

Henri de Regnier, l'amoureux de Venise, par Michel Bulteau

LES LETTRES *françaises*

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

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

Les Lettres françaises du 20 juin 2009. Nouvelle série n° 60.

DOSSIER

Alain Cavalier



Photomontage numérique, 2009, par Franck Delorieux.

Alain Cavalier, José Moure, Gaël Pasquier, Claude Schopp,
Joseph Morder, Vincent Dieutre, Boris Bergman et Lionel Baier.

ÉDITO

Pour que vivent *l'Humanité* et *les Lettres françaises* (II)

L'appel que nous avons lancé le mois dernier pouvait être considéré comme une épreuve de vérité pour *les Lettres françaises*. Il a été entendu. Beaucoup de lecteurs ont répondu avec la générosité du cœur et de l'esprit qui les caractérise. Nous savons bien que ce sont toujours les mêmes qui sont mis à contribution, ceux qui montent les escaliers pour vendre des journaux, se lèvent tôt pour distribuer des tracts, s'opposent à l'expulsion des sans-papiers, sont entraînés en justice ou devant les commissions de discipline pour avoir défendu les droits de tous. Nous constatons, avec fierté, que ces militants qui sont aussi nos lecteurs nous font confiance et nous aident. C'est pour la rédaction des *Lettres françaises* un sujet de satisfaction considérable. Cela prouve que ce journal que nous réalisons bénévolement, mois après mois, depuis des années, n'est pas une entreprise personnelle mais qu'il a su trouver, au contraire, l'écho que nous souhaitions. Les encouragements et les dons reçus proviennent aussi de personnalités d'autres milieux, attachées au pluralisme de la presse et sensibles à la parole littéraire et artistique que nous faisons entendre. Tous ces soutiens renforcent notre sentiment de responsabilité vis-à-vis de tous nos lecteurs et vis-à-vis de *l'Humanité* qui, rappelons-le, nous donne les moyens d'exister.

Nous allons pouvoir effectuer un premier versement à la trésorerie de *l'Humanité*, mais le combat n'est pas terminé, loin de là. La dure loi de l'argent à laquelle nous sommes confrontés ne se renverse pas si vite. Aussi nous invitons tous ceux qui veulent aider *les Lettres françaises* et *l'Humanité* et ne l'ont pas encore fait à y contribuer. Il n'est pas de petit bénéficiaire et il faut sans doute rappeler ici que c'est par la création des CDH (ce sigle à l'origine signifiait Comité de défense de *l'Humanité*) qui récoltaient une masse impressionnante de petites monnaies à la sortie des ateliers ou des usines que ce journal fut plus d'une fois sauvé des griffes des banquiers, à leur grand étonnement, voire leur dépit.

Nous avons l'ambition de réussir. Avec tous nos lecteurs.

La Rédaction

PS. *Les Lettres françaises* ne sont pas parues normalement le 6 juin (comme tous les premiers samedis du mois) du fait de la campagne pour les élections européennes. Leur parution a donc été décalée au 13 juin mais une grève des ouvriers du Livre a repoussé à nouveau la sortie des *Lettres* au 20 juin. Nos lecteurs voudront bien excuser ces retards successifs qui ne sont en aucune manière l'expression des difficultés dont nous les entretenons.



Appel pour les *Lettres françaises*

Je soutiens l'association Les Amis des Lettres françaises

Je verse : _____

Nom : _____

Prénom : _____

Adresse : _____

Tél. : E-Mail : _____

Chèque à libeller à l'ordre de l'association Les Amis des Lettres françaises et à envoyer aux

Lettres françaises

164, rue Ambroise-Croizat, 93528 Saint-Denis Cedex

Vingt-sept ans après sa mort, Paris honore Louis Aragon

Le 8 juin, le Conseil de Paris a adopté à l'unanimité un vœu pour qu'une artère importante de Paris porte le nom de Louis Aragon. Ce vœu présenté par l'adjointe au maire chargée de la Mémoire et des Anciens Combattants, à la demande de Jean Ristat, secrétaire général de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet, a été parrainé par de nombreuses personnalités, qui espèrent qu'il sera mis en œuvre dans les meilleurs délais.

Parmi les premiers signataires : Ariane Ascaride, Geneviève Asse, Raymond Aubrac, Isabelle Aubret, Wolfgang Babilas, Olivier Barbarant, Silvia Baron-Supervielle, Guy Béart, Michel Besnier, Volker Braun, Ian Brossat, Marie-George Buffet, Philippe Caubère, Edmonde Charles-Roux, Georges-Emmanuel Clancier, Jérôme Clément, Régine Deforges, Bruno Doucey, Jean Ferrat, Michel Galabru, Antoine Gallimard, Jacques Gaucheron, Christophe Girard, Robert Guédiguian, Alain Guérin, Nédim Gürsel, Emmanuel Hoog, Jean-Pierre Kahane, Axel Kahn, Ladislav Kijno, André S. Labarthe, Pierre Lagénie,

Jack Lang, Roland Leroy, Bernard Lavilliers, Yvan Levaï, Antonin Liehm, Judith Magre, Henri Malberg, Daniel Mesguich, Bernard Moninot, Marc Ogeret, Jean d'Ormesson, Jean-Baptiste Para, Gilles Perrault, Ernest Pignon-Ernest, Jack Ralite, Lionel Ray, Pierre-Jean Rémy, Denise René, Madeleine Riffaud, Jean Ristat, Cécile Rol-Tanguy, Hélène Rol-Tanguy, Jean-Marie Rouart, Robert Sabatier, Raoul Sangla, Georges Sarre, Jean-Pierre Siméon, Jean-Philippe Smet, Francesca Solleville, Bertrand Tavernier, Laurent Terzieff, Marcel Teulade, Agnès Varda, Catherine Vieu-Chariet, Georges Wolinski.

SOMMAIRE

Franck Delorieux : Sans titre. Page I
Pour que vivent *l'Humanité* et *les Lettres françaises* (édito). Page II

DOSSIER ALAIN CAVALIER (PAGES III À VI)

José Moure : Cavalier, seul... Page III
Alain Cavalier, José Moure, Gaël Pasquier, Claude Schopp : L'obsession cinématographique de la preuve (entretien). Page III
Joseph Morder : Écrit sur l'écran. Page IV
Vincent Dieutre : Rencontre avec Alain Cavalier. Page V
Boris Bergman : À l'ombre des bouleaux pleureurs. Page VI
Lionel Baier : Dur de devenir Alain Cavalier. Page VI

Michel Bulteau : L'amoureux de Venise. Page VII
Jean-Pierre Han : Une écriture au scalpel. Page VIII
Marielle Anselmo : Système Do. Page VIII
Jean-Baptiste Para : L'arche du poème. Page VIII
Matthieu Lévy-Hardy : Rien que la terre. Page IX
François Eychart : Un personnage insaisissable. Page IX
Sidonie Han : Gravures rebelles. Page IX
Yahia Belaskri : Nouvelles d'Afrique. Page IX
Jean-Claude Hauc : Une princesse philosophe. Page X
Christophe Mercier : Un polar français décomplexé. Page X
Gérard-Georges Lemaire : Malaparte : voyage au bout de la défaite. Page X
Gerhard Jacquet : L'artiste nomade. Page X
Françoise Han : Le récit, le poème (chronique) Page XI
Jean-François Nivet : Un jour Mara... Page XI
William Blanc : L'énigme Meslier. Page XII
Jean-Loup Thébaud : De quoi Adorno est-il le nom ? Page XII

Baptiste Eychart : Lucien Febvre, un pionnier. Page XII
Justine Lacoste : Le bestiaire graphique d'André Masson. Page XIII
Giorgio Podestà : George Condo, entre le grotesque et le kitsch. Page XIII
Gérard-Georges Lemaire : Calvin, l'iconoclastie et le noir. Page XIII
Gérard-Georges Lemaire : Dans l'atelier des Lippi. Page XIV
Giorgio Podestà : Une triennale pour pas grand-chose. Page XIV
Justine Lacoste : Quand le paysage devient un genre un soi... Page XIV
Clémentine Hougue : Esther Ségol, lumières et signes (chronique). Page XIV
Claude Schopp : Journal du cinéaste (chronique). Page XV
Sidonie Han : Les rencontres internationales du théâtre de papier. Page XV
Jean-Pierre Han : Paroles nues. Page XVI
François Eychart : Paul Dessau, un des derniers géants. Page XVI
Claude Glayman : Pour Henri Dutilleul. Page XVI

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XVI dans *l'Humanité* du 20 juin 2009.

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

Directeurs : Aragon puis Jean Ristat.

Directeur : Jean Ristat.

Rédacteur en chef : Jean-Pierre Han.

Secrétaire de rédaction : François Eychart.

Responsables de rubrique : Gérard-Georges Lemaire (arts), Claude Schopp (cinéma), Franck Delorieux (lettres), Claude Glayman (musique), Jean-Pierre Han (spectacles), Jacques-Olivier Bégot et Baptiste Eychart (savoirs).

Conception graphique : Mustapha Boutadjine.

Correspondants : Franz Kaiser (Pays-Bas),

Fernando Toledo (Colombie), Gerhard Jacquet (Marseille),

Marc Sagaert (Mexique), Marco Filoni (Italie), Gavin Bowd (Écosse),

Rachid Mokhtari (Algérie).

Correcteurs et photographeurs : SGP.

164, rue Ambroise-Croizat, 93528 Saint-Denis CEDEX.

Téléphone : (33) 01 49 22 74 09. Fax : 01 49 22 72 51.

E-mail : lettres.francaises@humanite.fr.

Copyright Les Lettres françaises, tous droits réservés.

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

Retrouvez les *Lettres françaises*
le premier samedi de chaque mois.
Prochain numéro : le 4 juillet 2009.

Cavalier, seul...

Il est des vies de cinéma exemplaires, humbles comme la vérité et exigeantes comme la passion, qui dessinent un horizon moral et artistique à ceux dont le désir de filmer ne se résorbe pas dans le seul rêve de faire du cinéma. Ces vies sont rares. Celle d'Alain Cavalier en est une. Commencée il y a plus de cinquante ans, en 1958, avec un court-métrage intitulé *Un Américain* (portrait d'un sculpteur, passionné de littérature, venu à Paris pour se perfectionner dans son art et contraint, pour survivre, de vendre le *New York Herald Tribune*), ponctuée à ce jour par quinze longs métrages (dont le dernier, *Irène*, vient d'être présenté à Cannes dans la section Un certain regard), cette vie singulière de cinéaste, marquée par un dépouillement de plus en plus prononcé, faite d'interruptions, de ruptures, de renoncements, d'expérimentations, de recherche de soi et des autres... et pourtant si cohérente et fidèle à elle-même, confère à Alain Cavalier une place à part dans le cinéma français. Celle d'un résistant solitaire qui a refusé de s'installer dans les dorures du septième art, d'un filmeur insoumis qui a fait le voyage inverse de celui dont rêvent beaucoup de cinéastes : revenir du pays de la fiction et de la production industrielle pour explorer les chemins de traverse de l'intime et ne plus tourner que des plans dont il est sûr qu'ils portent la trace et la preuve de ce qui a été vécu par lui ou par quelqu'un d'autre.

Réduire la marge entre documentaire et fiction, entre monde vécu et monde imaginé, entre le « je » et le « il », entre vivre et filmer, tel semble être le mouvement qui infléchit l'évolution de l'œuvre d'Alain Cavalier. Quatre étapes, quatre cycles de vie – de 1962 (*Le Combat dans l'île*) à 1968 (*La Chamade*) ; de 1976 (*Le Plein de super*) à 1980 (*Un étrange voyage*) ; de 1986 (*Thérèse*) à 1993 (*Libera me*) ; de 1996 (*La Rencontre*) à 2009 (*Irène*) – séparés, pour les trois premiers, par de longues plages de silence volontaire et inaugurés, pour le quatrième, par le passage décisif à la petite caméra numérique et par

l'abandon de la pellicule, scandent ce cheminement (chemin de croix ou odyssée pour reprendre deux figures chères au cinéaste, Jésus et Ulysse) vers une pauvreté assumée, vers un cinéma alternatif et radical qui refuse l'invention dramatique pour ne filmer qu'au plus près de l'expérience, à portée de main et de visage.

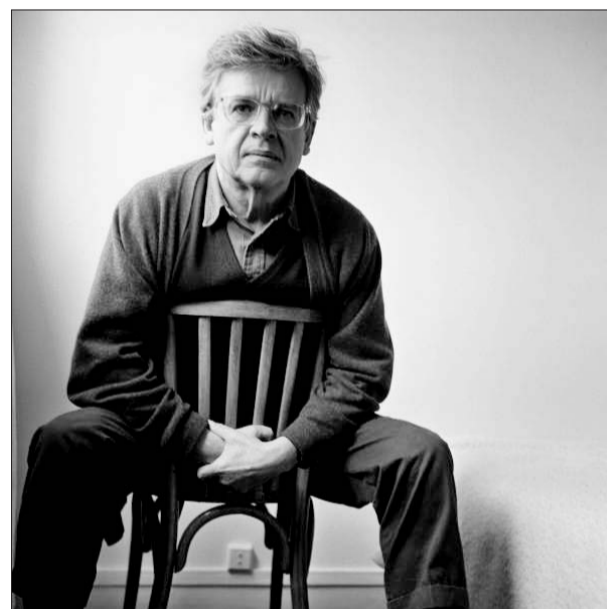
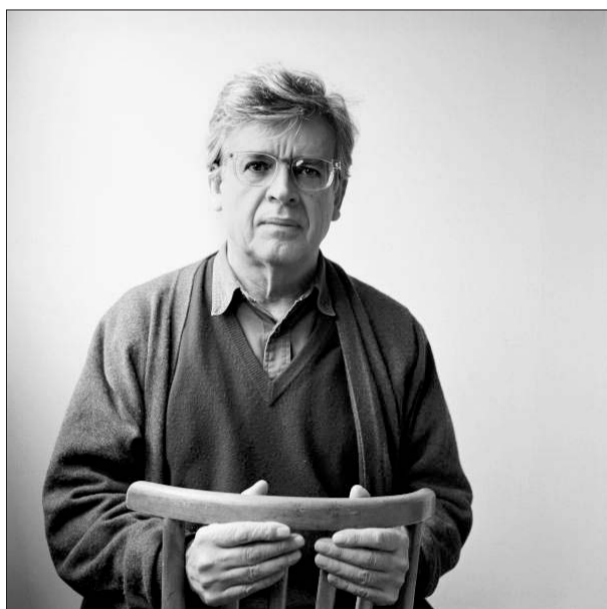
Alain Cavalier s'est engagé dans le cinéma par la porte étroite de l'histoire, celle folle et meurtrière de sa génération qui a connu, enfant, la Seconde Guerre mondiale et, jeune homme, les guerres de décolonisation. Il réalise deux magnifiques et intenses longs métrages politiques, *Le Combat dans l'île* (1961) et *L'Insoumis* (1964), qui évoquent tous les deux plus ou moins explicitement le conflit algérien et ce moment où la France, aux prises avec ses vieux démons militaires, risque de basculer dans un fascisme larvé. Ces deux films attireront au cinéaste les foudres de la censure et, malgré la présence de comédiens connus (Romy Schneider et Jean-Louis Trintignant pour l'un, Alain Delon et Léa Massari pour l'autre), seront des échecs commerciaux. Il faudra attendre trente ans et le tournage de l'extraordinaire *Libera me* (1993) pour que le cinéaste, sans paroles ni musique, en filmant seulement des visages non professionnels, pose un dernier point d'interrogation derrière cette énigme de la violence qui hante ses premières œuvres : « Pourquoi un homme fait-il souffrir un autre homme ? »

Après les échecs publics de ses deux premiers films, Alain Cavalier connaît le succès avec deux commandes qu'il se fait à lui-même, deux adaptations autour du thème de l'argent : le très beau polar à résonance politique, *Mise à sac*, en 1967 (histoire de la prise d'une petite ville, la nuit, par des voleurs, adaptée de l'œuvre de Richard Stark), et surtout le drame bourgeois *la Chamade* (adapté du livre homonyme de Françoise Sagan), avec Catherine Deneuve et Michel Piccoli. Tourné en plein Mai-68 et racontant l'histoire d'une jeune femme qui renonce

à l'âpreté de l'amour au quotidien pour revenir dans le cocon confortable d'une première liaison, ce quatrième long métrage marque un point de non-retour dans l'itinéraire d'Alain Cavalier, qui, contrairement à son héroïne, au moment où il semble être au faite de sa carrière et tourne avec les acteurs les plus en vue du cinéma français, ressent l'impérieuse nécessité de faire des films autrement. Cette révolution aux accents de révélation, moins politique qu'éthique, ne se joue pas dans la rue, mais à fleur de peau, quand, devant le visage sidérant de beauté de Catherine Deneuve, le cinéaste, conscient d'être allé au bout de l'artifice cinématographique, comprend qu'il ne filmera plus jamais un visage maquillé et que ce qu'il doit filmer est ailleurs, si loin car si proche, là où le film se glisse dans la vraie vie pour faire corps avec elle.

S'ensuivront sept années de silence et de réflexion, un drame (celui évoqué dans *Irène*) et un film jamais tourné, avant qu'Alain Cavalier ne retrouve et ne renoue le fil de la vie et du cinéma : d'abord, en invitant des personnes à faire des films avec lui sur des choses les et le concernant de près (*Le Plein de super* en 1976, *Martin et Léa* en 1978, *Ce répondant ne prend pas de messages* en 1978, *Un étrange voyage* en 1980) ; puis, en ne filmant plus que les visages, les mains et les objets et brossant les portraits vérité d'êtres au destin héroïque ou quotidien, victimes ou bourreaux (*Thérèse*, en 1986, *Portraits* – série réalisée pour la télévision entre 1986 et 1988 puis en 1991, *Libera me* en 1993) ; enfin, en se faisant, caméra au poing, chroniqueur de vies (la sienne, celle des autres), explorateur de l'intime (*La Rencontre* en 1996, *Vies* en 2000, *René* en 2001, *le Filmeur* en 2004, *Irène* en 2009). Comme s'il s'agissait d'appivoiser la mort qui travaille en toute chose et dans toutes les images que le filmeur, Cavalier, seul, négocie scrupuleusement avec la vie, avec sa vie.

José Moure



L'obsession cinématographique de la preuve

Conversation avec Alain Cavalier

Votre filmographie est entrecoupée par quelques arrêts. Comment les expliquez-vous ?

Alain Cavalier. J'ai connu quelques années de retraite après *la Chamade*, après *Thérèse* et après *la Rencontre*, qui correspond à mon entrée dans le numérique. Ce sont des temps de métamorphoses, de mues qui relèvent quasiment de la chimie du corps humain. Je ne les ai jamais vécus comme des chocs ou une difficulté à vivre mais comme un besoin : une façon de tourner s'épuise rapidement et j'ai très vite l'impression de me répéter. Comme pour moi la répétition est liée depuis mon enfance à la mort, je suis obligé de changer. On a tous plusieurs peaux : on commence par utiliser celles qui sont visibles et je suppose que l'on découvre ensuite d'autres strates. Je filme maintenant depuis cinquante ans : le monde change et si je ne changeais pas également, je ne serais pas fidèle à ce qui est extérieur à moi.

C'est au cours d'une de ces étapes que vous

avez décidé d'abandonner la fiction ?

Alain Cavalier. Je ne fais pas de différence entre fiction, documentaire, autobiographie. Je n'ai jamais tourné un plan qui ne soit pas fondé sur ma propre expérience ou celle d'un autre. Sans cette sécurité, j'ai l'impression d'être un menteur que le public démasquera. J'ai donc toujours vécu dans ce que j'appelle la réalité. Au début, je faisais des fictions mais je racontais toujours des choses que j'avais vues ou vécues. Puis, petit à petit, j'ai abandonné le paravent de l'acteur et du personnage pour m'attaquer d'abord à la personne et filmer des hommes et des femmes dans des situations dramatiques ou quotidiennes. Cinématographiquement, cela m'a mené automatiquement à moi-même. Je vérifiais tout par mon expérience personnelle, il m'a donc semblé plus simple de me servir directement. C'est un parcours apparemment facile à résumer aujourd'hui, mais à vivre en continu, c'est un peu plus complexe.

Vous avez donc toujours opté pour une dé-

marche de recherche qui vous a mené vers des territoires cinématographiques nouveaux ?

Alain Cavalier. J'ai une certaine lucidité naturelle : j'ai toujours su quand j'abandonnais quelque chose pour prendre une autre direction. C'est l'inscription des choses, des personnes et de moi-même dans l'épaisseur du temps, dans les changements, qui m'intéresse : le parcours des gens, la manière dont ils construisent leur vie et parfois leur œuvre.

Je pense que je vais maintenant essayer de sortir de l'utilisation de la caméra subjective pour tenter d'aller vers une utopie totale. J'espère qu'elle débouchera un jour sur quelque chose de concret, c'est-à-dire de cinématographique. Je souhaiterais abolir la différence entre l'objectif et le subjectif. Je ne sais pas comment je vais m'y prendre, cela va m'occuper plusieurs années sans doute, ou je ne le ferai jamais. Mais je voudrais briser cette dernière barrière, être complètement immergé dans la réalité et ne pas la couper en deux. Je pense que c'est impossible, ☹

mais c'est peut-être dans la recherche, dans ce qui me pousse vers cet idéal que je vais trouver un film.

Ce souci du temps est en effet très sensible dans votre cinéma, dès les premiers films. Il rend la mort également très présente, comme si vous étiez partagé entre le désir et la peur de la filmer.

Alain Cavalier. Tous les cinéastes à mon avis sont un peu hantés par ça, puisqu'ils peuvent enregistrer la mort au travail ; l'outil est fait pour ça. Je pense que je me prépare à mourir depuis mon enfance. Ce n'est pas une peur, c'est une présence. Dans *le Filmeur*, j'ai filmé le corps mort de mon père. Dans *Irène*, mon dernier film, il y a le corps mort de ma mère. Je n'ai pas toujours fait un travail de deuil intelligent et je le paye. Mais je peux m'en sortir en filmant. Cela devient un jeu et un matériau cinématographique ; je ne le revendique pas comme une peine.

Je suis né en 1931, immergé dans les événements européens les plus durs : j'ai donc connu

Suite page IV

Suite de la page III

la guerre de 1940, l'Occupation, puis tout de suite la guerre d'Indochine et la guerre d'Algérie. Cette suite d'événements tragiques a duré vingt ans et s'est terminée en 1962. Toute ma jeunesse y est passée et j'ai même été harponné directement par l'histoire : je faisais partie d'une classe d'âge qui devait partir en Algérie combattre les Algériens. Je me suis arrangé pour ne pas y aller et refuser le cours de l'histoire que l'on voulait m'imposer. J'en ai gardé le sentiment, que je ne cultive pas mais qui reste très présent, de vivre sur un charnier. L'Europe a été ensanglantée par des millions de morts dont les ossements sont à fleur de sol et nous faisons semblant de ne pas y penser pour continuer à vivre. C'est naturellement une lecture du monde extrêmement différente de ce que vivent les jeunes gens aujourd'hui, heureusement pour eux : le sens du tragique est une chose que l'on apprend individuellement. Je l'ai appris à travers la mort subite de ma deuxième femme dans un accident d'automobile, mais aussi par le tragique historique.

Comment se fait pour vous aujourd'hui le passage ou le clivage entre vivre et filmer ? Cette frontière a-t-elle toujours été nette, tend-elle de plus en plus à s'effacer ?

Alain Cavalier. Je passe très vite de l'un à l'autre, sans m'en rendre compte : c'est un tambour qui tourne tout le temps. Il faut parfois essorer, sécher, ralentir, mais il est toujours en marche. J'ai d'abord pensé qu'il était beaucoup plus important de vivre que de filmer et qu'il était donc absolument nécessaire de distinguer les deux. Puis, comme je prenais ma nourriture cinématographique à l'intérieur de moi-même ça m'est devenu impossible. J'ai alors considéré qu'il fallait beaucoup vivre pour réussir à bien filmer, mais qu'il en resterait de toute manière très peu sur la pellicule. Et puis un jour, je ne me suis plus posé la question : vivre et filmer sont devenus intimement mêlés, inséparables.

