin Becerra, le livre « *fondamental* » et encore « *l'un des meilleurs que sa génération ait produits* ». José Joaquín Blanco affirme que ce livre rend presque inutiles les autres. Moi je vois dans ce poème une rupture et aussi la continuation de sa poétique, en laquelle il est évident qu'il avait assimilé l'héritage de la tradition puis était parvenu à se couper d'elle. Il y a chez Becerra une intensité de vie qui se manifeste dans ses poèmes de diverses manières. Dans la voracité du vers long qui s'étend sur le papier comme une tache dans le vert infini de la terre de Tabasco. Dans son discours interminable l'homme parle avec la nature et avec les « *autres* ». Dans *La Venta* se distingue un appel venu des racines de cultures déjà ensevelies, que le poète a perçu sans pouvoir résister : c'était l'appel de la mort, celui justement auquel il a répondu sur la route de Brindisi un jour du printemps 1970.

Traduit de l'espagnol (Mexique) par Bruno Grégoire et Jean-François Hatchondo

¹ José Gorostiza, « *Notas sobre poesía* », in Prosa, Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, Conaculta, núm. 97. 1995.

² Marco Antonio Acosta, *Antología moderna de poetas tabasqueños*, Universidad Juarez de Tabasco, Villahermosa, 1971, p.23.

On lira avec profit le dossier consacré à Becerra dans le n° d'octobre 2014 de la revue Europe et les traductions françaises de ses recueils : Récit des événements (Belin, l'extrême contemporain, 2002) et La Venta précédé de Parole obscure (La Nerthe, 2014), tous deux traduits par Bruno Grégoire et Jean-François Hatchondo.

Secousse a publié deux extraits de La Venta, dans ses [deuxième](#) et [onzième](#) livraisons.

Alvaro Ruiz Abreu est né en 1947 à Sánchez Magallano (Tabasco, Mexique). Critique, universitaire, écrivain (*El puerto bajo la bruma*), on lui doit en particulier deux importantes biographies critiques, l'une consacrée au romancier José Revueltas (*José Revueltas - Los muros de la utopía*) ; l'autre au poète José Carlos Becerra (*La ceiba en llamas*).

Aux dépens de la Compagnie

Marcel Proust

Autour de M^{me} Swann

Sauf à ces moments d'involontaire fléchissement où Swann essayait de retrouver la mélancolique cadence botticellienne, le corps d'Odette était maintenant découpé en une seule silhouette cernée tout entière par une « ligne » qui, pour suivre le contour de la femme, avait abandonné les chemins accidentés, les rentrants et les sortants factices, les lacis, l'éparpillement composite des modes d'autrefois, mais qui aussi, là où c'était l'anatomie qui se trompait en faisant des détours inutiles en deçà ou au-delà du tracé idéal, savait rectifier d'un trait hardi les écarts de la nature, suppléer, pour toute une partie du parcours, aux défaillances aussi bien de la chair que des étoffes. Les coussins, le « strapontin » de l'affreuse « tournure » avaient disparu ainsi que ces corsages à basques qui, dépassant la jupe et raidis par des baleines avaient ajouté si longtemps à Odette un ventre postiche et lui avait donné l'air d'être composée de pièces disparates qu'aucune individualité ne reliait. La verticale des « effilés » et la courbe des ruches avaient cédé la place à l'inflexion d'un corps qui faisait palpiter la soie comme la sirène bat l'onde et donnait à la percaline une expression humaine, maintenant qu'il s'était dégagé, comme une forme organisée et vivante, du long chaos et de l'enveloppement nébuleux des modes détrônées. Mais M^{me} Swann cependant avait voulu, avait su garder un vestige de certaines d'entre elles, au milieu même de celles qui les avaient remplacées. Quand le soir, ne pouvant travailler et étant assuré que Gilberte était au théâtre avec des amies, j'allais à l'improviste chez ses parents, je trouvais souvent M^{me} Swann dans quelque élégant déshabillé dont la jupe, d'un de ces beaux tons sombre, rouge foncé ou orange qui avaient l'air d'avoir une signification particulière parce qu'ils n'étaient plus à la mode, était obliquement traversée d'une rampe ajourée et large de dentelle noire qui faisait penser aux volants d'autrefois. Quand par un jour encore froid de printemps elle m'avait, avant ma brouille avec sa fille, emmené au Jardin d'Acclimatation, sous sa veste qu'elle entrouvrait plus ou moins selon qu'elle se réchauffait en marchant, le « dépassant » en dents de scie de sa chemisette avait l'air du revers entrevu de quelque gilet absent, pareil à l'un de ceux qu'elle avait portés quelques années plus tôt et dont elle aimait que les bords eussent ce léger déchiquetage ; et sa cravate – de cet « écossais » auquel elle était restée fidèle, mais en adoucissant tellement les tons (le rouge devenu rose et le bleu lilas), que l'on aurait presque cru à un de ces taffetas gorge de pigeon qui étaient la dernière nouveauté – était nouée de telle façon sous son menton sans qu'on pût voir où elle était attachée, qu'on pensait invinciblement à ces « brides » de chapeaux, qui ne se portaient plus. Pour peu qu'elle sût « durer » encore quelque temps ainsi, les jeunes gens, essayant de comprendre ses toilettes, diraient : « M^{me} Swann, n'est-ce pas, c'est toute une époque ? » Comme dans un beau style qui superpose des formes différentes et que fortifie une tradition cachée, dans la toilette de M^{me} Swann, ces souvenirs incertains de gilets, ou de boucles, parfois une tendance aussitôt réprimée au « saute en barque », et jusqu'à une illusion lointaine et vague au « suivez moi jeune homme », faisait circuler sous la forme concrète la ressemblance inachevée d'autres plus anciennes qu'on n'aurait pu y trouver effectivement réalisées par la couturière ou la modiste, mais auxquelles on pensait sans

cesse, et enveloppaient M^{me} Swann de quelque chose de noble – peut-être parce que l'inutilité même de ces atours, faisait qu'ils semblaient répondre à un but plus qu'utilitaire, peut-être à cause du vestige conservé des années passées, ou encore d'une sorte d'individualité vestimentaire, particulière à cette femme et qui donnait à ses mises les plus différentes un même air de famille. On sentait qu'elle ne s'habillait pas seulement pour la commodité ou la parure de son corps ; elle était entourée de sa toilette comme de l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation.

Carte Blanche

France Billand

Tout terriblement

À Lucienne B., ma mère

Yves Saint Laurent, collection automne-hiver 1980. Ces mots d'Apollinaire, *tout terriblement*, sont brodés au dos d'un fastueux paletot de velours noir et violet. Et dans mon souvenir, comme s'évaporant de la profondeur de l'étoffe – *au velours chiffonné par un esclaffement sombre* –, la voix de Mallarmé.

Lui aussi connaît l'instant où la fête s'épuise et quelles ombres peu amènes emportent la ronde des modes. Rite de passage janusien, elle ouvre et ferme les portes des équinoxes, annonçant chaque fois une renaissance à soi-même, changeant la fuite du temps en ravissement et sa menace morose en distraction. Jusqu'à ce que Janus inverse son visage, ténèbres de la beauté, distraction menaçante. Mallarmé, premier rédacteur de mode, laisse entrevoir la part métaphysique du jeu frivole.

À condition d'en supporter la lecture.

Lire les huit numéros de *La dernière mode, Gazette du monde et de la famille* qu'il a rédigés et publiés en 1874 est d'abord assommant. Très assommant. Sèches énumérations des variantes apportées dans l'encombrant bazar qui composait une toilette – jupe, tunique, tablier, quille, basques, pointes, écharpe. Indigestes descriptions de poult-de-soie plissés, bouillonnés, volantés, lardés de passementerie et mignardises. Fastidieux enchaînement de Toilette de visite, Toilette de grande visite, Toilette de promenade, Toilette de ville, Toilette de campagne, Toilette de réception, Toilette de Grand Soir... S'ensuit une torpeur mauvaise, l'envie de moquer ces femmes qui ressemblaient à des commodes et qui, dans leur opulente oisiveté, n'avait d'autre charge que d'occuper leur couturière et ordonner à leur femme de chambre de les vêtir et dévêtir au fil des heures. Mais si un siècle plus tard, habillées par Jean Bouquin ou Yves Saint-Laurent, les languissantes sont devenues des effervescentes et se fichent des visites de courtoisie, leur emploi du temps reste le même : causerie d'après-midi et boîtes de nuit. Elles ont seulement préféré aux promenades les voyages en LSD, et aux saisons de chasse les descentes dans les drogues dures. La fête continue ! La haute couture se défroque au Palace, les infantes, en Saint-Laurent ou en jean, s'en vont vers des carnivals sophistiqués jusqu'à ce que l'ivresse de tout les déchire, robe comprise. Que serait une fête sans transe morbide pour assassiner l'ennui ?

Mallarmé ne s'y trompe pas. Sous les monceaux de poult-de-soie, s'échappe de temps à autre une remarque d'une gaité triste : « ... *nous qui, de naissance, savons tous les mensonges exotiques et la déception des tours du monde (ayant tout vu dans un espace de plusieurs lieues de chef-d'œuvre, par les yeux de notre esprit et par les yeux de notre visage), nous allons, simplement, au bord de l'Océan, où ne persiste plus qu'une ligne pâle et confuse, regarder ce qu'il y a au-delà de notre séjour ordinaire, c'est-à-dire l'infini et rien. Les chaises de l'ancien perron de Tortoni rangées sur une centaine de plages à l'Ouest, nous sourions à la mer, inutile et mourante à nos pieds, dédaigneux de la franchir.* »

Qui échappe à ce chagrin latent, que la fête est finie alors qu'elle bat son plein ou

seulement commence ? Mais à qui les dieux n'infligent-ils pas un quotidien désenchanté, qu'il faudrait accélérer ou ralentir afin de retrouver l'exquise mesure de l'enfance, pour peu qu'elle fût heureuse ? Douleur intime, antique, elle siège dans la part ennemie de soi. Certains savent la circonscrire, d'autre pas. Aujourd'hui on la vocifère. Les élégants préfèrent la taire. Ils refusent de mettre à nu – en dehors de l'art – les délabrements ou les chagrins de leur âme autant que la désespérance de leur époque. Ainsi leurs corps, leurs mouvements, leurs postures, leurs vêtements laissent toujours un sillage de belles images, comme des fumigènes qui dissiperaient la vue sur l'intime, qui surtout masqueraient l'entrée de la forteresse intérieure. L'élégance est une vertu mélancolique.

Album photos

Princeton, années 1940 et 50. Elles sont prises au cours de leurs fameuses promenades dans le parc de l'*Institut for Advanced Study*. Quels que soient le temps et la saison, ils ont immuable allure. L'un, vêtu à la va-come-j'te-pousse, cheveux en pétard, bedon en avant, épaules tombantes, marche à plat sans décoller les talons du sol. L'autre, droit, svelte, racé, affiche une élégance obstinée et le soulier aérien. L'homme débraillé, un peu lourdingue, c'est l'expansif, le vif Albert Einstein ; quant au mannequin de mode, c'est Kurt Gödel, l'un des plus grands mathématiciens du XX^e siècle et dont l'esprit prodigieux mais tourmenté exige la mise en œuvre de multiples protections contre le monde ; notamment se mettre à l'abri sous le couvert de costumes et manteaux stylés. L'élégance est une discipline – mais lénifiante. Mallarmé et Gödel cherchent le même apaisement dans la quête d'une perfection formelle : peaufiner le vêtement, le verbe et le concept jusqu'à anesthésier le chaos, sinon l'ordonner. Le théorème d'incomplétude, cette bombe que Gödel a lancé dans le XXI^e siècle, procède du même formalisme que *Aboli bibelot d'inanité sonore*.

Autre saison, autre lieu. Début des années 60 dans un wagon de première classe du Paris-Vintimille : le vieux prince Félix Youssoupov voyage assis très droit, prenant soin tout au long des heures de ne jamais s'appuyer contre le dossier de son fauteuil. Une performance physique qui oblige l'esprit à se tenir droit lui aussi sans se répandre en molle complaisance.

Ou bien, parmi des compagnons de tournée en attente dans un hall, Laurent Terzieff. Sa maigreur stylisée de guépard, une grâce presque offusquante tant elle alourdit ceux qui l'entourent.

Ou encore Patti Smith, cou infini de cygne droit tendu vers le ciel au sortir de la longue chemise d'homme blanche, les mains haut accrochées aux bretelles du pantalon, l'une d'elle retenant la veste noire qu'elle a jetée sur son épaule ; vagabonde éthérée d'une rauque et sombre et profonde rébellion.

Ou Grâce Kelly, loin d'Hitchcock, assise sur un canapé de son salon à Monaco, le corps et le visage un peu empâtés, qui se prête à une interview mondaine. Malgré cet exercice guindé, et son chignon laqué, et le poids d'un mariage qui l'a pétrifiée, elle navigue délicatement dans l'espace créé par ses gestes suaves.

D'autres, bien d'autres s'adonnent à la perfection des gestes dans la parfaite enveloppe de leurs vêtements, s'adonnent encore à l'exacte coïncidence esthétique entre leur être, leurs mouvements et leur garde-robe.

À l'opposé, Amy Winehouse. Il y a coïncidence entre l'être et son style mais il n'y a plus maîtrise de soi, ni sentiment d'avoir à préserver sa dignité. Son mal-être, qu'elle croit unique, elle le vocifère ; son corps, elle l'attife – épouvantail qui fait mode. L'élégance n'est plus *fashion*.

Album de souvenirs

Marguerite Duras raconte ce qui se passait avec Yves Saint Laurent, ce franchissement de l'ultime, au-delà de l'élégance, de la ligne et du style : « *Par exemple une robe et un désert, il les met ensemble. Il fait une robe, il met une femme dans cette robe et le tout il le met au milieu des sables du désert. Il se produit alors l'éclatement d'une évidence éblouissante comme si le désert avait attendu la robe. Et que cette robe-ci était bien celle qu'il fallait au désert.* » Je me souviens aussi du livre de Jean-Jacques Schuhl, *Ingrid Caven*, de ce passage où il décrit son saisissement quand Yves Saint Laurent, après avoir pointillé de mesures le corps de la très belle chanteuse, tire quelques mètres du lourd coupon de satin tenu par ses assistantes, les jette sur l'épaule d'Ingrid et se met à couper, très vite, directement dans la double épaisseur, puis à ciseler, puis à déplier l'étoffe « *comme un origami japonais* ». De face, la robe est austère, « *une souple armure ondoyante aux longs poignets serrés puis évasés en corolle autour de la main, le buste d'un pourpoint, elle est placardée sur elle, elle donne l'air invulnérable.* » De dos, voluptueux vertige : « *Le décolleté fendu jusqu'au bassin de 2 centimètres de trop – il sait jusqu'où il peut aller trop loin ! [...] Des deux côtés de l'épine dorsale et cascadant jusqu'au sol, des festons ondoyants – comme les crêtes en ailerons des grands lézards jurassiques, les plaques dorsales des stégosaures – : une suave préciosité contredite par un cisèlement acéré et précis.* » Et ce qu'en dit Ingrid Caven, presque trente ans après cette performance : « *Je peux tout faire avec : me coucher sur le piano, me relever, elle ne perd jamais de son élégance. De Paris à New York, je la portais pour les concerts. Elle a beaucoup voyagé en avion ou dans un coffre de voiture sans jamais prendre un pli. Cette robe n'est pas normale, elle est un sortilège.* » (Propos rapportés par Cécile Daumas dans *Libération*, le 6 septembre 2008)

Que reste-t-il du corset aux deux obus que Jean-Paul Gaultier réalisa pour Madonna ? Le souvenir hystérisé d'un carcan, emblématique du sadomasochisme en vogue. Le tourbillon de la fête vire et dérive de plus en plus vite, Éros s'y épuise. Éros s'assombrit. Il a perdu la volupté radieuse qu'il avait encore en 1969 quand Yves Saint Laurent et le sculpteur Lalanne ont créé des robes dont le bustier, en cuivre galvanisé, représentait des seins nus.

En 2010, les copier-coller des créateurs m'ont lassée. Je suis partie en pèlerinage au Petit Palais. Je n'avais jamais vu les collections d'Yves Saint Laurent pour de vrai. Des heures à trembler devant la beauté de son œuvre. Pourtant je ne me suis jamais drapée dans l'étole qu'on m'a offerte, il y a longtemps, et qui vient de sa maison. Brochée d'or sur trois couleurs, blanc, ocre et chocolat, la soie porte un motif tissé noir : le beau logo de Cassandre. Hélas, il me faudrait ne pas avoir séjourné chez Balzac, ne pas avoir été invitée dans le salon des Verdurin, ne pas avoir voyagé en wagon privé avec Valéry Larbaud pour accepter d'être un support publicitaire, ou afficher le prix des choses. Ce qui n'empêche pas le pire d'arriver. Le grand Monsieur, qui le resta jusqu'aux ultimes ravages, est devenu un nom de marque. Industrie du luxe – ce ridicule oxymore.

Donc après l'élégance, le marketing.

Un jour de pluie sur une avenue célèbre, j'ai vu deux jeunes Japonaises chaussées de bottes Vuitton protégées par des sacs en plastique transparents. Elles marchaient ainsi, les pieds empaquetés comme des pauvresses, humbles et dévotes servantes d'une marque dont la « toile » ne craignait pourtant pas la pluie. Personne ne les trouvait navrantes. Elles arboraient un logo sanctifié.

Pour triomphe, la faute idéale de roses

Dans *L'après-midi d'un faune*, Mallarmé se laisse étreindre par la mélancolie d'un demi-dieu qui veut croire doucement que les roses d'un buisson proche sont les nymphes de jadis. Irrésistible sortilège de la fuite du temps.

À feuilleter les pages d'un vieux *Vogue*, on voit ce qu'en 2014 la haute couture n'est plus : la chorégraphie d'un corps, une gestuelle dans l'espace. On voit ce qu'un mannequin n'est plus : une femme, une personnalité singulière. On voit ce qu'un style n'est plus : l'attrait soudain pour une femme différente des autres, muse qui inspire une nouvelle silhouette, de nouvelles proportions du corps.

Au début, les silhouettes à la mode traversaient lentement les saisons. Pavane des montgolfières inversées de Worth, ondoisement des lianes de Fortuny, swing endiablé de la robe charleston, dégingandé adolescent de Mary Quant dont les mini-jupes démodent en un instant tout Chanel et tout Dior, grandes enjambées dansantes quand Yves Saint Laurent se passionne pour le vêtement des femmes actives... puis le manège a tourné de plus en plus vite.

Arrêt sur image.

1999, à l'heure apollinaire où *Les vaches du couchant meuglent toutes leurs roses*, c'est l'impossible robe de mariée qui clôt la collection printemps-été d'Yves Saint Laurent. Volupté à couper le souffle, candeur à pleurer, sourire désarmant – la somptueuse Laetitia Casta avance seulement ceinte d'une guirlande de roses. Yves, son ami, l'a voulue plus belle que la Vénus de Botticelli. Ensuite l'abîme.

Couple adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins. L'après-midi d'un faune s'est éteint.

L'abîme. L'art de la couture – haute ou pas – a sombré corps et biens sous la coupe des groupes financiers. « *Le diable s'habille en Prada* ». Fidèle à son mythe, il dégingue la fête, la mécanise, humilie, inverse tout. Créateurs sous la tutelle des marques et non le contraire. Mise en scène d'une « maison » et non d'un art de se vêtir et de bouger, d'une tribu tatouée d'un logo et non d'un être singulier. Le visage du mannequin, les stylistes le veulent aujourd'hui atone. La moue de mépris et le regard arrogant ne sont plus de saison, encore moins le sourire ou la joyeuse exubérance d'une danse improvisée. La démarche, ils l'aiment raide, mécanique, étrangement militaire. Le squelette de la fille se désarticule. On dirait que sa hanche se déboîte et remboîte à chaque pas. Dans le même exercice de glissade chaloupée, Brigitte Bardot et Laetitia Casta ne se disloquaient pas à chaque déhanchement... mais il est vrai que les cadences sont désormais infernales, on tressaute et cliquète comme une ronde de squelettes,

*in girum imus nocte
et consumimur igni*

on n'a plus le temps d'attendre qu'une jeune adolescente acquière la grâce ni que les stylistes trouvent inspiration. Il leur reste à puiser dans un répertoire amphétaminé – mode *Éros Center*, mode camisole de force, mode glamour hollywoodien, mode Alcatraz, mode bling-bling – tristes panoplies à l'image de leurs conditions de travail hystériques. Quant aux femmes, via le prêt-à-porter, elles acceptent de se déconsidérer. Gros popotins et grosses cuisses saucissonnés dans de l'élastomère, chagrin de savoir quelles ravissantes Marilyn elles pourraient être.

Le marketing couturier promeut souvent la disgrâce du corps. Donc de l'esprit. Amusant le style effiloché-déchiré-dénudé ? Oui, sans doute. Sauf qu'il signifie pauvre, ou femme battue, ou putain torturée par ses macs, ou héroïnomane en fin de vie. Amusant comme mise en scène de soi ? Oui, sans doute puisque demain je m'habillerai autrement, en business woman. À ceci près qu'il ne s'agit pas de s'identifier à Ginny

Rometty, PDG du groupe IBM, mais à l'image d'une publicité pour déodorant.
 « *Le vieux monde se meurt, le nouveau tarde à apparaître et, dans ce clair-obscur, surgissent les monstres* », écrivait Gramsci dans sa prison en 1936.

Reste la vivifiante cruauté des contes de fées

Il était une fois une jeune coquette folle de ses souliers rouges. Le diable l'a punie en la condamnant à danser sans plus jamais pouvoir s'arrêter, ni de jour ni de nuit. Aujourd'hui Christian Louboutin poursuit le conte d'Andersen. Il peaufine le sublime soulier de douleur, escarpin vertigineux avec la rouge signature du diable en semelle. Les femmes s'en chaussent pour la journée, claudiquent ou chaloupent, selon leurs compétences, de couloirs de métro en couloirs d'entreprise, et souffrent pour le plaisir de se croire ailleurs et autre. Se croire haute bourgeoise munie d'un chauffeur, courtisane aux amants fétichistes, déesse de music-hall, actrice sur tapis rouge. Se croire Nefertiti tandis que l'écran de son ordinateur se liquéfie en lait d'ânesse dans lequel se baigner. « *Non, ça ne fait pas mal, c'est une question d'habitude, et puis, avec ces escarpins-là, les ailes d'Hermès te poussent aux chevilles* » me répétait une amie haut perchée, « *tu deviens aérienne, tu flottes au-dessus des carrosseries, tu as l'impression de détenir un grand pouvoir, c'est magique* ». Plus tard, elle m'a avoué que non, on ne s'y habitue pas vraiment, que oui, douze centimètres, ça fait mal au bout d'une heure. Qu'importe ! La Petite Sirène a bien consenti à la plus intense, et lancinante, et définitive sensation de brûlure pour avoir deux jambes.

J'entends l'âme de Simone de Beauvoir grincer des dents. Son turban dédaigneux me lâche qu'il n'y a pas besoin de souffrir pour séduire. Gainsbourg se marre dans ses volutes psychédélices, Initials BB ; Mais c'était jadis. Les petites filles préfèrent continuer en cachette de chausser les stilettos de leur mère, plus rigolos que les ballerines de Bardot pour se déguiser.

Être soi mais pas toujours, pas tout le temps, autrement ; être quelqu'un d'autre mais des fois oui, des fois non – le plus beau des jeux d'enfance. La mode le perpétue. À l'abri des obscénités du marketing, Azzedine Alaïa continue d'habiller Peau d'âne et la duchesse de Guermantes. La robe d'une impossible beauté continue de renaître. Robe couleur de temps.

L'avenir n'est pas fini. *C'est*

*l'heure ou jamais d'être sensible à la poésie car elle domine
 tout terriblement Guillaume Apollinaire*

France Billand est née en 1950. A enseigné la littérature puis l'histoire de l'art à l'Université de Provence. Gagne sa vie dans le monde de l'entreprise, tantôt comme graphiste tantôt comme sémiologue. Vit dans le monde de la littérature pendant les heures qui lui restent. A publié *Dans le noir du paradis* (tituli, 2013).

Christine Bonduelle

Défilé d'automne

(7 passages)

strophe : du grec strophê, « tour », employé initialement pour parler des évolutions du chœur lyrique sur la scène de gauche à droite, ou de son chant.

vers : du latin classique versus, « fait de tourner la charrue au bout du sillon », « tour, ligne », puis concrètement « sillon », de vertere, au supin versum, « tourner ».

