

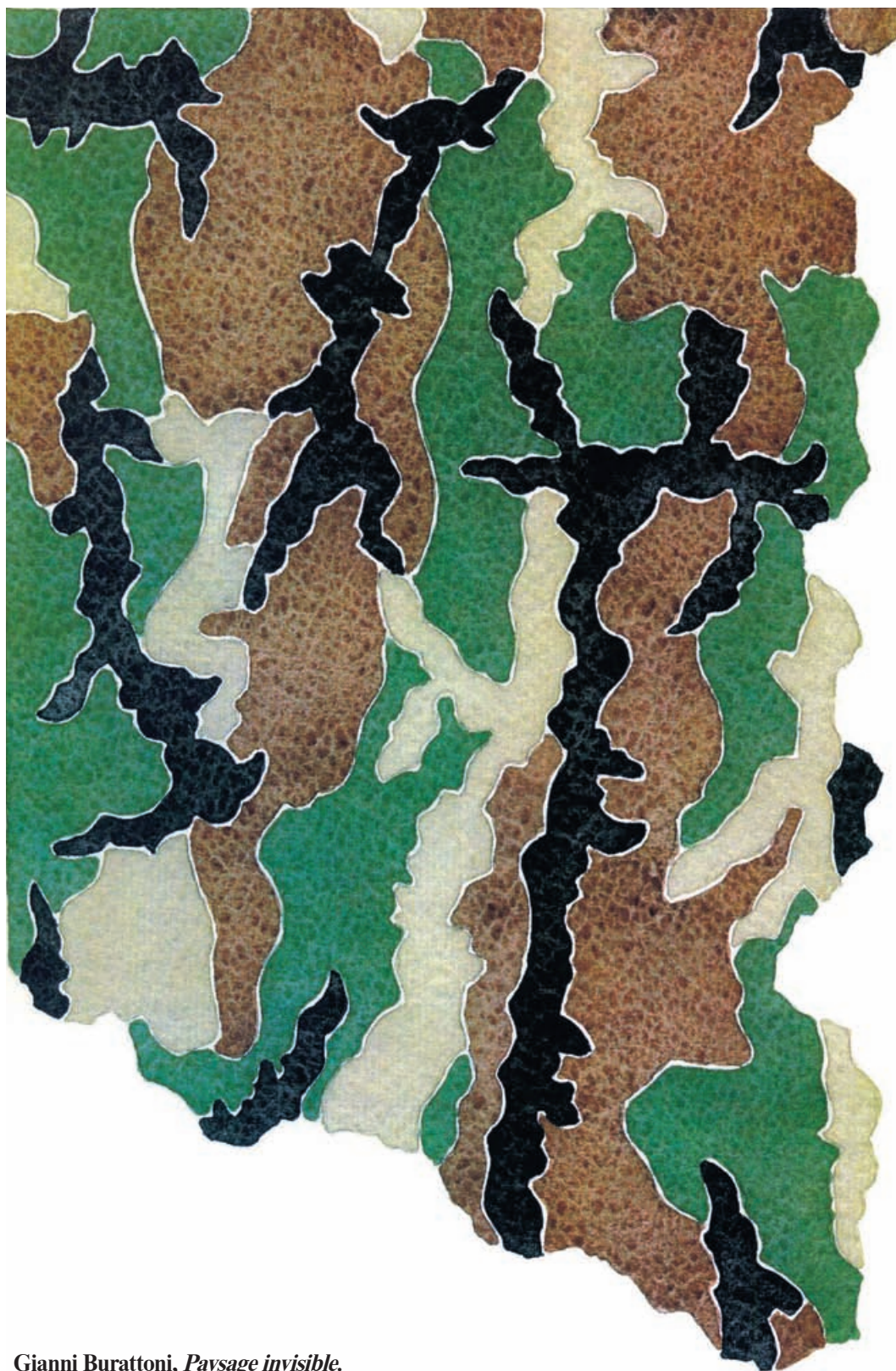
Entretien avec Claude Mazauric (II)

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 6 février 2010. Nouvelle série n° 68



Les arts
du paysage

Gianni Burattoni, *Paysage invisible*.

SOMMAIRE

Gianni Burattini : Paysage invisible.
Jean Ristat : Le théâtre de l'amour selon Badiou Page II

DOSSIER LES ARTS DU PAYSAGE. (Pages III à V)

Gianni Burattini : La promenade fait le paysage. Page III

Franck Delorieux : Le phrasé du paysage. Pages III et IV

Didier Laroque : Le paysage, la ruine, la grandeur. Page IV

Giacomo Silva : L'effacement du paysage chez le Caravage.

Page IV

Gérard-Georges Lemaire : Van Gogh à Paris : l'apprentissage de l'art du paysage. Page V

Yves Kobry et Vincent Bioulès : Le midi vu par Vincent

Bioulès (entretien). Page V

Anna Lambertini : Central Park et les dynamiques du paysage urbain dialectique. Page V

Laurence Campa : Apollinaire cosmopolite. Page VI

Gérard-Georges Lemaire : Un poète et ses peintres. Pages VI-VII

Christophe Mercier : Trollope : un maître du réalisme anglais.

Page VII

Matthieu Lévy-Hardy : Zweig, ou l'espoir refusé. Page VIII

Sébastien Banse : La colère froide des vaincus. Page VIII

Marianne Lioust : Mandiargues et Paulhan s'écrivent.

Page VIII

Françoise Hân : Le visible et l'invisible (chronique). Page IX

François Eychart : La lutte des classes existe toujours. Page IX

Baptiste Eychart et Claude Mazauric : De Marx à la Grande

Révolution : allers et retours (II). Page X

Jacques-Olivier Bégot : Vivre sous des normes. Page XI

Jean-Loup Thébaud : Et l'acier de la cage fut trempé. Page XI

Baptiste Eychart : Le retour de Ludd. Page XI

Justine Lacoste : L'Art en livres. Page XII

Judith Blanch : Paysage de mort. Page XII

Georges Férou : Angelika Kauffmann,

la muse du néo-classicisme. Page XIII

Giorgio Podestà : Pascin. Page XIII

Franck Delorieux : Anecdote et photographie (chronique).

Page XIII

José Moure, Gaël Pasquier, Claude Schopp et Simone Bitton :

L'exigence d'un regard (entretien). Page XIV

José Moure : Le monde selon les frères Coen. Page XIV

Gaël Pasquier : La fête étrange. Page XIV

Eugenio Renzi : Fellini et son imaginaire. Page XV

Sébastien Banse : Qui sont les Barons ? Page XV

François Eychart : La musique de chambre de Jacques

Boisgallais. Page XV

Jean-Pierre Han : Une présence au monde. Page XVI

Jean-Pierre Han : Une partie d'échecs. Page XVI

Claude Glayman : Werther et Julie. Page XVI

LES LETTRES françaises

Les Lettres françaises, foliotées de I à XVI dans *l'Humanité* du 6 février 2010.

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).

Correcteurs et photgraveurs : 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.
Le prochain numéro paraîtra le 6 mars 2010.

ÉDITO

Le théâtre de l'amour selon Badiou (I)

par Jean Ristat

Avant de parler de la publication récente des Actes du colloque organisé par Badiou et Zizek à Londres, en mars 2009, *l'Idée du communisme*, il me paraît nécessaire de rendre compte, autant que possible, des derniers ouvrages d'Alain Badiou : *l'Hypothèse communiste* et *Éloge de l'amour*. Chacun de ces livres, me semble-t-il, développe et approfondit une ou plusieurs propositions simplement esquissées dans celui qui le précède. L'œuvre de Badiou, toujours en mouvement, montre, d'une manière exemplaire, le travail d'une pensée exigeante et rigoureuse et qui ne s'en laisse pas compter par la propagande, c'est-à-dire l'idéologie de la société capitaliste dans laquelle nous vivons et ses pseudo-vérités. Aussi ces petits ouvrages qu'on peut facilement glisser dans sa poche afin de les relire sont-ils indispensables à qui veut comprendre, analyser la vie qu'on veut lui faire accepter comme un vêtement prêt à porter, uniforme et vide de tout sens, d'idées. En un mot, ils nous aident à résister, à refuser « ce que le monde d'aujourd'hui exige de nous : consentir à la corruption généralisée des esprits sous le joug de la marchandise et de l'argent ».

Cela suppose que nous ayons une idée et que nous la pratiquions. Cette idée pour Badiou et les participants du colloque de Londres ne peut être que l'idée communiste.

L'exergue de *l'Éloge de l'amour* est emprunté à *Une saison en enfer* de Rimbaud : « L'amour est à réinventer, on le sait », et ces entretiens d'Alain Badiou avec Nicolas Truong en sont en quelque sorte le commentaire. En quoi l'idée communiste peut-elle participer à la réinvention de l'amour ? « Ce qui est contenu dans le mot "communisme" n'a pas de rapport immédiat avec l'amour. Cependant, ce mot porte aussi pour l'amour de nouvelles conditions de possibilité. » Ce n'est pas dans la « fureur capitaliste » où rien de désintéressé n'a droit à l'existence que la valeur de l'amour peut s'affirmer puisqu'« elle ne réside qu'en lui-même, et cette valeur est au-delà des intérêts des deux individus qui y sont engagés ».

Mais, avant de réinventer l'amour, il semble que pour Badiou l'urgence soit de le défendre, « puisqu'il est menacé de toutes parts ». Cela peut sembler étrange de tenir un tel discours dans une époque comme la nôtre qui s'affiche — à longeur

de temps médiatique — à la fois comme libérée de tous les tabous sexuels d'autrefois (il faudrait y regarder de près) et fascinée par les grandes et romantiques histoires d'amour. La question se pose donc de savoir de quoi on parle. Qu'appelle-t-on amour ? Le point de départ de la réflexion de Badiou ne manque pas d'intérêt. Il s'agit des slogans publicitaires pour le site de rencontres Meetic : « Ayez l'amour sans le hasard », « on peut tomber amoureux sans tomber amoureux », « vous pouvez parfaitement être amoureux sans souffrir », etc. Il y voit justement une menace sécuritaire contre l'amour. Les Américains avaient inventé « la guerre "zéro mort", voici l'amour "zéro risque", pas de hasard, pas de rencontre ».

Une autre menace « consiste à dire que l'amour [...] n'est qu'une variante des figures de la jouissance ». Ces deux conceptions de l'amour, la libertaire et la libérale, en fait « convergent vers l'idée que l'amour est un risque inutile ». Cet encerclement dans lequel l'amour est enfermé aujourd'hui exige de la part du philosophe sa défense non par conservatisme mais par souci de le sauver comme « jeu créateur de la différence ».

Badiou s'inscrit à la fois contre la philosophie anti-amour à la façon de Schopenhauer : « le soupçon rationnel jeté sur l'amour comme extravagance naturelle du sexe », et contre la philosophie de l'amour à caractère religieux, Kierkegaard, par exemple.

Il révoque également la conception romantique « qui se concentre sur l'extase de la rencontre », la conception juridique (l'amour comme contrat), et la conception sceptique et moraliste « qui fait de l'amour une illusion ».

Or, pour Badiou, dans l'amour « il y a l'expérience du passage possible de la pure singularité du hasard à un élément qui a une valeur universelle [...] On peut expérimenter le monde à partir de la différence et non pas seulement de l'identité ».

(à suivre)

Éloge de l'Amour d'Alain Badiou. Éditions Flammarion, 90 pages, 12 euros.

L'Hypothèse communiste, d'Alain Badiou. Éditions Lignes, 208 pages, 15 euros.

L'Idée du communisme, sous la direction d'Alain Badiou et Zizek. Éditions Lignes, 350 pages, 22 euros.

Toutes les illustrations de ce numéro sont des œuvres de Gianni Burattini.

EXPOSITION

« LES AFRIQUES AUTREMENT »

Carte blanche au musée des Arts derniers. Vernissage le 18 février 2010 à 19 heures.

Cette exposition présente les collages de Kader Attia et de Mustapha Boutadjine, des ensembles de dessins de Barthélémy Togo, des installations d'Alex Burke, de Berry Bickle et de Yazid Oulab, des objets poétiques de Kamel Yahiaoui, ou d'Olivier Sultan, des photos de Samuel Fosso ou encore des sculptures monumentales de Joe Big-Big.

Exposition du 12 février au 16 avril 2010 à la Maison des Arts de Bagneux

15, avenue Albert-Petit, 92 220 Bagneux. Tél. : 01 46 56 64 36

Appel pour les Lettres françaises

Je soutiens l'association Les Amis des Lettres françaises

Je verse :

Nom :

Prénom :

Adresse :

Tél. : courriel :

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

« Ce n'est ni en Architecte, ni en Jardinier,
c'est en Poète et en Peintre qu'il faut composer des paysages,
afin d'intéresser tout à la fois l'œil et l'esprit. »

René-Louis de Girardin.

La promenade fait le paysage

Tout a commencé par des excursions avec Aline, sportives au début, mais qui, ensuite, sont devenues des promenades. Aline est ma muse de promenade. C'est grâce à son indolence dans la marche que mon regard s'est peu à peu transformé.

Quand je marchais, toujours à vive allure, je n'avais ni le souffle pour parler, ni l'attention à ce qui m'entourait, l'œil plutôt capté par le chemin qui était devant moi et qui n'allait pas au-delà de quelques dizaines de mètres... Un trou, un éboulis, on ne sait jamais. Oui, je regardais dans le lointain, mais avec un regard qui se perdait là-bas, sans la mobilité d'aller et venir qui permet d'englober tout ce que ce regard traverse et qui entoure l'œil. Ce qu'Aline appelait le regard enveloppant.

Depuis cet été, mon œil est devenu péripatéticien. Il a changé de rythme, et quand je me promène avec Aline – tout en restant dissocié du mouvement, bien plus lent, de mes jambes –, mon

œil regarde et voit. Je parle aussi, et j'écoute. Je dis, en une phrase qui est longue comme mon regard, ce que je vois et ce que ma vue me renvoie. De la peinture, des peintures. Et j'écoute Aline me parler des herbiers qui surgissent sous ses pieds, et ensuite sous ses yeux... Encore de la peinture, ou plutôt du dessin; les herbes de Dürer ou les pages d'un herbier de Rousseau vues à l'abbaye de Chaalis, au milieu d'un splendide capharnaüm, comme par miracle, quasi une apparition. Ce genre de promenade nous permet d'être ici et ailleurs en même temps.

Étant donné que nous avons mis de côté toute velléité sportive, et que l'esthétique était devenue notre seul souci de marche, la fin de l'après-midi, à l'orée du crépuscule, s'imposa comme le moment où la lumière était le plus favorable. Le choix fut bon, et encore meilleur fut le choix du parcours dans une forêt immense, à flanc de montagne, qui donnait sur une vallée suffisamment étroite pour permettre à l'œil

d'aller et venir, et au regard de rebondir d'un flanc à l'autre. L'heure et le lieu nous suggéraient – ou plutôt, nous obligeaient – de nous immerger dans la peinture de Claude Lorrain. En regardant devant et autour de nous, tout en nous promenant, nous avions en contre-jour toute chose qui se trouvait entre notre œil et le dernier horizon; en général des arbres, des frondaisons, des branches, et, parfois, quelques constructions en ruine. La lumière dorée du crépuscule, qui accentuait le volume de tout ce qui se trouvait sous notre œil, en l'enveloppant, adoucissait le contraste du contre-jour, tout en le dramatisant. Cela nous provoquait des sensations et des sentiments très contrastés. Nous en parlions en partageant le sublime qui nous enveloppait comme la lumière. Cette lumière, qui conduisait notre regard vers le lointain de plan en plan, de bleuté en bleuté jusqu'au plus clair, sans effort, métamorphosait les choses plus proches en formes inquiétantes. Nous baignions dans

la peinture de Claude, dans un de ses tableaux, mais indéterminé, comme certains poèmes de Shelley. Souvent, des silences soudains entre nous me permettaient de chavirer dans le doux effroi que tous les tableaux de Claude me provoquent, pris en tenaille entre ce que mon œil voyait et ce que mon esprit avait vu et gardé.

Nous appelions ce moment nos promenades pittoresques, parce que le paysage que nous avions sous les yeux se transformait en tableau. Sans changer d'itinéraire, nous pouvions plonger dans la peinture de Caspar Friedrich, de Constable, de Turner, et parfois de Poussin, au gré des événements météorologiques ou de l'heure de la promenade. Une seule fois, nous avons été surpris par un fort orage, qui nous avait immédiatement transposés dans la peinture d'Anselm Kiefer première manière... Mais peut-être s'agissait-il d'un cauchemar éveillé. Avec Aline, je me pose souvent la question.

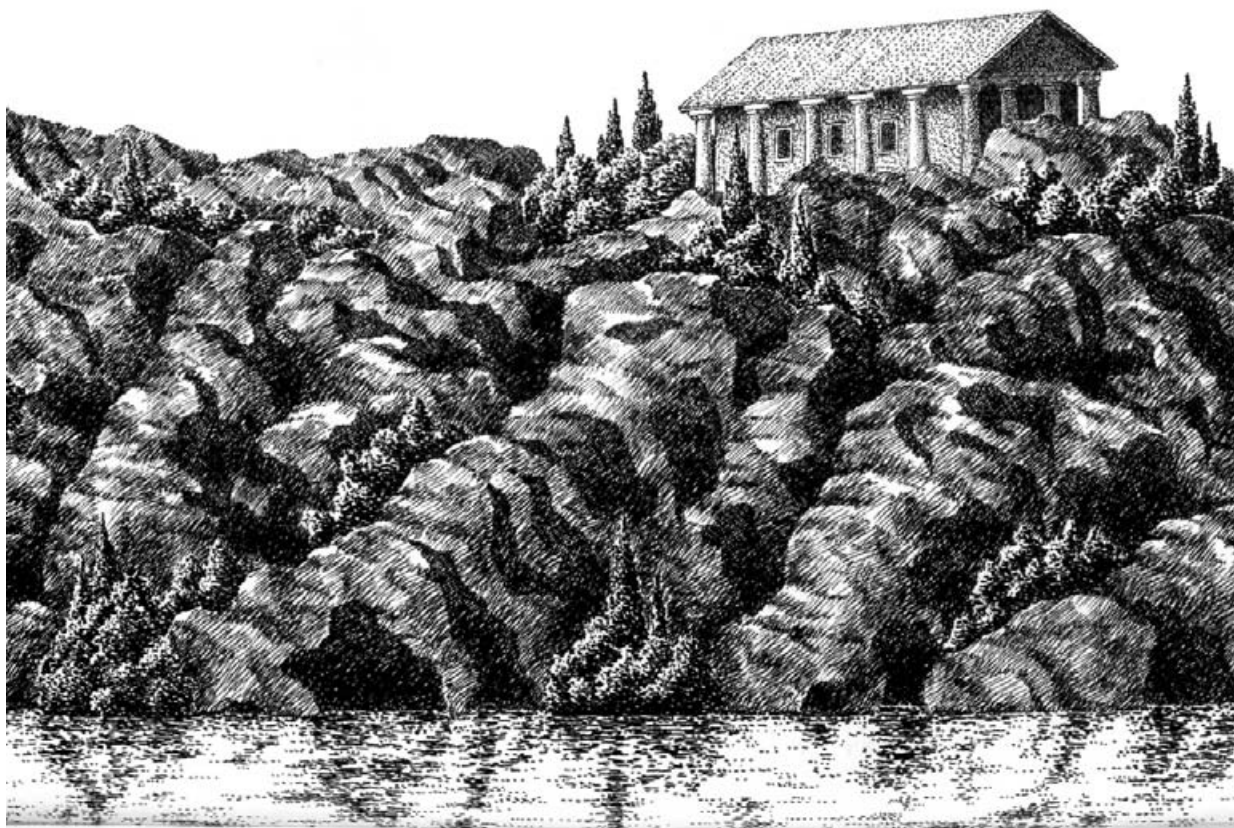
Gianni Burattini

Le phrasé du paysage

« Ce n'est ni en Architecte, ni en Jardinier, c'est en Poète et en Peintre qu'il faut composer des paysages, afin d'intéresser tout à la fois l'œil et l'esprit »,

écrit René-Louis de Girardin dans *De la composition des paysages* (1777). Le paysage peut donc se voir, s'entendre ou se lire comme un ensemble de signes composant une sorte de phrase qu'il nous appartient de déchiffrer. Aragon parlait de la feuille d'un arbre, le figuier, chez Matisse, qui représente toutes les feuilles parce qu'il est un signe et qui donc « a valeur de multiplicité ». Il précise que, toujours chez Matisse, « le signe » est le moyen de la « grande composition », et le « vrai récit », le signe étant « le plus court chemin d'un point à un autre ». Cheminons.

Le paysage, la phrase du paysage se composent de signe-arbre, de signe-ciel, de signe-chemin, de signe-pâtre, de signe-bandit, de signe-solitaire, de signe-nymphes, de signe-ruine, de signe-sculpture, de signe-océan... Si je devais composer un paysage, je commencerais par poser un signe-ruine qui n'en serait ni le sujet, ni le verbe, plutôt le complément et qu'il faudrait placer très précisément car, comme l'écrit Girardin, « il en est de [ce genre de fabriques] comme de tout autre chose, rien n'est bien ou mal dans ce monde que ce qui est à sa place ou n'y est pas ». Cette ruine, je la vois, est le vestige d'un temple, trois colonnes qui supportent quelques pierres du fronton et cette ruine, nous pouvons la nommer : il s'agit du temple romain des Dioscures. À mi-chemin se trouve une célèbre sculpture antique, le groupe du *Laocoon* dont Plinie disait qu'il est « de toutes peintures et sculptures, la plus digne d'admiration ». L'œuvre commande la structure de toute l'image. Un arbre brisé suit la diagonale dessinée par le bras droit du prêtre d'Apollon, tandis qu'un autre arbre, droit, reproduit la construction triangulaire de l'œuvre. Trois jeunes bergers sont effrayés par l'apparition d'un serpent, surgit d'une vasque, qui affole le troupeau de moutons, rappel de la violence des serpents qui enserrant, étouffent, mordent Laocoon et ses deux fils. Ce paysage est l'un des panneaux peints en 1790 par Hubert Robert pour l'hôtel de Beaumarchais, commande du dramaturge qui souhaitait des œuvres « antiques et simples » et ne les trouva pas à son goût, leur reprochant un « ton d'esquise et de première touche ». Chacun de ces huit panneaux est composé sur le même modèle, prenant pour centre – non pas physique, spatial mais fonctionnant comme une *physis* intime de l'œuvre – une sculpture antique des plus renommées



telle que l'*Apollon du Belvédère*, le *Gladiateur Borghèse*, l'*Hercule Farnèse*, le *Marc-Aurèle*, la *Vénus callipyge*... qui donne son titre à la toile. Le *Gladiateur* oriente les fumées devant les ruines d'un amphithéâtre et pousse des garnements à se battre. La *Vénus* fait pousser droit les arbres, s'enrouler une route autour d'une colline, tomber de son âne une paysanne qui dévoile ainsi ses fesses à un voyageur indiscret. Il en va de même pour tous les panneaux. Comme l'écrit Maryline Assante di Panzillo, « le décor de la maison Beaumarchais (...) peut se lire, dans l'esprit du temps, comme un hommage au Beau, idéal des Anciens, hommage teinté de dérision » (*Souvenirs*

d'Italie. *Chefs-d'œuvre du Petit Palais 1600-1830*, catalogue de l'exposition du musée de la Vie romantique, Éditions Paris musée). Non sans humour, donc, le marbre commande à la nature comme si Hubert Robert s'était souvenu que Winckelmann, dont il avait reçu l'influence, affirmait, dans *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), que « la beauté des statues grecques est plus aisée à voir que celle de la nature ».