Le champ du filmable s'est-il resserré autour de vous quand cette césure n'a plus été opérante ?

Alain Cavalier. Le champ du filmable était déjà relativement restreint : lorsque je faisais des films avec une équipe, il fallait un scénario, des acteurs, de l'argent. Entre le projet et son exécution, le temps d'attente rendait le tournage faussement précieux, un peu dramatique : on était pressé, angoissé de faire si vite quelque chose qui semblait si complexe ; et on arrivait quelquefois fourbu d'avoir trop attendu d'exécuter ce projet. Lorsque les caméras maniables sont arrivées, le cerveau du cinéaste a commencé à tourner d'une autre façon et à construire autrement le rapport au temps, à l'efficacité, à l'économie et à la liberté. Du jour au lendemain, puisque ce changement s'est fait sur quelques années seulement, vous pouviez filmer sans signer ni recevoir un chèque, sans publier, sans montrer. Sans obligations. Ce qui semblait être un gadget au moment de son apparition, s'est révélé être un raz de marée fondamental. Et les cinéastes ont rejoint gentiment et poliment la cohorte des peintres, des écrivains qui travaillent au coin de leur table de cuisine, qu'ils aient de l'argent ou non : le problème n'est pas là, en effet : c'est avant tout de mettre un mot, un plan, une touche de peinture derrière l'autre. Évidemment, si vous voulez filmer *la Guerre des Gaules*, il faut entrer dans le système industriel et commercial, mais si vous voulez faire véritablement des films avec ce que vous avez dans la tête, vous le pouvez.

Ce n'est plus le fait qu'un film soit montré qui légitime, qui garantit son existence.

Alain Cavalier. Absolument. Ce n'est plus nécessairement un spectacle, ni une façon de gagner sa vie, ni même un métier. Un type de dix-sept ans peut prendre une caméra et réaliser *les Illuminations* tout de suite. On est libéré, délesté.

Je reste cependant attaché à la salle de cinéma : comme spectateur, amateur et fabricant de film, je suis né dans une salle de cinéma et je continue à travailler pour elle. Je maintiens un contact tactile avec l'écran. Mais je peux très bien imaginer un cinéaste qui s'en passe. Avec mon système, j'attire des gens qui travaillent tout seuls, qui font des films à côté de l'exercice

de leur métier ; ils viennent me voir, m'envoient des DVD. Ils sont complètement obsédés par l'outil.

Avez-vous aujourd'hui un regret des acteurs ?

Alain Cavalier. Non : j'ai très vite compris que l'on ne faisait que le portrait de l'acteur. Un type arrive le matin avec son blue-jeans et se déguise en général ou en mendiant. Mais la convention est très vite escamotée par la caméra pour aller directement vers l'homme qui est derrière. D'ailleurs, lorsque vous travaillez avec des acteurs, les seules choses qui soient intéressantes sont pour eux inconscientes : ce sont les mains, la démarche... Il ne faut surtout pas leur dire qu'ils doivent pousser une porte et qu'ils sont jaloux !

Vous avez commencé par filmer la beauté d'Alain Delon dans l'Insoumis ou de Catherine Deneuve dans la Chamade. Ce film semble avoir constitué une rupture pour vous. Vous avez alors décidé de ne plus filmer de visage maquillé.

Alain Cavalier. C'était à la fin du tournage, elle avait vingt-quatre ans, elle était magnifique ; le film tournait entièrement autour d'elle. Les films de ce genre sont des opérations érotiques dissimulées : ils présentent un être humain attractif filmé pour le désir de sa luxure et pour votre propre désir. Je me suis aperçu que je ne

voulais pas passer encore trente ans de ma vie à chercher exactement cette chose que je venais de trouver. J'avais eu le meilleur et je pouvais arrêter. Cette décision m'a fait tellement de bien que j'ai eu un fou rire durant une prise ; j'ai été obligé de me cacher derrière la caméra et j'ai carrément mordu le blouson du cadreur pour ne pas émettre un son qui interrompe la prise.

Quel était le sens de ce rire ?

Alain Cavalier. C'est merveilleux, c'est fini, je vais pouvoir passer à autre chose. Chic ! C'était un rire de libération, pas de soulagement, car ça n'a pas été pénible. Ce qui était pesant c'est ce qui était autour des films : l'environnement économique, la pression, la cherté de ces corps loués pour être montrés au public.

Il y a en effet dans vos premiers films un rapport aux acteurs presque érotique.

Alain Cavalier. Je porte une grande attention aux corps et aux mouvements des corps à l'intérieur du cadre. C'est comme si vous tourniez autour d'une sculpture. Certains sont plus ou moins raides ou maladroits, ça peut aussi avoir du charme. Mais c'est une attention aux corps beaucoup plus qu'à l'idée générale, à la psychologie. Bon, il y a un scénario : le héros est emprisonné, il aide quelqu'un à s'évader... Le film assure la part nécessaire de récit : il faut un minimum de linéarité, des personnages un peu en

danger pour qu'il y ait du suspense, des plages légèrement plus lentes et des envolées. Mais à l'intérieur de ce cadre, vous avez un nombre illimité de variations personnelles, de broderies, d'ornements, de suggestions. Vous faites votre cuisine en supposant que les spectateurs la ressentent inconsciemment et que certains d'entre eux, allumés par les images, peuvent parfois la décrypter.

Comment filmez-vous maintenant votre propre corps ?

Alain Cavalier. On me voit très peu dans mes films, sauf lorsque j'y suis narrativement obligé. On me voit dans *le Filméur*, par exemple, parce que j'ai été opéré du visage : j'en donne la preuve, je donne à toucher mon visage au spectateur. Même un aveugle peut venir voir le tracé de la cicatrice. Cinématographiquement, je ressemble à saint Thomas : j'ai l'obsession de la preuve cinématographique. Le reste du temps, vous me voyez très peu. Je ne suis pas du tout fait pour me montrer. En revanche, mon corps est très présent par la voix ; elle représente davantage que le corps : son secret. Elle est à la fois *in et off*. C'est une présence physique, un matériau essentiel du cinéma qui pénètre le mieux l'esprit du spectateur.

Propos recueillis par José Moure, Gaël Pasquier et Claude Schopp, le 19 mars 2009 à Paris.

Écrit sur l'écran

Une voiture qui roule, à toute vitesse. Une musique tonitruante. Du rouge, la couleur de la voiture. Et une affiche. Un arbre. Donc, un mélodrame. Ma capacité à endurer tout cela. Le Père. La Mère. Surtout. Alain Cavalier dans tout cela. Je vois Irène. Après, je ferme les yeux, je m'immerge. Je cherche. Quelque chose doit surgir. D'indicible. Mon propre secret que, comme Irène, j'ignore encore.

Et tout me revient. Petit à petit, nos longues et brèves conversations, téléphoniques, en vis-à-vis. Faites de riens, justement, comme ses films. Hollywood, mon Hollywood obsessionnel est là, en plein centre. Au cœur de l'univers. Il n'y a pas que des films, seulement ceux/celles qui les font : les filmeurs/filmeuses. Alain Cavalier a atteint un au-delà du cinématographe : il est enraciné dans la terre jusqu'aux os et ce sont ces racines-là que je cherche dans ma propre errance de juif.

Peu à peu, le rempotage de la terre des pots à fleurs au printemps s'effectue à pleines mains remplies de cette terre-là. De ce terreau. Irène/Irène s'y immerge : dans la vie. Et les films-fleurs-filmeurs d'Alain Cavalier sont inscrits dans la chair. En homme des villes se rapprochant de la campagne de son passé lointain, je m'aperçois que, grâce à lui, le cinéma s'en ré-impregne. La voiture et la mort d'Irène, femme d'une beauté solaire et insolente, se trouvent au bout de cette vie-là. Le Destin l'y a conduite, ce n'est peut-être pas hasardeux.

La Mère est omniprésente. Cavalier a filmé les cadavres de ses parents, en portraitiste affirmé qui construit sa Mémoire, la nôtre. Il l'écrit. Bien entendu, il les crée.

Criar, en espagnol, c'est élever : élever un enfant. La voiture rouge est celle qui se superpose à celle d'Irène. Elle a été filmée il y a un demi-siècle, à Hollywood, par un metteur en scène d'origine germano-danoise. À l'époque, enfant, j'en ai vu l'affiche, qui constitue (selon ma propre volonté perpétuelle) mon secret ignoré : le mot *written* y est inscrit. Sa calligraphie, surtout, d'un académisme de bon aloi. Je ne cessais de la contempler devant le cinéma qui projetait le film, attiré comme un amant aimant par son impérieux magnétisme. Qu'est-ce qui y était écrit ? Je devais avoir six ou sept ans, j'apprenais à lire et à écrire, la mémoire familiale commençait à surgir en moi. C'était en Amérique du Sud, une douzaine d'années après la Shoah. Peu après, j'ai commencé à écrire un journal.

La voix d'Alain Cavalier ré-écrivant ses carnets de 1970, 1971 et 1972 montrent une écriture magnifique, dans la forme et dans le fond, alors qu'ils sont le reflet, le mirage, l'imitation du réel. Sa main caresse ces objets au point de vouloir en détruire un. Et il s'arrête, il répare. Il repart.

Voilà donc des images qui nous montrent l'écriture, qui en sont même le point de départ. Pour arriver à la mère, en passant par l'arbre du père.

Le Vent. Du Vent.

La musique tonitruante revient. La superposition n'en est plus une. Pourquoi pensé-je, depuis longtemps, qu'Alain Cavalier est le plus hollywoodien, le plus mélodramatique de nos fabricants de films ? Je crois que c'est, précisément, parce qu'il ne parle que de terres, de familles, de secrets, de corps, et c'est là l'essence même du mélodrame, voire de la tragédie grecque (*Dallas*).

Les hurlements. C'est la musique. Les chuchotements, les petits riens des films cavalièresques sont de ces choses-là. Je m'y (con)fonds.

À la nuit tombée, après avoir vu *Irène*, j'ai envie, sans réfléchir, de

revoir un peu de Douglas Sirk. Et je tombe sur le générique du début d'*Écrit sur du vent*.

Written on the Wind.

Mon secret.

Et c'est là que la superposition se fait : la voiture rouge – ou jaune, peu importe – qui fonce sur une route texane de nuit américaine, le vent, les feuilles qui tombent et s'éparpillent frénétiquement jusqu'à pénétrer dans une sublime demeure, un homme, miné par l'alcool et par le désespoir. L'arbre aux branches qui se dénudent est, lui, seulement présent sur l'affiche. Par-dessus tout, il y a l'escalier monumental de la demeure : c'est celui où, se croyant à la sortie du métro, Alain Cavalier se casse la figure en filmant.

Filmer ou ne pas filmer ?

Douglas Sirk est un filmeur, aussi. Il vient de notre vieille Europe ensanglantée. Celle-ci se reflète sur le visage, sur le corps d'Alain Cavalier. Car tous deux filment avec risque. Inversons les lettres : *risk*.

J'ai toujours cru que le cinéma venait du théâtre (Guitry). Qu'il venait de la vie (Lumière). Il vient surtout de l'écrit. Dans *Irène*, Cavalier montre le corps de ses carnets, leur... *carne*. En fait, il a (presque) raison de vouloir les brûler : par le biais de l'image, ils entrent ainsi en nous. Ils s'incarnent. Les paroles écrites peuvent disparaître. Seule restera la mémoire.



Irène, le carnet.

En cherchant plus loin, dans *carne*, il y a écran. Jadis, enfant, en Équateur, lorsque je ne parlais pas encore le français, je feuilletais et lisais une revue de cinéma, à la couverture en sépia, qui semblait sérieuse et s'intitulait *Écran* : j'en prononce parfois le nom avec délectation en roulant les « r » (*Écrrranne*). Depuis, j'adore ce nom-là, autant que « cinéma » ou *kino*, en tout cas différemment. C'était donc une revue d'écritures avec des photographies en noir et blanc. Qui sait, c'est peut-être grâce à elle que j'ai voulu écrire, en images, sur du vent, sur des riens. Et, par là même, sur les grandes âmes, les grandes histoires, les héros/héroïnes. Mes longues et brèves conversations avec Alain Cavalier, sur des riens, c'est justement tout cela.

Joseph Morder

Rencontre avec Alain Cavalier

AVANT LA RENCONTRE

En fait, on ne savait pas vraiment qui c'était, un satellite de plus dans la galaxie nouvelle vague ? Un réalisateur exigeant, mais qu'on associait néanmoins à la branche Sautet-Pialat ? Un qui avait fait des films avec Romy Schneider, Delon même... Bref, cet Alain Cavalier n'appartenait pas à notre panthéon héroïque, loin s'en faut... J'entrais en cinéphilie *hard* et un titre comme *le Plein de super* évoquait plutôt les pénibles veilles télévisées de l'enfance que l'incandescence des Rivette, tendance Warhol, ou l'âpreté des Pialat période *Maison des bois*. Nous étions injustes. Pourtant, d'autres titres de films affleuraient au gré des lectures, des projections, et le nom d'Alain Cavalier revenait régulièrement dans les conversations comme l'exemple parfait du franc-tireur intègre, constant et décidé, toujours prêt au combat dans l'île.

THÉRÈSE

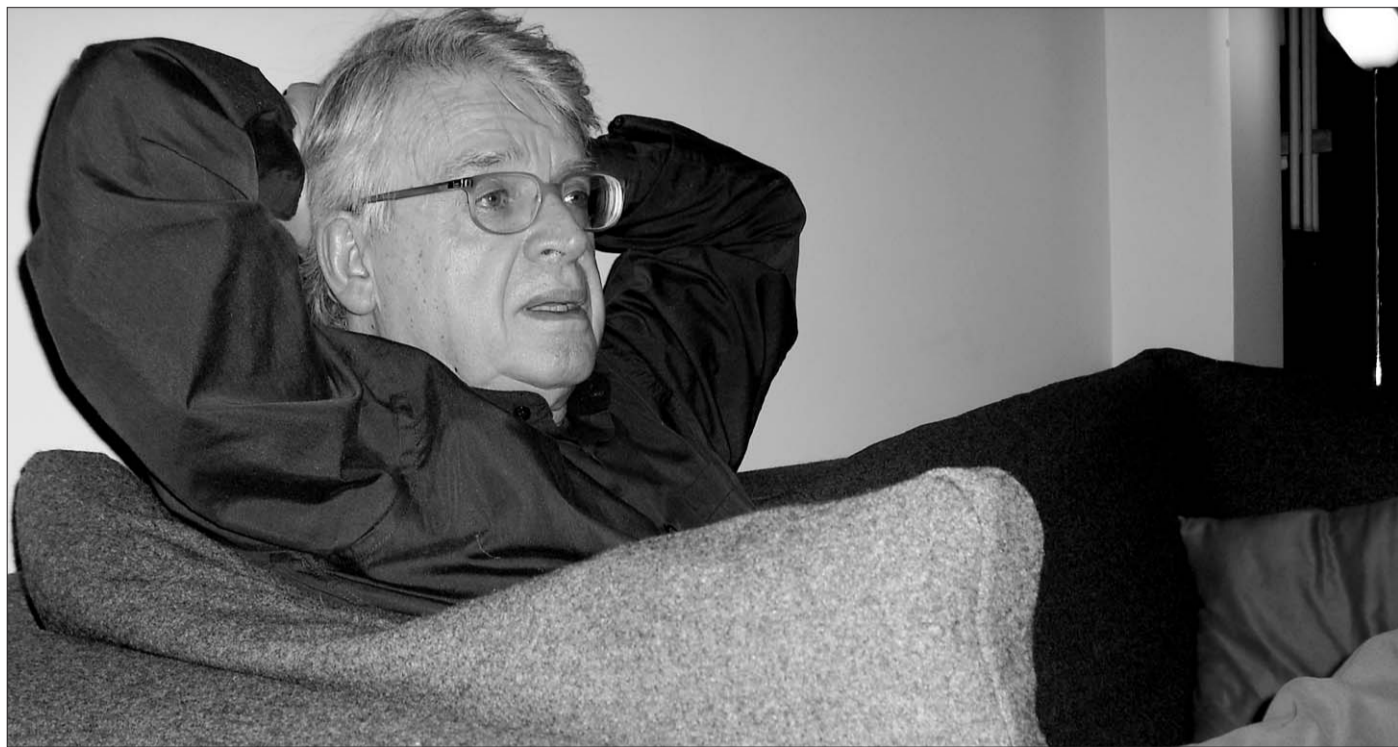
Un jour, lors d'une des interminables conversations de café qui ponctuent le rituel cannois, l'ami Gérard Lefort m'a inondé de son enthousiasme lyrique et fleuri : je devais aller voir *Thérèse*, c'était un ordre, un ultimatum, et j'ai été comme souvent tenté de le prendre au sérieux : j'ai bien fait. Et même si *Thérèse* ne faisait que présager l'importance qu'Alain Cavalier allait prendre pour moi, le film n'en était pas moins par son rapport à l'acteur, au temps, au lieu (le film est tourné en studio), à la théâtralité du cinéma, un objet absolument original, unique et bouleversant. Et puis peu de cinéastes auraient, en ces temps d'autocensure, osé se coller à un sujet pareil, la vie et la mort de (sainte) Thérèse de Lisieux, clarisse. Car, je l'ai compris maintenant, le grand sujet d'Alain Cavalier n'est pas la religion, c'est la foi. La foi tout court, en l'art, en la vie, la volonté douloureuse de rendre aux choses, aux lieux, aux corps, une transcendance. Et ce sujet, cette obsession constante, ce sont les nôtres. Alain Cavalier sait aussi que cette transcendance (on l'appelle parfois la beauté), ce « ça » du cinéma, est à dévoiler, toujours.

CONTRE L'INCONSÉQUENCE

Car Cavalier, plus politique qu'il ne veut bien le dire, continue avec acharnement de refuser l'inconséquence du spectacle. Ce refus n'est pas de ces déclarations d'intentions qui servent aux jeunes « réels » pour se faire une place au soleil. Comment maintenir la cohérence entre le projet filmique (dire le monde) et le trajet du film (ses moyens), faisant ainsi œuvre conséquente ? Ce dilemme éthique, Cavalier n'en fait pas un programme qu'on appliquerait ni une démarche concertée ; non, ce doute central est le résultat d'une expérience sensible de cinéaste (de « filmeur », comme il dit si bien), une blessure vécue dans sa chair. C'est justement parce qu'il a commencé de travailler dans le cadre du cinéma commercial majoritaire (fut-il d'auteur) que son cheminement devient exemplaire et si profondément troublant. Alain Cavalier ne cédera jamais sur un point au moins : le spectateur est son égal, pas son client. Et c'est cette façon candide et butée de respecter l'autre, de le créditer d'une même exigence, qui fait de chacun des films qui ont suivi le coup de tonnerre de *la Rencontre* des moments si intenses, des fêtes où le spectateur se voit célébré, aimé aussi, dans son droit à la beauté du monde. Mais, comme chez Bresson, « que de temps il m'aura fallu, pour arriver jusqu'à toi ».

MOURIR AU MONDE

Et ce long chemin prend des allures jansénistes de « réforme » ou de « mort au monde (du cinéma) ». Un à un, Cavalier s'est départi des artifices qui fondaient le cinéma de mar-



Espiègle Cavalier. Espiègle galopin. Il est le plus libre de tous. Le seul cinéaste à ma connaissance ayant passé sa vie à rajeunir. De film en film, il s'est rapproché petit à petit de son enfance pour la respirer à pleins poumons. Je l'admire et je l'envie. Il a l'audace la plus pure, la plus tranquille, la plus discrète. Celle du poète. (Jérôme Bonnel).

ché, non sans souffrances (la précarité des productions), regrets (la beauté de Romy) ou doutes (naviguer à vue). Mais ce retrait, au-delà du seul accident biographique qui en a été le détonateur (eh oui il y a eu un traumatisme mais Cavalier en parlera lui-même), s'est peu à peu transformé en l'expérimentation d'un cinéma « équitable », dans son économie comme dans la privatisation de son propos. Au commencement était la dépression. Si l'on demande à Cavalier pourquoi il a, à quarante ans passés et devant tous, renoncé à l'intrigue (la fiction scénarisée), à l'actorat (aussi talentueux fût-il), aux équipes (rapports de pouvoir), ainsi qu'à la rassurante carrière d'auteur *mainstream* (budgets grandissants, statut social), il répondra que c'est tout simplement parce qu'il n'y croyait plus. Plus du tout. Comment oser penser alors qu'un spectateur y croirait sans renoncer à toute intégrité ?

Et si l'on considère l'inflation généralisée de tous les stratagèmes de persuasion, l'accélération exponentielle de tous les phénomènes (du star-system à l'effet de réel comme effet spécial), force est de constater que le cinéma d'après la modernité a fait de la « vérité » de l'art un moment du mensonge spectaculaire. Personne n'y croit plus vraiment, d'ailleurs, et l'honnête homme cinéaste s'en voit réduit au blanchiment culturel de budgets immérités : un jaune. Comme le doux François d'Assise, Cavalier n'est pas un matamore théoricien : c'est par une réforme de sa pratique de cinéaste qu'il nous propose de restaurer le pacte qui lie le filmeur au spectateur, en court-circuitant tous ces intermédiaires qui émusent, étouffent la grâce efficace de l'œuvre (la belle œuvre), interdisant désormais la possibilité d'une croyance commune. Un saint athée, vous dis-je.

LA RUPTURE

Sans le formuler, « en repoussé » presque, Cavalier esquisse le geste de rupture des avant-gardes, d'autant que ce geste est rendu possible par une innovation technique, l'apparition de la caméra vidéo légère. Le cinéma de marché ne rêve dans le numérique que d'un perfectionnement et une nouvelle rentabilité pour les flux audiovisuels, Cavalier, lui, s'empare de la vidéo pour repenser son art, de la fabrication à la diffusion, et pour en réinventer le développement durable. Sans fétichisme aucun (à part peut-être un petit frisson sacré lors du passage à la copie 35 mm), sans mi-nauderie *Dogma*, Cavalier a fait vœu de pau-

vret filmique en refusant l'intimidation technologique du spectateur, en utilisant des outils à la portée de chacun, remettant sans cesse en cause sa légitimité d'artiste, quand tout le système pousse à la triche. De film en film, Alain Cavalier va affiner son dispositif de *cinéma povera*, se débarrassant même des derniers outils de stabilisation, privant son geste minimaliste de toute maîtrise formelle, se livrant à la grâce de l'instant : la caméra n'est plus calée sur son pied rassurant, la voix perd son statut de déclamation off. Et voici l'image devenue vibratile, parfois fiévreuse, toujours fragile à l'image de la main de celui qui filme ; et voilà la voix off devenue improvisation synchrone, le son, qui s'habille de hasard et des fulgurances du direct, perdant son assurance de commentaire, de garant du sens.