7 strophes 1 à 7 vers

(homme et femme nus à l'essayage et vêtements sur cintres en penderie à coulisses, défilant)

muet

sur le début
tâtonne sa phrase

sujet verbe pantalon
bègue au miroir
de la toilette

se donne corps
perdue la main gauche au réveil
contenance
ce qui lui reste au dépourvu

de service
tenue
à l'accessoire
comme le fonds
considéré

des mots
nus
elle et lui
le sachant
à s'abeausir en symétrie
farfouillent le sens

d'une levée d'habits
gant jeté hors d'usage
vu que simples
appareils

leur fut faite à façon
une seconde
peau

7 strophes semi-déshabillées

(homme et femme au change et vêtements sur cintres en penderie amovible, défilant)

l'aura
minuit
passée
chausse
défaite
l'exsangue

orpheline
sur cintre
pendant
l'entre-
deux
dépouille

présence en chair
à l'assorti
attend
de main
remise
dessus

matin soir
à gens temps
tenue
finie
resserre
un jour

contre sa peau
la gêne
aux entourures
repasse
à corps
perdu

paragante
vécu
exsudé
par foulon
en eaux
reblanchie

7 strophes déshabillées verbe et nom

(homme et femme nus, défilant)

sous toutes coutures
en passe
de connaître
l'habit de noces
le passe

de l'eau le sang
lavé de linge laissant
poivres aux fontanelles
empli tiédi
le linge

à bras-le-corps
chorée de pli
journalier
du repassage
le plie

à l'endroit contre
envers de voile
vu dessus
sang dessous
le voile

dehors séché
linge de change
comme par foulon
dedans corps
le change

sous neuf
d'étoffe ourlant
sur saillies
lien du sang
l'étoffe

jusqu'au repos
de dépouille
en cintre
corps
le dépouille

strophe à quatre dimensions

(linge rectangulaire porté aux coins par 4 femmes défilant, l'une tenant la coiffe)

la coiffe laissée en l'état
– mentonnière boutonnée
des deux côtés –
à la place

le linceul en plan
(pliures marquées :
traces de temps
brûlures et autres)

– empreint sur l'endroit
d'une silhouette
face et dos
en relief –

sang et eau
suintés
coulés
dedans

7 strophes jamais déshabillées

(homme et femme vêtus, défilant)

proches
par la palmyre
et par l'étoffe

nus
désheurés
au miroir

excarnés
au-delà de l'épaisseur
dont mues

tenues
à l'accessoire
en abyme

par où quelle grâce
nue
– dont un pan laissé choir

lui fut rendu
mouchoir de ciel
jetable –

flocons secoués
de sous leurs pieds
incarnats

7 strophes habillées d'une pièce

(homme en chlamyde et foule compacte autour, défilant)

gorge en tant que soufflante
(si

un vent sans couture
(de derrière

froutefroute au pas odore autour
(je

d'engageantes dont la dextre éventaille
(touche

le tout-venant
(au moins

sur une échelle d'anges
(la frange

à la grimpe
de son vêtement)

7 strophes chaussées puis semi-déchaussées

(femme nue à l'habillage – chaussure échappée du pied en fin de passage – et vêtements sur cintres en penderie à coulisses, défilant)

L'âme se culotte toujours d'abord

se soutient gorge

s'enrobe se ceint

se chausse

défaite pantoufle

impaire

bée

Christine Bonduelle, poétesse, a publié 4 recueils : *Aigu en Parallèle* (LGR, 1997), *Bouche entre deux* (Obsidiane, 2003), *Ménage* (Obsidiane, 2010), *Genèse $e^{i\pi}+1=0$* (tituli, 2013) et une pièce de théâtre du même nom.

Aude Bruneau

Le vêtement manifeste

Mode et futurisme

« Le rythme de renouvellement de la mode est un indicateur de la vitesse à laquelle l'excitation nerveuse s'émousse : plus une époque est nerveuse, plus ses modes se succèdent rapidement, car le besoin des stimulations provoquées par la différence – qui est l'un des principaux piliers de la mode – accompagne toujours le relâchement de l'énergie nerveuse. »

Georg Simmel. *Philosophie de la mode*

1909. Coup de théâtre du rodomont poète italien Filippo Tommaso Marinetti. *Le Manifeste du Futurisme*, publié le 20 février en français dans le Figaro et en italien un mois plus tard dans la revue *Poesia*, veut arracher l'Italie, et le monde avec elle, à sa torpeur muséale. Les *-ismes* pullulent alors dans l'Europe Belle Époque, les manifestes pleuvent comme autant de petits messianismes rageurs. L'heure est à la rupture. Celle du futurisme se veut totale : poésie, peinture, sculpture, musique, théâtre, danse, mais aussi cuisine, céramique, science, politique, et bien sûr, mode. Le mouvement n'est rien moins qu'une révolution culturelle, un immense chantier anthropologique : à monde nouveau – accélération, productivité, ubiquité –, homme nouveau ! Dynamisme des grandes villes, amour immodéré de la machine, exaltation de la force, de la violence et de la guerre : l'homme futuriste s'abandonne au flux incessant de la vie, renonce aux tentations marmoréennes, se fait pur devenir pour être en accord avec ce qu'il assure être le sens profond de l'existence. À la chlorose naphthalinée, aux clairs de lune, au mélodrame, au kitsch domestique de la culture de masse, il opposera l'aristocratie de la vitesse, l'insolence de l'énergie, un rêve de muscles et de métal. Rythme, excitation, nervosité, énergie, renouvellement... La mode et ses palinodies, caprices et anathèmes, la mode et son sens tout à la fois ludique et tyrannique de l'obsolescence programmée, avait son rôle à jouer dans ce chambardement... La rencontre était inévitable, elle sera fructueuse. Trois manifestes en témoignent : les deux premiers, parus en 1914, sont consacrés au vêtement masculin ; le troisième, publié en 1920, à la mode féminine.

L'homme

Le vêtement masculin futuriste, manifeste et *Le vêtement antineutre* : deux textes du peintre et sculpteur Giacomo Balla, deux versions d'un même manifeste que quelques mois, et une déclaration de guerre, séparent. Le premier paraît à Paris en mai 1914 ; le second en Italie en septembre. Le premier entend libérer l'homme moderne de la nostalgie romantique, corrosive et pétrifiante ; le second veut arracher la « race » (italienne) au pessimisme, à l'inertie et à la prudence. Pas un verbe, pas un adjectif qui ne s'y colore d'interventionnisme : la neutralité à laquelle doit renoncer le nouvel élégant est certes celle des teintes, motifs, subtilités du bon goût passe-muraille, mais elle est surtout neutralité politique d'un pays qui hésite encore à se jeter dans la mêlée¹ : « *Nous voulons glorifier la guerre, seule hygiène du monde !* » hurlait Marinetti dès 1909. La rhétorique incendiaire des interventionnistes (parmi lesquels le jeune Mussolini) emprunte ses images à l'arsenal futuriste – et réciproquement. L'ébullition est à son comble, l'Italie doit prendre les armes, et l'homme du futur se lancer dans la bataille avec audace, courage, et une toute nouvelle garde-robe.



- « AUJOURD'HUI nous voulons abolir :
- toutes les teintes neutres, jolies, passées, fantaisie, semi-obscurées et humiliantes.
 - tous les coupes et coloris pédants, professoraux, teutoniques ; les motifs rayés, à carreaux, à pois diplomatiques.
 - les vêtements de deuil, que nous ne concédons pas même aux fossoyeurs. Les morts héroïques ne seront pas pleurées, mais saluées dans des vêtements écarlates.
 - l'équilibre médiocre, le soi-disant bon goût et la soi-disant harmonie des formes et des couleurs, qui brident les enthousiasmes et ralentissent le pas.
 - la symétrie de la coupe, les lignes statiques, qui fatiguent, dépriment, attristent, brident les muscles ; l'uniformité des revers maladroits, et tous les plis. Les boutons inutiles, les cols et les poignets amidonnés². »

Les vêtements futuristes seront donc : « agressifs, souples, dynamiques, simples et pratiques, hygiéniques, joyeux, lumineux, volontaires, asymétriques, éphémères et variables. » Variables, oui, grâce à l'ajout ou au retrait de « modifiants abstraits », pièces de tissu colorées de forme géométrique qui permettent de métamorphoser une seule et unique mise au gré des humeurs. Versatiles et mimétiques, ces modifiants seront



tour à tour « amoureux, présomptueux, envahissants, diplomatiques, multi-ton, nuancés, polychromes, parfumés. » L'interventionnisme obsessionnel de la seconde version se fait orgie adjectivale. Les registres (moraux, politiques, sensoriels) se bousculent, teintes et formes s'idéologisent, les adjectifs enflent à l'italienne et s'émancipent en pur plaisir sonore : « Employer des couleurs musclées, violettissimes, rougissimes, bleuissimes, verdissimes. ». Comme tout bon manifeste, le texte est à la fois destructeur (négativité de la rupture), prescriptif (positivité du contenu), et poétique.

L'homme futuriste déclame : les « mots en liberté » – ainsi a-t-il baptisé le poème – sont lus, chantés, hurlés. Le costume sombre, discret, s'est d'ailleurs longtemps imposé aux « poètes du futur » réfractaires à toute pose Bohème, à toute originalité galvaudée susceptible de voler la vedette à l'explosion du verbe. Les interventions de Marinetti et consorts, bien mis, élégants jusqu'à la discrétion, n'en ont que plus d'éclat : « Le déclamateur doit lui aussi disparaître, d'une certaine façon, dans la manifestation dynamique et synoptique des mots en liberté.³ »

Balla, rétif à tout diktat, désire quant à lui réconcilier imagination textuelle et singularité sartoriale. Mais, loin de se contenter de cultiver un style artiste au narcissisme inoffensif, il veut faire de la révolution du vêtement un véritable engagement. L'homme futuriste dans ses habits bariolés, asymétriques, phosphorescents, souples et élastiques est un « objet plastique vivant », qui traverse et transforme les villes. La *passaggiata*,

rite italien s'il en est, se fait performance avant l'heure : pas une occasion de se pavaner, non, enfermé dans une *persona* de pacotille (effarer le bourgeois), mais véritable réinvention du tissu urbain, au propre et au figuré, aventure géométrique et luminescente, où l'homme qui marche, et le monde avec lui, se composent, décomposent et recomposent à chaque instant. « *On pense et on agit comme on s'habille.* » Le vêtement n'est plus simple accessoire, mais participe à la construction de l'homme nouveau : musclé, souple, adaptable, combatif, et sans attaches.

Au-delà du bellicisme outrancier du second manifeste, Balla fait des propositions concrètes, dont beaucoup seront fécondes : asymétrie, utilisation de matériaux indignes, émancipation de la couleur délivrée des lois de l'harmonie, éclairage (on pense à ces guirlandes de diodes dont s'ornent aujourd'hui certaines vestes, ou aux baskets clignotantes), témérité du mauvais goût, libération du corps, hygiénisme – sans oublier les « *modifiants abstraits* » évoqués plus haut, si souvent utilisés au théâtre pour secouer l'espace scénique ou déconstruire les personnages. Sa prédilection va au gilet, pièce essentielle alors du vestiaire masculin, qu'il redessine à l'infini et arbore avec aplomb : bancal, strident, anguleux, bariolé, il dynamise à lui seul la plus sobre des mises.



Certains, pourtant, lui reprocheront d'ouvrir des portes ouvertes. Cendrars, dans *Le Lotissement du Ciel*, l'accusera même d'avoir tout chapardé aux Delaunay, grands « *réformateurs du costume* » aux dires d'Apollinaire : « *Voici par exemple un costume de Mr Robert Delaunay : veston violet, gilet beige, pantalon nègre. En voici un autre : manteau rouge à col bleu, chaussettes jaunes et noires, pantalon noir, veston vert, gilet bleu ciel, minuscule cravate rouge.*⁴ » Mais si Balla n'a rien inventé (les premières robes « *simultanées* » – adjectif au combien futuriste – de Sonia Delaunay datent de 1913), si l'explosion des formes et des couleurs était bel et bien dans l'air du temps, sa démarche est toute autre : pour les Delaunay, l'essentiel demeure la peinture – ils veulent étendre à toutes sortes de matériaux, dont le textile, leurs recherches formelles sur « *le contraste simultané des couleurs* » – annexer mode, objets, décors à leur recherche quasi mystique de lois universelles, à leur quête du « *spirituel dans l'art.* » Balla, quant à lui, se moque des nouveaux « *nombres d'or* » et autres formules magiques. Son ambition n'est ni ésotérique ni proprement artistique mais révolutionnaire : il veut réinventer le quotidien, brouiller les frontières qui séparent encore l'art et la vie, faire craquer l'habit noir du bourgeois début de siècle pour lâcher l'homme nouveau à la conquête des villes. « *La gaieté de notre vêtement futuriste aidera à la propagation de la bonne humeur proclamée par mon grand ami Palazzeschi dans son Manifeste antidoloriste.* »

La femme

Le *Manifeste de la mode féminine futuriste*, rédigé par le poète Volt, paraît dans *Roma Futurista* le 29 février 1920 dans un contexte fort différent. La guerre est passée par là, et son lot de désillusions. Deuils, crise sociale et instabilité politique : la grande hygiène du monde, les bains de sang lustraux et régénérateurs n'ont décidément pas tenu leurs promesses...



L'Italie, depuis 1909, rêve d'une mode proprement nationale : la tyrannie du bon goût parisien commence à lui peser, l'industrie textile déborde d'énergie, et les propositions sont nombreuses, fondées sur le prestigieux patrimoine national. Faire italien, c'est, bien souvent, puiser dans l'iconographie Renaissance ou s'inspirer de l'Antique. Volt, en bon futuriste, tourne résolument le dos à ces citations timides : sa mode féminine sera profondément nationale ET résolument moderne. Mais pourquoi cet intérêt soudain pour le vêtement féminin ? Le futurisme revendique dès son manifeste inaugural « *le mépris de la femme* » ; sa mythologie viriliste, toute en muscles et boulons, se construit entièrement contre un féminin repoussoir (humide, mou, flou, lacrymal, décoratif, chlorotique, castrateur etc.). Valentine de Saint-Point, dans son *Manifeste de la Femme futuriste*, tente bien de préserver ce manichéisme de toute accusation de misogynie en distinguant sexe et genre : chacun, homme ou femme, possède, en proportions diverses, du « masculin » et du « féminin ». Mais, si elle parvient à dénaturer ces catégories, audace tout à fait remarquable pour l'époque, elle n'en partage pas moins la fascination de ses collègues pour une masculinité absolue, regard d'acier et muscles bandés : « *Ce qui manque le plus aux femmes aussi bien qu'aux hommes, c'est la virilité. [...] C'est la brute qu'il faut proposer pour modèle.*⁵ » Qu'un homme futuriste daigne se pencher sur la mode féminine peut donc surprendre. Volt s'y intéresse d'abord en tant que système : « *La mode a toujours été plus ou moins futuriste. Vitesse, nouveauté, courage de la création. Bile verdâtre des professeurs contre le futurisme, des béguines contre la mode.* ».

C'est donc parce que la mode féminine, son rythme, sa rage à s'écrire au présent, sont intrinsèquement futuristes, que Volt y mettra son grain de sel : « *Il suffira de centupler les vertus dynamiques de la mode, de faire éclater tous les freins qui l'empêchent de courir, de voler sur les sommets dentelés de l'Absurde.*⁶ » Mais Volt ne se contente pas de noter l'analogie structurelle entre mode et futurisme, de rendre hommage à leur commune créativité. Il veut aussi « légiférer ». Son programme se résume en trois mots : Génie - Audace - Économie.

Génie

« *Il faut à tout prix proclamer la dictature du génie artistique sur la mode féminine contre les ingérences parlementaires de la spéculation inintelligente et de la routine.* » Le ton n'a guère changé, le parlementarisme sert toujours d'épouvantail, et l'appel à l'autorité fleure bon son époque. « *La mode est un art, comme l'architecture et la musique.* » Voilà la nouveauté : l'affirmation péremptoire de l'appartenance de la mode au club très fermé des Arts. Le tournant du siècle a vu la promotion des Arts appliqués (Arts & Crafts, Sécessions, etc.), mais Volt va plus loin, qui veut « *confier la direction de toutes les grandes maisons de couture à un grand poète ou à un grand peintre.* » Le Grand Couturier, né au siècle précédent (le syntagme semble établi vers 1874), acquiert enfin ses lettres de noblesse : artiste, directeur de conscience, gourou, il est « *le grand démiurge du quotidien* ». La femme, quant à elle, n'a plus qu'à revêtir : « *Une veste de femme génialement conçue et bien portée a la même valeur qu'une fresque de Michelangelo ou qu'une Madone du Titien.* »

Audace

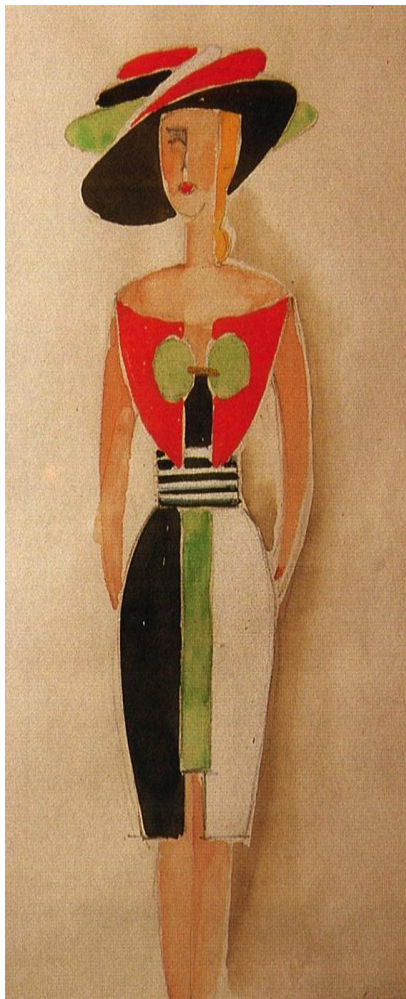
Les femmes doivent donner chair aux inventions du génie. Mais toutes n'en sont pas capables, il y faut du talent : « *La femme futuriste aura, dans sa façon de porter les nouvelles formes de vêtements, le même courage que celui que nous avons à déclamer nos mots en liberté.* » À chacun sa partition : l'homme déclame, la femme revêt. Le parallèle mode / littérature est clairement énoncé, le vêtement devient langage à part entière. La femme futuriste n'a pas droit à la parole, mais elle se fait texte, texte d'un autre hurlé à la face du monde. Volt, magnanime, lui reconnaît du courage : elle ne déclame pas, certes, mais n'est pas sans panache. Le génie ne serait rien sans sa collaboration : la mode est un art collectif, une association d'audaces.

« *La mode féminine ne sera jamais assez extravagante.* ». Rien de nouveau ici, les propositions rejoignent celle de Balla : asymétrie, couleur, agressivité, zigzags, spirales et triangles (le col en V date de 1913), mais le texte s'émancipe bien vite de son sérieux prescriptif : « *Nous créerons des toilettes trompe-l'œil, sarcastiques, sonores, bruyantes assassines, explosives.* » Le « *chiffon en liberté* » se fait poème tonitruant, déclamation colorée : « *Nous idéaliserons dans la femme les conquêtes les plus fascinantes de la vie moderne. Nous aurons ainsi la femme mitrailleuse, la femme tank de la Somme, la femme antenne radio-télégraphique, la femme planeur, la femme sous-marin, la femme motoscafe.* » Annexée au monde de la virilité guerrière, réifiée (*tank, antenne...*), pour mieux s'allégoriser (*vitesse, violence, témérité...*), la femme étendard des mantras futuristes est doublement arrachée à elle-même. Elle doit pourtant, douloureux paradoxe, rester fidèle à sa « nature » : « *Les formes nouvelles ne devront pas cacher mais accentuer développer exagérer les golfes et promontoires de la péninsule féminine.* » Nous voilà en terrain connu : l'éternel féminin, ses courbes, et les pauvres métaphores qui lui sont attachées. Le jeu infini des métamorphoses, le « *devenir-objet* » ludique et inconvenant n'ont pu venir à bout de la femme paysage. Mais Volt, en bon futuriste, ne voit dans ce topos éculé qu'une incitation à la violence démiurgique : « *Nous glorifierons le corps de la femme dans une frénésie de spirales et de triangles. Nous parviendrons à découvrir le corps astral de la femme au scalpel d'une géométrie exaltée.* » Les ciseaux argentés du sage couturier ont fait place au bistouri. Volt joue à la poupée en chirurgien mystique. « *La femme élégante sera par nous transformée en un véritable complexe plastique vivant.* » Nous retrouvons Balla et ses promenades-sculptures : mais si l'homme futuriste s'invente à chaque pas, la femme, quant à elle,

n'est qu'une Galatée moderne, Eve future avançant sous hypnose.

Économie

Fasciné par le *système mode*, phénix autoritaire et frivole, Volt n'en décrie pas moins le consumérisme outrancier de ses « esclaves ». D'autant que c'est Paris qui mène le bal. Économie et nationalisme se donnent la main. La guerre est passée par là, et son ethos d'austérité. L'heure n'est plus à l'ostentation Belle Epoque ni à la surenchère somptuaire. « *Ce qui rend un vêtement onéreux, c'est le tissu, plus ou moins précieux, pas la forme ni les coloris, que nous offrons gratuitement à toutes les Italiennes.* » Il renonce à la plus value de la griffe et néglige le coût des heures de travail pour se battre sur le seul terrain des matériaux. Adieu, prodigalités de cuir et de soie, l'atelier doit ouvrir grand les portes aux « *papier, carton, verre, papier alu, aluminium, céramique, caoutchouc, peaux de poisson, toile d'emballage, étoupe, chanvre, gaz, plantes fraîches et animaux*



vivants. » Une fois de plus, l'énumération s'emballé, toute au plaisir sonore de la surenchère, risquant de perdre en autorité ce qu'elle gagne en poésie. L'appel, pourtant, sera entendu. La mode du XX^e siècle accueillera peu à peu ces matériaux inconvenants : robes en métal (Paco Rabanne), en papier (Jum Nakao), en toile de parachute (Valérie Pache), en chambre à air (Fabiano Lima), la liste serait longue, et il n'est pas jusqu'aux animaux vivants (serpents, cacatoès...) qui n'aient un jour servi d'accessoire dernier cri (Luisa Casati et ses colliers boas). Volt n'est pas seul dans son combat : la réforme du vêtement est à l'ordre du jour, praticité et économie en sont les grands principes. Marinetti lui-même a son mot à dire. Dans son manifeste de 1920, sobrement intitulé *Contre le luxe féminin*, il s'attaque à « *la prostitution masquée mais inévitable de la femme parée* » et fustige « *l'obsédante passion des étoffes et des bijoux qui éteint chez la femme le sain mouvement du sang et crée chez elle une véritable libido de soie, velours et pierreries*⁸. » Il propose, comme remède à l'ostentation dispendieuse, à la frénésie d'achat, un simple fait-maison. La femme, si elle veut manifester son « *intelligence physique* », sa « *corporéité instinctive* », devra inventer et fabriquer elle-même sa tenue. « *Toute belle femme, laissant aux vieilles et aux laides le luxe comme unique défense, se doit d'inventer sa ligne de vêtements et de la réaliser, faisant de son corps,*

simplement enveloppé, une sorte de poème vivant. » Volt, soucieux de la bonne santé industrielle du pays, ne va pas quant à lui jusqu'à promouvoir le bricolage et l'autarcie vestimentaire. Ses appels à l'économie, à une relative démocratisation de la mode (le privilège de l'argent cédant la place à celui de la beauté) annoncent le prêt-à-porter – quand ceux de Marinetti condamnent dans l'œuf le *système mode*, tentent d'arracher la femme à son orgie de luxe, à sa passivité de bibelot, trophée de l'opulence familiale. Nulle réelle libération à l'horizon cependant : Marinetti craint surtout qu'un fétichisme généralisé ne dévirilise la nation, n'en fasse un peuple de « *bijoutiers, parfumeurs,*

couturiers, modistes, repasseurs, brodeurs et pédérastes. » Volt, de son côté, s'amuse à prendre au mot l'étymologie guerrière de l'« avant-garde », et lance ses troupes d'amazones bariolées à l'assaut du vieux monde : « *Chaque femme sera la synthèse ambulante de l'Univers. Vous avez l'honneur d'être aimées de nous – soldats de l'avant-garde d'une armée d'éclairs !* »

Trois manifestes, donc, et une multitude de textes, poèmes, croquis, fantaisies typographiques et textiles : les futuristes ont pris la mode au sérieux, et au pied de la lettre. Matrice de toutes les avant-gardes, pythie de « *La Nouvelle Religion Morale de la Vitesse*⁹ » annoncée par le prophète Marinetti, elle avait tout pour leur plaire. Jalouse, ingrate, ne renonçant jamais à trahir père et mère, elle brûle ses idoles et dévore ses petits. Mais elle est aussi quotidienne, triviale, incontournable. Balla en fera un de ses champs de bataille dans « *La reconstruction futuriste de l'Univers*¹⁰ ». Écrite, proclamée, dessinée, fabriquée, portée, la mode futuriste est poème, incantation, sculpture, musique, sémaphore, hurlement, elle s'amuse à brouiller les cartes, fait tomber les barrières entre l'art et la vie et lance dans les métropoles du futur ses « *objets plastiques vivants* », redingotes asymétriques « *modifiées* » « et autres « *robes char d'assaut* » aux couleurs du temps ...

¹ L'Italie, après un semblant de guerre civile entre neutralistes et interventionnistes, entre en guerre aux côtés de la Triple Alliance le 23 mai 1915.

² *Le Vêtement masculin futuriste*, Giacomo Bella manifeste Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 20 mai 1914, 4 pages illustrées. *Il Vestito antineutrale, manifesto futurista*, Giacomo Balla, Milano, Direzione del movimento futurista, 11 septembre 1914, placard replié. Traduction inédite des citations faite par l'auteure.

³ *La Déclamation dynamique et synoptique* de Marinetti, publiée en introduction au poème *Piedigrotta* de F. Cangiullo, Milan, edizioni futuriste de Poesia, 11 mars 1916, puis en placard replié. Traduit et présenté par Giovanni Lista dans *Futuristie, Manifestes*, Paris, l'Age d'homme, 1973, p. 363 à 365.