L'œuvre de Robert sera l'occasion pour Diderot de théoriser les ruines, de donner sa poétique des ruines. Il écrit dans le

Suite page IV

Suite de la page III

Salon 1767: « L'effet de ces compositions, bonnes ou mauvaises, c'est de nous laisser dans une douce mélancolie. » En revanche, Caspar David Friedrich n'a pas besoin de signe-ruine pour susciter la mélancolie. Et cette mélancolie n'est pas douce. Un signe-solitaire lui suffit à donner une image violente de la mélancolie, proche de la dérélition. *Le voyageur contemplant une mer de nuages*, de 1818, en est un bon exemple. Que voit-il, sinon sa solitude ? Que voit-il sinon la violence des pierres aux allures déchiquetées, dévorées de nuages poussés par les vents et lui interdisant à jamais l'accès à cette lumière qui se lève dans le lointain ? L'œuvre nous donne une parfaite image du sublime puisque, comme l'écrivait Burke en 1756, dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, « une autre source du sublime est l'infini (...). Il a tendance à remplir l'esprit de cette sorte d'horreur délicate qui est l'effet le plus authentique et le meilleur critère du sublime. » La représentation d'une ruine par Friedrich, comme dans *le Cimetière du cloître sous la neige* de 1819, ne sert ni à « l'effet pittoresque » souhaité par Girardin, ni à donner « un air d'emblème qui exerce avec plaisir l'imagination ou la réminiscence ». Cette ruine, c'est la mort qui se déploie sous forme des restes du chevet d'une église gothique, encadrés par deux arbres noirs dont les branches sont des griffes. Les croix noires apparaissent presque comme des pléonasmes et la neige rappelle que tout sera enseveli. Ruine vient du latin *ruere* qui signifie « tomber ».

Le temps avait donc passé, la « situation poétique », comme dit encore Girardin, avait changé et ne proposait plus de retracer « les scènes arcadiennes en nous ». L'Arcadie s'était effacée de la mémoire des hommes et, plus que jamais, nymphes, satyres et dieux avaient déserté les paysages. L'homme était seul, seul face à une nature sinon hostile, du moins qui lui rappelait sa condition de mortel. Nous sommes bien en présence de « ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur », dont Edmund Burke disait que l'on y trouve la « source du sublime ». Le plaisir de Girardin est envoyé promener. Burke insiste : « (...) Je suis convaincu que les idées de douleur sont beaucoup plus puissantes que celles qui viennent du plaisir. Sans aucun doute, les tourments qu'on peut nous faire endurer ont des effets sur le corps et sur l'esprit bien plus considérables que tous les plaisirs que pourraient suggérer la volupté la plus raffinée, ou dont pourraient jouir l'imagination la plus vive et le corps le plus robuste et le plus exquisément sensible. »

Les fameuses *Prisons* de Piranèse auraient pu inspirer ces lignes, tandis que ses vues des ruines de Rome semblent plus proches de « la poésie pastorale » qui « a placé, selon Girardin, ces touchantes peintures du premier bonheur des hommes et des vrais plaisirs de la vie champêtre ». Mais une ruine de Piranèse nous parle d'une autre Arcadie : la *Vue du temple du dieu Canope de la villa Adriana*, gravée vers 1768 et insérée dans les *Vedute di Roma*. Diderot avait vu un aspect doux des ruines : « Si je m'y promets le secret et la sécurité, je suis plus libre, plus seul, plus à moi, plus près de moi. (...) C'est là que je regrette mon amie. C'est là que nous jouirions de nous, sans trouble, sans témoins, sans importuns, sans jaloux. » Cette félicité, ce plaisir goûté dans les ruines n'est pas loin de l'Arcadie, et l'Arcadie que je vois chez Piranèse n'est pas loin de cette *Origine du monde* peint par Courbet et dont nous savons que son ancien propriétaire, Jacques Lacan, avait demandé à André Masson de peindre une version paysagère pour le dérober aux regards... L'œuvre de Piranèse représente une demi-voûte où s'accrochent des lianes, des buissons. Au premier plan, deux énormes blocs de pierre renforcent la composition ovale du dessin. Un passage est ménagé entre eux, dont la forme est celle d'un vagin. Le temple est un sexe de femme ouvert, prêt à recevoir ; la rondeur du dôme nous rappelle le ventre gonflé par l'enfant à naître. D'aucuns affirment que le titre de l'œuvre est inexact. Il ne s'agirait pas d'un temple dédié à Canope, personnage d'une grande beauté qui fut le pilote de Ménélas et d'Hélène pour les conduire en Égypte et qui mourut piqué par un serpent. Enterré dans l'île de Canope, Hélène le pleura et de ses larmes naquit la plante magique hélénion qui guérit du venin des serpents. La ruine serait en fait une nymphée, ces monuments construits autour d'une source. Toujours est-il que ce bâtiment évoque bien un sexe de femme, les personnages qui s'y promènent figurant le sperme. La ruine est ici la source de vie, l'origine de la vie, et sa nécessaire finalité, la mort. Dans son *Piranèse*, Henri Focillon écrit que son soleil est « à la fois le soleil des vivants et le soleil des morts ».

Que ce soit de métaphysique ou de volupté, de la vie ou de la mort, du passé ou du présent, les ruines parlent. Et les ruines parlent dans le paysage. Et le paysage parle. La marche, réelle ou songée, est une écoute. Le paysage est une belle phrase qui se donne à lire pour qu'elle enseigne le destin. *Amor fati*.

Franck Delorieux

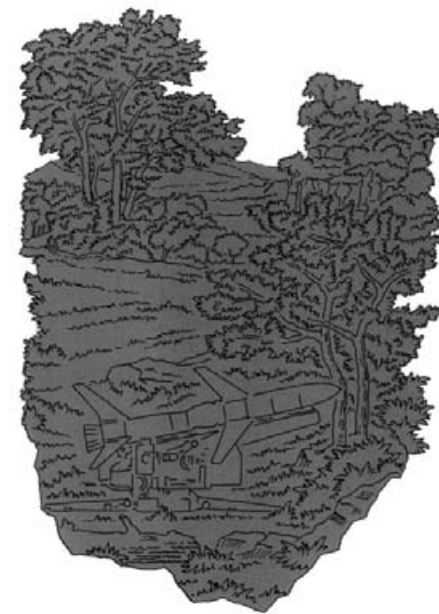
Le paysage, la ruine, la grandeur

Où pourrions-nous voir quelque chose qui ne fût entamé par la durée ? Les rochers, les arbres, les champs, les villes, les corps, la lumière même, rien n'échappe à son empire. Une telle conviction semble avoir inspiré les peintres des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles : ils mêlèrent à leurs vues de nature des édifices caducs, marquant d'évidence la loi générale du monde ; et la prétendue sagesse jointe au pays – conformant le mot « paysage » – paraît être en leurs tableaux la pensée profonde que suscite la conscience de l'universelle dégradation.

Voici une thèse : quand un aspect de la surface terrestre nous intéresse, l'action érosive du temps fait le fond de l'attention ; tout paysage est une ruine. Nous sommes conduits, en regardant, à méditer sur notre finitude et aussi bien appelés à remonter vers le plus archaïque, à nous risquer jusqu'au frémissement vital initial. Le territoire, abîme de passé, nous montre l'immémorial et nous révèle, avec notre attachement nécessaire à l'origine, la puissance pensive d'y participer. Nous n'avons pas senti l'horreur de notre sort sans sentir cette consolation : le désir et la faculté d'embrasser par l'esprit, bien au-delà de notre place spatiale et temporelle, le principe des phénomènes.

Commentant le tableau d'Hubert Robert, *Grande Galerie éclairée du fond*, Diderot affirme : « Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. » Suivons sa pensée pour en accuser le sens : le paysage donne accès à la grandeur, soit à la qualité spirituelle portée au plus haut degré ; la connaissance du caractère ultime de l'existence nous procure une sorte de mesure démesurée. Ainsi que l'exprime Platon (Phédon), le « je » mortel s'identifiant au *logos* se transcende en un « je » immortel. Sachant qu'il meurt, l'homme sait qu'il sait ; il se connaît doué d'un esprit en devenir, tendu en direction de l'universel. Son dynamisme ne réalise pas une science de vaines subtilités, un moyen d'orgueil, de cynisme et de trafics ; il impose un dévouement à la seule cause de l'élucidation, favorisant l'altruisme et la justice. La sagesse apportée au pays s'identifie à la grandeur accordée à la vie humaine. Elle obséda l'époque moderne parce qu'elle la crut sur le point d'être oubliée. Juste croyance ! Aujourd'hui, son défaut séchement s'avère ; règne la petitesse.

Retrouverons-nous la grandeur ? Sont-elles à jamais hors de notre portée, les phrases d'airain qu'elle inspira aux philosophes et aux poètes, la couleur et la ligne magnifiques dont ses peintres firent usage, la gravité et l'allégresse de son écho mélodieux, la dignité de l'architecture qui en porte le témoignage ? Percerons-nous à nouveau, grâce à elle, le néant de ce que la mode répute sérieux et valeureux ? Cesserons-nous de prendre les avantages dus à la



fortune pour des qualités morales ? Le spectacle des dommages du temps pourra-t-il être de nouveau sensible au point de faire renaître le sentiment de la mortalité des cités et de notre fin prochaine, puis de le porter au-delà de cette fâcheuse insinuation, de l'élever au-dessus de ce qui n'est qu'éphémère et personnel ? La sourde volonté unanime de ne pas distinguer l'inhérente dimension tragique de l'existence nous désolidarise et nous tue. Se détourner de l'affliction que la ruine engendre revient à ne pouvoir la vaincre, à ne pas découvrir son intellect, à ne vivre qu'en créature biologique et à finir ses jours dans l'humiliant et lugubre croupissement de ses facultés égoïstes.

Ne prenons pas à la légère ce fameux jugement de Hegel : « L'art n'apporte plus aux besoins spirituels cette satisfaction que des époques et des nations du passé y ont cherché et n'ont trouvée qu'en lui [...]. L'art est et reste pour nous, quant à sa destination la plus haute, quelque chose de révolu. Il a, de ce fait, perdu aussi pour nous sa vérité et sa vie authentique [...]. » Le géant spéculatif parle d'un deuil contemporain.

Intéressons-nous au paysage, mais n'y cherchons pas un spectacle divertissant.

Didier Laroque

L'effacement du paysage chez le Caravage

Caravage,

de Rodolfo Papa, traduit de l'italien par Yseult Pelloso, Imprimerie nationale, 360 pages, 144 euros.

Nicolas Poussin accusa Michelangelo Merisi, dit le Caravage, de détruire la peinture. Giovanni Battista Agucchi le voit comme l'ennemi de la grande tradition picturale : « Caravage, tout à fait excellent dans l'utilisation de la couleur, doit être comparé à Démétrius, parce qu'il a abandonné l'idée de beauté, tout disposé à suivre entièrement celle de similitude. » D'autres l'ont loué pour sa recherche sans concession de la vérité. Le poète Giovan Battista Marino, dit le Cavalier marin, voit en lui le champ de l'imitation de la nature : « Je pus voir, Michel, la noble toile, sur laquelle, exprimé par ta main avec vérocité, Je contemplai un autre moi, ou plutôt moi-même, Presque un nouveau Janus, divisé en deux. » Je crois qu'ils avaient tous tort dans ce débat d'école. Je vois en lui le grand héritier de la Renaissance à son sommet, plus du côté de Raphaël que de Michel-Ange, dans une contradiction permanente entre la quête d'une beauté absolue et le désir de dévoiler une vérité bouleversante, qui est celle de l'homme et de sa finitude.

Il a entretenu avec le monde sensible une relation d'une immense ambiguïté. D'une part, il s'est révélé un excellent peintre de natures mortes, comme le prouve celle de la Pinacothèque ambrosienne de Milan (1597-1598), ou *Le Joueur de luth* (1595-1596). De l'autre, en plongeant ses compositions le plus souvent dans l'obscurité, il abolit le paysage. En sorte que ses œuvres les plus célèbres concentrent toute l'attention sur le spectacle sacré ou mythologique qu'il met en scène. *Saint François recevant les stigmates* (1594-1595) en est un exemple frappant, comme son *Phrixos* (1602-1603).

Il serait toutefois excessif d'affirmer qu'il voulut effacer le paysage de la peinture, même si, pour l'essentiel, il a eu tendance à en faire abstraction. Il a préféré sans doute mettre l'accent sur des objets, symboliques ou profanes. Mais quelques grands tableaux m'incitent à croire qu'il n'a pas tout à fait renoncé à l'art du paysage. Prenons *le Repos pendant la fuite en Égypte* (1595-1596) : en dépit de la nuit, qui met en relief la blanche nudité (très érotique) de l'ange musicien debout devant Joseph, qui tient devant lui la partition tandis que l'Enfant dort dans les bras de la Vierge, un ciel, tout de vert, de bleu et de gris, surplombe de douces collines et les arbres protégeant la Sainte Famille. *Le*

Sacrifice d'Isaac (1603) place les acteurs du drame biblique au premier plan. Mais on a le sentiment qu'une fenêtre immatérielle a été découpée pour révéler une *veduta* : un couvent doté d'un clocher est perché sur une éminence dont les pentes sont couvertes d'une végétation drue et au bas desquelles se remarquent deux petites maisons, le tout étant éclairé par une lueur céleste jaune pâle, qui dissipe une partie de l'obscurité.

Il est vrai que le Caravage a préféré, aux paysages sophistiqués et aux architectures savantes, des drapés rouges très théâtraux (*la Mort de la Vierge*, 1604-1606), ou sinon des lignes abstraites et sombres délimitant l'espace (*la Madone des palefreniers*, 1605-1606), ou même le noir absolu, comme on le voit dans *la Flagellation* (1607).

Comme le fait valoir Rodolfo Papa dans sa brillante étude, le Caravage veut se distinguer de ses prédécesseurs et de ses contemporains. Mais, quoiqu'on dise, il avait l'étoffe d'un grand paysagiste. Sa philosophie de l'art qui repose sur l'introduction du blanc et du noir (avec du bleu et du rouge) le fait renoncer à cette possibilité de montrer sa maestria au nom d'un art radical dans sa conception.

Giacomo Silva. Traduit de l'italien par Gérard-Georges Lemaire

Van Gogh à Paris : l'apprentissage de l'art du paysage

Lettres, Vincent Van Gogh,

coffret de six volumes, 2 180 pages, 4 300 illustrations, 395 euros.

Van Gogh,

de David Haziot. Éditions Folio biographies, 496 pages, 6,20 euros.

Vincent Van Gogh arrive à Paris le 28 février 1886. Il y avait fait un précédent séjour de quelques mois, de l'automne 1875 au printemps 1876, où il avait découvert les paysagistes français, dont Cabat, Français, Daubigny, Millet et Rosa Bonheur. Il s'installe rue Laval et s'inscrit au cours de Corman. Son frère Théo, qui n'était pas enchanté de sa venue et qui n'arrive pas à le considérer comme un peintre de valeur, lui fait visiter des musées et des galeries. Ils visitent ensemble la galerie Durand-Ruel, sanctuaire des impressionnistes, où il découvre Renoir et Monet. Et, à la galerie Delarberette, il s'enthousiasme pour l'œuvre de Monticelli. Il découvre aussi la galerie de Samuel Bing, spécialisée dans l'art oriental, et il y fait l'acquisition de xylographies japonaises – ce qui lui inspire *Japonaiserie: Oiran*, l'année suivante. Mais c'est surtout dans l'atelier de Corman qu'il noue de solides amitiés: Émile Bernard, Henri de Toulouse-Lautrec (qui fait son portrait) et, plus tard, Louis Anquetin. Son frère lui présente Millet, puis Camille Pissarro. Assez rapidement, le peintre néerlandais connaît un

certain nombre des artistes déterminés à changer l'esprit de la peinture. Il voit *la Grande-Jatte* de Seurat, découvre Paul Signac.

Quand on pense qu'il a derrière lui *les Mangeurs de pommes de terre*, on se rend compte qu'il évolue très vite au contact de ses contemporains français. Cela est visible dans ses portraits (*le Père Tanguy*, les deux versions de *l'Italienne* en 1887 et 1888), dans ses autoportraits, et aussi dans ses natures mortes, par exemple *Deux Tournesols coupés* et *les Tournesols*, exposés, au dire d'Ambroise Vollard, au mur du café Le Tambourin.

Cependant, le paysage tient la place prédominante dans ses réflexions sur le style et la couleur. Résidant à Montmartre, Van Gogh exécute de grands dessins à la plume et à l'aquarelle, montrant les moulins de la butte (*Entrée du moulin de la Galette*, 1887) ou encore la zone (Paris dans les fortifications). On s'aperçoit qu'il a assimilé à une vitesse prodigieuse les leçons de l'impressionnisme et du postimpressionnisme. Il assimile tout et surtout parvient à décanter toutes ces influences avec une maîtrise remarquable (*Un faubourg de Paris vu de Montmartre*, 1887, en est la preuve). Émile Bernard le rappelle: « Ses dessins! Il en faut bien parler... Par des barres, des points, des lignes, dirigés dans le sens le plus expressif de la forme, ils rendent avec une singulière vigueur l'ardente vision que l'imagination dégageait des spectacles. » Son amitié avec Émile Bernard et, par la suite, avec Paul Gauguin lui donne la force et l'énergie d'aller toujours plus loin dans ses recherches. À

une vitesse prodigieuse. Il éprouve le besoin de se confronter plus directement avec la nature, et il se rend souvent dans les environs d'Asnières. Le restaurant La Sirène, à Asnières, montre qu'il est prêt à aborder de nouveaux horizons picturaux.

S'il a exposé à plusieurs reprises (au Tambourin et dans le foyer du Théâtre-Libre d'Antoine), s'il a fréquenté les créateurs les plus intéressants de son temps, il demeure en marge du monde de l'art parisien. Après avoir exécuté un ultime autoportrait, il part pour Arles à la fin de février 1888. Il y peint le pont de Langlois, fait bon nombre de dessins aux Saintes-Marie-de-la-Mer, compose *la Moisson*, les paysages de Montmajour, *le Paysage avec train*, *le Semeur*. L'année 1888 marque ainsi un tournant dans son histoire. D'un point de vue thématique, il songe de plus en plus au paysage pur, mais presque toujours avec la trace du travail et de l'industrie de l'homme et, de l'autre, il élabore toujours plus précisément sa relation à la couleur. Cet admirateur inconditionnel de Delacroix a écrit à un ami à l'automne 1887: « J'ai fait une série d'études de couleurs [...] – cherchant des oppositions de bleu avec de l'orange, du rouge et du vert, de jaune et de violet, cherchant les tons pour harmoniser la brutalité des extrêmes. Essayant de rendre des couleurs intenses et non une harmonie en gris. » Cette étude, il ne cessera jamais de l'approfondir – sa correspondance ne cesse d'y revenir.

Gérard-Georges Lemaire

Le Midi vu par Vincent Bioulès

« Vincent Bioulès, paysages du Sud »,
musée de Lodève jusqu'au 4 avril 2010.

Vincent Bioulès s'affiche comme une figure singulière sur la scène de l'art contemporain, pour ne pas dire comme un hérétique ou un relaps. En tout cas sa peinture sent le fagot.

Membre fondateur et théoricien du mouvement Supports-Surfaces, il est revenu progressivement à la figuration à la fin des années 1970 pour se consacrer au paysage, genre délaissé et méprisé s'il en est, abandonné aux peintres amateurs.

Si, au début des années 1980, ses paysages constitués par la juxtaposition de plans colorés, dans des tons analogues, étaient quasiment abstraits, il a peu à peu réintroduit le modelé et la perspective, le contraste de l'ombre et de la lumière, autrement dit le réalisme, tout en gardant à sa peinture son caractère épuré, synthétique et construit, qui place le motif à distance et détache le spectateur d'une contemplation purement rétinienne et d'une délectation anecdotique. Par une architecture rigoureuse étayée par le dessin, une lumière crue et étale, un traitement par masses colorées, les paysages du Languedoc et de Provence de ce peintre vernaculaire qui échappe au ton local sont aussi des paysages intérieurs.

Le musée de Lodève a eu l'heureuse idée de présenter une rétrospective de cet enfant du pays, car Bioulès est né et vit à Montpellier. L'accrochage serré qui privilégie les grands formats et mélange les périodes, selon un principe thématique, a l'avantage de montrer la richesse d'invention et la diversité d'un artiste qu'on a parfois tendance à présenter sur un mode sériel.

Nous avons saisi cette opportunité pour questionner un personnage aussi insolite qu'un peintre de paysage contemporain.

Yves Kobry. Dans la peinture contemporaine, le paysage a quasiment disparu, ou plutôt a été abandonné aux peintres amateurs. Les véritables artistes vivants qui peignent des paysages (figuratifs ou abstraits), dont vous faites partie, se comptent sur les doigts d'une main. Comment expliquez-vous cet abandon du paysage qui apparaît aujourd'hui totalement anachronique?

Vincent Bioulès. Peintre de paysage convaincu, je n'ai jamais pensé que le paysage avait disparu du regard des peintres... mais, c'est vrai, peu le pratiquent.

Et je suis personnellement très sensible au travail de Hockney ou de Doig. Préoccupation « anachronique », tant mieux, me voici libre, détaché de tout art officiel. Je persiste à voir le paysage, même dévasté, ou bien alors je peins ce que l'on m'a volé, ce que je vois les yeux clos, rivés à cette image de la terre maternelle. La terre promise du progrès, elle est une terre sans images... Oui, je crois sincèrement que je ne suis pas un peintre de « vues », je pense entretenir un rapport métaphysique avec l'espace... celui extrêmement pudique qui sous-tend l'œuvre de Marquet, plus évident celle de Hopper. Par contre le paysage est encore extrêmement fréquent dans la photographie contemporaine... Peut-être s'agit-il simplement d'un glissement technique vers un autre médium.

Yves Kobry. Comment s'est opéré chez vous le passage d'une peinture abstraite, minimaliste, à la peinture de paysage?

Vincent Bioulès. La peinture abstraite a été celle de ma génération. Très vite et aussi minimaliste soit-elle, je me suis rendu compte qu'elle exprimait un espace... malgré tous les efforts que je faisais pour la rendre la plus neutre possible, la plus inexpressive.

J'ai toujours été sensible à ce que je voyais. L'évidence du monde était pour moi un mystère majeur et peindre ce « réel » me permet, je l'espère, de passer de ce monde touffu, « illisible », à une réalité ordonnée qui porte le nom de peinture...

Yves Kobry. Dans vos tableaux on peut repérer des références: Seurat, Signac, Cross, Marquet, Malevitch, Hopper, Diebenkorn, qui tous ont en commun d'exécuter des paysages construits, je dirais même dénaturés. Ces références sont-elles introduites consciemment dans votre peinture?

Vincent Bioulès. J'ai souvent dit que l'histoire de l'art était elle aussi un immense paysage mis à la disposition pour construire notre propre langage. C'est vrai, je puise à ma guise, et selon mes besoins, mes intuitions, mes associations d'idées, dans l'histoire de la peinture et toutes mes « références » contiennent désormais ma propre langue, mon lexique et ma syntaxe.

Je suis le contraire d'un peintre impressionniste. L'impression la plus fugace, la plus spontanée doit donner naissance à l'immuable, mais un immuable nourri et vivifié par « l'impression ».

