

Notes de lecture

Jean-Claude Lebensztejn

Kafka, Sade, Lautréamont – rêve déchiré

Dijon, Les presses du réel, collection
«Fama», 2017, 137 p., 10 ill. NB, 18 €

Rêve déchiré, le titre du livre de Jean-Claude Lebensztejn, est celui que Kafka avait donné à son récit dialogué «Le Gardien de la crypte», ce dont nous informe Lebensztejn à l'antépénultième page de son livre – si l'on compte comme page la table des matières – tout en ajoutant que «ce n'est pas un modèle». Quant à la dernière page, on y trouve un extrait d'une lettre de Kafka à Milena (déjà citée au début du livre et datée du 26 août 1920) qui commence ainsi : «Je suis sale, Milena, infiniment sale, c'est pourquoi je fais un tel vacarme avec la pureté.»

Certes, «pas un modèle» mais sans doute une référence majeure dans ce livre où Kafka est présent en chacune de ses parties. Car, plus que la littérature, ce qui intéresse Lebensztejn c'est l'écriture. Les livres de Kafka, dit-il, «demeurent comme le résidu sélectionné d'une activité sans fin et sans bornes; les livres, la littérature sont une propriété de l'humain, alors que l'écriture (comprenant les traces que laissent les animaux, les végétaux, les pierres) en

vient à filouter cette propriété, à précipiter l'homme dans ce chat, ce chien, ce singe, dans ce moineau, ce serpent (“La grande Madame”), ce pont *humain échevelé violé*, cette bobine *étoilée* : jusqu'à cette bête sans nom terrée dans son terrier» (p. 39-40).

Le livre, dont le titre complet est *Kafka, Sade, Lautréamont – rêve déchiré*, pourrait évoquer d'autres études célèbres comme le *Sade, Fourier, Loyola* de Roland Barthes ou le *Lautréamont et Sade* de Maurice Blanchot, que connaît bien Lebensztejn et auxquels il compare d'ailleurs son entreprise à la toute fin de son livre en s'en écartant ostensiblement. Ses trois «pièces», dit-il, pour parler de ses études, à la différence de ces «grands essais littéraires», sont nées de rêves dont ils gardent «le ton rompu, féroce, intime, indigne» (p. 137).

Pour qui est familier du style de pensée et d'écriture de Lebensztejn rien d'étonnant à cette déclaration, son auteur ayant toujours affiché une indépendance complète à l'égard des genres (sans doute un héritage du romantisme allemand qu'il connaît bien et sur lequel il a écrit) et ayant très tôt marqué sa différence avec les travaux canoniques de l'histoire de l'art qu'il a enseignée et enrichie de grands livres (un remarquable travail sur Cozens, *L'Art de la tache*¹, qui fut sa thèse, un livre sur Pontormo², et un autre sur Seurat³, des études sur Cézanne⁴ sans compter sa recherche sur le peintre Malcolm

Morley⁵, des textes sur le cinéma expérimental, etc.).

Nous n'avons pas affaire ici à un simple recueil de textes mais à un ensemble de réflexions liées par des fragments de rêves que le travail semble avoir interrompu, *déchiré*, ici ou là. À commencer par la première page, mettant Aki aux prises avec son beau-père à propos de Kafka. Dans la partie sur Sade apparaît, soudain, dans un autre rêve, la chambre d'internat de Lebensztejn, mais aussi le boulevard périphérique et l'incinérateur d'Ivry, etc. Mais concernant Ducasse, les propres rêves de l'auteur n'entrent plus en scène, sauf au tout début : « Je m'éveillais du cœur de la nuit avec, en tête, le mot : détraqué. Ne résumait-il pas bien le temps présent? D'où m'était-il arrivé? Je me promis de l'inspecter au réveil. » Est-ce parce que, dans cette partie-là, d'autres rêvent à sa place, à commencer par Lautréamont dont le rêve profond – comme peut-être celui de l'auteur lui-même – c'est « de franchir toute limite, et d'abord ce qui limite son écriture, sa plume, son encre, son papier, "le cadre de cette feuille de papier" » (p. 105)?