⁴ *La Femme assise*, Guillaume Apollinaire, Paris, éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920.

⁵ *Manifeste de la Femme Futuriste*, Valentine de Saint Point -Paris, 25 mars 1912, placard replié publié simultanément en français et en italien. Cité à partir de *Futuristie, Manifestes*, présenté par Giovanni Lista, op. cit., p. 329 à 332.

⁶ *Manifesto della moda femminile futurista*, Volt, (Vincenzo Fiani Ciotti) revue *Roma Futurista* n° 72, 29 février 1920. Traduction inédite des citations faite par l'auteure.

⁷ Détournement de la notion du devenir-animal chez Deleuze.

⁸ *Manifesto contro il lusso femminile*, Marinetti, placard replié, Milan, 11 mars 1920, texte publié en français dans la revue *Roma Futurista*, n° 75 du 21 mars 1920, puis en italien dans le n° 77 du 4 avril, traduit et présenté par Giovanni Lista dans *Futuristie, Manifestes*, op. cit., p. 335-336.

⁹ *La nuova religione morale della velocità*, Marinetti, paru en italien dans la revue *L'Italia Futurista* n°1, 1er juin 1916, et en français dans la revue *Le Futurisme* n°4, 1er octobre 1922, présenté par G. Lista dans *Futuristie, Manifestes*, op. cit., p.366-370.

¹⁰ *La ricostruzione futurista del l'universo*, Balla & Depero, Milan, Direction du mouvement futuriste, 12 mars 1915, placard replié. Cité à partir de *Futuristie, Manifestes*, présenté par Giovanni Lista, op. cit., p. 202 à 204.


Aude Bruneau, italianiste de formation, traductrice, rédige actuellement un ouvrage sur la représentation à l'écran de la *pasionaria* terroriste des années 70 à 80 (BR, RAF, Action Directe).



Farid Chenoune

Entretien

avec Anne Segal et Christine Bonduelle

L'entretien avec Farid Chenoune est écoutable sur la [Sonothèque](#) ou à partir de l'icône . Pour cette retranscription, l'entretien a été légèrement amendé.

AS : Farid Chenoune, bonjour, et merci de nous accorder cet entretien pour le numéro 14 de la Revue Secousse. Vous êtes agrégé de Lettres, professeur de Lettres dans l'enseignement secondaire ; vous l'avez été pendant dix ans et, depuis, vous êtes enseignant, historien, Chargé de cours à l'Institut de Français de la Mode ainsi qu'à l'École Nationale des Arts Décoratifs et à l'École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne. Chercheur également à l'Université des Arts de Londres depuis 2013. Vous êtes sollicité pour de nombreuses conférences et animations de séminaires. Vous avez été journaliste indépendant et avez beaucoup travaillé dans la presse ; vous avez notamment dirigé deux magazines de mode : Mixt(e) et Le Monde d'Hermès. Vous avez publié de nombreux catalogues et participé à des ouvrages collectifs pour des expositions. On peut citer également quelques publications : Des modes et des hommes. Deux siècles d'élégance masculine, Flammarion ; Les Dessous de la féminité. Un siècle de lingerie (réédition, Assouline, Grand Prix du Livre de Mode décerné par l'Université Lumière Lyon 2) ; et plus récemment L. 12. 12. À la recherche d'un vêtement-type (photos de Charles Fréger), un livre sur Lacoste.

Une théorie de la mode ?

AS : La mode, comment définir ce domaine ? Pourrait-on dire que c'est un langage particulier ?

FC : Si on commence comme ça, ça va se terminer en cours qui va durer une année ! En fait, il y a mille manières d'aborder la mode. C'est vraiment un objet opaque ; très visible et en même temps opaque, autour duquel on peut tourner sans cesse avec quantité d'outils. Vous savez, il y a ce très bel article du linguiste Roman Jakobson sur les chats de Baudelaire où il explique comment divers types d'interprétations se sont portés sur ce poème : psychanalytique, biographique, stylistique, historique... Si je me souviens bien, il en conclut que cette espèce de farandole, de ronde autour du poème, à chaque fois l'éclaire mais, en fait, en renforce le mystère. C'est ça que j'aime bien faire, c'est ça qui me plaît ; j'adore mobiliser quantité de petits outils, plus ou moins théoriques, plus ou moins solides, pour éclairer cet objet ultra visible et en même temps très opaque qu'est la mode. Parce qu'au bout du compte, après en avoir parlé de mille manières, il est toujours aussi opaque, il est toujours aussi mystérieux ; et d'une certaine manière (même si aujourd'hui beaucoup de gens pensent qu'il n'y a plus de magie), il y a cette espèce de magie qui est la magie du présent. C'est très important. Il y a le temps ; la mode c'est un filet à temps. La seconde magie, c'est la magie du public, la présence aux autres, la présence dans le monde. C'est vraiment ces deux dimensions-là que j'aime dans la mode, c'est-à-dire cette présentation que l'on fait au monde, et la dimension du temps, qui me semble absolument fondamentale. Quand je faisais des chroniques de

mode, des comptes-rendus du jour au lendemain de défilés de mode, j'avais l'impression d'écrire sur le temps. C'est-à-dire que j'avais l'impression d'écrire déjà du passé.

C'est une manière de parler de la mode, il y en a plein d'autres, comme dans l'article de Jakobson, et toutes sont intéressantes. Je vous parle de ma petite expérience parce que c'est quelque chose qui s'est fabriqué comme ça, avec des bouts de ficelle, au fil du temps. Quand je me suis intéressé à ça, j'avais même envisagé de faire une thèse et en fait, cela n'intéressait personne, et même cela rebutait un peu les gens. Actuellement, on assiste à une espèce d'explosion des études académiques, des *fashions studies*. Aujourd'hui, les gens réfléchissent beaucoup sur la théorie de la mode : est-ce qu'il y a une théorie ? quel type de langage théorique on peut utiliser ? Il y a eu Bourdieu, il y a déjà toute une série de grands maîtres qui jalonnent la réflexion sur la mode. Tous m'intéressent, aucun ne me suffit comme explication globale, jamais. Il manque toujours cette espèce de contact avec la chair des choses, la complexité des choses, le scintillement des choses et c'est là que cela rejoint la littérature. Pour moi c'est vital, autrement je me dessèche. Je me suis essayé à utiliser la rigueur un peu grandiloquente de Bourdieu, je me suis essayé à utiliser même la sémiologie à la Barthes, etc. Je n'y arrive pas, j'ai du mal, je ne m'y retrouve pas. Même si de temps en temps je peux y puiser, je peux en tirer un truc. Tout ça pour dire que ce que je vous raconte c'est vraiment un petit bout de la lorgnette.

Mais par contre, il y a un texte de référence qui pour moi est vraiment une lumière. Cela va peut-être vous étonner, parce que cela n'a vraiment rien à voir. C'est un texte de Diane Arbus, qui est une photographe américaine extraordinaire. Diane Arbus, en 1958, a déjà passé la trentaine. Elle était mère de famille – vous savez qu'elle est devenue photographe au bout d'un certain temps, après avoir, comment dire, honoré la condition féminine... en étant femme, épouse et mère. C'est un texte absolument merveilleux, en une page, où elle écrit à une institution américaine, la *National Foundation for the Arts and the Humanities*, un système de bourses. Elle écrit à cette fondation en expliquant pourquoi elle veut devenir photographe et ce qu'elle veut faire. Dans ce texte, d'une poésie extraordinaire, elle explique qu'elle veut photographier les *cérémonies du temps présent*. En une page, elle décrit toutes les cérémonies qu'elle veut photographier. Ces cérémonies, se sont les moindres gestes des gens : la cérémonie du mariage, la cérémonie de la sortie de l'école, la cérémonie du bridge, des riches, des pauvres, du bal ; c'est une litanie incroyablement poétique, très belle. Elle termine son texte en disant : voilà, c'est ce que je veux faire ; rendre hommage, et saisir les cérémonies du temps présent – car ces choses qui nous semblent banales sont les légendes de demain. Superbe texte. Quand je suis tombé sur ce texte, j'avais le cœur battant ! Cela remonte à 15 ans, vous voyez, ce n'est pas très vieux. Et tout d'un coup, je me disais que c'est exactement ça que je voulais faire. Les cérémonies quotidiennes. Je pense que dans la littérature, en tout cas les grands livres que j'aime, les auteurs que j'aime, ceux qui m'accrochent, il y a toujours quelque chose qui ressemble à ça.

La « toilette »

CB : Une citation de Proust, évoquant la toilette de Madame Swann : « Elle était entourée de sa toilette comme l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation ». *Est-ce qu'on peut parler aujourd'hui de la même manière d'une « toilette » ?*

FC : La *toilette*, c'est un mot extrêmement beau. C'est vraiment un mot central dans

l'histoire de la mode féminine, même si on l'a aussi employé pour les hommes. La toilette inclut la notion de totalité. La toilette, c'est un ensemble, c'est arriver à produire quelque chose de fini : une femme entièrement finie, parachevée de la pointe des cheveux à la pointe de la chaussure. Je pense que c'est ça la « *civilisation* », la totale emprise d'une stylistique, ou d'une esthétique ou d'une poétique sur l'existence, sur le corps, sur ses gestes : tout est passé au tamis de ce travail-là, qui est un travail de l'artifice. La *toilette*, oui c'est ça : « *l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation* » ; c'est un merveilleux artefact ; c'est cette dimension artificielle, comme la cérémonie : on est dans des dimensions totalement fabriquées de la beauté. C'est ça la « *civilisation* ».

CB : *Quand on s'habille avec un jean et un tee-shirt, avec soin, peut-on aussi parler d'une « toilette » ?*

FC : C'est un autre soin. Le non-soin est aussi un soin. Les codes du raffinement changent toujours, le raffinement ne s'arrête pas. Il faut s'étonner des choses, plutôt que de les décrier au regard de ce qui s'est passé auparavant. On va toujours imaginer qu'il y a une perte, qu'il y a une déperdition de raffinement, une déperdition de *civilisation*. Ce qui est magnifique, c'est le mot *appareil* ! On dit aussi : « *elle était dans le plus simple appareil* »... Merveilleuse expression, aujourd'hui, quand on a oublié ce que ça voulait dire ! (*rires*). Donc, cette dimension d'appareillage, dans un autre sens : on s'appareille pour appareiller, pour partir, pour sortir. Oui, j'adhère à cette formule. Vous me parliez du jean, mais vous savez très bien que dans l'expérience du vêtement de jean, depuis 15 ans, depuis 20 ans, il y a une multitude de ramifications, on appelle ça de l'offre... une offre incroyablement diversifiée, notamment sur ce que l'on appelle la *main*, la main du jean : des jeans râpés, des jeans déchirés, des jeans troués, des bleach jeans, usés, à moitié usés, il y a toute une stylistique du jean – enfin, c'est un bien grand mot...

CB : *Et les coupes sont très sexuées...*

FC : Les coupes sont très sexuées. À l'intérieur de ça, il y a des grilles de lecture très fines, que quelqu'un qui n'appartiendrait pas à notre civilisation aurait du mal à saisir. Par exemple, l'histoire du jean déchiré est une merveilleuse histoire. Voilà un beau phénomène de mode, et qui embrasse une incroyable amplitude : au moins 25 années de la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e. Pas plus tard qu'hier, je regardais dans le dernier *Elle*, ou je ne sais plus quel magazine ; eh bien, il y avait encore des filles qui posaient en jean déchiré. Le jean déchiré, voilà une très belle histoire de mode. Il y a cette manière de défaire les choses. C'est un véritable courant de la mode aujourd'hui, je dirais depuis les années 80, avec l'arrivée des stylistes japonais, belges. On parle de *déconstruction*. On a pris les termes de la philosophie critique française et c'est rentré avec une facilité incroyable, comme dans du beurre. C'est du beurre, la mode, de toute façon ! Toutes les mauvaises odeurs, et les bonnes, elle les prend... Elle prend tout. On parle donc de *déconstruction* : cette manière de déconstruire les vêtements ; l'intérieur, qu'on cachait (parce que l'intérieur c'est le travail : on cachait le travail), de le mettre à l'extérieur ; de faire des coutures qui apparaissent à l'extérieur, aux manches, etc. Sonia Rykiel a été l'une des premières à faire des vêtements qui montraient les bords francs, c'est-à-dire un bas de robe, ou un bord de manche qui n'est pas cousu, qui n'a plus de retour pour cacher la cicatrice. Maintenant, on laisse le bord franc, c'est-à-dire des petits poils, des petits bouts de fil qui pendent ; et ça, ça été un immense courant de la mode. La civilisation du vêtement se caractérisait par son *savoir-faire*. On voit apparaître une nouvelle culture du vêtement qui repose sur le *savoir-défaire*. Une sorte d'envers des

choses. Peut-être va-t-on en sortir, peut-être est-on en train d'en sortir. Tout cela demande un certain doigté dans l'analyse.

L'élégance

AS : *On associe souvent la mode avec l'élégance. Balzac dans Le Traité de la vie élégante écrit : « L'homme qui ne voit que la mode dans la mode est un sot. La vie élégante n'exclut ni la pensée ni la science, elle les consacre ». Qu'en pensez-vous ?*

FC : Vous dites qu'on associe la mode à l'élégance. Non, c'est le contraire : on *dissocie* la mode de l'élégance. Le discours de l'élégance consiste à dire que l'élégance est précisément *ne pas être* à la mode, l'élégance étant le fruit d'une attitude personnelle : c'est sa marque, la marque de la personne, alors que la mode est marquée par un comportement moutonnier, un comportement d'imitation.

CB : *C'est le dandy qui se démarque...*

FC : Oui, c'est ça. Le dandy est un des héros de l'élégance. Il y a vraiment un théâtre d'opposition entre une mode qui serait une sorte de suivisme, d'adhésion aux codes d'une époque, et l'élégance qui serait une prise de distance par rapport à ces codes, de grande liberté par rapport à ces codes, une sorte d'éthique. Il y a toute une histoire, qui remonte au XV^e siècle, au XVI^e, au *Traité du courtisan*, à la philosophie mondaine, italienne. C'est là que s'est formée la notion de *sprezzatura*, c'est-à-dire la désinvolture, la liberté que l'on peut afficher vis-à-vis d'un code. C'est un système qui permet le fonctionnement de toute une série d'attitudes, de jeux d'opposition, de rivalités entre les classes, mais aussi entre les individus à l'intérieur d'une même classe, et qui fournissent des outils de jugements. Je réponds à votre question de manière un peu critique. Ce qui m'intéresse, c'est de comprendre pourquoi ça fonctionne comme ça. Il y a encore aujourd'hui des critères de goût qui sont très violents, très forts et qui disent : celle-ci elle est élégante, celle-là elle est vulgaire. Le mot *vulgaire*... C'est un peu démodé de parler comme ça, parce qu'aujourd'hui il y a toute la tradition de la déconstruction, du « *bad boy* » et de la « *bad girl* », du rebelle, du grunge, qui ont fait voler en éclats tous ces codes, mais il n'empêche qu'au bout du compte, il y a encore ça. Je ne veux pas en faire un jugement, je n'emploie jamais ce mot-là comme un jugement de valeur. Je vois bien qu'il y a des gens qui sont plus élégants que d'autres, bien sûr – donc moi aussi, j'adhère complètement à ça, instinctivement. Mais, à part le plaisir de regarder quelqu'un qui a effectivement quelque chose en plus, c'est aussi quelque chose que j'aime analyser, ce moment un peu difficile à comprendre : qu'est-ce que c'est que l'élégance ? qu'est-ce que c'est que la grâce ? qu'est-ce qui fait que l'on regarde quelqu'un et que l'on ne regarde pas quelqu'un d'autre ? pourquoi le même vêtement porté par l'un ou par l'une brille, alors que porté par une autre ça va pas marcher ? Quand on vient sur ce terrain-là, c'est comme quand on parle de *l'air du temps* : on arrive sur un terrain totalement miné, où il n'y a rien, il n'y a personne, très peu de théorie, et l'on avance un peu le nez au vent. C'est ce que j'appelle la phénoménologie. C'est ce que j'aime faire. Comment les choses et les êtres humains, comme les animaux, se présentent au monde.

La littérature couturière

CB : *Dès l'apparition des revues de mode, à la fin du XIX^e siècle - début du XX^e siècle, il y a eu toute une littérature descriptive des tenues, très sophistiquée, qui palliait*

l'absence des photos (que l'on a actuellement) par du texte. Ça s'est plutôt simplifié à notre époque... Il y a Jean-Paul Gaultier, qui a créé les défilés avec commentaire oral. C'était déjà la mode dans les années 50, je crois...

FC : Non. C'était le principe de l'aboyeur. C'est-à-dire que l'on annonçait le modèle comme on annonçait autrefois un invité dans les soirées des châtelains. Il y avait ça chez Dior, chez pratiquement toutes les maisons de couture. On n'était pas du tout dans une période industrielle de la mode. La mode, c'était des maisons de couture, il n'y avait pas de confection, les relais étant soit des maisons de confection, soit les petites couturières de quartier ou de province. D'ailleurs, les femmes cousaient énormément, faisaient aussi leurs vêtements elles-mêmes. Les présentations de mode (ce que l'on appelait les *présentations de collection*) avaient lieu dans la maison elle-même, et non pas sur de vastes podiums loués. C'était fait dans la maison, dans l'intimité, dans les salons eux-mêmes. Ça impliquait une proximité immédiate vis-à-vis du vêtement puisque le mannequin défilait à un mètre de vous. On entendait le bruit du vêtement, puisqu'il n'y avait pas de musique ; ce que l'on entendait, c'était la rumeur des gens présents, tout le monde fumait à hue et à dia et on entendait les petits commentaires. On avait la perception du public qui était là : beaucoup de journalistes bien sûr, des acheteurs, c'est-à-dire des représentants des grands magasins (des grands magasins américains) et puis il y avait les clientes, qui étaient là aussi. Et il y avait ce qu'on appelait les *aboyeurs* : la directrice de salon, ou l'une des assistantes du couturier ou de la couturière, qui annonçait le nom et le numéro des vêtements. Des programmes étaient distribués, il y avait un descriptif technique du vêtement. C'est quelque chose qui a disparu dans les années 60-70 avec l'arrivée du prêt-à-porter, Gaultier, tout ça – Gaultier qui d'ailleurs ne va plus présenter de défilé de prêt à porter. Donc, dans ses défilés de Haute Couture, il a repris cette tradition de l'aboyeur ou de l'aboyeuse, avec des textes un peu plus ironiques, ou au second degré, mais qui reposent sur la même rhétorique : des textes ultra chichiteux, ultra sophistiqués et ultra futiles, comme de la pâtisserie de mots.

CB : Que Chanel fustigeait du reste. Elle ridiculisait les poètes couturiers...

FC : Chanel avait horreur, effectivement, de la *littérature couturière*. Il y a eu une abondance de littérature couturière dans les années 20 et 30, et même encore avant, avant la fin du XIX^e siècle. On voit bien dans les magazines de cette époque-là qu'il y a une logorrhée poétique autour du vêtement et de la robe, dont la citation de Proust que vous avez faite tout à l'heure est une sorte de suc, de quintessence terminale. Il faut imaginer cette espèce de crème, de littérature crémeuse qu'il y avait tout autour... La littérature, au fond, (la *littérature*... le fait d'écrire tout simplement), les critiques, les textes, essayaient de mimer le luxe, la richesse, la complexité, la mouvance de ces espèces de bâtiments, de monuments, de vaisseaux qu'étaient les robes. Il y a un très beau texte d'ailleurs là-dessus, sur la robe comme voile ou comme bateau, dans *Belle du seigneur* ; un merveilleux passage sur la manière dont la belle s'apprête. Elle s'apprête pour sortir, Albert Cohen décrit la cérémonie de l'habillement, puis il la décrit prenant la haute mer en arrivant en ville, la manière dont elle avance sur les trottoirs comme un voilier qui sort du port. C'est absolument hallucinant, un très beau texte. Albert Cohen utilise le vocabulaire de la marine, c'est ça qui me plaît. J'aime bien quand, tout d'un coup, les vocabulaires s'entrechoquent et que l'on amène des vocabulaires étrangers dans un domaine où l'on n'utilise pas ce type de mots. Là, il y a de grands moments de littérature, de mode...

CB : *C'est un peu passé de mode cette logorrhée...*

FC : Oui, complètement, parce qu'il y a eu l'image. Le langage était absolument indispensable pour donner une idée. Souvent, je rêve de faire des cours où il n'y aurait pas d'images, des cours où il n'y aurait que de l'imaginaire. C'est très difficile, mais plus ça va, moins je montre d'images à mes étudiants. Pourtant il y a des images qui parlent, qui sont censées parler toutes seules. C'est vrai et c'est faux. Sur internet, il y a plein de blogs, de sites où l'on parle de la mode, où l'on décrit les vêtements : donc, ça ne veut pas dire que le langage a jeté les armes, pas forcément. Mais ça se fait différemment, ce qu'il y a à décrire est peut-être différent. Quand vous regardez les critiques de mode du XIX^e siècle, et même quand on lit les descriptions balzaciennes, on ne décrivait que le vêtement. Chez Flaubert, il y a des choses un peu plus subtiles : il décrit la sensation d'une robe, le plaisir qu'éprouve Madame Bovary...

CB : *L'état d'âme...*

FC : Cette espèce de pulsion du corps et la manière dont le corps réagit au vêtement, à la robe, à son bruit. Madame Bovary, c'est moi et ses robes ! (*rires*) Et c'est très beau, les émotions, les sensations vestimentaires... Balzac le fait beaucoup moins, il est plus grossier dans sa sophistication, si j'ose dire. En tout cas, il n'a pas le même objet. Il décrit avec une sorte de rage globalisante le vêtement du dandy, par le menu, comme on le faisait dans la presse à l'époque.

CB : *Il décrit le milieu...*

FC : Il ne décrit pas l'intériorité...

CB : *Voilà, il décrit le milieu, le vêtement comme code social.*

FC : Il le décrit comme code social et comme carte : il montre les cartes. Quand Lucien de Rubempré va chez son tailleur, Balzac décrit l'abondance, l'amoncellement des choses, il décrit la quantité. Aujourd'hui, on décrit beaucoup moins le vêtement. On décrit comment le vêtement est une espèce de machine à vivre, comment le vêtement permet un certain nombre d'attitudes qui, elles, enrôlent le corps et lui donnent un style. C'est ça l'obsession, aujourd'hui, plus que l'élégance, même si l'élégance existe encore. *Mode, élégance, style* : c'est vraiment les trois mots...

Le style

AS : *...qu'on emploie aussi pour la littérature...*

FC : Oui. La notion de *style*, c'est une notion qui revient, qui a été beaucoup critiquée dans les années 60-70 et qui est revenue ces dernières années. Il y a une tension entre d'un côté ça, être à la mode, *fashion* comme disent les tout jeunes... Ce qui est amusant, c'est qu'au XIX^e siècle, on le disait aussi ; l'élégant, on appelait ça un *fashionnable* ; il y avait même une revue qui s'appelait *Fashion theory* ; et puis ce mot, qui avait complètement disparu en français dans la langue courante, y compris dans la langue de la mode au XX^e siècle, est revenu à la fin du XX^e siècle. J'adore repérer ça dans une époque parce que, tout d'un coup, c'est comme si on y était ; c'est un mot qui sonne juste sur le moment. C'est un grand plaisir, cela relève de la fiction. Plus ça va, plus je me dis

que je fais de l'histoire-fiction. Les histoires que je raconte, je suis toujours interloqué par l'intérêt qu'on peut leur porter, et je me dis : mais c'est une fiction que j'ai racontée, c'est moi qui me suis construit une histoire ! Sur la mode masculine, on m'interroge comme si j'étais un expert, alors que tout ça, c'est du sable mouvant. Pour revenir à ce que l'on disait, il y a cette tension donc, entre ça, *fashion*, et le style.

Là, on est en plein dans le discours contemporain où, être à la mode, c'est *s'inventer soi-même*. S'inventer soi-même ! N'ayez pas peur, inventez-vous ! Inventer à travers le vêtement. Je pense que c'est vraiment lié à la période d'aujourd'hui où le style devient une véritable signature de marque personnelle, une tendance à être sa propre marque : « *je suis ma propre marque* ». Sur les blogs, sur Internet, il y en a plein, ça grouille d'aspirants à cette dignité-là. Cette l'histoire de l'invention de soi, c'est quelque chose qui est présent par exemple chez Foucault ; c'est un peu comme la déconstruction, c'est un terme qui vient du monde de la philosophie. Elle a dérapé, puis elle est passée dans la critique de mode et, finalement, elle s'est totalement banalisée. Le nombre de fois où les grandes marques... *Le Printemps* l'a fait, c'est-à-dire mettre une gigantesque affiche en septembre : « *Inventez-vous !* ». Ce sont évidemment des discours très pervers. Chaque année, il faut se réinventer, il faut soi-même être un producteur de mode. Il n'y a que la mode qui fait ça. Ça aussi, c'est une histoire tout à fait passionnante, et où le langage est mobilisé, au sens militaire du terme. Cette notion de *style*, elle est là. On peut dire que c'est aussi lié au fait qu'il y ait une maturité des consommateurs. On baigne dans la mode, il y a une culture de mode maintenant que les gens n'avaient pas il y a 15-20 ans. Les marques sont devenues une espèce de deuxième paysage naturel, ce qu'on appelle la *culture urbaine* : on est dans ce paysage naturel où souvent il y a plus de marques que d'arbres... Vous parliez de la toilette, qui est un merveilleux mot, mais d'une époque révolue. La toilette, c'était une conception intégrale, où tout était coordonné. Par exemple, dans les années 50 (et même avant), quand on s'habillait, c'était majoritairement suivant ce qu'on appelle le principe du « *total look* ». C'est-à-dire qu'une femme qui s'habillait chez Dior, s'habillait totalement en Dior. Il y avait une sorte de soumission, ou...