Entretien réalisé par Yves Kobry

Central Park et les dynamiques du paysage urbain dialectique

Àu début du XIX^e siècle, Henry James, témoin raffiné de la scène américaine, enregistre une image frappante de Central Park, où le pittoresque se mêle à un sublime urbain insolite: « Comme dans les meilleurs cas et dans les pays les plus spectaculaires, on ne peut s'émouvoir que devant le pastoral ou l'horrible, à New York, passer de la loi de la rue à celle d'aujourd'hui, si différente et radieuse, signifie être ému à chaque pas. » La sensibilité du romancier enregistre l'impression d'un lieu dans la ville qui vit, par la ville elle-même, une autre dimension: le parc est une présence radieuse qui projette l'expérience humaine dans l'espace éblouissant de la nature; c'est un théâtre doté d'une variété de scènes toujours changeantes, où l'on rencontre une humanité bigarrée et polyglotte. Le parc, comme la foule de ses visiteurs, parle tant de langues et se révèle une double métaphore de la ville et de la nature.

Quelques décennies plus tard, à la fin de 1935, Le Corbusier se rend pour la première fois en Amérique afin d'y donner des conférences. Il manifeste de l'« admiration devant la force de caractère des autorités de New York qui, au centre de Manhattan, ont conservé des rochers de granit et des arbres: un parc de quatre millions et demi de mètres carrés ». Dans la perspective détachée du moderne, la puissance des images semble surtout résider dans les dimensions exceptionnelles de la portion de ville soustraite aux appétits des bâtisseurs.

Bien d'autres éléments de réflexion découlent du regard esthétique de Robert Smithson qui, au début des années soixante, se promène parmi les arbres et les blocs de granit du parc au cours d'une de ses odyssées urbaines et périphériques.

La fascination que le site exerce sur l'artiste est magnétique, l'admiration pour Olmsted, absolue: le parc est un chef-d'œuvre, « un modèle qui jette une lumière nouvelle sur la nature de l'art américain », affirme-t-il dans un article mémorable publié dans *Artforum* en 1973.

Pour Smithson, Olmsted, avec Price et Gilpin, est le précurseur d'« un matérialisme dialectique appliqué au paysage physique ». Et il précise: « Une dialectique de ce genre est une manière de voir les choses dans une grande variété des rapports et non comme des objets isolés. Pour la dialectique, la nature est indifférente à toute idée formelle. Cela ne signifie pas qu'on soit impuissant devant la nature, mais plutôt que les conditions de la nature sont inattendues. [...] En d'autres termes, les parcs d'Olmsted existent avant d'être finis, c'est-à-dire qu'ils ne sont jamais finis; ils véhiculent de l'inattendu et des contradictions à tous les niveaux de l'activité humaine, qu'elle soit sociale, politique ou naturelle. »

Smithson a ainsi révélé la leçon cachée mais évidente que Central Park continue à dicter au paysage contemporain. Les parcs et les espaces ouverts de nos villes sont des entités dynamiques reliées à un réseau intense et jamais achevé de relations matérielles et immatérielles où la nature peut trouver ses figures. Et le fait que, de nos jours, ces figures ne dérivent plus d'une poésie dominante et soient libérées de l'idéologie d'un pittoresque banalisé pour laisser jouer le pluralisme esthétique des différentes natures urbaines devrait pouvoir aider la constitution de nouveaux paysages dialectiques, plus conçus comme des espaces vivants que des espaces vécus.

Anna Lambertini.

Traduit de l'italien par
Gérard-Georges Lemaire

Apollinaire cosmopolite

Je connais gens de toutes sortes, écrit-il dans son poème *Marizibill*. Comme lui, ses amis les plus fidèles viennent d'autres horizons. Son vieux camarade René Dalize, marin démissionnaire qui a couru les mers lointaines; André Salmon, qui a passé sa jeunesse à Saint-Petersbourg, Max Jacob, en provenance de Quimper, et Picasso le Malaguène, tous trois passagers du Bateau-Lavoir. Comme eux, il a choisi Paris, en connaît les rues, les rives et les pentes, fréquente ses cafés et ses restaurants. Il s'y est installé après une jeunesse errante.

Fils du hasard et des amours d'Angelica de Kostrowitzky, issue de la petite noblesse polonaise, le poète est né à Rome le 25 août 1880. Sa mère le fait déclarer sous le nom de Guglielmo Alberto Dulcigni et attend plusieurs semaines avant de le reconnaître. Il devient alors Guglielmo Alberto Wladimiro Alessandro Apollinaire de Kostrowitzky, sujet russe. Ses proches l'appelleront toujours Wilhelm. À sept ans, il quitte l'Italie pour la Côte d'Azur. Angelica, qui vit du jeu et de ses charmes, l'emmène ensuite à Paris puis à Stavelot, dans les Ardennes belges. Quand il revient définitivement à Paris en août 1902, il rentre d'Allemagne où il a passé un an. Il est bien décidé à faire rayonner la gloire de la langue française et à se faire connaître sous le nom de Guillaume Apollinaire. Un pseudonyme forgé à l'aube de ses vingt ans avec deux de ses prénoms francisés, ou pour mieux dire latinisés, d'ambition universelle, solaire et poétique.

À partir de 1903, de galeries en ateliers, d'expositions en salles de rédaction, il noue des amitiés durables et rencontre de nombreux artistes modernes, français ou étrangers: le Normand Braque et le Russe Chagall, l'Italien De Chirico et le Mexicain Rivera, le Polonais Kisling et la Suisse Alice Bailly. La plupart d'entre eux vivent à Paris depuis longtemps, certains y séjournent durablement, quelques-uns y passent pour jouir des possibles de la ville mondiale, puis s'en vont essayer à Berlin, New York, Oslo, Florence et Moscou. On parle français avec un fort accent ou une inflexion chantante. Au besoin, on fait un croquis, un dessin, un portrait. On laisse la parole au poète. De toute façon, on trouve toujours à se faire entendre dans la polémique, l'amour ou l'amitié. Apollinaire parle aussi l'italien, langue dans laquelle il a appris à lire et à écrire, sait assez d'allemand et d'anglais pour communiquer, et peut sans doute se rappeler des mots russes entendus dans son enfance. Dans ce monde bigarré, en perpétuelle expérimentation poétique et plastique, Apollinaire est à son affaire. Il se sent toujours proche des pèlerins, des pauvres émigrants et des saltimbanques, peuplant les vers d'*Alcools* et les toiles de Picasso en sa période rose. Mais dans cette âme mobile, l'instabilité est devenue source de poésie. Dans ce Paris, creuset du cubisme et de l'abstraction où bat le cœur artistique de l'Europe, l'inquiétude native se mue en art du mouvement et don d'ubiquité.

Comme ses amis étrangers, Apollinaire a choisi la France, et elle l'a accueilli. Sa France appartient à tous ceux qui, d'ici ou d'ailleurs, aspirent à l'humanité et à la beauté. Policés par la culture française s'ils sont arrivés en leur jeune âge, les résidents d'origine étrangère enrichissent le patrimoine spirituel de leur nouvelle nation comme



le chocolat et le café, par exemple, ont étendu le domaine du goût, soutenait-il dès 1903. La France représente son idéal d'homme de lettres. Elle est la nation porteuse de la civilisation universelle, ainsi que l'avaient voulu les Lumières et la Révolution. Dans son esprit, nulle volonté hégémonique, nulle revendication identitaire au sens où l'entendent les nationalistes de son temps. Nul internationalisme non plus. Il défend les nations opprimées par les empires, telle l'Albanie de son ami Faik Bég Konitza par le joug ottoman. Un poète, se plaît-il à rappeler à Charles Maurras en 1918, n'est jamais un étranger dans le pays de la langue qu'il emploie.

La vie inflige pourtant un cruel démenti à cet esprit libre et enthousiaste. Nous sommes en septembre 1911. Il a été mis en cause et emprisonné à la Santé pour une sombre histoire de vol de statuettes au Louvre. Peu avant, une bande organisée a réussi à dérober *la Joconde*. Alors que les amis et les admirateurs du poète s'évertuent à l'innocenter, les journaux d'extrême droite s'empressent d'en faire un bandit doublé d'un mèteque. Apollinaire est libéré au bout d'une semaine, l'affaire se termine par un non-lieu mais le laisse meurtri.

Le fils naturel d'Angelica de Kostrowitzky, soucieux de réputation et de stabilité, songe à demander la nationalité française.

L'entrée en guerre fait voler en éclats le Paris cosmopolite et reconfigure tout: les milieux artistiques, les amitiés, les priorités et les aspirations personnelles. Exempt d'obligation militaire, il demande sa naturalisation et son incorporation dans un régiment français. Défendre son pays d'adoption ne fait aucun doute. Sans désir de changer de nationalité, Blaise Cendrars, lui, s'engage aux côtés des volontaires étrangers avant d'être reversé, malgré lui, dans la Légion étrangère. Apollinaire devient artilleur puis fantassin sans jamais cesser d'être poète. Quand il reçoit un éclat d'obus à la tempe droite en mars 1916 au sud-est du Chemin des Dames, il est français depuis dix-huit jours. Après une longue convalescence, il reprend ses activités littéraires, fait jouer son drame surréaliste, *les Mamelles de Tirésias*, et publie *Calligrammes*. Aux journaux, il donne des chroniques où son goût de l'insolite soutient l'effort de guerre. Sa plume s'acère contre l'Allemagne moderne, qu'il n'a jamais aimée. Après la guerre, on le lui reprochera longtemps. Le bourrage de crâne et le nationalisme étroit ne sont pourtant pas de son fait. Aux ennemis de la peinture moderne, qui la taxent d'art boche, et à Charles Maurras qui ravale le calligramme au rang de truc, il rappelle que l'audace appartient au génie français. Que de France, terre généreuse, partent tous les surgenons de l'art à venir: Que la création sublime les différences. « *Je voudrais qu'aimassent mes vers un boxeur nègre américain, une impératrice de Chine, un journaliste boche, un peintre espagnol, une jeune femme de bonne race française, une jeune paysanne italienne et un officier anglais des Indes* », écrivait-il à sa marraine de guerre, Jeanne-Yves Blanc en novembre 1915.

La grippe espagnole l'emporte deux jours avant l'armistice, le 9 novembre 1918. Plus tard, on gravera le nom de Guillaume Apollinaire sur les murs du Panthéon, parmi des centaines d'autres, qui sont les écrivains morts pour la France. Mais bientôt les frontières naturelles et symboliques cèdent devant la force vive de sa poésie. Les ambitions du poète assassiné se réalisent. Comme celle de son double mythique, Croniamantal, la gloire de Guillaume Apollinaire est aujourd'hui universelle. Populaire, apprise dans les écoles, dite, traduite et admirée dans le monde entier, son œuvre renaît sans cesse partout, de génération en génération. Blaise Cendrars n'avait-il pas, dès novembre 1918, prédit à l'auteur des *Mamelles de Tirésias* une postérité nombreuse et polychrome?

Des petits Français, moitié anglais, moitié nègres, moitié russes, un peu belges, italiens, annamites, tchèques [...]
Ils ont tous quelque chose d'étranger et sont pourtant bien de chez nous [...]
Ils ressemblent à leur père et se départent de lui
Et
ils parlent tous la langue d'Apollinaire

Laurence Campa

Un poète et ses peintres

Correspondance avec les artistes, 1903-1918, Guillaume Apollinaire, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read. Éditions Gallimard, 960 pages, 35 euros.

Apollinaire, la poésie perpétuelle, de Laurence Campa, coll. « Découvertes ». Éditions Gallimard, 128 pages, 13,90 euros.

Il n'aura fallu pas loin d'un siècle pour que soit recueillie la correspondance d'Apollinaire avec ses amis peintres et sculpteurs. Il est vrai que l'ensemble des écrits sur l'art du poète n'a vu le jour qu'en 1991, dans le second volume des *Œuvres* en prose complètes publiées dans la Pléiade. Il faut dire sans attendre que les deux auteurs de cette imposante recherche ont fait merveille. Les documents qu'ils ont mis au jour permettent de mieux comprendre la nature des relations qu'il a établies avec les créateurs de son temps et aussi comment ces derniers ont entendu commercer avec lui. Le seul regret qu'on puisse avoir est qu'on n'a que très rarement les réponses de l'auteur du *Pont Mirabeau*. Mais ce sont là les aléas de ce genre: l'histoire n'est pas toujours l'alliée des archivistes!

Cette édition a un mode de fonctionnement particulier: elle est classée par artiste et de manière chronologique. Cette disposition permet de comprendre de quelle façon se sont développées les amitiés et les complicités avec les protagonistes du petit monde de l'art entre Montmartre et Montparnasse. La première constatation que l'on peut faire est qu'Apollinaire n'a pas cessé, jusqu'à la fin de sa vie, d'élargir le cercle de ses connaissances. De toute évidence, il avait l'ambition d'être le chef de file du cubisme, mais aussi d'être le champion de la modernité dans tous ses aspects en affirmant le rôle de Paris comme capitale de toutes les innovations.

Il connaît Pablo Picasso en février 1905. Avant lui, il n'échange des lettres qu'avec Paul-Napoléon Roinard, son aîné, et Max Jacob qui sont aussi poètes avant d'être peintres. Avec Picasso, il pénètre vraiment dans le paradis de la peinture. De leurs rapports épistolaires, il ne reste que quelques cartes postales de l'Espagnol qui tente alors d'imposer sa période dite « bleue ». Apollinaire est transporté d'enthousiasme par la découverte de son œuvre et il en parle pour la première fois dans sa revue éphémère, *la Revue immoraliste*, à la suite de l'exposition à la galerie Sérusier, puis, le mois suivant, dans *la Plume*. Il va sans dire qu'il lui consacre un chapitre important

dans ses *Méditations esthétiques*, qui sont, en 1913, un bilan personnel de l'expérience cubiste. Les deux hommes s'apprécient (bien qu'Apollinaire n'aurait pas aimé *les Demoiselles d'Avignon*) et ils ont des projets communs. Picasso aurait dû faire des gravures pour son *Bestiaire*, affaire qui reste lettre morte (c'est Derain qui en héritera plus tard), mais réalise des frontispices pour *Alcools* et pour les *Calligrammes*. Picasso lui envoie de brèves cartes postales parfois illustrées à la diable, lui demandant souvent de donner signe de vie.

Avec André Derain, qu'il a connu un an plus tôt à Chatou, leurs échanges sont nourris. Le marchand de tableaux Kahnweiler est à l'origine de leur collaboration pour *l'Enchanteur pourrissant* en 1904, Derain réalisant une série de xylographies. Par la suite, il lui adresse des lettres copieusement illustrées et la guerre n'interrompt pas leur dialogue, comme en témoigne la très longue lettre que Derain lui écrit le 26 octobre 1915, l'un et l'autre se trouvant sur le front. Il a aussi une conversation moins suivie avec Maurice Vlaminck, qu'il a connu en même temps que Derain (à l'époque, les deux jeunes hommes étaient inséparables).

Avec Georges Braque, le ton est plus distant, réservé. Sans doute que l'artiste ne supporte pas

qu'Apollinaire le place au second rang derrière Picasso, comme « vérificateur ». D'où des courriers courts, mais sans chaleur.

Il écrit à Paul Signac comme à l'affichiste Cappelletto, il s'entretient avec Raoul Dufy, Roger de La Fresnaye, Sonia Delaunay, comme avec le graveur Jean-Émile Laboureur, ou Benjamin Rabier, le dessinateur qui a inventé le canard Gédéon. Ses notes, billets, articles – dans *le Gaulois*, *Paris-Journal*, *la Phalange*, *l'Intransigeant*, *l'Europe nouvelle*, *les Marges*, *la Revue dramatique et musicale*, *la Nouvelle Revue française*, jusqu'au *Journal de Salonique* et à *Der Sturm* (j'en oublie un bon nombre!) – font de lui le chroniqueur au jour le jour de l'art à Paris, quelle que soit sa nature, qu'il appartienne à l'avant-garde, ou parfois à l'arrière-garde. Il y a chez lui une véritable boulimie: il veut être présent partout et rendre compte de tout. Le nombre de ses correspondants augmente de manière exponentielle au fur et à mesure de ses rencontres et de ses affinités.

Il entretient avec certains peintres des relations tout à fait intenses. C'est le cas avec Henri Rousseau. Tout commence par un rendez-vous manqué, en mai 1908. La rencontre n'a lieu que plus tard, au mois de mai. Ensuite, une sorte de complicité naît entre eux et le Doua-...

••• nier entreprend de faire le portrait du poète. Il lui annonce, le 6 mars 1909, qu'il travaille à sa *Muse* (Marie Laurencin). Il commence une seconde version. Un quiproquo s'installe assez vite car le vieil homme entend bien lui vendre sa toile, sans parler du cadre. Apollinaire ne lui en tient pas rigueur et, peu après sa mort, il demande à Wilhelm Uhde d'écrire une monographie sur lui, lorsqu'on lui demande de diriger une collection chez Figuière en 1911. Quand il croise le chemin de Giorgio De Chirico, en 1913, il ne fait aucun doute qu'il voit en cet artiste l'un des plus grands de son temps. Il rédige aussitôt une série d'articles pour le louer où il déclare : « *L'art de ce jeune peintre est un art intérieur et cérébral qui n'a point de rapport avec celui des peintres qui se sont révélés ces dernières années [...]. Cette originalité est assez nouvelle pour qu'elle mérite d'être signalée. Les sensations très aiguës et très modernes de M. De Chirico prennent d'ordinaire une forme architecturale. Ce sont des gares ornées d'une horloge, des tours, des statues, de grandes places désertes; à l'horizon passent des trains de chemins de fer...* » Ce « peintre énigmatique » écrit pour la première fois à son « découvreur » en janvier 1914 pour l'inviter à venir voir ses derniers tableaux et dîner avec lui. Mais, comme cela semble lui arriver souvent, Apollinaire oublie le rendez-vous. Mais De Chirico ne se démonte pas et lui écrit le 26 : « *J'ai la ferme certitude que votre amitié me sera précieuse dans la vie: parmi tous les hommes que j'ai connus [...]. Vous êtes le plus intelligent [...]. Vous êtes le seul avec lequel je peux parler librement et dire des choses qu'une certaine pudeur m'empêche de dire à d'autres, et c'est une grande souffrance que de les tenir renfermées en moi.* » Ils se rencontrent enfin et l'auteur des *Places d'Italie* lui parle de ses ultimes inventions plastiques. Ce dernier attend tout de lui. Ils deviennent intimes tout en conservant une distance respectueuse. Avec la guerre, De Chirico rentre dans son pays. Il lui écrit pour lui dire qu'il a lu plusieurs de

ses poèmes dans la revue florentine *la Voce* et il lui envoie de longues missives depuis la « Maison des fantômes » à Ferrare.

Avec les futuristes italiens, il n'y a pas grand-chose à espérer. Apollinaire voit en Marinetti un rival dangereux tentant d'imposer en France un art transalpin. Il a prêté un peu d'attention à Gino Severini, qui vit à Paris et qui n'a pas rompu avec ses amis cubistes. Mais leur connivence est brisée parce que le peintre rejoint les détracteurs des *Mamelles de Tirésias* en 1917. Nos auteurs ont retrouvé une curieuse carte postale de Carlo Carrà où ce dernier annonce au poète qu'il va voir danser la Pavlova en novembre 1913. Carrà, à ses yeux, est le pire des futuristes, il l'éreinte lors de l'exposition du groupe mené par Marinetti et, en février 1912, il écrit : « *Mentionnons encore Carrà, sorte de Rouault plus vulgaire que le nôtre, et qui rappelle parfois encore l'académisme d'un Mèrodack-Jeanneau, peintre oublié.* » Il l'égratigne une fois de plus dans *Paris-Journal*, le 25 mai 1913. Et le brocarde enfin en 1918, quand il s'est rapproché de la peinture métaphysique de De Chirico!

Cette histoire avec les futuristes est plus compliquée qu'il n'y paraît puisqu'il pactise avec Marinetti et rédige un manifeste à son intention, *l'Antitradition futuriste*, qui paraît à Milan en 1914. En 1917, les deux hommes de lettres s'écrivent dans les tranchées: le Français propose une conférence au sommet, une fois le conflit terminé, pour effectuer un rapprochement entre eux. En pleins combats, l'artilleur propose alors au fougueux poète, conducteur d'automitrailleuse, un pacte d'acier pour gouverner les arts du futur! C'est évident, Apollinaire n'est ni un idéologue ni un doctrinaire. Il espère surtout demeurer au centre de l'action d'une révolution esthétique que les futuristes incarnent à ses yeux. Mais on ne saura jamais le fin mot de l'histoire, puisque Apollinaire, rescapé de la tuerie générale, succombe à l'épidémie de grippe espagnole.

Gérard-Georges Lemaire

Trollope : un maître du réalisme anglais

Quelle époque!

d'Anthony Trollope (traduit de l'anglais par Alain Jumeau. Éditions Fayard, 810 pages, 29 euros).

« **V**is-à-vis de la littérature, je me sens un peu comme le capitonneur ou le croque-mort, je suppose, quand on leur demande de pourvoir à un enterrement. Il leur faut y pourvoir, quel que soit le côté déplaisant. Je ne pouvais transmettre la commande à une autre officine, mais je ne voyais pas comment faire le cercueil. »

Le « cercueil » en question, c'est un conte de Noël qu'une revue commande à Anthony Trollope alors qu'il est lancé dans la rédaction d'un roman. Ce « cercueil », qu'il réalisera en temps et heure, lui rapportera 450 livres.

On trouve ce détail dans la réjouissante *Autobiographie* (1) du romancier britannique, qui indique combien lui rapporta chacun de ses quarante-sept romans (un total de 68 799 livres, 17 shillings et 5 pence au moment de la rédaction de l'*Autobiographie*).

À une époque où la littérature commençait à être sacralisée – il est mort en 1882, deux ans après Flaubert –, on comprend que la vision mercantile que Trollope avait de son métier ait quelque peu entaché sa réputation. D'autant que, malgré le succès de ses romans, il est resté toute sa vie fonctionnaire des postes, et écrivait tôt le matin. Foin de l'inspiration. « *J'avais pour coutume d'écrire en posant ma montre devant moi, et d'exiger mes 250 mots tous les quarts d'heure. En commençant si tôt, je pouvais achever mon travail littéraire avant de m'habiller pour le petit déjeuner. Cette répartition de mon temps me permettait de produire dix pages d'un roman ordinaire par jour.* »

À défaut d'inspiration, Trollope avait du génie. Chez lui, comme chez Balzac, on parle beaucoup d'argent. *The Way We Live Now* (traduit sous le titre quelque peu cavalier, mais finalement assez juste, de *Quelle époque!*) ne faillit pas à la règle. Paru en 1873, ce roman énorme (100 chapitres pour plus de 800 pages) est considéré par les « trollopiens » – et ils sont légion outre-Manche – comme le chef-d'œuvre du romancier. C'est dire que les amateurs français – ils ne sont pas encore très nombreux, mais comptent parmi eux le poète Jacques Roubaud, un fanatique –, qui attendaient sa traduction depuis les années 1990, lorsque Trollope a commencé à (ré)apparaître chez nous, vont être comblés. *Quelle époque!* est à la hauteur de sa réputation: il s'agit de l'un des chefs-d'œuvre du roman victorien, et on se demande pourquoi il a fallu près d'un siècle et demi pour pouvoir le lire en version française.