Ainsi, ces études, bien que séparées, sont à considérer comme une seule tant les sujets y sont entrelacés. Elles sont d'abord toutes trois marquées du sceau de la philologie dont Lebensztejn est un maître – il a été capable de traduire le *Tao te King* de Lao Tse après quatre années d'études intensives du chinois et cette traduction est splendide⁶. Rien ne lui échappe et tout, ou presque, a un sens pour lui. Alors, bien sûr, les hispanismes de Lautréamont, né à Montevideo, et les coquilles qui parsèment *Les Chants*, les fautes de genre – « sans compter ces virgules sans nombre ajoutées après mais ou après car » (p. 101) – sont méticuleusement dénombrées. Partout, constate Lebensztejn, « Lautréamont fait violence à la langue française, entre vouloir et non vouloir, avec une justesse infaillible; avec cette lucidité furieuse que relève Maurice Blanchot. Sa langue [...] est celle d'un rêveur éveillé qui avance à la crête de la langue » (p. 102).

Là encore, la prévalence de *l'écriture*, malgré l'entorse aux règles et à la grammaire qui pourrait irriter l'universitaire si scrupuleux qu'est – mais pas seulement – Lebensztejn. Au contraire, c'est dans les plis du discours, ses malfaçons, ses incongruités que se libère à ses yeux quelque chose d'essentiel, le

mouvement de la langue au travail. Ainsi, à propos de Sade, écrit-il : « Comme je regrette que les éditions modernes ajoutent des guillemets, des tirets, des ponctuations, des passages à la ligne, posant de fâcheuses barrières dans le jeu des coups de langue, brisant l'intimité du faire et du dire » (p. 72).

J'ai dit que ces trois études étaient entrelacées, mais le fil qui les relie le plus sûrement c'est Kafka. Il ouvre le livre, il le ferme et il ne cesse de circuler à l'intérieur. Ainsi, dans la partie consacrée à Sade, « Voix réfléchie », l'auteur écrit soudain, à l'intérieur d'une parenthèse, « Kafka, sorte de Sade en négatif (submergé par "la peur et la honte et aussi la tristesse" (18-1-1922)), éprouvait-il comme l'avance Saul Friedländer, "des pulsions et des fantasmes homosexuels violemment combattus mais nullement inconscients", une "attirance pour les adolescents, voire les enfants"? » (p. 59.) Suit un développement d'une quinzaine de lignes là-dessus. Plus loin, au milieu du livre, encore en plein développement sur Sade, on retrouve Kafka à la faveur d'une comparaison avec *La Colonie pénitentiaire*, mais aussi Isidore Ducasse qui, tout comme le divin marquis, « ne craint jamais de se contredire. »

Enfin, dans la partie plus spécialement consacrée à Ducasse, Kafka est à nouveau mentionné à deux reprises, d'abord lorsque l'auteur compare l'usage du *je* et du *il* chez Lautréamont à la façon dont Kafka rumine à travers son double, Eduard Raban, autour « des termes je, tu, on ». Ensuite, quand il fait le rapport entre certains renversements d'images dans la prose de *Maldoror*, comme le célèbre « lorsque le cocher donne un coup de fouet à ses chevaux, on dirait que c'est le fouet qui fait remuer son bras, et non le bras son fouet » et certaines figures de ce type chez Kafka, amenées dans un mouvement « impitoyablement progressif et timide », par exemple l'homme à la toupie, « qui devient lui-même pour finir toupie vacillante » (p. 117).