AS : ...de fidélité à la marque...

FC : De fidélité à une maison, à un ensemble de codes, où toutes les choses allaient ensemble. Depuis les années 70 (et ça a même commencé un peu avant), il y a eu ce que l'on a appelé, la fin du *total look*, où les femmes ont commencé à mélanger les choses. Ce qu'on appelle le « *mix and match* », où les femmes mélangent les choses. Elles mélangent les vêtements d'origines diverses, de marques diverses, de statuts divers. Ce sont des assemblages qui relèvent du goût et de la performance individuelle. C'est devenu un critère de style et d'appréciation de la performance. La bonne « performeuse », c'est celle qui sait mélanger les choses et, à partir de ce mélange, dégager une personnalité, un *style*. Donc le style est devenu...

CB : ...une création personnelle...

FC : Une création personnelle, oui. En fait, on s'aperçoit que ça l'a souvent été. Si vous allez voir le film de Bonello qui vient de sortir sur Saint-Laurent, il y a toute une séquence où l'on voit Saint-Laurent (qui était un grand acteur de cette notion de style) entouré de deux jeunes femmes qui vont l'accompagner pendant toute une partie de sa carrière. L'une s'appelle Betty Catroux, une grande blonde qu'il a rencontrée dans une

boîte de nuit, en qui il a vu une espèce d'élégance toute en longueur, un peu cassée, un double féminin de lui-même (c'est à elle qu'il a fait porter ses premiers smokings Yves Saint-Laurent) : elle incarnait la masculinisation de la femme au XX^e siècle – c'est un des grands apports de Saint-Laurent. L'autre femme, Loulou de la Falaise, est une jeune femme qui débarque de Londres, aristocrate bohème, complètement fofolle, qui s'habille avec tout et n'importe quoi. Et elle, elle mélange les choses, les bijoux, les vieux vêtements, etc. Elle a une liberté d'assemblage, de montage, ce qu'on associe ou dissocie, plein de choses comme ça qui sont propres à toutes ces années qu'on a traversées depuis 25-30 ans. Saint-Laurent est fasciné par cette femme. Lui, il est encore prisonnier des codes de la Couture où tout doit être « *raccord* », où le sac est exactement de la même couleur que le chapeau, que l'escarpin éventuellement. C'était ça, ce qu'on appelait la *jolie madame* dans les années 50, un concept qu'avait créé Pierre Balmain. Cette fille-là, Loulou de la Falaise, vient de l'Angleterre des années 70, elle s'habille comme une hippie chic et fortunée. Elle a une espèce de *babiolisme*... je ne sais pas comment appeler ça. Il est fasciné par cette fille. Il la fait rentrer à son studio et elle devient une sorte d'accessoiriste critique à l'intérieur de la production. Elle passe son temps dans le studio, avec Saint-Laurent, et elle défait les choses, elle amène des choses nouvelles, elle l'aide à donner un coup de pied dans la fourmilière. C'est un prototype de la femme contemporaine qui mêle les choses.

Un instrument de conquête sociale

AS : *Pour finir, pourriez-vous nous parler de votre sujet de recherche actuelle ?*

FC : La littérature et la mode, c'est quelque chose que j'aimerais bien étudier. Et la prostitution et la mode, notamment à la fin du XIX^e, même avant. Les grandes animatrices, les grands leaders de mode, ce n'étaient plus les reines, c'étaient les grandes prostituées : Liane de Pougy, les grandes cocottes, etc. C'est elles qui étaient en demande de mode. Parce que les grandes aristocrates, la grande et vieille aristocratie de haute noblesse avec des quartiers, celles-là, elles n'en avaient pas besoin...

CB : *Désargentées...*

FC : Non, pas forcément désargentées. À Paris, c'était le quartier du Marais. Des gens qui étaient un peu désargentés mais surtout, des gens qui détestaient la mode. La mode c'était lié à l'arrivisme, à la volonté de se faire une place. Alors qu'une très grande aristocrate n'avait pas besoin, elle avait son titre, elle n'avait rien à prouver. Les grandes mondaines, même sous le Second Empire, ce sont elles qui font la mode parce qu'elles ont un besoin de représentation. La mode, c'est un instrument de conquête sociale. C'est l'instrument de conquête sociale des femmes, c'est un instrument d'excellence des femmes. Au XIX^e siècle, il n'y avait pas beaucoup de terrains, il n'y avait pas d'enceintes : la littérature, le salon... parce que c'est des raccourcis incroyables. C'est un milieu, la mode, où l'on peut pousser très vite, sauter des étapes. Il y a des raccourcis de carrière qui peuvent être très rapides. Ce qui est plus difficile si vous rentrez à l'ANPE ou à l'Éducation Nationale ! Ce n'est pas les mêmes critères de recrutement, c'est autre chose. Donc, il y a une dimension de conquête sociale. Aujourd'hui ça joue beaucoup. C'est pour ça que les marques ont toujours une influence – des marques comme Chanel. Il faut exhiber, il faut montrer sa force, ça c'est très fort aujourd'hui. Autrement, on est déchu. Il y a des choses extraordinaires. On n'a qu'à aller à 15 kilomètres de là, vous verrez ce qu'on exhibe : ce sont des blasons. C'est aussi une manière de se protéger. Il y

a aujourd'hui une dimension de la mode qui est une dimension de guerre, qui est liée au climat contemporain de dé-régularisation des codes, de mélange des classes, de dureté de la concurrence dans le travail – quand vous êtes déjà dans le travail... Tout ça, ça joue. Regardez comment, avec quelle classe un peu arrogante, s'habillent les « *beurettes* » par exemple, ou de jeunes blacks qui ont réussi à faire des études de comptabilité ou de commerce, etc. Elles affichent une manière de sûreté ; c'est très impressionnant. Les marques, ce sont des instruments de combat : Next, Dolce Gabbana, même si c'est un faux sac. Il faut aller à la plateforme de la gare du Nord, où vous prenez la ligne de Saint-Denis : les filles, elles sont impeccables, elles sont habillées comme des princesses ! C'est que des trucs *cheap*, ou des faux trucs. Il y a une lutte... J'essaie de ne pas m'enfermer, de ne pas être prisonnier d'une théorie ou d'une autre, mais je crois beaucoup, même si c'est complètement démodé, à la lutte des classes ; et il y a une lutte *de* classe, du coup, qui est extrêmement forte et violente. Regardez le trafic qu'il y a sur les sites de vente et de revente de fringues et de vêtements, tout ce que cela génère... Hé bien, cela produit des individus remarquables, très étonnants et qui sont caractéristiques d'aujourd'hui. Moi, j'aime bien ça aussi.

Le classicisme

AS : *Juste une petite question supplémentaire : la notion de classicisme ?*

FC : La notion de classicisme, c'est une notion qui fait croire qu'il y a de l'intemporel. Ou c'est l'intemporel qui fait croire qu'il y a du classique, comme on veut... De ce que j'en comprends (c'est vraiment très classique comme analyse), c'est une notion qui traduit des conflits. C'est-à-dire que, quand il y a des périodes de grandes productions stylistiques avec beaucoup de choses, beaucoup d'extravagances, c'est une notion qui ré-émerge parce qu'elle constitue une sorte de valeur sûre. C'est une valeur sûre par rapport à des valeurs instables. C'est ça, le classique. Je ne parle pas du classique au sens où l'on parle de classicisme français, ou en architecture... C'est une sorte de valeur sûre. Mais cette valeur sûre, elle est valorisée ou au contraire ignorée suivant le contexte. La notion de classicisme s'est développée à la faveur de situations d'extravagance stylistique, où il y avait un certain nombre de consommateurs qui perdaient leurs repères, qui ne se sentaient pas aptes à prendre le nouveau train en marche et qui érigent en valeur ce qui était en fait un renoncement – ce qui est normal, à un moment il faut renoncer ; ou alors, il faut être Karl Lagerfeld : « *Tu ne renonceras jamais* » ! Mais il y a aussi, sans doute, une autre origine, qui est la globalisation de la consommation et le fait qu'il y ait des milliards de consommateurs maintenant, avec des marques qui sont transnationales, et qu'à l'intérieur de tout ça, on voit émerger pour la consommation de base, un vestiaire de base qu'on retrouve pratiquement partout, qu'on appelle les *basiques*. Voilà.

CB : *Merci.*

FC : Pour finir, il y a cette phrase de Cocteau, dans *Le passé défini*, son journal. En 54 ou en 55, il assiste à un défilé de Dior ; il parle des couturières, des petites mains, et il écrit : « *Qui sait écrire comme ces femmes savent coudre ?* ». J'adore cette citation.

AS : *Merci beaucoup.*

Madeleine Czigler

La mode par les textes

Trois siècles français

« Une mode à peine détruit une autre mode, qu'elle est abolie par une plus nouvelle, qui cède elle-même à celle qui suit et qui ne sera pas la dernière. »
La Bruyère. *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, 1688

Se classer par une toilette momentanément remarquable, voilà ce que signifiait être à la mode sous l'ancien régime, en particulier au château de Versailles, temple de l'élégance, où les parangons du *bon goût* servaient de modèles pour le monde « civilisé ». Le terme de « *mode* », pour désigner le gré du jour et son rapide changement, est apparu au milieu du XVII^e siècle.

*L'un et l'autre excès choque, et tout homme bien sage
Doit faire des habits ainsi que du langage,
N'y rien trop affecter, et sans empressement
Suivre ce que l'usage y fait de changement.
Mon sentiment n'est pas qu'on prenne la méthode
De ceux qu'on voit toujours renchérir sur la mode,
Et qui dans ses excès, dont ils sont amoureux,
Seraient fâchés qu'un autre eût été plus loin qu'eux ;
Mais je tiens qu'il est mal, sur quoi que l'on se fonde,
De fuir obstinément ce que suit tout le monde,
Et qu'il vaut mieux souffrir d'être au nombre des fous,
Que du sage parti se voir seul contre tous.*
Molière, *L'École des maris* (Acte 1, scène 1 - 1661)

Toute personne appartenant à la cour devait se conformer de manière très stricte aux codes vestimentaires imposés par Louis XIV. *Apparaître*, plutôt que *paraître*, était le maître-mot : l'habit constituait, outre l'indication du rang – chaque élément de la mise comme reflet du traitement ou statut de son porteur –, l'expression de la *Superbe*, surenchère esthétique aux standards institués, directement ou indirectement, par le roi.

Mme de Montespan était toute habillée de point de France, coiffée de mille boucles, les deux des tempes lui tombaient fort bas sur les deux joues, [...] en un mot, une triomphante beauté.

Madame de Sévigné, *Lettre à Madame de Grignan*, 29 juillet 1676.

La marquise de Sévigné s'est ainsi amusée à dépeindre les manies de la mode, soulignant que même les plus grandes extravagances étaient socialement codifiées.

Avez-vous ouï parler des transparents ? Ce sont des habits entiers des plus beaux brocarts d'or et d'azur qu'on puisse voir, et par dessus, des robes noires transparentes, ou des belles dentelles d'Angleterre ou des chenilles veloutées sur un tissu comme ces dentelles d'hiver que vous avez vues : cela compose un transparent qui est un habit noir, et un habit tout d'or, ou d'argent, ou de couleur, comme au vent ; et voilà la mode.

Madame de Sévigné, *Lettre à Madame de Grignan*, 6 novembre 1676.

Philosophes et écrivains se moquaient des haros et des hurrahs dictés par l'inconstante, donnant libre cours à leur ironie pour la croquer :

Quelquefois les coiffures montent insensiblement ; et une révolution les fait descendre tout à coup. Il a été un temps que leur hauteur immense mettait le visage d'une femme au milieu d'elle-même : dans un autre, c'était les pieds qui occupaient cette place; les talons faisaient un piédestal, qui les tenait en l'air. [...] On voit quelquefois sur un visage une quantité prodigieuse de mouches, et elles disparaissent toutes le lendemain. Autrefois les femmes avaient de la taille, et des dents; aujourd'hui il n'en est pas question. Dans cette changeante nation, quoi qu'en dise le critique, les filles se trouvent autrement faites que leurs mères. Il en est des manières et de la façon de vivre comme des modes : les Français changent de mœurs selon l'âge de leur roi.

Montesquieu, *Lettres Persanes, Lettre 100 C. Rica à Rhedi, 1717.*

Avant que les vents contraires de la Révolution ne viennent décoller les volants du *beau linge*, le confort et la sécurité domestiques ont constitué un havre en période troublée, et la robe de chambre, déshabillé élégant porté avec la perruque et les souliers, connut son heure de gloire. Diderot l'affectionnait particulièrement :

Pourquoi ne l'avoir pas gardée ? Elle était faite à moi ; j'étais fait à elle. Elle moulait tous les plis de mon corps sans le gêner ; j'étais pittoresque et beau. L'autre, raide, empesée, me mannequine. Il n'y avait aucun besoin auquel sa complaisance ne se prêtât ; car l'indigence est presque toujours officieuse. Un livre était-il couvert de poussière, un de ses pans s'offrait à l'essuyer. L'encre épaisse refusait-elle de couler de ma plume, elle présentait le flanc. On y voyait tracés en longues raies noires les fréquents services qu'elle m'avait rendus. Ces longues raies annonçaient le littérateur, l'écrivain, l'homme qui travaille. À présent, j'ai l'air d'un riche fainéant ; on ne sait qui je suis. Sous son abri, je ne redoutais ni la maladresse d'un valet, ni la mienne, ni les éclats du feu, ni la chute de l'eau. J'étais le maître absolu de ma vieille robe de chambre ; je suis devenu l'esclave de la nouvelle. Le dragon qui surveillait la toison d'or ne fut pas plus inquiet que moi. Le souci m'enveloppe. Le vieillard passionné qui s'est livré, pieds et poings liés, aux caprices, à la merci d'une jeune folle, dit depuis le matin jusqu'au soir : Où est ma bonne, ma vieille gouvernante ? Quel démon m'obsédait le jour que je la chassai pour celle-ci ! Puis il pleure, il soupire.

Diderot, *Regrets sur ma vieille robe de chambre, 1772.*

Au XIX^e siècle, l'essor du roman signait le triomphe de la bourgeoisie :

Lucien redescendit au Palais Royal pour s'y habiller de pied en cap. Il avait vu des bottiers, des lingiers, des giletiers, des coiffeurs au Palais Royal, où sa future élégance était éparse dans dix boutiques... Lucien sortit possédant un habit vert, un pantalon blanc et un gilet de fantaisie pour la somme de deux cents francs.

Balzac, *Les Illusions Perdues, 1843.*

Balzac, Stendhal et Zola, critiquant un spectacle de la mode caricaturalement représentatif des milieux, en démontèrent les ressorts dans des descriptions extrêmement précises, la vêtue de leurs personnages étant présentée comme le reflet de leur origine sociale. L'antihéros Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* utilise les codes sociaux de l'habillement pour son ascension dans la société :

Un jour, le marquis dit avec ce ton de politesse excessive qui souvent impatientait Julien: « Permettez moi cher Sorel que je vous fasse cadeau d'un habit bleu : quand il vous conviendra de le prendre et de venir chez moi, vous serez à mes yeux, le frère cadet du Comte de Chaulnes, c'est à dire le fils de mon ami le vieux duc. » Le lendemain matin Julien se présenta au marquis en habit noir, avec son portefeuille et ses lettres à signer. Il en fut reçu à l'ancienne manière. Le soir, en habit bleu ce fut un ton tout différent et absolument aussi poli que la veille.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830.

Zola détaille le linge et les effets vendus dans un grand magasin parisien, ceux fabriqués à la main et ceux à la machine, racontant ainsi les débuts de l'uniformisation de la mode par l'industrialisation et la consommation de masse :

Et les confections étaient là, dans cette chapelle élevée au culte des grâces de la femme : occupant le centre, un article hors ligne, un manteau de velours, avec des garnitures de renard argenté d'un côté, une rotonde de soie, doublée de petit-gris ; de l'autre, un paletot de drap, bordé de plumes de coq ; enfin, des sorties de bal, en cachemire blanc, en matelassé blanc, garnies de cygne ou de chenille. Il y en avait pour tous les caprices, depuis les sorties de bal à 29 francs jusqu'aux manteaux de velours affichés dix-huit cents francs.

Émile Zola, *Au bonheur des dames*, 1883.

L'acuité d'observation de ces écrivains rendait ténue la ligne de démarcation entre journalisme et fiction. Balzac écrivait pour *La Mode* et Mallarmé éditait *La Dernière mode*. Flaubert, quant à lui, dépeignait les toilettes de ses héros comme le miroir de leurs états d'âme ou de ceux de leurs aimants :

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpaient au vent, derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux.

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, 1869.

Pour Baudelaire, la représentation du temps présent a toujours été liée à la mode, au costume contemporain, et il en fait état dans ses premiers *Salons*, jusqu'à l'essai sur *Constantin Guys*, véritable traité de modernité :

Les races que notre civilisation, confuse et pervertie, traite volontiers de sauvages, avec un orgueil et une fatuité tout à fait risibles, comprennent aussi bien que l'enfant, la haute spiritualité de la toilette. Le sauvage et le baby, par leur aspiration naïve vers le brillant, vers les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, vers la majesté superlative des formes artificielles, prouvent à leur insu l'immatérialité de leur âme.

Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, 1859.

Poète iconoclaste, il défia son temps par sa manière de s'habiller, incarnant une nouvelle figure venue d'Angleterre¹ : le *dandy*. Tout de noir vêtu, mais avec dans le costume un infime signe distinctif, il a porté au jour la *litote* vestimentaire :

Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, un goût immodéré de la toilette et de l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité

aristocratique de son esprit. Aussi, à ses yeux, épris avant tout de distinction, la perfection de la toilette consiste-elle dans la simplicité absolue, qui est, en effet, la meilleure manière de se distinguer. [...] Le dandysme, c'est le besoin ardent de se faire une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances.

Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, 1859.

Comme le souligne l'historienne de mode Valérie Steele : « *La figure du dandy fut importante pour la société comme personnage à part entière, car créant une passerelle entre les catégories irréconciliables de l'aristocratie et de la bourgeoisie, et contribuant ainsi à légitimer une nouvelle élite sociale, non point définie par le sang ou l'argent, mais en quête d'un "savoir" vivre et d'une élégance².* »

Proust, dans *la Recherche*, parachèvera le portrait du dandy avec le personnage de Robert de Saint Loup notamment :

Une après midi de grande chaleur, j'étais dans la salle à manger de l'hôtel qu'on avait laissée à demi dans l'obscurité pour la protéger du soleil en tirant des rideaux qu'il jaunissait et qui par leurs interstices laissaient clignoter le bleu de la mer, quand dans la travée centrale qui allait de la plage à la route, je vis, grand, mince, le cou dégagé, la tête haute et fièrement portée, passer un jeune homme aux yeux pénétrants et dont la peau était aussi blonde et les cheveux aussi dorés que s'ils avaient absorbé tous les rayons du soleil. Vêtu d'une étoffe souple et blanchâtre comme je n'aurais jamais cru qu'un homme eût osé en porter, et dont la minceur n'évoquait pas moins que le frais de la salle à manger, la chaleur et le beau temps du dehors, il marchait vite. Ses yeux, de l'un desquels tombait à tout moment un monocle, étaient de la couleur de la mer. Il traversa rapidement l'hôtel dans toute sa largeur, semblant poursuivre son monocle qui voltigeait devant lui comme un papillon.

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, 1919.

Le dandy nous a-t-il tiré sa révérence ? Il mènera la mode des Vingt et Vingt-et-unième siècles ! En effet, la mode telle que nous la connaissons n'est plus aujourd'hui « *simplement la prérogative élevée, héritée, osseuse d'une noblesse petite, héréditaire³* ». La mode est un mélange joyeux d'aristocratie, de bohème et de rue !

¹ C'est Georges Brummel qui le premier incarna ce personnage que décrit Barbey d'Aurévilly dans *Du dandysme et de George Brummell*, 1845.

² Valérie Steele, *Paris Fashion: A Cultural History*, Berg, 1998, Oxford, New York, p. 91.

³ *ibid.*, p. 91.

Madeleine Czigler, canadienne, est journaliste de mode. Elle fait depuis 20 ans la couverture de la Semaine de la Mode à Paris et autres événements culturels pour l'émission de télévision vedette *Fashion File* (Canadian Broadcasting Corporation). Responsable du département *Mode* à l'Université Américaine de Paris, elle y enseigne l'histoire de la haute-couture française.

Claude Fauque

Folies de blanc, folies d'un siècle

Si la dominante du XIX^e siècle fut le noir, – celui de la révolution industrielle, des fumées d'usines et du vêtement masculin – le blanc suscita un véritable culte, comme en témoigne Balzac en 1844 dans *Splendeurs et misères des courtisanes* :

Esther questionnait avec mesure ses compagnes sur les choses du monde les plus simples et qui, pour elle, étaient comme les premiers étonnements de la vie pour un enfant. Quand elle sut qu'elle serait habillée de blanc le jour de son baptême et de sa première communion, qu'elle aurait un bandeau de satin blanc, des rubans blancs, des souliers blancs, des gants blancs, qu'elle serait coiffée de nœuds blancs, elle fondit en larmes.

Quand le XIX^e fleuretait avec le blanc

La fin du XVIII^e siècle avait vu poindre la mode du blanc léger. Sous l'influence des hygiénistes anglais et celle, bucolique, de Rousseau, les fichus de batiste et les « robes-chemises » de Marie-Antoinette, après avoir été tant décriées, sont venus tardivement apporter un air de fraîcheur et de simplicité jusque dans les mœurs de la cour : tout ce blanc va disparaître sous la vague rouge révolutionnaire. Pour mieux jaillir comme d'un puits artésien, en retombées multiformes, en ce début de XIX^e siècle. Il est alors de bon ton d'affecter la simplicité et de rendre hommage à la liberté dans des tenues à l'Antique, libérant le corps, très en vogue après la révolution. Apparaît alors, triomphant, le blanc venu des Indes en fines mousselines brodées baptisées poétiquement « *eau courante, tissu d'air, brouillard* » : les nouvelles Merveilleuses s'en font des tenues aussi transparentes qu'impudiques !

Dans son ouvrage *Le Tableau de Paris*, Louis Sébastien Mercier, admirateur de la gent féminine, se réjouit :

Aujourd'hui les femmes emploient fréquemment la couleur blanche ; c'est la plus favorable de toutes. La couleur blanche augmente l'effet des rayons du soleil, la consonance des couleurs ; voilà l'harmonie, une femme en blanc est toujours bien mise ; nos femmes ont l'habillement des vestales de l'Antiquité.

En 1800, la robe de mariée blanche, jusque là tout à fait exceptionnelle, devient l'usage, s'ornant d'un voile. Ainsi se décrit Laure Permon devenant Madame Junot :

J'avais une robe en mousseline de l'Inde, brodée au plumetis et en points à jour, comme c'était alors la mode. Cette robe était à queue montante et avec de longues manches, le lé de devant entièrement brodé, ainsi que le tour de corsage et le bout des manches qu'on appelait alors amadis. La fraise était un magnifique point à l'aiguille. Sur ma tête, j'avais un bonnet, en point de Bruxelles, monté par M^{lle} Desfaux. Au sommet du bonnet était attachée une petite couronne de fleurs d'oranger, d'où partait un long voile en point d'Angleterre qui tombait à mes pieds et dont je pouvais presque m'envelopper. Cette toilette était celle adoptée pour les jeunes mariées. Duchesse d'Abrantès, Mémoires (écrits de 1831 à 1838).

Traduit en France dès 1815, *Raison et sentiments* de Jane Austen atteste de ce rayonnement au-delà de nos frontières : « *Marianne s'élança aussi, et avec leur robe blanche, descendant aussi rapidement, elles devaient ressembler, à quelque distance, aux boules de neige qui commencent les avalanches.* »

Oubliés les excès des femmes du Directoire, la mise blanche, prélude à l'exaltation romantique et symbole de fraîcheur et d'innocence, s'impose avec force au beau sexe. Communiantes, jeunes filles en broderie anglaise, premières au bal et mariées : le blanc est codifié. Déjà très symbolique lorsque les Parques le filaient pour tisser des jours heureux, représentatif d'un bonheur paisible et d'une vie claire, il s'auréolera au XIX^e de tous les fantasmes liés à la douceur de la virginité et de la pudeur féminines. Avec le retour des Bourbons, toutes les héroïnes arborent la couleur liliale de la royauté. L'apparition sur scène de la ballerine Marie Taglioni en tutu blanc vient couronner cet idéal romantique, danseuse que Théophile Gautier dépeint ainsi en 1832 : « *Quand elle entre en scène, c'est toujours la blanche vapeur baignée de mousseline transparente, la vision aérienne et pudique, la volupté divine que vous savez...* ».