C'est l'histoire – entre autres – de la grandeur et de la décadence d'un financier véreux qui, arrivé à Londres accompagné de sa femme et de sa fille (mais sont-elles bien sa femme et sa fille?), venu on ne sait d'où, devient le roi de la finance anglaise. Tout en le méprisant, en le trouvant vulgaire, les vieilles familles le courtisent – rien de tel qu'une richissime héritière pour redorer le blason d'un lord ruiné; le parti conservateur en fait un député, et le ministère le charge de recevoir l'empereur de Chine (quitte à ce qu'il assume tous les frais de la réception). Mais, on le sait, rien n'est plus près du Capitole que la roche Tarpéienne, et, dès les premières pages, on se doute que Melmotte (un nom aux sonorités

balzaciques) finira le roman moins bien qu'il ne l'a commencé.

On savait Trollope passionné par la vie politique de son époque, dont il a donné, avec les *Palliser Novels* (2) un tableau palpitant. On connaissait aussi le Trollope des *Barchester Novels* (3), intéressé par les pasteurs de campagne. *Quelle époque!* lui permet d'animer ses marionnettes habituelles, pasteurs et députés, tout en étendant sa palette. Les portraits qu'il fait d'une lady au bord de la ruine tentant de se faire un nom dans la littérature ou des jeunes viveurs habitués d'un club très chic tuant le temps en conversations oiseuses et en parties de cartes dont ils ne règlent jamais les enjeux sont absolument succulents. Dans cet allègre jeu de massacre, rares sont les personnages qui trouvent grâce aux yeux du romancier: un meunier amoureux, peut-être, ou un *squire* de campagne. Car le roman ne se borne pas aux quartiers chics de Londres. On y croise même une Américaine délurée qui a fait le coup de feu dans l'Ouest.

On a envie de faire précéder ce roman plus que centenaire de la formule traditionnelle « *Toute ressemblance avec des personnes existant ou ayant existé est due au hasard.* » Trollope est toujours d'actualité.

On est, comme d'habitude, frappé par la maîtrise du romancier, qui entrecroise les intrigues sans jamais perdre aucun fil: pas un temps mort, une intelligence aiguë des personnages, du rythme, des situations, des dialogues. Un modèle pour atelier d'écriture. Tolstoï en était envieux: « *Il me tue, il me tue, avec sa maîtrise.* », disait-il. On le comprend: pareil naturel, une telle apparence de facilité, relèvent du mystère.

Jacques Roubaud, dont on a dit l'admiration qu'il porte à Trollope, dont il a préfacé ou postfacé nombre de traductions récentes, raconte que la romancière P. D. James a beaucoup lu Trollope dans la cave où elle se réfugiait pendant les alertes de Blitz: ainsi, elle ne voyait pas le temps passer. Elle n'était pas la seule Anglaise à révéler Trollope: la « Trollope craze » reprend périodiquement ses compatriotes, et les rééditions se multiplient. On aimerait voir les Français saisis de cette folie, et les traductions se multiplier de la même façon. On attend depuis quinze ans, chez Albin Michel, la traduction du sixième et dernier volume des *Palliser Novels* (on suppose pourtant que les ventes de Mary Higgins Clark, chez le même éditeur, pourraient financer pareille entreprise). Espérons qu'en traduisant *The Way We Live Now*, les éditions Fayard n'auront pas fait acte de pure philanthropie et que Trollope, enfin, trouvera le très large public auquel il est destiné. Des romans de ce calibre, l'amateur de littérature anglaise en rencontre un tous les dix ans!

Et comme une bonne nouvelle n'arrive jamais seule, on est heureux de signaler la traduction – par le même traducteur, on peut donc la supposer excellente – d'un autre classique victorien absent des librairies françaises: *Daniel Deronda*, de George Eliot, qui est annoncé chez Gallimard, en Folio.

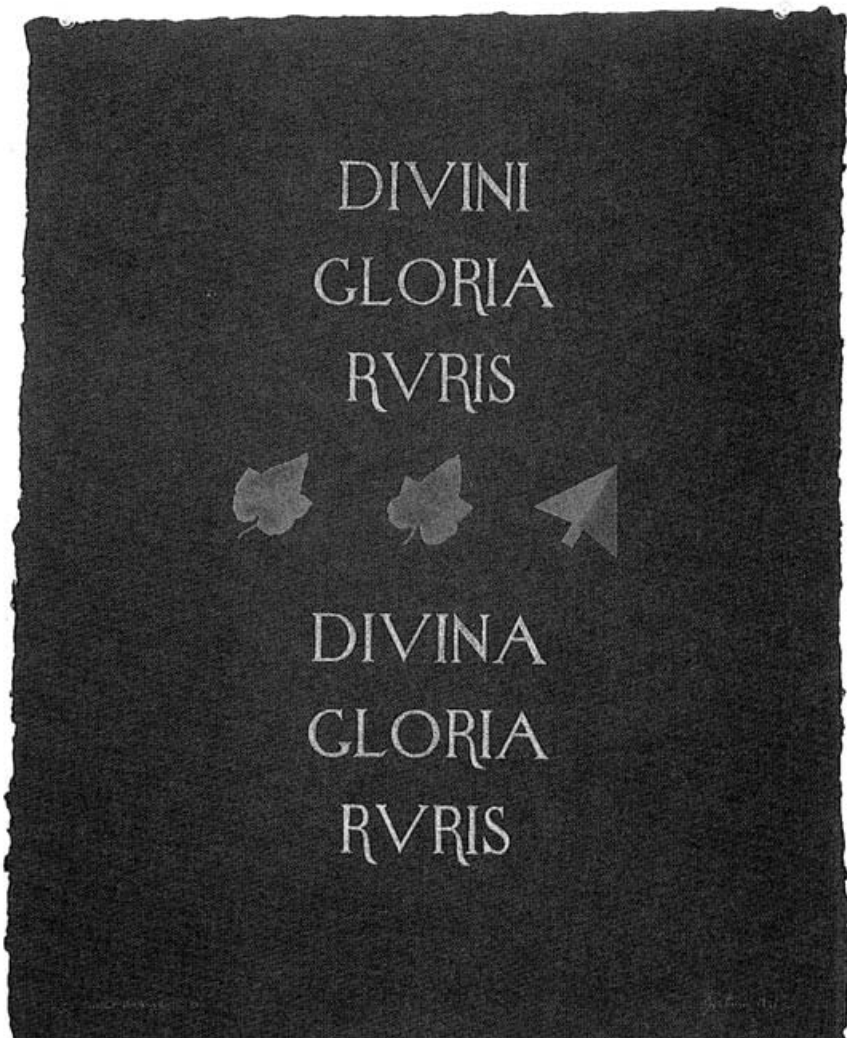
Bonnes lectures.

Christophe Mercier

(1) Éditions Aubier-Montaigne.

(2) Cinq volumes traduits chez Albin-Michel. On attend le sixième depuis 1995...

(3) Un volume chez Aubier, un chez Fayard, le reste non traduit.



Zweig, ou l'espoir refusé

Les Derniers Jours de Stefan Zweig,

de Laurent Seksik. Éditions Flammarion, 186 pages, 17 euros.

« **J**e salue tous mes amis. Puissent-ils voir encore l'aurore après la longue nuit ! Moi je suis trop impatient, je pars avant eux. » Les derniers mots de Stefan Zweig, rédigés dans un message d'adieu, le 22 février 1942 à Petropolis, sont encore trop teintés de sa pudeur coutumière pour être tout à fait honnêtes. Non, le plus grand nouvelliste du XX^e siècle n'attendait plus aucune aurore, et était encore moins impatient de la voir. C'est que le désespoir, lorsqu'il est une nature et non un état passager, transitoire avant le retour de la lumière, emporte avec lui-même les plus grandes idées, les plus justes idéaux. *Les Derniers Jours de Stefan Zweig*, qui retrace les six derniers mois de la vie de l'auteur alors en exil au Brésil, plonge au cœur de ce désespoir en phase terminale par le roman. Roman ou récit ? On ne sait quoi en penser tant la précision des faits, des mots, des situations inscrit la petite histoire dans la grande.

Septembre 1941. Stefan Zweig et sa seconde épouse posent une dernière fois leurs valises à Petropolis, au Brésil, après avoir fui, quelques années auparavant, l'Allemagne nazie pour gagner l'Angleterre, puis les États-Unis. L'Angleterre lui offre un refuge de fortune, non pas matériel mais moral. En tant qu'ennemi potentiel de la patrie britannique puisqu'autrichien, il n'y est pas le bienvenu. À New York, l'asthme de sa femme, la quiétude et la liberté artificielles de la ville l'incommodent. Il ne sent pas bien, il peine à trouver ses repères. Ce sera le Brésil, comme pour Bernanos qu'il rencontrera chez lui, au fond de quelque

jungle inaccessible aux atrocités du Vieux Continent. Sur cette ultime terre d'accueil, l'Autrichien songe à sa vie perdue, à cette Vienne envolée, à la Mitteleuropa disparue à jamais. Pour lui, le monde est en train de sombrer, emportant dans sa chute ses espoirs de voir une Europe unie, forte et soudée. Il ne sera pas du naufrage, il se noiera avant mais libre, comme le souligne Laurent Seksik : « *Lui ne se sentait coupable de rien, n'avait à se défendre de rien. Il ne se souciait que d'une chose : préserver sa propre liberté. Hélas, aujourd'hui, son monde intérieur était un tas de ruines.* » Longtemps, ses amis l'encouragèrent à prendre part à la lutte en se servant de son nom, de sa renommée, de son aura de dimension mondiale. Tout le monde l'aurait écouté, lui, le grand auteur germanophone de son temps, comme ces écrivains en exil : Jules Romains, Roger Caillois, Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Ernst Bloch, Heinrich Mann, Klaus Mann, Thomas Mann, Erich Maria Remarque, Walter Benjamin, Georges Bernanos. Ce dernier le conjure de sortir de son mutisme et lui propose même une tribune dans *les Lettres françaises*. Le monde des lettres n'attend que lui, la résistance intellectuelle ne comprend pas sa léthargie. Mais c'est trop tard, Zweig est épuisé. Où qu'il fuie, son désespoir l'accompagne plus fidèlement que sa chère Lotte qui, elle, reste désarmée devant l'inertie du monument qu'elle adore. Dans une lettre à Max Brod, Zweig avait écrit : « *Un peuple qui a donné au monde le livre le plus sacré et le plus précieux de tous les temps n'a pas besoin de se défendre quand on le décrète inférieur et n'a pas besoin de se vanter de tout ce qu'il a produit inlassablement dans tous les domaines de l'art, de la science, des actes de la pensée : tout cela est inscrit, on*

ne peut l'effacer de l'histoire de ce pays dans lequel nous étions chez nous. » Zweig vit désormais au passé, « *le cœur des hommes s'était arrêté. Son esprit était à l'image du monde des juifs. Une terre sous la cendre* ». Il est temps de songer à la fin et c'est son ami Ernst Feder, ancien rédacteur en chef du *Berliner Tageblatt*, qui en devine les plans. Zweig suivra les traces de son auteur de prédilection, Kleist, jusqu'au seuil du tombeau. Même destinée, même fin. Il quitte ce monde où il n'a plus sa place avec sa jeune épouse, prête à n'importe quoi pour l'amour d'un homme, par nature inadapté au bonheur.

Seksik donne à voir la déchéance morale d'un esprit habité par la douleur... Une douleur que vient confirmer la barbarie des hommes, comme la révélation d'un drame pressenti. Les derniers mois de Zweig illustrent tragiquement un parcours guidé entièrement par un pessimisme profond, une mélancolie consubstantielle. « *Son œuvre allumait une succession d'incendies dans les cœurs, ses héros se jetaient dans les flammes – tandis que lui brûlait de l'intérieur.* » Zweig a décrit comme personne le cœur des hommes, et mieux encore celui des femmes qui l'admiraient, l'aimaient à en perdre la raison. Seksik saisit avec une extrême justesse le rapport de l'auteur à son œuvre, donc à sa vie et, par voie de conséquence, au choix de sa fin. Plus fort encore ce parallèle établi entre la romance vécue par Lotte, au soleil, sur une terre libre, avec la chute de son mari, irrémédiable, inéluctable, où chaque geste est illusoire, chaque élan contrarié. Seksik promène l'ombre d'un géant vaincu par un cœur d'argile.

Matthieu Lévy-Hardy

La colère froide des vaincus

Romans,

de Dashiell Hammett. Éditions Gallimard, « Quarto », 2009. 1 057 pages, 27,50 euros.

« **J**e suis né le 27 mai 1894, dans le Maryland, entre les fleuves Potomac et Patuxent, et ai été élevé à Baltimore. J'ai quitté le lycée après tout de même un semestre d'études, pour exercer sans plaisir et au déplaisir de mes patrons les métiers d'employés aux chemins de fer, de garçon chez un agent de change, d'ouvrier dans la fabrication de machines, et autres. Dans la plupart des cas, je fus renvoyé. Une petite annonce énigmatique me fit intégrer l'Agence de détectives Pinkerton où je restai jusqu'au début de l'année 1922, date à laquelle j'ai laissé tomber pour voir de quoi j'étais capable en matière d'écriture. »

Voilà comment Dashiell Hammett se présentait en 1924 au rédacteur en chef de la revue *Black Mask*, qui fut la première à l'éditer aux États-Unis. En France, c'est la « Série noire » de Marcel Duhamel qui s'en chargea dans les années 1940. Il connaît désormais les honneurs de la collection « Quarto », qui regroupe ses cinq romans, tous écrits avant 1934 et le grand silence qui devait durer jusqu'à sa mort, en 1962, silence tout juste entrecoupé d'articles, pour la plupart politiques, et de travaux alimentaires, pour la plupart hollywoodiens.

Tout l'attrait de cette édition tient dans la nouvelle traduction intégrale enfin expurgée de toutes les approximations fantaisistes des versions précédentes, car le travail de présentation est bâclé. On nous offre quelques pages d'une étude de Jacques Cabau, datée de 1968, qui analyse le style d'Hammett et s'attarde sur l'argot, « *préciosité à l'envers qui affecte de ne pas appeler les choses par leur nom* », en citant la traduction de 1950. C'est justement toutes ces préciosités ajoutées au texte par des traducteurs peu scrupuleux qui ont disparu de la nouvelle version. Dommage également de n'avoir reproduit qu'un extrait du pourtant bref essai de Raymond Chandler intitulé *Le meurtre est un art simple*, qui traite avec brio de l'apport du maître.

Heureusement, il reste le texte d'Hammett lui-même, auquel Pierre Bondil et Nathalie Beunat ont rendu justice : on retrouve enfin la précision sèche du texte original, son attachement aux détails, son dédain pour la psychologie, sa concision. « *Je parie que si je travaillais dur sur*

ces quelques pages, je pourrais les réduire à une seule ligne », écrit-il à sa fille, en 1936. Ceux qui croient trouver un romantique chez Hammett se trompent. C'est tout l'inverse. De ce projet réaliste, Hammett entendait bien tirer une critique sans appel de cette société des années trente d'où l'objectif révolutionnaire est absent, brisé à force de s'être heurté aux forces de la réaction. L'ordre règne désormais aux pays des hommes libres et ceux qui ne sont pas d'accord n'ont plus qu'à se taire. Le héros d'Hammett se tait, mais n'en pense pas moins. Si Hammett (et avec lui tout le polar américain de ce temps) a été taxé d'immoralisme, c'est par des gens qui ont confondu l'objet avec sa représentation. « *Ce n'est pas un monde très plaisant, mais c'est le monde dans lequel vous vivez* », résumait Raymond Chandler, à propos de la société décrite par Hammett. Le polar est un genre moral, mais la morale n'y apparaît qu'en creux, en négatif. La morale du philosophe n'a plus sa place ici puisque les conditions historiques de sa réalisation se sont éloignées. Le héros hammettien est un homme qui connaît le prix de chaque chose, dans un monde où toutes les choses ont désormais un prix : une voiture, une élection, la vie d'un homme, son honneur... Rien n'est gratuit, et surtout pas la violence. Mais l'histoire que raconte Hammett est celle d'un homme qui refuse de monnayer quelque chose, parce qu'il a soudain les moyens de son refus, ou parce qu'il a trop acquiescé. C'est la même histoire qu'essaiera de raconter le cinéma américain des années 1970, mais dégradée par une absence de talent, parfois, et de connaissance historique, souvent. Le privé d'Hammett n'est pas un pauvre fou qui laisse éclater une colère aveugle. C'est un homme animé par une rage froide, et qui voudrait, au moins une fois, voir triompher la vérité, à défaut de la voir régner. Le whiskey et l'ironie ne sont pas des poses, mais de quoi supporter la dérision de ses victoires et l'amertume de ses défaites. À l'image d'Hammett lui-même, des salles de jeu où il flambait les dollars qu'Hollywood déversait sur lui à l'heure de sa gloire, jusqu'à la prison dans laquelle l'envoya le maccarthysme, il reste égal et fidèle à lui-même : un homme fier, prêt à rendre les coups, et qui sait qu'on ne se bat pas toujours dans l'espoir du succès.

Sébastien Banse

Mandiargues et Paulhan s'écrivent

Correspondance André Pieyre de Mandiargues-Jean Paulhan 1947-1968.

Texte, notes, préface d'E. Dussert et I. Tokarska-Castant. Éditions Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 440 pages, 35 euros.

Le rôle central qu'a tenu Paulhan dans la vie littéraire française des années 1920 jusqu'à sa mort en 1968 a donné lieu à de nombreux échanges de lettres avec les écrivains et les artistes, correspondances qui sont peu à peu publiées. La dernière est celle échangée avec Pieyre de Mandiargues entre 1947 (ils se sont vraisemblablement rencontrés en 1946) et 1968.

Au début de la correspondance, Paulhan a soixante-trois ans, Mandiargues trente-huit, Paulhan fait la pluie et le beau temps chez Gallimard, Mandiargues n'a publié qu'un recueil de poèmes en prose (*Dans les années sordides* en 1943) et prépare des nouvelles fantastiques pour Robert Laffont. Un goût certain pour la peinture contemporaine et une profonde admiration pour le poète italien Ungaretti les rapprochent. Paulhan met Mandiargues à l'épreuve en lui demandant « *quatre petites pages... pour renseigner Gallimard au sujet de Tommaso Landolfi* » et le fait peu à peu entrer dans le cercle Gallimard.

Leur correspondance est d'abord distante et factuelle puis le ton devient plus spontané, plus amical, même si l'essentiel des lettres reste un échange d'informations ou d'interrogations concernant le travail en cours, les projets, la présence ou l'absence de l'un ou de l'autre. Bientôt, quelques allusions à la vie privée apparaissent : Mandiargues associe Dominique Aury dans la formule affectueuse terminale, il informe Paulhan de son divorce (demandé par sa femme) et Paulhan s'en désolé discrètement.

Quand la NRF reparaît en 1953, Paulhan demande à Mandiargues d'y collaborer avec une chronique consacrée à l'observation de la vie quotidienne, aux singularités de la vie intellectuelle ou des faits divers. Leurs relations se refroidissent un peu en 1964 quand Paulhan entre à l'Académie française après avoir juré ses grands dieux qu'il n'en serait jamais. Mandiargues ne comprend pas : « *Le mot académie et tous ses dérivés ont pour moi des figures horribles et épouvantables.* »

Bien que la correspondance soit lacunaire (interrompue par les nombreux voyages de Mandiargues, ceux plus rares de Paulhan, par leurs rencontres parisiennes où ils se disent sans doute beaucoup plus), elle forme un ensemble de trois cents lettres, cartes et billets souvent non datés (surtout pour les lettres de Paulhan). On peut supposer que la restitution d'une chronologie a été ardue et le résultat laisse parfois perplexe (par exemple quand la réponse à une question précède la question dans l'ordre choisi par les auteurs). Il n'en reste pas moins que l'appareil critique (notes et annexes) est remarquable et éclairant. Il contribue à faire de cette correspondance un élément important pour la connaissance de l'époque et du rôle d'éminence grise de la littérature qu'a joué Paulhan.

Marianne Lioust

À noter la réédition simultanée de deux volumes des poésies de Pieyre de Mandiargues dans la collection « Poésie / Gallimard ».

L'Âge de craie suivi d'*Astyanax*, *Dans les années sordides* et de *Le Point où j'en suis*, 448 pages. Collection « Poésie / Gallimard » (n° 455), 9,90 euros.

Écriture ineffable précédé de *Ruisseau des solitudes* et de *L'Ivre Œil* suivi de *Gris de perle* et de *Poèmes inédits*. Édition de Claude Leroy, 432 pages. Collection « Poésie / Gallimard » (n° 454), 9,90 euros.

CHRONIQUE DE POÉSIE DE FRANÇOISE HAN

Le visible et l'invisible

Écrire en poésie suppose de faire passer dans les mots autre chose que des évidences et des lieux communs, d'amener au jour sinon la vérité, au moins les vérités cachées sous les apparences.

Le livre de Carole Darricarrère, *Demain l'apparence occultera l'apparition*, porte en exergue une citation de Roberto Juarroz: « *Le visible est un ornement de l'invisible*. » Son titre exprime la crainte que l'ornement enfouisse l'invisible. Écrire peut-il écarter la menace? Le prélude émet un doute: « *Au bord de chaque livre, l'invisible s'impatiente*. » Dès la première phrase, le lecteur est averti, il ne va s'agir « *que d'un flirt furtif avec le Poème* ». L'auteur use des majuscules pour bien distinguer « *Ce qui sépare le poème du Poème / la réalité du Réel* ». Ce n'est là qu'un moyen annexe de se faire entendre. Le texte en lui-même est riche d'inattendus qui renouvellent non la langue – c'est celle dont nous nous servons quotidiennement – mais l'esprit qui l'anime. Il fait appel au concret, au corps, à des situations vécues, à des gestes habituels que nous ne remarquons généralement pas.

Au début de la première séquence, *l'Apparition*, un simple déplacement est l'objet d'une précision géométrique: « *Tu traverses le parking dans une diagonale pure*. » Que nous annonce ce détail? « *Le triangle se referme sur une droite dont les extrémités sont destinées à se renouveler*. » Nous voilà hors de la géométrie euclidienne. La pensée de Carole Darricarrère n'avance pas sur des chemins battus. Et si elle prend racine dans les cinq sens – l'odorat, en particulier –, elle permute aussi bien leurs rôles: « *Tout ce que tu vois, tu le vois avec les mains*. » En assurant que « *note de cœur sont les pensées* », elle se tourne vers l'Extrême-Orient.

La deuxième séquence s'intitule *la Chambre des corps*. C'est celle des amants « *encordés à travers les siècles* », qui nous relie à toutes les générations. Une tendresse s'y manifeste: « *Nous dormons comme un seul arbre. / Bras ouverts. / Les mains sont. / Naines étoilées*. » La chambre – c'est aussi, une fois, celle des morts – revient à plusieurs reprises, non comme un lieu, mais portée sur le dos ou par-dessus l'épaule. Une autre image récurrente est celle d'un champ de blé, source de lumière, qui

pourrait bien être la poésie. Les séquences suivantes ont pour titres: (*Seul ce qui longe la mer*) *n'est pas bordé*, (*Ce qui déplace les montagnes*) *n'a pas de poids*, *Élection du feu*, *Le guet muet est l'œuvre des vautours*. On le voit, les sujets de méditation ne manquent pas, leur formulation souvent tangente au paradoxe est un attrait. L'esprit du lecteur est en éveil constant. Peut-être suggérera-t-on à l'auteur de ne pas abuser des termes abstraits qui conduisent à des maniérismes tels que « *la lame de la transcendence s'initie sur le fil de l'immanence* », mais nous faisons confiance à sa promesse: « *Je fabriquerai encore un peu de noir pour remuer dans les pollens*. »

Revues

Dans la récolte automnale de *Diérèse*: Zéno Bianu, des poèmes, une photo, un entretien avec Bruno Sourdin; un long poème de Bernard Noël, *Présent de papier*; un dossier Bernard Vargaftig avec une bonne étude de Monique W. Labidoire et des poèmes inédits. Deux Américains nés en 1927, Stanley Merwin, traduit par Raymond Farina, et Philip Lamantia, traduit par Pierre Mironer, une Allemande, Sylvia Geist, née en 1963, traduite par Joël Vincent. Et toutes les rubriques habituelles.