LES PRÉSENTS

Reste un travailleur, un filmeur qui chaque jour va au turbin, enregistrant les péripéties minuscules du monde qui l'entoure, l'action du temps sur les corps aimés, sur sa peau à lui, sur la banalité du paysage familial. Parfois ces archives mosaïques s'appellent les unes les autres, s'enroulent autour d'un axe secret et une forme naît, un album, un tome de sa Recherche : alors Alain monte un film en douce pour donner de ses nouvelles au cinéma. Parfois c'est le monde extérieur qui lui offre l'occasion d'aller voir ailleurs s'il y est, le temps d'une commande autour d'un travailleur de l'art d'avant (*la Tour, Bonnard*). Là, il besogne, caméra en poche, mais sur un autre régime, celui d'une admiration tendre, pour mieux rétablir des liens amicaux avec tel ou tel maître que la muséification accable... Parfois on lui demande un film pour affronter un moment délicat, comme *René* qui se promet de perdre du poids pour alléger sa vie d'acteur... Parfois ce ne seront que de petites formes comme les instantanés d'un photographe de village qui se chargerait de rendre à ceux que le monde efface une beauté dont on les privait et dont les *Vies* se trouvent ainsi magnifiées. Parfois encore il va voir d'autres artistes, pour parler, voir, pour qu'on se serre les coudes. Le cinéma de Cavalier est un travail à temps plein ; mais si la peine du filmeur mérite salaire, chaque film sera parsemé de présents généreux au spectateur, objets anodins, parfois dérisoires, fruits pourris, fleurs fraîches, mais que la main amie du filmeur dépose dans le cadre comme des pièces à conviction du fait que l'art est au-dessus de tout, de nous en tout cas. Car chez Alain, il n'y a pas

de films d'amour, il n'y a que des preuves filmées de l'amour qu'il a traînées là, même aux chiottes (*Lieux sains*).

LE FILMEUR ET LA MORT

Toujours, la mièvrerie guette, toujours on attend le filmeur au tournant de la complaisance, des bons sentiments et toujours le spectateur se prend en retour la gifle du tragique qui sourd derrière la bonhomie. Le cinéma d'Alain est intranquille et, s'il joue souvent de la naïveté et d'épanchements nostalgiques aux limites du doux, c'est pour mieux nous rappeler à l'ordre du fini par la violence de la coupe. Quand Alain s'émerveille un soir d'été du chant d'un oiseau, c'est pour en déposer devant l'objectif le cadavre sanguinolent, quelques plans plus tard. Les prédateurs abondent. Le couple même n'est jamais acquis, institué, et c'est en cela qu'Alain filme si bien l'amour. Rien n'est prémédité, la capacité d'émerveillement reste aux aguets devant une fenêtre mais, dans la pièce voisine, un père se meurt. Comme dans la vraie vie ; les émotions contradictoires cohabitent, se succèdent, s'entrelacent, et ce miracle-là, fiction des professionnels de la profession, ne le peut plus. Car le processus enclenché par Alain dès le terrible *Ce répondeur ne prend plus de messages*, qui, s'il reste une des contestations les plus radicales de l'audiovisuel dominant, n'en est pas moins également une des démarches les plus audacieuses de cette « invention de soi » qui travaille tout l'art d'aujourd'hui.

MON AMI LE SAINT

J'ai longtemps cherché des maîtres, des exemples, des guides : ils ne manquaient pas, mais, abîmés par le combat, défaits et souvent amers, parfois morts de fatigue ou exilés dans la folie, ils n'avaient plus rien à offrir. On les pleurerait, on les pillait. Mais, discrètement, Alain s'est manifesté, par ses films d'abord, puis par sa présence réelle. Je remonte la Croisette à Cannes. C'est un voyage éclair. Je sais qu'il est là puisque son film *Irène* est projeté au Festival. Je sens sa présence dans le vide cannois, quelque part dans un hôtel discret (dont les tarifs exorbitants nous vaudront sûrement une jolie séquence sur le gâchis). Je sais que si je cherche un peu je le trouverais. Mais ce n'est pas la peine. Quoiqu'il m'arrive, quoi que je fasse, il finira par le savoir : j'en suis sûr. Il s'inquiète de moi et moi de lui. Plus tard nous parlerons, calmement. Il veille et cela me rassure. On se voit peu, il n'a pas de portable, le mieux est de passer par Françoise.

Vincent Dieutre

À l'ombre des bouleaux pleureurs

PLACE DES TERNES, 1983

Alain Cavalier se déplace sur les discrets nuages qui lui servent de moyen de locomotion. Il ne sait pas comment nous sommes arrivés place des Ternes. Moi non plus.

Je sens comme un vide.

Je l'invite à m'asseoir, et nous parlons de nos histoires inachevées respectives.

Alain enlève ses lunettes et me scrute comme il le fait depuis notre première rencontre, il y a quelques mois.

– Et que te dirait, cher Boris, de jouer ton propre rôle dans un film qui parlerait de la relation entre un auteur et un compositeur interprète ?

– Qui va jouer le rôle d'Alain Bashung ? Tu sais bien que, compte tenu des circonstances...

– C'est vrai, il faut trouver quelqu'un...

Ce ne sont sans doute pas les mots de l'époque. Je ne me souviens que de l'expression ingénue du voyeur généreux qu'est Alain Cavalier. Peut-être était-ce celle d'un druide en fin de sieste. Quoi qu'il en soit, le lutin pense que notre séparation n'est que provisoire.

Je me demande aujourd'hui si, de ce bout de banc de la place des Ternes, il ne caresse pas secrètement le rêve de voir Alain Bashung jouer son propre rôle, malgré les circonstances.

A L'OMBRE DU BOULEAU PLEUREUR, 1984

D'un balcon du sixième étage de la rue de l'auteur du *Bossu*, le petit magnéto du Cavalier se prend, à chaque tour, l'ombre du bouleau pleureur

Alain tisse sa toile de questions de plus en plus précises.

Je réponds au mieux de ma mémoire, affaiblie par les nombreuses marques que j'ai dû fumer par inadvertance.

Entre deux tasses de thé à la bergamote et, sans nous avoir demandé notre avis, le rituel s'installe. Mais qui va jouer le rôle du chanteur ?

– Que penses-tu de Jean-Jacques Burnel des Stranglers ?

– Il parle français ?

– De moins en moins : il est arrivé de Normandie en Angleterre à l'âge de dix ans. Et, vu ses fréquentations, il s'est pris en français un léger accent cockney...

Alain enlève ses lunettes.

J'ajoute :

– En tout cas, il n'est pas sans point commun avec Alain Bashung.

Nous retournons sur le balcon.

Alain C. parle de ses rêves à venir : filmer les petits métiers, « une série de portraits à partir d'une caméra de poche. Pas de reportage ».

– Pardon pour ces gros mots, dit-il.

Il sait que tout documentaire est fiction, à partir du moment où il a jeté son regard sur tel ou tel acteur de la réalité.

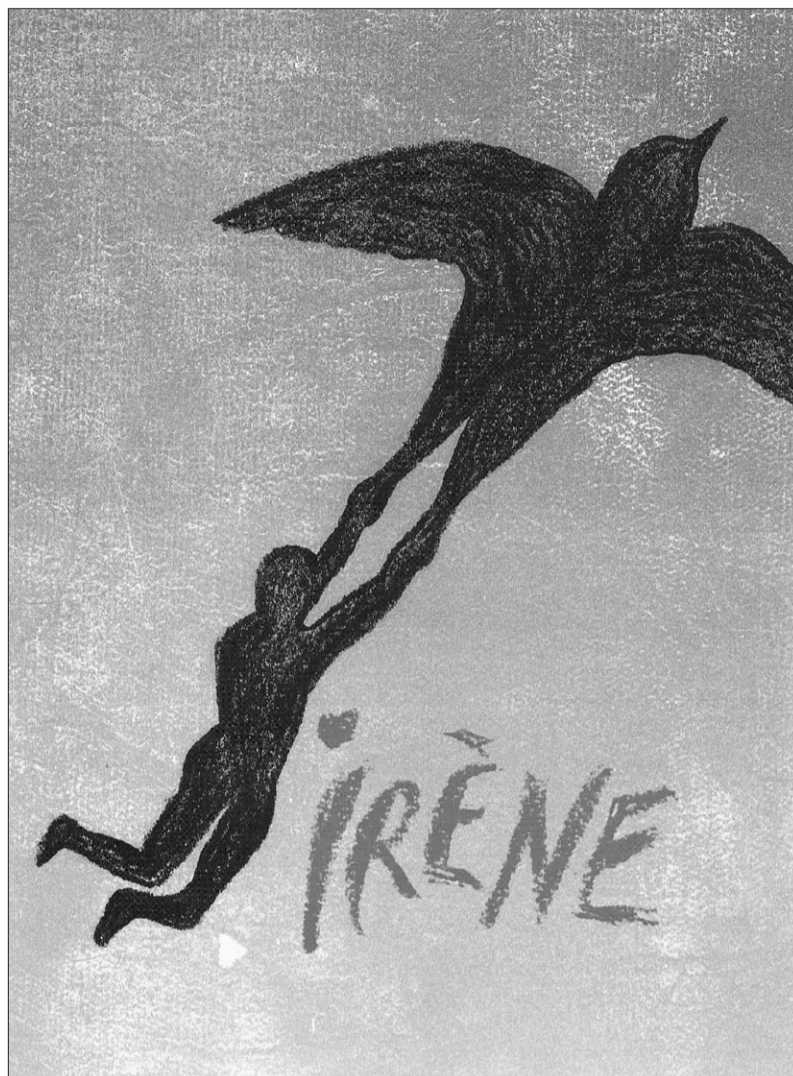
Silences de fin d'après-midi sous un bleu qui se fait de plus en plus marine. Deviner le soleil à partir d'une zone d'ombre est un de mes passe-temps. Il semblerait que le Cavalier partage avec moi ce dangereux travers.

UN SOURIRE DE SAIGON, ÉTÉ 83

M^{me} Ma, la cuisinière de ce lieu inévitable de la gastronomie vietnamienne, a dû s'endormir sur son pho en ébullition, ce qui donne à Alain tout le temps de commenter les infos qu'il a accumulées (sur la saga Bergman-Bashung).

Le bo-boun fait enfin son apparition ; Alain caresse encore le rêve de voir l'autre Alain jouer son propre rôle.

Les événements vont lui donner raison.



Dessin de Zoé Chantre.

– Garçon l'addition !

Quelques vinyles, plus tard dans une salle d'attente d'Orly-Ouest.

Alain Bashung et votre humble rapporteur se serrent la cuillère avant de s'envoler pour Nice, puis pour Antibes où nos deux héros doivent recevoir un prix pour leurs vidéo-clips respectifs. Flots de houblon et d'herbe qui fait rire.

Une semaine plus tard, c'est reparti pour deux tours de 33.

Le bouleau ne pleure plus. Le dernier ravalement lui aura été fatal. C'est sous un laurier presque rose que je présente le Cavalier au Bashung. Le premier expose le projet au second, pas forcément enchanté au premier abord. Mais ravi au deuxième.

Alain B. a envie de séduire la caméra qu'il n'a, à ce jour, rencontrée qu'une fois pour *le Cimetière des voitures*, de Fernando Arrabal

RENTRÉE DES CLASSES, 1984

Alain Cavalier nous a donné rendez-vous devant le studio Publicis, en haut des Champs. Alain C. a déjà vu le *Blue Velvet*, de David Lynch. Il souhaite que nous le revoyions ensemble..

Arrivé à hauteur du Drugstore, Alain B. ricane :

– C'est pas là que tu traînais quand tu étais petit ?

– Alain...

– Oui, Boris ?

– J'ai toujours été petit.

La salle est déserte. L'ouvreur s'ennuie. Il va pouvoir s'asseoir à quelques strapontins de nous et nous lancer, en début de générique de fin : « Vache, quel film ! »

La descente des Champs-Élysées par le trio infernal sera mitraillée de commentaires qui constituent la plus belle « séance de travail » que nous ayons eue à ce jour.

Il me semble à ce moment qu'Alain C. sait de façon quasi définitive quel film qu'il veut faire.

HIVER 89

Une sensation de déjà-vu.

L'ombre de la version colorisée de la première séparation plane. Avant de m'allonger sur le sofa du studio ICP (de Bruxelles) où A.B. vient de mettre en boîte *Alcaline*, je me dis que Hugo avait raison : la forme n'est jamais que le fond qui revient à la surface.

JANVIER-FÉVRIER

1990

– Allô !

– C'est Alain Cavalier... Je suis invité à La Cigale pour voir Alain Bashung. Je n'irai pas sans toi...

– D'accord ! On se retrouve devant La Fourmi à 20 heures.

– C'est où La Fourmi ?

– Jamais loin de La Cigale...

Un beau concert que nous suivons du fond de la salle. De temps en temps, un fan se précipite aux toilettes, laissant passer la lumière du jour. Il est vrai qu'en cette période de l'année, elle est encore là, malgré l'heure tardive...

Et puis deviner la lumière à partir d'une zone d'ombre n'est-il pas notre plus joli passe-temps. Alain C. enlève ses lunettes en signe d'acquiescement.

Fin de concert.

Je raccompagne Alain C. au métro Pigalle.

Et inversement.

Le Cavalier me sourit en descendant les marches.

Un dernier coucou de dos.

Le film ne se fera pas... Quoique... Enfin... Peut-être a-t-il déjà été tourné ?

J'ai bien peur que, ce soir, les escaliers de ma Butte soient durs aux miséreux.

Boris Bergman

Dur de devenir Alain Cavalier

Il est dur pour un cinéaste d'être surpris. Véritablement surpris. Oser la forme qui vit malgré son auteur, qui produit du sens hors de sa volonté, qui lui donne à voir, à lui aussi.

Les jeunes réalisateurs jouent souvent les étonnés, font les naïfs et attendent qu'on leur confirme bien qu'ils sont originaux, différents, en rupture. voire géniaux. Dans le meilleur des cas, ce n'est que l'expression du besoin d'être admis autour de la table ; dans le pire, c'est l'envie d'être reconnu.

Mais être surpris, c'est une autre affaire.

Chez Alain Cavalier, cela est venu avec le temps. Comme si les années avaient poli l'homme, en avaient déridé la pratique cinématographique, l'avaient rendu lisse à tout préjugé formel ou sémantique, laissant le champ libre à la surprise, à l'étonnement véritable. Non pas que *la Chamade* ou *le Combat dans l'île* eussent été de mauvais films, mais leur capacité à étonner, à dé-

tonner sont très volontaristes. Peut-être parce que l'époque était à la trouvaille, au coup d'éclat, et que le jeune Cavalier devait élever le ton pour avoir voix au chapitre. Et dire le je qui caractérise le cinéma d'auteur francophone. Cette première personne du singulier a fait place à la troisième alors qu'Alain Cavalier rejoignait le rang des spectateurs, invitant le filmeur à prendre sa place.

J'ai l'impression que cette conjugaison de son cinéma sur les trente dernières années le laisse aujourd'hui sans voix, mais pas sans images, face à ce qu'est un film. Est-ce un récit ? La vie en mieux ? Un acte de résistance ? J'aime à imaginer qu'Alain Cavalier n'a pas de réponse, qu'il attend son prochain long métrage afin d'en savoir encore moins et de se surprendre à voir ce que son filmeur de double va produire comme motif.

Il est dur pour un cinéaste de devenir Alain Cavalier.

Lionel Baier

Filmographie

Irène (2009).

Lieux saints (court-métrage, 2007).

Bonnard (court-métrage, 2006).

Le Filmeur (2005).

René (2001).

Vies (2000).

Georges de La Tour (court-métrage, 1999).

La Rencontre (1996).

Libera me (1993).

Portraits (courts-métrages, 1986-1994).

Thérèse (1986).

Lettre d'Alain Cavalier (court-métrage, 1982).

Un étrange voyage (1981).

Ce répondeur ne prend plus de messages (1979).

Martin et Léa (1978).

Le Plein de super ((1975).

La Chamade (1968).

Mise à sac (1967).

L'Insoumis (1964).

Le Combat dans l'île (1961).

Un Américain (court-métrage, 1958).

L'amoureux de Venise

L'Altana ou la vie vénitienne,

de Henri de Régner, Édition Bartillat, 286 pages, 20 euros

Le monocle teinté, le faux col empesé et la moustache tombante sont inséparables d'Henri de Régner. Il avait le visage long, le front dégarni, et le monocle lui donnait l'air hautain et distant. Paul Morand lui trouve une « silhouette de peuplier défeuillé », comme il l'écrit dans *Venise*.

C'est justement l'amoureux de la Sérénissime qui nous tient aujourd'hui. Pour Régner, Venise a toujours fait partie des « villes du songe », expression qui figure dans son roman *la Peur de l'amour*. Jean-Louis Vaudoyer, un de ses proches, a dit : « Pour avoir bien connu Henri de Régner, c'est à Venise qu'il faut avoir vécu près de lui. Là-bas cessait son exil ; là-bas, il retrouvait sa patrie. Il s'y sentait en sécurité, comme un navire qui, dans un eldorado longtemps rêvé, a enfin trouvé son havre. Il convenait d'ailleurs n'avoir jamais eu l'impression d'être venu à Venise pour la première fois. Tout ce qu'il y avait découvert, il l'avait reconnu. » Son histoire d'amour avec Venise aura duré vingt-cinq ans.

En 1928, Henri de Régner publie, sous la couverture jaune du Mercure de France, *l'Altana ou la Vie vénitienne*, sorte de « journal » (1899-1924) en deux volumes que l'on réédite aujourd'hui. C'est une merveille de sensibilité et de notations justes.

« Qui donc m'avait parlé de la tristesse de Venise ? Il n'a donc jamais vu cette lumière, ce ciel ardent et délicat, ces eaux généreuses, ce mouvement, cette vie marine ? » En effet, la Venise de Régner est à l'opposé de celle de Maurice Barrès. Dans *la Mort de Venise*, Barrès écrit qu'il éprouve une mélancolie quasi voluptueuse à voir les nobles architectures se déliter. Régner, au contraire, trouve dans la cité des Doges « le détachement de soi » et la paix intérieure. Dans ses flâneries vénitienes, il fait provision d'images douces et divertissantes.

Homme compliqué, Régner s'est tout de suite retrouvé dans ces entrelacs de *calli*. Il connaîtra très vite les itinéraires des *traghetto* et des gondoles de louage. Il a aussi compris très vite que dans cette ville, il faut savoir prendre du recul. Une promenade sur la lagune s'avère alors salutaire : « Rien n'est plus émouvant et plus beau que de voir, du fond de la lagune morte, le soir tomber sur Venise. Les braises du couchant éteintes, toutes les couleurs s'apaisent en une cendre aérienne qui les atténue et peu à peu les confond et les efface. Au loin, Venise surgit, indécise et pourtant réelle. » Régner dans sa gondole glisse lentement sur les eaux. Il écoute le bruit des rames. « L'espace est pacifique et le temps n'existe plus pour les ombres heureuses que l'on devient. Et pourtant, de ce silence, de cette solitude n'émane nulle tristesse, mais une impression de repos et de certitude. »

Ces moments de bonheur, Régner les doit à deux amies : la comtesse de La Baume-Pluvinel et M^{me} Bulteau qui le reçoivent dans le palais Dario, à San Gregorio, un beau palais de style lombard de la fin du XV^e siècle. Toutes deux sont passionnées d'art et de littérature. Elles aiment à s'entourer de brillants esprits. Régner en est un. Paul-Jean Toulet en est un autre. On lira avec émerveillement la correspondance qu'il a entretenue avec M^{me} Bulteau et qu'Henri Martineau publiera au Divan. « M^{me} Bulteau me fait penser à ces fortes barques robustes qui remontent le Grand Canal, chargées de beaux fruits ; M^{me} de La Baume à ces gondoles qui glissent dans les étroits rii, mystérieuses et comme perdues », écrit-il. Que voilà une belle image vénitienne !

La Venise que chérit Régner est la Venise rococo du XVIII^e siècle. Il aime se retrouver dans les cafés de la place Saint-Marc. Il s' imagine boire un verre avec Goldoni et Gozzi. Au théâtre de la Fenice, il regrette simplement que les spectateurs ne portent plus le *tabarro*, la *bauta* et la *maschera*.

« J'ai encore connu la place Saint-Marc avec son campanile, expliqua Régner à Morand ; savez-vous qu'à la chute du monument à 9 h 55, mon gondolier a eu ce mot admirable : « Ce campanile s'est écroulé sans tuer personne ; il s'est laissé tomber en galant homme, se stato galantuomo ». » En avril 1903, de nouveau à Venise, il repense à cette catastrophe, lui qui est venu saluer le printemps. Il ne loge pas au palais Dario (il est en réparation) mais à l'hôtel. Il a même acheté un plan de Venise et un guide Baedeker ! Un autre Régner est né. « Avez-vous envie de lire ou d'écrire ? Enfermez-vous dans votre chambre. (...) Marcher vous plaît, ne prenez pas de gondole. Ne sacrifiez pas vos aises et vos goûts au souci de la couleur locale. Ne demandez à Venise que votre agrément. (...) Contentez-vous d'être heureux des beautés qu'elle vous propose. Ne vous efforcez pas de l'évoquer dans son passé plus ou moins lointain, si elle vous suffit dans son présent. » C'est en effet aussi simple que cela. C'est un maître ès rêveries qui vous le dit. Suivez Venise dans

sa glorieuse destinée et dans sa vie populaire. Le printemps de Venise est dans la fraîcheur de sa lumière.

« À Venise, les heures ne sont pas les heures d'ailleurs. Il y a des journées infiniment courtes et des journées infiniment longues. Comme c'est juste ! Avec quel plaisir on s'y laisse aller à musarder, à regarder, à se laisser vivre, à devenir un personnage imaginaire. À quelle pièce de théâtre participe-t-on ? Le bruit des pas, l'écho des voix, aujourd'hui il faut y ajouter les moteurs des barques et des vaporetto. Car, à Venise, ne s'exerce pas seulement le charme de la magnificence. Les petits « faits vrais » chers à Stendhal revendiquent leurs droits. Cher lecteur, si vous voulez vous lancer sur les traces de Régner, voici un indice : « J'aime ce coin de Venise, sa calle San Cristoforo qui ne compte que deux maisons où logent un boucher et un maestro et qui aboutit à une porte surmontée d'une statuette de saint Christophe. »

Quand, trois ans plus tard, Régner revient à Venise, il est reçu par lady Layard dans son palais. Une peinture le frappe : le portrait du sultan Mohammed II par Gentile Bellini. Nous parlant du vieux Stamboul, Régner écrit des pages qui auraient enchanté Pierre Loti. C'est sur le yacht blanc de la comtesse de

le pseudonyme qu'avait choisi Marie de Heredia, la fille puînée de l'auteur des *Trophées*. Henri de Régner, après avoir échappé à la fille de Mallarmé, avait épousé en 1896 la piquante Marie.

Un des personnages les plus secrets de Venise, mais que connaissent les amoureux de la ville est le Chinois peint à la fresque dans une des salles du café Florian. « Aussi est-il devenu une sorte de ralliement, et la phrase : « À cinq heures, sous le Chinois » veut dire que l'« on se retrouvera au Florian, à ce moment de la journée, sur la banquette de velours rouge, devant la table de marbre où l'on nous servira le punch à l'alkermès ou quelques petits verres de masquarin, puisque la *grappa* est pros-crite des cafés « comme il faut » de Venise. » Toute une petite « société » française aimait à se retrouver sous le Chinois : Edmond Jaloux, Jean-Louis Vaudoyer, Émile Henriot, Eugène Marsan, Francis de Miomandre (quels délices que de faire ressurgir ces noms oubliés) et le maître lui-même. Morand, qui les avait connus dans sa jeunesse, les qualifie de « princes de Ligne désabusés, d'une douceur sévère, avec des mots à la Rivarol, vite ennuyés, vite agacés, chevaleresques, irrités par tout ce que la vie leur refusait ». Régner précise que Vaudoyer tirerait bien volontiers le Chinois du Florian par sa natte !