Voici que le linge s'en mêle

Si pour le blanc, il ne s'agissait que de mode, mais les armoires se l'accaparent ! Alain Corbin affirme dans son essai sur le XIX^e siècle, *Le temps, le désir et l'horreur* :



Dessin de Cécile Doutriaux

« *Jamais la tyrannie du linge ne s'exerça aussi fortement qu'au XIX^e siècle. Avoir du linge devient une obsession dans des sphères sans cesse élargies. La contemplation, la possession du blanc, la fascination qu'il exerce, grandissent au cours du siècle qui proclame le dogme de Marie Immaculée, également patronne des lingères.* ». L'obsession du trousseau, nouveau trésor cristallisant les rêves et suscitant les convoitises, hante les foyers. Le capital, nerf de la guerre d'un système économique en plein développement, trouve son double dans l'économie domestique avec la thésaurisation du trousseau, qui à côté des bijoux, des terres ou de l'argent, fait partie de la dot de la fiancée, ou demeure le seul bien des filles sans patrimoine. Il sera coutume de l'exposer avant la cérémonie du mariage : « *Je suis partie pour voir le trousseau qui est vraiment magnifique. Il y a surtout des mouchoirs brodés couverts de dentelles qui*

sont délicieux, des parures en point de Venise, de très jolies robes, des draps garnis de guipure vraiment trop luxueux... ». (*Journal intime de Caroline B.*, document de 1864). En ce sens d'institution, le trousseau est l'invention du XIX^e siècle, où la bourgeoisie signe de blanc son triomphe sur la société.

Le lin apporte sa « *probité candide* » au beau linge, et une fraîcheur qu'exalte Victor Hugo. Émile Zola, à son tour, s'en fera le chantre en relatant dans *Au Bonheur des dames* l'invention du « mois du blanc » par Boucicaut : « *Ce qui arrêta les dames, c'était le spectacle prodigieux de la grande exposition de blanc [...]. Rien que du blanc, tous les articles blancs de chaque rayon, une débauche de blanc* ». Lors de son travail préparatoire, Zola avait soigneusement relevé dans ses *Carnets d'enquête* les indications des vitrines et des rayons de linge :

Toiles. Toiles blanches en lin pur, blanchies sur le pré. Toiles blanches fortes, puis mi-fortes, toiles fines, les écruées, toiles blanches cretonnes à grain plus serré. Grande largeur pour les draps. Draps brodés tout faits, taies d'oreiller, simples, à volants, brodées avec chiffon. Linge d'office, tablier à bavette. Linge de table uni, serviettes, nappes. Linge damassé. Linge brodé, dessin de couleur. Linge à thé, linge de maison.

La construction du trousseau était une occupation de l'adolescence des jeunes filles ; le chiffage toujours joliment brodé aux initiales du couple venait ensuite récompenser l'heureuse fiancée dont tout le blanc allait changer de maison : les piles de draps, les pyramides de chemises, les colonnes de mouchoirs étaient signe de richesse certes, mais surtout d'affirmation de soi et de sécurité. Marie Rouanet, dans la préface de son ouvrage *La France des lavoirs*, imagine ainsi les secrets des armoires : « *Les piles de draps s'alignaient comme des blocs de neige, frais et carrés. Entre les piles, sous les piles, on installait les secrets et les choses précieuses. Des économies. Des louis d'or dans un bourson. Des bijoux. Des "bons". Des lettres. La mèche des cheveux d'un enfant ou une natte de défunte. Une statuette rapportée de Lourdes, cassable et que l'on ne voulait pas livrer à la poussière et aux maladresses. Derrière les piles de mouchoirs, derrière les services de table, il y avait des actes de propriété, des contrats de mariages...* ». Des inventaires après décès dressés au XIX^e siècle dénombrent facilement plus de trente paires de draps et dix nappes pour habiller les tables de fêtes familiales chez les ménages aisés de province. Certes, coffres et armoires à linge avaient déjà traversé les siècles et les traditions familiales, mais le XIX^e siècle initie l'individualisme avec ce culte du linge et son marquage. À la campagne comme à la ville, le trousseau, œuvre des femmes, constitue l'épargne féminine, rapproche la fille de la mère, ordonne la vie sociale : on file, on tisse, on brode, on raccommode, on plie ensemble. Le moment de gloire consistera à le dévoiler à ses amies avant que sonne l'heure des noces, comme en témoigne Laure Permon sous l'Empire :

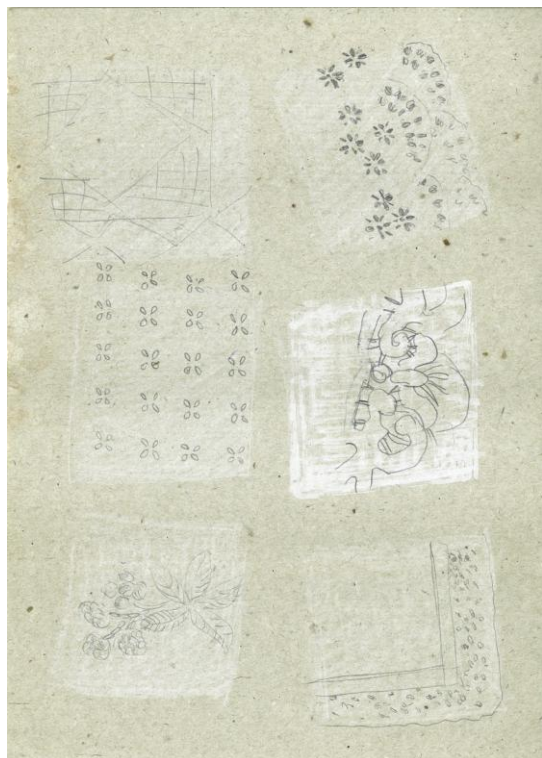
Mon trousseau, qui, en effet, était magnifique, fut stipulé (au contrat de mariage) pour douze mille francs. D'une immense corbeille, ou plutôt d'une malle en gros de Naples rose brodée en chenille noire, portant mon chiffre et fortement parfumée de peau d'Espagne malgré sa grandeur, était sortie une quantité immense de petits paquets noués avec des faveurs roses ou blanches. Madame Junot, Duchesse d'Abrantès (Mémoires)

Poésie de la géographie blanche

On brode du *Binche*, de l'*Ayrshire*, du *Mountmellick* ou de l'*Hedebo* ! Les mots festonnent, dentellent et ourlent aussi les pages blanches, se parant de sonorités exotiques. Le romantisme a toujours aimé s'épancher sur les rivages étrangers :

Cosette avait sur une jupe de taffetas blanc sa robe de guipure de Binche, un voile de point d'Angleterre, un collier de perles fines, une couronne de fleurs d'oranger : tout cela était blanc et dans cette blancheur, elle rayonnait... Victor Hugo (Les misérables)

Broder en blanc, c'est jouer de la lumière. Or la lumière, chacun la voit différemment : la France, l'Angleterre, Le Danemark, ne racontent pas les mêmes histoires, même si le



Dessin de Cécile Doutriaux

blanc reste un dénominateur commun. Rome connaissait l'antique *opus plumarium*, un ouvrage oriental arrivé par la Route de la Soie. Ce tissu mêlé de minuscules plumes d'oiseau restera inimitable, sauf par les ateliers des brodeurs français du Moyen-âge qui remplacèrent les effets de plumes par des points de broderie : leur légèreté et leur origine leur valurent ce joli nom de plumetis, que les broderies romantiques du blanc vont redécouvrir : « A huit ou neuf mois, dix mois au plus tard, l'enfant porte robe courte et douillette chaude, ce qui se brode ou se soutache, ou se garnit soit de satin, soit de plume. » (Stéphane Mallarmé, *Costume de petits enfants, La dernière Mode*, 26 décembre 1874). Ce point de plumetis peut devenir dodu, lorsqu'il sertit les arabesques des alphabets ornant les draps et les pièces de trousseaux choisis dans la main ferme de la toile de lin. En France et en Suisse, sous les divers titres de broderies Renaissance, Colbert, ou Richelieu, on enjolive le linge de maison de motifs foisonnants avec force brides, festons et œillets.

La broderie anglaise, n'est-elle pas l'archétype de la broderie blanche ayant connu diverses aventures, toutes reliées entre elles par le développement et l'usage du coton aux XVIII^e et XIX^e siècles ? Dans un premier temps, celle du *Ayrshire*, nommée aussi « mousseline cousue » ou plus poétiquement « fleurage écossais » (originaire d'un comté d'Écosse), décore de ses motifs floraux tout en jours et volutes des myriades de robes de baptême, bonnets de bébés, jabots et chemises d'hommes, manchettes et jupons féminins. En Irlande aussi l'on profite de l'engouement de la mode pour la broderie blanche, mais, en ce début du XIX^e siècle, on brode plus par nécessité durant les famines récurrentes que par plaisir. Aux environs de 1825, on commence à *Mountmellick* sur du coton satiné ou brillant qui ornent couvertures et vêtements d'enfants, avec des motifs de fleurs de la passion, baies et feuilles de chêne, brodés en gros fil mat au passé, plumetis et point de poste, les motifs gagnant en relief sur le support chatoyant. L'on poursuit à *Carrickmacross*, en compliquant savamment la technique. Il s'agit de superposer une couche de batiste sur un filet de mailles hexagonales. À petits points avant avec un fil de coton, on coud le contour du motif à travers les deux couches de tissu. Puis on coupe, seulement dans la batiste, certaines parties des motifs pour laisser apparaître le dessous en filet, l'ouvrage étant ensuite agrémenté d'autres motifs à l'aiguille. Ainsi des voiles de mariée, linge de table, cols et manchettes...

Il fallait aussi que le blanc vienne du froid... *Hardanger* ou *Hedebo* ? Le premier est norvégien, le second danois, et ce sont des ouvrages à fils tirés et à points coupés. La broderie norvégienne de *Hardanger* (à l'Ouest) servait originellement à décorer les pièces blanches du costume local, – expression d'une certaine austérité protestante se démarquant des costumes suprêmement colorés des autres régions. Au Danemark, les



Dessin de Cécile Doutriaux

paysannes de la région de *Hedebo*, région privilégiée économiquement à l'ouest de Copenhague, mettaient un point d'honneur à soigner les trousseaux des jeunes filles, connus pour leur richesse et leur beauté. Deux siècles durant, aux XVIII^e et XIX^e siècles, elles montrèrent une invention et un sens artistique peu commun mêlant couture et broderie pour magnifier le blanc. Au cours du temps, on a coutume de classer les broderies *Hedebo* par ordre chronologique, pour en marquer les subtiles évolutions ; leur point commun réside dans les motifs inspirés à l'origine par les ouvrages de la Renaissance, où les figures géométriques et naturalistes étaient symétriquement

disposées. La période la plus brillante entre 1840 et 1855 mêle jours rebrodés de dentelle à l'aiguille avec guirlandes au passé plat. Cette broderie eut tant de succès dans toute l'Europe que peintres et architectes les reproduisirent sur le décor en stuc des plafonds.

Le XIX^e siècle européen s'entiche aussi de la merveilleuse broderie importée de Calcutta, parfaite en robes légères sur les beautés du Consulat, et venue fleurir les prudes jeunes femmes de l'ère romantique. Le déclin de la broderie européenne surviendra avec la guerre civile américaine, ralentissant le commerce du coton et amenuisant le port de broderies chez les femmes des États du Sud, puis d'ailleurs. Elle gardera le nom commun de broderie anglaise, d'abord mécanisée par les suisses sur les métiers de *Saint Gall* et d'*Appenzel*. Toujours exécutée sur du fin algodon blanc avec du fil de soie ou de coton blanc, elle devient la broderie la plus exportée. Gardant son relief, mais plus simple que les précédentes, ce produit de la révolution industrielle remplace progressivement dans l'usage quotidien la broderie à la main.

Anodin, le blanc ? Complexité faite couleur, se situant dans l'histoire en opposition au noir et au rouge, il fut toujours, au-delà de sa dimension sacramentelle, le complice de la femme : passer des armoires modestes ou cossues, fausse modestie de la richesse, dot des pauvresses, signe des doigts agiles... Parure nuptiale ou « le rien qui l'habille » : messager sibyllin encore de nos jours.

Claude Fauque, consultante culturelle en textile et patrimoine, enseigne notamment à l'Institut Français de la Mode (Paris) et au Centre de la tapisserie (Tournai- Belgique). A travaillé récemment pour la Cité internationale de la mode et de la dentelle à Calais. Elle a publié notamment *La Broderie, splendeurs, mystères et rituels d'un art universel* (Aubanel /La Martinière, 2007), *Costumes de scène* (La Martinière, 2011), *Les mots du textile* (Belin, 2013), *L'industrie des désirs, une histoire culturelle des étoffes* (éditions du Regard/IFM, 2013).

Étienne Jeanson

Histoire contemporaine d'une collection



Chacun le sait, la mode est avant tout le reflet de la société contemporaine. Dans ce moule si uniformisé de nos jours, il est nécessaire de donner de l'oxygène en proposant des univers vestimentaires à forte identité culturelle, susceptibles de témoigner de nos impressions. La création doit permettre de conter mais également de *ressentir* une collection.

Je ne conçois donc pas de création sans histoire. Celle-ci, souvent inspirée de la littérature, me permet de dresser un décor dans lequel la femme peut évoluer, incarnant l'œuvre littéraire dans un esprit actuel. Interprétation orchestrée par un couturier « metteur en scène ». Relayée ensuite par des photographies, la collection devient une réécriture, visuelle et tridimensionnelle.

Depuis cinq années, ma maison de mode (éponyme) est donc un laboratoire secret, dans lequel je revisite notre patrimoine notamment littéraire, à travers ce savoir-faire ancestral qu'est la couture-main. Aidé de l'un des meilleurs ateliers de plumasserie au monde, je travaille ces matériaux subtils et fragiles qui, combinés aux broderies et aux imprimés, donnent leurs lettres de noblesse à l'habillement de luxe. C'est en connaissant les matières que l'on s'exprime d'une façon de plus en plus précise. La culture est, sous tous ses aspects, l'un des principaux moteurs de la création, en couture comme en tous domaines.

Quant au récit...

C'est lorsque Anastasia part pour l'île de la Tortue, que Corto Maltese vol(e) de Nuit ou que Brocéliande est visitée par Don Quichotte, que naît une collection. Récit connu, souvent transposé, jamais imposé, toujours choisi.

Il est assez intéressant, amusant même, mais aussi angoissant, de réaliser que chaque nouvelle collection commence à germer dans mon esprit bien longtemps avant qu'elle ne vienne au jour, et sans que j'y prête attention : une idée se fait une place, mûrit peu à peu, puis le thème surgit comme une évidence ; de là, je commence à me documenter ; un matin, mes premiers croquis ! D'un coup, tels les cris d'un nouveau-né dans la violence d'un accouchement, suivi du soulagement parental que je ressens alors, seul, devant ma table à dessin. Écrire c'est décrire, transcrire, apposer sur le papier une pensée insaisissable, une vue de l'esprit. Si le dessin est la partition, les tenues montées puis portées en seront la symphonie jouée.

Certains fonctionnent autrement, faisant des recherches pour trouver une voie. Se décarcassant pour trouver l'idée. Mais, en ce qui me concerne, la spontanéité intuitive est toujours préférable, ce qui permet au projet d'évoluer et de s'enrichir constamment. Et puis, l'ensemble de ma documentation devra être très étayé, et mon esprit

particulièrement perceptif à la vie qui nous entoure. L'appropriation du sujet à travers une grande diversité des sources est une phase essentielle du processus créatif, étape fondatrice requérant du temps, et sans laquelle la collection risquerait d'être monotone ou incertaine.

Ayant été emmené en pensée sur les terres de Brocéliande, j'ai souhaité construire une collection inspirée de cette féerie. Je me suis alors plongé dans *Chrétien de Troyes*, voyageant dans ma chambre à travers les contrées celtiques. J'ai séjourné en Bretagne non loin de la mythique forêt, bercé par vents et marées, entre nature et croyances.

J'ai revu *Merlin l'enchanteur*, qui a marqué des générations d'enfants ; les dessins animés sont une source inépuisable d'inspiration : ils offrent souvent une première interprétation d'une œuvre, et nombreux sont ceux qui revoient certaines images dudit dessin animé en lisant l'originale.

Une collection c'est donc un trait d'expression, expression sur le vêtement. En effet, le but premier est d'habiller, pas de déguiser ; et bien que certaines pièces soient plus « fortes » que d'autres, elles n'en restent pas moins portables en telle ou telle occasion. La dualité art/artisanat est particulièrement prégnante dans la Haute Couture. L'Artisanat se différencie de l'Art par la simple utilité, c'est ainsi que les Philosophes grecs l'ont défini. Or le costume a une utilité jusque dans sa dimension esthétique : celle de rendre le corps, et de là, toute la personne, intelligible par les sens, constituant une *toilette*. En effet, la *façon* sert à communiquer, transmettre un message précis à un moment donné, une écriture de soi – n'est-ce pas ce qui caractérise l'humain ? N'en déplaise à ses détracteurs, qui taxent de superficialité le monde de la mode !

L'idée est née, a germé, les croquis sont couchés sur le papier, la collection est montée et de là, l'artisanat, le savoir-faire, la *main*, prennent le relais. C'est en réalité à l'École de la Chambre Syndicale que j'ai le plus appris, et aux côtés de Monsieur Lacroix. Là où le savoir se couplant à la *façon*, donne ce savoir-faire que seul le temps permet d'acquérir puis de perfectionner.

Voici esquissée la genèse d'une collection telle que je l'expérimente. Je pense qu'il existe autant de processus de création que de couturiers ; tel est mon vécu d'histoires qui de fils en aiguilles cousent des robes.

Étienne Jeanson, né en 1987, a créé sa maison de mode dans la tradition de la haute couture en 2009. Il a été formé à l'École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne, a travaillé épisodiquement chez Christian Dior, Yves Saint Laurent, Junko Shimada et Tsumori Chisato, a poursuivi son apprentissage aux côtés d'Anne Valérie Hash puis de Christian Lacroix, a appris la plumasserie avec Mr. Legeron (la Maison Legeron, fondée en 1880, compte dans sa clientèle Dior, Chanel, Saint Laurent, Courrèges, Ungaro...). Passionné d'Histoire, c'est dans une perpétuelle opposition entre baroque et classicisme qu'il trouve le point de départ de ses collections. Coupes sobres et matières travaillées sont la base de créations entièrement artisanales.

La guillotine



Christian Doumet

Passim

Ils sont trois, assis sur les marches d'un immeuble récent. Trois qui prennent le frais de cette soirée d'octobre. « *Le théâtre, c'est par là.* » Ils nous montrent la perspective d'un chantier de béton gris silencieux à cette heure, les palissades, la profondeur d'une rue miteuse, trop vivement éclairée. D'autres rues, plus loin. Quelques piétons pressés. Comment décrire ce que délivre la parole en si peu de mots, dans un tel lieu ? Comment déplier toutes ses épaisseurs ? Les trois oisifs sont affables et goguenards ; ironiques et gentils ; désireux de plaire et impertinents tout à la fois. Le plus clair de leur intervention tiendrait en quelques mots : les uns les autres, nous nous sommes reconnus. Eux, pour ce qu'ils sont : des habitants de « *nos quartiers* » ; nous, pour ce que nous aimerions devenir : des spectateurs du théâtre de Gennevilliers arrivés de Paris-centre par la ligne 13 du métropolitain, et un peu égarés dans un paysage à la Koltès. « *J'espère qu'on ne sera pas déçu* » murmure derrière moi une autre migrante de la 13, vaguement inquiète. Elle aussi, elle a identifié les rôles.

Pas déçus du voyage, en effet, comme on dit par antiphrase... Le spectacle de François Tanguy auquel nous sommes venus assister s'intitule *Passim* : un mot savant d'abord, puisque latin, que Gaffiot rend par « *en tout sens, à l'aventure, de tout côté* » ; mais aussi par « *pêle-mêle, sans distinction* ». Nous devons comprendre qu'il joue également, pour l'occasion, avec *passé* et avec *passif*. Tout le passif d'un passé livré pêle-mêle, sans distinction : voilà, grossièrement résumée, la teneur de cette soirée si fidèle à son titre. Dans un décor *arte povera* de grandes tables roulantes et de parois mobiles, il s'agira pour les neuf acteurs du *Théâtre du Radeau* de nous restituer des bribes de textes accompagnées de musiques, le tout choisi à l'évidence comme emblèmes de la valeur « *culture savante* ».

Kleist, Marlowe, l'Arioste, Shakespeare, Le Tasse, Molière, Ovide, Euripide entre autres pour les voix ; Beethoven, Gluck, Haendel, Schubert, Verdi, Xenakis pour le son diffusé par une bande-son tantôt salie, tantôt tournant en boucle. À en croire les directives du programme (mais doit-on se fier à cette sorte de palabre ?), l'intention revient à « *laisser surgir une mémoire involontaire, passive mais obsédante, qui devient lieu de jonction, pour le spectateur, un lieu où il aurait déjà été, un rappel, un instant qui se répète, se repropose à la mémoire* » (texte liminaire de Jean-Paul Manganaro). On n'insistera pas sur la nature strictement tautologique du propos. On préférera se laisser porter, en effet, par ce qu'on perçoit le plus clairement : deux heures de prélèvements au rayon « sublime » de la bibliothèque occidentale, sous-section « *héroïsme, amour et mort* », le tout livré aux accents d'une déclamation appuyée et souvent éraillée. Pas déçus du voyage, les migrants du samedi soir ?

Il est vrai qu'on est d'abord saisi par la beauté de ces textes et de ces musiques d'anthologie. Tanguy connaît ses classiques. Et il y a quelque chose de réjouissant dans le surgissement continu de proses et de vers français, italiens, espagnols, anglais, allemands. Quelque chose qui entraîne, dans tous les sens du mot, à une forme de

reconnaissance. On se risque d'ailleurs, presque malgré soi, au jeu des hypothèses : qui a pu peindre cette montée d'un quadriges sur fond de soleil levant ? Cette scène de massacre ? Cette évocation de Troie ? Mais bien vite, les plus avertis baissent les bras. On n'est tout de même pas venu pour un *quiz* ! C'est exactement au moment où un cavalier juché sur un cheval de chiffon est venu déclamer son morceau en espagnol. On l'a pris un instant pour Don Quichotte. Erreur ! On saura plus tard que c'était à tort.

Peu à peu, cependant, se fait jour autre chose que de l'adhésion. Une forme de malaise, peut-être, doublée d'agacement. Ce décor de grenier, d'arrière-boutique ou de remise, ces cadres vides, ces placards déglingués, qu'ont-ils affaire avec Euripide ? La réponse n'est que trop claire : ils illustrent la mise au rebut de tout ce qu'on entend là. Et comme si le décor ne suffisait pas, l'action, la gestuelle, les costumes redoublent le propos. À peine un quadrille s'esquisse-t-il entre quelques personnages fagotés à l'ancienne, qu'il dégénère du côté du Grand-Guignol et du combat d'ivrognes. Avant que tel autre ait achevé sa tirade, on l'a emporté prestement en coulisse : c'était un fou qui se prenait pour Lear. Le sens devient alors limpide – il sera martelé de la manière la plus morne jusqu'au dernier tableau : ces textes coupés de tout, surgis de nulle part, vite remis au placard et comme désencadrés, n'étaient que les accessoires d'un monde en ruine. Vous vous êtes laissé prendre au sublime ? Nigauds naïfs et nostalgiques : c'est le grotesque et la dérision qu'il fallait entendre. Haendel, Verdi, Schubert ? Musiques d'ambiance, convoquées seulement pour mieux faire vendre la camelote. Écoutez bien : elles radotent, elles aussi. S'il restait un doute, la thématique funèbre qui fait le lien entre presque tous les textes suffira à le dissiper. Ce que vous avez sous les yeux et dans les oreilles n'est qu'un monde en décomposition.

Air bien connu, ressassé à l'envi, de nos jours, par les nantis de la culture, ceux pour qui le désenchantement est devenu une pause, la dérision un fonds de commerce et le grotesque une forme de dandysme. Il est joué ici sur un mode particulièrement retors. Car si chacun de nous est invité, dans un premier temps, à s'émerveiller de la beauté des choses qu'on lui sert, c'est pour être mieux pris au piège de son propre idéalisme. Chaque tirade achevée dans le ricanement est un coup porté contre les gogos au rang desquels nous avons d'emblée été assignés. Tout sombre dans la sinistre farce d'un second degré généralisé. Tout, spectateurs bernés, textes tronqués, musiques défigurées. Tout sauf, bien sûr, l'orchestrateur de cette mascarade héroïque qui seul en sort indemne, glorieux, rémunéré.

Le propre du second degré, c'est sa labilité. Non qu'il permette à celui qui l'adopte une plus grande lucidité. Mais glissant entre les points de vue, il échappe comme savonnette aux mains de la critique. S'abandonner, dans le cas présent, aux délices du sublime, reviendrait à s'aveugler sur son traitement grotesque. S'en prendre, inversement, à la destitution des emblèmes de la culture savante, ce serait tomber dans le panneau du conservatisme. De part et d'autre, le discours est parfaitement bordé. Et c'est bien là le plus symptomatique : comme ailleurs, comme le *Tree* de McCarthy et comme presque toutes les manifestations de l'art en ce temps médiatique, l'événement prédispose les discours qui serviront à le commenter. Il se situe sur la crête d'un antagonisme moins logique que social : celui qui oppose, en gros, les fervents et les réticents. Du haut de cette pointe, il dessine et contrôle le paysage des opinions toutes prêtes. On dirait même qu'il n'est que le produit de ce binarisme, l'écume de ces vagues contraires. À perte de vue, on pourra adorer ou s'indigner, crier au génie ou à l'imposture. Les positions sont tracées, les phrases déjà écrites : si tu n'es pas d'un bord, tu es de l'autre. Injonction de

choisir son camp !