Inuits dans la jungle en est à son numéro 2. Le sommaire retient l'attention. D'abord Juan Gelman, le poète argentin que nous connaissons par la tragédie qu'il a vécue sous la dictature militaire et par *l'Opération d'amour* (cf. *les Lettres françaises*, décembre 2006). On lit ici en version bilingue un poème des débuts (1963), *Chiens célèbres vents*, traduit par Jean Portante. Puis quatorze poètes germanophones, dont un Luxembourgeois, les plus connus en France étant Volker Braun et Michael Speier, les autres sont à découvrir. Ensuite, la poésie beat, avec Allan Ginsberg et Lawrence Ferlinghetti. Après quoi, la Belgique et l'Europe sous la plume de Jacques Sojcher, Berno Barnard, Jacques Darras. Surgit un sujet encore peu fréquent dans les revues de poésie, avec *le Premier Manifeste pour une poésie-action numérique*, par Philippe Boissonard. Enfin, un *Cahier de création*, dans lequel Jean-Luc Despax se livre à un *Slam satirique sur la corporation*, assez emporté.

Po&sie propose un numéro double d'une grande densité. Il s'ouvre par des adieux à Henri Meschonnic, signés Denis Thouard, et à Martine Broda: l'allocution prononcée par Esther Tellermaun lors des obsèques, et un texte d'Yves Di Manno. *Le Divan occidental-oriental II* apporte un texte de Giacomo Gambale sur l'héritage arabe et coranique dans la poésie de Giuseppe Ungaretti. La séquence *Du monde entier* se divise en deux parties. La première est faite de traductions, à commencer par huit pages de *la Pharsale*, le seul texte qui nous reste de Lucain, ce poète mort à vingt-six ans en s'ouvrant les veines pour échapper au supplice que lui préparait Néron. « *La langue est au(x) nœud(s) de ce poème* », dit Jean-Paul Gillet, qui le traduit du latin et en souligne la contemporanéité. Suivent quatre chapitres de *la Femme de Zante*, de Dionysios Solomos, écrivain grec du XIX^e siècle, traduit et présenté par Gilles Ortlieb. (L'ouvrage complet paraît aux Éditions Le Bruit du temps). Puis des contemporains: trois poèmes de Georges Veltos (Grèce), sept poèmes de Maciej Niemiec (Pologne), *la Maison des jours*, de Victor Sosnora, (Russie), *Gondwana*, de Nathaniel Tarn (États-Unis), un poème de grand souffle inspiré par le continent antarctique, traduit de l'américain par Auxeméry, des poésies roms réunies par Muzafer Bislim, traduites et présentées par Pierre Chopinaud. Les textes de langue française commencent avec Petr Kral, suivi de Bernard Noël. Ils se terminent par une nouvelle de Jean-Loup Trassard. La livraison comporte encore des études sur le XIX^e siècle et sur le rapport musique et poésie.

Enfin, signalons dans *le Monde diplomatique* de janvier 2010 une double page de Jacques Roubaud, *Obstination de la poésie*.

Demain l'apparence occultera l'apparition,

de Carole Darricarrère. Éditions Isabelle Sauvage, 2009 (Coat Malgou, 29410 Ploumélour-Ménez). 124 pages, 15 euros.

Diérèse n° 46, automne 2009. 260 pages, 9,50 euros.

Inuits dans la jungle n° 2, Le Castor Astral-In'Hui, 2009, diffusion Le Seuil-Volumen. 192 pages, abonnement à trois numéros, 30 euros.

Po&sie n° 128-129, Éditions Belin, 2009. 230 pages, 32 euros.

La lutte des classes existe toujours

Occulté en France pendant quatre-vingts ans, *le Bateau-Usine* de Kobayashi Takiji, qui connaît un immense succès au Japon, est une œuvre majeure de la littérature mondiale.

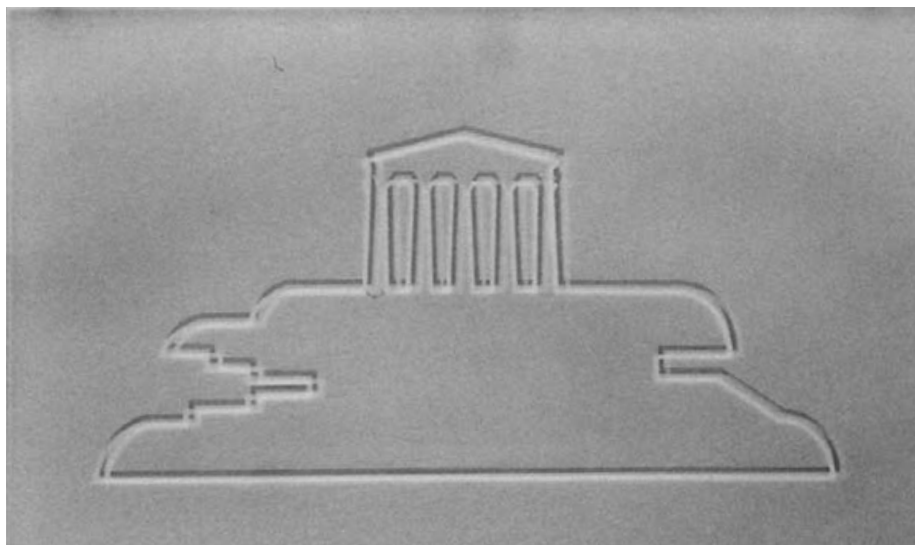
Le Bateau-Usine

de Kobayashi Takiji. Éditions Yago, 14 pages, 18 euros.

Dès qu'on l'a entre les mains, on se demande pourquoi il a fallu quatre-vingts ans pour que ce roman soit traduit en français. Pourtant, il existe des spécialistes de la civilisation japonaise, et on a peine à imaginer qu'ils n'aient jamais signalé l'œuvre de Kobayashi Takiji. À moins qu'une censure cachée n'ait habilement rejeté dans les oubliettes un livre qui dérange... Il faut donc saluer l'initiative des Éditions Yago, qui nous permettent de prendre connaissance de l'œuvre principale de Kobayashi Takiji, qui date, précisons-le, de 1929.

Les années 1920 sont une période fertile pour les écrivains japonais qui se sont placés dans la mouvance révolutionnaire. Malgré une violente répression du communisme, présenté comme liquidateur de la grandeur japonaise; malgré des conflits internes sectaires, ils sont actifs et influents, et se prononcent souvent pour un art prolétarien. Un des plus talentueux parmi eux est justement Kobayashi Takiji. Ce qu'on sait de sa vie montre la violence qu'il dut affronter, comme militant politique et comme écrivain. Son cas fut réglé en 1933: arrêté par la police, il fut torturé à mort. Son meurtre était la réponse au défi qu'il lançait au régime de Hirohito.

Le Bateau-Usine part de la condition misérable d'un prolétariat maritime démuné, sans



grande tradition d'entraide, souvent chassé d'autres secteurs par le chômage. Mais son sujet véritable est moins cette situation que les moyens d'en sortir. Payés une misère, battus, frappés d'amendes à la moindre défaillance, parqués dans le remugle de lieux ignobles, exposés au risque de finir noyés, les membres de l'équipage ont tout intérêt à la révolte. Malgré les lâchetés, les craintes de toute sorte, en particulier celle de se lancer dans un mouvement dont ils ne savent pas ce qu'il donnera à terme, on sent monter ce désir. Ces hommes ne peuvent rien espérer de

personne, si ce n'est d'eux-mêmes. Le capitaine du bateau, qui est censé disposer en mer des pleins pouvoirs, ne leur vient jamais en aide. Par lâcheté et par intérêt, il s'est placé du côté du propriétaire et de l'intendant qui le représente. Celui-ci joue avec adresse de la crainte qui est naturelle à des hommes qui ont tous quelque chose à perdre. Finalement, s'ils se lancent dans l'action, c'est parce que les conditions de travail mettent leur vie en danger.

Un autre ressort de l'asservissement de l'équipage est le nationalisme. La zone de pêche jouxte

l'île de Sakhaline, possession de l'URSS. Sous la protection d'un destroyer, le bateau viole les eaux territoriales soviétiques pour en piller les richesses maritimes. L'intendant fait appel à la haine du Russe – opportunément rouge – pour faire croire à tous qu'ils travaillent pour la puissance du Japon et qu'ils ont en charge un véritable devoir patriotique.

Le Bateau-Usine réunit tous les éléments de la naissance d'un conflit de classes qui n'est pas sans rappeler l'atmosphère du *Cuirassé Potemkine*. Pour s'imposer, la révolte doit se frayer en chacun un chemin si difficile que, quand elle l'emporte, les hommes en sont transformés. Ils ont vaincu une peur si profonde, si bien ramifiée, que plus jamais on ne pourra les y enfermer. Seule l'union permet d'agir et d'affronter une situation à ce point inhumaine. Elle transforme ces loqueteux en combattants des grandes causes. Les révoltés du *Bateau-Usine* ne sont-ils pas les samouraïs d'un nouveau Japon? Vision impie. L'auteur devait mourir pour avoir transformé les prolétaires en héros et imaginé un Japon au service du peuple. Son exécution fut un signal à tous les impudents qui pensaient pouvoir mettre en pièces le système impérial.

Le Bateau-Usine est un grand livre. On attend que l'éditeur nous donne les autres romans de Kobayashi Takiji, puisqu'il dispose, en la personne d'Évelyne Lesigne-Audoly, d'une traductrice de qualité.

François Eychart

De Marx à la Grande Révolution : allers et retours

Entretien avec Claude Mazauric (II)

Les Lettres françaises. Revenons à la question historiographique. La force du modèle de lecture marxiste et/ou jacobin de la Révolution, qui a pu lui garantir une certaine forme d'hégémonie, a été sa capacité à intégrer les modèles de lecture des grands historiens bourgeois et républicains du XIX^e siècle, réalisant une forme réussie de « dépassement » au sens hégélien. Il est d'ailleurs significatif que la première histoire « marxiste » de la Révolution ait été écrite par Jaurès, qui se revendiquait autant de Marx que de Michelet. Une question se pose : est-ce que cette reprise et ce dépassement ne comportaient pas certains dangers ? Car, la lecture de la Révolution française produite par un Thiers, par exemple, était un « grand récit » contant la poussée et l'avènement des classes moyennes (lire « la bourgeoisie ») contre l'archaïsme féodal de la monarchie. Il y avait là une forte dose de téléologie et de finalisme qui tendait à montrer comme inévitable cette accession au pouvoir d'une nouvelle classe née au sein des pores de la société de l'Ancien Régime.

Claude Mazauric. Rappelons d'abord que le premier essai s'affichant comme délibérément « marxiste » et portant sur l'histoire de la Révolution française a été publié en 1889, par Karl Kautsky, « le pape international du marxisme », comme on le qualifiait alors. Engels se montra pourtant très critique à l'égard de l'ouvrage de Kautsky qui fut cependant régulièrement réédité, même en Russie après la révolution d'Octobre. Tout cela est désormais bien connu. Mais c'est évidemment avec Jaurès et son *Histoire socialiste de la Révolution française*, que la pensée de Marx a pénétré dans le champ de l'historiographie. Elle est rentrée, moins en tant qu'approche herméneutique, c'est-à-dire de détermination du sens de l'événement, que sous la forme d'un apport majeur à l'heuristique historique, c'est-à-dire en tant que recherche de production de connaissances. Jaurès s'est donné trois pères : Plutarque (les « grands hommes » – on dirait aujourd'hui en s'inspirant de la problématique politologique, les principaux « protagonistes »), Michelet (le « peuple », les masses dans leur existence collective, sociologique, mentale)... et Marx, dont le point de vue matérialiste et dialectique lui permet de dégager le substrat matériel des réalités de classe derrière l'unicité contradictoire de la « nation » en tant qu'elle est le cadre fondateur de l'émancipation humaine à la fin du siècle des Lumières. Mais le plus important peut-être est que Jaurès a réconcilié l'approche théorique qui était au cœur de l'histoire philosophique, avec le travail de terrain des historiens entrepris à partir des « sources ». D'où l'influence quasiment immédiate que son œuvre a exercée sur la plupart des historiens universitaires et républicains qui l'ont salué : Aulard, le premier, puis Mathiez, Sagnac, Lefebvre, Labrousse, Godechot, presque tous et même, mezzo voce, jusqu'à Furet. En cela jusqu'à Soboul, qui en a donné une réédition érudite et fondamentale dans les années 1960. À la suite de l'œuvre de Jaurès, qui marque un « tournant » comme je l'ai écrit, la référence à Marx s'est trouvée insérée dans le continuum de l'historiographie républicaine de la Révolution, à la fois en continuité avec la découverte de l'objet révolutionnaire comme effet de lutte de classes tel que l'avaient établi les historiens libéraux du premier XIX^e siècle (en premier lieu, par François Mignet et surtout avec le génial François Guizot, bien plus qu'avec Thiers que tu évoques) et, simultanément, en discontinuité avec eux qui voyaient l'avènement de la « classe moyenne » et l'établissement de l'ordre bourgeois opéré par les révolutions modernes en Europe (c'est la thèse de Guizot) comme une sorte de fin de l'histoire (déjà !), en quelque sorte la sortie de la préhistoire de l'humanité. Il restait donc à construire l'humanité émancipée : telle sera l'œuvre à venir du socialisme selon Jaurès... mais ici, nous sortons de l'heuristique.

Ce qui pourrait expliquer que la lecture républicaine ait été conservée, c'est sans doute l'intérêt porté pour le jacobinisme, voire même l'adhésion à ce dernier, au sein du mouvement ouvrier. On peut prendre l'exemple de Lénine, qui y voyait un modèle de pratique politique positif à méditer, voire à transposer. Or le jacobinisme a aussi signifié la répression de certaines forces populaires (enragés, hébertistes, etc.). Comment comprendre ce paradoxe ?

Claude Mazauric. Lénine, que ce soit avant son accession au pouvoir, puis après, et Gramsci dans sa prison ont conçu une grande admiration pour les Jacobins de 1793. Cette admiration portait moins sur le contenu social de leurs projets que sur les



méthodes de lutte politique et la forme de la construction d'un État révolutionnaire destiné à conduire la transformation sociale à ses fins. D'où leur intérêt pour l'action des clubs, la vie politique sectionnaire, l'ambition culturelle, le volontarisme, la mobilisation des masses, la symbolique, la recherche du compromis, etc. Pour Lénine, le retour rétrospectif, et même métaphorique, sur l'épisode révolutionnaire français, permet de formuler des réponses à des questions stratégiques du présent : Que faire ? L'État et la révolution, compromis ou radicalité ? etc. Trotski a d'ailleurs procédé de façon assez identique pour juger des « moments » de la Révolution russe.

Et Gramsci ?

Claude Mazauric. Je consacre beaucoup de place, dans mon essai, à Gramsci parce qu'il en occupe beaucoup dans mon esprit. Chez lui le jacobinisme, qu'il connaît par ses lectures, notamment celle de Mathiez, devient un moyen de mise à l'épreuve des concepts fondamentaux qu'il élabore : ceux de révolution « active », d'« hégémonie », de « bloc historique », de « prince moderne », etc. et de tout ce qui touche à l'idée de subjectivation chez les protagonistes, des déterminations objectives de caractère historique dans le champ desquelles ils deviennent acteurs de leur histoire au présent. Évidemment, cela soulève la question de la Terreur, de son contrôle comme de ses aberrations. Je cite dans mon essai ce qu'en a dit Engels dans une lettre à Marx : il y voyait l'effet de la trouille du bourgeois plus que l'expression de la passion égalitariste du peuple des faubourgs ! Aujourd'hui, les historiens sont plus attentifs à y déceler la force brute du ressentiment cumulé, dans la mémoire des familles, par ces siècles de domination et d'iniquités caractéristiques du modèle d'ordre social « aristocratique-clérical », pour le dire d'un mot.

La lecture libérale de Furet s'est construite sur le refus de la prise en compte du facteur social dans l'interprétation de la Révolution française. Dans une telle optique, le marxisme se trouve d'emblée discrédité. Pour justifier une prise de position aussi radicale, il a fallu décrédibiliser les explications mettant au premier plan les facteurs sociaux et économiques, puis en inférer que ces facteurs furent inopérants durant la Révolution. Il est surprenant de constater à quel point la critique de l'économisme du marxisme s'est retournée en une lecture unificatrice d'un événement aussi riche et multiforme que la Révolution.

Claude Mazauric. Tu as raison de souligner qu'avec Furet, la sphère du politique n'est pas seulement un domaine auto-

nome : elle échappe en réalité à la détermination du social, quelle que soit l'acception qu'on lui en donne. À le lire, le social lui-même se dissout dans un dispositif inorganique de rapports arbitraires au profit d'une approche entièrement contractualiste de l'ordonnement social qui replace le sujet au centre des configurations historiques. On est en plein idéalisme ! Toutes les interventions politico-historiques de Furet en 1989 tournaient autour de cette orientation de principe. Cela le conduisait à exalter d'autant plus le caractère positif de la proclamation d'égalité des droits dits civils au XVIII^e siècle, qu'il en faisait une machine de guerre contre leur extension réelle et potentielle aux droits dits de seconde puis de troisième origine (les droits sociaux, culturels, à l'environnement, etc.), jugés contradictoires avec les précédents, et même incompatibles. Mais il faut le constater – et je ne cesse de le rappeler dans mon livre –, toutes les recherches historiques internationales qui ont reçu l'aval de la communauté des historiens en ce qu'elles sont fondées sur des « sources » et établies en conformité avec les topiques du métier, ont au contraire montré la constante articulation du politique et du social au cours du processus révolutionnaire (enjeux, conflits, discours, compromis de fait, néologie politique, régulations institutionnelles...).

Tu montres dans ton essai que dans l'espace historiographique, sinon dans l'espace public, les positions successives de François Furet ont perdu beaucoup de leur crédit. Est-ce en raison de leur inanité scientifique ou à cause de la conjoncture idéologique qui n'est plus ce qu'elle était ?

Claude Mazauric. Pour ma part, j'ai depuis longtemps répété et démontré que la remise en question de l'interprétation matérialiste et rationaliste de l'histoire de la Révolution favoriserait, notamment en France, la mise en position dominante de l'idéologie néolibérale, qui est la forme contemporaine de la pensée réactionnaire : je l'avais écrit dès 1967, dans les *Annales historiques de la Révolution française*, pour mon essai critique relatif au manuel de Furet et Richet. Aujourd'hui, j'en vois qui découvrent la lune, je m'en réjouis mais je constate qu'ils paraissent oublier ma priorité en ce domaine, et donc le caractère antécédent, dont je me flatte d'avoir été l'auteur, de la mise en évidence prémonitrice d'une dérive idéologique dont le point d'aboutissement est exactement contemporain des années 1990-2000.

Les recherches actuelles confirment-elles la pertinence du concept de « Révolution bourgeoise » auquel s'attaquait avec virulence Furet ?

Claude Mazauric. On a pleinement mis au jour un fait central, à savoir comment, à travers l'articulation concrète des dispositifs politiques successifs et des effets sociaux, s'est construite une sorte de modèle français d'ordre bourgeois qui ne résulte pas d'une préfiguration a priori instituée contre vents et marées, mais qui résulte d'un vaste processus contradictoire où le fugace et le pérenne ont fusionné et au sein duquel ont surgi aspirations diverses, virtualités complexes et diversifiées, expérimentations neuves... Mais tu vois qu'on est ici bien loin de la prétendue vulgate répétitive, évoquée dans les années 1970 ! Partout dans le monde, le mode de production capitaliste s'est imposé mais la forme historique de son institution, les rythmes et les contre-marches de sa réalisation effective, les conséquences des voies de son développement, définissent le champ très divers d'une histoire réelle qui est en chantier perpétuel. Je reviens à Jaurès : il ne faut jamais réduire la Révolution française au contenu ultime, bourgeois, des régimes qui en sont issus. Florence Gautier a eu raison, par exemple, de mettre en valeur l'immense portée libératoire, pour l'humanité, de la déclaration du 26 août 1789, mais qui songerait à ignorer, paradoxalement, comment la bourgeoisie s'est politiquement constituée en classe dominante dans la nation à travers le processus révolutionnaire lui-même ? Il n'y a pas lieu pour cela de se dire marxiste !

Entretien réalisé par Baptiste Eychart

L'Histoire de la Révolution française et la pensée marxiste, de Claude Mazauric. Éditions PUF, 2009, 194 pages, 23 euros.
Babeuf Écrits, présentés et choisis par Claude Mazauric. Éditions Le Temps des cerises, 2009, 20 euros.

Vivre sous des normes

De Canguilhem à Foucault, la force des normes,
de Pierre Macherey. Éditions la Fabrique,
145 pages, 13 euros.

Les cinq études ici réunies peuvent d'abord se lire comme un post-scriptum aux *Histoires de dinosaure*, où Pierre Macherey avait rassemblé une série de textes écrits sur trois décennies pour montrer par l'exemple ce que signifiait, pour lui, « faire de la philosophie », tout en mesurant les transformations du champ où se déploie cette pratique. Au fil de ces textes écrits entre 1963 et 1993, c'est, de nouveau, tout un pan de l'histoire récente de la philosophie française qui se découvre. Macherey rappelle ainsi que Canguilhem aimait à raconter comment il avait été sollicité par Foucault pour « diriger » sa thèse, avant de recevoir le manuscrit de *L'Histoire de la folie*, « sans avoir rien su au préalable de son contenu, ni avoir eu à intervenir ». Peu après, dans la collection « Galien », dont il est le directeur, Canguilhem publie le deuxième grand livre de Foucault, *Naissance de la clinique*. Et c'est encore à Canguilhem, peut-être son seul « maître », que Foucault consacra l'un de ses tout derniers textes, écrit pour présenter l'épistémologue français aux lecteurs américains.

En filigrane, c'est aussi son propre itinéraire théorique que retrace Macherey. Plusieurs textes reviennent avec admiration sur l'enseignement de Canguilhem à la Sorbonne, autrement plus substantiel que les cours d'Aron où « tout, c'est-à-dire rien, était dit dès le début ». L'avant-propos rétrospectif évoque encore l'atmosphère de la rue d'Ulm, où Althusser invite le jeune agrégé de philosophie, dès 1963, à présenter un exposé sur Canguilhem qu'il fait publier l'année suivante dans *la Pensée* et qui méritait incontestablement

une réédition. Tel un indice, le nom de Spinoza, troisième homme régulièrement convoqué dans ces études, fait signe vers la pensée de l'immanence et vers tous les travaux que Macherey lui a consacrés, de Hegel ou Spinoza (1979), au monumental commentaire de *L'Éthique* en cinq volumes, en passant par les études recueillies dans *Avec Spinoza* (1992).