Régner se plaît à se distraire avec les excentriques. On en rencontre quelques-unes au fil de ses pages vénitienes. Ainsi les frères Julien et Fernand Ochsé qu'il serait fort triste de voir disparaître sans un mot... Ces collectionneurs de bibelots et de tout « un bric-à-brac » habitent à Venise, cette année-là (1911), la casa Zuliani : « Il y règne le plus beau désordre. Les malles et les valises ouvertes laissent déborder le linge et les vêtements qui n'ont pas trouvé place aux champignons des portemanteaux et aux dossiers des fauteuils. Est-on dans un logis de voyageurs ou dans le magasin d'un marchand de curiosités ? Que viennent faire dans l'honnête casa Zuliani ces étoffes anciennes, ces gilets brodés, ces colliers de verre en amas sur la table, ces vieux miroirs à cadres décors, ces statuettes en faïence de Bassano, ces grands plateaux de bois laqué peints de fleurs et de personnages, ces coffrets démantibulés où grimacent des Chinois de paravent et des Turcs de comédie, ces marionnettes parmi lesquelles se distingue un superbe Roi mage, vêtu d'oripeaux et qui, le visage surmonté d'un majestueux turban de soie écarlate où scintille une aigrette cassée, considère avec gravité un gros globe terrestre posé sur son support auprès de lui, non loin d'un assortiment de serinettes et de boîtes à musique ? » Nous voilà au beau milieu des acquisitions vénitienes des frères Ochsé. Jean Cocteau raconte que dans la salle à manger Second Empire de leur maison de Neuilly, ils avaient installé le cercueil de leur mère.

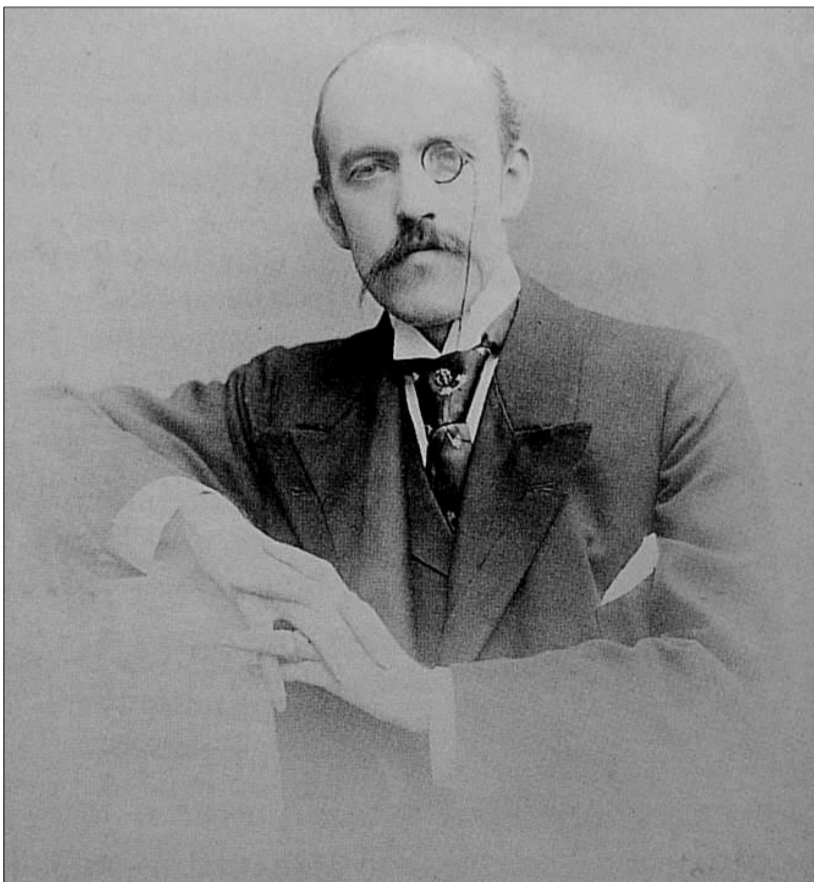
Et comme le temps passe, parfois douloureusement, nous apprenons la mort de la comtesse de La Baume. Régner a voulu revoir le palais Dario. Les morts et les vivants y font bon ménage.

Le mois de juin apporte ses nuits cristallines. La lagune est d'un bleu étincelant. « Le temps n'est plus où Byron, ses habits en paquet sur la tête, s'en allait dîner en ville, à la nage. C'est l'été. » Régner fume des Virginia et suit du regard leur fumée paresseuse. Il va sentir l'odeur des roses du jardin Venier. À quoi pense vraiment le très retenu Henri de Régner ? Nous ne le saurons jamais.

Quand Frederick Rolfe, alias baron Corvo, mourut à Venise dans la nuit du 25 au 26 octobre 1913, Régner n'était pas à Venise. Il n'y alla pas entre 1912 et 1924. Le barib est arrivé à Venise en août 1908. Encore une année où étrangement l'homme au monocle n'y était pas. Corvo s'était installé à l'hôtel Bellevue et de Russie, sur la place Saint-Marc. Tous les après-midi, dans son bateau nommé *Sandale*, il va sur la Giudecca où lady Layard a fondé un petit hôpital dont le personnel est anglais et les malades, des marins. Il emmène les convalescents prendre le soleil. Totalement désargenté, ne mangeant pas à sa faim, Rolfe a beaucoup de mal à écrire le roman sur Venise qu'il médite : *le Désir et la Poursuite du tout*. En avril 1910, les errances et les privations l'ayant beaucoup affaibli, il tombe gravement malade. Il reçoit l'extrême-onction mais ne meurt pas. Nicholas Crabbe, le héros de son livre, c'est lui. Celui capable de décocher « des coups de pincettes propres à faire cabrioler même des rhinocéros ». Il fréquente beaucoup les gondoliers pour le meilleur et pour le pire. Très vite, il est devenu un as de la navigation sur les canaux. Chateaubriand a écrit que « personne n'est entré dans les habitudes des gondoliers ». Le baron, si.

Rolfe eut sa période rouge. Vêtements, cheveux teints ; il promenait un petit chien noir qu'il tenait au bout d'une laisse écarlate. On l'accuse d'avoir fait des avances à des conscrits sur la plage du Lido. Le consulat le somme de « prendre le prochain train et quitter Venise ».

suite page VIII



Henri de Régner.

Béhague, le *Nirvana*, que Régner fit route vers la Sérénissime depuis Constantinople. En 1921, Paul Morand à bord du *Simplon-Express*, destiné à détrôner l'*Orient-Express*, après un arrêt en gare de Venise, fera le chemin inverse : via Stamboul.

« Je ne crois pas que de grands musiciens soient nés à Venise... » Cette phrase, écrite par Régner en 1906, nous paraît aujourd'hui surprenante. Elle montre simplement que Vivaldi était encore aux oubliettes ! Il faudra attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour que ce novateur séduisant retrouve sa vraie place. Mais ô bonheur, on nous annonce que Reynaldo Hahn va chanter des chansons vénitienes. Le musicien a fait installer son piano sur une grosse péotte noire à coque pansue au pied de Santa Maria Formosa : « Soudain quelques accords préjudent, et, dans la nuit, une voix monte, une voix singulière, à la fois précise et souple, indolente et nerveuse, une voix qui chante et qui s'élève vers les obscures façades des vieux palais muets, se prolonge en échos, et dont la sonorité, comme épurée par le silence, l'emplit de son charme tendre et de la grâce des fines paroles vénitienes. »

Quand il pleut en octobre à Venise, et que frissonnent les glycines jaunissantes, il faut sortir son carnet et écrire. Régner regarde la pluie tomber sur les vitres du vieux palais Venier que M^{me} de La Baume a mis à sa disposition (le palais Dario est occupé). Cette année-là, le poète visite le couvent des Arméniens à San Lazzaro. Quand il était à Venise, Byron s'y rendait trois fois par semaine pour apprendre l'arménien. Proust l'avait visité au printemps 1900.

L'auteur de *la Double Maîtresse* vit cette vie vénitienne propice à l'oisiveté et à la rêverie « où l'on goûte si bien l'inutilité de soi-même et la beauté des choses ». La monotonie paradoxalement est porteuse de nouveauté. Avec pudeur, il évoque la présence de Gérard d'Houville à ses côtés. On sait que tel est

Une écriture au scalpel

Suite de la page VII

Il habitait deux chambres meublées du palais Marcello. Thomas Wade-Brown, un Anglais fauché qu'il avait rencontré au restaurant Cavaletto, et qu'il avait invité à partager son logement, le retrouva mort, tout habillé sur son lit. Le consul chargé d'identifier Frederick Rolfe s'empessa, choqué par des lettres et photographies qu'il trouva, de les jeter par la fenêtre dans le Grand Canal.

Lors de son retour à Venise à l'automne 1924, Henri de Régner loge dans le palais Vendramin ai Carmini, à ne pas confondre avec celui dont s'enorgueillit le Grand Canal. Le *mezzanino* est la seule partie habitable du palais. Le reste est fort abîmé, mais le poète se plaît dans cette « inconfortable merveille ». Il fallut meubler le *mezzanino* et le chauffer. Acheter des flambeaux, des vases. Alors la vie mystérieuse et tenace reprend : « Parfois, à la clarté des cires se joint l'éclat des flambées qui transforment l'âtre profond de la belle cheminée de marbre jaune en une brûlante fantasmagorie d'étincelles brillantes et de braises rougies. » On a tout de suite envie d'être à Venise et de sentir l'odeur des tubéreuses et de retrouver les raffinés du Florian. M^{me} Bulbeau, qui n'était pas revenue à Venise depuis la mort de M^{me} de La Baume, loge au Danieli. Mais Régner continue de vivre *véniennement* dans la douceur vénitienne : « Visiter quelque palais ou quelque église, rôder indéfiniment sur la place Saint-Marc ou sous les arcades des Procuraties, entrer au café Florian et s'y asseoir "sous le Chinois", flâner dans la Merceria, aller voir finir le jour au jardin Eden, errer sur la lagune... » Quelques entorses aux habitudes du passé : le gentilhomme ne déjeune plus au Vapore ; il le délaisse pour l'Antico Pizzo et surtout pour la Vida, sur le campo du San Giacomo dall'Orto.

Il faut se lancer dans ces pages d'où toute mièvrerie est exclue. La fumée des Virginia s'y confond avec les nuages de Tiepolo et de Véronèse. Peu à peu, l'enchantement de Venise vous environne de son sortilège. On est loin d'un décor funèbre et d'une ville musée. Pour vous en convaincre, vous irez boire un *spritz* dans un petit café à San Zanipolo aux pieds de la statue du Colleone. Qu'importe que la ville s'enfoncé de trente centimètres par siècle, vous avez encore le temps de vous y rendre, avec, dans votre valise, *l'Altana ou la Vie vénitienne* d'Henri de Régner.

Michel Bulbeau

Chinatown,

par Thuân. Éditions du Seuil, 2009, 192 pages, 19 euros.

La littérature vietnamienne ne se réduit pas, comme on aurait peut-être tendance à le faire en France et dans les pays occidentaux ravis d'avoir sous la main un écrivain de talent qui est aussi une exilée politique, à la seule Duong Thu Huong. Il existe aussi d'autres écrivains de haute tenue, notamment dans les nouvelles générations. En voici une que les éditions du Seuil nous permettent de lire, Thuân, traduite par Doan Cam Thi qui, même si elle n'est pas totalement inconnue (on lui doit le choix et la traduction de récits vietnamiens de 1991 à 2003 : *Au rez-de-chaussée du paradis*. Éditions Picquier, 2007) fait également partie des nouveaux venus en matière de traduction en français. Autant dire que pour le lecteur français, sa matière d'appréciation de la littérature vietnamienne change quelque peu. Thuân a reçu en 2008 le prix de l'Union des écrivains vietnamiens, la plus haute distinction en la matière. Est-ce à dire qu'elle nous donnerait des textes sinon léniants, du moins bien calés dans la mouvance politique du pays ? Eh bien pas du tout, et c'est peut-être là la première surprise que nous offre son deuxième roman, *Chinatown*. Ce livre dénonce avec virulence le racisme des autochtones à l'encontre des Chinois vivant au Vietnam. La dénonciation, ici, se fait au travers d'une écriture aux antipodes de celle de Duong Thu Huong : elle est sèche et d'une précision chirurgicale. Le temps n'est sans doute plus aux fioritures inutiles. Autre nouveauté notoire qui pourra en surprendre plus d'un : il est bien question de Chinatown comme l'indique le titre du roman, mais duquel exactement ? Celui de Saïgon ou celui de Paris ou encore d'autres villes de par le monde ? Eh oui, le Vietnam s'est ouvert au monde et ses ressortissants voyagent et découvrent d'autres univers. Paris, New York, Berlin... comme l'auteur qui, ironie du sort, a fait ses études à Moscou, tout



La fête dans le quartier chinois à Paris.

comme l'héroïne des *Paradis aveugles*, l'un des premiers romans de Duong Thu Huong. De fait, *Chinatown* commence dans le métro à Paris, sans doute entre Belleville et le 13^e arrondissement ! La narratrice, une jeune femme que son mari chinois a quittée depuis des années mais qu'elle attend néanmoins patiemment, se lance — son jeune fils de douze ans somnolant contre son épaule — dans un long monologue intérieur dans lequel viennent se mêler les événements de sa vie et des extraits d'un roman qu'elle a entrepris d'écrire. Étrange et savante composition, très rythmée, qui vous tient à la gorge, ne vous lâche plus, et au cours duquel toutes les vérités sur soi, sur son pays d'accueil, sur celui de ses origines sont bonnes à dire. Il est même question, au détour d'un paragraphe, de la nécessité d'être exilé politiquement pour pouvoir postuler à un peu de succès littéraire... Avec Thuân, le folklore de la littérature orientale a définitivement disparu.

Jean-Pierre Han

Systeme Do

Citizen Do,

de Dominique Fourcade, POL, 2008

Le dernier livre de Dominique Fourcade, *Citizen Do*, est un étrange assemblage, prose et poème, d'une déroutante beauté. A qui veut le suivre, il demande une certaine disposition (disposition qui, s'il la possède, le laisse alors suspendu, transporté, haletant, sinon médusé) : se laisser porter, comme il le serait par un fleuve de langage. Fleuve qui charrie aussi bien copeaux de bois (« prothèses » et « logiciels de chirurgie ») que battements d'ailes (« hirondelles », « oies », « tourterelles ») et autres volatiles s'élevant subrepticement du texte, lui prêtant leur envol. Attelage qu'on pourrait dire surréaliste si cette langue ne se nourrissait d'une confrontation constante au contemporain, qui la renouvelle, comme au présent des rencontres (parfois celles-ci ont nom Merce Cunningham, parfois Rilke ou Poussin, ou bien Hölderlin, hôtes du texte s'invitant sans prévenir). Par ailleurs les affects, ou tentations lyriques, qui s'en échappent ne cessent de se confronter à une volonté de se reconnaître en système. De ce déséquilibre permanent naît le poème, et c'est cet objet étrange et d'abord déroutant qui nous est offert : une chose écrite en vraie langue, non pas une langue de bois mais une langue en mouvement, déroutée précisément par ce qui (lui) arrive, et qu'elle accueille.

Citizen Do s'ouvre par un post-scriptum justifiant a posteriori l'assemblage de textes différents, et pourtant liés, en particulier deux textes écrits dans le même temps, l'un en prose (*Char*) et l'autre en vers (*Chansons et système pour Saskia*) : le premier dédié à « un aîné qui m'était très cher, mal mort s'il en fut », le deuxième à « une petite-fille, on l'imagine sans peine, adorablement vivante ». Ces deux-là sont suivis de deux autres, en vers (et tout aussi déréglés, animés qu'ils sont d'un balancement entre vie et mort) : *Élevage d'oies sur la mer* et *Systeme pour moi*.

Le titre l'indique : *Citizen Do*, c'est d'abord l'autre nom de l'auteur, son prénom, Do. Il rap-

pelle de manière allusive, dans l'autre langue (celle d'Orson Welles), la tâche citoyenne que l'auteur s'est donnée, à savoir celle de faire entendre une voix, qui n'est de personne. Force et faiblesse, qui demandent au poète de pouvoir sortir des langues mortes, ou fétichisées : celles des anciens, pour en créer de nouvelles, nos contemporaines. À ce titre, *Citizen Do* peut apparaître d'abord comme un manuel d'écriture : « Pour dire ce qui veut se dire je m'endors au volant. Mais sans créer d'accident. Mon village est à hirondelles. Grandes capitales de celles. » Peut-être s'agit-il aussi d'un livre sur l'écriture précisément parce qu'y est présent René Char, l'aîné qui la fonde, le vivant capital rencontré dans l'après-guerre : « Nous étions quelques-uns d'une solitude et d'une vulnérabilité telles que je pense que nous serions morts s'il n'y avait pas eu cette écriture. »

Le livre s'ouvre, tête-bêche, par son post-scriptum, dans une carrière : « La découverte du jour (...) c'est que le gypse, l'albâtre, le marbre sont des pierres tendres au moment de leur extraction et qu'elles durcissent à mesure qu'elles perdent leur eau de carrière. » De la même manière, c'est en tendresse-durété qu'écrit Dominique Fourcade, au point où le mot, à peine sorti du corps de la langue, est encore tendre, n'ayant pas perdu toute son « eau de carrière ». Il vise ainsi une langue pleine de strates (« plaques » et « géologie ») : celles-ci s'assemblent ou s'écartent, vivent une vie systémique, faite de rencontres et mouvements lents, parfois imperceptibles. Le texte de Dominique Fourcade, prose ou poème (la même chose au fond, mais divisée d'une respiration), vit de ces mouvements et apparitions imprévisibles dans la langue, surprises émouvantes. Il est d'une vivante hétérogénéité où se reconnaît « l'aspiration d'une vie d'écrivain » : « À ce point, réel de la langue et réel du monde ne font qu'un. Une obsession majeure commande ce travail : être au contact du réel ; une obsession et toute l'angoisse d'un grand amour. Le réel, l'époque, le monde. Un désir fou un besoin fou de le toucher (...) Seule l'écriture. »

Marielle Anselmo

Un été sans fin,

de Françoise Hân. Édition Jacques Brémont.

Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire de l'humanité et de ses œuvres de parole, on y voit la poésie se confronter à la question de la mort et du deuil. C'est la « noire nuée de la douleur » qui étreint Achille à la mort de Patrocle et, plus en amont encore dans le temps, c'est la déploration de Gilgamesh à la mort d'Enkidu, son compagnon aimé comme un frère : « Gilgamesh pleurerait amèrement/En courant la steppe.../Enkidu, mon ami, que je chérissais/Est redevenu argile ! » Ces œuvres venues du fond des temps ont gardé leur fraîcheur de sources et continuent de nous parler, de nous émouvoir.

Françoise Hân, poète d'aujourd'hui, a toujours placé son œuvre sous le signe d'une ouverture maximale du temps. En effet, son regard embrasse et interroge la condition humaine depuis le néolithique jusqu'à aujourd'hui, et même jusqu'à l'imprévisible futur. Elle écrit au présent, mais ce présent inclut dans sa texture la mémoire des âges disparus, « l'homme de Lascaux, au dur membre débourbé de la mort », dont parlait René Char, comme il tente d'inclure aussi les temps à venir dont se laisse pressentir l'obscur gestation.

Françoise Hân vient de publier un nouvel ouvrage, *Un été sans fin*, qui est un livre du deuil, écrit après la disparition d'un être cher. Livre du deuil mais non pas livre de la déploration, dans le sens où tout son courage, son énergie et sa beauté consistent en une tentative d'inverser les signes pour rendre à l'ouvert ce que le chagrin et l'absence étaient sur le point de clore. La nuit où nous plonge la disparition d'un être aimé, le poème tente de la creuser, de la traverser, d'aller au-delà, et il ne le fait pas seulement à titre individuel et subjectif, mais en inscrivant l'événement privé dans un horizon plus vaste qui le métamorphose. Qu'est-ce qu'un poème sinon une unité insécable de temps et de parole qui se réactive dans la rencontre, dans la lecture, par-delà

toute absence et disparition ? Chez Françoise Hân, ce qui nous émeut dans l'ordre de l'affect comme de la pensée, c'est que le poème du deuil, par-delà le « solstice brisé », devient une arche accueillante au temps le plus vaste, c'est que la douleur la plus intime s'ouvre aussi sur un horizon d'hospitalité : « Je m'adresse à ceux qui s'aiment/Bien plus tard quand les jours/Seront devenus plus longs/Pour qu'ils recommencent notre histoire/Sous un autre soleil. » Le recommencement dont il est ici question n'est pas répétition, il désigne plutôt le fait que chaque échange vrai entre les êtres, chaque « miracle » de l'amour ou de l'amitié a le pouvoir de nous remettre au monde, de revivifier notre relation à l'univers et à autrui. Toute parole ou événement qui conjure l'entropie du langage et de l'être nous expose à un recommencement, et nous pouvons alors considérer que l'origine n'est pas pour l'homme un point fixe en amont du temps, mais qu'elle est un processus constant. « Incessante origine », comme l'écrivait le poète italien Mario Luzi.

Dans le premier poème d'*Un été sans fin*, Françoise Hân met l'accent sur « ce qui ne peut être dit » : « Ce qui ne sera/Jamais dit/Laisse une empreinte/À même le silence/Une trace inaltérable ». Et là aussi, me semble-t-il, on assiste à une inversion des signes et des énergies. Si la douleur du deuil peut d'abord nous plonger dans une muette prostration du cœur, dès que la main écrit les premiers mots du poème, ce mutisme, semblable au vide qui englutit, tend à se convertir en silence, semblable au vide qui porte le vol des oiseaux. Et c'est aussi l'une des grandes qualités d'*Un été sans fin* que de rendre sensible à quel point le langage et le silence sont inséparables. Si l'on en croit un proverbe japonais, « les mots qu'on n'a pas dit sont les fleurs du silence ». Mais les mots mêmes qui sont écrits et prononcés contiennent une charge de silence, et c'est par ce biais aussi que le poème nous touche, et que dans sa lecture ou son écoute nous trouvons place en lui.

Jean-Baptiste Para

Rien que la terre

Cher Amour,

de Bernard Giraudeau.

Éditions Métailié, 267 pages, 17 euros.

Qui oserait dire aujourd'hui que partir c'est mourir un peu ? Sûrement pas Bernard Giraudeau, dont le dernier ouvrage, *Cher Amour*, sonne comme un vibrant hymne à la vie. Longtemps connu en tant qu'acteur et comédien de théâtre, Giraudeau révèle une fois de plus sa nature intrinsèque, le voyageur derrière l'homme de spectacle, le bouffon-né, l'amoureux de l'ailleurs. Sa fringale pour les grands espaces ne date pas d'hier : mécano sur le *Jeanne d'Arc* à dix-sept ans, il fera le tour du monde deux fois, puis ne cessera d'arpenter les reliefs du globe sa vie durant. Avec ce *Cher Amour*, Giraudeau se livre à un exercice narratif singulier puisqu'il s'adresse directement à une femme, cette mystérieuse « Madame T. ». Ses chapitres prennent alors la forme de longs courriers tendres, réceptacles de ses confidences

et confessions du bout du monde. Chaque tournage à l'étranger devient un prétexte d'escapade discrète mais gourmande. De l'Amazonie au Cambodge en passant par le Chili et les Philippines, Giraudeau dévore la terre qu'il foule avec l'avidité de celui qui sait qu'une seule vie ne suffit pas à satisfaire une faim d'inconnu. En l'occurrence, ce n'est pas la jeunesse que forme le voyage, mais une maturité sereine et sage. Au fil des kilomètres, Giraudeau chronique l'état de santé du monde tout en prodiguant çà et là quelques piqûres de rappels historiques : Pizarro et la conquête du Nouveau Monde, les atrocités commises par les Khmers rouges, la dictature de Pinochet, etc. Il en profite pour glisser de fines anecdotes amoureuses qui ont toutes pour dénominateur commun l'éloignement, le manque, la quasi-perte de l'autre dans l'infini de la distance... une forme de plainte à l'adresse de ce « cher amour » resté au port, un amour sans nul doute chimérique, dont tout l'objet est de cristalliser, encapsuler l'émotion du récit.