L'ennui de tels événements (fort peu événementiels, en vérité, puisque prévisibles de bout en bout), c'est donc qu'ils constituent autant d'assignations dans la pensée. Même la contestation, le scandale, la dérision figurent au grand registre des options balisées par l'œuvre. Sous un dehors de liberté, elle a soigneusement délimité le champ verbal et conceptuel. L'invention est homothétique à ce qu'on peut en dire. Ce qui revient à admettre qu'il n'en reste rien à dire qui ne relève du conformisme.

Sur le chemin du retour, je repense aux trois jeunes goguenards de l'arrivée. Ils ont quitté leur poste, à présent. Mais je comprends que leur sollicitude (« *Par ici le théâtre !* ») en savait long sur ce qui nous attendait, et plus lointainement, plus confusément, sur un certain partage du monde symbolique. « *Allez donc applaudir la mise en pièce de vos idoles, murmuraient-ils. Nous, nous restons sur le pas de la porte à cultiver les nôtres.* »

Christian Doumet, professeur à l'Université Paris 8, directeur de programme au Collège international de philosophie, a publié des livres de poèmes, des essais sur la poésie et la musique et des récits. Derniers ouvrages : *La Dérison poétique des philosophes* (Stock, 2010), *Trois huttes* (Fata Morgana, 2010), *De l'art et du bienfait de ne pas dormir* (Fata Morgana, 2012) et un recueil de poèmes : *La Donation du monde* (Obsidiane, 2014)

Zarbo

Jean-Patrice Courtois

L'équité géographique de Robert Adams

L'exposition majeure de Robert Adams, né en 1937, la première en France de ce niveau, montre cette grande œuvre photographique déclarer avec douceur comment elle est devenue grande, à la fois éthiquement et esthétiquement, mais aussi en passant par une réflexivité politique et théologique parfaitement intégrée à l'art photographique. Cela ne va pas de soi pour une photographie largement dite « de paysage », classification habituelle utilisée pour Robert Adams. Le grand Ouest américain surtout, les arbres, les routes, les églises, les ciels et les toutes petites villes, de rares personnes, les matières, rochers ou bois ou poussière, air ou terre, tous ces sujets ne semblent pas devoir mobiliser les grandes catégories qu'on vient d'évoquer. L'art d'Adams ne se veut pas – il l'a affirmé plusieurs fois – documentaire. Mais c'est toute la photographie qui, selon lui, ne peut se réclamer de cette dimension. Les fausses évidences de l'objectivité, du documentaire, que la photographie véhiculerait en quelque sorte « par nature » doivent être évacuées. Une photo, c'est un artiste et sa subjectivité, un regard et un sens. Le photographe tient l'appareil d'abord et l'appareil quant à lui tient le réel devant lui en toute objectivité par le biais de son « objectif ». Et ce qu'on voit le confirme et le confirmait avant de le lire sous sa plume.

Ce qui est vu est traversé par un dire photographique, une composition, un sens traversant les formes. Robert Adams use de la diagonale, ce dynamisme du plan inclusif d'un regard, pour les bâtiments, les fermes et les églises, les maisons aux habitants peu visibles ou de dos, les rangées d'arbres. La souche isolée vue de face elle-même n'échappe pas à la mince ruine de liane qui court en diagonale sur son moignon de tronc. Quant à l'église de face, l'*Église méthodiste*, Bowen, Colorado, 1965, on ne



peut pas ne pas voir que l'arbre qui l'effleure, en une connivence de douceur et de sens, se tient, lui, penché en diagonale sur l'église. La caresse de l'arbre sur la petite église de campagne, le quasi noir de l'arbre en ombre et le blanc intensément immaculé par la lumière du bois de l'église que trouent le noir des *oculi* d'où ne vient aucune lumière, semble indiquer que toute la nature montre le trajet de la lumière selon les pleins et les vides – le vide de l'église correspondant au plein des masses végétales, tandis que les murs sont blancs de réfraction. La lumière est une des substances de la nature que les matières font apparaître au rebours de l'idée qui veut que ce soit dans la lumière que les choses apparaissent. Le rôle de la lumière apparaît aussi pour une

Chapelle adobe, photographiée comme les intérieurs sont peints chez Vermeer, à savoir avec une non-communication de l'intérieur et de l'extérieur, sauf par la lumière illuminant l'église depuis un extérieur non visible et non communiqué à l'image. La lumière fabrique toutes les nuances de gris, pour champs, routes et ciels. Elle autorise la distinction des matières, signale leur existence par la distinction des gris – et, il est vrai qu'en paysage d'intense lumière, le gris devient vite la couleur rectrice — bref, la lumière sculpte les choses dans leur organisation.

Les rochers sont vus comme des sculptures parce qu'ils sont photographiés sous l'angle qui les montre se comporter comme des sculptures. La géologie, les traces d'érosion, les marques quasiment écrites qu'on peut lire sur les rochers, sont le « sujet » de ces photographies du palimpseste géologique. Et la composition se marque encore, dernier exemple, par une capacité puissante à montrer les objets de la nature sous l'angle de leurs propres frontières. On veut dire par là que Robert Adams multiplie les points de vue qui font voir les bords de route, les précipices, les bandes de matières différentes différenciées par la lumière différente. Les feuilles touchant le ciel devant l'objectif et touchant le cadre en diagonale valent pour amplification de l'indication d'échelle du témoin photographe. Les fougères les plus humbles sont empreintes d'une lumière à elles, bordant une autre lumière – *les gris* – qui désignent la présence d'une autre végétation ou d'une autre habitation ou d'une autre terre herbeuse ou vide. Les fougères les plus humbles sont les frontières les plus grises. Les titres des photos, à y faire attention, le disent : *Edge of San Timoteo Canyon*, 1978. À regarder chaque photo, dans son petit format, toujours hors tout spectaculaire, on voit la dignité des choses enveloppée et protégée par le regard qui prolonge toutes les perspectives et les accompagne au plus loin. Il n'y a d'ailleurs pas de *loin* ou de *proche*, il y a la distance du témoin au « sujet », humain ou végétal. Le témoin est toujours proche en un sens qui inclut toutes les distances.

Le paysage a une histoire et la nature inchangée n'existe pas. Robert Adams le sait. Il porte une attention et une réflexion aux sujets portant sur *ce qui n'allait pas*, comme il le dit lui-même. Il y a bien « *une amertume des faits* » (*Photographier le mal*, p. 93), parce qu'il y a bien une série de désastres écologiques et sociaux qui n'échappent pas à une vigilance bien ordonnée. On comprend alors que fait sens la série des fermes abandonnées, des écoles, des lacs en déshérence, des dessertes désertées. Et les titres des photographies témoignent avec une précision documentaire, cette fois, des abandons et destructions : *Fondations d'une ferme abandonnée*, Comté de Weld, Colorado, 1985 ; *Cinéma*, Otis, Colorado, 1965 (abandonné bien sûr) ; ailleurs une école à classe unique à l'abandon ; ou encore *Chouette tuée d'un coup de fusil*, Comté de Weld, Colorado, 1984. Et ces bâtiments sont présents dans leur isolement, solitaires au milieu d'un espace qui paraît absolument nu et déserté. Les arbres ou les rideaux d'arbres aussi sont présentés au titre des événements qui ont brisé leur développement vital et on citera les deux admirables photos que sont *Restes d'un brise-vent d'eucalyptus*, Redlands, Californie, 1982, et *Restes en décomposition d'une souche de vieux peuplement, ultime témoignage de la forêt originelle*, Comté de Clatsop, Oregon, vers 2001. On voit, on sait, que le peuplier solitaire est mort ici de l'assèchement d'un fossé d'irrigation qui menait à lui. Ce sont toujours des « individus » arbres ou des « individus » bosquets et brise-vent qui sont saisis : il n'y a pas d'allégorie, mais des objets concrets accompagnés de leurs causes concrètes, de leur présent de destruction concrète.

L'Histoire n'est pas loin, c'est-à-dire le bout de la chaîne des causes, agrandies par le

haut au niveau de l'Histoire américaine (Ouest, *frontier*) et montrées par le bas (le sol, la terre, les arbres, les maisons, les hommes). Et l'histoire de la désertification forestière de la Californie devient celle de la nation américaine tout entière lorsque la photo se place à l'embouchure du fleuve Columbia que la fameuse expédition Lewis et Clark de 1805, conduite à l'instigation du président Grant, découvrit en traversant le pays de l'Est à l'Ouest. Les destructions et abandons sont ceux-là mêmes de l'Histoire, de la mesure du temps historique, et c'est en cela que la photographie de Robert Adams peut être dite « écologique ». Montrer les « restes », c'est montrer des ruines – d'ailleurs les restes du brise-vent d'eucalyptus sont vus de $\frac{3}{4}$ et selon une diagonale et un angle qui les propulsent vers les ruines de temples grecs ou romains – et c'est montrer que la nature manifeste son appartenance à l'Histoire à la condition de le voir. La haie d'eucalyptus est un reste de temple. On sent pourtant que l'« accusation », selon le mot de Robert Adams, n'est pas le dernier mot esthétique et éthique de sa photographie. L'image doit rester « paradoxale » au milieu des agressions, c'est-à-dire rester calme, faire de la frontière historique dessinée par l'empreinte humaine sur la nature, le paysage et les hommes, un objet double. Robert Adams dit vouloir « *montrer le mal pour qu'on s'y oppose et le bien pour qu'on reconnaisse sa valeur* » (*Photographier le mal*, p. 96). Les analyses de photographies des autres photographes, et que contient son essai, montrent une subtilité de lecture apte à construire le paradoxe en une aporie absolument magnifique : ainsi, telle photo de petite fille fatiguée devant les machines (*Ouvrière du textile de 10 ans*, de Lewis Hine) est aussi une photo d'une « belle » jeune fille. Le grand photographe ne produit jamais d'image d'échec.



Colorado Springs, Colorado (1968)
Épreuve gélatino-argentique (5 x 15) - Yale University Art Gallery,

Ce paradoxe esthétique et éthique porte un nom : l'équité. Et, dans le fond, Robert Adams est le photographe de l'*équité géographique*. Qu'est-ce que cela veut dire ? Hé bien, cela veut dire que n'importe quel bout de terre vaut n'importe quel bout de terre, que n'importe quel arbre est un arbre, que n'importe quelle habitation de n'importe quel comté vaut n'importe quelle autre. Les visages aussi, car sont des bouts de nature. Une équanimité de regard enveloppe chaque « sujet » de photo et c'est cette équanimité qui

exige à chaque fois une photo différente. La singularité de chaque portion de terre, vierge ou habitée, sauvage ou non, est bien celle du tout de la terre. La création est unique en ses détails – les admirables feuilles d'aulne en sont une preuve éclatante – comme en ses étendues géologiques. Le tout existe en chaque partie. On trouvera ici le lieu où l'aspect théologique et religieux de la réflexion du photographe peut être actif. Il n'y a donc pas de centre ou de périphérie en cette terre nature, alors même que les périphéries abondent (les titres le disent) : mais ne nous trompons pas, elles sont aussi le centre, parce qu'elles sont « *the place we live* ». Du point de vue de l'environnement, il y a toujours du centre en tout lieu. Les nouveaux lotissements comptent autant que les destructions ou abandons, aussi ingrats qu'ils puissent paraître, et on voit les gens de dos dans l'un d'entre eux parce que l'environnement pavillonnaire de périphérie va devenir leur « nature ». La destruction est un des traits caractéristiques de l'espace américain (on détruit et on refait ailleurs, la destruction est comme un *attribut* de l'espace, dans un espace où on ne compte pas l'espace qu'on a parce que seul *avoir* de l'espace compte). Notons les mots « *We are glad, You're here!* » visibles sur un panneau de lotissement à Longmont, Colorado.

De même, tous les formats sont petits de sorte qu'aucun grand format ne donne d'avantage à l'objet spectaculaire qui pourrait s'y épanouir. Une égalité des formats est au principe du versant esthétique comme des versants éthique et théologique. La question de l'échelle, présente en chaque photo comme un témoignage de la présence du photographe, ajoute l'égalité des objets vus à l'égalité des formats. De même encore, les photos de mer, du Pacifique de la côte californienne, faites dans une période récente, ne sont pas une erreur de terrien qui aurait déménagé pour sa retraite, mais l'affirmation cohérente que le domaine marin et le domaine terrestre appartiennent à la même et unique création. Adams le montre sur le versant esthétique, en photographiant l'océan comme les terres – il faut voir cela dans les gris et la disposition des bandes de lumière et de matière également marines et terrestres comme si des *strips* de mer pouvaient exister comme des bandes de terre. L'océan est *pacifique* dans l'équité de son apparence terrestre. Robert Adams manifeste donc une équité géographique sans faille, que la photo d'un silo vertical voisinant avec un arbre, blanc de lumière et portant le mot *Equity* sur un côté, affiche et affirme comme un emblème imparable (*Arriba*, Colorado, 1966). Surtout si l'on n'oublie pas de mentionner que ce silo est photographié comme une église. Ce qui permet de dire, avec le photographe lui-même que « *toute photo est une photo de nature* », ce qui veut dire que tout est nature, les gens, les bâtiments, les milieux, car rien n'existe en dehors de son environnement. Que cette équité soit douceur, une image pourra en donner une idée : celle du grand essai de Simone Weil, *L'Iliade ou le poème de la force*, dans lequel elle montre que l'équité est la véritable caractéristique de l'épopée dans la mesure même où tout le monde meurt, grecs et troyens, en une équité jamais démentie. Robert Adams, pasteur et grand lettré par ailleurs, est donc un photographe épique. Mais attention : l'équité n'est pas la justice. Elle est une catégorie éthique et non théologique – chez Homère les dieux ne sont pas équitables. Après l'équité, vient la justice, affaire de Dieu. « *Nous serons jugés* », disaient les paroles reproduites sur les murs du Jeu de Paume, citant des phrases de Robert Adams. Que la catégorie éthique soit en attente d'un relais théologique ne concerne pas seulement Robert Adams, dans la mesure où il serait coûteux d'oublier que cette attente est une disposition théologique appropriée (justice) pour l'histoire de l'homme et de son rapport à l'environnement (équité). Les catégories esthétiques ne sont pas les seules à pouvoir unifier cet univers photographique. L'autre monde vient après, mais la photographie est celle de notre monde, comme *tout* écologique et

théologique. Les images de Robert Adams essaient de se souvenir des orientations d'un *pas de ce monde* pour regarder celles *de ce monde*. Nous pouvons, nous, ne pas oublier qu'elles s'en souviennent.

Exposition

Robert Adams, *L'Endroit où nous vivons – The Place we live*, Musée du Jeu de Paume, du 11 février 2014 au 18 mai 2014. Commissaire de l'exposition Joshua Chuang.

Bibliographie

1. *Que croire là où nous sommes ? Photographies de l'Ouest américain*, Postface de Joshua Chuang et Jock Reynolds (Jeu de Paume et La Fabrica, 2014 -Yale University, 2014).
2. *The Place we live - Rétrospective sélective de photographies 1964-2009* (Steidl, 3 volumes, 2013).
Gone ? (Steidl, 2009) - *Tree line* (Steidl, 2009) - *What we bought. The New World : Denver 1973-1974* (Musée Sprengel, Hanovre, 1995) - *Listening to the River. Seasons in the American West* (Aperture, New York, 1994) - *Los Angeles Springs* (Aperture, New York, 1986) - *Summer Nights* (Aperture, New York, 1985).
3. Il est nécessaire de lire les huit essais sur la photographie de Robert Adams, écrits sur une période de dix ans et publiés pour la première fois aux États-Unis en 1981. On y trouvera une bibliographie complète de ses livres de photographie publiés depuis 1970. Disponible en français : *Essais sur le beau en photographie*, traduction Carole Naggar, introduction de Jean-François Chevrier (Fanlac, Périgueux, 2007), et aussi ses conversations avec étudiants, historiens d'art et critiques dans *En longeant quelques rivières*, traduction Carole Naggar (Actes Sud/Fondation Cartier, Arles Paris, 2007).
4. Anne Bertrand, *Robert Adams, malgré* (Vacarme, 48, été 2009 ; p. 64-67).

Karim Haouadeg

Un hymne à la joie

sur *Si Guitry m'était conté* de Jacques Sereys

Le comédien est une sorte de saint laïc, capable parfois d'une générosité, d'une abnégation, d'un esprit de sacrifice étonnants, pour des gens qu'après tout il ne connaît ni d'Ève ni d'Adam. Ce sentiment de la bonté foncière du comédien, on le ressent comme rarement en assistant au dernier spectacle de Jacques Sereys. Comédien émérite, Sereys maîtrise parfaitement aussi l'art du collage théâtral, du spectacle conçu à partir du montage de textes d'un auteur. Il l'avait prouvé avec deux magnifiques spectacles sur Proust. Il récidive aujourd'hui, avec le même bonheur, dans une évocation très touchante de Sacha Guitry. Les morts sont parfois des collaborateurs difficiles. Ce n'est pas le cas, semble-t-il, de Guitry, qui a proposé à Jacques Sereys un matériau d'une richesse rare. Mots d'esprit et anecdotes désopilantes, paradoxes frappés au coin du bon sens et traits d'humour, tout est bon à prendre et à transformer en répliques dans les œuvres (même non dramatiques) de Guitry.

Au finale, pas un mot qui ne soit de lui dans les quatre-vingt-dix minutes de ce spectacle. Cela s'appelle de la probité, cela, et mérite d'autant plus d'être signalé, qu'est



singulièrement rare dans le théâtre d'aujourd'hui cette élégance morale qui consiste à s'effacer volontairement pour donner la parole à l'auteur et rien qu'à lui. Un travail en commun en toute sympathie donc, qui a dû être facilité par le fait que l'auteur et son comédien ne sont pas sans quelques ressemblances. À commencer par cette maladie incurable dont tous deux sont atteints : l'enfance. Pour tous deux, le théâtre n'a été qu'un moyen de ne jamais devenir vraiment adultes. Je me souviens d'une représentation d'une comédie de Pirandello au Théâtre Montparnasse, il y a quelques années. Dans la salle, un monsieur d'un âge respectable riait, d'un rire franc, sonore et vraiment enfantin, aux facéties de Jean-Jacques Moreau et Niels Arestrup : c'était Jacques Sereys. Cet esprit d'enfance, il est la clef pour comprendre la personnalité et l'œuvre de Guitry. Il n'a jamais cessé d'être ce

petit Pierrot qui, à l'âge de cinq ans, montait sur scène pour la première fois, aux côtés de son père, pour jouer à Saint-Pétersbourg devant le tsar.

Sans suivre l'ordre chronologique, mais dans le désordre essentiel des souvenirs, c'est toute la vie de Sacha Guitry que retrace le spectacle. Une vie marquée donc par une vocation précoce. Une vie surtout qui fut une quête obstinée du bonheur, du bonheur à tout prix, du bonheur malgré tout, malgré les épreuves et les drames. Cela n'empêche pas quelques moments de mélancolie, mais sans complaisance. L'évocation des moments difficiles de son existence, et en particulier de son absurde et scandaleux emprisonnement à la Libération, Guitry s'y livre avec un détachement plein d'élégance, une vraie pudeur. Le mot peut paraître étrange quand on se souvient de l'histriion insupportable et magnifique qu'était Sacha Guitry, mais il est parfaitement juste. C'est l'un des nombreux paradoxes de la personnalité de cet homme hors du commun. Un être de paradoxe, il le fut sans aucun doute, comme nous tous. Mais sa force aura été de les accepter, de les assumer, de les cultiver, de les vivre pleinement. Et surtout de s'en amuser.

La tendresse évidente de Jacques Sereys envers le personnage qu'il incarne ne pouvait mieux s'exprimer qu'en réalisant le plus beau spectacle possible. Il s'est donc entouré de collaborateurs dont chacun excelle dans son domaine. Jean-Luc Tardieu a mis en scène le spectacle de manière très subtile et avec beaucoup de justesse. Pierre-Yves Leprince a imaginé un magnifique décor : le cabinet de travail de Guitry. Les lumières ont été conçues par un artiste dans ce domaine : Jacques Rouveyrollis. Et l'accompagnement musical de Françoise Ferrand est impeccable. Et surtout il y a le jeu de Jacques Sereys. Le sociétaire honoraire de la Comédie-Française n'a rien perdu de ses moyens, au contraire. Il déploie un jeu d'une subtilité, d'une précision, d'une virtuosité, qui font de ce spectacle drôle et tendre un magnifique moment de théâtre.

La pièce a été jouée au Studio-Théâtre de la Comédie-Française du 4 octobre au 2 novembre 2014. Elle sera au Théâtre Montparnasse à partir du 7 novembre 2014 et au Théâtre de l'Ouest Parisien les 11, 12 et 13 février 2015.

Bruno Grégoire

Spectres en la demeure

C'est arrivé comme ça, durant un gros chantier entrepris dans la maison à l'automne 2013. Plusieurs cloisons avaient été détruites à l'étage, que j'arpentais la nuit en grand insomniaque. Tout ce qui constituait notre monde (la chambre, mon bureau, une salle de bain, quelques meubles, les bibliothèques) avait été bâché par les ouvriers, et je déambulais clope au bec dans ce qui était devenu provisoirement une sorte de loft dévasté. Sous les bâches il y avait les livres, des objets, notre mémoire ; de l'autre côté mon présent errant. Quand soudain me surprirent dans l'une de ces bâches quelques plis qui faisaient forme, figure. J'eus l'idée alors de cadrer cette forme. Et flash ! qui change tout quand on se trompe de réglage, et révèle quelque chose de plus étrange encore, un rapport au monde physique qui me renvoyait à ces temps déjà anciens où j'avais fait usage d'hallucinogènes – LSD ou peyotl, quand toute matière devenait visuellement objet de fantasmagorie, faisait danser, respirer les murs les plus désespérément ordinaires. Sauf que par cet acte photographique, je n'étais plus seul aujourd'hui à observer ce phénomène. J'allais pouvoir montrer ce que j'avais perçu, ce qui m'avait surpris.

De cette première apparition vint une autre, bien sûr, et d'autres encore, formant comme un peuple nocturne aussi effrayant que pacifique, entre une nuit apprise et une autre jamais élucidée, mais aux profondeurs qui sont le sommeil de chacun. C'est pourquoi je crois en leur demeure, à un monde où se plonger en douce, sans jamais tranquillement oublier.

Bruno Grégoire, né en 1960, est poète, parfois traducteur, parfois photographe. A publié récemment *L'épingle du jeu* suivi de *Sans* (Obsidiane, 2014) et en traduction, en collaboration avec Jean-François Hatchondo, *La venta* précédé de *Parole obscure*, du poète mexicain José Carlos Becerra (La Nerthe, coll. La Petite Classique, 2014).



Approche du chat



La main du diable



Abattoir



Crucifixion drapée



Danseuse dans les masques



L'ange se tait



Pianiste



L'innommable



Poisson des grands fonds



Sacrifice



Catherine Soullard

Colères



sur *Leviathan* d'Andreï Zviaguintsev
Prix du scénario au festival de Cannes 2014

La mer.

Déchaînée.

C'est la première image, puissante, sur une musique de Philip Glass, vigoureuse, souveraine.

Des vagues furieuses qui se brisent sur des rochers plats, l'écume qui envahit l'écran. Des falaises maintenant, une plage grise, des roches, le ciel sombre.

Dans ce paysage aride, minéral, nocturne, une route se dessine, une cabane, une épave de bateau, tandis que la musique meurt, abandonnant l'espace sonore au ressac, au chien qui aboie dans le lointain.

Au bout d'un pont qui traverse le plan, des fenêtres s'allument – dans cette grandeur glaciale, ça fait soudain chaud au cœur – qui s'éteignent presque aussitôt, renvoyant la maison aux ténèbres – c'est déjà une métaphore du film –, tandis qu'un homme en sort pour monter dans sa voiture. Ainsi commence *Léviathan*, le quatrième long-métrage d'Andreï Zviaguintsev¹.

Kolia vit avec sa jeune femme Lilya et son fils adolescent, issu d'une précédente union, dans cette maison au bord de la mer et du ciel, au bout d'un pont, au bout du monde. Zviaguintsev a l'art de trouver des lieux sauvages et grandioses – qu'on se souvienne de son avant-dernier film, *Le bannissement* – pour mettre en scène des films aux dimensions mythiques. Rendre visible l'invisible. N'importe quel décor n'est pas susceptible de servir cette tentative. Si, comme le note Kolia, chaque homme a son trésor, chaque paysage a ses secrets et c'est tout le talent de Zviaguintsev de les leur préserver. Les paysages ici dictent la dramaturgie, énoncent l'invisible, pétrissent les âmes. « *La véritable star de mes westerns a toujours été le paysage* » : Andreï Zviaguintsev pourrait reprendre ce mot de John Ford à son compte. Kolia va devoir se battre pour conserver la maison de ses pères, rester au pays natal, le maire du coin ayant décidé de réaliser un projet immobilier sur sa propriété. Dans ce combat, Kolia sera épaulé par Dmitri, un ami d'enfance devenu avocat à Moscou.