Au-delà des aspects biographiques, ce qui justifie le rapprochement de Canguilhem et de Foucault est une certaine conception de la norme. À la question de savoir « ce que c'est que vivre, et vivre en société, sous des normes », « l'incalculable apport » de Canguilhem et de Foucault aura été de rompre avec la définition de la norme comme une instance transcendante qui s'appliquerait toujours de la même façon à un matériau indifférent. Dès sa thèse de médecine, *L'Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique* (1943), Canguilhem montre que la vie n'est pas soumise à des normes qui s'imposeraient à



elle de l'extérieur, mais que ce sont les normes qui, comme le dit Macherey, « de manière complètement immanente, sont produites par le mouvement même de la vie ». De son « archéologie du regard médical », Foucault, fidèle à la leçon de Bichat et de Canguilhem, conclut que la mort, loin d'être « cette nuit où la vie s'efface », devient avec la naissance de la clinique « ce grand pouvoir d'éclaircissement » qui jette sur la vie une lumière inédite. Il en découle une conception du « normal » profondément originale, qui s'appuie moins sur la définition d'une « normalité » figée et contraignante que sur la mise au jour d'une « normativité » qui exprime la dynamique des normes et qui laisse place à la possibilité d'un conflit et d'une contestation. « Au lieu de considérer la mise en œuvre des normes comme l'application mécanique d'un pouvoir préconstitué », parler de normativité revient à souligner « le mouvement concret des normes », autrement dit leur historicité et leur plasticité.

Dès lors que la vie, cessant d'être définie comme une « nature substantielle », est pensée comme un « projet, au sens propre de l'élan qui la déséquilibre en la projetant sans cesse au-devant d'elle-même », il devient possible de passer au problème des normes sociales, sans risque d'assimiler le fonctionnement de la société à celui de l'organisme. Dans l'appendice ajouté à la réédition de sa thèse, Canguilhem ne soulignait-il pas la « priorité de l'infraction sur la régularité » ? Plaçant stratégiquement cette citation en conclusion du recueil, Macherey ne manque pas de préciser qu'il faut l'entendre « sur le plan de la vie individuelle comme sur celui de l'existence sociale ». Face au « triomphe obscène de l'esprit réactif », fustigé dans l'avant-propos, il était urgent de le rappeler.

Jacques-Olivier Bégot

Et l'acier de la cage fut trempé

Max Weber et Karl Marx.

de Karl Löwith, traduit de l'allemand par Marianne Dautrey. Éditions Payot, « Critique de la politique », 192 pages, 20 euros.

Mon premier : grave et tragique. Le deuxième temps, lui, bascule prestement dans le comique. On le sait. Mais la répétition n'obéit pas toujours à ce rythme propre au théâtre de la conscience de soi hégélienne. La répétition se révèle aussi bien freudienne et cadencée comme l'iambe : un léger choc déchaîne un fantôme, fait arriver ce qui n'avait jamais eu de lieu.

C'est cette expérience que ranime la publication de Marx et Weber dans la collection – déjà légendaire – de Miguel Abensour. Au premier moment, en effet, nous sommes étourdis. Nous revoici plongés dans les années 1950 – à peine sortis des hommages à Camus ! Qui en niera, certes, le charme ou l'importance ? A coup sûr il s'agissait bien alors d'une gigantomachie à propos du communisme et du marxisme. La seconde vie de la confrontation Weber-Marx semble nous redonner « le Pausilippe et la mer d'Italie ». À savoir *les Aventures de la dialectique*, avec en prime, tout le reste, de Sartre à Garaudy. Le livre célèbre de Merleau-Ponty, qui a cristallisé les enjeux politiques et philosophiques de l'après-guerre, tournait, en effet, au-delà de la rupture avec Sartre, autour de Max Weber, de son sens pour le marxisme (notamment en interrogeant son écho chez Lukács). Pourquoi donc revenir à Weber ou discuter avec Lukács ? Il y faudrait, on s'en doute, de longs développements. Pour faire court, ceci : soient le marxisme et le communisme comme problèmes, au cœur de la guerre froide, en tant que marqués par la pétrification et la glaciation, comment redonner vie à la dialectique. Pour Merleau-Ponty, la dialectique vivante désigne celle qui ne se boucle ni sur un sujet ni sur une fin. Weber, dans cette partie, figure celui qui maintient la pluralité des sujets historiques et la relativité contingente de leur choix, ce qui interdit toute philosophie de l'histoire présentée comme dogmatique. Il faut donc « véberiser » le marxisme, c'est-à-dire restituer sa part au sujet contre une dialectique qui se ferait dans son dos, et c'est à cet endroit que Merleau-Ponty invente le « marxisme occidental », dont il va hardiment créditer, passant sous silence la référence à Hegel, le Lukács de *Histoire et Conscience de classe* (1923).

Ce rappel était nécessaire pour mesurer l'enjeu de la confrontation Marx / Weber, pour mieux situer la place de la traduction de Karl Löwith. Ce texte (1932), en effet, échappe entièrement à cette répétition qui fait du deuxième temps la résolution dérisoire du premier et ce serait une complète erreur de le regarder comme une trop tardive contribution (insignifiante) à un débat des années 1950. Pour deux raisons : le déchaînement à propos des *Aventures de la dialectique* ne s'est guère hissé sur le cothurne tragique. Tout s'y trouvait biaisé par un débat de Merleau-Ponty avec lui-même et Aron. Deuxièmement : si je parlais de fantôme, c'est qu'il s'agit bien, avec le texte de Löwith, de ce qu'on nomme ainsi dans le monde des archives. Un document qui manque à sa place. Enrico Donaggio, un spécialiste de Karl Löwith, rappelle dans sa préface le parcours intellectuel de cet autre « grand » des années 1930. Élève et admirateur de Heidegger, l'arrivée du nazisme le fait s'interroger, comme bien d'autres (Lukács par exemple) sur ce qui a pu transformer des penseurs en maîtres-penseurs. Au moment où il écrit ce texte bref, l'air du temps est rouge et l'horizon menaçant est celui du capital.

Quel effroi commun a pu rassembler l'Ordinariarius de Heidelberg et l'outlaw de Trèves ? « L'irrationalité spécifique qui se forme au cours du processus de rationalisation... ce qui à l'origine était un simple moyen, s'autonomise et perd ainsi son sens (Wert). Ce renversement définit l'ensemble de la culture moderne qui enferme l'homme comme dans une cage d'acier. » Or cette irrationalité au sein de la raison (qui préfigure la dialectique de l'École de Francfort), Weber sait la découvrir car il procède de la Kulturkritik amorcée en 1900 par Simmel, pour laquelle la question décisive est celle qui porte sur le type d'homme qu'annonce la modernité. Voilà ce qui permet le rapprochement – qui n'est pas la fusion – avec Marx. L'aliénation répond à l'irrationnel du rationnel. Le grand bourgeois et le révolutionnaire ajustent leur regard, en reconnaissant, chacun à sa façon, le surgissement de l'homme sans qualité au sein de la réification et de la cage d'acier.

Dans le retrait des dieux, et dans la cage d'acier du capital, quel homme voulons-nous ?

Jean-Loup Thébaud

Le retour de Ludd

Un futur sans avenir. Pourquoi il ne faut pas chercher à sauver la recherche scientifique.

du groupe Oblomoff. Éditions L'Échappée, 9 euros, 126 pages.

Au début du XIX^e siècle, la Grande-Bretagne de la première révolution industrielle fut secouée par un violent mouvement de destruction des machines que le capitalisme manufacturier implantait dans le pays. Animé par des artisans menacés d'être « déclassés » et prolétarisés par les nouveaux métiers à tisser, le mouvement prit comme figure de ralliement Ned Ludd, un ouvrier anglais sans doute légendaire mais dont la personnalité se montrait apte à concentrer les oppositions à un capitalisme bientôt devenu industriel. De courte durée, le mouvement luddiste ne connut pas de succès direct, puisque la vieille fabrication artisanale continua par la suite son recul. Il permit toutefois d'indiquer aux générations à venir que la collusion du capital, de la science et de la technique n'était en rien fortuite.

Fondé récemment et constitué pour partie de scientifiques et de chercheurs, le groupe Oblomoff a choisi, lui, de faire référence au héros du roman de Gontcharov, dont l'indolence, voire la paresse, a donné naissance en Russie à l'expression d'« oblomovisme ». On constatera cependant en lisant le petit pamphlet que le groupe publie sous le titre *Un futur sans avenir*, que la critique virulente adressée à la science relève ici plus de la posture radicale et anticapitaliste des luddistes que de l'apathie du propriétaire terrien imaginaire de Gontcharov. On en jugera par ce point de départ : « Si les connaissances augmentent en permanence, la compréhension du monde qui nous entoure régresse. » Et cette régression ne s'explique pas uniquement par les mesquineries universitaires, la précarité touchant de nombreux chercheurs ou la course effrénée aux crédits par les laboratoires. Le mal est en fait plus profond, puisque la science fait actuellement totalement corps avec l'État et le capital. Plus qu'un instrument, elle est devenue une extension de ces derniers, garantissant pouvoir militaire et profits économiques. Aussi excessif qu'il semble paraître au premier abord le diagnostic semble pertinent, même s'il effraiera les thuriféraires de l'ordre établi chargés de ravalier un système plus que jamais en faillite.

Baptiste Eychart

L'Art en livres

Curieuse entreprise que celle d'Umberto Eco pour les conférences données au musée du Louvre et reprises dans ce gros volume richement illustré. Il m'a mis dans le même embarras que le *Détail*, du regretté Daniel Arasse. À force de chercher un sujet original, « transversal » comme on dit de nos jours, il a fini par tirer la corde jusqu'à l'usure. Le grand universitaire et romancier italien explique que cet intérêt pour la liste lui vient de ses études médiévales (il a fait sa thèse sur saint Augustin) et de ses lectures de Joyce (il a écrit un essai sur ce dernier, *l'Œuvre ouverte*, qui a fait couler de l'encre à l'époque de sa parution). Mais s'il fait encore une fois preuve d'une érudition presque monstrueuse (accumulative pour le coup), je ne suis pas convaincue qu'il ait eu raison de s'en tenir à cette relation au nombre. Les connaissances anciennes – il le montre très bien dans son chapitre sur l'indicible – peuvent paraître des entassements de faits sans ordre. C'est pour cela qu'il prend *l'Histoire naturelle* de Plin comme paradigme : à nos yeux, c'est un ouvrage chaotique, mais, pendant l'Antiquité, il était reçu comme une encyclopédie gouvernée par un ordre puisqu'il va du naturel (les cieux) à l'artificiel (l'art). De même, les *Étymologies* d'Isidore de Séville (570-630) ont leur logique. Ces considérations sur la Wunderkammer (cabinet de curiosités), sur les collections et les trésors, sur le phénomène de la liste dans le temps, restent passionnantes avec les nombreux extraits de textes anciens (d'Homère à l'Arioste) et les tableaux mis en regard (*les Arches de Noé*, par exemple). Mais la thèse de l'auteur n'est guère convaincante.

Ces relations épistolaires entre Stéphane Mallarmé et Berthe Morisot sont non seulement passionnantes pour comprendre leur complicité, mais aussi émouvantes. Elles nous révèlent un monde où l'art et la littérature avaient encore des liens profonds. On découvre à quel point le poète du *Coup de dés* ressentait le besoin d'entretenir des connivences étroites avec des peintres comme Manet, mais aussi Renoir, Monet, Pissarro, Degas, Mary Cassatt et Whistler. Il a fréquenté les soirées de l'auteur d'*Olympia*, et, après sa mort, il continue à voir Berthe Morisot et son mari, Eugène Manet. Cette fréquentation devint de nature familiale puisqu'il fut le tuteur de leur fille, Julie. Pour lui, la peinture faisait écho à sa recherche poétique et il a toujours cherché une collaboration avec les artistes, sur lesquels il a écrit (il prend la défense de Manet à une époque où il était décrié). Quand Durand-Ruel a organisé l'exposition de Morisot en 1896, un an après sa disparition, il a pris sa meilleure plume pour écrire une monographie qui demeure un modèle aujourd'hui. Au-delà de l'histoire, qui s'écrit au fil de leurs lettres, on est frappé par la pudeur de cette intimité profonde entre deux êtres d'exception.

Auteur d'ouvrages mémorables (*le Sujet dans le tableau*, *Léonard de Vinci*, *Une histoire de la perspective*, *Vermeer*...), Daniel Arasse a été un des meilleurs historiens d'art français. À l'égal de Chastel, il avait une grande clarté de pensée et d'expression rare et précieuse, qui ne l'empêchait pas de formuler des hypothèses complexes, subtiles et parfois audacieuses. Ces essais inédits, écrits entre 1985 et 1996, confirment son talent et la qualité de ses spéculations. Quand il traite de Piero della Francesca, de Mantegna ou du Parmesan, on est subjugué par son récit érudit, qui décrypte les œuvres, mais se révèle aussi un voyage exaltant dans le vaste monde de la peinture de la Renaissance en Italie. Voyons ce qu'il dit du *Labyrinthe de Psyché*, de Jules Romain. Il nous permet d'évoluer au sein du programme iconographique très compliqué de l'héritier de Raphaël et nous montre les contradictions volontaires, les secrets, les ambiguïtés, les déviations par rapport aux sources antiques de ces fresques et de ce plafond dans le palais de Té, à Mantoue. Il nous expose pourquoi il y a deux scènes de banquet pour les noces de Psyché et de Cupidon (où est déjà présente leur fille, Voluptas!), l'une de nature divine, l'autre, satyrique. Arasse réussit à restituer la cohérence de scènes maniéristes avec méthode et passion. On se laisse emporter par son désir de rendre vivantes ces peintures dont les codes nous échappent.

Toujours cité, ses dessins étant souvent reproduits, Athanasius Kircher demeure quasiment inconnu : on avait plutôt tendance à l'associer aux arts de l'occultisme. Cet ouvrage sérieux en fait le portrait avec minutie et montre quel rôle il a joué au XVII^e siècle. Élevé chez les jésuites dans une Allemagne déchirée par les guerres de religion, devenu jésuite à son tour et ordonné prêtre en 1628, alors qu'il enseignait les mathématiques depuis cinq ans, cet esprit curieux s'intéressait à tous les aspects

de la connaissance, de l'astronomie au magnétisme terrestre, en passant par la géographie, la musique et les sciences naturelles. Il se forge aussi une grande réputation dans la sphère des langues anciennes. Ses travaux sur le copte font vite autorité et ils aideront plus tard Champollion à traduire les hiéroglyphes égyptiens, dont il a compris le fonctionnement sans percer le mystère. Son œuvre est immense et encyclopédique – même les protestants l'éditent et le lisent. Il a écrit un livre fabuleux sur la Chine grâce aux informations reçues des missionnaires, et il explique l'univers dans une fiction, *le Voyage extatique* (1656). Il a constitué un musée extraordinaire, malheureusement pillé à sa mort, en 1680. Ignorant des travaux de Descartes et de Bacon, hostile aux recherches de Tycho Brahé et de Galilée, il n'en reste pas moins l'un des hommes les plus érudits et les plus géniaux de son siècle, qui a eu des intuitions fulgurantes, même en médecine, en pensant que la peste serait causée par un animalcule (nous dirions de nos jours un bacille).

Paru en même temps que les *Poésies 2* de ses œuvres complètes, *les Recherches* de Michel Butor renferment de nombreux essais sur la littérature, la musique, la photographie, et sur différents sujets. L'art l'a aussi beaucoup occupé. Comme pour le reste, le meilleur voisin avec le pire. Mais le meilleur l'emporte. Je ne dirai pas que ses *Impressions diaboliques sur Delacroix* m'ont transportée d'enthousiasme, même si c'est une belle pièce de pédagogie, mais j'ai eu le plaisir de découvrir (ou de redécouvrir) de beaux morceaux d'écriture sur le Douanier Rousseau, Jiri Kolar, Arnold Böcklin, Giorgio De Chirico, Vieira Da Silva, Jacques Hérold. Éclectique en diable, Butor n'a ni un goût sûr ni une ligne esthétique. Mais il peut avoir de belles intuitions et être capable de les rendre par des récits savoureux, *le Dialogue avec Rembrandt van Rijn* sur *Samson et Dalida* est une excellente lecture du tableau du grand peintre hollandais, qu'il présente comme un dossier avec une grande sagacité. C'est une analyse par thème, menée de main de maître dont certains historiens de l'art pourraient s'inspirer. Le morceau sur Picasso est divertissant, et le récit de la vie de Johannis Reynier, dit Vermeer, changé en une fiction mais en s'appuyant sur des documents d'époque, est très beau. En résumé, quand on fait la somme de ses réflexions sur l'art, force est d'admettre que Butor a laissé des écrits mémorables qui font pardonner ses errances bien secondaires.

Le musée Marmottan, sanctuaire parisien de l'œuvre de Claude Monet, a abrité une sélection de tableaux du musée Von Der Heydt de Wuppertal, en Allemagne. Les tableaux fauves qui ont été présentés sont modestes : un petit Braque (*le Port d'Anvers*), un port encore plus modeste de Dufy, un nu de Van Dongen, trois maisons de Vlaminck, de 1910. En revanche, ce qui concerne l'expressionnisme allemand est passionnant : que ce soient des œuvres du groupe Die Brücke

de Dresde (qui va ensuite essaimer à Berlin) ou celles du groupe Der Blaue Reiter de Munich, on est ébloui. On y a découvert des Kandinsky de la période précédant son entrée en abstraction, une toile de Gabriele Münter, des Jawlenski (dont la belle *Jeune Fille aux pivoines*, de 1909), des compositions d'Auguste Macke, des Kirschner magnifiques (*Moulin à vent à Ferham*, 1913, *Jeunes femmes dans la rue*, 1914), un curieux Karl Schmidt-Rottluff (*Deux Femmes*, 1913), un Eric Heckel qui ne laisse pas indifférent (*Deux Jeunes filles*, 1912), et le sublime *Renard bleu* de Franz Marc (1911). Il y a aussi une toile du grand précurseur de tout ce petit monde, Edvard Munch, un *Autoportrait* impressionnant de Kokoschka, et une huile du solitaire Emil Nolde, des Beckmann et des Otto Dix. Voilà de quoi se repaître d'une grande peinture, toujours en mouvement, toujours questionnée. Le beau catalogue qui en témoigne permet de mieux connaître cette époque où l'Europe s'éveille à une autre intelligence de l'art.

Les bruits les plus fous ont couru un temps sur le sort de cette fabuleuse collection de l'entreprise Renault, constituée avec patience et beaucoup de goût depuis 1967 par Claude-Louis Renard dans une optique alliant l'art et l'industrie. De grands artistes comme Soto, Tinguely, Arman, Hartung, Michaux, Tapies, Miro y sont entrés et d'autres ont réalisé des œuvres spécifiquement pour les lieux. C'est justement une importante commande faite à Dubuffet qui fut la cause d'un procès tempétueux et la fin provisoire de cette magnifique collection, en 1985. Ce livre dévoile les œuvres qui y figurent et raconte cette histoire mouvementée qui, après avoir été interrompue, a repris son cours sous la direction d'Ann Hindry, ce qui est une bonne chose.

Justine Lacoste

Vertige de la liste, d'Umberto Eco, traduit de l'italien par Miriam Bouzaher, Flammarion. 408 pages, 39 euros.

Correspondance, 1876-1895, Mallarmé-Morisot, Bibliothèque des arts. 146 pages, 19 euros.

Décor italiens de la Renaissance,

de Daniel Arasse, essais réunis par Philippe Morel, Hazan. 288 pages, 39 euros.

Athanasius Kircher, le théâtre du monde, de Joselyn Godwin, traduit par Charles Moysan, Imprimerie nationale. 306 pages, 64 euros.

Recherches, œuvres complètes X, de Michel Butor, Éditions de la Différence. 1 216 pages, 49 euros.

« Fauves et expressionnistes, de Van Dongen à Otto Dix », musée Marmottan, jusqu'au 20 février 2010. Catalogue Hazan. 176 pages.

Renault, la collection d'art, d'Ann Hindry, Flammarion. 288 pages, 60 euros.

Paysage de mort

Personnes,

de Christian Boltanski, *Monumenta*, Grand Palais, jusqu'au 21 février 2010.

Christian Boltanski,

de Catherine Grenier et Daniel Mendelsohn. Éditions Flammarion, 212 pages, 39 euros.

L'appareillage est imposant : une grue munie d'un crochet énorme soulève une partie des fripes empilées sur une hauteur de dix mètres et les laisse retomber sur la pile en une pluie dérisoire. Cela vous en met plein la vue. En même temps, je suis plongée dans une mélancolie insondable, car tous ces vieux vêtements font penser aux habits que les malheureux enlevaient avant d'entrer dans la chambre à gaz. Tout autour de ce pivot central au centre du bâtiment, des périmètres sont définis. Ils contiennent eux aussi des vêtements usés, jetés en vrac et éclairés d'une manière sinistre. C'est un grand paysage de mort.

Je le répète : c'est impressionnant. Et c'est aussi angoissant. Mais est-ce efficace ? D'un point de vue spectaculaire, c'est certain. J'ai plus l'impression d'évoluer au milieu d'un formidable décor de théâtre que d'être confrontée à une installation. J'ai eu aussi l'idée que l'artiste s'est davantage posé la question du volume qu'offre ce lieu, que de son œuvre. La grande nef est un piège, et Anselm Kiefer, qui l'a précédé, a aussi échoué en voulant sacrifier à ses dimensions gigantesques.

Si je prends la chose du strict point de vue de l'art, je me rends compte que Boltanski est entré dans une phase de répétition : ces accumulations de vêtements font partie de son répertoire esthétique depuis longtemps : je pense au *Lac des morts* (1990) et aux *Fantômes d'Odessa* (1995), parmi tant d'autres.

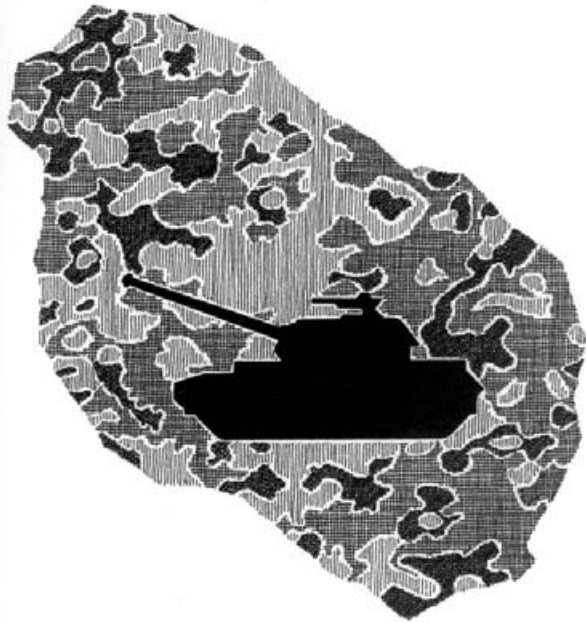
J'ai tant aimé le Boltanski qui faisait ses boîtes-vitrines, ses autels et icônes illuminés (*Monument* de 1986), ses petits théâtres d'ombres chinoises (*les Bougies* de 1987), ou ses archives folles d'objets ou de photographies d'identité (*les Suisses morts*,

1990). La hantise de la mort, les résurgences de la Shoah, l'obsession du classement et des archives innombrables ont été les fils conducteurs de sa pensée. Tout cela se jouait dans l'intimité, le recueillement, la plus vaste solitude. J'avais déjà senti un malaise en visitant, il y a deux ans environ, son exposition au Macro de Rome : des vêtements usagés étaient accrochés à des cintres accrochés au plafond des anciens abattoirs. Du théâtre, je vous le dis, pas de l'art !