La plume légère, directe, parfois crue, Giraudeau compose une odyssée sensible mêlée de réflexions sur le métier de comédien, dont il sait qu'il « meurt à chaque rideau ». De la mort il est effectivement question, comme pendant à un formidable désir de vie. C'est par la voix du cancer qu'elle s'exprime : les reins sont atteints et obligent l'écumeur des planches à interrompre les représentations de *Richard III*. La rémission, comme souvent, va changer l'homme, son point de vue sur lui et les autres, le monde et le temps. Comme tous les hommes, Giraudeau n'a finalement que le temps de vivre. C'est au fond si peu de chose. Sauf si l'on prend la peine d'aller faire le tour de sa maison, cette terre qu'on ne connaîtra jamais assez. Partir pour en prendre la mesure, c'est s'exposer à souffrir de ne jamais finir le voyage, regretter ce regard plein de charme qu'on croise trop vite car il faut continuer, se rendre à la raison qu'on n'est jamais que de passage.

Quarante ans après, Giraudeau retrouve le *Jeanne d'Arc*, cette fois auréolé du titre d'écri-

vain de marine et élevé au grade de capitaine de frégate. Direction Djibouti pour une croisière à travers le souvenir de jeunes années sans expérience. Fini la salle des machines et ses effluves nauséabonds de sueur mêlée aux émanations de mazout, bonjour le carré des officiers. Comme quoi, avec le temps, on prend du galon – pas forcément doré sur une épaulette – et de la boue, on a la gueule cassée, et sur les mains les stigmates du beau comme du laid. Les bordels philippins d'Angeles deviennent un mal nécessaire pour autant qu'on les réprouve. Question de point de vue. Là-dessus, Giraudeau ne prend pas parti et c'est tout à son honneur. Éprouver le monde n'est pas tenter de le régir, ne serait-ce qu'en pensée, c'est le constater pour mieux l'appréhender. Telle est la grande leçon portée par *Cher Amour*, si leçon il y a. Rien de moins sûr, son auteur conserve cette élégance discrète qu'on lui connaît, cette humilité devant ce qui le dépasse. Et le monde nous dépasse tous.

Matthieu Lévy-Hardy

Un personnage insaisissable

Le Trésor de la Sierra Madre,

de B. Traven, traduction de Paul Jimenez, Éditions Sillage, 2008, 316 pages, 19,50 euros.

Insaisissable. Les aventures de B. Traven, de Rolf Recknagel, Éditions L'Insomniaque, 2009, 352 pages, 18 euros.

La vie de B. Traven est assez mystérieuse et il a beaucoup fait pour qu'elle le reste, multipliant les pseudonymes, changeant de lieu de résidence, fréquentant les bouges puis les milieux huppés, dissimulant les détails de sa vie qui permettraient de l'identifier.

Le Trésor de la Sierra Madre est son œuvre la plus connue, du moins celle qui lui apporta le plus de satisfaction du fait de son adaptation au

cinéma par John Huston. Il s'agit d'abord et avant tout de la misère à laquelle les protagonistes du roman, des émigrés chus au Mexique, croient échapper en se lançant, sur la base d'histoires rocambolesques, dans une chasse à l'or dont il subsiste de grands gisements que les Espagnols, ou l'Église, n'ont pas su arracher aux Indiens. Plus exactement, les Indiens les ont simulés à la convoitise des pillards, refusant que cette richesse ne continue à apporter la désolation, la ruine, la mort et qu'ils soient, à cause d'elle, l'objet du viol de leur éthique de vie. Traven relate donc l'aventure de trois *desperados* qui conjuguent la cupidité, la violence, l'obstination et vont tout faire pour s'emparer d'une quantité d'or qui leur permettrait de repartir dans la vie d'un bon pied. Seulement rien ne se passe comme prévu dans un monde de violences

et de rapines. L'or trouvé et péniblement extrait, il faut le ramener, et c'est indiscutablement le plus dangereux de toute cette aventure. Chacun des personnages se dévoilera pour ce qu'il est et trouvera la fin qu'il mérite. La morale est clairement exprimée par un Mexicain : « L'or n'a jamais rendu personne heureux. Prends garde à ne pas te faire tuer le jour où ton peuple en apprendra l'existence... »

Le Trésor de la Sierra Madre n'est pas seulement un roman d'aventures. L'auteur ne disjoint pas ce qu'il raconte de ses opinions, qui le rattachent aux héritiers des révolutionnaires allemands qui proclamèrent la République des conseils de Bavière, en 1918. Expérience qui marque d'un fil rouge la vie et l'œuvre de Traven, alias Marut, alias Hal Croves, alias...

La lecture du roman sera utilement complé-

tée par celle de la biographie de Traven, qui se cacha pendant longtemps sous vingt pseudonymes (Marut, Hal Croves...), comme si ce brouillage pouvait être de nature à favoriser ses entreprises politiques et l'écriture de ses romans. Finalement, le révolté, le révolutionnaire qu'il fut dans ses jeunes années, et qui crut trouver au Mexique un refuge protecteur, fut rattrapé par la gloire médiatique quand Huston réalisa sa *Sierra Madre*. La biographie qui lui consacre Rolf Recknagel est justement intitulée *Insaisissable*, et sous-titrée « Les aventures de B. Traven ». Elle correspond parfaitement à la complexité passionnante du personnage dont l'œuvre, pour une grande part non traduite en français, comporte plus d'une vingtaine d'ouvrages.

François Eychart

BD Gravures rebelles

La gravure et la bande dessinée entretiennent des liens étroits depuis plus d'un siècle. On le voit encore aujourd'hui dans certains romans graphiques, ou des fanzines comme *Turkey Comix* qui continuent à faire leur couverture en linogravure, au défi de toutes les règles du productivisme ambiant. La particularité de la gravure, c'est que le dessin repose sur le relief. C'est dans les creux et les aspérités que l'objet trouve son intérêt. C'est ce qui est très bien illustré dans *Gravures rebelles*, paru aux Éditions l'Échappée, ouvrage qui regroupe quatre romans graphiques de la première moitié du XX^e siècle. En plus de planches de Frans Masereel, Lynd Ward, Giacomo Patri et Laurence Hyde, on trouve, dans ce recueil très bien fait, une préface et une introduction très riches de George A. Walker, lui-même graveur sur bois. Éditions Sois. Chacun de ces romans graphiques impose un style particulier, mais ils se retrouvent tous sur cette expression brute, dégagée par les forts contrastes du noir et blanc. Ces quatre romans graphiques sont tous sans paroles. C'est sur la mise en scène des images, leur agencement et l'expression des personnages que repose toute la fable. Toutes ces gravures, européennes et nord-américaines, tournent autour des questions sociales et politiques qui ont agité la première moitié du siècle dernier. Elles sont un témoignage artistique et social de cette époque, un témoignage trop souvent oublié, ces gravures étant quasiment introuvables avant que George A. Walker les rassemble. La qualité graphique est d'ailleurs étonnante et replace le roman graphique d'aujourd'hui dans un contexte historique qui, trop souvent, lui manque (1). Cet ouvrage est indispensable à

toute personne s'intéressant quelque peu au graphisme d'art et à ses origines. Dans un style complètement différent, et pourtant pas si éloigné que cela, la réédition de *Saubon* (2), de l'Argentin Carlos Nine, aux Éditions les Rêveurs. Cette réédition est aussi une réécriture, plus de la moitié du livre a été redessiné pour l'occasion. La première édition ne comprenant que 5 000 exemplaires, c'est l'occasion de diffuser un peu plus largement cet ouvrage passionnant. On y retrouve l'univers graphique incroyable de Carlos Nine, presque flottant, hallucinatoire et pourtant si réel. Les aventures de Saubon, le canard qui aimait les poules, est empreint de culture argentine et donne du vague à l'âme. Ce canard, un peu lâche, très séducteur, chômeur à ses heures, se promène dans un monde absurde peuplé de chats odieux, de pin-up femmes au foyer ou de taureaux cocus. On nage entre la culture psychédélique des années 1970 et le désespoir de notre époque. Saubon, c'est le mal de vivre toujours remis à demain ; il boit, aime les femmes et ne comprend pas d'où il vient, et on ne peut que s'attacher à cet étrange personnage. Ce qui ne gâche rien, c'est le talent esthétique de Carlos Nine et son incroyable maîtrise des couleurs. *Saubon* n'est sans doute pas moins rebelle que les gravures éditées à l'Échappée.

Sidonie Han

(1) Frans Masereel, Lynd Ward, Giacomo Patri, Laurence Hyde, *Gravures rebelles 4 romans graphiques*. Éditions l'Échappée, 427 pages en noir et blanc, décembre 2008, 22 euros.

(2) Carlos Nine, *Saubon le petit canard*. Éditions les Rêveurs, 120 pages en couleurs, mars 2009, 25 euros.

Nouvelles d'Afrique

L'Héritier,

de Sayouba Traoré.

Éditions Vents d'ailleurs, 2009.

Littérature africaine ? Littérature francophone ? Littérature-monde, peut-être ? Littérature certainement. Littérature d'Africains vivant en France. Littérature vivante, forte, rythmée, plurielle, diverse. Par les thèmes qu'elle aborde, la langue aussi. Langue française, bien sûr, mais revisitée. C'est de *l'Héritier*, de Sayouba Traoré, dont il est question ici.

L'auteur, Sayouba Traoré, est un journaliste et écrivain burkinabé reconnu ; il s'est longtemps considéré comme un « prisonnier dehors ». En effet, en 1987, à la suite du coup d'État de Blaise Compaoré qui a renversé et assassiné Thomas Sankara, Sayouba, alors étudiant à la Sorbonne à Paris, se voit interdite de rentrer dans son pays et privé de bourse. Depuis, pour lui « la quête essentielle que nous avons aujourd'hui est celle de lutter pour les droits de l'homme. Mais pour défendre les droits de l'homme, il faut aussi se mobiliser contre l'impunité de certains de nos dirigeants. Un peuple qui ne peut choisir ses dirigeants est aussi un peuple qui ne peut pas choisir son destin ». Clair et sans appel. Après des études de lettres sanctionnées par un doctorat, il devient journaliste et n'a de cesse de dénoncer les travers de la société et du régime politique qui lui est imposé. Plusieurs romans voient le jour avec, en fil rouge, la quête des valeurs. « La mondialisation a détruit notre société. Les valeurs sociales se sont beaucoup délitées. Il y a des valeurs culturelles et morales à reconquérir : j'entends celles qui devraient nous permettre de mieux vivre ensemble », affirme-t-il. Dans *l'Héritier*, Sayouba

Traoré met en scène une famille burkinabé prise dans une stratégie de survie. Il y a le vieux : « Que dire du vieux ? Avec quels mots ? Toujours présent. Toujours prêt. Toujours apprêté. Immuable figure qui surveille de loin. Qui regarde de haut. Qui voit de partout. » C'est lui, le garant de l'harmonie du clan, harmonie factice qui fait dire au narrateur que ce sont de « tranquilles trahisons soulignant des faillites ancestrales ». Le propos est cinglant pour les Anciens : « Pauvre sagesse des ancêtres soudain frappés de mutisme. Poussiéreux ancêtres dépassés par le cours des choses. » Nous sommes loin du dithyrambe classique. Il y a la vieille, celle qui veille sur tout, « ... silhouette unique... Mère cocon au duvet protecteur. Mère amère aussi. Mère sévère qui geint. Mère altière qui frémit de rage. Mère remède qui plante des banderilles émoussées de tendresse ». Il y a Mouni, leur fils, qui a étudié en Europe et, revenu au pays, se prostitue le soir, devenant Franck pour plaire aux dames qui « ont pris l'avion depuis la grande Europe », à qui il faut « ... en donner pour leur argent... un pénis brillant, avec des veines saillantes. Un vrai pénis exotique. Un sexe aussi négre que possible ». Et il y a Odile, jeune universitaire, qui épouse Mouni. L'écriture est rythmée par des phrases courtes, simples, sonnantes comme une rafale de mitrailleuse, accélérant ainsi le récit. La langue utilisée est matinée d'expressions empruntées à l'oralité « laisser la bouche aux hommes », « les enfants versent la figure de leurs parents par terre ». La vie d'une famille burkinabé tiraillée entre modernité et traditions est une question qui taraude le romancier, qui n'a de cesse d'explorer les travers de sa société et de les dénoncer avec rage.

Yahia Belaskri

Une princesse philosophe

« Je meurs d'amour pour toi... »,
Lettres d'Isabelle de Bourbon-Parme à l'archiduchesse Marie-Christine (1760-1763).

Édition établie par Élisabeth Badinter.
Éditions Tallandier, 206 pages, 15 euros.

Fille de l'infant Philippe et de Louise-Élisabeth, fille aînée de Louis XV, la future Isabelle de Bourbon-Parme est née près de Madrid en 1741. Élevée sous la direction d'une gouvernante française, elle acquiert facilement cette langue, comme plus tard l'italien et l'allemand. Elle apprend aussi à réfléchir et à se taire, à déguiser ses sentiments tout en séduisant son entourage. En 1749, un séjour à Versailles lui permet de découvrir les manières de France. Elle rejoint ensuite Parme où son père règne sur le duché que lui a attribué le traité d'Aix-la-Chapelle. Dans cette nouvelle ville, sa séduction fait de nouveau merveille. Elle épouse

en 1760 l'archiduc François II d'Autriche auquel elle donne bientôt une fille. Mais, en 1763, à peine âgée de vingt-deux ans, elle meurt des suites d'une fausse couche, laissant la famille impériale dans une douleur sans pareille.

À s'en tenir à cette biographie succincte, Isabelle de Bourbon-Parme ressemble à bon nombre de princesses européennes du temps, réduites à un ventre susceptible de fournir des héritiers aux diverses monarchies. Mais grâce à la belle étude et aux lettres que présente Élisabeth Badinter dans son livre, nous découvrons un autre aspect du personnage. En effet, Isabelle est l'auteur d'un grand nombre d'écrits savants portant sur les préoccupations des gens de l'époque : traités politiques et militaires, réflexions sur l'éducation, méditations métaphysiques... d'une grande indépendance d'esprit à l'égard des préjugés de sa caste. Dans son texte, Élisabeth Badinter n'hésite pas à employer à son sujet l'expression de « princesse philosophe » et même celle d'« intellectuelle ».

La correspondance (en grande partie inédite) nous livre également le récit d'une grande passion amoureuse que vécut Isabelle auprès de sa belle-sœur, l'archiduchesse Marie-Christine. D'abord platonique, puis véritablement charnelle, celle-ci s'offre à nous par des lettres brûlantes et de petits billets où se révèlent une intelligence du cœur et une sensibilité hors du commun. Si l'homosexualité féminine « n'existe pas » pour l'homme du XVIII^e siècle, il est certain que la relation de ces amours clandestines ne peut manquer de toucher le lecteur moderne en lui rappelant que la liberté de pensée va toujours de pair avec celle du désir. Et si les « écrits théoriques » d'Isabelle de Bourbon-Parme allaient dans le sens des Lumières, cette correspondance nous prouve s'il en était besoin que celles-ci ne furent jamais désincarnées.

Jean-Claude Hauc

Un polar français décomplexé

Le Serpent aux mille morsures,
de DOA. Éditions Gallimard, 220 pages,
15,90 euros.

Deux ans après l'énorme *Citoyens clandestins*, exploration des arcanes des services de renseignements français, le mystérieux DOA, une des valeurs sûres de la nouvelle vague du roman noir français, révélé, ainsi que ses camarades de promotion, Antoine Chainas et Caryl Férey, par la Série noire « new look » imaginée par Aurélien Masson, revient avec un roman bref, rapide, incisif, *Le Serpent aux mille coupures*.

Tout commence une nuit, dans un vignoble de Moissac, sud-ouest de la France : Baptiste Latapie s'appête à dévaster les vignes d'Omar Petit. Car il n'aime pas Omar

Petit : pour commencer, il est noir, c'est un « singe », un « boucaque ». Et puis il a épousé une fille du cru, et il a repris la vieille exploitation de ses beaux-parents. Il n'a rien à faire là, Omar Petit. Qu'il retourne au Sénégal ! Baptiste Latapie n'est pas le seul à vouloir se débarrasser du « macaque ». Ses copains Paul Cathala, Pierre Bordes, Gaëtan Fabeyres, qu'il retrouve régulièrement au comptoir du bistrot du village, tous s'ingénient à imaginer des brimades destinées à décourager Omar : menaces, incendie, destruction de son cheptel, inscriptions vengeresses sur les murs de sa ferme. Mort au negre (sic).

Cette nuit-là, pourtant, Baptiste est dérangé dans ses sombres desseins : une grosse voiture vient se garer le long des vignes, et ses trois occupants, des étrangers, vont avoir maille à partir avec un motard accidenté,

mais moins blessé qu'il n'y paraît, venu échouer sous un arbre, juste à côté.

Baptiste va voir plus de choses qu'il ne l'aurait souhaité, et, rentré chez lui, il se barricade dans sa ferme. Le colonel de gendarmerie Valéry Massé du Réaux (chargé depuis plusieurs mois de l'enquête sur les brimades infligées à Omar Petit) va bientôt se trouver avec trois cadavres carbonisés sur les bras. Et ce n'est qu'un début : un tueur psychopathe prend plaisir à découper, à la chinoise, ses victimes en lamelles, et à faire de leurs membres dépecés d'étranges mille-feuilles, tandis qu'un des patrons de la drogue en Colombie diligente, à sa façon, des recherches concernant la disparition de son fils unique et adoré... Un mystérieux évadé rôde dans la région, tandis qu'une famille est prise en otage, et que la police espagnole vient aider

à l'enquête, suite à la disparition d'un de ses ressortissants.

Le Serpent aux mille morsures, on le voit, pour bref qu'il soit, est un roman explosif, bourré jusqu'à la gueule d'événements, de personnages, d'intrigues entrecroisées. Le plaisir d'écriture du romancier est communicatif : une fois passée l'inévitable mise en place, le lecteur jubile.

DOA sait préserver des zones d'ombre, maîtrise des dérapages contrôlés, anime toute une faune pas très recommandable, mêle avec brio l'étude quasi sociologique d'une certaine campagne française à une intrigue dont les fils sont tirés, bien loin de là, en Colombie, chez les seigneurs de la drogue. Un bel exemple d'un polar français décomplexé, qui n'a rien à envier en noirceur et en verve aux grands anglo-saxons.

Christophe Mercier

Malaparte : voyage au bout de la défaite

Le Compagnon de voyage,
de Curzio Malaparte, traduit par Carole Cavallera.
Éditions Quai Voltaire, 112 pages, 14 euros.

Une rencontre,
de Milan Kundera. Éditions Gallimard, 208 p.,
17,90 euros.

Du côté de chez Malaparte,
de Raymond Guérin. Éditions Finitude, 125 pages, 13 euros.

Dans les essais réunis dans *Une rencontre*, Milan Kundera rappelle quel a été le destin de Curzio Malaparte (de son vrai nom Kurt-Erich Suckert) : il s'engage à seize ans en franchissant illégalement la frontière pour combattre avec les Alliés. Et l'engagement reste son histoire, jusqu'au bout : du Parti républicain, il passe, la guerre terminée, au Parti national fasciste, pour adhérer, à la fin de sa vie, au marxisme-léninisme de Mao. Il va jusqu'à céder par voie testamentaire sa célèbre villa de Capri au gouvernement de la Chine populaire ! Il a laissé derrière lui un grand nombre de livres qui ont fait date (comme *Technique du coup d'État*, *Maudits Toscans*, etc.), mais surtout deux chefs-d'œuvre, *Kaputt* (1943), qui est le récit de ce qu'il a vécu pendant la Seconde Guerre mondiale, de l'Italie à l'Ukraine, un récit historique qu'il a transformé en une épopée onirique et terrifiante, scandé par des scènes aussi surréelles que monstrueuses, et puis *la Peau*. Kundera y voit une mutation profonde : « (...) sa parole n'est ni froide ni claire. Elle est toujours ironique. Mais cette ironie est désespérée, souvent exaltée ; il exagère, il se contredit ; avec ses mots il se fait mal à lui-même et fait mal aux autres ; c'est un homme douloureux qui parle.

Pas un écrivain engagé. Un poète ». *La Pelle*, unique au XX^e siècle, est un livre, selon Kundera, contraire aux normes du roman. S'il commence et se termine à Naples, il remonte le temps et montre les massacres en Ukraine, où la lune « illumine les juifs crucifiés aux arbres, suspendus sur des faubourgs de clochards (...) énorme, dégoûtante de sang. » Il fait de Malaparte l'un de ces tenants de l'« invraisemblance », comme Kafka. Mais, lui, il a métamorphosé la guerre et l'après-guerre en une kermesse tragique, délirante, où tout devient à la fois grotesque et comique, horrible et révoltant.

Le Compagnon de voyage, qui est un récit que l'écrivain aurait écrit entre 1946 et 1956 et qui est demeuré inédit, relate l'histoire d'une ordonnance de l'armée italienne qui résiste au débarquement allié en Calabre en 1943. Son lieutenant, en mourant, lui demande de le ramener chez lui, à Naples. Le paysan bergamasque tient sa promesse, et met une caisse sur le dos de l'âne Roméo. Il chemine parmi les flots de réfugiés et rencontre une jeune fille, Concetta, qui veut rester avec lui. En proie aux trafiquants et aux voleurs, ils finissent par surmonter les obstacles. Mais ils sont séparés. Notre héros rencontre une fille solide de son pays et il mène à terme sa mission : sans rien dire aux parents, il dépose la caisse devant leur domicile. Dans ces pages, il exprime sa révolte contre les membres du grand conseil fasciste, contre le roi Victor-Emmanuel III qui a abandonné son peuple et son armée, contre le maréchal Badoglio, qui n'a pas assumé ses responsabilités, menant à une mort inutile des milliers de soldats. Malaparte dénonce cette inconstance et ces malheurs qui se sont abattus sur l'Italie dans la simple histoire d'un pauvre bougre de trouper, qui n'a fait, sans la moindre gloire, que son devoir d'homme.

Gérard-Georges Lemaire

L'artiste nomade

« L'artiste nomade, qui avale le monde pour le mettre au monde, à cor et à cri » a déjà donné beaucoup de lui-même pour enfanter une œuvre poétique créative, prolifique, qui invite à respirer plus large. Sans aucune sorte de limite. À la démesure de l'appétit et de la vitalité qui l'habitent, pour, sans cesse, forcer les portes ouvrant sur des espaces de liberté, Julien Blaine, par cette exposition-événement qu'accueillent les Musées de Marseille, nous permet de rencontrer son itinéraire poétique – pour la première fois – à travers ses œuvres plastiques les plus marquantes.

« Le poète, performeur, artiste, militant, développe depuis les années 1960 une pratique polymorphe et transversale qui le situe autant dans les champs de la poésie que des arts visuels. » Ces quelques lignes, extraites du début d'une note informative de l'exposition-événement, en disent déjà beaucoup sur la plénitude du personnage particulier qu'est Julien Blaine. Cependant, nous sommes encore loin du compte. Nos lecteurs comme les visiteurs de l'exposition pourront le mesurer, notamment en se procurant le catalogue publié par les éditions Al Dante. Cependant, disons que nous sommes en présence d'un artiste hors du commun. À la fois parce qu'il intervient sur un registre de grande amplitude et profondeur, « en inventant une anthropologie poétique, une approche intuitive du langage sonore et

visuel ». Et aussi parce qu'il se sert d'une large diversité de matériaux pour exprimer son art : « Signes, mots, calligraphies, phrases déconstruites, livres, images, icônes, sons, couleurs, actions, gestuelles, voix, corps. »

En 2004, Julien Blaine a décidé d'abandonner la pratique de la performance, en déclarant : « La vieillesse est déjà une performance (...) Mon corps n'est plus à la mesure de mes ambitions. » Dorénavant, « le texte, lui, sera à poil, et au poil ». Le public nombreux et ses amis en quantité, qui apprécient sa démarche et son talent (n'ayons pas peur des mots et de l'écrire) lui sont reconnaissants de poursuivre son périple, par des installations et déclarations et cette exposition-événement au MAC de Marseille, qui mérite d'être appréciée sans modération.