Le film est un western biblique qui suit presque mot à mot le *Livre de Job*. « *Conscient d'être dans son droit*² », Kolia va « *procéder en justice* » contre le maire, petit bonhomme au visage « *couvert de graisse* », aux reins « *où le lard s'est accumulé* ». Mais comment se battre contre des politiciens véreux, une église corrompue, une justice aux ordres ? « *Dans un pays livré au pouvoir d'un méchant, Il met un voile sur la face des juges* ». Comment se battre à mains nues contre l'ensemble des puissances temporelles ? « *Pourquoi les méchants restent-ils en vie, vieillissent-ils et accroissent-ils leur puissance ?* »

Léviathan est l'histoire d'un homme en colère. « *Ma force est-elle celle du roc, ma*

chair est-elle de bronze ? Aurai-je pour appui le néant et tout secours n'a-t-il pas fui loin de moi ? ». L'histoire d'une colère qui se fracasse, se concasse et se pulvérise peu à peu à mesure que le sort (Dieu ?) s'acharne contre elle par vagues successives. « *Oui Dieu m'a livré à des injustes, entre les mains des méchants il m'a jeté. Je vivais tranquille quand il m'a fait chanceler, saisi par la nuque pour me briser. Il a fait de moi sa cible, il ouvre en moi brèche sur brèche, fonce sur moi tel un guerrier... Mon visage est rougi par les larmes et l'ombre couvre mes paupières...* ». Pour rendre sensible le duel entre Kolia et le monde, ses déchirements successifs, la lutte, le surplomb, l'attente, l'enfouissement, pour dire le déchirement, la mise en scène installe une tension entre hauteur et profondeur, jouant de la dimension verticale et des éclairages. Une lumière rasante, spectrale, mêlée de nuages, de ténèbres « *où la clarté ressemble à la nuit sombre* », une irréalité de fin du monde. Les lumières chaudes de la maison de Kolia, la belle profondeur de champ dans les scènes domestiques, la clarté aigue des bâtiments publics, les couleurs métalliques, bleus d'acier, gris glacés, des paysages désertiques, et la photographie des visages mettant en valeur leur densité spirituelle, tout cela installe un climat singulier fait d'appréhension, de terreur et d'espérance, qui saisit le spectateur.

Au terme d'une lutte qui s'apparente à une Passion, Kolia aura tout perdu, maison, amour, dignité. « *J'espérais le bonheur, et le malheur est venu ; j'attendais la lumière : voici l'obscurité....mes os sont brûlés par la fièvre.* » Kolia s'abîme dans la vodka. La perte totale de soi est-elle l'équivalent inversé du salut ? Déréliction. Extase noire. S'il faut chercher Dieu dans l'homme comme disait Buñuel, où donc est-il caché ? « *Notre vie sur terre passe comme une ombre....Tel est le sort de ceux qui oublient Dieu, ainsi périt l'espoir de l'impie. Sa confiance n'est que filandre, sa sécurité une maison d'araignée. S'appuie-t-il sur sa demeure, elle ne tient pas. S'y cramponne-t-il, elle ne résiste pas....*»

Bruit de la mer au creux des roches, contre la pierre dure qui résiste et cependant s'effrite jour après jour, imperceptiblement. Il y a « *une communication directe et réversible des violences* » entre Kolia et ces paysages archaïques, cet univers rocailleux aux résidus concentrés à l'extrême, ces fossiles d'êtres vivants, la mort à l'œuvre partout, autour, dans ce qui se condense, se dessèche, se ride, partout, autour, une même rage impuissante à batailler contre le ciel immense, la terre pelée et raboteuse. C'est le règne des monstres marins, des épaves échouées, des squelettes de cétagés à fleur de rocs. C'est le règne de la pluie, de la neige, de la vodka, de la violence et de la corruption, continu, impitoyable, essentiel. « *Mais qui donc extraira le pur de l'impur ? Personne !* »

Où donc Dieu est-il passé ?

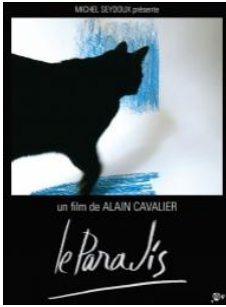
Sûrement pas dans l'église qui finit par être construite, concrétisant la collusion des pouvoirs temporels. Même image, trait pour trait, que celle avec laquelle le film a commencé, il y a deux heures, au bout d'un pont. Même pont. On croit rêver, mais non, on a bien vu, une église est là qui se dresse, en lieu et place de la maison de Kolia. Le film se referme à l'identique. Enfin, presque.

La mer toujours, mais roulant dans les vagues, ballotant, tanguant, un tonneau rouge ne coule pas.

Jusqu'à quand ?

¹ *Le retour* (2003), *Le bannissement* (2007), *Elena* (2012).

² Toutes les citations en italiques sont extraites du Livre de Job.



Catherine Soullard

Joies

sur *Le paradis* d'Alain Cavalier



Écrire sur *Le Paradis* ?

Des jours que je tournicote autour, que je rêve sur l'hostie couchée sur les feuilles vernissées, sur le crayon à papier Staedtler tradition HB qui vient se poser dessus « *pour que...ceux qui ne connaissent pas, l'hostie, euh...voient sa taille* », sur la tombe du petit paon, sur la souche qui sous la neige reprend vie, sur les rides somptueuses de la plus jolie fille de Lieurey, sur un cou et des mains, sur trois clous rouillés, sur un feu de branchages dans un jardin clos...

Des jours et des jours que la voix du cinéaste ne me quitte pas, que ses phrases me hantent, « *il se cache comme un enfant, il croit que je ne le vois pas* », « *je ne suis pas morte de maladie, je suis morte de t'avoir attendu* », « *tout cela n'est que l'ombre des choses à venir* », « *aujourd'hui je crois que je peux le comprendre quand il dit « je suis la vie* ».

Des jours que je tourne et vire en relisant *Les illuminations*, *L'odyssée*, *Les évangiles*, le conte du petit paon, des comptines enfantines, que j'essaie de traduire en mots ce que j'ai ressenti pendant la projection de ce film, que j'en cherche le secret, la brèche, au fond de la campagne, derrière les barrières ou les miroirs, au seuil du jardin, alors, euh, je ne sais pas, je vais essayer, lâcher, laisser aller les mots, les mêler les uns aux autres, ceux du Christ, d'Arthur Rimbaud, d'Alain Cavalier, et les miens, ils s'accorderont peut-être ? Ils diront peut-être quelque chose de l'amour de la vie, de la vie après la vie, de la résurrection, du désir d'immortalité, de l'instant solennel.

Je crois que je peux comprendre quand il dit *Je suis la vie*.

Le petit paon et sa mère, c'est l'image première, deux êtres vivants sur terre, comptant l'un sur l'autre.

Et puis très vite, il y a les trois clous dans le bois, je reviens en automne à la tombe du petit paon, le petit mort dans la terre, sous la neige, toujours là, et sur l'arbre coupé, la souche qui reprend vie.

Il y a les mots d'une mère à l'hôpital disant à son fils mourant « *Au revoir mon poussin* », pas *Adieu*, *Au re-voir*... C'est mon poussin. Pas c'était, c'est. C'est mon poussin pour les siècles des siècles. Reparler de cette histoire d'immortalité, remettre ça sur le tapis, ne pas mourir.

Il y a l'enfant qui rêve d'être prodigue, trouver une grande main qui guide, protège, qui

laisse aller et revenir.

Il y a Jésus, Abraham, Ulysse.

Il y a Athéna, Calypso, et cette femme, autre déesse, qui sort son mari du coma parce qu'elle vient le voir tous les jours dans le service de réanimation où il est hospitalisé et qu'elle lui parle non-stop toute la journée. Parler, lui parler pour le faire vivre, re-vivre. Il y a la force de l'amour, de la foi, des histoires. Il y a l'incarnation, la phosphorescence intérieure, le cinéma qui va jusqu'à plonger dans l'œil du cyclope, ou est-ce celui de la caméra ? Voir dans un miroir, en énigme.

Je crois que je peux comprendre quand il dit *Je suis la vie*.

La caméra cadre le cou de la jeune fille, remonte très doucement, son menton, sa bouche, son nez, pas les yeux, pas encore, arrêt de quelques secondes, pas les yeux, tout est là, puis le regard enfin, lumière du corps. C'est tout Cavalier, ce tempo-là, cette façon de s'arrêter au bord du geste, du dire, de suspendre le temps, rien qu'un peu, ô délice des délices, ces *euh* qui ponctuent le dialogue si tendrement, cette manière si gracieuse qu'a le filmeur de laisser place à l'autre, le regardeur, l'écouteur, de l'associer à son geste. Qu'il fasse quelque chose, lui aussi, qu'il complète, qu'il aime, qu'il sente. Qu'il ose. *Euh*. Je croyais à tous les enchantements... J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. Cette ténacité insistante à s'approcher de l'émotion, à en saisir la fragilité vivante, la tension.

Je crois que je peux comprendre quand il dit *Je suis la vie*.

Rien de riche. Du minuscule monumental. Le contraste entre l'enjeu de ce cinéma et les moyens mis en œuvre. Plus c'est pauvre, plus c'est riche. Pour que dans la pauvreté, vous trouviez la richesse. Gros plans de coq, de dindon, du petit paon. Cygnes sur l'eau. Chat qui s'éloigne dans l'ombre des futaies mouvantes de la campagne normande. Parade sauvage. Défilé de féeries. Lève la tête vers la cime des arbres. L'esprit du cinéaste allié à sa main sur sa caméra numérique, ça suffit, c'est assez pour attester du mystère de la vie. Ô fécondité de l'esprit et immensité de l'univers. Coudre des images ensemble religieusement, tels ces rendez-vous de papier agrafés d'un coup sec. Bric et broc d'un dialogue presque enfantin naviguant d'Athènes à Jérusalem. Des accords mineurs se croisent et filent autour d'un petit robot rouge et d'un canard en plastique. Des jouets pour voir derrière. Pas de trafic, pas de mensonges, ni de tricheries, tout est là, frontal, caché dans l'image, et ça prend, ça croît, ça aime. C'est tout. Que mes films fassent frémir une eau dormante à l'intérieur d'un cœur. Peut-être qu'à force de filmer, on va voir enfin quelque chose, trouver le lieu et la formule, découvrir le fin mot de l'histoire.

Je crois que je peux le comprendre lorsqu'il dit *Je suis la vie*. Je suis la vie. Tout est bien.



Catherine Soullard

Drôle de mère



sur *Party Girl* de Marie Amachoukeli,
Claire Burger & Samuel Theis

Prix d'ensemble *Un certain regard* 2014 - Caméra d'or 2014

De la première image à la dernière, on est sur la corde raide, sans filet, dans cet hymne d'amour à une femme vieillissante, Angélique Litzenburger, marquise des anges aux cheveux de jais, Gena Rowlands des faubourgs et des bouges, oiseau de nuit, de fête, d'alcool, aimant les hommes et gagnant sa vie dans un cabaret en les faisant boire. Sous sa gouaille libertaire et ses paupières charbonneuses, Angélique continue de rêver d'amour fou et justement, voilà que Michel, un de ses habitués, ancien mineur, la demande en mariage.

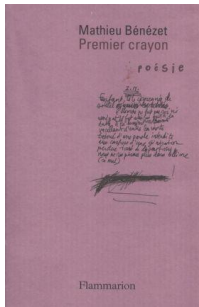
Angélique Litzenburger est la propre mère de Samuel Theis, l'un des trois réalisateurs qui met ici en scène sa famille. Chacun y joue son rôle ; les autres personnages sont interprétés par des non-professionnels habitant la Moselle et la Sarre.

Se dégage de ce film vibrant, tendu entre fiction et réalité, un effet de vérité qui saisit et envoûte. On pense à Cassavetes et à Pialat. Que la caméra ondule pour s'accorder aux folies de la nuit, qu'elle s'arrête, attentive et grave, sur les visages, sur certains gestes, elle immerge le spectateur dans un univers social et professionnel parfaitement singulier, très rarement incarné au cinéma. La vie de cabaret avec les autres filles, les enfants d'Angélique, ses deux fils, Mario et Sam, sa fille Séverine, ses enfants, et Cynthia, sa seconde fille, placée en famille d'accueil. Rapports complexes, plus ou moins proches, plus ou moins dits, et quand c'est dit, enfin, c'est l'air de rien, sans chichis : « *Je suis contente que vous soyez là, tous, ma famille, mes amis, mais surtout mes quatre-s-enfants* ». C'est évidemment la liaison erronée qui est déchirante. Le s en plus, pas en trop, c'est Cynthia retrouvée, tous les enfants présents, la tendresse qui déborde. Il n'y avait pas de moyen plus modeste ni plus émouvant d'exprimer ce qui est à l'œuvre dans ce film.

Flonflons, paillettes, décolleté léopard, colifichets, maquillages, blondeur décolorée, tatouages, danses, poses et tenues suggestives, fête foraine et sa frénésie, alcool coulant à flot, accent lorrain, fautes de syntaxe, *Liebe will mehr* (« *Laisse-moi t'aimer* » en allemand) de Mike Brandt et *Still loving you* des *Scorpions* à fond la caisse, les réalisateurs n'ont peur de rien. On est avec Angélique, ailleurs, dans l'univers de la nuit et de l'excès, à la frontière, là où on ne triche pas. En tout cas pas sur ses sentiments. « *Je pensais que ça allait marcher mais ça marche pas* ».

Le film, lui, en tout cas, marche, vit, palpite.

Notes de lecture



Gérard Cartier

Passager fantôme

Premier crayon de Mathieu Bénézet
(Flammarion, 2014)

C'est l'un de ces livres, rares, devant quoi la pensée renonce – trop de douleur s'y devine. Il faudrait se contenter de citer des fragments de cet ultime recueil, écrit durant la longue maladie qui a emporté Mathieu Bénézet en juillet 2013, le plus émouvant sans doute de ses nombreux livres.

...souffle du corps le corps est de plus
en plus difficile...

d'autres cabinets de médecine d'autres
toujours les couloirs
néons éteints éteints
j'en suis le passager fantôme...

... un cœur poissé
d'horreur qu'enferme un gisant...

...le cœur et le viscère noirs

La tentative de récit qui débute le recueil, une sorte de légende où des mères folles marchent au milieu du déluge, cherchant on ne sait quoi, tandis qu'un vieux roi porte sur ses épaules « *l'accumulation des âges* », tourne court presque aussitôt. Le vieux roi redevient cet enfant qui hante depuis toujours les pages de Mathieu Bénézet, qui en est comme l'ombre intérieure (quel secret cachait-il, que chaque recueil renouvelait sans le révéler ?). La réalité de la maladie, de l'hôpital, n'est pas évacuée, crûment notée parfois (« *un litre de sang, de mon sang, / sur le sol plastique de la chambre grecque...* »), mais elle est le plus souvent transfigurée par le travail de la langue, lieux et personnes comme autant d'exercices de vie – des icônes dans les couloirs, une chambre *grecque* au soleil, une *femme-qui-pleure* dans une chambre aux oiseaux.

*Les longs corridors où sont accrochées les
icônes, celui à veste blanche dans la pénombre
près des colonnes te tend une main, une
main de tendresse pour toi, pourquoi la re-
pousses-tu, elle t'attend en silence depuis
mille ans, toi seul, qui lui tourne le dos,
ton goût pour le casse-pipe a commenté
Philippe, tu lui souris, tu aimes refuser
ce qui t'est offert, voler est le seul acte de
chair qui t'attire, te séduise, trop de
choses ici sont connues, ça manque de
destruction (...)*


Mathieu Bénézet n'y est pas seul, des amis le visitent, et ceux qui sont passés dans *l'œil*

de Caïn – son père, Verlaine, de façon récurrente (le vieux poète fut soigné dans le même vieil hôpital), Michel L[eiris], qui fournit l'éloquente image de la biscotte brisée (« ... souffle amui... cœur, / âme essoufflés... vie en mor- / ceaux... épaves... »), d'autres encore – la mort figurée (belle figure du *transi* de Bar-le-Duc), et celle qui vient, inéluctable.

Bénézet ne s'abandonne pas, il lutte jusqu'au bout pour écrire, sinon tout serait fini. C'est son vocabulaire de toujours, l'enfance, les larmes, la douleur, celui du *Travail d'amour* (Flammarion, 1984) comme de la *Suite amère* qui conclut l'*Œuvre* rassemblée (Flammarion, 2012), mais chargé ici de tant de détresse (« *je vais mal crever* »), de tant de vérité suffocante, que les mots qu'on pourrait y rajouter semblent faux ou vains. Traverser la nuit, aller jusqu'au matin, noter quelques vers, tenir à distance le monstre tapi en soi qui a pour nom *Douleur*, s'accrocher aux souvenirs qui remontent par le trou du temps, se voir parfois presque étranger à qui s'écrit, renoncer parfois au sens (« *la main qui trace ces lettres ignore / ce que cela signifie* »), renoncer parfois aux mots (« *Trop de pages sont dans Douleur pour / être écrites* »).

Mathieu Bénézet était uniment poète. Quarante-cinq ans durant, page après page, il n'a cessé de s'affronter à lui-même, de se donner vie par la poésie. Qu'il saisît un crayon et le poème naissait, divers, énigmatique quelquefois, ou imparfait, mais presque toujours *sensible*. Comment terminer sans donner à lire l'*In Memoriam* ajouté au dernier moment et laissé manuscrit – non par fétichisme du dernier poème mais parce que c'est l'un des plus beaux du recueil ?

I. M.
 Enfant, tête couronnée de
 soleil ~~de soleil~~ ~~de soleil~~
 l'homme ne fut pas roi, ni
 renégat. Il fut celui qui quitta la
 table à la lumière vieillissante
 vacillant d'entre les morts
 tatoué d'une parole interdite
 aux confins d'une génération
 perdue tant de disparitions
 nous ne respirons plus dans le Livre
 (si mal)



I. M.

Enfant, tête couronnée de
 soleil l'homme ne fut pas roi ni
 renégat Il fut celui qui quitta la
 table à la lumière vieillissante
 vacillant d'entre les morts
 tatoué d'une parole interdite
 aux confins d'une génération
 perdue tant de disparitions
 nous ne respirons plus dans le Livre
 (si mal)

(On lira aussi la « [Prière rien moins que prière](#) » publiée dans la onzième *Secousse*.)



Vincent Gracy

Composite de composition

Claude Simon - La mémoire du roman
Lettres de son passé, 1914-1916
de François Buffet & Mireille Calle-Gruber
(Les Impressions nouvelles, 2014)

Claude Simon - La Mémoire du roman se présente officiellement comme un livre à quatre mains. Les deux de Mireille Calle-Gruber, écrivain et professeur à la Sorbonne, biographe de Claude Simon (*Une vie à écrire* - Seuil, 2011). Et celles de François Buffet, petit-cousin du romancier nobélisé. Mais il faudrait sans doute en ajouter plusieurs autres pour obtenir le bon compte. D'abord celles de Michel Butor, préfacier de l'ouvrage. Et puis celles de tous les membres de la famille de Claude Simon dont les lettres nous sont données à lire au fil des pages. *Claude Simon - La Mémoire du roman* est un livre à mains multiples.

En début de carrière, un lecteur a tendance à se cantonner au genre littéraire avec lequel il se sent le plus d'affinités – la poésie, le roman, l'essai, la nouvelle, etc. Avidé de découvertes, il saute d'un auteur à l'autre, d'un livre au suivant, mais dans le registre défini qu'il s'est choisi. À la longue cependant, le métier s'affirmant, le lecteur se sent prêt pour de nouvelles aventures. Le poésiste s'égaré en romancie, l'essayien bifurque en nouvellésie, et vice-versa. Un peu de temps encore, et il apparaît que la nature diverse des livres ne tient pas seulement à leur genre, mais également à leur structure. Qu'il existe les livres des auteurs, mais aussi des livres sur les auteurs ; ou encore des livres d'un côté composés, et de l'autre composites : la littérature engendre une paralittérature qui devient à son tour de la littérature. À ce stade, voici le lecteur mûr pour toutes sortes d'expériences hors-normes – à point pour le transgenre et le trans-structure, pour l'ouvrage non plus « de » mais *sur* ou *autour*. En un mot, pour le livre à composition composite.

Claude Simon - La mémoire du roman tient à coup sûr de cette imprévisible catégorie. Soyons franc. Au départ, nous avons ouvert le livre pour le nom de l'écrivain, sur lequel notre admiration s'est déjà secouée dans cette revue. Soyons honnête. Nous avons cru, en toute logique, qu'il en serait l'objet principal. Or, lecture faite, il s'avère que Simon n'est pas tant le corps du livre que son Arlésienne, partout annoncée mais visible (presque) nulle part. Soyons juste : on trouve, de sa main, deux lettres inédites de condoléances à une cousine germaine, Suzanne, son exacte contemporaine (ils sont nés tous deux fin 1913), lorsque meurent les deux sœurs aînées de Suzanne en 1999 puis en 2001. Il écrit entre autres, à propos de Hiette, sa cousine bien aimée que sa vie durant il a considérée comme une grande sœur, sinon sa mère de substitution (la sienne est morte en 1925 alors qu'il n'avait que douze ans) : « Chère Suzanne, tu imagines sans peine, je pense, le choc qu'a été pour moi la mort d'Hiette... Tu sais ce qu'elle a été pour moi, encore enfant, après la mort de maman qu'elle a soignée jusqu'au bout avec aussi ce dévouement et cet oubli de soi qui n'étaient qu'à elle au point qu'on se demande si dans le monde où nous vivons elle n'aura été toute sa vie que cela, c'est-à-dire infinie bonté,

infinie générosité... »

De l'inédit de grand écrivain, ce n'est jamais rien. Mais deux lettres de circonstance remplissant ensemble trente lignes ne font pas un livre. Alors, en quoi consiste celui-ci ? Pour l'essentiel (comme l'indique son sous-titre, *Lettres de son passé 1914-1916*), en une correspondance échangée entre Suzanne Simon (la mère de Claude) et sa sœur Jeanne, le mari et les enfants de celle-ci, juste avant et pendant la première guerre mondiale. Soit – le rapide calcul mental nous fait sursauter – entre la première et la troisième année du romancier ! Allons donc ! Est-ce sérieux ? Comment ces lettres écrites par d'autres et remontant à sa plus petite enfance pourraient-elles nous apprendre quoi que ce soit d'important sur notre auteur ? Simonienne passionnée, Mireille Calle-Gruber, maître d'œuvre du projet, tâche de nous en persuader dans une introduction à l'érudition sans défaut. Rappelant que l'œuvre de Simon, pour une large part, peut être lue comme une tentative d'archéologie familiale, elle argumente le bien-fondé de l'entreprise : « *Ces lettres n'ont pas été écrites pour être publiées ; mais d'autres lettres et courriers de teneur semblable et sans visée littéraire, conservées par Claude Simon, ont constitué une mémoire nourricière d'écriture...* » Avant de détecter point par point les caractères génésiques de cette correspondance pour les romans futurs, en particulier *L'Acacia* : les lettres délivrent en effet au jour le jour les inquiétudes concernant le sort de Louis Simon, père de Claude, parti au front début août 1914, tombé le 27, mais dont la mort certaine ne sera apprise par sa femme qu'aux alentours du 10 septembre. « *L'annonce faite à Suzanne de cette mort, rappelle Mireille Calle-Gruber, est un des plus sublimes tableaux de L'Acacia : décrit comme une Annonciation, mais de mort... il est précédé d'un long flash-back déroulant à nouveau dans le précipité ultime des mots tout le récit de leur histoire d'amour...* » Mireille Calle-Gruber est une sourcière inspirée et documentée à laquelle il est difficile de ne pas accorder crédit – quand bien même cette quête des origines textuelles nous transporte jusqu'aux *extrema marginalia* du continent simonien...

Michel Butor, lui, au-delà de leur caractère amusant et émouvant (« *On voit... le petit Claude Simon quasiment en train de naître et cela a quelque chose de très touchant* ») pense que « *ces lettres, qui sont bien écrites, relèvent tout de même de la littérature* ». Et plus précisément de ce qu'il appelle *La littérature dormante*, titre de sa préface lumineuse. « *Cet ensemble de textes appartenant au milieu familial, je propose de l'appeler la littérature dormante. C'est de la littérature qui est comme les eaux dormantes : elle va être une réserve extraordinaire pour le reste de l'œuvre. Une espèce de nappe phréatique.* » Ces courriers exhumés du lointain passé sont en fait une chance incroyable. Car « *la littérature dormante est presque toujours détruite. Il ne nous en reste que des échantillons, des signes, des ruines.* » Élargissant son propos, il estime que toute « *la littérature publiée et publique... est finalement une émergence par rapport à un certain nombre de nappes profondes... Nous n'avons accès à la littérature que par les échantillons qu'on nous a transmis, sur lesquels on a attiré notre attention. Elle ne nous apparaît jamais dans son ensemble... Il importe que nous fassions l'effort de saisir – et cela est très difficile –, dans toutes ses dimensions, le phénomène littéraire ou textuel, afin de comprendre que chaque œuvre singulière résonne avec de multiples alentours, et que ces alentours sont pleins de lacunes.* » Et, justement, « *c'est cela qui est à l'œuvre dans les livres de Claude Simon : ce sentiment de la ruine, du texte en ruines, du personnage dont on aperçoit simplement une ombre à l'intérieur de la conversation. Une ombre spectrale à l'intérieur de la conversation familiale, et des archives familiales.* » D'où la pertinence de publier ces « *lettres du passé* », sources

mais aussi prolongement à la fois anthume et posthume d'une œuvre toujours en travail.