Un vrai paysage de mort, digne de ce nom ? Je songe à *la Fugue de mort* (*Totesfuge*, 1995), d'Anne Gorouben, présentée au musée d'Art et d'Histoire du judaïsme. Inspiré par le poème bouleversant de Paul Celan, l'artiste avait peint un triptyque où les êtres et les animaux évoluaient dans un paysage noir, fantomatique, qui restituait les visions violentes et terribles de l'écrivain. C'était bel et bien un paysage de mort qui m'avait touchée jusqu'au fond du cœur. À l'inverse, Boltanski, dans le cas présent, ne fait que m'en « mettre plein la vue »...

Judith Blanch

Angelika Kauffmann, la muse du néo-classicisme



Pascin

Pascin,

de Stephan Lévy-Kentz, préface de Pascal Quignard.
Éditions de la Différence, 360 pages, 90 euros.

Pascin Libertin,

de Stephan Lévy-Kuentz, Biro éditeur, coffret, 30 euros.

Julius Mordecai Pincas, mieux connu sous son nom d'artiste, Pascin, se donne la mort en s'ouvrant les veines boulevard de Clichy, le 2 juin 1930, la veille du vernissage de son exposition à la galerie Georges Petit. Il lègue tous ses biens à sa maîtresse et à son épouse dans un billet, mais aucune explication de son geste. Une foule énorme suit le corbillard, les galeries ferment leur rideau de fer quand on l'enterre au cimetière du Montparnasse. On lit le kaddish et André Salmon soupire : « *Nous ne reverrons plus Pascin habillé de noir, une écharpe blanche autour du cou, son chapeau melon légèrement incliné sur sa chevelure noire, qui devenait argentée par endroits.* »

Il disparaît à un moment où la critique officielle se déchaine contre l'« art métèque ». Quand Paul Morand écrit sa nécrologie, il déclare que son ami avait été « *le meilleur des peintres juifs* ».

Il était arrivé à Paris le 25 décembre 1905. Il n'avait pas tardé à rejoindre la très cosmopolite colonie d'artistes de Montparnasse et il passait pas mal de temps avec ses camarades à la terrasse du Dôme. Il ne tarda pas à participer au Salon d'automne et au Salon des indépendants. En 1909, il loua un atelier à Montmartre et exposa l'année suivante chez Berthe Weill. Il se fit vite connaître et apprécier et fut même invité à l'Armory Show de New York, où il ne tarda d'ailleurs pas à se rendre en 1914 pour ne pas porter l'uniforme bulgare. Il y épouse Hermine David en 1918 et devint citoyen américain. Mais Paris lui manquait et il y retourna en 1920. Son succès ne se démentit pas. Pascin ne fut pourtant ni fauve, ni cubiste, ni futuriste : il faisait une peinture qui paraissait souvent inachevée et il cultivait avec soin ce *non finito*. Et il y déployait ses dons de dessinateur. Il aimait, comme son ami Pierre Mac Orlan, l'univers trouble des bas-fonds et des bordels. Il aimait aussi la littérature et il a illustré Morand, André Warnod, Salmon et bien sûr Mac Orlan, en particulier son petit livre anonyme – un livre libertin réédité aujourd'hui, *Abécédaire des filles et de l'enfant chéri*.

S'il n'a pas produit de chefs-d'œuvre, Pascin a fait de toute son œuvre un chef-d'œuvre toujours en mouvement avec ses portraits saisissants et ses scènes dynamiques où lubricité et cupidité, affairisme et folie se mêlent dans un bal de mort, gai et tragique à la fois, dans la plus grande liberté d'expression.

Giorgio Podestà

Le Destin d'Angelika Kauffmann,
de Françoise Pitt-Rivers.
Biro Éditeur, 320 pages + cahier
en couleurs, 24,50 euros.

Aucune exposition et pas un seul ouvrage en français : Angelika Kauffmann n'existait pas dans notre histoire de l'art, qui mériterait bien d'être revue et corrigée en profondeur. Elle fut pourtant l'un des artistes les plus éminents du néoclassicisme au XVIII^e siècle et aussi l'un des peintres les plus célèbres en son temps, à l'égal de M^{me} Vigée Le Brun. Puis on s'empressa de l'oublier. Elle est désormais réhabilitée partout en Europe, sauf dans notre pays. La biographie de Françoise Pitt-Rivers vient à point nommé pour nous faire découvrir cette femme aussi charmante que passionnée.

Elle naît dans un petit village suisse en 1741. Son père est peintre, restaurateur de tableaux, décorateur. C'est un portraitiste tout à fait capable. Il lui enseigne le dessin et fait bientôt d'elle son apprentie. Elle montre aussi des dispositions exceptionnelles pour la musique et les langues. Elle se rend à Milan en 1754 où elle perfec-

tionne ses connaissances dans les techniques artistiques. En compagnie de son père, elle entreprend son « Grand Tour » en Italie : Parme, Florence et Rome enfin où elle arrive en 1763 et qui ne tarda pas à être sa seconde patrie. Tout en réalisant le portrait des grands personnages séjournant dans la Ville éternelle (surtout des Britanniques), elle fit la connaissance de Winckelmann : son œuvre la subjuguait. Elle exécuta un portrait de cet homme exceptionnel et elle suit son enseignement, se vouant corps et âme à l'idéal du néoclassicisme. Elle se forgea une solide réputation, au point d'être la première femme admise à l'Académie de Saint-Luc. Elle se consacra à ce qu'on appelait alors la « *peinture d'histoire* » pour de riches amateurs, et composa, par exemple, des toiles telles qu' *Ariane abandonnée à Naxos* et *Pénélope à son métier à tisser*. Sa vie sentimentale fut en revanche un échec complet : elle épousa en 1767 un faux comte, qui la dépouilla, et fit un mariage de raison, plus tard, avec le peintre Antonio Zucchi en 1781. Elle avait été pourtant courtisée par un grand nombre d'hommes illustres, en

particulier Jean-Paul Marat. Cet aveuglement en amour expliquerait peut-être sa profonde mélancolie.

Elle fut influencée par le mode orientaliste par le vieil et génial écrivain William Beckford, auteur de *Vateck*, et par les lettres de Lady Montagu. Elle peignit des femmes en costume turc, comme *la Brodeuse* (1773).

Elle s'installa à Londres et fut tout de suite conquise par Reynolds. Toutes les portes s'ouvrirent devant elle et elle travailla énormément. Elle exposa à la Free Society of Artists puis à la Royal Academy. Elle illustra les écrits de Laurence Sterne, les poèmes de Klopstock et les chants d'Ossian.

Mais elle rêvait de Rome et y revint finalement en 1782. Elle poursuivit une carrière éblouissante en Italie. Elle rencontra alors Goethe et elle entretint des liens étroits d'amitié avec l'auteur d'*Iphigénie en Tauride*. Elle fut inconsolable quand il retourna en Allemagne. Elle se lia aussi avec de nombreux artistes, dont le demi-frère de Casanova. Elle s'éteignit en 1807, couverte de gloire.

Georges Férou

CHRONIQUE PHOTOGRAPHIQUE DE FRANCK DELORIEUX

Anecdote et Photographie

Qui suis-je si le miroir qui renvoie mon image est affublé d'un cartel portant un nom, par exemple celui de Rita Hayworth ? La question est posée par Michel Journiac dans un quadriptyque de très haute taille, intitulé *Piège pour un travesti*, réalisé en 1972. Les trois autres pans qui débentent l'œuvre, sont constitués de trois portraits d'homme, assis, le premier dans une tenue masculine, le deuxième nu, le troisième en travesti. Cette œuvre, ainsi que le célèbre *Hommage à Freud* où Journiac apparaît déguisé en son père et en sa mère, posant à leurs côtés, est visible à la galerie Patricia Dorfmann qui propose une exposition de groupe intitulée « *The Journey* » ayant pour thème la photographie d'artistes qui utilisent leur corps dans leur pratique artistique. Avec *Afrika oil*, Barthélémy Togo, qui se photographie dans un bidon de pétrole, la tête émergeant avec une bouteille d'eau dans la bouche, met en scène un des problèmes de l'Afrique : un pétrole dont l'argent ne profite pas aux populations alors que l'eau manque. Avec *Good Vibrations*, Yann Toma poursuit ses jeux de vibrations lumineuses. Teun Hocks utilise sa propre image, posant ici en Gulliver ficelé, rehaussant à l'huile le cliché photographique et jouant ainsi des frontières entre les pratiques artistiques et les époques. Une des plus belles pièces est de Hamish Fulton, fruit de marches autour de Rome, ici la *Via Appia*, parfaitement cadrée et mise en scène sur la feuille, avec une longue légende, dans une rigueur toute néoclassique. Zeus propose trois portraits de figures « mythiques » de la France de ces cinquante dernières années (Gainsbourg, de Gaulle, Bardot), dont les visages ont été effacés par le flash : petite parenthèse amusante dans un travail bien plus ample et profond.

Le visage de Samuel Beckett, lui, est bien visible sur les photographies qu'en a prises François-Marie Banier à Tanger ou à Paris. On s'étonne ainsi de voir le dramaturge et romancier en short et sandales, se promenant près de la plage marocaine. Ces portraits sont aujourd'hui réunis dans un petit livre (Éditions Steidl), charmant document qui amusera les amateurs de Beckett. Un autre petit plaisir est l'agenda publié par la *Swiss International Air Lines* et qui regroupe des œuvres de René Burri. Certes, on se référera plus volontiers à l'ouvrage *René Burri Photographies*, publié chez Phaidon, mais cet agenda nous est l'occasion d'évoquer cette œuvre qui, pour être celle d'un reporter, n'en dégage pas moins une grande force esthétique, une beauté graphique sinon quasi picturale. René Burri explique que ce sont

d'abord des peintres, dont son ami Picasso, qui lui ont enseigné le cadrage. Outre son célèbre portrait de Che Guevara fumant un cigare, on retrouve un choix de ses œuvres dans lesquelles revient, bien souvent, l'homme pris dans les jeux des lignes droites de l'architecture dessinant des diagonales, barrant l'horizon, arrétant l'œil pour le relancer, bref dessinant une perspective – écho de sa relation avec Le Corbusier. René Burri ne s'arrête pas à l'esthétique mais souhaite donner un témoignage sur les hommes, l'histoire, les mouvements de la vie – ce qui, bien sûr, ne serait pas possible sans sens esthétique...

Une parfaite maîtrise technique n'est pas toujours le gage d'une grande qualité esthétique. Les vues de Palestine prises par Anne-Marie Filaire et exposées à la galerie Baudouin Lebon en sont un parfait exemple. Les photographies sont parfaitement cadrées : images carrées pour certaines, qui jouent avec des architectures d'où émergent d'autres carrées ; assemblages de carrés constituant un long panorama pour d'autres, où le mur de la honte, par exemple, se déploie dans sa froideur et sa haine de béton. Les photographies sont bien faites, bien tirées : *and so what ?* Malgré le sujet, on les oublie vite. Quant à la série *Insomnia* de Malala Andrialavidrazana – déambulation noctambule dans les rues de Hong Kong – il n'y a rien à en tirer tant ces images sont trop frontales, insensibles, plates et ne rendant ni la saveur, ni l'odeur de la nuit. *Insomnia* donne envie de fermer les paupières.

Enfin l'exposition la plus étonnante et la plus réjouissante est donnée par la galerie Michèle Chomette, qui a confié son espace à deux commissaires d'exposition, Pascal Amoyel et Nicolas Giraud, afin de mettre en scène des pièces de son fond. Chacun a d'abord choisi une œuvre, *Tennessee Roadside* de Walker Evans et *Szent Endre* d'André Kertész, qui ont déterminé le choix des autres œuvres et leur accrochage. Il serait beaucoup trop long de détailler chacune des photographies, qui vont de ses débuts à nos jours, et d'artistes aussi variés que Barry, Éric Baudelaire, Bustamante, Atget, Jahan, Miot, Trülsch, Rondepierre, Plossu... Les œuvres se répondent dans des faces-à-faces, des accolements, des diagonales, des oppositions ou des rapprochements formels, formant un réjouissant jeu de cache-cache, un délectable jeu de piste, une dialectique entre la proximité et l'écart. Nous pouvons regretter qu'un catalogue de cette exposition n'ait pas été édité : il nous donnerait un manifeste esthétique tout autant qu'une singulière histoire de la photographie.

L'exigence d'un regard

Conversation avec Simone Bitton

Réalisés à partir de documents souvent inédits, les films de Simone Bitton ont permis de diffuser à la télévision dans les années quatre-vingt-dix une autre histoire du Maghreb et du Moyen-Orient contemporain à une époque où la situation palestinienne, notamment, ne bénéficiait pas de la visibilité actuelle. La cinéaste a poursuivi son analyse au cinéma en déployant davantage les qualités plastiques de son travail documentaire. Dans *Mur*, elle a suivi la construction de la barrière de séparation avec les territoires palestiniens imposée par l'État israélien ; avec *Rachel*, récemment sorti en salles, elle raconte la mort de Rachel Corrie, jeune militante pacifiste écrasée par un bulldozer de l'armée israélienne alors qu'elle tentait d'empêcher la destruction d'une maison palestinienne dans la bande de Gaza.

Comment a évolué votre approche formelle du documentaire lors de votre passage de la télévision au cinéma ?

Simone Bitton. À la télévision, je n'essayais pas de bousculer les formes. J'avais opté pour un style classique, rigoureux et documenté qui me permettait néanmoins de réaliser des films très personnels comportant une part de subjectivité tout à fait assumée. *Palestine, histoire d'une terre*, proposait par exemple une révision de l'histoire telle qu'elle avait été montrée jusque-là.

L'arrivée au cinéma a-t-elle coïncidé pour vous avec l'adoption d'un style plus libre ?

Simone Bitton. *L'Attentat*, l'un de mes précédents films, a été massacré au montage pour correspondre au formatage télévisé : j'ai dû ajouter un commentaire qui n'était pas nécessaire, supprimer des silences, des répétitions... J'éprouve aujourd'hui beaucoup de peine pour les jeunes documentaristes de talent, heureux qu'un de leurs projets soit acheté par une chaîne : ils doivent très vite détruire leur rêve de leur propre main. De peur que les spectateurs zappent, les cahiers des charges multiplient les exigences qui rendent tous les films semblables. Si votre style consiste à entrer dans un film avec précaution ou même à reculer, vous n'avez plus votre place. Un plan qui est juste beau parce qu'il y a un visage silencieux ne convient pas.

Avec *Mur*, mon premier film pour les salles, j'avais donc envie de faire des choses que l'on ne pouvait pas faire à la télévision : le sujet s'y prêtait et j'avais enfin cette liberté. Mon rapport au temps a donc changé car je n'étais plus tenue de raccourcir des plans. J'ai réalisé un film d'espaces et de paysages. Le cinéma m'a également permis de laisser plus de place au spectateur en prenant le risque qu'il ne comprenne pas tout : *Rachel* utilise des outils classiques du documentaire, l'entretien, l'archive, l'enquête, mais le travail le plus important lui est laissé.

Dans *Mur*, comme dans *Rachel*, vous abordez un sujet brûlant. Pourtant, vous n'adoptez pas une posture pédagogique pour le mettre à distance : vos films ne comportent pas de cartes par exemple.

Simone Bitton. Ce n'est pas mon rôle. Vous voyez dix fois par semaine la carte des territoires occupés mais vous ne la connaissez toujours pas. J'ai la chance incroyable de ne pas devoir tout expliquer. En ce qui concerne la Palestine, les spectateurs ne sont pas des pages blanches, la plupart d'entre eux ont des opinions extrêmement arrêtées. Même s'ils ne savent pas, ils croient savoir. Donc il est inutile de mettre des cartes et de raconter à chaque fois ce qui s'est passé. Si je lance le mot Gaza, ça suffit ! J'utilise ce pouvoir d'évocation et prends le pari de réussir tout de même à toucher, émouvoir, enrichir la vision du monde de ceux et celles qui regardent mes films, qu'ils soient émotionnellement de mon bord ou non. La Palestine rend les gens fous : des discours ne changeraient rien, la passion n'épargne personne. Alors, je désamorce, je fais des films très calmes.

Vous délaissiez en effet les idées pour utiliser des éléments sensibles perceptibles par quelqu'un qui ne partagerait pas vos idées : lorsque l'on voit ces personnes franchir le mur, l'humiliation des corps est visible par tout le monde.

Simone Bitton. Je ne réalise pas ces films pour convaincre mais pour partager ce que je ressens. Il m'arrive d'ailleurs de me mettre à la place de l'adversaire politique ou idéologique, quand il est sincère et trouve les mots pour exprimer ce qu'il ressent. Je ne change pas nécessairement d'opinion mais j'entre dans le monde qu'il me fait partager. Je ne cherche pas la virtuosité ; seulement à dire et montrer où est ma souffrance, tenter de

retrouver et transmettre ma stupéfaction face à l'irrationnel de la situation, dire et redire le scandale que représentent ces morts. Mes films ne sont pas militants ; je donne toujours la parole à mes adversaires, parfois longuement : s'ils s'enfoncent, se contredisent, c'est de leur faute, je n'y suis pour rien.

Comment construisez-vous votre place dans le film ?

Simone Bitton. Je suis très présente par la voix, même si je ne me filme pas moi-même : c'est la voix de la caméra. Je parle, je décris ce que la caméra est en train de voir ou je communique avec la personne que la caméra est en train de filmer. À la télévision, je devais bien souvent couper les questions et je n'arrivais pas toujours à retranscrire la proximité ou la distance qui s'établissait avec mon interlocuteur. Cette situation, qui pour moi est très importante, je suis très contente aujourd'hui de la donner telle qu'elle est : l'interaction entre deux êtres humains. J'ai toujours un micro, car le son de cette voix doit être très bon, je ne la refais pas au mixage. Dans *Rachel*, l'entretien avec le petit soldat de dos est révélateur. Il ne voulait pas montrer son visage mais a accepté de raconter les horreurs qu'il a commises. Lorsqu'il dit qu'il ne comprend pas, que dans la vie il est très gentil, il m'a fait craquer. Il est désarmant de franchise et de candeur. Je sais que mon attendrissement est perceptible dans ma voix : il y a un rapport presque maternel qui s'établit entre lui, ce tueur, et moi, la justicière. Il aurait pu être mon fils.

Entretien réalisé par José Moure, Gaël Pasquier et Claude Schopp.

Filmographie :

Rachel (2009)
Mur (2004)
Citizen Bishara (2001)
Mahmoud Darwich : et la terre, comme la langue (1999)
Ben Barka, l'équation marocaine (1998)
L'Attentat (1998)
Palestine, histoire d'une terre (1993), avec Jean-Michel Meurice
Conversation Nord-Sud, Daney-Sanbar (1993), avec Catherine Poitevin
Oum Kalsoum (1993)
Solange Giraud, née Tache (1981)

Le monde selon les frères Coen

A serious man, film américain des frères Coen.

Plus que le sens de la vie, c'est le principe d'incertitude auquel sont soumis nos actes et leurs conséquences que mettent en récit, film après film, d'un genre à l'autre, Ethan et Joel Coen. Et leur dernière œuvre, *A Serious Man*, comédie féroce et grinçante, très librement inspirée aux deux frères par leur enfance dans le Minnesota, ne fait pas exception à la règle. Une règle « coenienne » qui veut que plus la conduite d'un homme est morale et rationnelle, plus la vie, le monde, son créateur, et par délégation nos deux cinéastes, semblent vouloir lui donner tort et, sans raison apparente, s'acharner contre lui. De là à en arriver au constat désespérant que, dans le monde selon les frères Coen, seuls les imbéciles et les méchants ont raison, il n'y a qu'un pas... un pas que ce film ne franchit pas, et on peut le regretter, car les cinéastes prennent un plaisir malin, trop malin peut-être, à ne s'intéresser qu'à leur victime.

Cette victime, l'homme sérieux du titre, Job des temps modernes, s'appelle Larry Gopnik. Cet homme sans histoire, professeur de physique consciencieux, mari fidèle, père de deux adolescents, voit s'abattre sur lui une série d'événements, a priori déconnectés, qui mettent son existence sens dessus dessous : son épouse lui annonce qu'elle veut le quitter pour une de leurs connaissances ; son fils,

à quelques semaines de sa bar mitzvah, paraît peu intéressé par les cours de l'école hébraïque qu'il fréquente ; sa fille lui vole de l'argent pour se payer un nouveau nez ; son frère, malade et irresponsable, campe dans son salon ; un étudiant coréen tente de le soudoyer pour obtenir une note de passage ; un corbeau cherche à empêcher sa titularisation dans l'université où il enseigne ; quant à la femme de son voisin, elle tourmente sa libido en prenant des bains de soleil, nue... Incapable de trouver une réponse rationnelle à ses problèmes, persuadé que tout acte a des conséquences, Larry aura beau essayer de comprendre ce que Dieu cherche à lui dire et consulter trois rabbins, jamais il ne trouvera la solution. Car, comme le rappelle le merveilleux petit conte yiddish qui sert de prologue au film, il est impossible, dans le cinéma des frères Coen, d'approcher la vérité.

La seule chose dont le spectateur peut être sûr, c'est que réglé comme du papier à musique, suspendu comme une épée de Damoclès à chaque cadre qui enferme le personnage dans son impuissance, tendu comme un ressort prêt à se relâcher à chaque changement de plan, le pire est toujours à venir. Faut-il s'en contenter ? Oui. À condition de ne pas prendre le rire cruel d'Ethan et de Joel Coen trop au sérieux et de suivre le conseil de Rachi, mis en épigraphe du film : « *Accueille avec simplicité ce qui vient.* »

José Moure

La fête étrange

Nocturnes pour le roi de Rome, film français de Jean-Charles Fitoussi (67 minutes).

La prédilection de Jean-Charles Fitoussi pour les fantômes cinématographiques s'accompagnait auparavant d'une attention très fine portée à la réalité des objets et des êtres. Un goût pour des images nettes au cadre bien dessiné, des acteurs volontiers un peu raides, à la diction précise, permettaient de rendre compte de la curiosité du monde en soulignant simplement la présence des corps et des choses. Le réel devenait donc l'instrument privilégié du fantastique. Cette limpidité des effets caractérisait notamment *Les jours où je n'existe pas*, beau film qui contait l'étrange histoire d'un homme vivant par intermittence : alors que la présence continue du corps du héros dans le cadre révélait parfois une rupture temporelle, bien que la séquence semblât se poursuivre, sa disparition au cours d'un plan ne signifiait rien de plus que le simple écoulement du temps. Le récit pouvait donc s'interrompre à l'insu du spectateur, sans que cela soit perceptible immédiatement à l'écran. Ce procédé allié

à l'importance accordée à la matérialité des choses suscitaient une instabilité narrative et un vertige insolite face à des images qui ne racontaient pas ce qu'elles semblaient montrer.

Bien qu'il s'intéresse une fois encore à un homme, vieux compositeur allemand au seuil de la mort, *Nocturnes pour le roi de Rome* prend le contre-pied des précédents films de Jean-Charles Fitoussi. Tournées en 2005 avec un téléphone portable, ses images sont imprécises, floues, fragiles. Le cinéaste joue avec les couleurs, les taches de lumière, l'aspect grouillant de la trame pixelisée, contre les lignes claires et la netteté des contours. Agrandis à la taille d'un écran de cinéma, les plans de la minuscule caméra semblent abriter une vie microscopique qui parfois rejaillit à l'écran sous la forme de réminiscences cinéphiliques visuelles et sonores : les spectres sont là, ils saturent l'image et n'ont plus besoin d'être surpris. Construit autour d'une intrigante scène centrale qui laisse deviner plus qu'elle ne montre une fête nocturne, *Nocturnes pour le roi de Rome* étonne à chaque instant, émeut et donne à voir, dans l'impureté des images, la beauté d'un monde qui s'efface.