Gerhard Jacquet, correspondant
des *Lettres françaises* à Marseille

« Blaine au (MAC) : un tri »
Du 7 mai au 20 septembre 2009.
Musée d'art contemporain de
Marseille, 69, avenue d'Haifa 13008
Marseille. Tél. : +33 (0) 4 91 25 01 07.
Du mardi au dimanche inclus
de 11 heures à 18 heures.
Blaine, in vivo, sera présent tous les
après-midi pour réactiver certaines
de ses installations et déclarations.
Catalogue « Blaine au (MAC) : un tri »,
éditions Al Dante, 21 x 28 cm,
272 pages, 39 euros.

LA CHRONIQUE POÉSIE DE FRANÇOISE HAN

Le récit, le poème

Il y a des poèmes en prose, il y a des récits en vers. Le récit se sert de la langue pour se déplacer dans la durée. Le poème fait exploser la langue et jaillir des instants.

Dans *Los Angeles*, de Frank Smith, s'annonce comme la première séquence d'une trilogie américaine, dont l'auteur est un écrivain français, également cinéaste. Le livre paraît dans une collection de poésie contemporaine. Il se propose de rendre compte d'une cité qui n'a pas de centre. A-t-elle une langue ? Elle en a plusieurs : l'américain et, sur la fin, l'espagnol font des intrusions. Et elle s'en cherche une qui lui soit propre. « Au centre du carrefour, il y a une source jaillissante comme les prémisses d'une autre langue et il y a en effet des mots de passe qui glissent sous les discours officiels, des mots qui seraient comme de passage, des composantes de passage. »

Quelqu'un, désigné comme « le colporteur », circule en voiture, sans fin dans Los Angeles et ses alentours. Au début, il est assis sur la banquette arrière et demande à un autre passager ce qu'il veut. Réponse : « Je suis assez curieux de savoir comment cela va se poursuivre. » Récit, donc, et même enquête où la question de mort est posée, lira-t-on. Mais un peu plus loin, le colporteur, qui est désormais au volant, dit non à un récit « aveugle et malentendant », dans une page qui est un pur poème en prose. Le colporteur est tout à la fois narrateur et poète.

Le récit, avec de belles touches descriptives comme : « Des haillons fuient, on a du mal à les identifier », s'égaillie dans la Cité des anges. Le lecteur happe au passage des vues qui ne sont pas seulement celles d'une ville ou d'un paysage, mais d'une société : un Asiate aveugle faisant la manche au pied de la City Bank, une résidence protégée, luxueux ghetto des wasp (protestants blancs anglo-saxons), un quartier « où s'empilent cartons et sans-abri », une station balnéaire, une scène de violence raciste. Sur tout cela plane « la permanente sentence de mort ». Simultanément, et cela est dit presque à chaque page, le récit cherche son itinéraire dans les mots, les phrases, l'écriture. Et dépasse la cité, s'étend à la terre entière. Le poème se manifeste tout soudain, où que ce soit. « Ce genre de trouble provoque chez le colporteur une grande transformation de l'air qu'il respire, de la steppe environnante, de l'or soleil et du sel naturel. »

Lionel Bourg publie le plus souvent des ouvrages en prose, aux grands rythmes. Il n'en a pas moins dit en vers, en de fortes échappées lyriques, ses désespérances, ses colères, ses élans d'amitié et d'amour. *L'immensité restreinte où je vais piétinant* est la réédition, avec quelques changements, d'un livre paru en 1992. La préface de Thierry Renard a cédé la place à un entretien en postface. Pourquoi Lionel Bourg a-t-il renoncé à la poésie ? (Nous dirions plutôt : à l'écriture en vers.)

Il a toujours la nostalgie du chant, cette réédition en est une preuve, tandis qu'il lui arrive de glisser dans ses proses des poèmes épars. Poème, récit, autobiographie, *L'immensité restreinte* est le paysage intérieur d'un poète né dans une famille de mineurs, ayant grandi parmi les exténués de travail et de pauvreté, les privés de parole. C'est à eux qu'il s'adresse, faisant appel aux poètes amis de tout temps, de tout pays, aux chansons révolutionnaires aussi bien qu'à Léo Ferré, pour revendiquer liberté et dignité. Il ne craint pas de réunir dans une citation Du Bartas et Bob Dylan. Il invoque Allen Ginsberg et les poètes de la Renaissance. Il se tourne vers Rimbaud : « Ce soir quelle amère beauté de vrais-je lors insulter », vers Cendrars. Mais il fulmine contre un Claudel qui prend le parti de Zeus contre Prométhée. Et des rues de l'adolescence au plateau de la promenade à Es-salois, c'est la même confiance et le même désir : « J'aurais tellement aimé / être capable d'écrire une prose / bouleversante un fabuleux poème / quelques lignes quelques pages / à pleurer cela me hantait tout à l'heure. »

REVUES

Europe consacre à Pierre Guyotat son numéro de mai. L'auteur de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* (1967) mentionne, dans un entretien avec Catherine Brun, le rôle que la lecture de poèmes a eu dans la formation de son écriture. Et un article de Dominique Carlat montre le travail poétique de celle-ci. Dans le Cahier de création, quatre poètes sont présents, qu'il faut signaler : Jean Paul Guibert, Éric René David, Pascal Maillard et Jean-Michel Mayot.

Faisant une autre incursion hors des chemins de la poésie, signalons l'ensemble exceptionnel que *Autre Sud* consacre à la nouvelle présence d'Albert Camus : les contributeurs ont tous participé à l'élaboration des trois volumes en Pléiade de l'œuvre complète, sauf Jean-Claude Xuereb, enfant de Bellecourt, un quartier populaire d'Alger, comme Camus qu'il devait rencontrer plus tard. Les chroniques habituelles de la revue font large place à la poésie.

Action poétique présente un important dossier autour des *Techniciens du sacré*, de Jérôme Rothenberg, avec des contributions de l'auteur, d'Isabelle Garon, Auxéméry, Yves di Manno, Eliot, Weinbergen. Dans *Documents & Caetera*, Alain Lance évoque Pierre Lartigue disparu en 2008, entre autres sa collaboration aux *Lettres françaises*.

Le numéro de printemps de *Dièrèse* est un « spécial Jean-Claude Pirotte » coordonné par Gérard Paris : repères biographiques et bibliographie, entretien, poèmes, dessins, extraits d'un roman... Jean-Claude Pirotte fait tout cela et la couverture reproduit de lui une belle peinture. Viennent ensuite les hommages et points de vue, échanges, poèmes. Dans *Poésies du monde*, Rolf Dieter Brinkmann, mort à trente-cinq ans d'un accident de voiture, en 1975. L'un des plus doués poètes allemands de l'après-guerre, il pourfendait la société de consommation. Plusieurs récits, dont l'un de Lionel Bourg, plein de fougue.

Dans *Los Angeles*, de Frank Smith. 96 pages, 2 photos, 14 euros. *Le Bleu du Ciel*, BP 38, 33230 Coutras.

L'immensité restreinte où je vais piétinant, de Lionel Bourg. 126 pages, 10 euros. *La passe du vent*, La Calonne 01090 Genouilleux.

Europe n° 961, mai 2009. 384 pages, 20 euros. Paris. Rehauts n° 23, mars 2009.

112 pages, 13 euros. Paris et 62180 Aiglun-Notre-Dame. Autre Sud n° 44, mars 2009.

160 pages, 16 euros. éditions Autres Temps.

Action poétique n° 195, mars 2009.

112 pages, 13,50 euros, diffusion Les Belles Lettres.

Dièrèse n° 44, printemps 2009.

260 pages, 9 euros, 77330 Ozoir-la-Ferrière.

Un jour Mara...

Après *la Maison du retour*, Jean-Paul Kauffmann s'extrait de son silence pour rêver aux charmes secrets de la Courlande.

Courlande,

de Jean-Paul Kauffmann, Éditions Fayard, 19,50 euros.

La Maison du retour, Éditions Nil, 19 euros.

Le nouveau récit de Jean-Paul Kauffmann s'ouvre sur une carte de l'Europe septentrionale. En gris, la Courlande, cette demi-Lettonie qui s'insinue entre Russie et Baltique. Rien de remarquable à première vue. Des étés crépusculaires, des hivers d'une blancheur insoutenable. Un ciel bas pèse à perpétuité sur des hommes et des femmes sans sourires qui semblent garder une pièce vide. On se croirait dans *le Château* de Kafka où se serait égaré un Grand Meaulnes, n'était-ce le souvenir lancinant d'une jeune femme solaire rencontrée jadis dans une librairie de Montréal. Cet amour de jeunesse était courlandaise, c'est-à-dire de nulle part. Elle s'appelait Mara. Comme une autre fut Lara. On n'oublie pas Mara.

Explorateur des géographies improbables – Longwood plutôt que Venise, Saint-Sulpice plutôt que Café de la Mairie, Kerguelen plutôt que Seychelles, Mitau plutôt que Monaco, Guérin plutôt que Morand – Jean-Paul Kauffmann saisit donc, des décennies plus tard, l'occasion d'un article à écrire pour franchir Allemagne, Pologne et Lituanie. On arrive à Riga. En route vers la Courlande. « Phonétiquement, il se dégageait de ce nom une coloration particulière, plus exactement



La Skoda rouge.

une chatoyance que j'associais à la broderie, à des rubans volants accrochés en guirlandes. »

Une Skoda rouge suffit à son bonheur. Avec Joëlle, son épouse et son double ironique, il butine de paysages étranges et familiers en châteaux abandonnés, de musées désertés aux persistantes odeurs de cave en insolites collines à vin. Il découvre un pays d'étrange géologie, un ex-grand-duché devenu pays des soviets avant de recouvrir l'indépendance et de frapper aux portes de l'Europe. Les friches industrielles ont colonisé les pays désertiques des chevaliers teutoniques. Les hôtels sont désuets, les restaurants pittoresques et les cafés tristes. Le soir, l'amateur de bordeaux se contente d'un vin de boutique et s'offre l'embellie d'un havane. Il lit Keyserling, modèle de Thomas Mann, son voisin de Baltique. Il songe à Yourcenar, Simenon,

Von Salomon. Il est plein de phrases de Stendhal comme Calet était plein de larmes. De pays rêvé en pays réel, la Courlande d'hier et d'aujourd'hui se construit sous nos yeux dans une senteur de ruines. On y croise Louis XVIII, le roi podagre et émigré, en attente de trône ; on y suit le destin de milliers de « malgré-nous » disparus

dans les feux continus de l'enfer ; et l'inattendu trajet de mercantiles vaisseaux baltes à l'assaut des tropiques.

Le Letton est méfiant et taiseux et les vraies rencontres sont rares. Il faut se contenter de silhouettes hermétiques, des paroles d'un Alsacien « résurrecteur » en quête de tombes oubliées, d'une lectrice de français pressée, d'un professeur plurilingue fâché contre sa femme, d'une traductrice de Sade et de Beckett. Et toujours rôde le souvenir de Mara.

On sort de ce livre étonné. Car, dehors, le soleil brille, les blés sont hauts et la campagne est belle. En arpant les collines, on pense toujours à ce miroir mélancolique promené sur les chemins du chaos. Et à cette phrase de Supervielle qui sert d'épigraphe à *la Maison du retour* : « C'était le temps inoubliable où nous étions sur la Terre. »

Jean-François Nivet

BD

Joe Daly, *The red monkey*

dans John Wesley Harding.

L'Association, 2009, 80 pages, 20 euros.

Dans un sanctuaire pour animaux sauvages d'Afrique du Sud, un capybara s'échappe. Paul et son ami Dave se lancent à sa recherche avant de s'apercevoir que le marais à côté duquel est située la réserve s'assèche trop rapidement pour que le phénomène puisse être entièrement naturel. Cette chasse qui se transforme bientôt en enquête amène les deux héros, qui n'en ont a priori ni le costume, ni la vocation, à croiser successivement Ozimandias, un faiseur de pluie qui a créé le cyclone El Nino en commettant une erreur de calcul, des extra-terrestres, un gros rongeur baptisé d'après une chanson de Bob Dylan, un détective privé à la retraite volubile et encore quelques personnages hauts en couleur. A la fois enquête policière, thriller écolo, comédie, lorgnant brièvement vers la SF, ce récit empêche sur tous les genres avec bonheur sans jamais en choisir un. Les rebondissements s'enchaînent, installant un beau jeu de faux semblants et l'atmosphère particulière qui se dégage de l'ensemble n'est en définitive rien d'autre que l'affirmation d'un style, servi par un dessin fluide qui ne va pas sans rappeler la ligne claire (référence à Tintin comprise dans une scène onirique). Après *Scrublands* en 2007, Daly livre ici une preuve supplémentaire de l'originalité de son talent.

Sébastien Banse

L'énigme Meslier

La publication de textes choisis de Meslier par les éditions Aden est l'occasion de se pencher sur ce curé tonnante contre l'Église, le roi et la propriété.

Lire Jean Meslier.

de Serge Deruette, Éditions Aden, Bruxelles, 2008, 22 euros.

Étrange destin que celui de Jean Meslier (1664-1729), ce curé de l'Ancien Régime, reclus dans la solitude de la petite paroisse des Ardennes d'Étrépigny, mais néanmoins auteur d'une œuvre explosive, d'un *Mémoire* en forme de flèche du Parthe. Car quoi de plus inimaginable qu'un curé qui ridiculise la religion et appelle ses ouailles à la révolte ? Prudent, Meslier garda son manuscrit secret et ne le légua qu'après sa mort, laissant à ses exécuteurs testamentaires le soin de le diffuser. L'œuvre circula ainsi longtemps sous le manteau sous forme manuscrite et ce n'est qu'en 1762 que Voltaire se chargea d'en éditer une version, hélas mutilée voire réécrite, et donc vidée de sa radicalité pour ne plus laisser transparaître qu'une critique adoucie de la seule religion chrétienne. Ce caviardage explique sans doute qu'il ait fallu attendre la seconde moitié du XX^e siècle pour que la pensée de Meslier soit pleinement redécouverte, notamment grâce à la biographie de Maurice Dommanget.

Or, si l'œuvre de Meslier mérite en effet qu'on lui porte attention, sa taille et sa langue – celle du XVIII^e siècle – pouvaient rebuter le profane. Le recueil de textes de Meslier publié par les éditions Aden tombe ainsi à point nommé. Par souci d'accessibilité, son auteur, Serge Deruette, l'a conçu comme un guide de lecture. On n'y trouvera donc pas l'œuvre du curé athée dans son intégralité, mais de très nombreux morceaux choisis, retranscrits en français contemporain et longuement commentés, adoptant sur le fond une démarche qui rejoint celle de Meslier. En effet, à la différence d'un Voltaire s'adressant aux « despotes éclairés », le curé d'Étrépigny avait écrit son ouvrage pour les humbles paysans ardennais, ses paroissiens.

Mais l'édition d'Aden n'est pas qu'une simple compilation de textes bien organisée : Serge Deruette se livre ici à une longue présentation du libre-penseur et de sa philosophie. Il nous présente avec clarté, tout d'abord, un des premiers athées complets, un penseur allant au-delà du déisme dans lequel se cantonnait Voltaire, et du panthéisme de Spinoza et de Cyrano de Berge-



Encre de Pierre Ceirano.

rac. Cette critique radicale de la religion n'a pas seulement lieu sur le terrain théorique : la critique religieuse s'associe à une critique sociale tout aussi radicale et notre curé de campagne, témoin privilégié des souffrances de la paysannerie, dénonce avec violence la collusion entre les pouvoirs religieux, politique et économique, jusqu'à en appeler à un soulèvement général des

paysans pour renverser le système féodal et le remplacer par une mise en commun des biens et de la terre. Là réside sans doute sa grande originalité : « La France trouve en lui le premier théoricien de son histoire qui ait combiné son exigence du communisme avec celle de la révolution conçue comme nécessité pratique. Avec lui, le communisme d'avant la révolution industrielle cesse d'être une utopie. Il devient une nécessité à réaliser concrètement » (p. 36). La pensée de Meslier instaure une rupture avec les cités idéales de Thomas More et de Campanella puisque, pour la première fois, émerge l'idée que le salut du peuple est entre ses mains et ne relève pas de l'imagination de quelques auteurs inventifs.

Si la justesse du jugement sur le personnage est indéniable, il aurait sans doute été utile de l'inscrire plus nettement dans le contexte historique et intellectuel qui fut le sien. La désobéissance civile et la grève générale révolutionnaire prônées par Meslier sont par exemple inspirées de La Boétie, dont le curé d'Étrépigny était un fin lecteur. Et on aurait pu évoquer le cadre historique des dernières années de règne de Louis XIV – des années ponctuées de famines (notamment celle de l'hiver 1709-1710) et de longues guerres, cause d'impôts, d'enrôlements forcés et de pillages, dont les villageois ardennais, voisins malheureux des champs de bataille, eurent sans aucun doute à souffrir plus que d'autres. Meslier en a tiré matière à ses réflexions, bien qu'il n'en dise rien dans ses ouvrages. Pareillement, les nombreux soulèvements paysans de la fin du XVII^e siècle ont dû eux aussi l'inspirer. Mais à quel point ? La question aurait mérité en tout cas d'être posée.

Il y avait là matière à une investigation des rapports entre un individu et sa société, aussi visionnaire et prophétique que put être Meslier. Cette investigation nous aurait sans doute donné quelques clés pour mieux comprendre l'énigme de ce curé athée, de cet intellectuel solitaire dans un monde paysan arriéré, de ce prudent révolutionnaire, contraint à la dissimulation pour qu'un jour ce cri de révolte porte : « Où sont les Jacques Clément et les Ravaillac de notre France ? »

William Blanc

De quoi Adorno est-il le nom ?

Adorno. Une introduction.
d'Arno Münster. Éditions Hermann,
276 pages, 35 euros.

Adorno recevait souvent des correspondances de son vieil ami Horkheimer dans lesquelles ce dernier le décorait du petit nom d'Hippopotame. Familiarité animale qui valait à Max, en retour, de se faire reconnaître comme Mammoth. Faut-il penser au Béhémoth du livre de Job, ou bien doit-on lire l'oblique aveu que l'un et l'autre appartenaient à des espèces pré-historiques, à ces créatures surgies du fond de la nature et du mythe, filles d'un malaise qui fut à la source de leur pensée ?

Chacun garde en mémoire la photographie la plus répandue d'Adorno, qui date des années 1960 et qui le saisit dans sa bibliothèque. Elle a été reproduite un peu partout jusqu'à devenir l'icône du philosophe – même s'il n'a pas eu le bonheur qui est échu à Sartre de susciter l'objectif de Gisèle Freund ou de Cartier-Bresson. Cette photo frappe par l'extraordinaire dilatation du regard, agrandi à la limite de l'exophtalmie par un spectacle invisible, qui confère au portrait quelque chose d'un autre temps, d'un autre règne, devrait-on dire. La photo qui orne la couverture du livre qu'Arno Münster vient de consacrer à Adorno, elle, semble plus rare. Elle nous donne à voir un Adorno beaucoup plus jeune, offrant une autre pose de cet énig-

matique sujet. Ce que ces deux visages, néanmoins, conservent de commun, c'est l'expression de ce qu'on peut supposer d'une fableuse lenteur, plutôt d'un genre de mobilité qui se soustrait aux canons de l'humanité. Surtout, on y lit l'angoisse, l'effroi. Mais la nouvelle image fait mieux deviner une parenté avec les animaux de Kafka, terrifiés, terrifiants, jouant l'éternelle mortification réciproque de la nature et de l'histoire.

Arno Münster, avec Heinz Wisman ou le regretté Rainer Rochlitz, compose le cénacle des « Spree-Pariser », des Allemands de Paris, qui n'ont eu de cesse de relever et de mener à bien l'ancien programme des *Annales franco-allemandes*. On doit à Arno Münster, spécialiste de Bloch, une impressionnante série d'ouvrages qui présentent les penseurs du deuxième siècle d'or de l'Allemagne (après celui de l'idéalisme et de Goethe). Sa nouvelle monographie s'affiche modestement comme une introduction et on doit saluer son travail. De fait, il faut bien reconnaître qu'à la différence de Dieu, Adorno n'a guère été heureux en France. On a de quoi être surpris. Un admirable connaisseur de Proust, Balzac, Valéry ou Beckett aurait dû retenir l'attention de la critique. Quelqu'un a bien essayé de le faire connaître (à une époque où les traductions fleurissaient en Italie) : Olivier Revault d'Allonnes. Ce fut sans succès. Depuis, Miguel Abensour a fait

traduire les grandes œuvres, Marc Jimenez lui a consacré sa thèse. Mais le feu n'a pas pris.

Il convient d'ajouter qu'en Allemagne même, l'histoire réserva à Adorno le destin pénible d'un Cripure, d'un Bruno Bauer : décalé par rapport au mouvement étudiant, attaqué violemment, il bascula et fit appel à la police. C'est dans ces années, sans doute, qu'Adorno s'acquiesça la réputation d'un penseur de la Tour d'ivoire. Le plus grand mérite de l'essai d'Arno Münster, c'est de nous rappeler la véritable matrice de sa pensée : la souffrance, l'effroi, la panique. La génération, qui inclut aussi bien des aînés comme Bloch et Lukacs, a vécu en effet la disparition de l'histoire : les ravages de 1914, et leur suite, ont détruit pour elle la sécurité de l'idéalisme. Le monde dans lequel ils étaient condamnés à étouffer leur apparaissait comme un cauchemar et un enfer. À la place de la conscience de soi du héros, c'était une histoire pétrifiée qui menaçait, réduite à sa face hippocratique. La raison, culminant dans la domination, avait revêtu à son tour les insignes, obscurs et indéchiffrables, qui font emblème comme la nature, dès lors qu'on ne sait pas la délivrer de son silence. Philosophie toxique, mangée par la peur. Voilà pourquoi le regard d'Adorno est sans sujet : oscillant sans repos, au-dessus du cadavre de l'histoire, entre le messie et les démons.

Jean-Loup Thébaud

Lucien Febvre, un pionnier

Vivre l'histoire.
de Lucien Febvre. Éditions Robert Laffont,
1 152 pages, 30 euros.

Lucien Febvre le constatait lui-même : « Le sort du pionnier est décevant. » Ou les contemporains l'absorbent aussitôt dans une démarche collective globale, ou ils l'ignorent et sa gloire ne sera que posthume. Pourtant, l'historien de Martin Luther, de Rabelais ou de Michelet s'est bel et bien voulu pionnier d'une nouvelle démarche historique, démarche dont il a tracé les contours à travers ses livres de recherche, mais aussi des articles méthodologiques, souvent parus dans *Annales*, la revue qu'il avait fondée avec Marc Bloch.

Ces plaidoyers aussi vigoureux qu'argumentés pour une histoire problématisée et fécondée par les autres sciences sociales ont permis à l'historiographie française de tourner la page d'une production historique traditionnelle volontiers cocardière, se limitant aux niveaux politiques, militaires et diplomatiques de l'expérience historique. Ils ont, de surcroît, dessiné les contours des recherches ultérieures d'un Braudel, d'un Leroy-Ladurie ou d'un Robert Mandrou. Ils ont été réunis dans cet important volume de la collection « Bouquins ». Une intelligente préface de Bertrand Müller donne le cadre et les enjeux de ce qui apparut finalement comme une révolution historiographique.

Baptiste Eychart

Le bestiaire graphique d'André Masson

« **Le Bestiaire d'André Masson** », musée de la Poste, jusqu'au 5 septembre. Catalogue : *Beaux-arts de Paris les Éditions*, 104 pages, 20 euros.

André Masson est demeuré dans l'histoire de l'art comme l'un des peintres qui ont eu une influence décisive sur l'école de New York lors de son exil aux États-Unis pendant la guerre. Mais il n'a pas toute sa place pour son œuvre. L'exposition présentée par le musée de la Poste a déjà sa raison d'être pour qu'on prenne la mesure de sa création dans la culture du siècle passé.