Mais au fait, que nous racontent-elles ces fameuses lettres pieusement recueillies par François Buffet, petit-cousin, nous l'avons déjà signalé, de Claude Simon ? Une histoire on ne peut plus ordinaire. Nous sommes en janvier 1914. Suzanne Simon écrit de Madagascar, où elle vit avec son mari Louis, officier aux colonies. Elle annonce à sa sœur Jeanne, qui habite Perpignan, son prochain retour en métropole. Les soucis causés par le petit Claude « ... bébé, sans nous avoir donné jusqu'ici de grosses inquiétudes, est loin de venir comme un champignon... À part cela, il devient délicieux, rit aux éclats, mange ses menottes, ne pleure presque jamais... », forment le gros des nouvelles. Les semaines passent, nous assistons aux préparatifs du départ puis voyons les Simon débarquer à Marseille – le 4 juin 1914. Deux mois plus tard, Louis Simon est mobilisé, puis très vite porté disparu, et l'ordinaire familial bascule dans l'extraordinaire de la guerre. Épouse, belle-sœur, beau-frère, ses proches multiplient les démarches : craintes, fausses informations, espoirs déçus... Un drame s'esquisse sous nos yeux, enfin le dénouement survient avec la certitude du pire : Louis Simon est mort au champ d'honneur. Commence alors, pour sa veuve, entre Jura et Roussillon, le travail du deuil et de l'apaisement. Qu'à sa façon Claude, le fils orphelin, poursuivra sa vie durant à travers ses livres. Cette irruption de la tragédie historique au sein de l'univers domestique, nous en saisissons le fil emmêlé à la pelote des joies et des ennuis quotidiens. Et soudain, mieux peut-être qu'un récit composé soulignant l'intensité des moments dramatiques, l'humble relation épistolaire nous dit, directement de cœur humain à cœur humain, l'éternel scandale de l'arrachement d'un être aimé par la folie guerrière. Les fac-similés des lettres jaunies, les photographies sépia des protagonistes collectées par François Buffet achèvent de donner à l'ouvrage le goût fort et vrai du vécu. Le livre composite a complété son unité sous le signe de l'émotion pure. La rêverie bachelardienne de Michel Butor, l'érudition impeccable de Mireille Calle-Gruber et la piété familiale de François Buffet ont, conjuguées, exaucé l'attente de l'improbable qui est sans doute la véritable motivation de toute lecture. Partis de Claude Simon, nous voici dérivés en pleine vie. Un texte a surgi du prétexte.

Un texte est toujours du passé recomposé au présent par le lecteur. Quand, à la question : « *Pourquoi lis-tu ?* », le lecteur consciencieux a répondu : « *Parce que je ne sais rien faire d'autre...* », il a dit vrai, certes, mais n'a encore parcouru que la moitié du chemin. Car que cherchons-nous, nous autres qui naviguons de livre en livre comme des marins courant d'île en île sur l'océan, sinon de la vie qui s'ébroue sous le clapot du temps, de l'imprévisible pensée qui s'émeut sous le vent du passé et nous meut dans son sillage ? *Claude Simon - La mémoire du roman* imprévisiblement nous éclabousse de vie oubliée et de pensée en mouvement, nous les gifle en plein cœur.



François Bordes

Un éclair... puis la nuit !

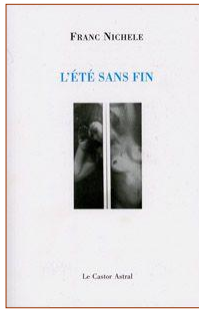
Les Filles de rêve d'Alain Corbin
(Fayard, 2014)

Cloches et rivages, corps et paysages, le plaisir, la mer, le ciel, l'enfance, l'ombre des arbres. Chaque livre d'Alain Corbin résonne au plus profond de notre imaginaire. Historien du sensible, il poursuit depuis quarante ans une œuvre patiente et attentive à ce qui tisse le fil d'une époque. À chaque fois, il retient l'attention, nous invitant à poser un regard neuf sur ce que nous croyons banal et quotidien. Sa démarche procède d'un étonnement philosophique et anthropologique que l'enquête historique se charge de développer et d'expliquer. Ainsi ses livres dévoilent-ils des dimensions intimes et secrètes de notre univers sensible.

Après l'ombre des arbres et son enfance en guerre, il consacre son dernier ouvrage aux « *filles de rêve* ». Amoureusement, les hommes d'autrefois ont longtemps été partagés entre « *postulations angéliques* » et « *exploits de bordels* ». Or, souligne Alain Corbin, si l'on sait à peu près tout des maisons closes, des courtisanes et de Venus, on ne s'est guère intéressé aux « *filles de rêve* », ces figures féminines qui ont hanté l'imaginaire masculin. Belles, fines, rayonnantes, pudiques, parfois inaccessibles, vierges et pieuses, toujours sensibles et fragiles, elles passent comme un rêve, marquant à jamais l'amoureux transi.

Une face mystérieuse de la virilité se révèle à travers une galerie de portraits allant d'Artémis à Yvonne de Gallais. On regrettera peut-être l'absence d'un chapitre de synthèse précisant les fertiles intuitions à l'origine du livre. Mais la couverture est éloquente et illustre bien le projet : *Femme à l'ombrelle* de Claude Monet. C'est donc par touches impressionnistes, à travers les siècles, qu'Alain Corbin cherche à cerner cette figure discrète de la sensibilité européenne. Nausicaa, Ariane, Iseut, Béatrice, Laure, Dulcinée, Juliette, Ophélie et la Belle au bois dormant. Après la Charlotte du *Werther* de Goethe, la sylphide de Chateaubriand annonce un changement profond, contemporain de la naissance de la psychiatrie : « *La puissance de l'image de la Sylphide devient telle que le rêve débouche sur la pathologie* ». Malgré la *Graziella* de Lamartine – ce *best-seller* de la Bibliothèque des Chemins de fer, réédité quatre-vingts fois entre 1860 et 1960 – la figure se dissout dans le rêve et le délire avec Nerval. Depuis la fin des années 1860, les filles de rêve disparaissent peu à peu de la littérature. L'historien clôt son parcours avec Yvonne de Gallais, ce « *souvenir d'après-midi qui rencontre la blancheur d'une ombrelle* ». *Le Grand Meaulnes* illustre « *la rémanence de la figure dans l'imaginaire masculin* ».

Yvonne de Gallais est ainsi la dernière de ces filles du songe qui ont contribué à « *tisser l'imaginaire amoureux* ». Cette belle galerie des dames d'antan poursuit une précieuse réflexion historique sur la sensibilité masculine. Elle permettra aux hommes et aux femmes d'aujourd'hui de mieux se connaître en comprenant mieux les songes de leurs ancêtres.



Gérard Cartier

Mémoires de Casanova

L'été sans fin de Franc Nichele
(La Castor Astral, 2014)

Il y a une longue tradition du poème de voyage, au moins depuis les romantiques ; bien peu de poètes qui n'y sacrifient un jour ou l'autre ; certains en font même leur moyen d'expression quasi-exclusif, dans la tradition de Cendrars – Jean-Claude Caër par exemple, parmi les contemporains. Presque toutes ces œuvres se présentent comme autobiographiques ; on ne se rend compte que plus tard qu'elles doivent parfois beaucoup à l'imagination, à l'image du fameux voyage en transsibérien du commis-joailler Sauser. Ici, c'est le contraire, un recueil de poèmes qui se présente comme une fiction, suivant le dispositif classique du manuscrit retrouvé : celui d'un certain Michel Brume (Brume !). Une petite cinquantaine de poèmes « sélectionnés » parmi ceux que celui-ci aurait écrits entre 1972 et 2005, fruits de toute une vie de pérégrinations (la moitié du monde ; je cite au hasard : Haïti, Yémen, Inde, Philippines, Russie, etc.) chaque poème « commenté » par un certain Franc Nichele, dont le nom signe le livre.

Franc Nichele, inconnu jusqu'ici en poésie, existe vraiment, on peut le constater en furetant sur internet, et le peu de biographie qu'on y trouve ne le distingue pas beaucoup de Michel Brume. Lui aussi a sillonné le monde en tous sens, comme reporter pour des magazines spécialisés et des éditeurs de guides de voyage, et les dates semées dans les pages ne semblent pas incompatibles avec sa propre vie. Ce dispositif romanesque pique d'autant plus l'esprit que les « commentaires », le plus souvent, n'en sont pas : ces annotations, établies à partir du journal intime, et posthume, de Michel Brume, si elles précisent les circonstances des poèmes, y ajoutent une dépense de détails et de considérations (« *Il connut cette Américaine de Saint-Petersburg (Floride) à Huatulco, et non à Veracruz, mensonge géographique saugrenu.* ») qui, mêlant apparemment vérité et malice, en ramifient le sens. Se non è vero, è ben trovato.

Tout ceci ne serait qu'une agacerie si les poèmes laissaient indifférents. Or, il s'en dégage un charme indéniable, qui tient à l'impression de vie qu'on éprouve à les lire. Chacun relate une courte scène – non l'instantané photographique qui sert plus ou moins de modèle à la poésie contemporaine, mais un court-métrage, une action rapide où presque toujours est ménagée une surprise. Si la langue et la prosodie sont d'une grande simplicité, on y trouve souvent des images qui saisissent : « *les corbeaux font une valse disgracieuse, / se posent sur une palme / et insultent la mer.* » ; ou bien : « *Au détour d'un corridor / une volée de saris pépie.* » Et, parfois, on croit entendre la voix traînante et nasillarde de Cendrars :

(...) Après l'averse,
je prends le premier bateau,
tam-tam saccadé du moteur,
macaques joueurs, perroquets siffleurs,
vers un hypothétique bar flottant.
Une télévision en noir et blanc, à batteries,

donne une image floue.
 Une grosse fille de jais et sa petite sœur
 servent de la cachaça tiède
 à des tueurs de caïmans.

Je n'ai encore rien dit du vrai sujet du livre. Des récits de voyage, mais au pays des femmes : un carnet de séductions, le journal d'un homme qui se refuse aux attachements, les mémoires d'un Casanova (« *il n'y a qu'un seul remède à l'ennui : courir le monde et passer sous les jupes des femmes* »). Beaucoup de femmes ici, donc, convoitées, achetées ou séduites, possédées, ou seulement rêvées, beaucoup de conquêtes mercenaires avec deux ou trois amours d'une vie, des vierges (« *Maladroitement, elle imite mes baisers* ») et des filles d'occasion (« *Elle était dans le verbe / d'une impudeur lamentable* »), installées dans des climats changeants que quelques vers suffisent à suggérer :

TEMOZON

Un scorpion sur le mur
 de cette chambre aux lits en fer forgé,
 toute blanche et d'azulejos.
 Dehors, des jardins suspendus,
 un mur ocre où coulent des fontaines
 aux bouches de griffons.
 Et derrière, la longue cheminée d'usine
 de l'ancienne hacienda.
 Ce palais à l'italienne va à merveille à Gabriela.
 Elle habite ici, secrète
 comme un dieu maya.
 Elle pourrait être vierge
 ou bien
 coucher avec des bouchers d'abattoir.

Ce recueil est, pour le lecteur, une expérience dont il sort troublé. L'amateur de poésie a pris plaisir aux croquis du voyageur. Le curieux de fiction s'est plu au dispositif du livre. Mais on peut héberger un aigre janséniste qui s'insurge contre le don-juanisme maladif de Brume Nichele et sa lapidaire philosophie ; un moraliste que heurte ce dandy draguant au milieu de la misère sans paraître la voir – qui même, à l'occasion, part faite de la ruse et de la provocation, en loue les charmes (« *son architecture, son Malecon sentent la volupté, le vice, la jouvencelle vénale – et c'est pour ça que je l'adore* ») ; et rester indécis, la main en suspens sur le clavier, sans trouver le mot qui nouera tout ceci.



Patrick Maury

Il n'y a pas de réponse

Le météorologue d'Olivier Rolin
(Le Seuil / Paulsen, 2014)

La télévision réserve parfois de bonnes surprises. C'est ainsi qu'Arte a diffusé début août, *Solovki, la bibliothèque disparue*, un film documentaire remarquable de la cinéaste Élisabeth Kapnist et d'Olivier Rolin.

En 2010, suite à une invitation de l'université d'Arkhangelsk, Rolin découvre les îles Solovki, un archipel au milieu de la mer Blanche : ses paysages d'une rare beauté, son monastère-forteresse fondé au quinzième siècle, la gentillesse des gens, tout le bouleverse. « *Je ne me doutais pas que les premiers germes d'un livre étaient en train de se déposer en moi – mais c'est toujours comme ça, la chose se fait en douce* ».

Seulement les lieux ont une histoire et il apprend – « *chaque époque a son génie* » – qu'à partir de 1923 ce monastère allait devenir le premier camp de ce qu'on appellerait plus tard la *Direction centrale des camps* puis *L'Archipel du Goulag*.

De retour à Paris, il lit tous les livres qui traitent de cette histoire. Il y découvre qu'avait existé dans ce camp une bibliothèque de trente mille volumes provenant, directement ou indirectement, des détenus eux-mêmes ; nobles, artistes, intellectuels. C'est de là qu'est né en lui l'idée de faire un film.

En avril 2012, il retourne aux Solovki pour faire des repérages et y rencontre celle qui est « *une des mémoires de l'île* », Antonina Sotchina. C'est elle qui va lui montrer un album hors commerce édité « *par la fille d'un déporté à la mémoire de son père* », un certain Alexeï Féodossiévitch Vangengheim, météorologue de son état, déporté aux Solovki en 1934.

Cet album est constitué pour moitié des lettres adressées depuis le camp à sa petite fille Éléonora, « *qui n'avait pas quatre ans au moment de son arrestation* », et pour l'autre d'herbiers et de dessins « *à fin éducative* ».

Ému par tant de piété filiale de la part de celle qui n'a jamais revu son père et par un amour paternel qui a tenu bon jusqu'à la fin, Rolin a senti s'éveiller en lui « *l'idée d'écrire l'histoire de cet homme, une victime parmi des millions d'autres de la folie stalinienne* ».

Voici donc l'unique objet de ce livre ; raconter l'histoire, ordinaire à l'époque, d'un homme ordinaire, plein de bonne volonté, plutôt intelligent, très soucieux de faire progresser sa science afin de servir fièrement la patrie du socialisme. Mais l'enquête, car c'en est une, que Rolin va mener avec l'aide de la fondation *Mémorial* pour nous raconter cette vie brisée, nous dévoilera aussi, simultanément, la montée progressive vers la *Grande Terreur* des années 1937-1938 et ses innombrables victimes.

Alexeï Féodossiévitch Vangengheim est né en 1881 à Krapivno, un village d'Ukraine. Issu de la petite noblesse immigrée, son père est un *barine*, député à l'assemblée régionale. Il commence des études de mathématiques à l'université de Moscou dont il est renvoyé pour avoir participé à des troubles étudiants en 1901. C'est donc immédiatement le service militaire. À son retour, il reprend des études à l'Institut polytechnique de Kiev puis à l'Institut agricole de Moscou. Peu à peu, il se spécialise dans l'étude des variations climatiques et se retrouve mobilisé comme chef du service météo de la VIII^e armée pendant la guerre. Dès le début de la Révolution, il est propulsé agronome en chef de l'*oblast*. Au début des années trente, le voici nommé directeur du tout nouveau *Service hydro-météorologique unifié de l'URSS*. Il est membre du Parti, fréquente Gorki, Kroupskaïa, la veuve de Lénine, et bien d'autres huiles ; bref, il est devenu en quelque sorte un apparatchik.

En ces années 1932-1933, son avis est sollicité de toute part : il préside le Comité soviétique pour la seconde année polaire internationale et participe à l'organisation du vol stratostat *URSS-I*, qui est le début de la conquête spatiale par des ballons à hydrogène et par conséquent de la rivalité avec les États-Unis.

Alors, que s'est-t-il donc passé ce soir du 8 janvier 1934 pour qu'il n'aille pas au rendez-vous qu'il avait fixé à sa femme sous la colonnade du Bolchoï afin d'écouter *Sadko*, un opéra de Rimski-Korsakov ? Eh bien, c'est que ces messieurs du NKVD l'avaient arrêté et incarcéré dans une des cellules de leur quartier général, la sinistre Loubianka, où des milliers de gens ont été torturés, exécutés, expédiés au goulag.

Quel crime avait donc commis ce fonctionnaire modèle pour mériter un tel traitement ? Aucun. Mais depuis quelques temps déjà, les résultats économiques n'étaient pas bons pour la grande Union Soviétique – aussi bien les rendements agricoles qu'industriels. Tout cela ne pouvait venir que de la résistance sournoise des koulaks et autres saboteurs qu'on devait détruire sans pitié comme autant de comploteurs.

Il aura donc suffi qu'un de ses subordonnés rende compte dans un article d'une théorie développée par un savant suédois sur les variations climatiques comme de « *nouvelles idées* » pour que tout cela paraisse suspect : « *Comme si Marx-Engel-Lénine-Staline ne suffisaient pas, n'avaient pas réponse à tout !* »

Là est la faute originelle. Comment Vangengheim a-t-il pu laisser publier de telles insanités de propagande étrangère dans la revue du service hydro-météorologique ? Cela ne révèle-t-il pas l'existence d'un courant menchéviste au sein même du service ? Si l'on rajoute à cela qu'être « *fils de noble et frère d'un émigré* » fait de lui un suspect naturel, l'affaire est entendue.

Dès lors, les arrestations peuvent commencer. En un premier temps, la technique est au point, celle d'un proche collaborateur de Vangengheim qui ne manquera pas de le charger un maximum, légitimant ainsi celle de son supérieur.

À la Loubianka, la procédure se met en place : premier interrogatoire au bout de cinq jours, d'autres suivront, intimidation, fausses et vraies informations mêlées, menaces envers sa famille. Il semblerait que la torture, systématique dans les années de la *Grande Terreur* (1937-1938), se limite alors aux coups et aux humiliations. En un premier temps, Vangengheim réfute toutes les accusations, puis il finit par signer « *une*

longue et terrible confession », avant de se rétracter à nouveau, comme beaucoup l'on fait. Pour couronner cette sinistre parodie de justice, le verdict tombe : en vertu du trop fameux article 58 (on pense ici à Chalamov), Wangengheim est condamné à dix ans de camp de rééducation par le travail.

À l'entrée du camp, où il arrive le 10 juin 1934, un panneau attendait les relégués avec ce slogan : « *D'une main de fer, amenons de force l'humanité vers le bonheur* ». Tout est dit.

Dans ce goulag première formule, si j'ose dire, malgré le travail harassant, la maigre pitance, les coups, les exécutions, comme pour donner le change, il y a cette grande bibliothèque multilingue dont le « professeur Wangengheim » est le responsable de la section en langues étrangères. Il s'y donne aussi des concerts, on y enseigne, le « professeur » lui-même fait des conférences sur le climat qui sont très appréciées. Tout n'est donc pas si mauvais que ça et puis, dans son cas, c'est une erreur. D'ailleurs il va écrire à Staline qui lèvera très rapidement ce malentendu. « *Ma confiance dans le pouvoir soviétique n'est nullement ébranlée* », écrit-il à sa femme Varvara, mais il ne reçoit évidemment aucune réponse de Staline. Il écrit aussi à Iéjov, à Vychinski, deux des plus grands assassins de l'époque, en vain.

Rolin ne se permet pas de juger Wangenheim, mais il ne peut s'empêcher de se demander ce que signifie cette obstination absurde. Est-ce une stratégie très habile que de joindre dans une lettre à sa femme un petit portrait de Staline qu'il a réalisé avec des graviers de différentes couleurs ? Pour les protéger, elle et sa fille ? Un signe envoyé, via la censure, aux autorités prouvant combien il est un bon communiste ? Ou bien tout cela relève-t-il d'une naïveté qui frise la bêtise ? Il n'y a pas de réponse.

Mais les années passent et Wangenheim se sent de plus en plus seul. Le droit de visite lui a été refusé, sa foi vacille, et en janvier 1937, suite à une « reprise en main », il est chassé de la bibliothèque ; c'est le signal. Maintenant, les événements vont se précipiter.

Fin octobre, un convoi de onze cent seize hommes appareille sur un vieux rafiot, le *Travailleur de choc*, vers le continent. Le 3 novembre 1937, tous sont exécutés d'une balle dans la nuque et précipités dans des fosses communes, en pleine forêt, aux environs de Medvejégorsk : le massacre aura duré cinq jours.

Bien sûr, Wangenheim avait dit à sa femme de ne pas s'inquiéter si elle ne recevait plus de lettres pendant quelque temps. N'y tenant plus, en mai 1939, Varvara adresse une supplique à Béria et la réponse, terrible, ne tarde pas : « *Alexéi Wangenheim est vivant mais en 1937 son dossier a été réexaminé et il a été de nouveau condamné à dix ans, sans droit de correspondance, et transféré dans un camp éloigné dont on ne peut communiquer le nom* ».

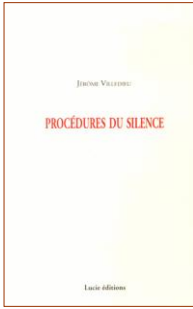
Ce n'est que le 29 avril 1956 que Varvara Ivanovna, apprendra que « *son mari, arrêté vingt-deux ans plus tôt, dont elle est sans nouvelles depuis dix-neuf ans, n'a pas été condamné à dix ans supplémentaires, comme on le lui a dit, mais à mort* ». Cependant, la sinistre comédie administrative continue et, un an après lui avoir annoncé sa réhabilitation et la cause de sa mort, on avertit Varvara que Wangenheim est mort le 17 août 1942, d'une péritonite ! *Finita la comedia*.

Varvara Ivanovna mourra en 1977 sans connaître le lieu ni les circonstances exactes de la mort de son mari. Éléonora, sa fille, devenue une paléontologue renommée, membre de *Mémorial*, se défenestrea le 9 janvier 2012, le lendemain même de la date anniversaire de l'arrestation de son père.

« Ainsi finit, soixante-quatorze ans après sa mort, l'histoire du météorologue ».

On s'agacera peut-être des petites « Confessions » de Rolin à l'avant-dernier chapitre de son magnifique livre. Elles sont discrètes, mais disent et redisent l'inquiétude obsédante d'une génération qui ne pourra jamais savoir si elle aurait été à la hauteur de ses admirations présentes ; là aussi, il n'y a pas de réponse.

Aujourd'hui, sur un rocher, à l'entrée du site où plus de sept mille victimes reposent dans trois cent soixante fosses, cette seule inscription : *Lioudi, nié oubivaïtié droug drouga*, « *Hommes, ne vous tuez pas les uns les autres.* »



François Bordes

Ceux qui vacillent

Procédures du silence de Jérôme Villedieu
(Lucie éditions, 2014)

Une amie vous prête un livre, en vous disant, simplement, qu'elle l'a aimé et qu'elle aimerait avoir votre avis. Par amitié, vous consacrez plus de temps à ce livre-là. Vous y prenez particulièrement garde, vous faites attention, vous l'emportez avec vous. Vous le glissez dans votre sac : il échappera à la pile des livres qui attendent la lecture. Il est court, de petite taille : parfait pour les transports. Première lecture entre la gare de Lyon et Stalingrad. L'amie a raison. La voix qui parle ici mérite en effet que l'on tende l'oreille.

Publié chez un petit éditeur nîmois avec le soutien du *Centre Régional des Lettres* de Basse Normandie, *Procédures du silence* n'est pas une poésie de salon ni de bibliothèque. Elle ne fait pas la risette. Elle ne cherche pas à plaire ni à inventer de nouveaux jeux de mots en invoquant le nom de quelque grand disparu. Mots, rythme, musique disent les combats quotidiens, la vie telle qu'elle s'éprouve. On devine, en lisant ces pages, que l'auteur connaît le monde – non pas seulement le *beau* monde, mais le monde social dans son sens le plus rude. Poèmes sur le front, parlant d'une « *avant-guerre* » qui pourrait bien être la nôtre, c'est-à-dire celle de tous.

*les voix tremblent
les langues se délient
la mémoire travaille au cœur
des gens de peu*

Jérôme Villedieu parle de ceux-là, des faibles, des foutus ; il parle de leurs rages et de leurs fatigues. Il n'emploie pas de subterfuge, ne cède pas aux facilités du langage, résiste à l'envahissement de la langue par la sociologie et la politique. Ses mots se dirigent droit au cœur de l'émotion, de l'expérience. Ainsi, lorsqu'il évoque

*tout ce cortège de fatigue
ces trajets sans cesse
répétés*

C'est toute une sensibilité poétique qui, littéralement, va au contact – refusant l'idéologie, en répudiant la posture commode de la déploration. Le livre parle de frôlements et d'angoisses, de troubles et de vague-à-l'âme – de toutes les fractures minuscules qui hachent menu le corps social, brisent celui des individus qui souffrent. Quant à ceux qui prennent en charge la misère, s'activent chaque jour à réparer la casse, Villedieu ne les oublie pas. Il salue ainsi les sentinelles de notre avant-guerre :

*exploration des misères
ce sont toujours les mêmes qui veillent
au grain*

et vacillent

le recueil s'achève par un départ :

*les sacs sont faits
tout est prêt
il ne reste qu'à partir*

Gardons-nous de conclure trop vite aux raisons de ce départ, au sens de cet exil. Attendons le prochain recueil de Jérôme Villedieu pour connaître la suite de l'avant-guerre en espérant, de toutes nos forces, que ceux qui vacillent ne s'effondreront pas. Ces poèmes aident à voir ce vacillement, à en comprendre le sens profond, sensible, poétique. Ils expriment ainsi le vertige commun à tous ceux qui vacillent.



© Éditions Obsidiane

18, chemin du camp gaulois
Château
89500 Bussy-le-Repos

Novembre 2014

ISSN 2116-0805