Il est intéressant alors que le texte de Kafka, *Un croisement*, traduit par les soins de Lebensztejn, se retrouve reproduit dans un cahier volant de 8 pages qui peut circuler dans le livre, s'y placer où l'on veut et même se perdre par accident sans que l'on s'en rende compte. Comme une navette dans une trame, on peut l'envoyer entre n'importe quelles pages *croiser*

d'autres textes en quelque sorte. À cette traduction personnelle « d'un des plus fascinants textes animaliers de Kafka » (cahier non paginé) l'auteur ajoute une « note philologique » dans laquelle il justifie ses choix, tenant un compte scrupuleux des ratures et des additions de Kafka et tâchant « de retraduire ce petit texte avec ses cascades de virgules au mouvement rapide, bondissant et furtif, de manière à laisser apparaître en leur lieu les passages raturés comme tels » (cahier non paginé). Lebensztejn justifie ce parti pris, que pour ma part j'aurais tendance à considérer comme le symptôme d'une forme d'éthique caractérisant toute son œuvre : « Dans un brouillon tout compte et rien ne compte; le texte module sa profondeur, recroise les mots et les ratures. » (p. 19.)

À la fin de la première partie, dans la section « Références », on peut lire que c'est d'après l'édition des *Œuvres* de Kafka publiée sous la direction de Gerd Koch chez Fischer que Lebensztejn a retraduit *Un croisement* et certains passages cités de Kafka « non parce que je crois mes traductions meilleures que d'autres (je ne sais pas l'allemand), précise-t-il, mais par fantaisie compulsive; traduire, n'est-ce pas caresser un texte de sa langue ? » (p. 45.) Une telle exigence, une telle intégrité, une compulsion si généreuse, quels qu'en soient les bénéfices pour notre auteur, force le respect du lecteur. Car rien n'est indifférent chez Lebensztejn.

Gilles A. Tiberghien

Notes

1. *L'Art de la tache. Introduction à la « Nouvelle Méthode »* d'Alexander Cogens, Montélimar, Éd. du Limon, 1990.
2. *Jacopo da Pontormo*, Paris, Éd. Aldines, 1992.
3. *Chahut*, Paris, Hazan, 1989.
4. *Études céganniennes*, Paris, Flammarion, 2006.
5. *Malcolm Morley. Itinéraires*, Genève, Mamco, 2002.
6. Lao-Tseu, *Le canon de la voie et de la vertu*, trad. du chinois par J.-C. Lebensztejn, Courbevoie, Théâtre typographique, 2009, 2016.

Elitza Dulguerova

Usages et utopies. L'exposition dans l'avant-garde russe prérévolutionnaire (1900-1916)

Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2015, 584 p., 63 ill. NB, 28 €

L'étude du rôle, notamment culturel, de l'exposition d'art montre que la présentation en Russie au début du xx^e siècle des œuvres novatrices ne s'est pas effectuée, pour une grande part, sans un renouvellement des pratiques, des normes et des conventions en vigueur. Comme Elitza Dulguerova le développe, l'exposition temporaire, en tant qu'installation précaire au sein d'un espace donné, a été le lieu d'une expérience, celle du nouvel art – ses créations proviennent d'approches du réel différentes de celles alors esthétiquement prisées – expérience que les organisateurs et les artistes ont promue, encouragée avec des aménagements et des accrochages spécifiques. Ceux-ci étaient « plus qu'une simple adaptation à une nouvelle conjoncture sociale et économique du monde de l'art, [car] l'intérêt pour les expositions collectives rencontrait les utopies de création des artistes d'avant-garde, en offrant à leurs projets un espace public, un temps de réalisation possible et une unité provisoire » (p. 14). C'est aussi lors de ces expositions que les artistes, à titre personnel ou comme représentant d'une tendance ou membre d'un groupe, ont été découverts par le grand public – alors sous les feux des projecteurs, leurs œuvres ont été discutées. Pour les exposants, il ne s'agissait pas seulement de donner à voir leurs derniers tableaux, dessins, reliefs, etc., il fallait également les présenter d'une manière adéquate – emplacement, éclairage, couleur et texture des surfaces murales – afin qu'ils soient intensément éprouvés. Au-delà des rivalités, somme toute bénéfiques, des polémiques et des critiques peu constructives qui se sont manifestées ici ou là, l'émulation a souvent conduit les artistes à se surpasser, si bien que nous