Masson a été littéralement hanté par le règne animal. La tauromachie a été une de ses grandes fascinations, à l'égal de Picasso. Mais il l'a vécue d'une autre manière. À ses yeux, le sacrifice de la bête a une dimension renversante plus prononcée encore, à la fois mystique et sauvage, onirique et d'une brutale vérité charnelle, comme le montrent *la Mort du cheval* (1935) et *la Tauromachie au soleil* (1936) ou *le Rêve tauromachique* (1936). Et quand on compare sa *Chèvre* (1948) et celle de Picasso, on y trouve une ampleur tragique et grotesque, organique et dérisoire qui n'existe pas de la même façon chez l'auteur de *Guernica*. Pas avec cette férocité et ce sens profond de la mort. Il y a dans ses œuvres un excès et une monstruosité qui révèlent le destin de l'humain par le tr-

chement de l'animal, comme on le voit dans *l'Élan dévoré*, *les Chiens* (1941) et *le Cerf mourant* (1953). L'érotisme, omniprésent dans ses compositions, possède quelque chose à la fois de trivial et de dérisoire mais aussi de bouleversant (avec

parfois un humour grinçant, tels que *le Paysage phallique* (1965) et *Femme et poisson* (1959) l'illustrent. Au cours de son aventure esthétique, au gré de ses métamorphoses stylistiques qui le font évoluer dans une zone ambiguë entre la figuration et l'abstraction. Déjà dans son *Bestiaire* de 1925, il a abattu son jeu. En associant cubisme et surréalisme, en dissolvant les formes pour les rendre plus évidentes et plus obscènes, Masson s'intéresse de près à ce règne animal qui apparaît comme une menace en même temps qu'une représentation forcée de la réalité physique et spirituelle de l'homme. *Les Chevaux de Diomède* (1934) provoquent l'effroi et le sentiment de la perte des sens au milieu de ces figures nues qui gesticulent, impuissantes. Il n'est pas un insecte, un être marin, un oiseau qui ne soit la promesse dans ses œuvres qui portent la promesse d'une terreur, réelle ou imaginaire. Et arrêtons-nous devant *Actéon dévoré par les chiens* (1943) : la scène mythologique se change en un carnage qui est d'abord celui de la peinture. Car c'est aussi d'elle dont il s'agit : la peinture est dans son esprit le dépassement d'elle-même. Elle gagne sa beauté dans le dérèglement, le meurtre et la bestialité qui brisent ses lois et deviennent une calligraphie égarant le regard, les sentiments et la raison qui guident l'expérience de l'art.

Justine Lacoste



Jeune fille dans une basse-cour (*Le Dindon*), de André Masson.

George Condo, entre le grotesque et le kitsch

« **George Condo** »

musée Maillol, Paris, jusqu'au 17 août. Catalogue Gallimard, 170 pages, 35 euros.

L'Art contemporain mode d'emploi, d'Élisabeth Couturier, Éditions Flammarion, 256 pages, 24,90 euros.

L'art contemporain (je ne cesse de m'interroger sur cette formulation qui me laisse dubitatif : quand l'art contemporain va-t-il cesser de l'être ?) s'inscrit entre deux pôles : le kitsch et le grotesque. Ces notions ne le résument pas, mais elles lui sont consubstantielles. À force de déplacements et de perversions en cascade, on a fini par ériger la laideur au rang de valeur incontournable. La raison en est que le beau n'est plus considéré comme l'absolu désirable de la production ar-

tistique. À force de s'attaquer à un académisme qui n'a plus cours que dans un milieu insignifiant, les artistes de l'ère des avant-gardes ont eu une attitude chargée d'ambiguïtés (et c'est vrai depuis Dada) : la volonté de rupture pour les uns, celle de faire scandale pour les autres, les deux pour la plupart. Elle a engendré plusieurs conceptions du beau, qui se traduit par une « révolution permanente ». Plus récemment, on a battu en brèche cette ambition de créer une beauté toujours nouvelle avec la *Bad Painting* ou l'œuvre de Kirkeby.

Quand on lit l'excellent ouvrage d'Élisabeth Couturier (1), les choses les plus contradictoires se trouvent réunies. Elle montre à quel point le laid et le risible (quand ce n'est pas le hideux et le repoussant) sont regardés comme des critères incontournables de ces modes d'expression, qui sont autant de coups de dé pour tenter le

diable de l'esthétique : *Misfit*, de Thomas Grünfeld (1996), le portrait de femme à tête de chien, de William Wegman (1996), *l'Autruche la tête enfouie dans le parquet*, de Maurizio Cattelan (1997), *The Big One World*, de Bruno Peinado (2000), qui dévoile un Bibendum en résine brune coiffé d'une sorte de turban, sont autant d'exemplaires de cette démarche motivée par le « mauvais goût » qui a tant réussi à Jeff Koons.

L'exposition de Condo est une autre manifestation qui offre une synthèse du kitsch, de l'absurde et du grotesque poussés à l'extrême. Né dans le New Hampshire, il se révèle très doué. C'est d'ailleurs ce que prouve un pastiche criant d'Allan Jones, *The Showgirl* (2008). Mais, à force d'aller dans le sens de la parodie et de l'autodérision picturale, il finit par verser dans le ridicule avec *In Order to*

think (1983) avec ce visage de clown à la large collerette blanche et dont le corps est remplacé par des stalactites vertes, ou ses parodies de Picasso qui avaient poussé très loin la déconstruction des formes. Condo s'est enfermé dans un genre qui a vite trouvé ses limites : ses figures aux visages grimaçants se répètent à l'infini et frôlent la caricature. Aussi habile soit-il, le peintre ne fait rien d'autre que de forcer le trait : *The Cracked Cardinal* (2004) rappelle, en moins bien, les personnages menaçants de Wyndham Lewis. Enfin, son désir de faire la démonstration de sa bravoure dans ce contexte rend son œuvre d'autant moins crédible.

Giorgio Podestà

1. Celle-ci a aussi écrit un très utile *Design mode d'emploi*. Éditions Flammarion, 256 pages, 24,90 euros.

Calvin, l'iconoclastie et le noir

« **Œuvres**,

de Jean Calvin, édition de Francis Higman et Bernard Roussel, « bibliothèque de la Pléiade, NRF », Éditions Gallimard, 1 520 pages, 45 euros.

« **Calvin**,

de Jean-Luc Mouron, « Folio biographies », 400 pages, 6,20 euros.

« **Pierre de scandale**,

de Nicolas Buri, Éditions Actes Sud, 302 pages, 22,80 euros.

« **Art et science de la couleur**,

de Georges Roque, « Tel », Éditions Gallimard, 642 pages, 16,90 euros.

Dans les écrits de Jean Calvin, un mot revient avec obstination : idolâtrie. C'est particulièrement frappant dans *Que doit faire un homme fidèle ?* (1540) et cela se vérifie dans bien d'autres livres. Dans son *Avertissement sur les reliques*, il déclare : « Or le premier vice, et comme la racine du mal, a été, qu'au lieu de chercher Jésus-Christ en sa parole, en ses sacrements, et en ses grâces spirituelles, le monde, selon sa coutume, s'est amusé à ses robes, chemises et drapés. »

Dans ce pamphlet violent et ironique, le réformateur fustige ce culte du sang du Christ, des morceaux de la sainte Croix, des plus menus fragments de corps des saints. Ailleurs, sa critique englobe aussi le rituel de la messe. En fait, il s'oppose à l'abolition de toute forme symbolique et donc de toute représentation sacrée. Il insiste sur l'abstraction qui se trouve au cœur de la religion et qui en est le soubassement. En sorte qu'il manifeste une volonté ouvertement iconoclaste. Dans *Infrastructure et Confession de foi*, il cite ce passage de *l'Exode* : « Tu ne feras image ni semblance aucune des choses qui sont en ciel lassus, ou en la terre, çà-bas, ou ès eaux qui sont sous la terre. Tu ne leur feras inclination, et ne les honoreras. » Calvin insiste sur ce point précis : « Je défends donc que nous lui contrefassons nulle semblance : de laquelle chose il rend raison au Deutéronome [...] c'est à savoir que l'esprit n'a rien semblable avec le corps. » Et davantage : il défend qu'on adore « aucune image comme religion ». Voilà qui est clair, son abstraction ne tolère qu'un seul signe : la croix. Son attitude n'est pas unique dans l'histoire du christianisme. Le monde byzantin a traversé une crise très profonde pendant plus d'un siècle à cause d'une querelle théologique à propos des images. En 730, sous le règne de

Léon III, la réunion des représentants de l'empire (silention) décide l'abandon du culte des images. Seule la sainte Croix peut être figurée. Constantin V confirme cette résolution en faisant rédiger un traité de l'iconoclastie, les *Peusés*. Pour l'appliquer, il procède à une répression féroce et fait détruire un nombre considérable d'icônes. En 786, Léon IV convoque le concile de Nicée II pour restaurer la nature sacrée de l'image. Cela n'achève pas le conflit entre iconodules et iconoclastes. Sous le règne de Michel II, au début du IX^e siècle, un statu quo est établi. Mais il est vite rompu par son fils Théophile qui s'appuie sur le patriarche Jean le Grammairien pour interdire de nouveau le culte des icônes. C'est finalement l'impératrice Théodora qui met un terme à cette guerre dévastatrice qui risque de saper les fondements mêmes du pouvoir impérial et restaure l'imagerie chrétienne. Des tendances à l'iconoclastie se sont fait jour pendant le Moyen Âge en Occident, en particulier avec l'ordo cisterciens au XI^e siècle. Jean-Luc Mouron relate un incident qui a pris la dimension d'un drame national : une statue de la Vierge installée au coin de la rue des Rosiers et de la rue des Juifs à Paris est décapitée, renversée, piétinée et traînée dans la boue en 1528. La profanation est attribuée

aux luthériens. Calvin désapprouve le geste, mais est d'accord sur le principe. Personne ne sera surpris que c'est en Russie que naît l'idée d'une peinture sans représentation aucune (le suprématisme de Malevitch) et qu'aux États-Unis l'abstraction la plus radicale (celle d'Ad Reinhardt et de Franck Stella) prend racine. Les peintres russes de culture orthodoxe et les peintres américains de culture protestante ont revendiqué l'héritage de l'iconoclastie. Si le premier monochrome est blanc (Malevitch), la question se propose plutôt en fonction du noir, même si d'aucuns optent pour d'autres couleurs (le bleu pour Yves Klein, le rouge pour Marco Bagnoli). La lecture de l'étude de Georges Roque portant sur l'influence des études scientifiques des couleurs d'Eugène Chevreul sur les artistes de son temps montre qu'il a éliminé le noir de son cercle chromatique. Ce n'est plus une couleur pour lui. C'est de là qu'est né le mythe du noir comme « non-couleur », ce que va nier Matisse par la suite. Qu'on le veuille ou non, le noir devient à cause de lui une entité dangereuse dans la création plastique. Le noir est considéré comme le signe privilégié de l'iconoclastie et d'un au-delà de la peinture, qui se retrouve chez Fontana comme chez Burattoni.

Gérard-Georges Lemaire

Dans l'atelier des Lippi

« **Filippo et Filippino Lippi, la Renaissance à Prato** », musée du Luxembourg, Paris, jusqu'au 2 août. Catalogue : Silvana Editoriale/sVo Art Éditions, 240 pages, 34 euros.

L'un des pôles les plus attrayants de la superbe exposition consacrée à l'œuvre de Filippo (le père) et de Filippino (le fils) Lippi est sans conteste la présentation du travail d'atelier de ces deux grands artistes. À l'époque du premier (la première moitié du XV^e siècle), les peintres connus travaillent avec un nombre parfois important de collaborateurs. Ceux-ci ne sont pas seulement des « petites mains » ou des élèves. Il s'agit aussi de peintres déjà aguerris et talentueux, dont certains fondent par la suite leur propre atelier, comme le plus célèbre d'entre eux, Sandro Botticelli. L'essai d'Annamaria Bernacchioni fait découvrir l'univers de Fra Filippo Lippi, d'abord à Florence, ensuite à Prato. Elle montre que les rapports avec ses aides et disciples n'ont pas toujours été faciles : quelques-uns ont même porté plainte contre lui, comme Giovanni della Magna, Lorenzo Mas-

setti et Antonio del Branca, et l'une de ses querelles l'a conduit à la prison et à la torture de l'estrapade en 1452 ! D'autres l'ont quitté avec pertes et fracas. Mais l'on comprend aussi que cet atelier a été un point névralgique de la création picturale en Toscane puisqu'on a pu y voir se croiser Fra Carnevale, Giovanni Boccati, Giovanni Angelo da Camerino, Andrea del Castagno, Benedetto Bonfigli, peut-être Piero de Lorenzo et Piero della Francesca. Fra Diamante di Feo da Terranuova a été son plus fidèle associé. Arrivé à Florence entre 1446 et 1447, il passe pour être l'auteur de *la Nativité* destinée à Santa Margherita à Prato (Paris, musée du Louvre) et de *la Présentation au temple* de l'église Spirito Santo (1468) alors qu'il est procureur des religieuses de Santa Margherita. Cette charge est passée ensuite à un autre proche de Lippi, Domenico di Zanobi, avec lequel il a exécuté les *Funérailles de saint Jérôme*.

Né en 1406, orphelin très tôt, ayant grandi aux Carmes à Florence, Filippo Lippi y prononce ses vœux à quinze ans. Il peint dans ce couvent qu'il quitte en 1430 pour mener une vie plutôt

dissolue le privant de ses bénéfices ecclésiastiques. En 1456, il est fait chapelain du couvent de Santa Margherita à Prato. Mais il y séduit une religieuse qui tombe enceinte. Cosme de Médicis doit se rendre en personne pour plaider sa cause auprès du pape Pie II. Le fils de cette union insolite, Filippino, devient peintre à son tour. Il étudie auprès de Botticelli en 1475. Il gagne bientôt une grande réputation et doit achever la peinture de la chapelle Brancacci à Santa Maria del Carmine, qui est restée inachevée depuis le décès de Mantegna. Il est chargé de réaliser le retable de la chapelle San Bernardo du palazzo Vecchio, puis de la chapelle de Filippino Strozzi à Santa Maria Novella. Il part à Rome entre 1488 et 1493 et, à son retour à Florence, il meurt en 1504 alors qu'il peint une *Déposition* qui est achevée par Le Pérugin.

À travers l'histoire et les créations de ces deux êtres d'exception, on découvre un pan de la vie artistique entre Florence et Prato et le rôle essentiel de la *bottega* dans l'épanouissement de la culture de ce temps.

Gérard-Georges Lemaire

Une triennale pour pas grand-chose

La Force de l'art 02, le catalogue [sic], 144 pages, 20 euros.

Je ne suis pas un partisan des thèses de M. Marc Fumaroli (mais étant donné qu'il est devenu immortel, prêtons-lui un certain crédit, puisqu'il nous survivra), mais je me dis que l'État ferait mieux de s'abstenir de faire des choix (par personnes interposées) dans le domaine des arts plastiques. La première édition de cette triennale made in France, au nom risible (1), ressemblait à une sorte de foire avec ses stands où le meilleur et le pire se côtoyaient sans cohérence aucune. La seconde, qui vient de fermer ses portes, a presque été pire. Un peu honteuse, elle s'est fabriqué une image calamiteuse et illisible avec ce « logo » jaune et noir incompréhensible, sa coarde tricolore et ces initiales ésotériques : L.F.D.A.02. Pour quelqu'un qui n'appartient pas au sérail, c'est complètement indigeste. Mais reste le plus beau : sous la nef du Grand Palais (qui écrase tout, même les sculptures démesurées de Richard Serra), une sorte de décor pour le cabinet du docteur Caligari, revu et corrigé par Malevitch (celui du *Carré blanc sur fond blanc*) nous attendait. L'architecte s'est amusé à construire des cabanes blanches asymétriques (je suis persuadé qu'il a pensé faire lui aussi œuvre d'artiste), avec des ruelles pentues (pour mieux sentir le poids de notre corps, nous a-t-on expliqué). Dans lesquelles on découvre les ouvrages qui sont réputés représenter l'art français de notre temps.

Heureusement que de jeunes et souvent jolies médiatrices culturelles nous guident et nous expliquent la valeur insigne de ce que nous découvrons avec une relative perplexité. L'art a changé ces derniers temps,

me direz-vous, et vous avez raison. Mais peut-être pas au point d'être ridicule et surtout sans la moindre quiddité esthétique ! Arrêtez-vous au stand de Fabrice Hyber qui s'est imaginé en vendeur de téléachat et qui s'agit dans un poste de télévision, alors que nous n'avons à nous mettre sous la dent qu'un ballon de football carré (rires) et des prospectus d'objets improbables dont un surréaliste avait déjà un catalogue très divertissant – il y a bien des décennies. Ici, l'artiste est en panne d'inspiration, comme la plupart des autres : le Chinois Wang Du avec son donner de magazines, ou ce Gentil Garçon (c'est son nom !) avec son bonhomme en molécules de neige, une carotte en guise de nez (pour le fun, cela va sans dire). Tout cela est aussi déprimant que décourageant.

Reste une chose intéressante : la présence insidieuse de la littérature dans ce cauchemar mal climatisé (intellectuellement parlant). La bibliothèque circulaire, avec les livres tournés vers le public, de Julien Prévieux, qui, en termes plastiques, ne dit pas grand-chose, mais fait méditer sur la question, l'hommage rendu à l'écrivain et peintre juif polonais Bruno Schulz (l'artiste, Stéphane Calais, évoque la chambre de l'enfant du SS que Schulz avait dû décorer en 1942 avant d'être abattu comme un chien par un autre SS), et enfin la lecture intégrale de *la Recherche* de Proust par un nombre impressionnant de personnes qu'a filmées Véronique Aubouy depuis 1993. Peut-être un signe ? *L'Ut pictura poesis*, un espoir de sortir de cette impasse...

Giorgio Podestà

(1) C'est le titre d'un livre de Jean-Luc Chalumeau

Quand le paysage devient un genre en soi...

Du paysage en peinture, d'Alain Mérot, « Bibliothèque des histoires », Gallimard, 448 pages, 39 euros.

Reflets de la Seine impressionniste, de Valhermeil/Rueil-Malmaison, 128 pages, 19 euros.

Alain Mérot puise chez Pliny l'ancien une réflexion inattendue en matière de paysage dans l'Antiquité : il le considère comme un « hors-d'œuvre » (*paregia*). Ce serait pour l'historien latin un élément superfétatoire et donc secondaire. La Renaissance voit le paysage comme un plaisir supplémentaire. Paolo Giono voit le paysage chez Dossi Dossi comme étant « agréable à regarder » alors que Gilio, en 1534, évoque les paysages de Ludius (que Pliny nomme *Studiis*) pour les vanter, et Domenico Zampieri, le Dominiquin, entre 1603 et 1605, produit des paysages agrémentés de sujets comiques à l'égal de *Studiis*. La Nature change de statut, devient « le domaine de la liberté d'invention, de la *licenza poetica* ». Poussin la révolutionne en lui donnant souvent plus d'importance qu'au sujet et, surtout, à ses figures. En réalité, le paysage a joué un rôle plus important qu'on l'a pensé. Vasari vante la *varietas* de la nature après que Léonard eut réclamé une meilleure observation chez l'artiste. La description des élé-

ments naturels a été un vif débat de la Haute Renaissance : Mantegna a répondu à Pisanello en défendant une plus grande cohérence des choses entre elles. Mais c'est dans le nord de l'Europe que se formule l'idée moderne du paysage. Cette recherche est passionnante car elle analyse l'idée de la Nature comme la manifestation d'un débat philosophique et scientifique dont la peinture est le support et la traduction au fil du temps. Il met aussi l'accent sur la notion de paysage comme « théâtre », qui peut ou non se lier au principe architectural (de la cité idéale d'Alberti aux ruines de Lorraine). Par la suite, le paysage s'avère un genre autonome. Il examine cette question jusqu'à Valenciennes et à Corot, dont il met en exergue l'emblématique *Promenade du Poussin* (1826). Le paysage, à partir de Barbizon, n'est plus nécessairement lié à une histoire ou est l'histoire. La belle exposition qui a été présentée voici peu à Rueil-Malmaison partait, elle, de Corot, de Français, de Chintreuil, de Daubigny, pour arriver à Sisley, Monet, Caillebotte, Pissarro. Le culte pictural de la Nature, renouvelée par Seurat et Signac, puis par Cézanne, n'a-t-il pas cohabité avec un « récit » ou d'autres éléments ? Si, bien sûr, il n'est que de voir *les Régates de Renoir*. Si l'on se place dans l'optique de M. Mérot, la question se révèle plus complexe que l'idée de genre le fait supposer.

Justine Lacoste

LA BOÎTE À PIXELS

Esther Ségal, lumières et signes

Photographies d'Esther Ségal au métro La Motte-Piquet-Grenelle, jusqu'au 14 juin 2009.

Sous le viaduc de la station La Motte-Piquet-Grenelle sont actuellement exposées des photographies de la talentueuse Esther Ségal (qui a également participé à l'exposition « Le Noir absolu et les Leçons de ténèbres », à la Seynes-sur-Mer, dont nous parlions dans ces pages le mois dernier). Photographe, plasticienne et docteur en arts et sciences de l'art, la jeune artiste y développe une esthétique originale, par un traitement très personnel de la vie souterraine du métro : ses dédales d'escaliers, ses enchevêtrements de tuyaux, ses tunnels labyrinthiques et ses couloirs voûtés émergent ainsi sous un jour nouveau. Se trouve révélée l'incroyable géométrie de cet espace et, à travers l'objectif de l'artiste, on assiste à la transformation de la signalétique urbaine en un dédale de

signes, de symboles, de traces et de points lumineux. Le signe et le point sont au cœur de la démarche d'Esther Ségal ; ils se développent et mutent au fil de ses expérimentations photographiques. À la fin des années 1990, après déjà plusieurs projets aboutis, elle commence sa série *Éloge du flou*, qui exploite un procédé de flou photographique, où des points de lumière de couleur vive se déploient en formes abstraites qui produisent, selon les mots de leur créatrice, un « état de semi-conscience visuelle ». Le choix de l'abstraction permet alors une présentation brute de la corporalité du point, de cette matérialité du signe que l'on retrouve dans ses photographies du métro. Mais Esther Ségal aime retourner ses propres figures et montrer leur envers : elle va passer du point – plein – au poinçon – qui laisse dans la surface un trou de même taille, de même forme, mais en creux. Ainsi, la série de photographies *Écriture de lumière* consiste en des surfaces photographiques noircies et poinçonnées à la manière du braille ; les images

qu'Esther Ségal en tire révèlent ainsi par une étrange mise en abîme une sorte de langage luminescent. L'idée d'un langage photographique devient alors un autre pivot de son travail ; partant en quête de son héritage – la religion juive, celle de son père disparu –, elle entame une recherche sur la plasticité de la langue hébraïque et des symboles kabbalistiques. Toujours par le même procédé de poinçonnage, elle choisit d'incarner, de donner corps à cet alphabet, comme pour mieux le faire sien. Puisant dans sa propre histoire les thèmes comme les procédés de sa photographie, l'artiste instaure ainsi une continuité permanente, une coexistence essentielle, entre sa vie et son travail. Dans cette soif de toujours renouveler les formes, de faire résonner (et raisonner) les concepts entre eux, de proche en proche, Esther Ségal travaille à résoudre les oppositions – le creux et le plein, le trou et le point, l'absence et la présence (du père, de Dieu), l'abstraction et la figuration.