Gaël Pasquier

Fellini et son imaginaire

Fellini romance,

de Jean-Paul Manganaro. Éditions POL, Paris 2009, 501 p., 25 euros.

Durant les derniers deux mois de l'année 2009, les salles de la Cinémathèque française ont accueilli une rétrospective intégrale de l'œuvre du cinéaste italien Federico Fellini. Parallèlement, les initiatives « felliniennes » se sont multipliées. Nous avons alors assisté, impuissants, à la mise en vente du logo Fellini sous toutes les formes possible, la plus regrettable étant celle de l'exposition « Fellini, la grande parade » à la galerie du Jeu de paume, qui, à défaut de dire quoi que ce soit de novateur sur ce cinéaste, aura illustré tous les lieux communs de l'imaginaire lié à Federico Fellini.

Si « fellinien » est devenu synonyme de *vanitas*, il n'y a pas plus anti-fellinien que le livre de Jean-Paul Manganaro. Manganaro a achevé un ouvrage sérieux, passionnant, extraordinaire. J'hésite à dire une « étude », car le risque est grand d'être mal compris. *Fellini romance*, avec ses 501 pages, sans une seule illustration – choix rare pour un livre sur un cinéaste, mais conforme à l'esthétique austère de l'éditeur POL – ne ressemble en rien aux ouvrages qui remplissent les rayons cinéma des librairies. Il se lit d'un bout à l'autre d'un seul souffle et il passionne comme le plus prenant des romans.

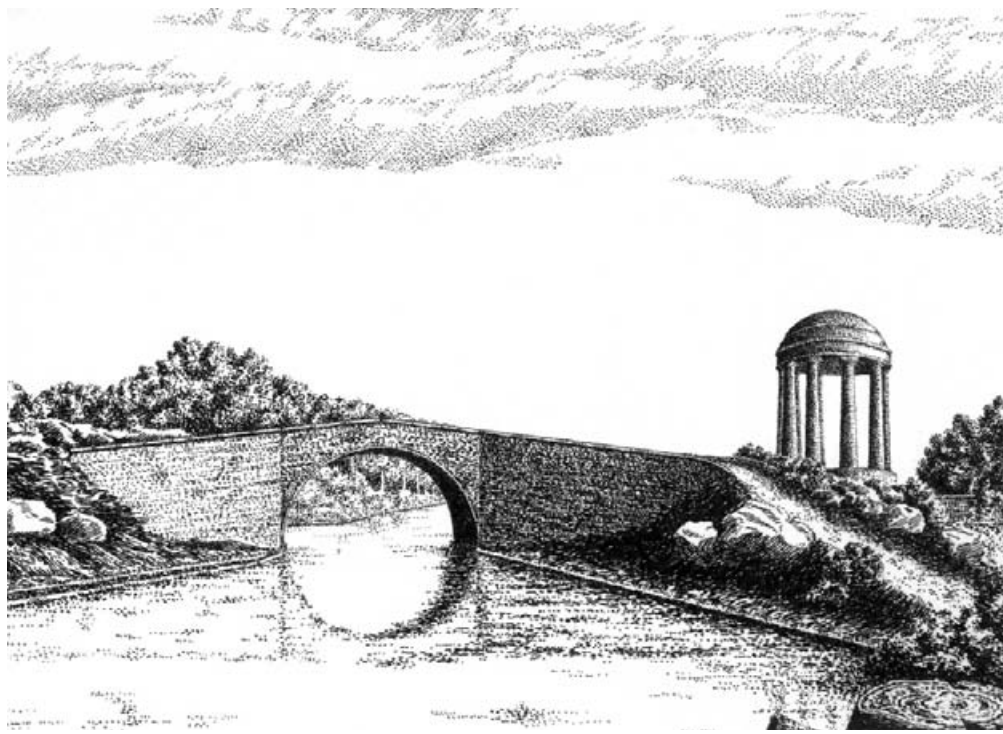
Pourtant, il s'agit bien d'une étude (et savantissime). Or, si l'art d'un divulgateur se mesure à deux coefficients – d'une part, la quantité et la complexité de la matière traitée; de l'autre, la simplicité de l'exposition –, j'accorde la plus haute mention à Manganaro dans les deux champs. Sa connaissance de la culture italienne dépasse le cadre pourtant ample de l'univers fellinien et va de Dante Alighieri à Carmelo Bene. Il utilise une masse considérable d'anecdotes et d'informations sur Fellini avec

intelligence et économie. Formellement, Manganaro applique la formule la plus ordinaire des ouvrages consacrés aux cinéastes: le procédé film par film. Sous cette forme simple, il joue avec toutes les distances par rapport à la matière cinématographique. Très loin, avec l'exposition d'un concept sociologique ou avec l'expertise sur un élément de la culture italienne. Ou bien, à l'inverse, plongé dans le film, dans l'analyse d'une scène ou d'une image. Ou bien avec la biographie, à savoir dans un espace flottant entre le film et le réel. Aucune lourdeur, cependant, dans ces

de l'œuvre de Fellini, mais à partir de ce détail (oublié par l'immense littérature sur *la Dolce Vita*), le livre tisse une interprétation (belle parce que radicale) qui, du film, s'étend à tout l'œuvre fellinien. Le livre, bilingue (italien et anglais), édité en collaboration avec l'Institut de culture italienne de New York, attend un éditeur pour une publication en français.

Eugenio Renzi

(*) Bloc-notes. Édition IIC-NYC 2009.



La musique de chambre de Jacques Boisgallais

Musique de chambre,

de Jacques Boisgallais, CD Chant du monde, collection « Musique aujourd'hui ».

S'agissant d'un compositeur contemporain, un de ceux qui sont censés n'intéresser qu'une petite frange de mélomanes, l'éditeur a judicieusement pris la peine de caractériser la démarche de Jacques Boisgallais: « *Exprimer les variations d'une vie intérieure où le classicisme et le romantisme ne s'affrontent plus mais, au contraire, sont complémentaires l'un de l'autre.* » Ainsi coexistent chez Boisgallais consonances et dissonances, douceur et violence, étirements et contractions, prévu et imprévu. Quoi de plus normal, dira-t-on, que la musique se trouve au centre des contradictions profondes d'un homme et qu'elle traduise son effort pour les résoudre en les reconnaissant? Sans crainte, ni faux-fuyants.

Le disque du Chant du monde, qui ne concerne que la musique de chambre de Boisgallais, présente la *Sonate pour violon et piano n° 1*, la *Toccata pour deux pianos*,

le *Trio-Passacaille pour piano, violon et violoncelle*, le *Divertimento pour clarinette, violon, violoncelle et piano*, et le *Quatuor à cordes n° 1*. Au total, un ensemble bien représentatif, d'autant que certaines œuvres sont jouées dans leur version révisée qui correspond à un changement dans l'esthétique du compositeur, lequel a voulu se libérer de certaines influences jugées trop pesantes, de Stravinsky en particulier. Ces révisions ont accentué un caractère lyrique qu'une attitude trop rigide avait quelque peu bridé.

A condition de ne pas attendre d'un compositeur contemporain du déjà-entendu, et bien qu'on puisse reconnaître ici ou là des accents, des rythmes connus, on trouvera toutes les œuvres présentées passionnantes. Elles montrent la vitalité d'une musique souvent incantatoire, dotée d'une grande richesse de couleurs et de rythmes. En témoignent particulièrement la *Toccata pour deux pianos* ou le *Divertimento*. Les interprétations gravées sur ce disque ont été captées en concert, ce qui ne leur retire rien, au contraire, de leurs qualités.

François Eychart

Qui sont les Barons ?

Les Barons,

de Nabil Ben Yadir, avec Nader Boussandel, Mourade Zeguendi, Amelle Chahbhi, Mounir Ait Hamou.

C'est un film modeste, qui offre plus qu'il ne promet. Présenté comme une comédie, un film de copains, genre installé, ce film belge va plus loin que cela, et dans des directions différentes. Au départ, une bande de jeunes, arabes, désœuvrés, peu pressés de se frotter au monde du travail et aux responsabilités d'une existence qu'ils devinent pénible. D'où le surnom dont ils se sont eux-mêmes affublés: « Les Barons ont une devise: «glander plus pour vivre plus». Chaque être humain naît avec un crédit de pas. Chaque pas effectué te rapproche de la mort. Nous, les Barons, on le sait dès le départ. » Cette philosophie sert de prétexte à un certain nombre de gags qui reposent sur la verve des protagonistes et quelques trucs de réalisation très distanciateurs (le narrateur discute avec une version plus jeune de lui-même dans son propre passé; le chemin pour retrouver ce passé est indiqué par une flèche portant l'inscription « flashback »...). C'est la plupart du temps réussi, mais ce n'est pas ce qu'il y a de plus intéressant.

Le narrateur, Hassan, a une passion, l'humour, et une ambition secrète, la scène. S'il n'ose pas y monter, c'est à cause de son père, figure touchante et ridicule, qui aime son fils sans le comprendre, qui le tyrannise sans s'en apercevoir.

C'est ici que le film ébauche une réflexion sur sa propre fin, le rire. Une simple ébauche, nourrie par les angoisses de son héros, ses interrogations sur les limites à se fixer, le respect de ses sujets, qui se rebellent parfois, de manière fantasmée

(son père l'exécute dans une parodie de vidéo d'Al-Qaida) ou bien réelle (la violente réaction de son ami Mounir dans le cabaret où Hassan vient tenter sa chance). Un comique tourmenté qui fuit la chance qu'on lui donne de monter sur scène, mais qui n'est pas dénué d'orgueil. Lorsque son pote Mounir raconte une de ses blagues à deux filles qu'il cherche à séduire, Hassan réagit comme Cyrano entendant son couplet écorché par un autre. Et bien qu'il n'ait pas réussi à trouver le courage de monter sur scène ce soir-là, c'est en homme sûr de ses effets qu'il coupe la parole pour reprendre l'histoire là où l'autre l'a laissée.

Nabil Ben Yadir sait aussi filmer un enterrement. Parce que l'humour est lié au réel, à sa distorsion, les scènes comiques côtoient le drame et alternent avec lui. Car le film est aussi, et surtout, l'histoire d'un homme qui cherche à quitter le chemin qu'on a tracé pour lui, et qui étouffe sous les conventions, les traditions, les compromis. Son évocation passera par la scène, par le stand-up, parce que c'est pour lui le moyen d'objectiver ce qui l'opprime, de comprendre la part dont il peut s'accommoder et la part qu'il lui sera nécessaire de rejeter. L'humour doit être transgression, affirme Hassan, et si cette transgression est le résultat d'un travail, elle a également un prix. Peu de comiques français semblent se souvenir de cette leçon, qui n'est pourtant pas neuve. Nader Boussandel, lui, rit peu à ses propres bons mots et c'est tant mieux. Les pince-sans-rire sont rares. Il faut, pour en être, savoir qu'on ne rit jamais qu'à proportion de ce que la plaisanterie a coûté à son auteur. Nader Boussandel semble le savoir et cela le place en excellente compagnie.

Sébastien Banse

À ÉCOUTER

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

Une présence au monde

Cercles/Frictions

de Joël Pommerat. Théâtre des Bouffes du Nord.
Tél. : 01 46 07 34 50.

Le titre du dernier spectacle de Joël Pommerat nous y invite : il sera question de cercles et de fictions, liés ou séparés. L'auteur-metteur en scène persiste et signe en invoquant dans la « bible » qu'il a lui-même rédigée et qui accompagne *Cercles / Fictions*, qu'il tient tout particulièrement à « parler de [ces] deux points de départ ». Suit un long développement pas forcément utile pour peu que l'on soit attentif au déroulement du spectacle, mais qui vous évitera de vous fourvoyer sur de fausses pistes, sait-on jamais. Cela dit le spectacle est superbe ; il marque une étape importante dans son déjà long parcours, entamé, avec sa compagnie Louis Brouillard, en 1990. Longue période d'« apprentissage » ou plutôt de peaufinage d'une esthétique et d'une parole bien particulières dessinées avec les mêmes fidèles compagnons. Il leur aura cependant fallu attendre l'édition 2006 du festival d'Avignon (comme toujours, et comme ont connu le même passage obligé des artistes aussi différents que Pippo Delbono ou Wajdi Mouawad : cela en dit long sur la manière dont fonctionne notre petit monde théâtral) pour qu'enfin leur travail soit reconnu par ceux-là même qui leur fermaient les portes de leurs maisons ; telles sont nos étranges mœurs théâtrales... Conclusion d'aujourd'hui – c'est là un phénomène exceptionnel – six spectacles de la compagnie tournent cette saison dans tout l'hexagone et même au-delà. Il n'en reste pas moins qu'il aura fallu neuf co-producteurs pour que le projet de *Cercles / Fictions* puisse se réaliser et être présenté, dans un

premier temps, au théâtre des Bouffes du Nord à Paris, le lieu de Peter Brook qui avait accueilli Joël Pommerat en résidence il y a deux ans. On le sait, l'argent manque singulièrement, (et comme l'art et la culture ne sont franchement pas des priorités – pour employer un doux euphémisme – de nos actuels gouvernants...) les productions sont donc de plus en plus difficiles à monter, même pour les plus huppés médiatiquement.

Le premier cercle, d'emblée, s'offre à nos yeux dès l'entrée dans la salle : le dispositif scénique est rond. Sorte de piste de cirque ou d'arène ; il y a effectivement de cela dans le spectacle de Joël Pommerat. Ce sont bien, à certains égards, des jeux de cirque dans lesquels la mise à mort des personnages est programmée, ne serait-ce que parce que l'essence du théâtre consiste à faire vivre et mourir dans le même instant, et dans un temps particulier incluant les spectateurs, des êtres sur le plateau. Un cercle donc pour avoir une multiplicité de regards nous dit encore Pommerat. Soit, mais par ricochet, si j'ose dire. Spectateur nous n'avons qu'un seul et unique regard, c'est une lapalissade ! C'est le jeu du comédien qui nous renvoie la multiplicité des regards. Le jeu du comédien ? Il demeure dans *Cercles / Fictions* d'une extrême précision, comme dans les précédents spectacles de la compagnie, comme si les différents axes de regards n'avaient aucune influence sur son comportement. Ce qui n'est qu'un leurre.

Cercle encore dans la structure même de la pièce qui fonctionne, comme dans *Je tremble*, pour ne prendre que l'exemple le plus récent, par séquences formant une sorte de spirale. Les histoires, leurs anecdotes, se répondent les unes les autres, trouvent leur place et leur cheminement dans un savant tracé pour

finir par nous saisir au collet et ne plus nous lâcher. Car Joël Pommerat possède le don de nous installer dans un autre espace-temps, dans des fictions qui avouent leur statut de fiction tout en revendiquant leur liaison avec le réel. Les histoires qu'il nous raconte sont authentiques et réelles, dit-il, la preuve, elles ont même été vécues, ce qui n'éclaire en rien leur statut sur le plateau ! Mais ce faisant, et à sa manière, le metteur en scène dévoile enfin de manière concrète le rapport du théâtre à la réalité, un rapport qui taraude les gens de théâtre d'aujourd'hui qui, malheureusement n'ont souvent apporté que de mauvaises réponses à la question. Par son travail scénique, Joël Pommerat donne sa propre et très originale réponse : dans sa direction d'acteurs (vrais bateleurs de jeux de cirque) dans laquelle je discerne une véritable distanciation, dans sa gestion de l'espace entièrement et très subtilement sonorisé par François Leymarie, et éclairé par les intensités lumineuses réalisées par Eric Soyer qui signe également la scénographie. Ce qui se dégage du plateau ou de la piste est un étrange mélange de sécurité et d'instabilité. Le spectateur est déstabilisé et... heureux de l'être ! Le mélange est heureux ; artiste dans la plénitude de son art, Pommerat se permet même l'écart d'un véritable humour. Noir sans doute, car la tonalité générale de l'ensemble demeure sombre. Parlant du monde d'aujourd'hui dans sa réelle trivialité – et cette fois-ci, dans le spectacle, le bruit de la guerre est omniprésent voire assourdissant –, le tableau ne peut qu'être sombre. Regard aigu, sans complaisance aucune, c'est bien notre monde qui est décrypté. En cela le théâtre de Joël Pommerat est éminemment politique.

Jean-Pierre Han

Werther et Julie

Julie, de Philippe Boesmans d'après August Strindberg

À l'automne 2009, le premier opéra de Philippe Boesmans, *la Ronde*, était présenté dans ces colonnes, à partir d'une reprise parisienne, féroce et magnifique, mise en scène d'Harry Kupfer (amphithéâtre Bastille). Et voici que le Théâtre de l'Athénée propose une nouvelle version de *Julie*, troisième opus d'un compositeur, plutôt bien servi pour un contemporain.

Adaptée d'August Strindberg, la dramaturgie de *Julie* est foncièrement dure et cruelle mais, ici, elle est autant suggérée entre les paroles, les silences, qu'exposée classiquement (mise en scène de Matthew Jocelyn, un familier de Philippe Boesmans). Durant la nuit de la Saint-Jean, véritable rituel chez les Nordiques, le fiancé de Christine, soubrette des cuisines, prénommé Alfred, séduit la fille du comte, abandonnée. Tout rentrera dans l'ordre, symbolisé par le discret massacre du serin de la dame par le monsieur et embrouillé par l'esquisse d'un suicide de l'une des protagonistes.

Agnieszka Sławińska, Christine, retrouvera son promis. Très attachante soprano qui pratique un chant ample aux aigus insensés. Un chant délicat cependant, un chant qui marque une partition d'un grand raffinement. Sorte de broderie intermittente, mélodique, percussive, sans doute un peu systématique dans la durée. Carolina Bruck-Santos, Julie, et Alexander Knop, baryton, Jean, ont semblé à la fois bons chanteurs (en allemand) mais moyennement investis dans leurs personnages. La mise en scène de Matthew Jocelyn paraît également, comme en retrait, d'une modestie excessive pour un orchestre de chambre, Ensemble Musiques nouvelles, en revanche, pleinement concerné, sous la direction avisée du chef belge Jean-Paul Dessy.

Werther, d'après Johann Wolfgang Goethe

L'actualité des opéras et des concerts refaçonne, à sa manière, l'histoire réelle de la musique et ce qui la sous-tend. Après *Julie*, gros plan sur *Werther*. Jules Massenet et August Strindberg

étaient des contemporains. Ce qui distingue l'un de l'autre, en particulier des partitions qu'ils ont inspirées ou composées, c'est l'esthétique des œuvres. Une comparaison, même superficielle, montre fort bien l'évolution des visions du monde et des sociétés : les musiques constituent des repères sociologiques comme tant d'autres références.

Le *Werther* de 2010 fut donné sans le ténor Jonas Kaufman, indisponible le soir du 20 janvier, mais avec Andrew Richards, un excellent ténor à l'élocution qui convient, même si elle conserve un rien d'accent et si sa démarche lorgne du côté de celle d'un shérif, plus que de celle d'un poète romantique. L'orchestre de l'Opéra national de Paris, malgré une mise en place initiale légèrement confuse, propulse, avec bonheur, les voix. Au deuxième et au troisième acte, lorsque Charlotte et Werther se déchirent, les deux sont d'une intense émotion qui confère à cette représentation une marque suprême, par-delà la mise en scène « minimaliste » de Benoît Jacquot.

Sophie Koch, au mezzo éclatant, chante admirablement, et sa sœur, Sophie, Anne-Catherine Gillet, possède des qualités de clarté et de fraîcheur de merveilleuse soprano qui apporte la lumière, la vie même, au cœur d'un drame sombre, accablant de tristesse et de conformisme, bourgeois, voire religieux. Michel Plisson renforce le souffle lyrique de l'œuvre emmenant l'orchestre de pianissimi en tutti dans une œuvre forte et délicate. Le quatuor des hommes, Ludovic Tézier (Albert), Alain Vernhes (bailli), Christian Tréguie (Johann), André Jaeggi (Schmidt), convient sans problème. Et c'est ainsi que l'on passe d'une bluette à une tragédie moderne, celle de l'adultère (vieux comme le monde), au suicide (nouvelle valeur), à la libération de la femme...

Inoubliable moment d'une résurrection de *Werther*, attendue depuis 1984 et le souvenir d'Alfredo Krauss, qui donnait à la passion toute sa noblesse. Toutes proportions gardées, on retrouve dans *Werther* les thèmes de *Julie*, ni plus ni moins, avec Freud en moins.

Claude Glayman



Cercles / Fictions, de Joël Pommerat.

Une partie d'échecs

Le réel justement, Michel Vinaver n'a cessé de le côtoyer et de tenter de l'appréhender d'autant de façons qu'il a écrit de pièces pourrait-on dire, posant et reposant la question de son appropriation, posant la question de sa transformation pour mieux en rendre compte. Avec son *Portrait d'une femme*, une pièce écrite en 1984, créée seulement en 2003 en France grâce au metteur en scène Claude Yersin qu'il convient de saluer ici, il semble coller au plus près de cette fameuse réalité. En effet, Vinaver reprend les actes d'un procès qui se déroula en 1953, et qu'il suivit de très près, constituant un véritable dossier avec les coupures de presse de l'époque, etc., et en s'en servant d'abondance. Ce qui est intéressant, dans ce cas précis, c'est la transformation qu'il opère à partir de ce matériau de base. Le résultat est plus que probant ; c'est un travail d'orfèvre qu'il opère, tressant avec une subtilité et une intelligence inouïes différentes séquences qui finissent par former un texte d'une implacable rigueur. Pas question d'une quelconque et dérisoire reconstitution des minutes du procès de cette jeune femme qui tua son amant, mais qui affirma haut et fort sa dignité de femme, refusant de plaider coupable et de se livrer ainsi à la meute d'une foule assoiffée de vengeance, mais l'imbrication sans affect de séquences de sa vie au beau milieu des discours convenus des

représentants de la justice. Comme dans un jeu d'échecs et pour finir par constituer – le titre est on ne peut plus pertinent – le « portrait d'une femme ». Portrait qui une fois dessiné (on est aux antipodes du lyrisme d'un Genet traitant du « cas » des sœurs Papin) laisse le mystère de la vie de cette jeune femme (de toute vie) entier.

Cela, Anne-Marie Lazarini l'a parfaitement compris ; elle suit dans sa mise en scène la dynamique même de l'écriture de Vinaver, allant jusqu'à souligner le trait, avec la précieuse aide de son décorateur François Cabanat. De grands carreaux qui s'illuminent et se colorent le temps d'une brève séquence, recouvrent le sol, alors qu'en fond de scène se dresse le mur de l'institution judiciaire avec ses officiants. La partie d'échecs se joue là, qui évite volontairement toute psychologie outrancière. Michel Vinaver, notamment, a bien pris soin d'attribuer plusieurs rôles à un même acteur : un signe qui marque sa volonté de ne pas coller au réel. Anne-Marie Lazarini le suit à la lettre (sans jeu de mot) et finit, avec ses comédiens, par gagner la partie.

J.-P. H.

Portrait d'une femme,

de Michel Vinaver. Tournée à Marseille, Rouen, Boulogne-Billancourt et en Suisse. (de février à avril 2010).