Clémentine Hougue

CHRONIQUE DE CLAUDE SCHOPP

Journal du cinéaste

« Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. »

Il embrassa la mer argentée des oliviers, frémissante, qui s'en venait battre le pied du mur du Burch Al-Hamma à Baños de la Encina, ancienne forteresse omeyyade du Xe siècle. Un vieil air de tango, chanté par Carlos Gardel, passait dans le patio par une fenêtre ouverte. *Porque sus alas tan cruel quema la vida...* Soudain, il fut saisi d'un rire irrépressible. Un souvenir de cinéma. Eh bien oui, il devait l'avouer. Il avait ri. Pas sous cape. Non. À gorge déployée. Aux larmes, parfois. Lavaine, prénom Éric, méritait bien son nom de porte-bonheur. *Incognito* valait d'être connu, qui avait mis au point une mécanique à rire et à la Feydeau, un peu poussive au démarrage, certes, mais qui fonctionnait ensuite sans trop d'à-coups, actionnée joliment par le débutant Benabar dont la fraîcheur s'opposait au cabotinage éhonté, mais dans le rôle, de Franck Dubosc. Plus tard, de retour d'outre-Quévrain, après avoir traversé, au risque d'être piétiné, une marche des fiertés homobruelles et un banquet en l'honneur posthume d'Alexandre Dumas composé de vingt-deux plats, dont les saveurs avaient fini par se confondre dangereusement dans son estomac alourdi, il lui fallut déchanter : B. le somma de rentrer dans sa gorge ce rire obscène, immédiatement, de considérer le cru frais Bénabar comme un vase d'ignominie. « Mais pourtant... » Il n'y avait pas de pourtant, la seule comédie qui s'imposait, à son avis autoritaire, c'était *Erreur de la banque en votre faveur*. « Et, bien sûr, tu n'as pas jugé bon de le voir ! » s'exclama son sarcastique ami.

Avant, c'était avant, croyait-il. Comme les mets bruxellois, les souvenirs de ses nombreux voyages avaient tendance à s'amalgamer. C'était, quoi qu'il en fût, à la terrasse d'un café, établi dans la citadelle de Bastia ; au loin, il distinguait deux petites éponges cotonneuses qui semblaient vouloir, sans es-

poir de réussite, étancher la grosse tache bleue de la mer : les îles de Pianosa et de Monte-Cristo, noyée dans la brume. Électrique, comme la brume, de Bertrand Tavernier qui envahit les bayous de Louisiane et masque les crimes ? Et il se remémorait ce que lui avait dit le cinéaste à propos des adaptations au cinéma des romans d'Alexandre Dumas : que ceux-ci étaient déjà tellement cinématographiques, dans leur récit et leur dialogue, qu'on se sentait ligoté à mort ; aussi avait-il préféré tourner des à-la-manière de (*Que la fête commence, la Fille de d'Artagnan*). Il n'en était pas de même pour le beau roman *In the Electric Mist with Confederate Dead*, de James Lee Burke, dont il avait tenté, secondé par l'imposant Tommy Lee Jones, l'adaptation, qui rôde fidèlement entre policier et fantastique, dans les moiteurs du Sud américain.

Et quand fut-il gagné par une douce mélancolie en accompagnant la tranquille promenade (*Still Walking*) d'une famille japonaise, réunie le temps d'un samedi et d'un dimanche pour célébrer la mémoire, qui d'un fils, qui d'un frère disparu ? Hirokazu Kore-Eda avait des finesses et des vivacités de touches d'une grande subtilité, dans la gaieté comme dans la tristesse. Même si les codes extrême-orientaux le remplissaient encore souvent d'étonnement, il fut frappé davantage par la ressemblance que par la différence, effet probable de la mondialisation qui finirait par uniformiser les structures familiales et les sentiments humains. C'était, à bien y réfléchir, avant son excursion à la colonie de La Carolina et dans ce village argentin où les ultimes mineurs du filon abandonné, assis sur le pas de leur porte, s'en allaient toussant et mourant de silicose.

Mais c'était entre l'Espagne et la Belgique que, au cours d'une halte dans sa campagne normande, il vit comme en passant OSS 117 : *Rio ne répond plus*, de Michel Hazanavicius, intelligente parodie construite à partir d'un héros à la limite du crétinisme, détestable, voire méprisable, plus que franchouillard, xénophobe, antisémite, raciste. La charge était telle

qu'elle produisait du mépris pour le personnage, d'où une prise de distance et, au fond, un désengagement vis-à-vis du film. Il sourit quelquefois mais sans conviction. Après la séance, il fit, comme jadis, une brève promenade au vent sur la jetée de Trouville, dont la marée haute léchait goulûment les piliers de bois. Sortant du port un à un, les chalutiers, au léger frou-frou de robes de soie, se glissaient entre les deux petits phares avant de se perdre dans la nuit.

Il revint. C'était le temps où les producteurs extrayaient du vivier de Cannes leurs plus beaux spécimens destinés aux Lucullus de la pellicule : il se laissa tenter par un Almodovar (*Los Abrazos Rotos*), bien robuste, lourd de trois récits entremêlés, mais dont la chair lui parut fade, malgré la multitude d'épices mélodramatiques avec lesquelles, sans compter, elle avait été apprêtée. Il mit à l'origine de son inappétence la fatigue de ses voyages, oubliant que, depuis quelques films, il avait tendance à brûler le maître queux qu'il avait adoré. Puis il goûta aussi le Johnnie To au sang (*Vengeance*), qui avait des fulgurances, mais laissait dans la bouche un arrière-goût de pruneaux dispensés à l'excès.

Enfin il alla voir, l'admonition de B. obligeant, *Erreur de la banque en votre faveur*, de Michel Munz et Gérard Bitton, et pour cela dut emménager dans la salle de l'Épée de Bois, la seule qui l'abritât encore. Chacun, dans la comédie, banquiers ou simples gens, ne pouvait être indemne de l'ignoble pourriture de l'argent. Il n'y avait, au fond, pas de quoi rire ; mais de quoi, il en convenait, estimer l'inventivité des cinéastes et la rigueur des moralistes, qui dénonçaient avec acuité l'un des vices majeurs du temps.

À la sortie, il acheta au marché de la rue Mouffetard un kilo de cerises, qui lui semblèrent délicieuses : c'étaient les premières de la saison.

Claude Schopp

Les Rencontres internationales du théâtre de papier

Du 27 au 31 mai se tenaient les 6^{es} rencontres internationales du théâtre de papier, pour la première fois en pays d'Épernay. Rencontres, et non pas festival, car cette manifestation ne se réduit pas à une programmation de spectacles, mais a bien pour volonté de rassembler et de permettre la rencontre entre les habitants et le théâtre de papier d'une part, et entre les acteurs de ce théâtre si particulier d'autre part.

Le théâtre de papier, souvent rangé dans la catégorie « théâtre de marionnettes », est issu du XIX^e siècle où l'on achetait ces petits théâtres en kit dans les librairies ou à des colporteurs. Chacun pouvait alors construire sa petite maquette en papier et y montrer un petit spectacle dont les acteurs ne mesuraient qu'une vingtaine de centimètres. Si cette pratique existe encore, on le doit en grande partie à Alain Lecucq, initiateur de ces rencontres, et défenseur de ce théâtre miniature et non pas mineur. Depuis trente ans, il a essaimé cette pratique un peu partout dans le monde, avec quelques autres ; ces rencontres ne portent pas le titre d'« internationales » pour rien. Quatorze compagnies, dix pays représentés. Autant de visions du théâtre de papier et une richesse exceptionnelle dans les propositions. La diversité des formes montre bien à quel point cet art n'est pas une simple reconstitution d'époque.

Certains artistes, comme Robert Poulter et son New Model Theater, présentaient un théâtre de papier plutôt traditionnel : un petit castelet, théâtre miniature, des rails pour manipuler les personnages de papier et des décors, le tout peint à la main et une voix enregistrée pour le texte. *The Buccaneer's Bride* a cette fragilité des théâtres faits de bouts de ficelle, ici des morceaux de papier et de carton, un peu de gros scotch. Robert Poulter promène son théâtre de papier depuis vingt ans, rafistolant ses figurines quand il le faut. *The Buccaneer's Bride* est une histoire de femmes et de pirates, racontée avec un humour tout anglais. L'aspect éphémère de



Les Rencontres internationales du théâtre de papier.

ce spectacle (paradoxal quand on pense qu'il a été créé il y a vingt ans) est particulièrement émouvant et nous ramène presque à un théâtre de conteur, qu'on verrait bien s'installer sur les places de village.

D'autres spectacles, au contraire, tentent d'ouvrir le champ du théâtre de papier. C'est le cas de la compagnie mexicaine Facto Teatro, qui présentait *Panteón de Fiesta*, mis en scène par Mercedes Gomez Benet, l'épopée de Pro-

copio, qui traverse sept épreuves pour arriver au Mictlan, le lieu des morts dans la culture aztèque. Si on retrouvait bien la petite scène noire et ses personnages de papier, le spectacle débordait du cadre. Deux musiciens, de part et d'autre de la scène, et deux manipulateurs faisant des incursions dans la fable, sous forme d'apartés ou d'annonces. Les couleurs et la musique contrastaient avec la salle des fêtes de Tours-sur-Marne, une des quatorze communes du pays d'Épernay qui accueille les spectacles de ces rencontres. Le Facto Teatro s'éloigne aussi de la tradition en faisant intervenir des objets, et non plus uniquement des figurines plates. Malgré tout, le spectacle assume complètement sa parenté avec le genre et lui apporte un souffle nouveau.

Entre ces deux extrêmes, les Iraniens de la compagnie Darvag ont présenté *le Combat de Rostam*, autour des *Sept Épreuves de Rostam*, histoire traditionnelle perse. Là encore, le thème abordé reprend la mythologie d'une culture. Les spectacles de théâtre de papier s'appuient souvent sur des contes traditionnels, quelles que soient leurs vellités d'émancipation au niveau de la forme. *le Combat de Rostam* fait preuve d'une virtuosité technique étonnante. Les figurines rappellent celles de certains théâtres d'ombres traditionnels, manipulées à l'aide de baguettes et avec un nombre d'articulations étonnant. Les décors comme les figurines sont inspirés de miniatures perses, retravaillés pour les besoins du spectacle par Fatemeh Soozangar, la metteuse en scène. La maîtrise du geste et du mouvement en fait un spectacle exceptionnel et fascinant, tant il paraît impossible de donner autant d'expressions à des figurines plates.

Ces quelques exemples de spectacles montrent bien la vivacité de cet art. On ne peut alors que remercier Alain Lecucq pour cette belle initiative, qui semble être servie une équipe motivée en pays d'Épernay, et qui, espérons-le, finira par trouver un écho plus important.

Sidonie Han

Paroles nues

Vie de Joseph Roulin,

de Pierre Michon. Mise en scène de Guillaume Delaveau.

Guillaume Delaveau, qui dirige La Compagnie X ici, fondée par d'anciens élèves du Théâtre national de Strasbourg, s'est toujours, dans tous ses spectacles, caractérisé par sa capacité à lire au plus près et avec beaucoup de finesse les textes qu'il mettait en scène. C'était vrai pour *la Vie est un songe* de Calderon, *Iphigénie* d'Euripide et de Ritsos, et enfin pour *Masacre à Paris* de Marlowe. Cette « attention » qui n'allait pas forcément dans le sens des idées reçues sur ces auteurs était comme occultée par un travail de scène proche du baroque. Avec le choix d'un texte non théâtral, mais quel choix : *Vie de Joseph Roulin* de Pierre Michon, c'en est terminé de la luxuriance scénique. Ne reste, sur un plateau quasiment nu, une boîte imaginée par Aurélie Thomas, que la sobriété de deux acteurs, Régis Laroche et Vincent Vabre, pour dire le texte de Pierre Michon. Pour faire passer la parole inventée de Joseph Roulin, cet employé des postes qui, à la fin du XIX^e siècle, posa en Arles pour Vincent van Gogh, avant de devenir son ami. Portrait saisissant d'un homme du peuple, alcoolique et républicain convaincu. Pierre Michon explique bien que ce qui lui a plu dans le choix de Roulin, c'est « son côté rouge, son côté "Grand Soir" »... mettant en présence « dans une même constellation, deux mythes sociaux et très forts : le mythe de la révolution (...) et le mythe des beaux-arts ». C'est bien de cela dont il s'agit sur le plateau (du théâtre Garonne, à Toulouse, en l'occurrence), sans aucune fioriture, avec une grande force et une vraie fidélité à la parole de l'écrivain. Guillaume Delaveau voulait ex-



Tête du facteur Roulin, par Van Gogh.

périmenter ce travail « à nu », apparemment aux antipodes de ce qu'il a réalisé jusqu'à présent. C'est chose faite. Avec intelligence et efficacité. Il peut poursuivre son chemin vers d'autres aventures : nous continuerons à le suivre.

Jean-Pierre Han

Paul Dessau, un des derniers géants

Paul Dessau fut après Kurt Weill et Hanns Eisler le troisième musicien avec lequel Brecht travailla. Ces noms évoquent nombre de combats durs, quand les artistes ne craignaient pas de prendre parti dans les affaires de leur temps sans se soucier d'être accusés de mettre leur art à mal. Et cela avait de l'allure, même s'ils n'ont pas toujours gagné. Au moins se sont-ils élevés contre la régression, la violence, la barbarie, qu'elles aient été à leur porte ou lointaines. On attend en vain de nos jours le torrent d'indignation qui aurait dû sanctionner les bombardements israéliens de Gaza. Sans parler du silence sur la décision du Parlement européen de faire du 23 août (date du pacte germano-soviétique en 1939) une journée de dénonciation du nazisme et du communisme enfin rassemblés dans le même opprobre. Qu'en eût pensé Dessau, l'antifasciste, le juif Dessau (petit-fils d'un chantre de synagogue), l'émigré de 1933, le défenseur des républicains espagnols pour qui il écrivit le *Chant de la colonne Taelmann*, l'homme qui plus tard choisit la RDA à un moment où les débris de l'hitlérisme trouvaient en RFA un abri secourable, le musicien qui lutta ensuite toute sa vie pour que le socialisme ait dans son pays le visage d'un avenir humain ?

Reflète d'une époque de catastrophes (deux guerres mondiales, le fascisme dans toute l'Europe), le langage musical de Dessau atteint souvent une expressivité paroxystique qu'expriment fort bien les cuivres et les vents si présents chez lui. Au cours des années vingt, il se fait un nom avec ses premières œuvres de musique de chambre et son *Concertino pour violon solo et cuivres* qui est remarqué dès 1925, année où Bruno Walter lui confie le poste de chef d'orchestre du Deutsche Opera de Berlin. L'année suivante sera celle de la *Première Symphonie* (en un mouvement). 1933 l'oblige à émigrer. À Paris, il rencontre René Leibowitz qui l'initie au dodécaphonisme dont il ne reniera jamais la va-

leur même s'il reviendra au système tonal. D'une certaine façon, cette technique lui permet de structurer l'expression de ses émotions débridées. Il compose ensuite la musique de *Grand-peur et misère du III^e Reich* puis trouve asile aux États-Unis où il fréquente Brecht, Eisler et d'autres émigrés. En 1949, il rentre chez lui et choisit la RDA par conviction. D'autres combats l'y attendent, bien différents de ce qu'il avait imaginé mais devant lesquels il ne se dérobera pas. Il y règne une idée idéalisée et réductrice de la musique qui est pour lui pur mensonge. Cela lui vaudra bien des difficultés que Brecht l'aidera à surmonter, notamment pour sa *Condamnation de Lucullus*.

Brecht avait plus qu'aucun autre contribué à l'émancipation de Dessau. Sa mort prématurée en 1956 le laisse orphelin, presque désemparé. D'autant qu'il disparaît alors que la vie politique et culturelle de la RDA dont il était l'étoile la plus vive est loin de correspondre à ce que maints intellectuels allemands en avaient espéré. Mais il faut bien survivre, même au pire désastre. Dessau y répond en 1957 par *In memoriam Bertolt Brecht* qui est une sorte de renaissance après le deuil. L'œuvre s'articule autour du travail réalisé dix ans auparavant pour *Mère Courage*. La partie centrale, une marche, est placée sous le signe d'une très brechtienne déclaration : « Maudite soit la guerre ! » Elle est encadrée par un lamento des plus poignants et une épithète. À la douleur de la perte succède, par un mouvement contraire, l'expression de cette même douleur, mais cette fois surmontée. Et tout est là. L'œuvre est saisissante pour tous ceux qui ont en mémoire les chants de *Mère Courage*. L'impression de déploration que produisent les sonorités étranges et tourmentées des instruments à vent tels que Dessau les utilise cède la place à un sentiment de vitalité et de grandeur qui porte témoignage sur l'homme qui vient de disparaître. Ce re-

quem dit aussi que la transformation du monde suppose, pour être réussie, que les hommes soient rendus plus humains. Il doit être rapproché des œuvres qu'il écrivit plus tard pour Lénine et Lumumba. À rebours d'une critique ignorante qui dénonce comme propagande tout ce qui touche aux figures révolutionnaires, il y a lieu de les considérer comme des exemples de la dialectique du réel et du possible. La stature de Brecht et la dimension volontariste des audaces de Lénine ne peuvent être reçues que comme une critique de la médiocrité mortifère qui paralyse le pays.

La Symphonie n°2 qu'il composa en exil dès 1934 et acheva en 1962 par l'adjonction d'un mouvement en mémoire de Bartok est peu jouée. Le sens du tourment qui n'est jamais loin chez Dessau y est comme assagi, faisant place à une agréable fraîcheur avec des accents plus étirés, moins tranchants. *Danse et chanson espagnole* et *Examen*, deux belles réussites, ont été eux aussi conçus pendant le séjour en France. *Les Voix* (sur des poèmes de Verlaine) sont directement issues du dodécaphonisme. Mais l'auditeur se réglera à l'écoute de la *Première Symphonie* qui pour être une œuvre de jeunesse n'en est pas moins une fort brillante partition marquée par un fond traditionnel juif.

Toutes ces œuvres attestent du grand savoir de Dessau mais surtout témoignent d'une originalité dont on ne connaît encore qu'une partie. On ne peut que conseiller cet enregistrement à ceux qui ont raté jadis le coffret de dix disques édité par Berlin Classics et qui devrait figurer dans toute bonne discothèque.

François Eychart

Paul Dessau, *Symphonies n°1 et 2*, In memoriam Bertolt Brecht, Danse et chanson, Examen et poème de Verlaine, les Voix, *Deutsches symphonie orchester de Berlin dirigé par Roger Epple*. Disque Capriccio.

Pour Henri Dutilleux

Henri Dutilleux (1916) a bâti, jusqu'ici, son œuvre sans accorder énormément d'attention à la voix. Néanmoins, son corpus compte quelques mélodies de manière éparsée, au gré des circonstances, des hommages et d'un tri probablement révisable. Mais rien de systématique, de conséquent. Signalons *la Déportée*, datant de la Libération, *la Prière pour nous autres charnels*, orchestration d'après Jehan Alain, tué au front en juin 1940, sur un poème de Charles Péguy, de petits chœurs de matelots, *la Geôle* de Jean Cassou, et du même poète deux sonnets pour baryton et orchestre, *San Francisco Night* (soprano / piano).

Compositeur du *Loup*, ballet de Roland Petit, ultérieurement H. Dutilleux a été sollicité par l'administrateur de l'Opéra de Paris, Rolf Liebermann, ce grand serviteur de la musique qui s'était également adressé à Pierre Boulez et à Olivier Messiaen pour des œuvres lyriques. *Saint François d'Assise* figure désormais parmi le répertoire des grandes maisons d'opéras. En revanche, ni H. Dutilleux ni P. Boulez n'ont donné suite à cette sollicitation, ils ne sont même jamais parvenus à choisir un librettiste – Jean Genet pour P. Boulez, J. Gracq pour H. Dutilleux, selon des rumeurs. La vague ne cessera, des années durant, de hanter des musiciens (cf. les productions de Pascal Dusapin, Philippe Fénelon, Philippe Boesmans, György Ligeti, Luciano Berio, etc.), revival incroyable d'un genre, à certains égards, bien anachronique.

RETOUR À... OU DÉPART POUR...

D'une manière générale, la mélodie française, si abondante et si prestigieuse naguère, Claude Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré, Charles Gounod, Jules Massenet, Ernest Chausson ont su, ô combien, hériter et prolonger la romance des débuts du XIX^e siècle. Mais, au XX^e siècle, notamment dans sa seconde moitié, la mélodie disparaît des créations. Et c'est dans ce contexte de terra rare, à la fin du XX^e siècle, au début du XXI^e, que soudain, répondant à une commande de l'Orchestre de Boston et de son chef Seiji Ozawa, qui ont bien souvent défendu la musique française et singulièrement celle de H. Dutilleux, ce sera alors *Shadows of Time* comprenant cinq parties dont une vocale.

Le studio de l'île Saint-Louis, où travaille H. Dutilleux, donne sur une cour d'école ; le compositeur s'est inspiré d'un rumeur, plus ou moins articulée, en provenance des récréations, pour *in fine* détacher, au premier plan sonore, trois voix distinctes de jeunes s'insurgeant : « Pourquoi nous, pourquoi nous ? » Innocents condamnés comme tant d'enfants du monde à l'image d'Anne Franck. Étrange trio qui enferme l'auditeur dans une forme de souvenir coupable et compatissant.

Pièce orchestrale, *Shadows of Time* compte cinq parties, dont la première s'intitule déjà, *les Heures*, prémonition et obsession constante du musicien pour qui le temps est une causalité sous-jacente de sa musique.

En 2004, il récidive avec la Philharmonie de Berlin, sous la direction de son chef, sir Simon Rattle, avec la soprano Dawn Upshaw, l'ange dans *Saint François*, d'O. Messiaen. Des textes d'un poète indien, Prithwindra Mukherjee, d'Alexandre Soljenitsyne, de Rainer Maria Rilke et Vincent Van Gogh forment *Correspondances*, et nous voici dans la problématique vocal-orchestre. Sans aucun point commun avec Gustav Mahler, il entretient un point commun formel, la mélodie d'orchestre comme dans les lieder germaniques de Mahler.

L'orchestre, qu'il approcha au début de la guerre, lorsqu'il séjournait à la Villa Médicis en 1939, avant de regagner la France pour cause de guerre, il en fit son matériau principal, encore mal dégrossi, de cette époque. Un style antérieur, encore présent dans la *Symphonie n°1* et déjà nettement moins dans la *Seconde Symphonie*, transgressant la structure de l'orchestre ancien. Puis tout change avec *Métaboles*, grand chef-d'œuvre de 1965, de même qu'avec les *Concertos*, dont *Tout un monde lointain*, pour violoncelle, le couvrit de gloire ; idem avec *la Nuit étoilée*, inspirée par V. Van Gogh (1978-1991), sans oublier l'importante musique de chambre, nourriture souterraine de l'orchestre.

Le XXI^e siècle est une étape où la voix est choisie, précisément, face et avec cet orchestre en retour. Encore faut-il y parvenir pleinement via l'interprétation. *Le Temps l'horloge* (titre magnifique dans sa simplicité) s'appuie sur deux et même trois poèmes de Jean Tardieu, collègue et ami de l'ex-ORTF. Le premier évident, en revanche le second, qu'auraient tout aussi bien écrit Raymond Queneau que Boris Vian., S. Ozawa, très au courant des subtilités de l'orchestre de Dutilleux, le soutient parfaitement.

Le pathétique troisième poème est le dernier inspiré à Robert Desnos avant sa mort en déportation. Renée Fleming, en difficulté dans *le Masque* (le second de J. Tardieu), sait ici faire vibrer un texte qui coule de source, avec l'appui de l'orchestre. *L'Interlude*, texte de J. Tardieu, est strictement instrumental, H. Dutilleux y confirme sa prédilection pour les cordes graves. Quant à *Enivrez-vous*, de Charles Baudelaire, le poète de prédilection, c'est un extraordinaire hymne à la liberté individuelle de la part d'un artiste exemplaire qui tutoie le siècle.

Y aura-t-il d'autres cycles de mélodies ?

Claude Glayman